



UNIVERSIDAD DE MURCIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Teoría y práctica de la representación
en la época ilustrada.

Genealogía de la moderna sociedad del
espectáculo y la aparición del sujeto como
espectador.

D. José Dionisio Espejo Paredes

2015



UNIVERSIDAD DE MURCIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
TESIS DOCTORAL

Teoría y práctica de la representación
en la época ilustrada.

Genealogía de la moderna sociedad del
espectáculo y la aparición del sujeto como
espectador.

Doctorando:

D. José Dionisio Espejo Paredes

Director Tesis:

Antonio Campillo Meseguer

2015

Agradezco a Antonio Campillo su guía firme y segura, que ha intentado que no se extraviara la idea principal de este trabajo. Con él, desde mis años de estudiante, he intentado aprender a dar precisión a los conceptos y limitar las relaciones a la coherencia de la argumentación. Mi agradecimiento a amigos como Luca D'Ascia, con el que durante años he compartido muchas discusiones. En la lejanía, en la base de la investigación doctoral presente, están las problemáticas que me planteaban profesores, como Francisco Jarauta o Remo Bodei, a los que debo mi persistencia en estas preocupaciones durante mucho tiempo. Agradezco la lectura realizada por Pepe Ros, un amigo con el que he aprendido a conocer el teatro, desde dentro, a través de su experiencia como director escénico. Y finalmente a Gloria Sánchez cuya paciente lectura de esta tesis ha contribuido a clarificar un poco la prosa de mis escritos y la de mi vida en su compañía. Su voz soprano de terciopelo y cristal, resuena en cada una de las páginas de este silencioso texto como una inspiración continua.

Quiero dedicar mi trabajo a Isabel Paredes que, desde el reino de las sombras, me ha invitado a cumplir la promesa contraída de finalizar la tesis, es mi tributo emocionado a una vida de la que soy huella.

“Pero no adoptemos esos espectáculos exclusivos que encierran tristemente a un reducido numero de gente en un antro oscuro, que la mantienen temerosa, inmóvil, en silencio e inactiva, que no ofrecen a sus ojos sino paredes, puntas de hierro, soldados e imágenes aflictivas de la servidumbre y la desigualdad...No pueblos felices, esas no son vuestras fiestas. Al aire libre, bajo el cielo, es donde tenéis que reuniros y entregaros al dulce sentimiento de la felicidad...plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid allí al pueblo y tendréis una fiesta. Mejor aun, convertid a los espectadores en espectáculo, hacedlos actores, haced que cada cual se vea y se guste en los demás para que de ese modo todos se sientan mas unidos”

Rousseau. *Carta sobre los espectáculos* p.156

“el espectáculo busca la constitución de una clase burguesa cohesionada. Eso hace del espectáculo un instrumento pedagógico. El miedo a las masas, de donde procede el burgués, transforma el espectáculo en instrumento de control político”.

Adorno/ Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, 1994, p.54.

0- INTRODUCCION. NOVUM THEATRUM MUNDI.

0.1.Motivaciones	8
0.2. Estado de la cuestión. Debates	10
0.3. Planteamiento. Objetivos.Hipótesis	15
0.3. Descripción del proyecto.	18

I. LOS SISTEMAS DE REPRESENTACION: LA IDEA DEL ESPECTÁCULO**1.1. LOS LIMITES ESPACIO-TEMPORALES Y CONCEPTUALES**

1.1.1. Etimologías. El concepto de representación en la Antigüedad	27
1.1.2. Cronologías. Las etapas históricas: épocas. La idea de época histórica	32
1.1.3. La idea de lo barroco: de Benjamin a Deleuze	38
1.1.4. Foucault: hacia la invisibilidad de la representación	45
1.1.5. Imágenes del mundo o el mundo como imagen: Heidegger	53

1.2. LA EMERGENCIA DEL CONCEPTO MODERNO DE REPRESENTACIÓN

1.2.1. La representación visible	62
1.2.2. El moderno Theatrum Mundi. Los escenarios barrocos	85

II. GRAMÁTICAS DE LA REPRESENTACIÓN. LAS ESFERAS ARTÍSTICA, EPISTEMOLÓGICA Y JURÍDICO-POLÍTICA**2.1. EL ARTE COMO PARADIGMA REPRESENTATIVO**

2.1.1. Reglas del método artístico	101
2.1.2. Imitación e imaginación: dos conceptos clásicos sobre la representación estética	103
2.1.3. La Naturaleza como objeto de la representación	127
2.1.4. La unidad de las artes	143
2.1.5. Música clásica	149
2.1.6. La subjetividad y la emergencia del sublime	165

2.1.7. Sade. La enfermedad de la representación	171
---	-----

2.2. PIGMALIÓN EN PARIS: CONOCIMIENTO Y REPRESENTACIÓN

2.2.1. El mito ilustrado: el Sujeto	171
2.2.2. Ideas	173
2.2.3. Elogio de los sentidos	189
2.2.4. Conocimiento y lenguaje	193
2.2.5. Formas representativas: el lenguaje y la organización de los signos	198
2.2.6. Representación y metáfora	216
2.2.7. Dos modelos representativos: símbolo y alegoría	221

2.3 . EL SOBERANO, EL ACTOR. CATEGORÍAS POLÍTICAS

2.3.1. Orígenes del concepto de representación política: Marsilio	239
2.3.2. La máquina escénica del estado hobbesiano	245
2.3.3. La representación contractual	253
2.3.4. Confianza y representación. Locke	260
2.3.5. Representación bajo control ciudadano. Los enciclopedistas	265
2.3.6. Rousseau y los límites de la representación política	274

III ANALISIS DE LAS PRÁCTICAS REPRESENTATIVAS. LA SOCIEDAD ESPECTACULAR

3.1. ELOGIO DE LA DESIGUALDAD: LOS PROTAGONISTAS DE LA REPRESENTACIÓN (GENS DE LETTRES ET GRANDS)

3.1.1. Equilibrios sociales precarios: representados y representantes	287
3.1.2. Personajes representativos. Disidentes e integrados	295
3.1.3. Elogio de la gracia y el genio	307
3.1.4. El gusto interesado. Marcos sociales del gusto	324

3.2. LA VIDA PÚBLICA: UN REFLEJO ESPECTACULAR

3.2.1. El actor como hombre público	347
3.2.2. El público en el teatro	368
3.2.3. Para todos los públicos	374

3.3. LA REPRESENTACIÓN COMO ESPECTÁCULO POLÍTICO Y TEATRAL

3.3.1. Genealogía de la opinión pública	382
3.3.2. Rousseau: sobre los espectáculos y la opinión pública	403
3.3.3. La organización del espacio: la ciudad-teatro	426
3.3.4. Paris 1752: genealogía de la sociedad espectacular	438

3.4. SOCIOLOGIA DE LA ÓPERA. EL GRAN ESPECTÁCULO

3.4.1. El origen cortesano de la opera	455
3.4.2. Las nuevas formas dramático-musicales	459
3.4.3. La transformación social y estética	462
3.4.4. Sobre el lujo y sus formas de expresión pública.	467

IV. LOS CONTENIDOS DE LA REPRESENTACIÓN: LA ESCENA. LA REPRESENTACION OPULENTE: LA OPERA

4. 1. EL NUEVO TEATRO MUSICAL: DE NAPOLI A PARIS (1752)	476
4.1.1 El rol social del espectáculo musical	478
4.1.2. Las primeras comedias	480
4.1.3. Nápoles: Sociedad del espectáculo	483
4.1.4. Los orígenes napolitanos de la comedia musical	486
4.1.5. La apariencia y el engaño: la trama cómica	492
4.1.6. Teoría de la Comedia musical	494
4.1.7. Lo verbal y lo musical	501
4.1.8. Tragedia y comedia	505
4.1.9. París. Reformadores y polemistas a propósito de la ópera buffa	508
4.2. NUEVAS DRAMATURGIAS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII	
4.2.1. Sociedad y Cultura hacia 1750	514

4.2.2. Nuevas dramaturgias: el drama burgués.	515
4.2.3. Goldoni y la nueva música	537
4.2.4. La segunda Querelle parisina: Piccini vs. Gluck	543
4.2.5. Dramaturgias meta-operísticas	547
4.2.6. La ópera en los teatros alemanes hacia 1750	548
4.3. VIENA HACIA 1791: DIE ZAUBERFLÖTE, CULMINACIÓN DE LA COMEDIA	
4.3.1. Da Ponte en Viena: La trilogía mozartiana	554
4.3.2. El estreno de <i>Die Zauberflöte</i> : 1791	557
4.3.3. Las representaciones del poder en <i>Die Zauberflöte</i>	558
4.3.4. La caracterización de los personajes a través del canto	561
4.3.5. La utopía ilustrada mozartiana	563
V. ESPEJISMOS Y CONCLUSIONES	566
VI. BIBLIOGRAFÍA	579
VII. ANEXOS (EN RED)	592

0. INTRODUCCIÓN. NOVUM THEATRUM MUNDI.

0.1.MOTIVACIONES.

En el año 1996 la Universidad de Beelefeld organizó, junto con el Instituto Napolitano per gli studi Filosofici, un Congreso en Nápoles. El asunto a tratar era el de las relaciones entre el virreino de Nápoles y la metrópolis, su título: *Napoli vicerregno della Spagna*. Invitado por la Universidad de Beelefeld, por Andre Stoll y Luca d'Ascia, participé con un texto sobre la opera buffa napolitana y su incidencia en la mentalidad ilustrada. En aquel momento, la “cultura clásica” de los siglos XVII y XVIII¹ era una época relativamente desconocida para mí, dentro del marco de mi proyecto de investigación doctoral. En 1990 había iniciado en la Universidad de Murcia, bajo la dirección de Francisco Jarauta, un trabajo de doctorado sobre la representación alegórica en Walter Benjamin. El drama barroco alemán, uno de los centros de la reflexión literaria benjaminiana, aparecía como una figura paralela a la de la comedia napolitana en París. En cierto sentido, aquel trabajo se situaba en los límites de la reflexión sobre el drama, figura literaria que pugnaba tanto con la tragedia como con la comedia. La representación dramática todavía aparecía como una forma operativa para el discurso alegórico, que para Benjamin unía la vanguardia y el drama barroco. La alegoría le permitía establecer una conexión entre ambos conceptos y ambas épocas, aunque en realidad la inspiración benjaminiana era el teatro de Brecht, donde se unía el modelo del Trauerspiel y las experiencias dramáticas de la vanguardia².

En aquel momento, el siglo de las luces no era el centro de mis intereses especulativos, sino más bien el concepto de tragedia/comedia desde una perspectiva estética y referido a la cultura alemana de entreguerras, de 1919 a 1939. Durante los años siguientes, los intereses de mi investigación giraron sobre dos centros: la vanguardia como laboratorio de pensamiento político y social, las prácticas cinematográficas y musicales de esta cultura de vanguardia. Durante un periodo de más de quince años, he publicado trabajos diversos sobre crítica cultural del siglo XX, colaborando asiduamente con diversas publicaciones entre las que se encuentra *Escarabeo* (Bogotá), y

¹ Vamos a intentar precisar los términos referentes a la clasificación histórica en un capítulo específico.

² Algún tiempo después la alegoría surrealista y expresionista se revelaba, en mi investigación, como una forma opuesta a la representación, no era una nueva forma de representación sino una no representación.

ocasionalmente con otras como *Antaria* (Murcia) o *Contraluz* (Malaga), así como en libros colectivos³, y he participado en producciones artísticas como asesor y director artístico, a la vez que experimentaba con la docencia de la Filosofía, la investigación y el teatro en ESO y Bachillerato.

En el año 2008, inicié un renovado proyecto de doctorado encaminado a proporcionarme una nueva suficiencia investigadora (DEA) con un trabajo sobre el personaje shakesperiano de Lady Macbeth. Se trataba de un análisis de varias musicalizaciones del *Macbeth* que abarcaban un siglo y medio: de 1845 a 2002. Era un recorrido que nos permitía partir del romanticismo (Verdi) y transitar por el posromanticismo (Bloch), la vanguardia (Schostakovitch) y la actualidad de la postvanguardia (Sciarrino). En cierto sentido, era una continuación de la reflexión emprendida en el trabajo sobre la comedia napolitana, pero llegaba a conexiones mucho más complejas entre el mundo de la cultura, las ideologías y el espectáculo. De este modo, descubrí que el mundo de la comedia musical ilustrada podía recibir un nuevo tratamiento, que se enriquecía con la perspectiva ensayada en aquel trabajo, y que al mismo tiempo era compatible con el análisis detallado del personaje de Lady Macbeth.

El problema que detecté durante aquellos años, en los estudios realizados sobre los lenguajes de la vanguardia (especialmente sobre el cine entre los años 20 y 60, de Eisenstein y Chaplin a Pasolini) y sobre las prácticas políticas de los años 30 del siglo XX, no era otro que la difícil cohesión de la representación y su descomposición. Se veía cómo unas prácticas políticas y jurídicas representativas nada tenían que ver con una conciencia estética anti-representativa. Parecía necesario conocer el origen de esas prácticas y la puesta en marcha del concepto de representación que las legitimaba. Además, comencé a intuir que, en su origen histórico, estaban vinculadas entre sí, la esfera socio-política y la artística, a la hora de plantear el asunto de la representación.

El tercer centenario del nacimiento de Rousseau, celebrado por la Universidad de Murcia durante el otoño de 2012, constituyó una ocasión para descubrir a un teórico del arte y compositor excelente, como fue el intelectual homenajeado. Mi doble contribución al evento, escribiendo una comunicación y organizando un concierto-espectáculo con las músicas de Rousseau, precisó y delimitó el asunto del presente trabajo. Al abordar la

³ He colaborado en libros colectivos con títulos como *Il Nemico di Casa* (Pendragon, Bologna), *Un encuentro con Eisenstein: El acorazado Potemkin* (ESAD Murcia), *Un encuentro con la comedia: Tiempos Modernos*, (ESAD, Murcia), *Napoli, Vicerego...* (Beelefeld Unifers), etc.

ultima obra de Rousseau, *Les consolations des misères de ma vie*, una colección de melodías y dúos cuya selección se iba a interpretar durante el congreso, me sorprendió el elocuente discurso musical rousseauiano. Todo ello despertó mi interés por analizar las condiciones bajo las que se ofrecían dichas músicas, lo que situó mi investigación en el marco de la sociología de la cultura más que en el de la estética. Es decir, eran importantes las variables estéticas, pero también aquellas por las que los ilustrados se entregaron con tanta pasión a un debate que no era solo estético, sino también epistemológico y político.

Aquella música de Rousseau era la propuesta de un muy discursivo artista, que ahora solo escribía notas, notas musicales que eran escritas para ser tocadas por cualquiera, ya que si alguno no sabía música podía aprender con su método rápido. Aquellas músicas eran la herencia de un artista que, junto a otros, o contra ellos, se enfrentaba al siglo que había creado una nueva figura del espectador pasivo, que se esforzaba por constituir un parlamento, una educación, una urbanística, unos teatros, una forma de vida, donde lo privado y lo público iban a establecerse bajo unas nuevas condiciones, y donde el sujeto se convertía en *The Spectator* como decía Addison o *Le spectateur Français* como escribía Marivaux. Rousseau había querido despertar una conciencia creativa en aquellos cuyos destinos estaban propuestos para las butacas de los silentes espectadores, casi como en la vieja metáfora platónica de la caverna. Este trabajo ha intentado explorar las condiciones bajo las cuales la Ilustración asumió la tarea de restaurar la caverna platónica al mismo tiempo que generaba una de las formas de vida más prósperas de toda la historia europea.

0.2. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN: DEBATES.

Al leer los escritos de la Ilustración nos encontramos ante una formulación transparente de los objetivos de una sociedad en ebullición, que se cuestionaba a sí misma en todos y cada uno de sus ámbitos y se manifestaba por escrito generando infinidad de debates. No era solo Rousseau, eran D'Holbach, Helvetius, Diderot y tantos otros. La mayor parte de estudios que se han venido realizando sobre la época ilustrada han parcializado esa poderosa cosmovisión, sesgando y dividiendo las lecturas que quedaban

en el ámbito de los estudios políticos, en el de los filosófico-epistemológicos, o en la historia del arte separada de la historia de la música o de la literatura... En la mayor parte de esos estudios, todo aparece profundamente segmentado. Sin embargo, los protagonistas del *siglo de las luces* no vivieron tal separación de las esferas de su actividad intelectual. En este trabajo se pretende dar coherencia a esa diversidad de discursos descubriendo sus aspectos comunes, que eran los que estaban en la mentalidad de los protagonistas de esta historia: escritores, filósofos, inventores, compositores, reformadores políticos, que se reunían para hablar de descubrimientos científicos, de metafísica, de política, o para escuchar música mientras se servían los manjares previstos para la ocasión, eso sí, servidos por el orden que dictaba el protocolo destinado a diferenciar la jerarquía de los allí presentes.

Precisamente por eso, hemos optado por hacer una lectura directa del abundante material que constituyen las fuentes originales, en algunos casos para hacer un análisis específico adaptado a las exigencias del tratamiento integral o transversal que íbamos a hacer en el trabajo. Ha sido el caso de autores como Creuzet, Diderot, Helvetius, D'Holbach o Rousseau, entre otros. Estos textos nos han ofrecido una información transparente sobre el modelo de sociedad que se estaba organizando. Aunque a veces no aparecían explícitamente enlazados, en las diferentes figuras que nosotros hemos aislado en este trabajo, sí se entrecruzaban los diferentes aspectos del orden representativo en la mayor parte de las ocasiones. Un texto sobre la belleza, como el *Tratado* de Crousaz, se convertía en un manual para la vida pública. Un texto como el *Sistema de la Naturaleza* de D'Holbach se revelaba como un magnífico análisis sobre la desigualdad social en relación a las promesas políticas de libertad. Y un libro como *De l'Esprit* de Helvetius es también un valiosísimo tratado sobre la opinión pública.

Respecto a la literatura secundaria, un análisis clásico sobre *el concepto de representación* es el libro de Fenikel Pitkin, que tiene ese mismo título. Aunque comienza su análisis del *Leviatán* de Hobbes, sin embargo no considera la metáfora del actor más allá de una comparación ocasional. A lo largo del libro, la autora, rechaza explícitamente cualquier vinculación entre lo político y lo escénico. En cambio, nuestro trabajo va a insistir en la pertinencia de esa relación, y para ello hemos tratado tanto *La paradoja del Comediante* de Diderot como la *Carta sobre los espectáculos* de Rousseau, como modelos de una vinculación que fue una de las características de la *época clásica*.

Vamos a partir del análisis de la representación como episteme o *a priori* histórico de la época clásica, tal y como aparece en el texto *Las palabras y las cosas*. Pero, a diferencia de Foucault vamos a identificar y articular entre sí tres modelos de representación: en los saberes, en la política, y en el arte y el teatro. Vamos a mostrar cómo estos tres modelos se entrecruzan y se implantan en el terreno de las experiencias personales y colectivas. La división entre representantes y representados, actores y espectadores, ideas mentales y hechos del mundo, etc., nos permitirá localizar la aplicación social de esa construcción representativa que vamos a tratar.

Junto al estudio de la abundantísima bibliografía sobre la época y sus diversas problemáticas, este trabajo está abordado desde una doble perspectiva. Por una parte, el tratamiento de las fuentes directas, los abundantes textos y documentos que se producen en la época, incluidas las publicaciones periódicas para un público cada vez más especializado en cuestiones artísticas y políticas. Por otra parte, el tratamiento de los materiales se ha realizado desde la consideración dada a la cultura ilustrada por algunos intelectuales de la primera mitad del siglo XX: en concreto, hemos tenido en cuenta la perspectiva frankfurtiana de la *Dialéctica de la Ilustración*, los estudios de Benjamin sobre la cultura clásica o el barroco (como *El Origen del drama barroco alemán*). Las reflexiones sobre lo público y lo privado de Arendt (en *La Condición Humana*), las desarrolladas por sociólogos como Senett y filósofos como Habermas sobre la opinión pública), y los análisis de Debord sobre la sociedad del espectáculo. La metodología se remite a una particular interiorización de los procedimientos genealógicos (Nietzsche, Benjamin, Foucault).

Los estudios sobre la filosofía política de autores concretos como Hobbes, Locke o Rousseau son abundantes. Especialmente desarrollado por la crítica ha sido el concepto de representación en el pensamiento de Hobbes, desde los clásicos libros Norberto Bobbio, o de H. Fenikel-Pitkin, hasta los trabajos de Jonathan Israel.

El concepto de representación desde el punto de vista epistemológico ha ocupado un lugar fundamental en la crítica filosófica de la modernidad, desde Heidegger hasta Foucault, y atraviesa los siglos XVII y XVIII, desde Descartes hasta Kant, como uno de los grandes problemas filosóficos: el problema del conocimiento, definido como la relación entre los hechos del mundo empírico y las ideas o representaciones del sujeto cognoscente. Sobre este tema sigue siendo un referente fundamental el estudio histórico

de Cassirer: *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas*, 4 vols., FCE, México, 1948-1957.

Desde el punto de vista estético, el problema ha estado vinculado a una forma de representación: la mimesis. La reflexión sobre esta forma de representación ha sido el centro de la estética durante más de dos mil años. Nosotros nos hemos concentrado en un momento histórico de esa reflexión, cuando se produce un giro en el objeto representado y en el sujeto representante. La época moderna de la representación entra en crisis con la estética de la vanguardia. Pero, después de la vanguardia, se recupera el concepto de representación artística, aparece nuevamente desvinculado del aspecto social y político del problema. La bibliografía sobre estos problemas estéticos comienza precisamente en el momento preciso en el que se está configurando el problema representativo. Artistas y estadistas comienzan a escribir compulsivamente desde el siglo XVI sobre el problema que nos ocupa. Buena parte de las reflexiones estéticas las hemos encontrado en la *Enciclopedia*, una referencia bibliográfica a la que hemos regresado continuamente para precisar el punto de partida o de llegada en los problemas tratados.

Además de los textos sobre el desarrollo de las artes durante los siglos XVII y XVIII, la música en general y la ópera en particular han centrado buena parte de la investigación bibliográfica. Hemos trabajado tanto en las fuentes primarias como en las secundarias. Pero también hemos recurrido a los archivos de datos de teatros que nos ofrecían preciosos inventarios sobre las obras representadas. Las normativas originales de los teatros líricos están disponibles; sin embargo, los estudios sobre la regulación de los espectáculos el material son escasos, casi inexistente. Igualmente sucede cuando tratamos de buscar estudios sobre la relación entre la literatura musical y su inserción o contextualización, mas allá del valor artístico o simbólico de las obras tratadas.

Aunque existe gran cantidad de materiales sobre la literatura del periodo clásico en diversas lenguas, casi todos los estudios ignoran el papel de los libretistas, que, sin embargo, eran grandes personajes en la sociedad de la época. Esa carencia de información nos ha obligado a recurrir a los abundantes estudios que hay sobre el siglo de las luces, su literatura, y su contexto histórico y político, para clarificar la complejidad de la sociedad ilustrada y sus conflictos culturales y políticos.

Tampoco hay estudios comparativos que traten de la comedia en su totalidad. Lo que hay es una abundante bibliografía que estudia a los compositores de forma particular:

hay una enorme cantidad de estudios sobre Mozart o Haydn, pero no tanto sobre Paisiello o Cimarosa, a los que se considera prácticamente marginales y a los que meramente se menciona en el marco de la ópera en general. El problema fundamental consiste en que no hay un gran desarrollo de la sociología del fenómeno musical. El modelo para una sociología de la música lo constituyen los estudios de Theodor W. Adorno. Especialmente significativo para la sociedad ilustrada es el texto de Norbert Elias (1991). Una obra colectiva sobre la relación entre música y sociedad es la colección de *Historia de la música* de Turner Música, (AAVV, 1986), en concreto el volumen V sobre la música del siglo XVII (Bianconi, L. 1986). Para la sociología del teatro, siguen siendo un referente indiscutible las obras de Jean Duvinaud (1966) y los estudios de José Antonio Maravall (1990).

Hay grandes textos que tratan de interpretar la simbología de los personajes y las músicas en las óperas, los textos de Peter Conrad (1988), o de Jean Starobinski (2007), Eugenio Trías (2007), así como de la estética de la época, sobre el de Enrico Fubini (1971). Sin embargo, el estudio simbólico de las músicas y los personajes que hemos abordado aquí, al menos en parte, discurre por otros cauces y no es el centro de interés de este trabajo. Todos esos estudios han sido, en gran medida, los modelos que han inspirado el desarrollo de esta investigación. Todos ellos son referencias fundamentales a partir de las cuales comencé a dar los primeros pasos de este trabajo.

Junto a las fuentes secundarias que tratan de problemas estéticos o históricos, hemos recurrido a las fuentes primarias, es decir, a los documentos de la época. Por una parte, los documentos autobiográficos de escritores de la época como Alfieri, Arteaga, Rousseau, Goldoni, Da Ponte, etc., incluida la correspondencia de Mozart⁴. Por otra parte, hay una abundante cantidad de material crítico de la época, verdadera fuente secundaria en el siglo XVIII, pero que para nuestro trabajo se convierte en material de primer grado. Se trata de documentos prescriptivos sobre el fenómeno teatral como las *Poéticas* de Cáscales y de Luzán, o los documentos polémicos de Benedetto Marcello como *Il Teatro alla moda ossia Metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire le opere italiane in musica al uso moderno*, de principios del siglo XVIII. Otro documento temprano sobre la ópera es el texto de François Raguenet de 1702, *Parallele des Italiens et des Français*.

⁴ A veces, se han descubierto abiertas contradicciones entre los materiales personales y privados como las cartas, y documentos autobiográficos como las Memorias que se escriben para ser publicadas; es el caso de lo que sucede con la diferencia entre la correspondencia y las memorias de Goldoni.

También *La rivoluzione del teatro musicale italiano*, de Stefano Arteaga de 1785, consultado en su segunda edición que se encuentra en la Università di Torino. Así como, *Lettre sur le mechanisme de l'opera italien*, de 1756, y el ensayo de Rousseau *Disertation sur la Musique Moderne*.

En cuanto a la comedia lírica, sobre la que bascula la parte final del trabajo, otra fuente importante han sido las bases de datos elaboradas por diversas instituciones como *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980) y *The New Harvard Dictionary of Music* (1986). Estas obras han permitido elaborar unos inventarios (Anexos) que se fueron configurando al mismo tiempo que transcurría el trabajo de doctorado, que abrieron nuevas líneas de investigación, y que además se han convertido en el material que configura nuevas posibilidades de trabajo futuro.

0.3. PLATEAMIENTO.OBJETIVOS.HIPÓTESIS.

El objetivo que se propone esta investigación es fijar el campo semántico del concepto de representación en el momento de su configuración moderna, tal y como viene a concretarse en el proyecto enciclopédico francés, en relación con las propuestas de los pensadores británicos. Más concretamente, se pretende analizar la relación entre el concepto de representación y la metáfora teatral, es decir, el modo en que esta metáfora fue empleada polisémicamente para conceptualizar diferentes modos de representación en diferentes esferas de la actividad humana. Si tomamos los diversos debates intelectuales de la segunda mitad del siglo XVI como el laboratorio en el que se gesta el nuevo concepto de representación, vemos cómo en Italia emerge una nueva concepción de la experiencia que se consolida a lo largo del siglo XVII a través de diversos paradigmas culturales y nacionales, así como de modernas tecnologías que cambian la realidad percibida (la galaxia Gutenberg). En este trabajo pretendemos identificar las diversas esferas de la experiencia sobre las que se ha fundamentado esta construcción conceptual y, al mismo tiempo, describir las mutaciones que ha sufrido hasta su crisis hacia finales del siglo XVIII. Constatamos que tal crisis no ha afectado al sistema completo de la representación sino a uno de sus componentes, ese que caracterizó al racionalismo clásico, al modelo cartesiano del orden metódico.

Este trabajo ha sido abordado desde tres ángulos o perspectivas, que aparecen como otras tantas mutaciones o aplicaciones de un mismo concepto de representación, que Heidegger asignó a la modernidad como la “época de la imagen del mundo”. La primera de estas perspectivas es la que presenta las tres disciplinas por las que conocemos la representación en Occidente: la teoría política, la epistemología y la estética. La segunda perspectiva, que ilumina un elemento capital dentro de este sistema, es la que hace referencia a los personajes representativos: el político, el científico y el artista. Finalmente, la representación cultivada por estos tres personajes constituye el espectáculo que se ofrece al público, que “actúa” en la representación como el representado: el espectador (público-masa), que constituye la tercera figura conceptual. La estructura de este trabajo refleja esas tres perspectivas.

Un punto de referencia capital para este trabajo es el concepto político de “actor” empleado por Hobbes en el *Leviatán*. Los discursos epistemológicos y estéticos construyeron paralelamente su propio concepto de representación. Sin embargo, vamos a ver como se articulan y se diferencian entre sí. En el siglo XVIII, el concepto político de representación se apoya en una idea fundamental que es la de igualdad jurídica de todos los ciudadanos, y sin embargo en lo epistemológico y en lo estético aparecen importantes criterios de diferenciación entre las facultades naturales de los individuos.

Nuestra hipótesis puede formularse de la siguiente forma: la representación política, cuya formulación aparece explícita en los textos de Hobbes y Locke, y que es retomada y divulgada por la *Enciclopedia*, se desarrolla a la luz de la metáfora de la representación teatral, que constituye el paradigma indiscutible de este modelo cultural. Tanto la psicología, que fundamenta la teoría del conocimiento moderna, como la estética, la lingüística o la física, se van a constituir sobre el mismo paradigma escénico que ha surgido con la cultura clásica desde el final del Renacimiento. Según esta hipótesis, el contractualismo iusnaturalista está indisolublemente unido a la idea del *Theatrum Mundi*. El actor político y el actor escénico se miran frontalmente constituyendo un poderoso dialogo que es el fundamento del orden representativo. La representación parlamentaria está secretamente conectada con la representación artística y teatral, y debemos descubrir las conexiones allí donde se han hecho explícitas.

Ese complejo estético-político va a expresarse de una manera privilegiada en el espectáculo musical inventado en el siglo XVI: la ópera, espectáculo convertido en signo

distintivo de la cultura ilustrada. El modelo lírico que se extiende por toda Europa después del famoso debate en París (*Querelle des buffons*) es el de la ópera cómica napolitana.

Nos vamos a encontrar con frecuencia la metáfora escénica, teatral, actoral, o solo la referencia a la representación. Unas veces se emplea el término representación y otras veces no. La metáfora teatral se va a usar con bastante frecuencia en diversos campos. Trataremos de mostrar cómo la vieja metáfora del *Theatrum Mundi* se va a transformar en el Barroco, momento final de la antigua concepción, e inicio de un uso moderno de la metáfora teatral, en un nuevo teatro del mundo que es nuestra sociedad espectacular. Nuestro objetivo es analizar ese periodo, que va del barroco a la ilustración, donde la nueva metáfora teatral comienza a funcionar liberada del sistema teológico que todavía tenía encorsetada la antigua concepción del “gran teatro del mundo”. Vamos a presenciar la aparición del moderno concepto de “sociedad”, concepto que para Arendt sustituye a la antigua esfera pública, y pasa a ser pensado como en escenario teatral. La metáfora escénica homogeneiza la diversidad de aspectos de la vida de los hombres, su moralidad, su política, su sociabilidad, su psicología. La sociedad como exposición de relaciones, ideas y mercancías, como interacción de actores que representan su papel, como espacio de visibilidad de las nuevas relaciones de poder.

Una de las claves fundamentales de estas nuevas relaciones de poder es la aparición del sujeto social o colectivo: las multitudes o masas urbanas. Las multitudes son la justificación de un poder legitimado por la voluntad popular, pero al mismo tiempo son un obstáculo para los mismos que defienden esa voluntad general. Es decir, la burguesía usa a las multitudes para oponerse al sistema estamental, pero rechaza a esas multitudes a la hora de organizar la administración estatal. La necesidad de “contar” con todos va a propiciar una paradójica estrategia conceptual, donde la representación resuelve las dificultades de concebir simbólicamente la participación de los ciudadanos en los asuntos públicos. Precisamente, ese uso paradójico de la representación va a permitir una nueva forma de pensamiento político.

También es importante analizar la constitución de espacios ciudadanos reales y abiertos, como las plazas, y espacios virtuales y cerrados, como los teatros. Es muy útil conocer como se planifica tanto la urbanística moderna y como se diseñan los teatros (tanto los accesos, como la sala y el escenario) que se construyen a lo largo de dos siglos.

Y de gran influencia van a ser los descubrimientos de la óptica aplicados a las artes y a la escena: el uso de la perspectiva, así como de las tecnologías mecánicas.

Si consideramos la metáfora teatral, todos los elementos del teatro son significativos para crear el espacio escénico como un microcosmos, como una duplicación en miniatura del “teatro del mundo”. Importante va a ser la ubicación del espectador en la sala, así como su desalojo del escenario hacia principios del siglo XVIII. No menos importante es la actividad de este nuevo espectador, el rol del aplauso en la función (se puede aplaudir al intérprete, a la obra o al creador, y de hecho se produce a lo largo del siglo XVIII una evolución que conduce del culto al actor protagonista al culto del autor romántico), y la aparición del silencio del espectador.

0.4.DESCRIPCION DEL PROYECTO.

Este trabajo se divide en cuatro partes, además de la introducción y la conclusión. La primera parte (***Los sistemas de representación: la idea del espectáculo***) se organiza a su vez en dos partes. El primer capítulo, de esta primera parte, fijará los límites espacio-temporales y conceptuales del término representación. Se intenta precisar el concepto de representación en diversos aspectos. En primer lugar, se trata de analizar la palabra y su uso desde su origen latino hasta la versión moderna del concepto. Trataremos de identificar el uso del concepto en la cultura latina y las variaciones que se han registrado hasta el mundo renacentista. Precisamente, la secuencia cronológica en la que los protagonistas del debate y la historiografía posterior han organizado los periodos culturales a través de clasificaciones convencionales que varían según las disciplinas de las que se trate, es una de las preocupaciones de este primer capítulo. A lo largo del mismo, vamos a mostrar la complejidad del concepto representación. No pretendemos centrarnos en la autoridad de un pensador determinado, pues el principal objetivo de la primera parte del trabajo es la definición de un concepto que en diversas lenguas -aquí nos limitaremos a cuatro: español, italiano, alemán e inglés- ha venido usándose como un lugar común dentro de disciplinas muy dispares y aun en el lenguaje ordinario. A partir del siglo XIX, incluso pensadores como Stuart Mill o Schopenhauer, que usan el

concepto con la precisión requerida a una investigación que lo tiene como centro, sin embargo, también utilizan la palabra indiscriminadamente según su uso común.

Aquí vamos a centrarnos en lo que los franceses denominan la “era clásica”, es decir, la época que comienza con el final del Renacimiento y concluye a las puertas Romanticismo. Entendemos que el movimiento romántico, sea cuando fuere la época en la que comience (y ahí varían las distintas tradiciones culturales, las más apegadas al Barroco llegarán pronto al Romanticismo), está fuera del marco temporal trazado por este trabajo. En nuestra opinión, 1750 es una fecha simbólica para descubrir la eclosión de lo representativo que acaba por identificarse con la cultura occidental. El término “clásico” es una denominación que la música ha adoptado para referirse al periodo que cubre la mayor parte del siglo XVIII.

Precisados los límites conceptuales y temporales, vamos a plantear tres problemáticas que hemos destacado como especialmente relevantes a la hora de configurar el espacio conceptual de la representación. En primer lugar, nos hemos planteado el concepto benjaminiano de edad como idea. El barroco es así una idea y nosotros vamos a trabajar sobre ese presupuesto benjaminiano que va ser reforzado por Steiner y Deleuze. El drama es algo más que una práctica, es una idea.

En segundo lugar, sobre ese presupuesto hemos aplicado las categorías interpretativas de Foucault, que funcionan según el modelo histórico-conceptual propuesto por Benjamin. Sin embargo, como ya dijimos antes, vamos a cuestionar los límites de la representación tal y como los presenta Foucault.

La tercera consideración tiene que ver con los orígenes del concepto de representación tal y como es planteado por Heidegger. La disputa heideggeriana sobre “las imágenes del mundo” y “el mundo como imagen” nos sitúa frente al moderno concepto de imagen en medio de la moderna civilización mecánica. Si las imágenes son a partir de entonces el lenguaje de las cosas, los sonidos van a alcanzar nuevas posibilidades comunicativas en un aspecto que pareció transformar la experiencia musical, convertida en un arte de primer rango. Los lenguajes van a adquirir una consistencia nueva con una reflexión no ya sobre su funcionamiento sino sobre su origen

metafórico. La metáfora se va a destacar en dos frentes que constituyen dos funciones diferentes del sistema lingüístico: el símbolo y la alegoría. La conciencia del hecho metafórico es significativa de un nuevo giro hacia la representación o desde la representación.

Seguidamente se abre un segundo capítulo (La emergencia del concepto moderno de representación) donde nos adentramos en el debate sobre el hecho representativo. En primer lugar, para señalar la importante mutación perceptiva que afecta al hombre que vive entre el siglo XV y XVII. Lo visual y el sentido óptico van a ser los primeros aliados del moderno sistema representativo. La actualidad del famoso tópico del *Theatrum Mundi* es uno de los centros de este debate, este topos nos abre la puerta hacia el estudio de la organización mental que vamos a encontrar en el sujeto que vive dentro del sistema representativo.

Ese teatro mental lo tratamos en la segunda parte: **Gramáticas de la representación: la esfera jurídica, política, epistemológica y estética**. Esta segunda parte se ocupa de las tres esferas donde se manifiesta el concepto de representación. Las abordamos según un orden que otorga prioridad a la representación como concepto dentro de las artes dramáticas, pero que ha fundamentado también la moderna concepción de mimesis. Se trata de la esfera estética (desde el concepto de mimesis hasta la reflexión sobre el gusto), la epistemológica (especialmente el debate sobre la configuración de las ideas y los procesos mentales) y la política (sus fundamentos jurídicos y, en general, la teoría del poder y de la soberanía). Mas allá del mero concepto, nos ha interesado la consideración espectacular de la representación. Por eso, hemos destacado el aspecto teatral. Esta figura nos ha permitido una consideración escénica, que venía siendo insinuada en los análisis de la teoría política (Hobbes) y en los de la teoría del conocimiento y de la mente (Hume), en los cuales la metáfora teatral se convertía en una clave de comprensión de los fenómenos políticos y cognoscitivos.

El concepto de representación, desde el punto de vista epistemológico y psicológico, ha sido planteado desde Descartes a Hume como el problema de la representación mental del mundo, pero también se ha usado abundantemente la metáfora escénica. Tras la esfera artística y epistemológica, abordaremos el análisis de la representación jurídico-política, en el que también reaparece la metáfora escénica.

La tercera parte (*Análisis de las prácticas representativas*) nos sitúa en el marco social directamente. Si la segunda parte nos situaba frente a las condiciones ideológicas, conceptuales, que conforman el aspecto mental de la representación (y nos habíamos detenido en un tratamiento donde se delimita la forma de pensamiento representacional en sus diversas esferas, intentando poner en evidencia un verdadero sistema en el que las diferentes formas de representación se nutren unas de otras), en esta tercera parte nos hemos centrado en conocer la nueva dualidad que se está construyendo lentamente entre hombre público y privado. Este *Análisis de las practicas representativas* nos acerca a la constitución sociológica de la representación y el espectáculo, tratando de poner en evidencia la lógica de la desigualdad del nuevo orden cultural.

Esta tercera parte está dividida en cuatro capítulos. El primer capítulo trata de un postulado sobre el que se organiza socialmente la representación. Se trata de la clasificación social que se va construyendo como un sustitutivo de la sociedad estamental. Estamos ante los orígenes de la sociedad de clases, precisamente en el momento en el que se fundan las categorías para justificar la desigualdad. La primera cuestión es la de presentar la diferencia social que hay entre los representados y los representantes. Vamos a ver cómo se construyen las diferencias que caracterizan a los personajes representativos, los que se presentan en la escena del conocimiento, de la política y de los espectáculos artísticos. Vamos a intentar comprender la justificación por la que algunos merecen ser los personajes visibles y modelos de comportamiento, una justificación que se basa en una nueva teoría del personaje excepcional o genio. Son estos personajes los que van a crear la *norma del gusto*. La categoría estética del gusto la hemos tratado en este apartado, y no en la estética, para destacar su importancia sociológica a la hora de establecer las diferentes categorías y rangos que hay entre los hombres.

En el segundo capítulo, dedicado a la vida pública, nos hemos centrado en el análisis del actor, como personaje representativo, y en su público. Al final hemos querido plantear la nueva configuración de la esfera pública por la que la representación convierte al actor en un modelo de hombre público, y a la sociedad en un reflejo espectacular.

El capítulo siguiente va a tratar del impacto político y social de la representación, primero al nivel de la configuración de la opinión pública y después en la creación del entramado urbanístico y el diseño del espacio teatral. Es ahora cuando la metáfora escénica juega un gran papel social. El siglo XVIII va a conocer al hombre privado a la luz de una nueva concepción de lo público. El modo en que el espacio es pensado y organizado es una de las prácticas que nos permiten comprender las dimensiones de esta moderna sociedad espectacular. La urbanística moderna está pensada como una gran escenografía que alberga un potencial de espectadores siempre en ascenso. La ciudad crea medios precisos para constituir una nueva realidad ya denominada en el siglo XVIII *opini3n publica*. La última pieza de esta construcción simb3lica que transforma la ciudad es el edificio del teatro. Hemos dedicado este capítulo a analizar los conflictos ideol3gicos suscitados por Rousseau al filo de esta construcci3n social y pol3tica que se basa en el modelo espectacular y teatral.

El cuarto y último capítulo de esta tercera parte nos va acercar a nuestro destino final que es el teatro de ópera. En este capítulo nos hemos concentrado en el tratamiento de los problemas estéticos, sociales y políticos aplicados a las prácticas operísticas durante el siglo XVII y XVIII.

Todo el recorrido anterior conduce a la cuarta parte (***Los contenidos de la representación: la escena, la representación opulenta, la ópera***), que es la más concreta, pues en ella se aborda el estudio de la comedia lírica de procedencia italiana, que se convierte en símbolo de una época, cultura y de una clase social. A la luz de este análisis hemos tratado de precisar no solo el objeto representado, sino también los personajes representativos, que resultan ser los mismos que construyen la representación, y el público espectador. Nuevos saberes, nuevos medios y nuevos espacios han definido la compleja red del mundo atrapado en la representación.

Desde el punto de vista de la estética y la sociología de la ópera en el siglo XVIII, nuestro trabajo se ha centrado en clarificar conceptualmente las condiciones en cuyo marco se organiza la ópera desde sus orígenes, centrándonos en el desarrollo de la comedia lírica ilustrada, y sus implicaciones en el proyecto cultural de las *élites* políticas europeas.

La ópera nació como un espectáculo que iba dirigido exclusivamente a un público que formaba parte de las élites dirigentes de los diversos Estados europeos. Por eso, los únicos lugares donde se representan estos espectáculos son las capitales, los centros del poder político y económico. No será sino en el siglo XIX cuando los teatros de ópera se abran a un número mayor de espectadores, pero siempre de las *élites*. Eso significa que cuando se dispersan los centros del poder, se multiplican los focos de producción operística.

Un análisis del público nos da el pulso estratégico de un país. Y eso hace precisamente a los soberanos interesarse especialmente por la ópera, cuyo público es cortesano en los primeros años del siglo XVII y burgués a finales de siglo y principios del siguiente. Los monarcas están implicados directamente en la configuración del espectáculo lírico⁵. Casos como Luis XIV, que trabaja en el diseño de los ballets de Lully y participa en los espectáculos, se multiplican con el paso de los años al convertirse la ópera en un asunto de Estado. En Austria, el Káiser Leopoldo I se convierte en compositor ocasional de óperas en colaboración con otros compositores, estrenando óperas como *Aristomene Messenio*, puesta en escena en 1670, o el *Apollo Deluso* de 1671, ambos títulos compuestos junto a G. F. Sances. También compuso *Creso*, sobre texto italiano de N. Miniato y música enteramente del emperador, que fue estrenado en la corte vienesa en 1678. Otros casos ilustres durante el siglo XVIII son el Papa Inocencio X (libretista de la primera ópera cómica que conocemos), Federico de Prusia (libretista

⁵ Aunque no está suficientemente documentado el papel de los soberanos como escritores y compositores, es precisamente este rol el que conviene señalar para destacar la importancia que debía tener la ópera en la sociedad cortesana, para que estos grandes personajes accedieran a los menesteres de los que se encargaban los Kapellmeister o los modestos sirvientes que amenizaban con música los eventos cortesanos. La ópera se convirtió en algo más que un pasatiempo, y eso es lo que queremos reflejar aquí.

de óperas tan significativas como *Montezuma* de Graun) y especialmente la emperatriz Catalina II de Prusia, que pasa a convertirse en libretista habitual del compositor valenciano Vicente Martín y Soler, pero también de otros compositores como Tommaso Giordani (en 1789 colaboran en la ópera *Fevej*).

El desarrollo de la ópera a lo largo del siglo XVIII va parejo a un intento de modernización de la *élite* dirigente, una adaptación al nuevo orden, sin renunciar a ser una forma de pasatiempo elitista. Encontramos en la ópera una escuela de valores donde estas *élites* se instruyen. Hacer un repaso por las temáticas mitológicas de las primeras óperas supone entrar en contacto con los valores heroicos que se pretendía infundir a la *élite* nobiliaria. Sólo aquellas obras que son útiles al público van a formar parte del repertorio aceptado. Al final del siglo XVIII la nobleza vive el fin de su predominio político en las sociedades industrializadas; la burguesía adquiere poco a poco mayor peso; la comedia, la ópera *buffa*, que era el signo distintivo de la alta burguesía, se mezcla con los restos finales de la ópera cortesana, se trata de la música que va de Mozart a Rossini.

En resumen, hemos pretendido comprender, de forma global, los orígenes de un sistema general de pensamiento que actualmente impregna nuestro espacio y nuestro tiempo. En efecto, se trata de una genealogía de la moderna sociedad espectacular, esa que nos ha convertido a todos en sujetos transparentes que contemplamos continuamente el espectáculo del acontecer fabricado por los medios tecnológicos.

Una nueva voluntad de saber y de poder esta constituyéndose entre el siglo XVII y XVIII. Desde la filosofía política se da vida a la concepción contractualista que se pone frente a las teorías clásicas del origen de la sociedad. *Contractualismo y Representación* van a suponer una mutación del espacio simbólico europeo, a la que se le suman las reivindicaciones del nuevo sistema económico capitalista y la nueva clase que gestiona la sociedad: la burguesía. Estos cambios suponen la mutación definitiva del viejo modelo de representación.

Los perfiles del sujeto representado son nuevos: espectador, público, consumidor, votante, y se presentan a través de la concentración demográfica de las ciudades europeas. También se van construyendo nuevos perfiles del sujeto representativo: como es el caso del intelectual. Al mismo tiempo, se van creando los nuevos estereotipos del

artista, y asistimos al surgimiento de una nueva autoconciencia literaria. El intelectual reivindica la autonomía de su oficio y la creciente empresa editorial y espectacular es su aliada. El nuevo rol político de la soberanía, basada en el consenso de las mayorías, contribuye a dar valor a la figura del intelectual que fabrica la opinión pública.

El trabajo que aquí vamos a desarrollar intenta mostrar a partir de qué momento, y mediante qué tipo de discursos y de prácticas sociales, ciertas formas espectaculares que se convirtieron en las señas de identidad de la burguesía moderna. Esa identidad construida va a ser legitimada como un rasgo natural: el gusto y la capacidad de juicio que algunos son capaces de desarrollar. La “buena” sociedad se está construyendo sobre unas convenciones de origen aristocrático que se adaptaban a la vida ciudadana. Shaftesbury llamó “sentido interno” a esa disposición innata del hombre sensible y cultivado, pero empiristas tan radicales como Hume no tienen el menor problema en hacer del gusto un carácter innato. El gusto estético, que identifica a la ennoblecida burguesía británica, va a constituir el origen de múltiples publicaciones estéticas y el surgimiento de la crítica. En este contexto se inicia un debate sobre la educación y la necesidad de la instrucción pública.

Las razones por las que se han determinado ciertas formas elevadas, en cuanto objetos de gusto, vienen definidas por la sociedad cortesana y sus objetos de disfrute. El cultivo aristocrático de los sentidos y su racionalización discursiva tienen como consecuencia la construcción de una nueva época clásica. Los sentidos y sus aplicaciones, en el control del espacio, en la jardinería, o en el teatro y en la pintura, pero también en el uso de la moda o de las joyas; el cultivo de la escucha, con la codificación de concierto u ópera lírica (el espacio religioso mantiene el carácter suntuario del oratorio o la misa). En cambio el olfato y el paladar han quedado relegadas a un estrato inferior, mucho más primitivo, pero igualmente codificado en sus rituales y en el cultivo de un gusto gastronómico que identifica a aquellos que son “capaces” de disfrutar de determinados manjares y vinos. Es la sociedad de los iguales, aquellos que son capaces de disfrutar de un sofisticado mundo sensual. Aunque los sentidos y las emociones siguen teniendo una consideración menor respecto a la razón, sin embargo se constituyen en la clave de la distinción social. El siglo XVIII hace de la sensibilidad el rasgo distintivo de la individualidad y de la clasificación social.

La ópera es el emblema de esa alta cultura convertida en ritual identitario de una clase que no está separada por fronteras, sino por el gusto, y que determina un estrato reducido de la sociedad europea que coincide en sus objetos de disfrute con sus compañeros de clase. Es significativo el actual acceso de China o Corea del Sur a los circuitos internacionales de ópera, o la importancia de Venezuela en el circuito internacional de grandes orquestas. Hoy, como ayer, los rituales sociales están condicionados por el mismo sistema de selección basado en la superioridad del gusto. El gusto es considerado el único rasgo “natural” de distinción dentro de un sistema clasificatorio para el que la pertenencia a un determinado estrato social no tiene nada que ver con los estamentos.

La actual cultura de masas es la forma derivada de esas culturas burguesas que compitieron con las de la nobleza en los siglos XVII y XVIII. En el origen de la cultura de masas están los debates de Rousseau y la ópera cómica (buffa). Fue un momento en el que el público masivo de las ciudades se encontró en un mismo espacio. Hay que contar que a mediados del siglo XVIII las multitudes urbanas son un potencial positivo para los intelectuales ilustrados. Va a ser con la conquista burguesa del poder, y con las transformaciones de la Revolución industrial, cuando las masas comienzan a adquirir un carácter peligroso y despectivo para las elites. Durante el siglo XIX la cultura popular se separa radicalmente de la cultura de las elites. El siglo XX ha mantenido inalterable el espacio fragmentado de las dos culturas. La obligada conexión de las dos culturas a lo largo del siglo XX se ha realizado sobre el modelo ilustrado de un espectáculo integrado, totalizador, ahora basado en los nuevos medios tecnológicos de comunicación y de entretenimiento de masas. Es una conexión basada en la idea de una sociedad espectacular donde se privilegia la expansión del mercado hacia todas las formas y aspectos de la vida y la cultura. Si bien los viejos espectáculos han dado paso a una moderna forma de espectáculo definida por la publicidad, que ha dejado de ser un medio para convertirse en un fin. El mercado, la publicidad, los medios, se han convertido en los verdaderos centros del espectáculo. El medio es el producto.

I. LOS SISTEMAS DE REPRESENTACION: LA IDEA DEL ESPECTÁCULO.

1.1. LOS LÍMITES ESPACIO-TEMPORALES Y CONCEPTUALES.

1.1.1. ETIMOLOGÍAS. EL CONCEPTO DE REPRESENTACIÓN EN LA ANTIGÜEDAD.

1.

La palabra latina *repraesentare* es un verbo, de ahí surge el nombre *repraesentatio*. Tenemos que entender dos cosas respecto al término “representación”, en primer lugar el concepto al que nos referimos tiene una etimología muy precisa; en segundo lugar, el uso de tal expresión tiene un campo semántico muy amplio. El problema es que además hay otros términos que también hacen referencia al campo semántico objeto de nuestro trabajo, como *delegación* o *mimesis*, muy alejados entre sí y circunscritos a disciplinas muy diferentes. No podemos dejar fuera otras formas, que forman parte del mismo campo semántico pero, que no usan la palabra representación, es el caso de la *alegoría*, del *contractualismo*, solo por referirnos a los conceptos fundamentales. Otros conceptos como el de opinión pública, interpretación escénica o las diferencias entre lo privado y lo público, van a mostrarse como fundamentales en la comprensión de las prácticas representativas.

La cosa se complica cuando hacia el siglo XVII dejamos de tener el latín como lengua de referencia y tomamos en consideración las diferentes acepciones y términos que toma esa palabra en otras lenguas, especialmente en alemán donde aparecen muy diferentes términos para referirse a esta operación que el latín nombraba como *repraesentatio*. Según los autores del *Diccionario razonado del Occidente medieval* (Le Goff, J. 2003), hay términos latinos para los que las lenguas modernas no tienen “instrumentos capaces de expresar con exactitud” su significado. Es lo que sucede con términos como *repraesentare*, que se relacionan con *denotare*, *depingere*, *exprimere*, *figurare* o *monstrare*. La palabra latina *repraesentatio* aparece como *repraesentator*, *repraesentans*, *repaesentativus*, o *repraesentatio*.

Parece que *repraesentatio* es la traducción latina de la palabra griega *phantasia*, así lo consideran tanto Quintiliano como Avicena. Esto nos acota el espacio significativo

del termino latino y su paso a las lenguas modernas. El uso verbal del sustantivo aparece con frecuencia en textos latinos con diferentes sentidos. En Julio Cesar con el sentido de hacer efectivo algo, en Horacio para referirse a figuración o reproducción, en Plinio para decir o nombrar, reproducir una cosa en forma de palabra, o en Suetonio, Quintiliano y otros.

Desde el punto de vista conceptual debemos tener en cuenta qué es lo que queremos identificar como representación. Se trata de hacer presente aquello que no está, o hacer referencia a una presencia que no es posible presentar y entonces habría que representarla. Pero, al mismo tiempo, hace referencia a la facultad psicológica a través de la que efectuamos tal operación, que puede ser entendida según su sentido original griego de crear con la imaginación el *phantasma* de la *phantasia*, pero que en sentido moderno se ha convertido en la facultad racional de tener imágenes o representaciones de las cosas o de las ideas. Es un concepto que alcanza su máxima complejidad en el ámbito jurídico, pero que viene de la labor del artista desde las famosas invocaciones a las cosas que se podían ver en las pinturas de Apeles. Esto nos hace ver su afinidad con otros conceptos y otros campos, lo que hace muy complicado un análisis en profundidad de sus diversas acepciones a lo largo de la historia.

Para el hombre antiguo existe la categoría del doble, que en Grecia se concebía como *colossos* (Vernant, 2013), es un sentido religioso que se daba tanto en el ritual religioso como en otro ritual que era el teatral. Esta forma de desdoblamiento que se producía a través de la máscara teatral iniciaba una experiencia que para el hombre antiguo era representativa, es decir de dualidad, de una presencia ausente pero figurada, siempre en relación con la realmente existente. El concepto de mimesis fue el que designaba esa operación. Y Aristóteles conceptualizó la complejidad de la operación mimética en el contexto de la reflexión teatral, que para un griego, era el mismo ámbito que el del ritual religioso.

Desde el mundo griego el modelo de toda representación será la que se da en la escena teatral, cuando se usa la palabra latina *repraesentere*, se emplea como sentido de operación duplicadora o evocadora de lo presente que se ausenta, como la máscara del personaje respecto al sujeto evocado. Eso es la representación, una figura que se pone en el lugar de la presencia. Fuera de la escena teatral la representación se convierte en

metáfora que se aplica a otros campos, especialmente al campo económico, administrativo y jurídico.

La introducción del nuevo paradigma de la subjetividad moderna, el *cogito*, va a permitir que la representación se convierta en una operación psicológica que va a hacernos entender de otro modo los procesos mentales después del Renacimiento. Este nuevo paradigma va a afectar a toda la conceptualidad estética, que estaba asentada desde hacía dos mil años. El concepto teatral y artístico de representación va a sufrir una importante mutación al mismo tiempo que no dejaba de ser la metáfora de cualquier forma de representación. Los nuevos estudios en el ámbito epistemológico, psicológico o político iban a usar la metáfora escénica, incluso en un momento en el que la propia concepción y práctica de lo escénico y lo artístico estaba sufriendo uno de los mas importantes cambios de su historia.

2.

Para el mundo cristiano la idea platónica⁶ se convirtió en representación, es con Agustín de Hipona donde aparece una teoría de la imagen y de la representación que transforma el platonismo en una filosofía de la representación. Para los griegos el mundo es el ser, una presencia que se presenta a la inteligencia y a los sentidos, sin embargo para los cristianos, el ser es Dios, una presencia que no se hace presente, que se sustrae absolutamente a los sentidos y que puede ser solo pensada o simplemente deseada. Esa concepción del ser hace necesaria la concepción de la representación, la ausencia de un ser presente exige su representación temporal. La misa es el modelo de toda representación. El *theatrum mundi* se identifica con la visión cristiana del mundo.

Es aquí donde aparece triunfante la metáfora escénica de nuevo. Ahora el mundo es un gran teatro que tiene un único espectador que es Dios. Y así Agustín recoge la metáfora antigua del *theatrum mundi* para conferirle un nuevo significado. No queda nada de la antigua concepción de la metáfora, solamente el sentido ritual del teatro como había surgido en las polis griegas y se daba en tantas otras prácticas religiosas de otros pueblos.

⁶ En Platon *eidos* es un término que se opone a *phantasma*, el *eidos* no es por tanto una representación, es la realidad, no es un producto de la *phantasia*. Más bien, representarse es lo que hace el hombre convencional, lo que ve el que vive atado en la caverna son fantasías. Platon de este modo ha invertido el sentido, y lo que es una imagen mental se ha convertido en el ser mismo, mientras que el ser es propiamente una mera representación. Es quizá la primera formulación del mundo como teatro.

El hombre, en la acepción del *Theatrum mundi*, es una representación de la divinidad, una imagen o reflejo de ella. Toda la doctrina agustiniana de la Trinidad es una perfecta construcción de cómo debe funcionar la representación humana en su triple dimensión de Memoria, Inteligencia y Amor. Esos tres principios que se despliegan en tres facultades: recordar, entender y amar, son las representaciones de las tres personas divinas. Pero es que la doctrina de la *Civitas Dei* en sí, es también una formulación de cómo la eternidad es representada por los hombres gracias a la temporalidad. El pasado el presente y el futuro, que no son sino imágenes, son imágenes o representaciones de la eternidad que es inalcanzable para el ser humano. Vulgata: *ad imaginem Dei*. Todos los pueblos del libro comparten esta concepción de la imagen como un acto de revelación de la divinidad. El hombre es una imagen de la realidad de Dios, es la imagen gracias a la que somos nosotros mismos. Reproducir la imagen del hombre o de Dios es un acto sospechoso para toda ortodoxia de origen hebreo. El mundo de la imagen es el espacio sagrado. La prohibición de representación iconográfica de la divinidad tiene que ver con el carácter sacro de las imágenes, y con el reconocimiento de reducir a mera imagen lo que es otra cosa, nunca una imagen.

Esta idea se basa en la concepción mágica del signo, a través de la figuración de un objeto se estaría haciendo algo parecido a lo que hace la divinidad. La palabra o el signo iconográfico tienen una dimensión creativa, están construyendo aquello que representan, y eso es profundamente herético. Solo es posible la representación para aquellos que son los artífices de lo representable, para el creador y las figuras religiosas que componen su constructo religioso.

Sin embargo el cristianismo es herético desde el punto de vista de la Biblia, representa una y otra vez lo no representable, necesita becerros de oro para fundamentar su fe⁷. La argumentación teológica, no siempre explícita, es muy sencilla: un pueblo analfabeto, que no conoce el hebreo ni el latín, solo puede comprender la representación, que constituye su existencia, su carácter efímero, gracias a las representaciones en forma de imágenes. Las imágenes llenan los capiteles, las puertas, las vidrieras, los libros... Para el cristianismo medieval las imágenes alcanzan algo del misterio sacro. La autoridad religiosa se otorga, de este modo, la capacidad de hacer representaciones. Al final esta manía representativa va a legitimarse dogmáticamente por la Iglesia romana de

⁷ Tras el Concilio de Trento se crean diferenciaciones muy importantes entre las imágenes y los ídolos.

Occidente, la representación se convierte en la única forma en la que los hombres alcanzan la presencia divina, aquellos a los que, está, no se presenta o aparece.

Auerbach ha dedicado un estudio a un concepto cercano al de representación, se trata de *Figura*, cuyo significado en Terencio es de “imagen plástica” (Auerbach, E.1998, p. 23), la palabra viene de *Fictura* que es lo opuesto de *Natura*. Lo figural se enfrenta a lo natural, como un espejo a su modelo. Es con Quintiliano donde aparece la acepción de *figura* retórica y se distingue de tropos, y más adelante se la relaciona con la alegoría. Refiriéndose al léxico griego, Auerbach viene a relacionar figura como lo diferente de la forma que sería el *eidos* o *morphe*, y es por tanto el aspecto sensible. Todas las operaciones representativas van asociadas a un objeto sacro, así el acto representacional es algo en el que el sacerdote y el artista coinciden ya que ambos representan la imagen o figura sacra. La figura es una *imago dei*. La representación se convierte en una aparición sensible de la divinidad, y así se reproduce para estar presente en los templos y en los lugares más selectos de la casa a modo de altares domésticos.

El mundo cristiano va a efectuar el cambio más significativo, en Agustín donde aparece la interpretación figural de la historia, es donde se trata de la Encarnación del Verbo:

Un ejemplo práctico de cómo se aplicaba la instrucción figural a los neófitos se nos ofrece en la explicación del sacrificio pascual del segundo sermón del obispo Gaudencio de Brescia, que contiene una expresión, tal vez inconsciente, de la perspectiva temporal de este tipo de interpretación cuando dice de la figura (procedente en el tiempo) que no es *veritas*, sino *imitatio veritatis*. (Auerbach, E.1998, p. 85)

El misterio de lo figural es el de un concepto que ha hecho posible considerar la sustanciación de la divinidad que se hace carne-figura. El cristianismo en la persona de Cristo necesita crear una mediación entre la nada del hombre como mera imagen o imitación del ser y Cristo que es Dios y también hombre. Ese carácter de hombre es el que hace que la herejía cristiana se justifique, y que el concepto de Figura sea el adecuado a la presencia de Cristo.

La misa es la primera de las representaciones para el mundo cristiano. Allí se representa el hecho más importante que es el de la transubstanciación. Pero junto a la misa hay otros muchos episodios que salen de la lectura del libro sacro para ponerse en escena en la misma iglesia. Uno de los espectáculos que llegan hasta el final del siglo XV es la *Sacra rappresentazione*. Se realizaban en las iglesias, allí se escenificaban con toda magnificencia episodios sacros. Estaban musicalizados y este ingrediente se consideraba una de las herramientas más eficaces para la comunicación del misterio sacro a los fieles.

Aunque la lengua del canto es el latín, hacia el siglo XV se usan ya las lenguas vernáculas. Es importante el papel de la música como un arte considerado no representativo: lo musical, aun siendo considerado un arte menor desde la antigüedad por no ser un arte mimético, alcanza un valor de comunicación de una espiritualidad inmaterial que hace de los maestros de capilla uno de los elementos imprescindibles de la liturgia. La música religiosa en los siglos XV y XVI, con la polifonía, alcanza una cima artística convertida en paradigma de las posibilidades expresivas de este arte. Precisamente la música es una forma de representación no figurativa, que encuentra su grandeza en la necesidad de expresar lo que no es susceptible de ser representado figurativamente. La polifonía fue un arte de todos, príncipes y burgueses, un modelo de aquello que podía hacer, de todos, criaturas sin distinción. La *Sacra rappresentazione* tuvo continuación en los siglos siguientes en el género oratorio y en las cantatas que se mantienen hasta el día de hoy en los países protestantes. Mayor importancia tuvo el elemento dramático que el musical en España, donde se continuaron fuera de los recintos religiosos las representaciones sacras: se trata de una acción litúrgica que llega al teatro en forma de Auto de Fe.

1.1.2.CRONOLOGIAS. LAS ETAPAS HISTÓRICAS: ÉPOCAS. LA IDEA DE ÉPOCA HISTÓRICA .

1.

Algo no está presente cuando la representación se pone en marcha. El mundo antiguo necesitaba de la representación para considerar el objeto, que era tratado como universal, y además como integrante de la misma realidad que el sujeto. La figura, el símbolo y otras tantas formas de representar hicieron a los hombres convivir con realidades “fantasmales” que formaban parte del mundo no como representaciones, cosa que debemos considerar que eran, sino como presencias. Así, todavía la *Divina Commedia* de Dante nos sorprende con ese complejo mundo en el que conviven realidades de muy diversa índole. Pero si bien esto es una experiencia, y podemos reconocer que afecta al orden de las estructuras del pensamiento, no por ello debemos considerar que es un universal antropológico. No podemos encontrarlos, o identificarnos, con aquel universo simbólico, con esa concepción del hecho representativo. Y además sucede que el hombre antiguo no tiene conciencia de la diferencia entre presencias y

representaciones, ambas comparten el mismo nivel de comunicación en los discursos. No diferencian entre una realidad física y un hecho simbólico, Dante hace que Virgilio hable con los difuntos mientras camina por el cementerio y Agustín de Hipona dice que todas las criaturas aman existir desde las mas frágiles y pequeñas hasta los monstruosos dragones. El barroco, sin embargo, al tener conciencia de la representación, no piensa en el mismo nivel los dos segmentos: presencia y representación. El pensamiento moderno se asienta sobre esa dualidad básica. Aunque parece que la representación se ha puesto en el lugar de la presencia, en realidad no desaparece la conciencia del artefacto representativo. Eso es lo que hace que la alegoría sea la figura del pensamiento dentro del orden de las representaciones, no están los dos sistemas, el del fenómeno y la idea, sino uno solo donde la idea resume monádicamente los fenómenos.

Las transformaciones en el sistema de percepción visual, la incorporación de las tecnologías, las nuevas practicas económicas, el mundo convertido en imagen, vamos a ver cómo inauguran la moderna era de la representación. No es una experiencia intercambiable con la de épocas anteriores ni posteriores. La era de la representación tiene su inicio tras el asentamiento de las posiciones de la Reforma y la Contrarreforma. Durante el siglo XVII concreta sus peculiaridades regionales, aunque no se renuncia a un estilo internacional que habla italiano y que sigue moda francesa. El nuevo estilo artístico tiene diversos nombres, es el clasicismo, el barroco, el manierismo. En realidad es una evolución del Renacimiento que desde Italia se convierte en patrón internacional. Pero no todos los lugares respetan la secuenciación elaborada para el arte toscano renacentista por los críticos alemanes de las épocas de la Historia del Arte, desde Jacob Burckhardt a Heninrich Wölfflin. Y es que en algunos lugares solo se ha conocido un manierismo pre-barroco, que pasa de las florituras góticas al rococó, como en el sur de Italia o España.

La novedad cultural y artística va a hacerse visible a través de infinidad de elementos, pero afecta a la vida social en sus costumbres, en el urbanismo de la ciudad moderna y de los nuevos centros de encuentro en cafés o plazas, así como a través de los nuevos medios de comunicación no regulados por las autoridades eclesiásticas. La representación va a dar nuevo sentido a los procesos económicos, a las prácticas religiosas, a las producciones artísticas, a las formas de identidad social e individual, a los procesos de conocimiento y a las formas de legitimidad del poder. Se van a constituir espacios nuevos y convenciones sociales nuevas. El periodo de constitución es de poco

más de un siglo. Hacia la segunda mitad del siglo XVIII podemos hablar de la crisis de esta era de la representación⁸. Sin embargo la nueva estética, la nueva epistemología, la nueva política, no van a cuestionar el fundamento mismo, solo algunos pocos, como Rousseau, llegan a tocar al fundamento de la representación. De esta forma perviven hoy tantos elementos de la era de la representación.

2.

La amplia extensión del concepto de representación se va a desarrollar en el trabajo. Pero hay otro importante problema que se refiere a una serie de experiencias y acontecimientos históricos, y a su catalogación y clasificación por parte de las ciencias históricas. El problema viene de que los protagonistas del periodo histórico que vamos a tratar fabrican continuamente catalogaciones de su experiencia histórica y la de sus antecesores. Se añade a esto que la historiografía ha clasificado los periodos artísticos de diferente manera y ha construido conceptos históricos que varían de una disciplina a otra. Ante un océano tan enorme vamos a seleccionar algunas denominaciones y sus justificaciones. Esas clasificaciones o denominaciones serán las que mantengamos a lo largo de todo el trabajo.

Vamos a intentar descubrir como se construye el concepto de experiencia social y privada como representación, partiendo de la importancia de la metáfora teatral (*Theatrum Mundi*) en la Europa del siglo XVI. El racionalismo barroco y el dramaturgo han hecho del mundo una idea, o mejor un conjunto de ideas en movimiento, lo que Walter Benjamin llamaba *Constelación*. Esas ideas tienen un espacio, podríamos decir que es la mente, en el caso de los filósofos, pero es el espacio escénico para los dramaturgos. Es por tanto algo cuya conexión descubriremos, donde la mente se entiende como un teatro. Esa forma es la que hace que las ideas, contenidos de la mente, se relacionen con el mundo, gran teatro. En este sentido veremos que el racionalismo barroco es alegórico.

Nuestro trabajo se va a concentrar en el análisis de una idea. La representación, tal y como vamos a considerarla, se puede situar bajo el periodo denominado *clásico* por todos los críticos franceses del arte, que con esa denominación hacen referencia a la época de Louis XIV, extendiéndola unos años antes y unos años después. Foucault ha

⁸ Según la tesis de Foucault en *Las palabras y las cosas*. Se trata de una crisis que va a fragmentar las diferentes disciplinas que estuvieron vinculadas durante los siglos XVII y XVIII. La crisis va a indicar no el final del sistema representativo sino el final de su aparición visible.

usado tal denominación aplicándola al pensamiento, a las ciencias y a las artes durante el periodo que va entre los siglos XVII y XVIII. Nosotros hemos usado el termino *clasicismo* en relación a la denominación que se da en la música del siglo XVIII y que ha producido el fructífero concepto de *música clásica*. El clasicismo francés es contemporáneo de otra idea puesta en marcha durante el siglo XVII y es la de *barroco*. Así que llamaremos clasicismo de forma genérica a aquel periodo clásico que comienza con el último Renacimiento durante la segunda mitad del siglo XVI, se extiende por la llamada cultura barroca, también llamada clasicismo en bellas artes, llegando hasta la época Ilustrada, objetivo central del trabajo. Pero precisamente es en la Ilustración donde cristaliza una nueva forma de clasicismo y emerge poderosamente en la forma de un neoclasicismo durante la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con la publicación de la *Enciclopedia*. El concepto de representación nos va a permitir comprender que hay mas conexiones que diferencias entre esta compleja urdimbre clasificatoria. Por lo tanto tenemos dos conceptos fundamentales puestos en marcha, uno es el de barroco, el otro es lo clásico. A lo largo del trabajo vamos a fundir ambas denominaciones en una que es el clasicismo barroco para distinguirlo del clasicismo ilustrado que vamos a ver espacialmente en la música.

No podemos contraponer sencillamente clasicismo y barroco, el periodo no creo un movimiento homogéneo estilísticamente, y mucho menos geográficamente. Se van a reproducir las tensiones de esa pareja dialéctica, clasicismo-barroco, en todos los lugares de Europa aunque en diferentes épocas. Mas allá del barroco y su clasicismo a la francesa o la romana, el neoclasicismo se contrapuso como una nueva generación que presentaba novedades ajenas a la cultura barroca. En algunos casos se trata de conflictos generacionales propios del individualismo recién estrenado. Algunos como Fontenelle (1667-1767) han atravesado las fronteras épocas por su longevidad, pero no es un fenómeno habitual, pocos periodos han tenido una conciencia tan clara de las características de su época y han producido mutaciones tan importantes en tan poco tiempo. Parece que sería conveniente establecer una diferenciación entre diversas etapas en la Ilustración, ya que durante el siglo XVIII hay una estética barroca, una clásica, rococó, neoclásica y romántica, en menos de un siglo. En primer lugar situaremos nuestro foco de interés: se trata de la cultura que rodea a la comedia desarrollada hacia la mitad del siglo XVIII. Se manifiesta como una reacción frente a la cultura barroca que

todavía esta presente hacia 1740 en París. Sin embargo en otros lugares, como es el caso de Lessing, se trata de una reacción contra lo clásico de importación francesa. La actitud de la ilustración francesa o alemana difieren en su relación con los movimientos que se presentan en el horizonte *fin de siècle* con aromas de revolución. Mientras la cultura francesa va a enfrentarse a la cultura incipientemente romántica que viene a desarrollarse durante la segunda mitad del siglo, en el mundo alemán se desarrolla un barroco que actúa como base del romanticismo venidero.

Desde la perspectiva de los que vivieron la crisis del romanticismo y el mundo de las experiencias de vanguardia, la cultura clásica y barroca aparecía mas próxima que la del neoclasicismo romántico. Para los vanguardistas españoles que recurrieron a Lope de Vega en la generación del veintisiete, los franceses que se inspiraron en el clasicismo dorado del periodo Luis XIV, los críticos como Benjamin que acercaron la obra de Brecht con el drama barroco, o compositores como Stravinski y Hindemith, y tantos otros que se inspiraron en los maestros del setecientos, la cultura clásico-barroca de primeros del 1700 se había convertido en un paradigma cultural.

3.

Nuestro concepto de representación se mueve entre 1650 y 1750, obviamente nos lo encontramos antes y después, pero esa forma que va a ser rechazada por unos y reivindicada por otros, esa que constituye la clave de nuestro mundo se manifiesta en ese periodo de tiempo⁹. No obstante otro de los problemas viene de la definición de Barroco y de Renacimiento. En este trabajo partimos del supuesto que el concepto de representación coincide con la gran crisis del sistema medieval a nivel político, científico, geográfico, económico, social...El problema es que no todas las crisis coinciden en el tiempo: si las nuevas tecnologías de la imprenta o la óptica se difunden durante la segunda mitad del siglo XVI, la desaparición del régimen político feudal tiene velocidades distintas en los diferentes países. Las diferencias se acentúan cuando consideramos el papel de los conflictos religiosos y las diferentes formas de construir la identidad de cada una de las comunidades. Eso hace que haya que considerar con mucha cautela las clasificaciones estilísticas que fundamentan las diversas disciplinas,

⁹ Las variaciones que se producen en ese periodo son enormes, sin embargo podemos considerarlas como inscritas en la misma constelación de ideas.

especialmente en un trabajo que quiere contar con la aportación de varias ramas diferentes del saber.

La amplia extensión del concepto de representación se va a desarrollar en el trabajo, intentando coordinar sus diversas facetas. Pero hay otro importante problema que se refiere a una serie de experiencias y acontecimientos históricos, y a su catalogación y clasificación por parte de las ciencias históricas. El problema viene de que los protagonistas del periodo histórico que vamos a tratar fabrican continuamente catalogaciones de su experiencia histórica y la de sus antecesores. Se añade a esto que la historiografía ha clasificado los periodos artísticos de diferente manera y ha construido conceptos históricos que varían de una disciplina a otra. Ante un océano tan enorme vamos a seleccionar algunas denominaciones y sus justificaciones. Esas clasificaciones o denominaciones serán las que mantengamos a lo largo de todo el trabajo.

4.

El problema de la clasificación o delimitación cronológica de los periodos históricos se manifiesta en la confusión que afecta a un periodo como el barroco, pero es aún más problemático el conflicto entre tendencias divergentes de lo que llamaremos ilustración. Sin embargo también vemos una dialéctica entre tendencias clasicistas y anti-clásicas, que se da en estos dos siglos que pretendemos analizar. El último de los problemas afecta al tratamiento historiográfico de este periodo, donde no se identifican las novedades y sus sutiles modificaciones sino que se suele crear una imagen más o menos coherente que sirva como titular para la prensa. Desde el siglo XVI los intelectuales han analizado y tomado posiciones respecto a sus contemporáneos y la generación anterior, las polémicas antiguos-modernos van a plantearse a lo largo de tres siglos. La identidad de estos movimientos de opinión y gusto, sin embargo no es la misma, ya que la que manejan los diferentes expertos en diversos campos científicos para referirse a la misma tendencia estética es divergente. La clasificación de estos periodos es, todavía hoy, un campo de discusión abonado. Este problema viene suscitado porque la crítica ha configurado sus propias divisiones en las distintas ramas del saber. Los historiadores de los hechos políticos han hecho una división; los especializados en la pintura, otra; los de la arquitectura otra; los que estudian la música han hecho otra; los científicos y filósofos otra... Si eso no fuera poco, las diferentes prácticas se marcan en una Europa cada vez

mas heterogénea, no es lo mismo el barroco francés que el austriaco, ni el español es el mismo que el romano.

1.1.3. LA IDEA DE LO BARROCO EN LA FILOSOFIA DEL SIGLO XX.

La confusión hace aconsejable obviar discretamente el debate, habida cuenta que este trabajo va a tratar diferentes disciplinas que los expertos de esas disciplinas han organizado sin tener en cuenta a las divisiones establecidas por las otras. Debemos volver a dejar que se manifiesten los documentos sin someterlos a clasificaciones restrictivas o confiarnos a aquellos que han convertido la época en un concepto operativo para el análisis de las experiencias dadas. Mientras que en la pintura podemos hablar del barroco hacia la segunda mitad del siglo XVI, especialmente en Italia, podemos llamar barroca a la música que se hace en toda Europa durante la primera mitad del siglo XVIII. Mientras la arquitectura italiana es clásica en 1500, la francesa adopta el clasicismo en 1650, y así algo parecido es lo que se impone durante la primera mitad del siglo XVIII.

Deleuze trata de rescatar el concepto de barroco en su trabajo sobre Leibniz, *El Pliegue*. En su libro se plantea el problema que observamos de usar el concepto en una u otra disciplina(la arquitectura). A veces lo que se hace es extenderlo a un largo periodo de tiempo y a toda producción artística. Incluso dice que se llega a negar la existencia del periodo como tal. Para Deleuze el concepto de Barroco es el de pliegue, “pliegue según pliegue” (Deleuze, G.1989, p.49), como en la obra de Boulez: *Pli selon Pli*. Deleuze reconoce que el concepto de pliegue es demasiado amplio, pero aclara:

Los pliegues de Uccello no son barrocos porque continúan atrapados en estructuras geométricas sólidas... el pliegue permanece limitado en los otros casos, y en el Barroco conoce una liberación sin límites, cuyas condiciones son determinables. Los pliegues parecen abandonar sus soportes, tejido, granito y nube, para entrar en un concurso infinito, como el Cristo en el huerto de los olivos de El Greco. (Deleuze, G.1989, p.50).

Hay una concepción muy precisa de esa manera, o tratamiento de las formas, que llamamos barroco. La idea es aplicable a diversos contextos, efectivamente se puede aplicar el concepto de Barroco más allá de los límites históricos, pero su uso propio está restringido a un momento histórico determinado que coincide con la aparición del sistema representativo. Aquí Deleuze sigue a Benjamin, el Barroco es una novedad, que se puede

concretar en un momento histórico, pero sus condiciones están más allá de los límites del periodo en el que este surge¹⁰.

Vamos a comenzar con concepto de barroco, tal y como aparece en la obra de Walter Benjamin. Cuando Benjamin manifestaba (Benjamin, W. 1990, p. 11) en 1927, que el objeto de su investigación eran las ideas, haciendo referencia al *Trauerspiel*, nos planteaba una dirección en el estudio de la Estética. No tratamos solo de una categoría clasificatoria, sino de una idea capaz de articular un conjunto de experiencias. El Barroco es una idea. Lo que se expresa en las obras, en los materiales, es una idea que como método, organiza y articula el discurrir del proceso creativo. La novedad de Benjamin respecto al trabajo de Warburg y otras tantas propuestas es que esta idea está dotada de todos los rasgos de una época, no se contraponen a la historia como lo esencial y formal a lo particular. El objeto de este trabajo sobre la representación son las ideas tal y como se configuran precisamente en el periodo del que se ocupa Benjamin en su libro, y también las prácticas estéticas y sociales que hacen históricas esas ideas. Pero no solo es una idea constituida históricamente por su época, también Benjamin ha aportado estratificaciones nuevas a esa idea, es evidente que no podemos considerar la idea como meramente histórica en el siglo XVII y XVIII y esencial para nosotros. Como si, para nosotros, esa idea no hubiera estado cargada de sedimentos posteriores, y entre otros, los que condicionan nuestra lectura. No podemos limpiar todo lo que ha venido después como si fuera una contaminación ilegítima de la obra original. La obra ha posibilitado de alguna manera esos depósitos posteriores que de una forma u otra forman parte de la idea, y eso no hace intemporal a la idea, la hace eterna, es decir, la llena hasta el colmo de todas las

¹⁰ Todo esto constituye el mundo clásico. La crisis de la representación tal y como fue constituida desde el siglo XVI, se constata hacia fines del siglo XVIII. El romanticismo asimiló todos los contenidos de esta construcción cultural, la subjetividad, la exacerbación de los afectos, las formas espectaculares, etc., pero rechazó la codificación que había sido construida durante el periodo clásico. Esta cultura romántica, aparentemente no sometida a cánones académicos, va a mostrar su crisis un siglo después de su aparición, Nietzsche lo constatará hacia 1878 con *Humano demasiado humano* y más expresamente en su *Ensayo de autocritica*. Toda la experiencia de la Vanguardia es la constatación del final de la vitalidad del romanticismo, que sin embargo vivirá durante otro siglo en la sensibilidad del espectador. La vanguardia supone una forma de continuidad con el mundo clásico: desde el texto de W. Benjamin sobre el barroco, que es una reflexión próxima a la experiencia dramática de B. Brecht, hasta G. Deleuze en su estudio sobre Leibniz, con el que conecta P. Boulez, toda la reflexión sobre la cultura que se construye en el Renacimiento y culmina con la Ilustración ha intentado reconstruir una identidad a la deriva que acaso se reconoce de nuevo en la metáfora del *theatrum mundi*, en el que se resuelve nuestra moderna sociedad espectacular.

temporalidades. Es casi como decir que el destello momentáneo o la idea, en su instantánea más evanescente, resume la totalidad del pasado y del futuro (Benjamin, W. 1990, p. 16). Y continuando a la luz de la reflexión benjaminiana: “el objeto no existe ya como algo que se auto-manifiesta”, el objeto del conocimiento o de la reflexión transita por una ruta, es el método; sin embargo la verdad en el método tan solo es “la exposición de sí misma”, que es la exposición de las ideas con las que se constituye la forma y el ser mismo que se revela en la exposición de las ideas. Pero Benjamin insiste, con un giro platónico donde verdad y belleza se contraen, que la verdad no es el objeto del conocimiento, definiendo así la “tarea del filósofo” en relación a la del artista o el investigador.

Para nosotros la representación es una idea que penetra una serie de conceptos y un conjunto mas amplio. Pero además es una idea íntimamente conectada con la pareja dialéctica¹¹ barroco-clásico. Esta idea dialéctica de representación funciona cuando la ponemos de frente a los fenómenos. Precisamente con el concepto de representación tratamos de exponer el ser de las ideas, pero es en el sentido de que las ideas, que viven en ámbitos muy diferentes, se conectan con “el mundo empírico”. Eso es lo que entendemos por representación, una conexión entre el elemento ideal y lo corpóreo, donde lo corpóreo es referenciado o resumido, o atrapado en lo alegórico. Este problema es el que se plantea Benjamin al tratar la relación entre conceptos, ideas y fenómenos: “Y la respuesta sería: representando a los fenómenos” (Benjamin, W. 1990, p.16). Esa es la cuestión, analizar ese fenómeno representativo por el que se produce la relación entre las ideas y las cosas, porque al final las cosas acaban organizándose de acuerdo a las ideas, y por eso las ideas “no sirven para el conocimiento de los fenómenos” (Benjamin, W. 1990, p.16) pero son ellas, “constelaciones” que actúan como universales frente a los fenómenos las que salvan a los fenómenos en su manifestación (Benjamin, W. 1990, p. 17).

La forma de las ideas, y la idea de representación que maneja Benjamin pertenece al corazón mismo de la forma de representación que usó la cultura barroca. Es el período

¹¹ En realidad nunca nos desplazamos hacia una consideración dialéctica, porque la representación, como momento de despliegue de la idea, actúa dialécticamente con el mundo empírico. Por eso nosotros no queremos introducir o reduplicar ese efecto. Ni siquiera vamos a tratar dialécticamente las categorías de barroco y clásico. Creemos que se reduciría falsamente el problema a un binomio que no capta la complejidad y que no se resuelve ni positiva ni negativamente.

que Foucault llama Clásico, y se refiere, mas o menos, al mismo que Benjamin llama Barroco¹², un momento caracterizado no tanto por la representación de fenómenos sino de ideas. Es decir, tanto lo representado como la representación deben ser ideas y no fenómenos, el concepto cristiano se aleja de esta nueva concepción. Evidentemente ambos pensadores hacen referencia a esferas diferentes y por lo tanto van a tener como consecuencia diferentes conceptos de representación. Cuando Benjamin usa el concepto representación, se refiere a la construcción del dramaturgo, que crea una idea en el marco del sistema general de la representación, que recoge, en forma de abreviatura monádica, los fenómenos, como diría Benjamin, *salvados* en la representación. De lo que habla Foucault es de la tarea del científico matemático que trata de representar a través del lenguaje las ideas, una representación que es el orden aplicado a los fenómenos. Es evidente que las diferencias se remiten a un punto en común que hace que los fenómenos no sean sino los procesos mentales que el artista reproduce a través de su imaginación, o las clasificaciones que el saber aplica al mundo de los fenómenos. Para el hombre culto de 1650, tanto el orden como la mónada, son formas de dignificar el mundo objetivo; la mera presencia, no sometida a disciplina alguna, es considerada una objeción.

2.

Tal relación entre lo ideal y los fenómenos debe tener la misma edad que las palabras, o al menos el alfabeto, sin embargo en este trabajo vamos a centrarnos en un periodo histórico muy concreto, ese que sometió a una regulación rigurosa todo el mundo de los fenómenos, el mundo barroco e ilustrado, ese que Foucault llama la época clásica. Junto a la crisis de la representación antigua, la cultura clásica-renacentista va a crear nuevas formas de representación. El barroco supone en algunos países de Europa, la Europa protestante, una nueva fase histórica donde se han liquidado las viejas estructuras culturales y políticas. Esta cultura llega hasta la segunda mitad del siglo XVIII, periodo que supone una reformulación de las problemáticas y donde se consolidan las formas de representación construidas por la cultura barroca y que con mayor o menor fortuna han llegado hasta nuestra época. Lo que aquí se va a buscar no es definir periodos históricos cuyos márgenes están todavía en litigio, esas diferencias conceptuales no afectan al tronco fundamental que es la idea de representación o las diferentes ideas de

¹² En realidad el periodo clásico es mucho mas amplio y va de lo que llamamos Renacimiento pleno, más o menos de principios del siglo XVI (aunque en Italia difiere) hasta el neoclasicismo de la segunda mitad del siglo XVIII.

representación que se presentan en el lenguaje, en el derecho, en la política, en la medicina, en la física, en la filosofía, en la novela, en la música...

La idea impregna la forma de la representación del clasicismo, para Benjamin la idea es lo que nos permite acercarnos a la experiencia del drama. No obstante, hay otra forma de representación que no se ajusta a una mimesis de la idea, sino a una mimesis de lo meramente empírico, lo percibido, no lo histórico como en el drama, sino lo actual, se trata de la *commedia*, forma que tendrá en el siglo XVIII su máximo periodo de esplendor. Allí no se trata tanto de representar la idea en la escena, sino que la actualidad, los conflictos que aparecen en el mundo, se presenten entre el enredo de las ideas, que son meras construcciones sociales.

Representar no es introducir una idea más, entre otras, en el mundo de las cosas, en nuestra cultura representar es una operación que quiere decir producir elementos simbólicos que están en lugar de objetos. Esto quiere decir que nuestra consideración de las ideas no es ya lo que aparecía en Platón o Aristóteles, para los que de forma inmanente o trascendente la idea era idéntica a su representación, era el ser. De la misma manera que las representaciones o ideas representan las cosas. Las ideas son representaciones.

Desde las muchas perspectivas que se puede situar el crítico, Walter Benjamin al estudiar el *Drama barroco alemán* nos lleva al centro del problema: *el drama barroco, Trauerspiel*, es una idea, no nos dice sencillamente que la representación es una idea, sino que vamos a llegar a la representación desde la idea.

La idea es una mónada; lo cual quiere decir, en pocas palabras: cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición impone como tarea nada menos que dibujar esta imagen abreviada del mundo. (Benjamin, W. 1990, p.31).

Con el *Trauerspiel* vamos a conocer una figura fundamental del proceder artístico desde la perspectiva del creador. No se trata simplemente que el artista barroco expresa en su obra una “imagen del mundo”, ni tampoco como dice Heidegger que presenta el mundo como imagen, de lo que se trata es de que el artista crea una idea y la expone, pero esa idea es una imagen abreviada. Cada obra está cerrada en su propia forma. La construcción esta contenida en cada fragmento. El microcosmos no es el hombre sino la obra creada por el artista. Y es precisamente eso lo que hace del barroco un arte de la

escena, donde cada una de las manifestaciones artísticas solo se pueden comprender como continuación de otra dentro de un escenario. El escenario a su vez será cerrado, limitado por cuatro lados y con un espectador frontal. Este espacio escénico se abre poco después, sale al jardín con la luminosidad del ilustrado, introduce nuevos elementos que separan la experiencia existencial del drama barroco de la que introducen los dramaturgos neoclásicos. Sin embargo el moderno concepto de destino se ha incorporado a la representación dramática del drama barroco y pervivirá hasta nuestros días.

El drama barroco expresa una necesidad, dice Benjamin (Benjamin, W. 1990, p.36), no es un mero ornamento y menos aun la caricatura de la tragedia clásica. Lo que expresa el *Trauerspiel* o el drama barroco español o inglés, no es algo que caiga cuando pase de moda esta forma literaria. Georges Steiner escribe su *Muerte de la Tragedia* desde la perspectiva benjaminiana del drama barroco: lo que el drama va a incorporar a nuestra concepción de la vida es una forma de organización temporal y sobre todo un sentido de esa organización. Todo el neoclasicismo antibarroco adopta el lenguaje del drama barroco respecto a la utopía histórica, es cierto que desaparece el pesimismo y la conciencia de caída que vive el barroco, pero permanece una esperanza abierta en el ultimo minuto de la representación, permanece la restitución del orden al que se llega al final en toda obra clásica. El Drama barroco deja liquidada la exigencia clasicista de restauración de la tragedia, hasta el punto, de que los artistas ya no son conscientes de la imposibilidad de escribir tragedias. Los personajes trágicos se van acercando a la comedia. El triunfo de la comedia del *settecento* es una consecuencia de la eclosión metafísica del drama barroco, la comedia parodia el drama, pero se sitúa en la promesa salvífica de esa metafísica.

5.

Ese racionalismo barroco, convencido de la realización de la idea, convencido de que la idea esta comprimida, plegada, y su aparición o representación puede devolver a la sociedad el orden que somos capaces de pensar, es el que conecta a los racionalistas barrocos de los ilustrados. Enfrentados por el rigor de las reglas clásicas, por el método que atrapa toda experiencia en su red, sin embargo el elogio, como el que hace Voltaire en *El siglo de Luis XIV*, es notorio, y la persistencia del modelo empirista de los enciclopedistas, asume sin complejos cuantas aportaciones cartesianas sean necesarias. Si

bien es cierto que el gusto barroco por los pliegues y por las sombras parece no ser cultivado por del iluminista, sin embargo hay una dialéctica de luces y sombras que cambiará la luz, haciendo casi imperceptibles los pliegues y las sombras, pero no puede desprenderse de las grandes conquistas que se lograron gracias a la aventura barroca: La subjetividad, la conciencia histórica y su sentido dramático, y la nueva configuración de lo público.

EL sujeto es barroco, su apariencia también. Con el vestido, el exterior se multiplica en pliegues infinitos:

Esta liberación de los pliegues, que ya no reproducen simplemente el cuerpo infinito, se explica fácilmente: un tercero, terceros se ha introducido entre el vestido y el cuerpo. Son los elementos. Y ni siquiera hace falta recordar que el agua y sus ríos, el aire y sus nubes, la tierra y sus cavernas, la luz y sus fuegos son, en sí mismos, seres infinitos. Como lo muestra la pintura del Greco... en todos estos casos, los pliegues del vestido adquieren autonomía, amplitud, y no por una simple preocupación decorativa, sino para expresar la intensidad de una fuerza espiritual que se ejerce sobre el cuerpo, bien para destruirlo, bien para restablecerlo o elevarlo, pero siempre para darle la vuelta y moldear su interior (Deleuze, G.1989, p.156)

La dualidad de interior y exterior es rasgo característico de la arquitectura barroca, se produce un contraste entre la sobrecarga exterior Y la “paz serena del interior” como diría Wölfflin. Deleuze anuncia un principio nuevo de correspondencia entre interior y exterior, algo que veremos en la arquitectura como una de las grandes aportaciones del clasicismo barroco (Deleuze, G.1989, p. 43). Es lo que Deleuze llama la Armonía, aquello que trae la filosofía de Leibniz. Pero la distancia que se produce entre los pares de esta dualidad necesitan una nueva figura para la comprensión de ese modo de correspondencia. La representación es esa forma de correspondencia, que tendrá en la alegoría su manifestación mas completa.

No obstante los modernos, aquellos que viven los límites de la cultura barroca, se enfrentan violentamente contra estos: especialmente notable será la *querelle des anciens et des moderns*. Las abundantes polémicas de los ilustrados se organizan en torno a tópicos parecidos. El neoclasicismo es un gesto de inspiración clásica pero con un contenido moral, político y religioso diferente al planteado por el orden barroco. Como rasgos generales podemos decir que los enciclopedistas pueden ser clasicistas enfrentados al sistema normativo impuesto por las Academias¹³, y que no aceptan los postulados de la

¹³ Como veremos es una paradoja pues la característica principal del clasicismo francés es el sometimiento a las reglas.

iglesia reformada ni católica, mientras polemizan por elevar al rango de universal los gustos y los postulados de la burguesía. El sinnúmero de diferencias, que se manifiestan en el siglo de las querrelas, no van a suponer una fractura en un movimiento que convirtió al arte y la cultura en un elemento de instrucción, una conciencia organizada hacia la constitución de un nuevo modelo de sociedad que encontraba en el teatro el modelo de su organización pública.

1.1.4. FOUCAULT: HACIA LA INVISIBILIDAD DE LA REPRESENTACIÓN.

1.

Cuando se publica en 1975 *Vigilar y castigar*, treinta años después de la Segunda Guerra Mundial, las sociedades europeas están en vísperas de lograr sus aspiraciones de confort y participación política. En este contexto Foucault nos ponía alerta de unos mecanismos disciplinarios que se mantenían en lo más profundo del sistema político, institucional, económico, educativo, etc. En este libro se presenta una antítesis entre sociedad disciplinaria y sociedad espectacular, la primera habría sustituido a la segunda:

En una sociedad donde los elementos principales no son ya la comunidad y la vida pública, sino los individuos privados de una parte, y el Estado de la otra, las relaciones no pueden regularse sino en una forma exactamente inversa del espectáculo... Nuestra sociedad no es la del espectáculo sino la de la vigilancia" (Foucault, M. 1982, p.219-20).

Pero el espectáculo no ha desaparecido de un orden que, hoy más que nunca, hace de la población un mero espectador y convierte la vida pública y privada en una apariencia virtual. Foucault entiende el espectáculo y la representación como dos formas que son sustituidas por el nuevo orden disciplinario, en este sentido *Las palabras y las cosas* son un paralelo de *Vigilar y castigar*, el orden clasificatorio se corresponde con el orden disciplinar. Sin embargo el espectáculo moderno nada tiene que ver con el viejo, el moderno espectáculo es previo a cualquier disciplina ya que supone una clasificación. La primera disciplina, anterior a las disciplinas del poder, es la que hace que cada cual se ubique en un espacio determinado, es la que pone al carcelero en una posición y al preso en otra, es la que pone al poder en un lugar y a la población en otro. Ese reparto de posiciones o clasificación primaria es efecto de un sistema espectacular.

Lo que nosotros queremos mostrar es la forma en la que el espectáculo lejos de ser sustituido por la lógica disciplinaria se convierte el mismo en disciplina fundamental. Es decir es un a priori de todo orden disciplinario, y como en la transparencia panóptica,

el espectáculo hace imperceptible la violencia del poder. Cada cual debe aprender unas formas presentarse en la vida pública y de organizar su vida privada, cada uno debe interpretar un determinado papel. Lejos de la presencia del cuerpo disciplinado, que Foucault anuncia, nos encontramos con un cuerpo representado y autorepresentado. La realidad física se ha hecho realidad virtual.

Las palabras y las cosas es un libro donde se delimita el periodo donde está activo el paradigma de la representación. Para Foucault la crisis del antiguo sistema de semejanzas cristaliza en un nuevo sistema dominado por el espíritu del sistema, todo el mundo va a pasar ahora por la *mathesis*. La crisis de este modelo vendría con la consideración de una forma de realidad que queda fuera de ese sistema.

En realidad Foucault nunca lo declara, pero el objeto de estudio no es la época clásica (denominación que repite a lo largo del libro) sino el clasicismo francés. Por esa razón es por la que las categorías de representación foucaultianas solo son aplicables al modelo cartesiano, y a todos los pensadores colindantes. La confusión está generada por el libro, porque para introducir este particular modelo usa el ejemplo de Cervantes y de Velázquez, absolutamente alejados del modelo cartesiano, y eso da lugar a pensar que Foucault está planteándose un problema generacional y no meramente regional. Sin embargo la confusión se complica si consideramos el tratamiento que da a la crisis de la representación, ya que va a usar ejemplos de la tradición empirista, tanto francesa como británica. Foucault se equivoca al no considerar que no hay un solo modelo de representación, y que lo que él llama la crisis de la representación es tan solo un ejemplo de modelo representativo, tratado en clave epistemológica, y operativo en el contexto francés. Hay otros, basados en el modelo contractualista, que surgen con Hobbes y Locke y alcanzan y dominan la cultura ilustrada francesa en el momento de lo que Foucault llama la crisis de la representación, cuando en realidad es solo la crisis del modelo cartesiano de representación. Pero el modelo empirista era también representativo. La crisis del sistema y el modelo matemático acaecida con la llegada de aires empiristas no hace sino sustituir una forma representativa cartesiana por una lockeana. Y es esta la que defienden los enciclopedistas e ilustrados franceses.

Hemos intentado sostener el esquema de Foucault a pesar de que parecía que mas allá de lo epistemológico no funcionaba, que en lo estético y en lo político, la representación según Foucault, quedaba demasiado recortada. La representación resulta al

final ser una categoría que se extiende mucho más allá de los límites fijados por el pensador francés. Efectivamente el concepto empirista de representación se consolida en el siglo XIX y XX, y sólo el concepto estético entra en crisis con la Vanguardia, para volver a instalarse en el siglo XXI. Sin embargo el trabajo de Foucault es un esfuerzo intelectual de una magnitud inconmensurable que nos permite adentrarnos en una forma de espacio representativo que es extraño para nosotros, un modelo desaparecido del horizonte de nuestro pensamiento. Su diagnóstico de la crisis del *esprit* del sistema es inapelable, tan inapelable que para nosotros es impensable recurrir su diagnóstico. El paradigma del pensamiento político y estético británico se instaló, sustituyó y borró las huellas de ese sistema, todavía vivo para los enciclopedistas.

2.

Lo que llama Foucault representación no es un signo dentro de determinada gramática, es la taxonomía misma, su lógica, la estructura de la que pende el resto de enunciados y da coherencia al todo. Cuando lo empírico sustituye la “tabla”, el modelo, se esconde la representación. Sin embargo ese esconderse y aparecer de la vida es lo que parece señalar toda la nueva filosofía de la representación (Kant, Stuart Mill, Schopenhauer).

el fin del pensamiento clásico...coincidirá con la retirada de la representación...con la liberación...del lenguaje, de lo vivo y de la necesidad. El espíritu oscuro pero obstinado de un pueblo que habla, la violencia y el esfuerzo incesante de la vida, la fuerza sorda de las necesidades escapan al modo de ser de la representación. Y ésta será duplicada, limitada, bordeada...desde el exterior por el enorme empuje de una libertad, de un deseo o una voluntad que se dan como envés metafísico de la conciencia. Algo así como un querer o una fuerza va a surgir en la experiencia moderna... (Foucault, M. 1984, p.207).

Contra el sistema, y toda la malla del orden metódico, aparecen las nuevas “empiricidades”, que ponen en cuestión la universalidad del paradigma ideal, la mathesis u orden bajo el que se escondía el mundo. Según Foucault el mundo de la vida se presenta al mismo tiempo que la *representación* cae. Pero efectivamente, hay una representación que no es compatible con esa forma empírica, pero sin embargo eso no significa que haya otras formas de representación que están organizando ese moderno espacio de experiencias no sometidas al rigor matemático.

Foucault señala a la literatura de Sade como la frontera bajo la que se cierra la representación:

manifiesta el equilibrio este la ley del deseo y el ordenamiento meticuloso de una representación discursiva...no es ya el triunfo irónico de la representación sobre la semejanza; (Don Quijote) es la oscura violencia repetida del deseo que agita los límites de la representación. (Justine) (Foucault, M. 1984, p.208).

Sade supone el triunfo del método¹⁴, del *homme machine*, en su narrativa se lleva al extremo la representación. Ese extremo rompe la representación ya que parece nombrar la presencia. Su obra es antirepresentativa como consecuencia de su minuciosa aplicación del método al cuerpo, a lo empírico. La historia a partir del siglo XIX “define el lugar del nacimiento de lo empírico” (Foucault, M. 1984, p.215), frente a la virtud clasificatoria la nueva ciencia se presenta bajo una nueva consideración donde aparece el “mundo de la vida”. Ese momento es el que deja atrás un paradigma científico-matemático y hace aparecer otro. La consideración de la vida o el trabajo, aparecen dentro de un nuevo discurso, aparece una nueva organización, lo orgánico no se resuelven ya en una simple ordenación matemática. “Las riquezas son siempre elementos representativos que funcionan: pero lo que representan no es ya el objeto del deseo, sino el trabajo...” (Foucault, M. (1984) p.219). Adam Smith representa un viraje esencial, su consideración de la riqueza se enmarca en una praxis nueva, el trabajo, que aparece como la presencia cuya práctica conduce al desarrollo y la riqueza.

La representación no ha dejado de resquebrajarse hasta hoy mismo, nuestro trabajo sitúa el principio de su discurrir, nuestra experiencia el final de ella. Como Dios, la representación esta muerta, como el hombre, sin embargo su noticia todavía no ha llegado a nosotros.

las cosas escapan, en su verdad fundamental, al espacio del cuadro; en vez de no ser más que la constancia que distribuye sus representaciones de acuerdo con las mismas cosas, se enrollan sobre si mismas...se definen un espacio interno que, para nuestra representación, está en el exterior (Foucault, M. (1984) p.235)

Pero la quiebra de la representación ya es un acontecimiento histórico para Foucault. Lo representado comienza a entenderse fuera de la representación. Las nuevas presencias se resisten a presentarse bajo el viejo sistema, como las formas artísticas rechazan la mediación de las reglas.

El orden va a quedar roto desde ahora...La representación esta en vías de no poder definir ya el modo de ser común a las cosas y al conocimiento. El ser mismo de lo que va a ser representado va a caer ahora fuera de la representación misma. (Foucault, M. (1984) p.235).

Foucault entiende representación como un sistema que duplica la presencia con unas formas constituidas por el modelo matemático, como taxonomía, clasificación, numeración...ese sistema cambia, la conceptualidad cambia, la representación así

¹⁴ “Sade llega al extremo del discurso y del pensamiento clásico. Reina exactamente en su límite. A partir de él, la violencia, la vida y la muerte, el deseo, la sexualidad van a extenderse, por debajo de la representación, una inmensa capa de sombra, que ahora tratamos de retomar, como podemos, en nuestro discurso, en nuestra libertad, en nuestro pensamiento” (Foucault, M. 1984, p.209)

entendida desaparece, pero la filosofía de la representación se inicia justo cuando las formas clásicas de representación entran en crisis. Lo que se va a decir después de Kant es que todo es representación, es más, no es posible otra cosa que la representación. Si la crisis de la representación parecía acercarnos a la presencia, lo que sucedió fue que la presencia, convertida en noúmeno, desapareció del horizonte de la experiencia posible. Lo que finalmente viene a suceder es que la representación es la única presencia posible y así lo muestra Nietzsche, no hay verdad y mentira, realidad y apariencia, la dualidad de la representación tradicional viene así a desmontarse en el monismo no de la presencia real (Steiner) sino de la representación.

3

La extensión que hemos dado al concepto en este trabajo nos impide constatar esa quiebra en el momento y condiciones que lo sitúa Foucault. Según nuestro análisis esta quiebra se está produciendo prácticamente desde el principio pero como consolidación de sus postulados. Especialmente en los últimos dos siglos habríamos presenciado varias crisis. Esas quiebras de las epistemes, de las concepciones políticas o de los marcos artísticos, creemos que no han sido sino momentos para confirmar la solidez del sistema representativo. La cultura occidental ha tornado cada vez más complejo este sistema que nos ha enseñado a comprender la experiencia a través de aquellos medios que los ilustrados diseñaron como instrumentos de control de la opinión pública. Mientras exista esa cosa que es la opinión pública no existe una experiencia sin mediación, no podemos por tanto pensar sin representación o mediación.

La pregunta de Kant y de los ideólogos dice Foucault, que nos lleva fuera de la representación, ya que “no llega a ser más que pura y simple sensación”. La representación, pasiva y silenciosa no es ahora el centro del interés, a Kant le importa más bien aquello de donde viene la representación, la sensación “o lo que se llame”. Con Kant, dice Foucault se trata de los contenidos de la representación. Es el nexo entre la experiencia y la representación.

Cualquier otro enlace debe fundarse, si ha de ser universal, más allá de toda experiencia, en el a priori que la hace posible. No se trata de otro mundo, sino de las condiciones que permiten la existencia de toda representación del mundo en general. (Foucault, M. 1984, p.237).

Sin embargo ese a priori, en su síntesis sensible, es la forma con la que Kant se refiere a la representación. La reflexión kantiana se va a basar en las condiciones de posibilidad de la representación, los a priori que filtran los datos sensibles, la

representación durante el proceso no es nada, aunque finalizado el proceso aparece como la síntesis global de lo que llamamos lo conocido. Ese proceso que parece psicológico es en realidad metafísico al presentar las condiciones universales de todo proceso cognitivo.

...la Crítica hace resurgir la dimensión metafísica que la filosofía del siglo XVIII había querido reducir por el solo análisis de la representación. Pero a la vez, abre la posibilidad de otra metafísica cuyo propósito sería interrogar, mas allá de la representación, todo lo que es la fuente y el origen de ésta; permite así estas filosofías de la Vida, de la Voluntad, de la Palabra, que el siglo XIX va a desplegar en el surco de la crítica. (Foucault, M. 1984, p.238).

Para la representación el problema es el del sujeto, lugar donde se sitúan las representaciones, los signos... La representación son las ideas, ahora pertenecientes al sujeto, que actúan como mapas para referirnos uniformemente a las cosas. Sobre el origen de las ideas gira el problema en Condillac y en Diderot, pero no es eso lo que se muestra en Kant, el origen está ahora no en el mecanismo de elaboración sino en las condiciones trascendentales, en la metafísica del sujeto del conocimiento. El problema de Kant no son las ideas sino las condiciones trascendentales del sujeto en el proceso de conocimiento, la sensibilidad el conocimiento y la razón, aunque en una vista rápida parece ser una nueva explicación del origen de las ideas, sin embargo, es una verdadera constitución de una nueva metafísica del sujeto al nivel de estas tres instancias que son la sensibilidad el entendimiento y la razón, y se preguntan por las condiciones del conocimiento.

Las nuevas representaciones (vida, trabajo y lenguaje) aparecen como trascendentales y al mismo tiempo como realidades, las representaciones ya son verdaderas presencias. Estos trascendentales fundamentan la moderna metafísica del objeto: son el lenguaje, la vida o el trabajo, siguiendo los indicados por Foucault. Es el mundo de los hechos, cuya objetividad se consolida tras cada nuevo discurso producido por el nuevo paradigma científico. En lugar de ese logos-mathesis-representación, lo que se encuentra como fundamento de todo discurso es una realidad enigmática, es el noúmeno o lo que capta la humana percepción: los fenómenos. Foucault recuerda que esta metafísica es la que hace posible el positivismo:

...se ofrece a la experiencia toda una capa de fenómenos cuya racionalidad y encadenamiento reposan sobre un fundamento objetivo que no es posible sacar a la luz; no es posible conocer las sustancias, solo los fenómenos; no las esencias, sino las leyes; no los seres sino sus regularidades. (Foucault, M. 1984, p.240)

Esto supone un problema desconocido hasta el momento y es el de la uniformidad del saber y sus métodos ya no se extienden uniformemente sobre la base de una mismo orden o mathesis. Después de Kant, dice Foucault esa mathesis o

representación no ampara la totalidad del saber. (Foucault, M. 1984, p.242) más allá de la representación para Foucault es donde aparecen “las nuevas empiricidades” (Foucault, M. 1984, p.245). De este modo los seres vivos, las riquezas o las palabras pasan de ser consideradas representaciones para ser la vida, las formas de producción y los lenguajes.

Lo que parece enfrentar Foucault al *esprit* de sistema cartesiano es el empirismo de Condillac. Pero no es nuevo que tras *El tratado de las sensaciones*, detrás de la escultura sintiente o Galatea moderna, está el problema planteado a Locke, el problema de las ideas. La filosofía de Locke se ha construido sobre la base de la representación, lo empírico no rechaza, en el sistema de Condillac o Diderot, la representación, mas bien asume el concepto de representación acuñado por Locke. Es por tanto una simple sustitución de un paradigma representativo por otro.

El problema es que la metafísica que recoge esas “nuevas empiricidades” se identifica con la representación, o al menos consideramos que la nueva apariencia, una representación que ha atravesado la representación para llegar a la presencia misma. Esa pretensión metafísica, la de la vida o la voluntad es desenmascarada por Nietzsche, como Foucault muy bien nos ha enseñado. Lo que Nietzsche muestra es la representación convertida en simulacro a través del lenguaje, y al mismo tiempo la quiebra de ella, que permitirá una temporada de transparencia del objeto, plasmada por las experiencias de las primeras Vanguardias.

Benjamin, Adorno, Foucault y Deleuze, entre otros, van a recuperar la era de la representación como un momento privilegiado para comprender la actualidad, probablemente como una manera de descubrir que esas empiricidades son representaciones enmascaradas. Lo que Nietzsche nos propone es hacer una genealogía de esas empiricidades, que se muestran como representaciones, cuyo origen nos lleva a la convención social, al pacto que con tanta claridad definieron los ilustrados. Ese pacto habría borrado sus huellas y estaría funcionando sobre el olvido de su definición.

La relación entre las representaciones y las cosas va cambiar, el saber mismo cambia y eso porque aparecen nuevos objetos empíricos no regulados por las representaciones, según Foucault. Son representaciones que emergen del mundo de las cosas como ajenas a la representación misma.

De ahora en adelante, las cosas no llegaran ya a la representación a no ser desde el fondo de este espesor plegado en si mismo, quizá revueltas y mas sombrías por su oscuridad, pero anudadas con fuerza en si mismas, reunidas o separadas, agrupadas sin recurso por el vigor que se oculta allá abajo, en este fondo. (Foucault, M. 1984, p.246)

Para Foucault es el hombre, la empiricidad que sustituye a la representación, y junto a esa nueva presencia se produce una transformación del lenguaje como mecanismo representativo. El lenguaje (junto a la producción o la vida) aparece en el siglo XIX. Desde Nietzsche a Mallarmé la pregunta por lo que habla en el lenguaje se resuelve en el lenguaje mismo, es allí donde el lenguaje ya no es representación de nada (Foucault, M. 1984, p.297). El ser y el lenguaje, el lenguaje del ser, o más bien el ser del lenguaje. Es muy significativo que para ejemplificar este cambio en el lenguaje, por el que este deja de formar parte de un sistema representativo coherente, Foucault da un salto de un siglo y toma como ejemplos a Nietzsche y Mallarmé. Es significativo que los ejemplos más evidentes, de la quiebra de la representación, los encuentra Foucault precisamente no a finales del siglo XVIII, sino del XIX. 1900 es el emblema de una ruptura, anunciada en otro momento pero nunca cristalizada, de la manera en la que la ciencia o las artes la van a expresar.

Se ha producido un cambio en la distribución de los espacios: “El lugar del rey...el espectador...”, dice Foucault, el noble sujeto cartesiano ha ido despoblándose y se ha ido hacia el mundo de las cosas. Las cosas se han presentado como presencias accesibles a todos, como rastros de un sentido común, que todavía los ilustrados concebían dentro de la representación, igual que la opinión pública, pero que después ha ocultado esta procedencia para parecer cosa y no representación. Este sujeto-representación se ha hecho finalmente transparente, su metafísica del infinito ha venido a ser sustituida por el problema de la identidad aunque desde una perspectiva de la inmanencia y la finitud, es el final de la metafísica sustituida por la antropología (Heidegger).

El final está siendo señalado en múltiples acontecimientos desde hace mucho tiempo, pero su presencia todavía proyecta sombra sobre nuestra experiencia. No hay final de la representación, hay una transformación radical. El proyecto metódico en cuyas redes se localiza todo, ha desaparecido pero en su lugar se ha instalado otra forma de representación. Es la del sentido común en apariencia, y la de las complejas redes de comunicación en su más perfecta realización. En primer lugar la expresión hace referencia a los sentidos y después a la comunidad de ciudadanos que en virtud de sus sentidos comparten un nuevo sistema de representación.

1.1.5. IMÁGENES DEL MUNDO O EL MUNDO COMO IMAGEN: HEIDEGGER.

1.

Actualmente se acepta la concepción Heideggeriana sobre la emergencia del mundo moderno como imagen (Heidegger, M.1995), como representación, y su definición de que la imagen es un producto del sujeto recién inventado. Tal afirmación se ha convertido en una llave para la clasificación filosófica del periodo que nos ocupa. El sujeto es el que va a permitir la creación del humanismo. Incluso el anti-humanismo mas actual, el que va de Nietzsche a Foucault, parece suscribir todo lo dicho por Heidegger, pero no todas las partes del argumento heideggeriano tienen igual fundamento. Su datación no es exactamente adecuada, por que es evidente que hay representaciones, y *representación productiva*, antes del Renacimiento, que es el momento fundacional de la representación para Heidegger. Además en el diagnostico de Heidegger hay una identidad entre épocas muy diferentes, se unifican tres siglos que forman una disparidad sin precedentes en la historia de Europa, no es asimilable el mundo tardo-medieval de Trento con el mundo moderno del absolutismo centralista de Louis XIV ni mucho menos con el mundo de Rousseau. Es evidente que el interés metafísico, que pretende crear leyes, tan universales como las de la física, no presta mucha atención a la enorme cantidad de variables que hacen de los conceptos algo cuya temporalidad no les permite acceder al paraíso de los conceptos universales.

La representación necesita una forma, incluso un material donde se hace explicita. Para que algo sea representado hace falta un gesto, una imagen, una melodía...que lo represente. La imagen es una forma de representación, pero no es el único material para una representación. La palabra es una forma primordial de representación, sin embargo no se llegó a tener conciencia del lenguaje como representación hasta que alcanzamos la “era de la Representación”. Sin embargo todos los pensadores de la segunda mitad del siglo XVIII ya han asimilado la importancia que el concepto tiene en el ámbito político (Diderot) epistemológico (Kant) y estético (Rousseau). Pero, lo que es más importante aún no es, el uso o abuso del concepto en las diversas lenguas, sino la significación histórica de dicho concepto.

Se ha trazado la genealogía de la modernidad desde muchos ángulos, pero pensadores como Heidegger, Benjamin o Foucault han dedicado algunas páginas

especialmente a destacar el papel de la representación como clave, para comprender la metamorfosis que se produce en la crisis de la experiencia medieval. Para Heidegger no es una crisis más del viejo sistema representativo, es la emergencia misma de la representación. Frente al mundo griego, ahora el hombre está en una posición diferente respecto al ser. Explicando una frase de Parménides, Heidegger hace del ente la presencia que se presenta al hombre, independientemente de este:

Lo ente es aquello que surge y se abre y que, en tanto que aquello presente, viene al hombre como a aquello que está presente, viene a aquel que se abre él mismo a lo presente desde el momento en que lo percibe. (Heidegger, M. 1995, p.82).

El ente no depende del conocimiento de los hombres, aunque Protágoras estableciera al hombre como medida de todas las cosas. El hombre, su propia identidad, surge del intento de recoger la pluralidad de la presencia. Siguiendo a Nietzsche, Heidegger atribuye a Platón el embrión del cambio. Se produce un giro que consiste en la caracterización de lo ente como eidos (aspecto, visión), es esta estrategia la que se reveló dos mil años después la nueva concepción del mundo como imagen. Platón parecía haber intuido tal fenómeno, y lo habría preparado a través de su filosofía. Es lo que Derrida denominó el “envío”, ese envío que Platón cifró para que la humanidad lo recogiera en el Renacimiento, y que de ahí pasó al propio Heidegger, para que lo recogiera en su buzón de correos.

Aunque Heidegger hace referencia a una forma de representación que se refleja después de 1600 en todos los órdenes, sin embargo hasta aquí en realidad solo está explicando los giros de la concepción epistemológica de la representación. Es en la consideración de la imagen del mundo donde se encuentra, no solo con un problema epistemológico sino, con una clave decisiva para la comprensión de lo moderno, y al mismo tiempo una crítica de la derivación metafísica del mundo moderno hacia una metafísica de la ausencia o de la representación. Efectivamente lo que comenzó con una reflexión sobre la investigación y la ciencia moderna: “Naturaleza e historia se convierten en objeto de la representación explicativa” (Heidegger, M. 1995, p.86), donde es la ciencia mediante su método la que garantiza la verdad de la representación, se convierte en una investigación abierta de esas condiciones por las que los saberes son ahora observadores de la representación y no de la presencia.

Para Heidegger imagen “hace pensar en primer lugar en la reproducción de algo” (Heidegger, M.1995, p.88), no es lo que se da en sí mismo, lo natural, sino algo que viene

después, algo que va a ser producido y encuentra su mundo específico en el terreno de lo tecnológico. En este punto se produce una de las divergencias más importantes entre Benjamin y Heidegger respecto a la obra de arte y su presencia original o su reproducción, que para Benjamin no resta a lo artístico en la pérdida del aura, sino que lo afirma en el medio en el que se desarrolla.

“Lo ente se determina por vez primera como objetividad de la representación y la verdad como certeza de la misma en la metafísica de Descartes” (Heidegger, M.1995, p.86). Para Heidegger está es la historia de una pérdida, el hombre ha perdido el mundo, es el inicio de la moderna metafísica, pero la crisis de la metafísica tradicional, no la tomista o agustiniana, sino la liquidación de la metafísica de Parménides. Ya no tenemos mundo (Beorlegui, Rodríguez C.1999, p.447), sólo tenemos imágenes. Contrariamente a lo afirmado por Heidegger la consideración del mundo como imagen no aparece en el mundo Moderno, sino que está completamente elaborada en la *Civitas Dei* agustiniana. De modo que lo que habría pasado en la Edad Moderna con el giro cartesiano, habría sido una secularización del ser, que no es Dios sino el mundo, y una subjetivación del sistema representativo.

¿Qué ha pasado para que el mundo se haya convertido en una representación? Se pregunta Heidegger, El cambio está en el *cogito* de Descartes. Lo que ha cambiado no es el mundo sino el hombre: “la esencia del hombre se transforma desde el momento en que el hombre se convierte en sujeto” (Heidegger, M. 1995, p.87), dos párrafos más adelante, el filósofo se está interrogando por el concepto de imagen del mundo: “O esto de preguntar por la imagen del mundo sólo responde a un modelo de representación de las cosas?” (Heidegger, M. 1995, p.87). La cuestión va a ser si ese giro copernicano del sujeto-objeto que situamos más bien en Descartes que en Kant, no ha condicionado la forma de considerar el mundo. Efectivamente lo que Heidegger quiere señalar no es un momento más en los cambios de representaciones o imágenes del mundo, no se trata de descubrir la imagen moderna sino de descubrir al mundo como imagen y esa es la novedad. Heidegger recurre al sentido de la palabra representativo, que quiere decir:

traer ante sí eso que está ahí delante en tanto que algo situado frente a nosotros, referido a sí mismo, al que se lo representa y, en esta relación consigo, obligarlo a retornar a sí como ámbito que impone las normas. En donde ocurre esto el hombre se sitúa respecto a lo ente en la imagen. (Heidegger, M. 1995, p.91)

Añade: “se pone a sí mismo en escena” está es la novedad, no el carácter de imagen del mundo sino la entrada en escena del mundo y del hombre. Para Heidegger

ambos procesos son el mismo: “Que el mundo se convierta en imagen es exactamente el mismo proceso por el que el hombre se convierte en subjectum dentro de lo ente” (Heidegger, M. 1995, p.91). Pero sin embargo no es así, lo nuevo de esa constelación moderna es la que hace referencia al sujeto, el sujeto frente al objeto es una nueva realidad, no la representación misma, ni el mundo como imagen. Como veíamos anteriormente el mundo como imagen es no sólo un “envío” platónico, sino todo el fundamento del corpus teológico agustiniano. Sin embargo el sujeto agustiniano no es el mismo que el cartesiano. Mientras en Agustín el sujeto es el espacio donde aparece la representación del sacro. Es el espejo de la trascendencia. En la filosofía moderna el sujeto es el espejo de la inmanencia. La representación y el sujeto son consustanciales. El sujeto cartesiano o lockeano son ellos mismos la fuente de la representación donde lo empírico queda atrapado de una forma o de otra.

Heidegger tiene muchas páginas dedicadas a la imagen (Bild) y en su crítica a la imagen-producción. Para Heidegger es simultáneo el ser imagen y el que el sujeto sea el protagonista de la percepción mundana, desde el momento en el que el hombre se sitúa de este modo en la imagen, se pone a sí mismo como esa escena en la que, a partir de ese momento, lo ente tiene que re-presentarse a sí mismo, presentarse, esto es, ser imagen. “El hombre se convierte en el representante de lo ente en el sentido de lo objetivo” (Heidegger, M. 1995, p.90). La entrada en escena del hombre supone inaugurar una nueva perspectiva donde el mundo también queda pendiente de la escena.

El *sub-jectum* es el *hipokeimenon*. Al final la representación no acabaría por ser representación del sujeto, es decir estaríamos atrapados por la única operación que puede hacer el sujeto que es representar y por el único objeto que puede ser representado: el sujeto; parece la aporía a la que llega Hume. Lo que viene a suceder es que el moderno concepto de imagen-representación ya no se contempla desde una perspectiva trascendente sino inmanente. El sujeto, o más bien la conciencia, son la única garantía de la representación. Hasta Dios se ha subjetivado, no como en Agustín de Hipona, sino como un verdadero proceso de comunicación intersubjetiva cuyo único nexo comunitario es la palabra, el nombre, la escritura: el libro. La relación entre el hecho de que el mundo se convierta en imagen y que aparezca el sujeto aparece confirmada tanto por Descartes como en Berkeley, de una forma diferente el mundo resulta subjetivado a través de la representación.

2.

La novedad no es en realidad que el mundo se convierta en imagen, eso no es nuevo, la novedad es más bien el carácter subjetivo de la representación, el mundo ya era una imagen, pero ahora es una imagen subjetiva. Aquí entra la reflexión Heideggeriana sobre la objetividad: la “objetividad de la representación” (Heidegger, M. 1995, p.86). Ahora entra en juego esa mayoría de edad de la que habla Kant, es la era de la conciencia responsable que debe generar la fe protestante frente a una revelación que se le aparece en la soledad de su conciencia. Es el momento en el que aparece el lector solitario de la palabra. Este es el acto revolucionario: afrontar la representación desde la soledad es la antesala de la subjetividad moderna.

Y aquí es donde aparece la subjetividad en escena tal y como dice Heidegger. De la misma manera que la contemplación de *las Meninas* turba a Foucault y pone en marcha su imaginación conceptual, hay otro cuadro de Velázquez, el *Retrato de Inocencio X*, que ya en su momento perturbó al destinatario de la obra, cuando ésta le fue presentada ya concluida, es conocida su reacción y también la forma en la que la obra fue relegada a un segundo plano en el Vaticano; *troppo vero* se dice que exclamo Inocencio X al contemplarlo. Es decir no es una representación convencional, en el cuadro, la representación se hace invisible en lo que respecta a la convención al uso del retrato, aparece como si fuera la forma natural del aparecer de los hombres, su dimensión psicológica y no su pertenencia social o su rango. Porque la representación solo se da en el mundo humano. Pero sobre todo lo que molestó al modelo de aquel cuadro, el retratado, es la poderosa presencia, no de un papa, sino de un carácter, de un perfil psicológico que se presentaba a todos desnudo, casi fuera de la representación o en un nuevo espacio representativo.

La representación, que no se la ha inventado la modernidad, necesita un sujeto que es el que representa pero también el que es representado. Y el nuevo problema es ahora el de cómo se representa la subjetividad, que es el carácter representativo mismo, en el escenario público. Si es nuevo el concepto de dualidad sujeto-objeto no es menos novedosa la moderna configuración de lo privado y lo público

Desde los textos de Torquato Accetto de 1641: *La disimulacione onesta*, de Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (1642 -48) o *El cortesano*, hasta *Las*

pasiones del alma de 1645-46, de Descartes, va mostrándose la nueva máscara psicológica, la persona. Es el hombre de Spinoza y de Pascal, un sujeto escindido, un alma que no es sólo racional como quería la teología cristiana. Las pasiones del alma no se borran porque el hombre representaba la divinidad precisamente en la huella que de Dios se encontraba en el alma, y que era el logos racional. Es el mundo de las emociones que se revelan como un potencial para el propio individuo y que se intentan expresar artísticamente. Es su aspecto sensible, su principio de individuación, su carácter criatura, su mal, ahora reinventado como accidente esencial del hombre¹⁵. Pero son los grandes tratados médicos, y sobre todo *The anatomy of Melancholy*, el gran texto de Burton, que trata de identificar los caracteres, los que ponen en evidencia esta nueva realidad. Precisamente la medicina y el arte, especialmente la música, se convierten en terapias aptas para ordenar las pasiones. Tanto una como la otra van a codificar las técnicas apropiadas para armonizar esa dimensión sensible de los humanos. De esta forma el Barroco aparece como un platonismo invertido, ahora se va del mundo de las ideas al mundo sensible, operación deductiva que Descartes suscribiría sin ninguna duda, no tanto en cuanto supone igualmente un regreso al orden de la representación que, lejos de la imagen-eidos, nos lleva de regreso a la caverna.

De un sujeto, que podía ser pensado en términos exclusivamente racionales, se ha pasado, en el siglo de la razón, a un sujeto cuya sensibilidad no es sólo fuente de conocimiento sino de experiencias que dotan de una dimensión emocional al mundo. La era de la representación va a establecer un equilibrio donde se organiza una perfecta *geometría de las pasiones* (Bodei, R.1991). Es el mundo contenido del corazón, del que habla Rousseau, el que va a desencadenar la tormenta romántica después de Burke y los defensores de lo sublime.

No es nuevo, en realidad, ni el interés por el sujeto, ni la racionalidad, ni las emociones. Si es nueva esa geometría, ese orden de los afectos, y sobre todo la articulación que se hace de todo ello bajo ese orden. Se dio en todas las esferas, desde la ética a la música, la medicina y la estética. Pero lo que parece haber entrado en escena

¹⁵ La tendencia a diferenciarse, la individualidad, era un rasgo de patológico de los hombres durante la antigüedad. En Aristoteles es en la materia donde aparece el principio de individuación. Una idea que aparece probablemente como consecuencia de la concepción platónica de lo corporal como rasgo particular a diferencia de las formas que son universales.

antes que el juego sujeto-objeto es del de interior-exterior, las cosas siempre han estado ahí, y se han representado de diferentes maneras, se han construido imágenes de su presencia o de su ausencia, sin embargo nunca antes se había considerado el orden como una ley interior de las cosas:

El orden es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje (Foucault, M. 1984, p.5).

Por lo tanto no es sólo ley interna sino que su existencia depende de la enunciación, esa ley no ha estado siempre, sólo desde el momento en el que el sujeto se pone frente a ella. Lo que Foucault señala es que hay un contexto bajo el que unos individuos se hacen conscientes del carácter de representación de su orden simbólico:

Es como si la cultura, librándose por una parte de sus rejas lingüísticas, perceptivas, prácticas, les aplicara una segunda reja que las neutralizara, que, al duplicarlas, las hace aparecer a la vez que las excluye, encontrándose así ante el ser bruto del orden. (Foucault, M. 1984, p.6).

Esa reduplicación de órdenes pone en evidencia dos realidades, la primera es la señalada por Foucault, emerge algo así como el hecho bruto ajeno a todo orden, la segunda es la fragilidad del modelo, tanto el primero como el que parece sustituirlo. El hecho bruto se manifiesta como una realidad que se destaca de sus imágenes:

Así existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser. (Foucault, M. 1984, p.6).

Se insiste en el valor de ese orden, pero especialmente no en su reflexión o la voluntad de fijar el orden aquí o allí, sino que se destaca la experiencia misma de ese orden. Es ante esta experiencia ante la que podemos comenzar a recorrer todo el juego de las representaciones, pero también es ante esta “experiencia” ante la que aparece el discurso de la representación, allí donde los hechos y las vivencias de los hombres están entrelazadas en un sistema que es su mundo personal, es en definitiva el deambular de Don Quijote por los secarrales de la Mancha para encontrarse consigo mismo, un sujeto atrapado en la red de los medios, la imprenta, tiene que redescubrir por los caminos quien es, que es su mundo y cuales son sus vecinos.

De este modo, el análisis ha podido mostrar la coherencia que ha existido, todo a lo largo de la época clásica, entre la teoría de la representación y las del lenguaje, de los ordenes naturales, de la riqueza y del valor. Es esta configuración la que cambia por completo a partir del siglo XIX; desaparece la teoría de la representación como fundamento general de todos los ordenes posibles; se desvanece el lenguaje en cuanto tabla espontanea y cuadrícula primera de las cosas, como enlace indispensable ente la representación y los seres; una historicidad profunda penetra en el corazón de las cosas, las aísla y las define en su coherencia propia, les impone aquellas formas del orden implícitas en la contigüidad del tiempo; el análisis de ... (Foucault, M. 1984, p 8).

La coherencia y el orden que articula la totalidad es precisamente el sistema de la representación. Su diferencia estaba “salvada” en la compleja red de ese orden representativo. El lenguaje, en el sistema de representación, es la apariencia que hace a los hombres tener la sensación de que sus representaciones están vinculadas a las cosas. Es la forma en la que el pensamiento establece el nexo con el mundo, y este parece sometido gracias a la red simbólica que el hombre ha establecido en relación con las cosas. La hipótesis foucaultiana hace que la representación sea un periodo histórico “abandonando el espacio de la representación entra en el campo del saber occidental”, el sistema de conocimientos que aparece a finales del siglo XVIII parece haberse desprendido de las reglas que dominaban cualquier experiencia científica y artística.

Lo que Foucault encuentra en los materiales “renacentistas” es ni más ni menos que la cultura antigua en toda su plenitud, el mundo de la astrología...es lo que Battistini llamara el *antirinasimento*. Ese mundo que va a ser perseguido por una parte, la Inquisición es la institución que se organiza a tal efecto, pero que al mismo tiempo va a encontrarse con una nueva representación, que en apariencia ortodoxa, es la que liquida los vestigios del viejo orden. Varios siglos de cristianización no habían podido con la visión mítica del mundo, la violencia de la Inquisición aún menos. Es el cristianismo evangélico de los reformadores, la soledad de la conciencia, frente al propio, único e irrepetible destino, lo que habría de suponer la verdadera mutación antropológica. Efectivamente el viejo orden simbólico queda atrás en su dimensión “física”, el moderno orden representativo no es cósmico, es subjetivo. Una facultad humana, o más bien una regularidad dependiente de esa facultad, la razón va encontrarse ahora en todo lo objetivo, proyectado y amplificado. No es el Logos universal de los clásicos, es una razón entendida como facultad del sujeto.

3.

Otro de los poderosos conceptos que aporta esta didáctica conferencia de Heidegger es:

El fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra imagen significa ahora la configuración de la producción representadora. (Heidegger, M.1995, p.92)

Aquí se refleja la metafísica del destino del hombre y de la Edad Moderna “el cumplimiento de su esencia” y hace una reflexión última sobre lo gigantesco. Heidegger

ha destacado la cuestión clave de un proceso histórico señalado y repetido infinidad de ocasiones: el cumplimiento del destino del hombre como conquista sobre el mundo. Esta sí que es una nueva forma de imagen o representación desconocida hasta la Edad Moderna, la representación va a ser no meramente orientativa, no se interroga a la naturaleza para buscar un camino, se la interroga en un proceso en el que el mundo es sometido a nuevos códigos que nosotros llamaremos representaciones. Esa “producción representadora” hace referencia al conjunto de estrategias que se van a elaborar para efectuar la dominación eficaz del mundo¹⁶. Es sabido que la tecnología va a unirse a los saberes científicos para contribuir a una mayor eficacia de sus experimentos y a dotar de utilidad sus aportaciones. Y esa figura tecnológica imprime una nueva apariencia a la naturaleza, sobre la que interviene. La representación es lo que subyace a todas las ordenaciones bajo las que caen la totalidad de los fenómenos. La precisión de los distintos órdenes presupone una mayor eficacia de la dominación de ese mundo empírico.

¹⁶ Esta conferencia podría ser uno de los pilares de *Dialéctica de la Ilustración* por cuanto presenta la modernidad desde esa nueva voluntad de dominación. Sin embargo en el texto de Adorno-Horkheimer no se cita en ningún momento a Heidegger.

1.2. LA EMERGENCIA DEL CONCEPTO MODERNO DE REPRESENTACIÓN

1.2.1. LA REPRESENTACIÓN VISIBLE

La época de la representación¹⁷ está caracterizada por una mutación fundamental, el mundo al convertirse en imagen ha privilegiado el sentido visual por encima de otros. Desde el ámbito de la comunicación al arte, pasando por el derecho, todo se va impregnar de la necesidad de un sistema de documentos visibles. La oralidad del mundo antiguo entró en crisis, la aparición del libro va a suponer una gran transformación a la manera que McLuhan ha documentado.

Las imágenes no son meras copias de la realidad, ni siquiera las que representan directamente las formas visibles de ésta. Todo un complejo proceso de aprendizaje perceptivo nos ha llevado a constituir nuestras convenciones. En la representación de lo visible confluyen infinidad de aspectos que no tienen que ver con el objeto real, en primer lugar un proceso que ha condicionado nuestra percepción de las imágenes reproducidas es el lugar desde el que es percibido el objeto visible. McLuhan recurre a una comparación con un público no alfabetizado en los códigos de la imagen y sus dificultades perceptivas:

...porque con las películas el espectador es la cámara, y el hombre analfabeto no puede emplear sus ojos como una cámara. Pero con la televisión el espectador es la pantalla. Y la televisión es bidimensional y escultural en sus contornos táctiles. La televisión no es un medio narrativo, no es tan visual como audio táctil. (McLuhan, M. 1985, p.54).

¹⁷ Independientemente del significado que ha adquirido el concepto de representación después del siglo XVII, la representación tiene unas formas de presentarse mas allá del aspecto psicológico, estético o ideológico. En primer lugar la representación es la voluntad dominada por un sistema simbólico determinado, es el orden bajo el que queda atrapado el mundo de los fenómenos. Sin embargo también tenemos que considerar un segundo sentido que se refiere a los productos de esos códigos, que constituyen la representación, aplicados al mundo de las cosas, según eso también son representaciones los productos representativos, en cierto modo una representación de segundo grado que corrige y refuerza el orden representativo bajo el que ha surgido. Y creemos que la crisis de ese orden representativo totalizante que producía representaciones por doquier, no supuso la quiebra definitiva del sistema que, sin esa mathesis que abarcaba todo el saber, se perpetuo en la forma de los productos representativos: la democracia representativa, el arte, le teatro, etc.

El hombre no alfabetizado icónicamente se encuentra con la dificultad de seguir la convención fílmica que para nosotros es realista aunque el montaje de la cámara nos cambie de escena, de lugar o de país. Otra formación perceptiva no ve lo mismo que un europeo occidental. Hemos aprendido a mirar no simplemente lo que se ve o lo que hay. Ese aprendizaje, corroborado por infinidad de investigaciones psicológicas durante los últimos 50 años, nos pone el filtro representativo icónico como un condicionamiento de nuestro proceso perceptivo visual.

Toda representación es imagen o es sonido, es decir es visible o audible, el hombre moderno ha creado representaciones audiovisuales, no significa que un perfume, un vino, o una salsa no puedan considerarse como representaciones, o al menos que sean capaces de generar determinadas representaciones. No obstante ninguno de los aspectos que afectan a otros sentidos se ha reconocido con carácter representacional. Ni el gusto ni el tacto ni el olfato son considerados sino en tanto que provocan imágenes en nuestra mente, es decir el verdadero objeto de la representación es la imagen. Los sonidos constituyen representaciones autónomas, es decir son pensados como verdaderas representaciones, no obstante el primado de la imagen ha cuestionado reiteradamente el carácter de representación al mundo sonoro y musical. Hay una traducción de los sonidos a imágenes, y ello dado que la mutación antropológica, que afecta al hombre moderno, ha configurado el sistema perceptivo de los europeos occidentales como animales visuales. Hay por lo tanto dos modelos perceptivos predominantes en el hombre, el de las imágenes y el de los sonidos, y por tanto existe un paradigma visivo predominante que ha creado un complejo mundo de significaciones icónicas y cuya presencia inunda todos los aspectos de la vida durante la era clásica.

También hay un paradigma acústico, una forma de considerar el mundo como una realidad sonora que probablemente sea heredera del mundo primitivo, donde el sentido auditivo es fundamental para la supervivencia. Curiosamente la música se independiza de la palabra, del canto, hacia la segunda mitad del siglo XVII. No obstante es el mismo momento en el que surge la gran producción musical del mundo moderno: el drama musical u ópera. Probablemente, el clasicismo moderno fue el momento en el que se encontraron y fusionaron por última vez dos paradigmas, por una parte el moderno paradigma visual, por otra parte el mundo primitivo de los sonidos. Los compositores y

poetas del clasicismo que se unieron crearon una forma de una perfección insuperable donde el humano se reconciliaba con las dos facetas de su identidad primordial: lo visual y lo acústico. Ese equilibrio, que algunos como Hamann llaman apolíneo y dionisiaco (Hamann, *Estética in nuce*), preluando a Nietzsche, que es lo visual y lo sonoro pero como lo racional y lo irracional, sobrevive mas allá de las diferentes clasificaciones. La música clásica visualiza el orden ideal, la imagen. Lo irracional sonoro se acopla al orden. Más allá de los debates entre académicos e informales, entre clasicismo y barroco, o entre bello y sublime, las formas representativas, las imágenes y los sonidos se unen en un equilibrio único en la historia.

Por lo tanto, del mundo se pueden hacer múltiples representaciones en forma de imágenes, pero también se pueden hacer representaciones en forma de sonidos, existe un territorio en los mapas, y un cuerpo en las anatomías, se hacen imágenes de los rostros y de los paisajes, pero las emociones se expresan en la música. El debate moderno sobre la mimesis incorpora la música, precisamente en su capacidad de representar emociones¹⁸.

2.

Las representaciones icónicas, protocolarias, literarias o musicales durante la segunda mitad del siglo XVII están ya perfectamente codificadas y comienzan a convertirse en objetivos de interés político. En Francia comienzan a surgir las academias de gestión estatal, de la danza, de las ciencias ...

La separación entre arte y ciencia poco a poco va a ahondar en la des-ideación de las imágenes, que ya no serán sino cuerpos evanescentes y meros signos para el gusto. Pero antes de que se produzca esa división en esferas bien diferenciadas, la representación de lo singular esta intentando, durante el siglo XVII, ser disciplinada por la idea, alcanzar el terreno de lo universal. Es el rostro sensible de la cultura barroca que trata de codificar todos los aspectos de la presencia del cuerpo concreto y de sus emociones.

Pero en el umbral del siglo XVII, lo universal ...libran una ultima batalla para conquistar el dominio de lo que por definición se les escapa, la mera energía individual. Se codifican, se logicifican tanto los casos de conciencia(es la edad de oro de la casuística, como la fisionomía, el estudio de los temperamentos o de las complejiones, la mímica... (Klein, 1980. p.73)

¹⁸ La teoría barroca de los afectos es la consecuencia de la consideración de la música desde el punto de vista de las sensaciones que recibe el oyente y como modifican sus estados anímicos.

A lo que hace referencia Klein es a la mathesis de la que habla Foucault en *Las palabras y las cosas*, es el orden que se apropia de todos los discursos y que se constituye en normativo en las artes. Lo universal sobrevive subjetivado en forma de orden que se impone a todo el horizonte perceptible del hombre. El orden que subyace ahora es el de los códigos iconográficos.

La representación icónica no se dirige solo en una dirección, hacia su consideración como universal, como verdad, también hay una tendencia por la que se hace sospechosa. El carácter representativo de la imagen se complica hasta la negación misma de la representación en el juego social, ya que en el teatro mundano la representación se convierte en un enigma indescifrable, en un incontrolable juego de máscaras donde el ocultamiento se convierte en la regla. En realidad se trata de enmascarar la verdad de la representación bajo nuevos niveles de representación que acaban por anular toda verdad y la representación misma. En este momento es cuando los códigos permiten la supervivencia del entramado de relaciones sociales, la opacidad de las prácticas representativas o su particularidad (en tanto que referidas a un sector social selecto), es compensada por la gran cantidad de prescripciones de carácter general que reorganizan la multiplicidad de signos representacionales. De esta manera los productos representativos y sus códigos normativos se refuerzan y compensan.

Una de las codificaciones de las imágenes, durante el periodo clásico, vendrán impuestas a las prácticas de representar las figuras humanas. Es por esto que simbólicamente en 1749 son prohibidas las representaciones o máscaras, que eran retratos pintados “reproduciendo las facciones de este o aquel personaje y algunos desconocidos llevaban para hacerse reconocer” (Brusatin, M. 1992, p.53). En el mundo de la producción de imágenes se trataba de proteger la verosimilitud de la representación y su seguridad. Se va a intentar sistematizar los diferentes caracteres de modo que un rostro retratado por un pintor tenga un significado unívoco. Se trata de lo mismo con el lenguaje, establecer reglas uniformes, y en las Academias se definen las líneas generales de estos sistemas de comunicación. Será Charles Lebrun el que intente sistematizar esas formas de pintar las pasiones *Nouveaux principes de dessein et differents caracteres de Passions*. Sus estereotipos, basados en uno de los principios del *clasicismo* francés, la verosimilitud, pretenden crear códigos invariables en la representación de los rostros humanos. Para eso

elabora un complejo catálogo, lleno de ejemplos prácticos, de cómo expresan los rostros sus emociones.

En 1726 se publica póstumamente *Dialogue on the Usefulness of Ancient Medals* de Joseph Addison, aunque es una obra que se enmarca dentro de la inquietud por el análisis crítico de la antigüedad. Se trata de un exhaustivo análisis de las figuras que son representadas en las medallas antiguas. Gombrich entiende que hay una crítica a la práctica más difundida en el análisis y en la producción de imágenes. Emblemas, empresas, alegorías, que se habían multiplicado en la cultura barroca, y que ahora son cuestionados por la producción masiva de imágenes representativas sin coherencia y sin criterio. Es ahora cuando la alegoría es reducida a lo meramente simbólico, confundiendo aun más la imagen alegórica. La crítica se da cuando Addison habla de las medallas elaboradas con motivo de ciertas ocasiones en su época. Su análisis revela al absurdo uso de signos. Gombrich no analiza el contexto en el que aparece el texto de Addison en Francia, precisamente como un verdadero revival de la alegoría (Sulzer, Addison, Winkelmann, 1796), y no como su despedida que es como lo interpreta Gombrich. Un trabajo como el de Addison, publicado en Francia dentro de un volumen sobre la alegoría, *De l'Allégorie*, anuncia, sin embargo, un renacimiento de la imagen alegórica. Imágenes alegóricas que son síntoma del genio en la expresión de Sulzer para los *Suplementos de la Enciclopedia*.. Gombrich interpreta la crítica de Addison como una crítica al signo abierto, las figuras representadas no son imágenes misteriosas que deben ser interpretadas según códigos esotéricos. Solo son metáforas ilustradas, visibles:

lo importante es que en el siglo XVIII la concepción irracional del símbolo como depósito de una revelación antigua es puesta en ridículo y descartada en favor de la interpretación aristotélica que ve en el símbolo una metáfora ilustrada. (Gombrich, E.H. 1986).

Lo que viene a señalar Gombrich es un giro hacia un racionalismo funcional. Las imágenes deben responder a una codificación racional que resulte comprensible para todos. El misterio o el secreto en el siglo XVIII ya no es valorado, el mensaje debe ser transparente y bello. El platonismo, que daba nombre a las Academias, se transforma en un racionalismo aristotélico (Gombrich, E.H. 1986p.283). No obstante, Gombrich precisa que el racionalismo es una capa que cubre la magia escondida de las imágenes. A lo largo de un siglo, en realidad, la imagen ha cambiado de valor, no es una simple mutación del mensaje percibido por el espectador, efectivamente el cambio viene de que no se da tanta

importancia al objeto icónico, la imagen ahora se entendía desde la óptica del receptor y el gusto. Es decir, se privaba el valor aportado por la imagen a la experiencia estética del espectador. Pero en realidad se trataba de un verdadero cambio en el significado de la imagen, como dice el título del libro de Gombrich: ahora se trata de imágenes simbólicas, no de imágenes alegóricas. La alegoría es una metodología creativa e interpretativa que iba a quedar sustituida por unos nuevos procedimientos creativos y críticos. Y eso no sólo significa un cambio en el orden de las imágenes sino también en el del pensamiento.

El racionalismo impuesto por el sistema simbólico tiene que resolver nuevas problemáticas que la imagen alegórica no permitía plantearse. Es G. Vico el que reivindica la metáfora en la *Scienza Nuova*, no es posible pensar sin metáforas, por lo que las imágenes no pueden ser designadores objetivos de las cosas. En esa línea iban Condillac o también Rousseau en el *Ensayo sobre el origen del lenguaje*. No es otra cosa lo que se plantea Kant en el párrafo 69 de la *Crítica del Juicio*, para el que lo simbólico se alejaba del pensamiento discursivo y se vinculaba a lo intuitivo. Desde cualquier punto de vista el problema de lo singular y lo universal, lo sensible y lo racional, y el resto de las dicotomías de la era clásica continúan en un debate abierto a finales del siglo XVIII

3.

Desde una perspectiva metafísica del lenguaje, la representación ha sido asociada a la imagen, Platón ya inventó su concepto de *eidos* usando un término que para los griegos era sinónimo de imagen. Pero fue Plotino uno de los que más han explotado las posibilidades de la imagen como sinónimo de concepto. El concepto, con carácter de universal no dependía del lenguaje, pero esa fue una de las primeras crisis de la universalidad de la imagen. El problema es que al llegar al mundo de las imágenes producidas tecnológicamente, el momento de mayor proyección de las imágenes se ha desplazado el interés desde la imagen hacia la visión, ya no se trata de las imágenes sino de la percepción que de ellas se tiene. Es el problema de la percepción de lo visual, de las imágenes. El problema de la imagen es psicológico.

Desde Leonardo el ojo se ha convertido en la ventana del alma, así se reconoce que

la escritura no lograra nunca, en mayor medida que la pintura, que las imágenes sean objeto de los votos y las oraciones de las multitudes, de las generaciones que afluyen de distintas provincias y piden socorro a tal pintura... Leonardo comprende toda la fuerza de las imágenes, y no solo por lo que representan o por como están hechas, sino por ser ensalzadas en este o aquel momento. (Brusatin, M. 1992 p.75)

Pero la experiencia visible para Leonardo supone el inicio de la mecanización de las representaciones de la imagen del cuerpo... “La naturaleza no puede dar movimiento a los animales sin instrumentos maquinales, cómo demuestra este libro indicando los actos de movimiento que dicha naturaleza realiza en los animales”, cita perteneciente a los *cuadernos de anatomía* de Leonardo (D’Ascia, L. (2004, p.280), en ellos hay una concepción mecanicista de la naturaleza y el cuerpo, una concepción que va paralela a otra que destaca el aspecto anímico de la vida humana. Son dos territorios, el del cuerpo y el alma, el de la imagen y el pensamiento, etc., que van a tener diferentes formas de afrontar su relación en los años siguientes. Para Leonardo tanto la máquina corporal como el gesto tiene su justa representación en la imagen. No se debe representar lo meramente objetivo como venía haciendo la iconología medieval y la de los primeros maestros del Renacimiento, en la imagen, cuerpo sensible, está el alma, con el que se comunica el espectador.

Como bien es sabido, la imagen es uno de los centros del debate planteados en el Concilio de Trento. Uno de los referentes indiscutibles de la reflexión contrareformista sobre las imágenes es el *Discorso intorno alle imagini* de Gabrielle Paleotti publicado en Bolonia en 1582. Allí se encuentran formulaciones como la de las relaciones entre palabras e imágenes, donde las palabras aparecen como auxiliares de las imágenes en el poder de representar todo lo decible. Las pinturas son para Paleotti un “libro mudo” (Brusatin, M. 1992, p.72). Este texto desarrolla los decretos que habían desarrollado la XXV sesión del Concilio de Trento sobre el papel de las imágenes.

La pintura llamada de la Contrarreforma libera la mayor energía hasta aquí producida en los efectos, de cualidades... mediante las imágenes de los cuerpos, en los triunfos y destrucciones de la carne. (Brusatin, M. 1992, p 77).

Se inicia una fructífera reflexión sobre las imágenes allí donde lo visible debía diferenciarse en función del significado que adquiriría para el espectador. La Reforma ataca las representaciones icónicas de lo sacro, lo que hacen las reflexiones de Paleotti es intentar diferenciar entre imágenes de diferente valor: “la representación mística” si trata de diferenciar entre las imágenes y los ídolos. La imagen debe tener una apariencia

visible y material. Las imágenes fueron postuladas por Trento como los vehículos ideales para comunicar el mensaje evangélico. (Brusatin,M. 1992, p.78). La imagen artística es defendida frente al ídolo o la reliquia que tanta difusión comenzaba a tener en los mercados de reliquias. La pintura con sus colores y formas, era una representación icónica que podía combatir el poder de otras imágenes no autorizadas y que venían a ser la *verdadera* imagen. El Concilio de Trento no podía arriesgar la fidelidad tradicional del cristiano cuestionando el fondo del uso de las imágenes, esa diferencia entre falsas imágenes u objetos sacros, de otras que son expresión de la fe y se comunican con la fe del espectador. Se establece una jerarquía de las imágenes y de su verdad, la iglesia tiene el monopolio de las imágenes, el espacio religioso es el único lugar donde se exponen las imágenes sacras y ayudan al ritual de los sacramentos. (Brusatin,M. 1992, p. 78).

Es evidente que todo lo visible no puede entenderse dentro del mismo nivel, si Trento diferencia entre imágenes e ídolos, y en el contexto en el que se encuentran las imágenes, para la Reforma también hubo que resolver algún problema con la imagen. De nuevo debe considerarse que no es lo mismo lo visual que la imagen: mientras la Reforma se beneficia de la imprenta que es un signo de la modernidad contra la vieja cultura oral, y como McLuhan señala la expresión mas importante del predominio de lo visible, sin embargo este mismo mundo de la Reforma entabla un debate contra las imágenes, desterrándolas de las iglesias. Este momento de adopción de las tecnologías de lo visible como es la imprenta y rechazo de las imágenes como representación de lo sacro coincide con el momento de mayor apogeo de la imaginería católica, no tan amante de la tecnología visiva de la escritura. Y es precisamente en este momento en el que se reformula la liturgia protestante cuando el papel de las imágenes sacras parece que lo va a recoger la música, verdadero centro del culto en las congregaciones religiosas protestantes.

Todo debía estar representado con un código uniformemente inteligible. Las múltiples cartografías del mundo tienen una finalidad instrumental pero también forman parte de una moda compulsiva, o quizá muestran la voluntad de poder que Heidegger ha evidenciado a propósito de las imágenes producidas en el mundo moderno. Elaborar un diseño anatómico de animales, plantas y humanos se convierte en otra de las obsesiones de la época clásica. Se van a reproducir edificios antiguos, esculturas y demás obras de

arte. Se vive una manía compulsiva de representarlo todo, de reproducir las imágenes con imágenes. La imprenta juega un papel decisivo en esta nueva forma de producir imágenes de todo. El libro impreso tipográficamente es la primera herramienta de repetición masiva realizado por un mecanismo automático. Las palabras y las imágenes son los protagonistas del nuevo medio. La imprenta no será la única tecnología de reproducción. Las imágenes son transferidas, duplicadas y ampliadas mecánicamente gracias a técnicas de reproducción de varios tipos, uno de los más conocidos fue el pantógrafo, que como dice Brusatin: “logra reproducir perfectamente tanto de naturaleza como de prototipos y originales, duplicando, ampliando y reduciendo según las necesidades” (Busatin, M 1992, p.90). El sueño de la reproducción de lo visible se inicia a través de una investigación que dará lugar al cumplimiento de los objetivos reproductores que se hayan en el interior del sistema representativo. La fotografía primero y el cine después se convierten en la expresión mas perfecta de la representación.

4.

Pero las representaciones antes de ser imágenes, palabras o sonidos, fueron productos de una facultad humana, imágenes mentales. El mundo moderno que desarrolló una singular psicología, buscó la diferenciación entre las facultades del hombre, así la imagen se separó de la representación al distinguirse de la racionalidad y quedar relegada a la imaginación. La representación vino ser un producto que hacía referencia a una facultad, el estudio de las facultades representativas es lo que van a hacer los filósofos de los siglos XVII y XVIII, un estudio sobre el hombre y sus formas de sentir y conocer, en definitiva un estudio sobre cómo se producen las representaciones primero subjetivas y después objetivadas en forma de ideas. Es por eso que la estética es primero un estudio de las formas de la sensibilidad creativa y de la experiencia receptiva, y luego un estudio de los productos artísticos.

La separación entre pensamiento e imaginación hará que imágenes e ideas sean cosas diferentes, y que por lo tanto haya dos tipos de representaciones diferentes. Es la diferencia entre lo sensible y lo inteligible, la de lo singular y la de lo universal. El Renacimiento se encontró con una síntesis escolástica, y al mismo tiempo con las soluciones neoplatónicas. Sartre aplica su concepto de imagen en el barroco como un rechazo de la concepción escolástica:

la principal preocupación de Descartes, frente a la tradición escolástica que concebía las especies como entidades mitad materiales mitad espirituales, es separar con exactitud mecanismo y pensamiento, reduciendo por entero lo temporal a lo mecánico. (Sartre, J.P.1984, p.33)

Es lo que Robert Klein llama la época de crisis de la diferenciación entre lo universal y lo particular, (Klein, R. 1980, p.72) haciendo referencia a los debates surgidos en el Renacimiento. Lo que señala Klein es el problema de encontrar el lugar de la Idea, que los platónicos y los aristotélicos iban a localizar en espacios diferentes según entiendan los procesos de razonamiento que se originan según procedimientos inductivos o deductivos.

Las imágenes no eran meros signos, o neutrales representaciones, sino que desde el mundo antiguo estaban cargados de elementos simbólicos y alegóricos. Probablemente la secularización, la subjetivación del discurso y el moderno utilitarismo, han contribuido a una forma de simbolismo funcional. Es el periodo que E. Cassirer (Cassirer. *Filosofía de las Formas simbólicas*) llama instrumental refiriéndose a la última etapa en la evolución del lenguaje. Las imágenes son concebidas bajo la dualidad platónica durante el Renacimiento, es evidente que al comunicarse con los sentidos, la imagen es cuerpo, pero precisamente por esa conciencia de su precariedad es por lo que se han fabricado imágenes que trascendieran su mera corporeidad:

La imagen es, en suma el cuerpo sutil del pensamiento, así como la imaginación es el del alma...la Idea en sí, sus vestigios en la naturaleza, sus sombras en el espíritu son formas. Nada puede ser captado salvo por la forma; el espíritu no conoce o no concibe más que a lo compuesto, el mimo sólo se reconoce en el mundo, en imagen. (Klein, 1980. p.77).

La imagen se convierte en una forma, eso significa que mas allá de lo visible hay un dato inteligible que se presenta en la imagen, es su significado. Nos representamos el mundo en forma de imágenes y las imágenes deben ser capaces de mostrar la compleja realidad del universo. Esta identidad entre imagen y pensamiento, separa a la imagen de la imaginación, aparece como una entidad intermedia entre lo universal y lo particular o en el lugar de nexo entre ambas. La imagen se desdoblaba en dos figuras encontradas y diversas¹⁹. En este sentido se unían *disegno* y *concetto*, tanto la concepción interna como la ejecución externa, donde el *concetto* era la parte universal del *disegno* (Klein, 1980. p.78).

¹⁹La teoría del símbolo es la forma bajo la que explicamos la relación entre las imágenes y las ideas.

La imagen sigue siendo intermediaria: ya no fusión de lo universal con lo particular, pero continúa siendo vehículo de la idea; lo particular se transforma en cuerpo pero continúa siendo vehículo de la idea, animador él, y por lo tanto más que particular. (Klein, 1980. p.79)

Esta concepción tuvo enormes consecuencias en todos los ámbitos del saber y encuentra su postulado en la teología, de donde viene buena parte de la inspiración de la doctrina de las imágenes. “Roger Bacon indicó que toda acción natural, es decir, toda acción de Dios, es una manifestación, una creación de imágenes.” (Klein, 1980. p.123), si bien la Biblia presenta a la divinidad como el *verbum*, la tradición teológica ha postulado que la obra del *verbum* es la imagen. Toda la metáfora del antiguo *theatrum mundi* tenía que ver con esa consideración del mundo creado como una mera apariencia visible. Cuando la cultura renacentista se plantea el valor del lenguaje, no hay duda, se trata de detectar la figura que representa la dimensión sensible e inteligible de lo representado: “representar una idea mediante una figura que participe de la universalidad e idealidad de su objeto es la función propia del signo.” (Klein, 1980. p. 124)

Como cualquier forma de representación, las imágenes han sufrido un proceso de transformación. La imagen dotada de valor sacro desde el punto de vista de la representación ritual, conoció una secularización temprana motivada por un conglomerado de elementos que van desde la oposición protestante a la imaginería sacra, hasta la transformación operada por las tecnologías de la representación, y en concreto el libro, pero sobre todo con el proceso de introspección de la imagen. Muchos factores que confluieron para que las imágenes artísticas vivieran fuera de los recintos sacros e iniciaran una nueva forma gracias a la nueva teoría de la representación que se basaba en la mimesis antigua. En Descartes la imagen todavía está a medio camino, aún no forma parte del *cogito*.

J. P. Sartre analiza diversas concepciones de imagen e imaginación en el periodo clásico, en Descartes:

la imagen es un objeto de mismo modo que los objetos externos, la imagen es el resultado de la acción, es cuerpo externo sobre nuestro propio cuerpo por medio de los sentidos Y de los nervios (Sartre, J.P. 1984, p.33)

Según Sartre, en Spinoza sucede como con Descartes, es decir, la teoría de la imagen no está integrada en la teoría del conocimiento, aunque ambos son representaciones, tanto la imagen como el conocimiento, sin embargo su material es

diferente, uno forma parte de la sustancia extensa y el otro de la pensante. La imaginación, que es la que origina las imágenes, se diferencia del entendimiento, que se ocupa de las ideas. Leibniz tiene una concepción diferente, el entendimiento no puede estar separado del cuerpo, la imagen es por tanto un signo del pensamiento:

la única diferencia entre imagen e idea, es entonces que en un caso la expresión del objeto es confuso y en el otro clara...hay una diferencia que se reduce casi a una pura diferencia matemática. (Sartre, J.P. 1984, p. 37-8).

Parece que toda la cultura clásica tiende a esta integración de lo sensible y de lo inteligible, aunque no se acepta en todas las circunstancias, sin embargo Leibniz articula un verdadero paradigma para una época tan conflictiva, a través del cual en la unidad queda resumida la diversidad de la misma forma que se unifica lo sensible y lo inteligible, en cuanto idea.

Mientras para resolver la oposición cartesiana, imagen, pensamiento, Leibniz tiende a virar la imagen como tal, el emprimo de Hume se aplica, por el contrario, a reducir todo el pensamiento a un sistema de imágenes. (Sartre, J.P. 1984, p.39)

Sartre señala otro sentido que atribuye a Hume por el que encontraríamos el pensamiento en las imágenes, de nuevo en una unidad de sensible e inteligible. Así se plantean las alternativas, se trata de tres concepciones de la imagen perfectamente diferenciadas hacia finales del siglo XVIII.

5.

La creación de imágenes supone un intento de dominar el territorio físico, el cuerpo etc. No es nueva, la posibilidad de orientarse en el espacio es lo que diferenció el tipo de navegación costera de aquella que se hacía basándose en signos como las estrellas. En este contexto, tecnologías y mapas modernos iban a constituir herramientas de un valor incalculable. Desde Marco Polo a Cristóbal Colon la posibilidad de representar el espacio físico era un instrumento de poder.

Junto a la cartografía científica y al dibujo respetuoso de las proporciones, de las reglas de la perspectiva de la proyección subsisten la necesaria integración visual de un hecho que es la imagen de un espacio real donde el individuo reconoce su propia voluntad de posesión... entre los siglos 17 y 18 las posesiones de terrenos inmuebles se vuelven imágenes definidas Y circunscritas al igual que los estados nacionales Y, de hecho, los mapas catastrales sirven para hacer valer unos derechos frente a los que no pueden escribir ninguno. De cualquier modo estos mapas individualizan un perímetro circunscrito, levantando señales y confines sobre calles ríos, colinas, que denominan con nombres propios. (Brusatin, M. 1992, p 88).

Cada mapa representa precisas fisionomías geográficas y transforma un territorio en un paisaje con imágenes construidas y transmitidas, a las que se vuelve para reencontrar lo identificado como propio y con carácter hereditario (Brusatin, M. 1992, p 89-90). Lo señalado por Brusatin es que más allá de la posesión real de un espacio, la capacidad de representarlo a través de imágenes cartográficas y descriptivas es una prueba de la posesión de un territorio. Lo que se deja en herencia es ese documento que identifica un espacio, es una representación que autoriza al que la posee.

En 1543, el mismo año de la publicación de la obra capital de Copérnico (*De revolutionibus corporum coelestium*) se publica la obra de Vesalio *De humano corporis fabrica*, un modelo de lección de anatomía donde la sabiduría del médico y la práctica del cirujano se unen. Según su modelo todas las partes del cuerpo son igualmente importantes y deben analizarse con el mismo interés.. y desde esta idea se diseñan las figuras anatómicas. Pero hay una apuesta decisiva por la representación anatómica y el valor comunicativo, pedagógico y artístico de la representación icónica, el texto de Vesalio es definitivo:

“Aquí tengo que confutar el prejuicio de los que piensan no se deben ofrecer a los investigadores de la naturaleza imágenes ni botánicas ni tampoco anatómicas: pues según ellos, no gracias a este tipo de pinturas, Sino por medio de la observación directa y del ejercicio de la disección anatómica se hacen progresos verdaderos...Pero no hay ninguno que tenga conocimientos geométricos y, en general, matemáticos, que no sepa cuanto este tipo de pinturas facilita la comprensión siendo mas eficaces que el discurso mas preciso. Además aquellas imágenes de las partes de nuestro cuerpo deleitaran a aquellos que no tienen la oportunidad para presenciar secciones anatómicas o que son demasiado sensibles para acostumbrarse a la practica anatómica, si bien aprecian el conocimiento del cuerpo humano en quede expresa la sabiduría del Todopoderoso ” (Texto editado en: D’Ascia, 2004)

Dedicado por Vesalio al emperador Carlos, en Padua en el año 1542, para el deleite de estudiar “la estructura de la criatura mas perfecta”, según dice: un placer paralelo al del estudio y conocimiento del universo, el mundo grande en relación al cuerpo que es el mundo pequeño²⁰. Es evidente que esas imágenes del cuerpo, o del territorio, o de las plantas, no son sino representaciones basadas en una convención, que no pretenden ser aquello que representan, sino solamente permitir a la mente acceder a una idea del espacio gracias a la imagen fabricada por el artista. Vesalio defiende que la

²⁰ El texto de Vesalio: *Sobre la estructura del cuerpo humano*, aparece en la edición crítica, incluida en los anexos de D’Ascia, 2004, en p.297- 303

ciencia anatómica no se puede separar de las imágenes, y además defiende la necesidad de hacer aprender a todos esas representaciones del propio cuerpo, “sería muy bueno que los niños aprendieran temprano las tablas anatómicas” (citado en D’Ascia, 2004, p.278). Gracias a las imágenes los hombres van a aprender a transitar idealmente por espacios a los que nunca van a acceder, como las venas o la luna. Pero además la imagen del espacio se convierte en una herramienta pedagógica de primera magnitud. Parece que la imagen es el lenguaje de las cosas, y su representación supone la afirmación de esas cosas. En el siglo XVIII se lleva al extremo esa tendencia representativa en la *Enciclopedia*. Precisamente una de las grandes aportaciones son los múltiples dibujos que ilustran la *Enciclopedia*, saber o Ilustración casi se confunde con ilustración o dibujo, sinónimos ambos.

6.

Más compleja es la imagen del tiempo. No se trata de que las imágenes tengan una edad determinada, ni de que la imagen represente un momento de la historia. Se trata de que la imagen represente al tiempo²¹. La alegoría es la forma privilegiada de esa forma de representación, aunque durante el periodo de Luis XV, el arte alegórico vive un periodo de desplazamiento, auspiciado por la exaltación de la sensibilidad rococó, que se opone tanto al racionalismo clasicista como al alegorismo barroco. No obstante la pintura no ha dejado de interesarse por el tiempo, una de las primeras estrategias pasaba por presentar contrastes evocadores entre la naturaleza y alguna ruina, solo ese contraste evidenciaba una forma no alegórica de representar la temporalidad. Los cuadros de Poussin (1594-1665) introducen ruinas entre el paisaje, sin que el tiempo se desprenda de las imágenes, ya que el objetivo es más reflejar lo mítico que lo histórico. Detrás de las escenas de Poussin está la Arcadia idealizada. Lo mítico y lo histórico se identifica en las representaciones pictóricas del barroco, aunque el tiempo salta incluso de obras religiosas como la *Vocación según San Mateo de Caravaggio*, donde los personajes sagrados traídos del pasado, se representan en la actualidad de un escabroso encuentro entre sicarios napolitanos. Como en la alegoría, en estas pinturas, el pasado está actualizado, no es así con Piranesi y con los artistas neoclásicos, hacia los años 1740-70, donde el pasado, más o menos idealizado, aparece como una evocación o reconstrucción histórica

²¹ Cuando en realidad el tiempo tiene su representación en la música, y la cultura clásica da buena cuenta de esta forma representativa que es la música, una forma que expresa los sentimientos y los estados de ánimo.

de la antigüedad. Uno de los episodios que van a llamar poderosamente la atención y estimular la imaginación histórica es el bombardeo de la Acrópolis de Atenas realizado por un ataque de las fuerzas vénetas en 1697, a las ordenes del comandante mercenario bávaro Königsmark (Brusatin, M. 1992, p.92). Las representaciones iconográficas poco a poco van reflejando esa realidad viva que consiste en que la nueva Europa está todavía conviviendo con el mundo de la antigüedad, Italia se va a convertir en el paradigma de esa comunicación viva con el pasado. La evocación de la ruina va a expresar, para los defensores de lo sublime, un argumento de peso contra las convenciones de lo bello, al mismo tiempo que una nueva convención donde se refleja el estado de ánimo del artista de la misma forma que la naturaleza.

7.

Según R. Arnheim (Arnheim. R.1986) no toda imagen es una representación, hay imágenes que actúan como puros signos, en ella no hay necesariamente ningún contenido representativo o figurativo, o puede ser un símbolo, cuando expresa determinado orden conceptual. Arnheim reduce el significado representacional a lo puramente mimético y desde una perspectiva muy reductiva del concepto de mimesis. Una imagen es una representación, aunque puede ser de muy diverso carácter. Lo que hace la cultura de la representación es introducir en cada imagen un elemento subjetivo por el que cada imagen es representativa, y entra en el mundo de las significaciones humanas. Convertir en representativa una imagen es ponerla a disposición de los hombres, ponerla en su horizonte de sentido. Es evidente que todas las imágenes no son representativas, eso nos lo ha demostrado la experiencia estética del siglo XX, sin embargo diremos que las imágenes representan, desde el momento que las situamos en un horizonte subjetivo, aunque de forma objetiva puedan, ellas mismas ser representaciones. Es el momento en el que la imagen no es un puro objeto sin referencia, una cosa en si misma. Los hombres de esta época aprendieron que las imágenes ya no eran cosas, ni sacras ni profanas, que lo que se veía en una pintura o en una medalla era algo, por así decir virtual, no era lo que

allí se representaba; que la imagen de una casa no era una casa, como Foucault dice a propósito de Magritte: *Ceci ne pas une pipe*²².

Y una forma de representación icónica es la palabra, sin embargo no toda palabra es una imagen, evidentemente, está la voz hablada o cantada por la que la palabra es sonido. Esta es una de las grandes transformaciones de la era moderna: es la transformación de las palabras en imágenes. Las palabras están separadas de las imágenes porque el lenguaje es la voz, empeñar la palabra era comprometerse verbalmente, sin firma de nada, ni contrato. Ni la palabra se acompañaba de imágenes ni requería de la visualización escrita:

El régimen arcaico de la palabra era eso: un gran río de palabras arrastrado por una corriente relativamente pequeña de imágenes. Solamente en pleno siglo XVII se asiste a un fervor recíproco entre palabras e imágenes: las unas alimentaban y consumaban a las otras, al englobarlas y reproducirlas. (Brusatin, M. 1992.p.19).

Esta interesante reflexión histórica nos dirige hacia un contexto bajo el que veíamos que se situaba el problema de el pensamiento y las imágenes. Y es que las palabras no solo viven en el mundo de las imágenes sino que las palabras dependen del paradigma representativo que las ha hecho imágenes. El lenguaje como voz o como imagen alfabética o mental han consolidado el edificio de la representación moderna. Precisamente la crisis de la representación supone una nueva percepción del lenguaje como veremos más adelante, sin embargo ese cuestionamiento de la representación como fenómeno psicológico y lingüístico nunca va a cuestionar el primado del paradigma iconográfico. La representación, a pesar del diagnóstico foucaultiano, nunca va a replegarse mientras las imágenes constituyan el centro del paradigma objetivo de la realidad.

8.

Lo que hace que las palabras sean imágenes es la escritura, pero no siempre las palabras han sido representaciones, especialmente en el periodo en el que se consideraba que la palabra era cosa, metafísica o mágica, cosa o contrato, o verdad... Lo que pone en

²² Este libro de Foucault es una constatación de que la representación ha concluido, aunque, a través de Magritte, Foucault debe explicar el hecho que debería haberse constatado a finales del siglo XVIII y que al parecer en la segunda mitad del siglo XX no es todavía una evidencia

claro el texto de McLuhan, *La Galaxia Gutenberg*, es la vinculación entre lo alfabético escrito y lo visual. McLuhan indica la trascendencia de la escritura en el mundo griego como una forma de trasposición de una forma de comunicación y organización lógica a otra, así dice:

la escritura lineal y alfabética hizo posible la súbita invención de gramáticas del pensamiento y de la ciencia por los griegos. Estas gramáticas o delectos explícitos de procesos sociales y personales fueron visualizaciones de funciones y elecciones no visuales. (McLuhan, M.1985, p.35).

Ha sido un proceso lento, un proceso de acoplamiento entre una lógica de la racionalidad basada en el orden riguroso de los lenguajes escritos y un mundo de sentimientos que se expresan en la inmediatez de la voz²³.

La palabra escrita está asociada a la percepción visiva, la percepción que produce el discurso escrito, y la lectura, visualización de la escritura. Doble percepción donde la escritura se convierte en representación de la voz, que es representación del pensamiento. Se ha producido una transferencia donde lo auditivo es sustituido por lo visible. Sin embargo las tradiciones y la moralidad eran formas de organización social alejadas del patrón de lo escrito hacia el principio de la Edad Moderna. Precisamente ahí es donde indica McLuhan que se produce una transferencia entre aspectos no visuales que son traducidos, por así decir, al sistema visual. La escritura ha condicionado infinidad de aspectos de nuestro sistema apriórico. La linealidad, la direccionalidad de izquierda a derecha, y en últimas el aspecto visual de la comunicación, donde lo fonético debe ser visualizado y es subsidiario de lo visible.

La imprenta de Gutenberg habría consolidado siglos de adaptación de los hombres al mundo de las imágenes. Lo que viene después es la era de las imágenes producidas tecnológicamente. La tesis de McLuhan va encaminada a estudiar los efectos de las tecnologías de la escritura como elementos característicos de una mutación antropológica, por la que cambia la concepción que el hombre tiene del aspecto simbólico de su experiencia. El mundo cada vez menos sobrenatural se vuelve menos objetivo. Es lo que Foucault ha explicado con la paradoja de Don Quijote. Las tecnologías han cambiado el mundo y el hombre debe descubrir que sus ideas no son nada mas que representaciones, a veces desconectadas con el mundo empírico.

²³ Buena parte de la reflexión de J. Derrida se ha hecho a partir de las consecuencias filosóficas de este primado de lo visible a través de la escritura.

Para McLuhan no se trata sin más de la invención de la imprenta, está ya era conocida en China, sino del predominio del alfabeto escrito y de la facultad perceptiva más importante desarrollada por el hombre: la visión. Según esto los cambios en las formas de representación habrían dependido del desarrollo de una facultad visual que habría predominado a lo largo de dos mil años desde que el alfabeto se instala en el mundo griego: “La interiorización de la tecnología del alfabeto fonético traslada al hombre desde el mundo mágico del oído al mundo neutro de lo visual“ (McLuhan, M.1985, p. 28). Ernst Cassirer, en su estudio sobre las formas simbólicas, va a situar la gran transformación de lo mágico hacia lo que llama lo metafísico en ese momento de transformación antropológica que se produce con la alfabetización en el mundo griego. J.P. Vernant señala que la invención de la moneda es una de las características de la aparición del pensamiento metafísico tal y como aparece entre los griegos (Vernant, J.P. 2013). La metafísica es la primera experiencia representativa, paralela de la experiencia religiosa. Pero para el hombre antiguo esa representación difícilmente era considerada como un ente subjetivo, era más bien signo, pero signo objetivo de esa realidad de la que era abreviatura no representación.

En la metafísica todavía se escucha el ser, sin embargo para el hombre tecnológico de las ciudades europeas, el ser va progresivamente dejando de ser audible. En la ciudad, solo se oye ruido humano, esa totalidad que era presente al antiguo ha desaparecido en la experiencia urbana moderna. McLuhan, recurriendo a investigaciones psicológicas, señala la importancia de “las relaciones espacio-temporales, sin la cual es imposible tener el sentido mecánico de las relaciones casuales“(McLuhan, M.1985, p.30) siguiendo la argumentación de Carothers Culture, (Psychiatry and the written world 1959).

La organización de las relaciones causa-efecto, tan importantes en la discusión filosófica de Descartes a Hume, se pueden así explicar desde este paradigma del orden espacial que es el que predomina a través del sentido visual. Partimos del supuesto de que lo espacial está íntimamente relacionado con lo óptico. Incluso lo temporal va a presentarse según esta organización lineal propia de lo visible, es decir aspectos que quedan fuera del horizonte de la visibilidad van a ser consideradas desde la misma categoría óptica y espacial. Nuestra experiencia primera en el paradigma representativo

es simultánea al asentamiento de paradigma óptico: nos movemos en el mundo de lo visual no de lo oral.

El espacio es percibido, o expresado, sobre un plano único, y el movimiento va en una sola dirección, una consideración que se diferencia de la antigua consideración mítica del tiempo simultáneo o cíclico: “Esta visualización de las secuencias cronológicas es desconocida para las sociedades orales” (McLuhan, M.1985, p.74). Lo visual es secuencial, y por eso la ciencia se piensa desde el punto de vista causal, estableciendo conexiones entre unos hechos y otros, tanto en la física moderna como en la ciencia aristotélica, pero “esta noción visual de la causalidad halló su más completa expresión en la física de Newton” (McLuhan, M.1985, p. 75). Otra de las consecuencias de la linealidad es el descubrimiento del pasado, por la que se explica “la obsesión griega por el pasado...sirve para explicar la natural tendencia literaria de todas las edades humanísticas en favor de las ruinas“(McLuhan, M.1985, p.76).

Dice McLuhan: “Los griegos descubrieron, tanto sus novedades artísticas como las científicas, después de la asimilación o interiorización del alfabeto“(McLuhan, M.1985, p.77). Es decir el orden de los sistemas simbólicos interiorizados como lenguaje, es la condición de posibilidad de otros productos culturales y artísticas. Fuera de un sistema representativo el griego vive igualmente una experiencia condicionada por el marco de su sistema simbólico, para el que, como decía Foucault, los símbolos-signos y las cosas estaban en el mismo plano. Los humanistas se refirieron a los modernos con desprecio, es en esta época cuando alcanzó un privilegio el recurso a los antiguos. Así se configuró la conciencia de linealidad y no actualidad de lo presente.

La literatura moderna conoce un género nuevo que es la narrativa, en primer lugar es un género que, frente a la poesía dramática o lírica, está alejado de la música, no contiene la musicalidad del verso. La palabra narrativa no es sonora sino visual, no se canta la prosa en el Renacimiento. Por otra parte hay un aspecto que afecta a la organización del discurso, es un género que supone la línea temporal y la incorporación del elemento visual en el aspecto descriptivo. Supone una temporalidad alejada de los ciclos temporales de la naturaleza, es una temporalidad que describe la linealidad de lo que viene constituyéndose como la línea del progreso humano. Hay una tercera característica de la novela, aunque algunas veces los relatos fueran leídos en público no

es una escritura para la oralidad sino para el libro y la lectura silenciosa, es una forma de escritura apropiada al naciente sujeto que se expresa en solitario o que lee en silencio, la expresión subjetiva del verso es todavía un gesto de la vida pública del trovador. Precisamente la novela, durante el siglo XVII, se piensa como la comunicación epistolar entre un emisor y un receptor o lector. El mundo de la narrativa presupone la comunicación entre iguales, no hay ningún interlocutor sobrenatural como en la poesía mística, dirigida a la divinidad. La prosa narrativa se basa en la convención icónica y representativa, nada hay en su forma discursiva que suponga realidad o presencia. Como ejemplo del nuevo modo de ver y leer aparece una indicación de Descartes en el *Prefacio de sus Principios de Filosofía*, donde se recomienda leer como una novela, sin detenerse hasta el final, (McLuhan, M.1985, p. 188), un ejemplo significativo, para McLuhan, de una nueva perspectiva no oral frente a lo escrito, “ya no es necesario, como lo había sido en la filosofía oral, probar y comprobar cada término. Ahora bastará el contexto” (McLuhan, M.1985, p.188). Es decir, la comprensión del texto también se postula desde ese orden lineal donde la significación viene dada por lo que antecede y lo que sucede a determinado núcleo textual, ese es su contexto secuenciado linealmente.

9.

Con la consideración espacial de la imagen no cambia el espacio físico, va a cambiar la percepción del espacio, es decir su representación. Habitando la misma realidad física, los cuerpos son diferentes. Nos reconocemos occidentales precisamente por nuestra forma de representarnos el mundo, el espacio, el tiempo, la naturaleza etc.

En su obra *Painting and Reality*, Étienne Gilson da mucha importancia la distinción entre crear e imitar. Y en tanto que hasta Giotto la pintura fue una cosa, desde Giotto hasta Cézanne la pintura pasó a ser la representación de las cosas. (McLuhan, M.1985, p 68).

En la literatura, esa transformación de cosa a representación se dio al introducir la narración lineal, que para McLuhan se produce al sacar el modo visual de la red en que ordinariamente esta mezclado con la interacción audio táctil de los sentidos. Es este proceso, provocado por la experiencia de la alfabetización fonética, lo que hace remontarse las sociedades desde el mundo del espacio y del tiempo cósmicos y “sagrados” hasta el espacio destrribalizado o “profano” y hasta los tiempos del hombre civilizado y pragmático.

Se presenta una antítesis: de una parte el héroe y de otra el individuo, se trata de una evolución desde el mundo de lo irracional o auditivo a lo racional-visible. La individualización estaría consolidada gracias a la representación pictórica. El hombre se hace individuo viéndose, una situación que el hombre antiguo o el perteneciente a paradigmas culturales no visibles nunca ha llegado a lograr. La representación icónica no solo se basa en el individuo sino que lo estaría fundando según McLuhan. :

El modo mágico desaparece en la misma proporción en que los acontecimientos interiores se hacen visualmente manifiestos. Pero tal manifestación es también una reducción y una distorsión de relaciones complejas que se perciben de un modo mas completo cuando se da una total interacción simultánea de todos los sentidos. (McLuhan, M.1985, p 69).

Para McLuhan, como para Platón, visible significa racional, lo visible no va tanto contra la metafísica como contra la magia, es más, gracias a las propiedades visibles bajo un marco representativo, es decir subjetivo, podemos frenar el mundo de lo mágico, que es objetivo y que rechaza lo visible. Sin embargo lo visible es una reducción del ser, una mera o primera aproximación al ser²⁴. Ese marco subjetivo es imprescindible para que lo visual alcance la importancia que tiene en el mundo moderno: “el mundo griego ilustra la razón por la que las apariencias visuales no pueden interesar a un pueblo antes de que se produzca en el la interiorización de la tecnología del alfabeto.” (McLuhan, M.1985, p.71). De una manera recurrente la tesis de McLuhan, sobre la importancia de las tecnologías alfabéticas, se basa en la emergencia del sujeto individual moderno, al que las tecnologías vendrían a reforzar. Para los griegos, pueblo alfabetizado, a pesar de la alta consideración dada a las artes plásticas, sin embargo, mas allá de los restos artísticos conservados, lo visto no parece que sea lo que justifica la verdad según su modelo discursivo, sino mas bien lo oído. A los griegos no los consideramos un pueblo de la escritura, el gran Homero es el fruto de la gran tradición oral de la Antigüedad. La visión para los Griegos no está separada de los otros sentidos, son un pueblo que simultanea el aspecto más moderno del alfabeto con su experiencia fundamentalmente oral, como se extendió a lo largo de toda la Edad Media. Nietzsche fue uno de los primeros estudiosos clásicos en destacar la importancia de la música en la tragedia griega, ese componente dionisiaco que destacaba era precisamente lo no visible. Los griegos, aunque alfabéticos en importantes aspectos de su cultura, son fundamentalmente orales. Sin embargo entre

²⁴ Las ambigüedades de Platon respecto a lo visible y la escritura han sido suficientemente tratadas en La diseminación de J. Derrida.

los griegos se produjo un fenómeno trascendental en el proceso de transformación que consistió en la interiorización del alfabeto, primera etapa del proceso hacia la construcción de una interioridad, a la vez que de constitución del paradigma óptico.

10.

No somos conscientes de que nuestra percepción de las apariencias naturales de las cosas son anormales porque encontramos siempre las mismas alteraciones de lo real que han construido nuestras convenciones perceptivas visuales y que “invadieron también la matemática, la lógica y las artes verbales de la lógica y de la poesía“ (McLuhan, M.1985, p.71). Y no solo sentimos esa constancia perceptiva sino que la compartimos con aquellos con los que pasamos nuestra vida entera. Hemos convertido la perspectiva individual en principio objetivo. Tal cambio es obra del periodo que se ha denominado Renacimiento, ha afectado a las artes en todas sus facetas y es evidentemente un principio visual. Esta alteración de la realidad es lo que va a constituirse en modelo uniformemente aceptado por el sentido común que se basa en la universal aceptación de tal sentido. Todos pueden ver con sus ojos, el mundo son imágenes que se presentan a la vista y que, como imágenes, se reproducen en la mente.

Con esta concepción estamos de lleno en el paradigma epistemológico del siglo XVII, si el mundo es un libro los ojos son las ventanas abiertas que el hombre tiene hacia el mundo:

Estudiar los esquemas geométricos de la visión significaba dar contenido concreto a la metáfora del espejo y, al mismo tiempo, definir la especificidad de la manera humana de reflejar el mundo: no pasivamente, sino por medio de la creación activa de imágenes capaces de emular las formas de la naturaleza. (D'Ascia, L. 2004, p.152).

El artista y el científico participan de la misma concepción figurativa y representativa. La operación es mas compleja, ya que el ojo deja de ser un órgano corporal y se convierte en el verdadero mecanismo representativo. El mundo se ofrece al ojo y este lo transforma para que sea captado por la mente. El ojo debería ser capaz de ver aquella dimensión matemática que se encuentra en todas las cosas, que las representa. Más adelante, cuando la filosofía se dedique a estudiar los procesos mentales, hará innecesario la intermediación del ojo para aprehender las ideas que no están en el ojo sino en la mente, propiciando el dualismo racionalista barroco. El empirismo ilustrado

recuperó parte de la experiencia de los maestros del Renacimiento a través de las experiencias de las ciencias empíricas que arrancan de esta experiencia creativa.

Una de las consecuencias más evidentes es el interés que se despierta por el estudio y desarrollo de la óptica con la física moderna: Galileo. Los antiguos tratados de óptica de Alhacen se estudian ahora con interés, un documento importante lo constituye *Commentari* de Lorenzo Ghiberti. Además se inician estudios anatómicos del ojo y del cuerpo en general para definir el órgano visible y su objeto, Berkeley publica *New Theory of Vision* en 1709.

Los documentos de esta gran transformación de la percepción, los encontramos en el arte renacentista, con la aparición de la perspectiva de una forma sistemática en todas las prácticas. Se considera el inicio de la gran transformación visual, el estudio y aplicación de la perspectiva renacentista, el tratado de Leone Batista Alberti de 1435, *De pictura*. La concepción espacial resulta esencialmente modificada en el Renacimiento respecto a la que conoció la Antigüedad. Dice D'Ascia que esta transformación va a negar la materialidad de la superficie. Lo que se ve no se limita a lo epidérmico de las cosas, sino que se transforma en espacio de características y dimensiones nuevas, un espacio infinito y homogéneo:

El cuadro o el relieve dejaban de ser cosas para volverse ventanas a través de las cuales se percibía la realidad del mundo exterior. En otras palabras se afirmaba definitivamente el carácter representativo de la obra de arte, que presupone la ausencia de lo representado: el arte no presenta objetos, sino que enfrenta al espectador a una sección del universo, que sólo puede ser pensada como existente más allá de la representación misma.(D'Ascia,L. 2004)

Se conjura la materialidad de las cosas y se las convierte en representaciones. Ya no vemos las cosas, lo que vemos son representaciones de una realidad que se proyecta en profundidad. Es lo que vemos en la arquitectura o la pintura renacentista. La obra de arte deja de ser cosa, y en este proceso encontramos, al mismo tiempo, otro paralelo al del descubrimiento de la perspectiva visual, que consiste en una nueva forma de representación del espacio, es decir aparece el lugar en el que está el que contempla a través de la ventana o el espejo.

Por primera vez se piensa desde un lugar determinado, y ese lugar condiciona el objeto. La perspectiva no está en nuestra percepción de forma universal o innata, aparece cuando nos planteamos la visión desde una posición espacial. Cassirer y otros estudiosos

hacia principios del siglo XX han cuestionado que las categorías lógicas tengan carácter a priori, ni el espacio euclideo ni la percepción tridimensional, son innatos. Con los estudios sobre la perspectiva renacentista comprobamos que tales supuestos pretendidamente innatos son complejas construcciones culturales.

Lo que parece claro es que el medio, la imprenta, no creó una nueva forma de ver, pero confluyó con un conjunto de elementos tecnológicos artísticos y psicológicos que influyeron en la constitución de una mirada nueva. Hay muchas razones para relacionar las transformaciones acontecidas y el impacto de esa alabada modernidad tecnológica llamada libro. El conjunto de transformaciones que sufrió el mundo medieval en crisis, tanto en sus aspectos culturales como políticos, con la desintegración del orden feudal en pro del nuevo estado nacional, las nuevas experiencias científicas, las convulsiones religiosas...tuvieron un gran aliado en las nuevas tecnologías, tanto imprenta, como telescopio, y son cambios cuyas consecuencias están relacionadas con la de la emergencia de un nuevo modelo de representación.

1.2.2. EL MODERNO THEATRUM MUNDI. LOS ESCENARIOS BARROCOS.

1.

Según el significado cristiano del *Theatrum Mundi* las criaturas están en el escenario que es la Creación, y su guión va a depender de la voluntad del gran artista que es Dios. El mundo es un teatro que contempla Dios, como solitario espectador. Allí las criaturas recorren sus destinos, y su ausencia metafísica, para tan egregio espectador. Esta forma de concepción de la sociedad como espectáculo, según la visión medieval, es todavía fundamental para el Concilio de Trento. La naturaleza entera es criatural, los descubrimientos científicos no han desgajado todavía el cosmos del gran artificio sacro, el cosmos es aún la prueba de la creación. El teatro medieval incluye la totalidad del universo, y como metáfora no hay teatro en un espacio cerrado, con un público que se sitúa frontalmente, el único espacio cerrado de la representación es la iglesia, y los fieles, normalmente se disponen alrededor del ritual teatral.

El *Auto de Fe* es la última puesta en escena del viejo *Theatrum Mundi*. Es conocida la denominación de *Sacra Rappresentazione* que se da a las manifestaciones teatrales en la Italia del *Cuatrocento*, son obras de temática religiosa que se hacen en las iglesias. Esa denominación se hará extensiva al género de drama lírico de temática sacra: el oratorio, que no es escenificado normalmente. Dentro de esta forma litúrgico-escénica de *Sacra Rappresentazione* es destacable la realizada por el notable Lorenzo el Magnífico: *Representación de los Santos Juan y Pablo*, y especialmente importante por la relevancia histórica del personaje.

La palabra representar hace referencia a la puesta en escena, que es una revivificación o actualización, de un episodio sagrado. Todos los rituales y las fiestas tienen un contenido representativo. Representar es lo que hacen los actores y las músicas que se presentan en ese momento y lugar, pero es algo más, el signo de la representación es la constatación de una ausencia metafísica. La vida humana y su devenir no es sino efímera escenificación que actúa como imagen de la única Presencia. Es la vida misma la que se identifica con la representación, la vida es apariencia, la sociedad y la historia un enorme teatro en el que las criaturas representan el papel de su vida. En España dará lugar a los *Autos sacramentales*, la *Sacra Rappresentazione* se va a convertir en la señal de identidad de los países católicos, en los países protestantes la representación litúrgica va a quedar circunscrita al canto alejado de toda escenificación. En los países católicos el canto va a mantener la lengua latina mientras que en los países protestantes se van a cultivar las lenguas del lugar.

Sin embargo va a aparecer una nueva forma espectacular, que es el teatro laico del Renacimiento, es un experimento que actúa como una renovación de los espectáculos que integraban los festejos reales, no tiene como modelo la antigua *Sacra Reppresentazione*, sino más bien los patrones grecorromanos. Obtiene una renovada difusión gracias al libro impreso, y aunque cuenta con un público muy restringido, sin embargo se escriben cartas y comentarios de admiración que circulan con gran facilidad entre las cortes vecinas; no está dirigido a la ciudad, sino a los invitados palaciegos. Además de la reposición de antiguos dramas y comedias latinos, las obras escritas en esta época eran obras literarias más que propiamente escénicas, obras cuya base es la palabra, no como el

teatro popular de base gestual y musical. Se usa un verso prosaico, sin rima. (Klein, R. 1980, p. 247).

La primitiva representación teatral renacentista, a la italiana, se fue enriqueciendo precisamente con los elementos escenográficos y musicales, siempre en el intento de restauración del teatro greco-romano. Es un teatro, no de sonoridades como el español, sino un teatro basado en el diálogo, un teatro de palabra, el teatro lírico italiano aparece en un espacio propio, diferente al teatro de prosa o teatro de palabra. Sin embargo otras tradiciones, como el teatro español, no presentan esa dualidad de formas, pues la zarzuela integra la palabra hablada y la cantada, y así sucede en Francia, Inglaterra o Alemania. Mientras que en Italia el teatro lírico se dejaba a la palabra cantada y el teatro de prosa a la palabra hablada, en España, donde se había iniciado como un teatro derivado del antiguo espectáculo de variedades, se mezclaba el texto hablado con el baile y las canciones. La cultura italiana no sólo formó esa división teatral, sino que igualmente, creó otra que se refería a una categoría de diferenciación que era la habida entre los públicos: junto a ese teatro culto, de prosa o lírico, hay otra tradición que es la más popular y que se basa en la improvisación escénica, es la de la *Commedia dell'arte*, que durante los primeros años del siglo XVIII será tan influyente en la alta cultura.

Este *theatrum mundi* laicizado, que tiene al príncipe por espectador principal, contempla a través de lo que se le muestra en la escena cerrada la totalidad del mundo, el mundo es reconstruido minuciosamente por todas las técnicas modernas que proporcionan los saberes de la época. El *theatrum mundi* es contemplado por unos pocos, que como espectadores, privilegiados, se les presenta un reflejo de el mundo, una representación o imagen del ser, en forma microscópica. El escenario, y no solo el texto o la música, son la abreviatura del cosmos entero.

2.

Una de las características más importantes de la transformación del paradigma de la representación se hace explícita en el nuevo espacio escénico: el considerado primer teatro moderno que ha llegado intacto hasta nosotros: el teatro Olímpico de Vicenza diseñado por Palladio. “Como el escenario tenía que adecuarse a la mirada frontal del espectador, las necesidades del Teatro favorecieron el desarrollo de la perspectiva central” (D’Ascia, L. 2004, p.246). El escenario se diseña según uno o dos espacios o

posibles entornos: la ciudad trágica y la cómica. El Teatro Olímpico es el primer teatro construido para esa función. De perfecta sonoridad, este teatro ha sido pensado como un teatro romano, de planta semicircular, dotado de gradas en madera. La escenografía diseñada para el escenario, que permanece de forma estable, adopta las modernas formas de recientes estudios de óptica. Se trata de tres calles en perspectiva, aunque todos los ángulos tienen perfecta visión de la escena, y el aforo de la sala es amplio, solo hay una posición desde la que se contempla la compleja escena de calles en perspectiva que como escenografía fija, se levanta sobre el *palcoscenico*, un asiento central y de la primera fila que tiene la visión privilegiada: el príncipe, verdadero protagonista de la representación. Casi todo el teatro parece estar pensado para el príncipe, que es el que ocupa ese asiento, aunque no existe el palco real en este teatro. Como el antiguo *Theatrum mundi*, éste también tiene un espectador, pero ya no es Dios, es el príncipe. Este teatro, conservado hoy hasta con los graderíos de madera originales, recuerda en su diseño a los teatros romanos. Sin embargo el acceso a este recinto pone de manifiesto que estamos ante un concepto nuevo de teatro. En primer lugar es un espacio cerrado, el cielo es un fresco que se cierra como una cúpula celeste sobre los espectadores, la escena ilusionista nos pone delante de un espacio en profundidad, pero en realidad estamos dentro de un rectángulo. El espacio cerrado del teatro es el laboratorio social en el que se ensaya el mundo de la organización cívica. A partir de esta época todo está pensado para construir la representación escénica que será el modelo de sociedad en miniatura. Aunque de graderíos semicirculares la planta del teatro de Vicenza es rectangular y está completamente cerrado.

Con la crisis del imperio, hacia el siglo IV, los viejos teatros romanos habían sido abandonados, el espacio de la representación, la escena misma, ya no era un espacio cerrado de frente a un público como en el teatro romano. Según la concepción medieval del teatro, la representación se realizaba en la Iglesia o en la calle, ya no existe la perspectiva única desde la que se observa el espectáculo. El público, de la representación abierta del medievo, no era el verdadero público de la representación, ya que tanto actores como público constituían ese *theatrum mundi* que se representaba diariamente para el único Espectador. Dentro de los espacios cortesanos, mas o menos ocasionales, el teatro comienza a presentarse a los públicos italianos en el recito palaciego.

El espacio cerrado constituye una importante novedad, tal concepción del teatro es una creación de la sociedad cortesana del siglo XV y XVI, y no es casual que sea italiana. Es Italia el lugar en el que se habían sucedido los continuos enfrentamientos entre el poder del emperador y el del papado durante la Baja Edad Media. En Vicenza, como en Verona, se pueden todavía contemplar los signos gibelinos y güelfos repartidos por las calles, el clima de guerra civil entre familias nobiliarias duró siglos. Desde esta perspectiva, el teatro, comenzó siendo, un aliado del poder temporal del príncipe frente al poder vaticano. Años después el gran espectáculo lírico era el evento más importante de la vida cortesana en Paris, Viena o Londres y en todos y cada uno de los pequeños estados alemanes. Pero es Italia, también donde más presente está la civilización latina, es allí donde perviven los modelos arquitectónicos que serán la fuente de inspiración de toda Europa. Y precisamente es allí donde se constata con más claridad la destrucción sistemática de todos los teatros antiguos. El teatro romano de Cartagena es hoy un testimonio vivo de esa superposición de funciones y de espacios que se produjo en la urbe romana. La catedral se construye usando sillares del teatro, casi sobre la superficie del graderío derecho del teatro. El mundo litúrgico cristiano sustituyó el ritual teatral de la antigüedad. Con los años el teatro fue cubierto y se construyó sobre el una zona de la ciudad adosada a la catedral cartagenera de Sta. María.

3.

Vasari atribuye el nacimiento del teatro moderno a una representación de *La Calandria* (1514) del Cardenal Bibbiena organizada en honor a los regios espectadores que honraban a Isabel d'Este, la puesta en escena es de Baltasar Peruzzi. Sin embargo análisis posteriores ha dado otras cronologías de los hechos. Una obra autónoma respecto a un espectáculo mayor, con bailes, intermezzi, se da ya con *Cassaria* de Ariosto en 1508²⁵ y posterior sería *La Calandria* de Bibbiena 1514 (escena de Castiglione y decorado de Genga,), y *La mandrágora* de Maquiavelo, la primera tragedia será *la Sofonisba* de Trissino.

²⁵ Allí se incluye un telón de fondo con un paisaje y múltiples elementos arquitectónicos con una perspectiva unificada. (Klein, R. 1980, p. 272.)

Eugenio Batisti²⁶ (Batisti,E. 1960) considera el *Philodoxus* 1436-7 de Alberti como la primera obra teatral con una ubicación espacial definida coherentemente de principio a fin. Desconocedor de un espacio ilusionista unificado, sin embargo, Alberti es el primer teórico de la perspectiva. El origen del teatro moderno se produce en las cortes de Ferrara, Urbino y Roma.

Baldassarre Peruzzi es un pintor afincado en Roma, cercano a Rafael, es pintor de decorados escenográficos, en concreto de *La Calandria*, 1514. Su pintura es una reflexión sobre el espacio, el espacio real y la ficción espacial. Dibuja arquitecturas de la ciudad de Roma, y tiene una labor muy importante como arquitecto comenzando con las obras de San Pedro del Vaticano. La unión de la pintura y la arquitectura se encuentra en las fabulosas escenografías que podemos ver en la Galería de los Uffici. Buena parte del sentido de la arquitectura palaciega y religiosa de la época así como de la pintura, alcanzan una nueva dimensión al contemplarlas como escenografías teatrales, el uso de las luces del manierismo y el tenebrismo van a llevar al extremo esta experiencia teatral que podemos ver en toda la pintura de la época. El principio de la pintura barroca es una exposición intensa de las experiencias teatrales de la época. Buena parte de las innovaciones plásticas deberíamos verlas a la luz de esta vivencia teatral.

El teatro es el modelo de espectáculo donde se integran los demás oficios artísticos y científicos, allí se encuentran todas las facetas de la vida en movimiento, la vida convertida en idea, en mónada. Podemos comprender la pintura del renacimiento al igual que la arquitectura, la escultura, o incluso la música, como continuaciones de un pensamiento escénico-metafísico de la vida. *La Farnesina*, una de las grandes creaciones escénicas de Peruzzi, continúa con lo escénico, aplicado en la retórica arquitectónica que presentan los frescos pintados en la sala de las columnas de este palacio. La arquitectura y el decorado son pensados desde los mismos postulados, la pintura se incorpora como anexo de toda la escenografía. Este principio es el que Deleuze considera primordial para identificar la experiencia que denomina Barroco, el moderno *Theatrum Mundi* aparece no solo como una continuidad entre todas las artes sino que la vida aparece en el entramado de esa continuidad, donde una forma artística se prolonga en la siguiente como una forma

²⁶ En el capítulo *La visualizzazione della scena classica nella commedia umanistica*.

de obra de arte total. Es una forma de disolver la materialidad de los objetos que se expanden en otros de consistencia y forma diferente:

Esta unidad extensiva de las artes forma un teatro universal que transporta el aire y la tierra, incluso el fuego y el agua. En el las esculturas son los verdaderos personajes, y la ciudad es un decorado en el que los espectadores son ellos mismos imágenes pintadas o esculturas. El arte, en su totalidad, deviene Socius, espacio social publico, poblado de bailarines barrocos. (Deleuze, G. 1989, p.157).

La escenografía es una forma de exterioridad, allí se multiplican las capas o pliegues, la perspectiva es solo la base del entramado de superficies...la palabra y la música especialmente, son aspectos del interior que se presenta, que se visualiza. Deleuze se refiere al *theatrum mundi*, al referirse a la ciudad como un decorado enorme y a los ciudadanos, figurines de ese decorado. Si por una parte la vida se convierte en escena, el arte se integra en la sociedad como un elemento vivo de ésta. Nunca después de la era clásica habrá una simbiosis tan lograda entre arte y vida. La ópera es el paradigma perfecto de esa continuidad de elementos artísticos que entran en un bucle y se pliegan unos sobre los otros. El telón es la única apariencia de identidad del conjunto, mas allá todo es una heterogénea pluralidad de elementos que se yuxtaponen, o se suceden. Instrumentos y voces se identifican con artefactos escénicos, en complejos vestuarios, a veces flexibles para la danza. Todo ello en la forma de un cuadro en movimiento.

4.

Discípulo de Peruzzi es Sebastiano Serlio, conocido por su famoso *Tratado de Arquitectura* publicado inicialmente en Roma en 1537, y posteriormente entre 1540 y 1551, mientras trabajaba para la corte de Francisco I de Francia. El libro II es el que trata del decorado escenográfico y se publicó en 1545. Junto con Battista de Sangallo, Serlio fue el primer autor en sistematizar los tipos de decorado y de escena: cómica, trágica y satírica. Para la tragedia se usan escenarios de la antigüedad, de la misma manera que se recurre a temáticas mitológicas o históricas de la antigüedad, mientras que en los decorados de la comedia representaban edificios góticos y de la actualidad del espectador. Seguidor de Vitrubio, su estilo, aunque incluye las formas clásicas, sugiere un uso adaptado e imaginativo, que al final le llegan a plantear un criterio absolutamente anticlásico. No se trata de cumplir fielmente con las reglas sino “escapar de ellas por medio de la imaginación” (Tafari.1966, p.108), según se lee por parte del propio Serlio en su Libro IV, en las recomendaciones que hace al arquitecto escénico.

No se sigue, de forma general, a Vitrubio de una forma dogmática, Alberti critica su estilo literario en *De Re Aedificatoria*, (Libro VI cap. I, 3,3,4). Independientes de las prácticas arquitectónicas, se iban definiendo las formulas escenográficas que se separaban de la exigencia vitrubiana. El verdadero problema escenográfico de este *Novum Theatrum Mundi* era crear un espacio ilusionista del que no se tenían precedentes en los modelos clásicos, todavía no se han descubierto las pinturas de las villas pompeyanas, el espectador todavía no ha asumido la nueva convención representativa. Sin embargo el decorado se realiza en forma de telones pintados donde se introducen los trucos como el trampatojo o trompe-l'œil, una forma compatible con la ilusión perspectivista de la pintura (Klein, R. 1980, p.274).

La construcción de la perspectiva en la escena es un supuesto que no siempre tiene un resultado eficaz, para que funcione tiene que tomarse en consideración la posición del espectador en la sala como hemos visto ya en el Teatro Olímpico de Vienza. La perspectiva no es igual desde todos los lados, en realidad siempre está pensada desde la posición de un espectador ideal (Klein, R.1980, p.273) o el lugar del príncipe, o desde la posición del palco principal, o al menos en el eje intermedio de la sala. La relación del espacio escénico y el espectador privilegiado se hace consciente mientras se va diseñando la convención teatral: “el palco del soberano se convirtió en el centro ideal de toda la construcción” (Klein, R. 1980, p.275). Al mismo tiempo que al crear más profundidad la visión para una gran parte del público se reducía, frente al modelo plano del teatro antiguo las nuevas escenografías encierran al actor en un espacio ilusorio, hacia el fondo. El nuevo escenario de Guido Ubaldo supone la introducción del “bastidor plantado en el sentido de las ortogonales” (Klein, R. 1980, p.276). El escenario ilusionista en perspectiva se separa de la exigencia clásica de Vitrubio y comienza a definir el nuevo espacio de la representación para el que el escenario y todo lo que acontece allí es una expresión alegórica del moderno *Theatrum Mundi*.

La arquitectura en general, las representaciones escénicas y los nuevos textos teatrales, van a encontrar su más perfecta definición en la construcción de los nuevos edificios para la representación. Si tenemos en cuenta que la construcción de teatros era algo que hacia 1500 llevaba mil años sin realizarse, la relativa abundancia de estas nuevas construcciones da la medida de la importancia de su necesidad y de su uso. Cada país va

a conocer una fórmula diferente de construcción, va a ser Italia donde el edificio alcance el carácter suntuario de una iglesia o un palacio, no así en España o Inglaterra. En estos países florece el arte dramático pero independiente de la corte, como espectáculo verdaderamente heredero de la tradición medieval popular y callejero. El autor dramático español o inglés produce, para multitud de públicos, obras que constituirán verdaderas innovaciones dramáticas. Sin embargo, en Italia, se diferencia notablemente el teatro popular improvisado del teatro literario que se crea para las cortes. Esta forma de teatro italiano suntuario va a crear el nuevo género que se adapta a magníficos edificios construidos en Italia, es el *melodramma*, o *dramma lírico*. El nacimiento de la ópera es inseparable del gusto cortesano y pertenece al espacio teatral que se desarrolla en Italia dentro de la gran experiencia arquitectónica, que es también óptica y acústica.

Los nuevos espacios teatrales se suceden desde 1520 con el teatro de Cornaro en Loreo, posteriormente Ferrara 1531, Vicenza 1539 (Serlio), Mantua 1549 (Bertano), Venezia 1565 (Palladio), Vicenza 1562 y 1580 (Palladio), Sabbioneta 1588.89 (Scamozzi). El motor principal de esta fiebre escénica y constructora italiana está motivado por la competencia entre cortes vecinas, la moderna representación teatral se convierte en un elemento indispensable de cualquier gran evento cortesano. Los episodios de estos magníficos fastos se fueron repitiendo: Mantua, Florencia, Ferrara, Milán o Venecia, son algunas de las ciudades donde se suceden las fastuosas fiestas escénicas en las que se levantan decorados donde se superponen los planos que dotan de perspectiva a la visión del espacio creando la ilusión escénica moderna.

La arquitectura no sólo se hace escénica en la realización de las escenografías, sino también en la construcción de edificios pensados desde este modelo teatral, edificios cuya factura se multiplica en Europa entre 1600 y 1650. Y por supuesto los nuevos palacios incluyen teatros entre sus dependencias. La arquitectura teatral es, en el Renacimiento, una arquitectura dependiente de las instalaciones palaciegas, construidos dentro del palacio, ya que el público de estos modernos coliseos es inicialmente la Corte. Aun cuando se independizó del edificio central del palacio, el teatro continuó, durante todo el período clásico, siendo un anexo de las dependencias cortesanas. Nuestra forma de pensar el teatro es actualmente dependiente de esta fórmula, un brechtiano como Peter Brook se expresa de esta forma hoy:

...creían que no podían llegar muy lejos si no disponían de teatros de un millar de asientos con telones y telares, luces y focos de colores, como en París, Londres y Nueva York. (Brook, P. 1994, p.13).

5.

Precisamente es el aparato escénico, basado en las nuevas experiencias de la pintura y de la arquitectura, el que dotó, a esta experiencia teatral, de una novedad antes desconocida: “Ma quello che fece stupire ognuno fu la prospettiva ovvero scena d’una commedia, tanto bello non è possibile immaginarsi più” (Vasari,G.1882), Peruzzi, formado en el taller de Bramante, había puesto en circulación la “scena italiana”, la escena cúbica con perspectiva en profundidad. Ese tanto bello es el espacio de realidad que se construye mas allá de la realidad cotidiana,

...lo esencial es que el teatro se convierte en el lugar de una visión mágica donde la profundidad se une a la maquinaria para desplazar al espectador y situarlo frente a un mundo transpuesto que se afirma como más verdadero que el mundo, mas “real” (Duvignaud, J. 1981, p.247).

La visión del mundo como teatro transporta al espectador a través del espacio y el tiempo hacia una realidad que es una representación, donde la vida se muestra idealizada. Se trata de una ilusión que adopta forma científica a través de la perspectiva. Una gran parte de las transformaciones artísticas y técnicas del Renacimiento aparecen como una exigencia de la metáfora teatral, pero desde la nueva perspectiva del teatro según la que el espectador tiene un punto de vista fijo, esta dimensión convierte el problema de la imagen y todas las demás novedades en formas de adaptarse al espacio escénico. Todo parece construirse desde la posición nueva del espectador, una posición fija frente a la que aparece el espectáculo frontalmente.

La “moderna” ilusión requiere dos elementos nuevos, por una parte la ubicación apartada, silente y oscura del público, cualquiera hoy puede revivir esa emocionante sensación al entrar a un cine sentándose en su butaca junto a otros seres, callados o bulliciosos, que habitan la platea proyectados en la luz igual que las imágenes que contemplan gracias a esa luz. Y el otro elemento es la fantasía creada por el espacio cerrado de la escena, es un microcosmos que se construye en un rectángulo, dice Duvignaud:

...sin duda, habían sido presentados al público (y todavía se le ofrecerán) sobre la escena los “misterios”; pero no pueden rivalizar con el efecto producido por la reducción del cosmos a las estrechas fronteras de una caja cerrada que concentra la atención del grupo, la resume y por un momento la libera del tiempo imponiéndole su propia duración. (Duvignaud, J.1981, p.247).

Lo que el sociólogo teatral está registrando es quizá el fenómeno más importante que identifica lo esencial de todo espectáculo de masas hasta la actualidad; desde la ópera hasta la televisión, la caja cerrada capta la atención del espectador anulando su propio tiempo e introduciéndolo en el tiempo de la representación²⁷. Sin embargo la cultura clásica conoció un cierre que no tenía porque ser alienante, como después se revela para generaciones posteriores, ese cierre era el síntoma externo de los límites que constituían el ser privado y público del individuo moderno. El espectador, primero noble y luego burgués, se reconoce en su dimensión escénica y personal a través del límite trazado por la escena, el espectador contemplaba al actor como su yo público. De nuevo Deleuze añade al entramado escénico un elemento de experiencia viva, sin la que no es posible comprender la dimensión metafísica de toda la gran construcción escénica del periodo clásico, que constituye la base de la metáfora moderna del *Theatrum mundi*:

Hace ya tiempo que el mundo es tratado como un teatro de base, sueño o ilusión, vestido de Arlequín, como dice Leibniz; pero lo propio del Barroco no es caer en la ilusión ni salir de ella, lo propio del Barroco es realizar algo en la ilusión misma, o comunicarle una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva. (Deleuze, G.1989, p.160).

La experiencia de la representación es una experiencia individual, pero es al mismo tiempo el modelo del ser social del hombre. El hombre se realiza en sociedad bajo esa metáfora escénica. Pero sin embargo debe saber “salir” de ella, en eso le va la salvación: “al no distanciarse suficientemente del papel del actor confunde el vivir con el representar, el deseo con el personaje, error que lo arrastra a la condenación eterna” (Regalado, A. 1995, p.401). Aquí, Antonio Regalado hace referencia al personaje del Rico, que en el *Gran Teatro del Mundo* interpreta la avaricia y no es capaz de diferenciar su vida de la interpretación. Precisamente esa confusión es la causa de su castigo. Calderón de la Barca elabora una doctrina moral por la que el *Theatrum Mundi* es la expresión de la Civitas mundana de la que debemos aprender a desprendernos. Aquel que no sabe que interpreta un papel no confía en la Providencia, verdadero centro del debate sobre el problema barroco de la representación.

De esta forma la vieja metáfora del *Theatrum mundi* parece que regresa a su punto original, en un Re-nacimiento del pensamiento platónico o plotiniano²⁸. Podría ser un

²⁷ Es lo que Brecht descubrió en el teatro clásico y contra lo que iba su teatro épico.

²⁸ *Las Eneidas* fueron un texto famoso en la traducción de Marsilio Ficino.

nuevo “envío” de Platón, pues la comunidad humana entera estaba integrada en un proceso espectacular del que era simultáneamente espectador y actor. El pensamiento metafísico que se refleja en los dramas de Calderón de la Barca confirma esa perspectiva platónica, y la dualidad entre apariencia-representación y vida-realidad esta siempre presente:

Aquello es representar,
Aunque piense que es vivir.
(Calderón *El Gran Teatro del mundo*.)

La Torre de Segismundo (La vida es sueño) es una evocación de la Caverna. La salida de la Torre y el regreso de nuevo a ella, permiten a Calderón fijar el principio de realidad por el que todo en la vida es una ilusión, no hay nada mas allá de la representación, o al menos así lo siente el que está atrapado en la representación y no consigue salir de ella²⁹. En este *Theatrum mundi* calderoniano, no hay nada fuera de la representación, como para Descartes no hay nada fuera de la mente, tan solo Dios. Los indicios que se presentan, es decir lo que trasciende la re-presentación, no superan la certeza necesaria para afirmar su presencia real, tanto la de lo empírico como de Dios. Esa es la lección que los ilustrados dan a su generación inmediatamente anterior.

Pero en el mundo cerrado de la representación, en ese espacio construido para el juego paritario de espectadores y actores, la salvación se convierte en el triunfo social³⁰. Solo cuando la Providencia se llama progreso, la metáfora teatral se convierte en una herramienta de comprensión del destino humano. La reivindicación de la libertad rompe con la vieja idea del *Theatrum Mundi*, los hombres actúan, pero no hay nada más allá de la actuación, y además la responsabilidad es de cada uno. La representación escénica se va a convertir en el principio de realidad para el espectador, solo en tanto que el sujeto se constituya como tal. Nada puede aparecer fuera del sujeto separado del mundo objetivo, solo las representaciones. Por eso es tan importante la apuesta cartesiana por el cogito, porque presupone el ego, y es una certeza que no parece sometida al vaivén de las apariencias, pero por otra parte es como la morada mística de Santa Teresa, o *la Torre de la que no puede salir Segismundo*. Así es el alma de Leibniz, una torre sin aberturas, un espacio cerrado replegado sobre si mismo, un teatro interior.

²⁹ Esto es lo que Schopenhauer capta de la obra de Calderón en su Mundo como voluntad y representación.

³⁰ El paraíso es una construcción ideal que desde el Renacimiento se plantea como la de la Utopía o la ciudad ideal. *Los estigmatizados* (Schreker,F.) es la búsqueda de ese paraíso bello.

La verdad se muestra a través de la representación: es emblemática la escena de *Hamlet* donde a través de una troupe de comediantes, se organiza la representación donde se presenta la verdad de la muerte del padre. No es la única escena donde Shakespeare deja clara la verdad de lo representado, así aparece en *Macbeth*, solo que en el teatro de su mente, o de forma paródica en *The midsummer night dream*. El teatro es el mundo y el mundo es un teatro. Los actores actúan en el teatro para sus compañeros que, actores, contemplan un segundo nivel de representación. El espectador se convierte en un consumidor de una representación que le devuelve una imagen de si mismo. El teatro es así un microcosmos social.

La amplificación del efecto escénico va a llegar al pensamiento político (Hobbes, Locke), a la ciencia y la reflexión filosófica sobre el conocimiento (Locke, Hume, Condillac) y va a tener un cultivo espacialmente detallado en las artes llamadas representativas, pero también en aquellas tradicionalmente no representativas como era la música.

6.

Esta vida, entendida desde la metáfora teatral moderna, está marcada por la presencia constante de varias figuras. La melancolía es una de esas presencias que acompañan la experiencia de los príncipes, lo que el príncipe contempla, y solo él lo contempla, tanto como espectador de la escena como personaje de tal o cual representación, es la locura:

...el teatro del Renacimiento no fue sólo una forma de espectáculo, Sino también una concepción de la vida. Al margen de la experiencia dramática propiamente dicha, se desarrolló toda una literatura fundada sobre los temas del enmascaramiento, de la disimulación, de la locura universal (D'Ascia, L. (2004, p.248).

Parece que se desfigura el principio de realidad y eso es lo que hace que el príncipe, representado sobre las tablas, se confunda, como el espectador, entre lo vivido y lo soñado, y entre lo vivido fuera del teatro y lo representado. El sueño viene a ser ese mundo que el loco trae a plena luz del día. Así Segismundo ha quedado como el ejemplo privilegiado de esa metáfora escénica. La escenificación global, esa que hace que el espectador sea a la vez el actor de la representación, precisamente como Foucault identifica en *Las Meninas*, es el origen de un delirio que recorre toda la cultura clásica hasta la Revolución de 1789. La metáfora escénica del *gran teatro del mundo* constituye una experiencia psicológica nueva para el espectador (el príncipe y todos cuantos

contemplan la locura representada) que aporta una nueva dimensión a la vida humana y que equilibra su definición de animal racional. Tal identidad del moderno es la del equilibrio entre la razón y lo otro, no racional, las pasiones, los sueños;

...la locura universal, así concebida, no se define, sino que se representa. No es, por supuesto, una parte del mundo, la calidad propia de determinado sujeto psicológico y social, sino una imagen del mundo. Este es un gran espectáculo, en apariencia absurdo. El sentido del espectáculo sólo lo conoce el director, que es Dios mismo: pero el no interviene directamente en la escena. (D'Ascia, L. 2004, p.250).

Todo el debate entre Voltaire y Rousseau, a propósito del terremoto de Lisboa, sobre la Providencia, es un último documento de esa Presencia que no participa en la escena pero que podemos considerar el Autor del espectáculo vivo. Precisamente desde la modificación del concepto de *Theatrum mundi*, que impregna toda la cultura clásica, este sentido teológico va a transformarse en el espectáculo moderno, de manera que Dios es una presencia lejana y no el espectador. Se trata del creador incuestionable del guión de la historia humana.

Esta locura tiene como remedio la propia representación. La purificación, la catarsis es la puesta en escena, lo que significa que la pasión o delirio puede ser racionalizado. El espectador realiza su racionalidad en el acto de contemplación del delirio universal. La metáfora del mundo como teatro es ya la misma que el de la locura como experiencia de vida. Este juego de la locura, principio básico de la “ironía humanista” es la forma inicial de la crítica por la que el teatro ilumina la vida de los hombres. La locura acaba siendo “sinónimo de comedia social” (D'Ascia, L. 2004, p.250). La locura es un personaje antes de que se constituya la escena cerrada del teatro moderno, “La locura era un personaje teatral: la Mere Sotte” (D'Ascia, L. 2004, p.251), y estaba presente en los espectáculos callejeros, como metáfora de ese teatro popular que presenta, como el loco, el rostro de una verdad nunca enunciada en el discurso convencional. Es curioso que cuando el loco entra en escena, en la escena cerrada del teatro moderno, es justamente el momento en el que se recluye al loco, ese momento coincide con lo que Foucault en *Historia de la locura en la época clásica* llama el Gran Encierro.

El tópico de la locura barroco, tiene como antecedente a Erasmo y su *Elogio de la Locura*. Otras obras como los *Colloquia* de Erasmo dice D'Ascia (en un extenso estudio introductorio que prologa la obra) se encuentra también un elemento teatral. El Elogio es

especialmente importante porque se va a convertir en un modelo para los prólogos teatrales y para el meta-teatro que se inserta en parlamentos y personajes, en una actitud que cuestiona la relación entre la experiencia del mundo y la experiencia del teatro. Esta reflexión sobre la vida y el teatro es algo característico el teatro barroco, que presenta el espectáculo desde la perspectiva de una mirada trascendente para la que los protagonistas son marionetas dirigidas por pasiones incontrolables. Los prólogos son escenas introductorias donde aparecen personajes alegóricos. En algunas ocasiones, hay una introducción en la que habla el autor como orador, dotando este momento teatral de una importancia que, en los autores latinos, no tenía. Todas las óperas contienen escenas que convierten la vida sobre las tablas y la de los espectadores en un verdadero experimento que confirma la hipótesis presentada en el prólogo por el autor, los dioses mitológicos o personajes alegóricos. Así sucede en las más importantes óperas del repertorio que han llegado hasta nosotros, de Monteverdi y de Cavalli durante la segunda mitad del seiscientos, pero todavía está, en *Platee* de Rameau, cien años después.

Es esa locura la que va desapareciendo poco a poco en la cultura ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, convertida en pasiones más o menos controladas o en sátira burlesca del lunático, explotada por la comedia lírica. Sin embargo, incluso dentro del marco de las reglas neoclásicas, los estados de delirio, que se ajustan a la verosimilitud y las buenas costumbres, continúan siendo la llave de acceso hacia una perspectiva deformante de la realidad. La crítica alegórica, que efectuaba la metáfora del *theatrum mundi*, va a transformarse, adquiere tintes de lúcida racionalidad, la comedia ilustrada, que se ha transformado contiene las trazas de esa comicidad humanista, es la tragedia ilustrada la que más cercana a Racine, la que se aleja del drama barroco y del meta-teatro. Los principios aristotélicos de la composición poética se constituyen en leyes de rigurosa observancia desde Bolileau hasta Voltaire. La oposición entre clasicismo y barroco es una de las constates de la época clásica, en cierto sentido es la dualidad entre la libertad poética y sometimiento a principios establecidos por las autoridades intelectuales o Academias.

Los autores modernos o clásicos se van a inspirar en los modelos barrocos. Las obras de Maquiavelo como *La Mandrágora*, y de Bruno, *Candelaio*, son inspiraciones para la comedia ilustrada. Goldoni, que sigue las figuras de la *Commedia dell'arte*

también se inspira en las sátiras humanistas y en la comedia barroca. Da Ponte juega con Shakespeare y Lope o Moliere. La metáfora del gran teatro del mundo pervive a lo largo del siglo ilustrado y enciende la llama del Romanticismo. Sin embargo la locura es una presencia constante en la comedia del siglo XVIII, y si del teatro hablado pasamos al lírico, reaparece Don Quijote, un personaje que nos encontramos en las comedias de toda Europa, importantes títulos operísticos como son las partituras de Purcell (1694-5 *The Comical History of Don Quixote*), de Boismortier, de Telemann o de Paisiello son algunos de los compositores más importantes que han hecho cantar a Don Quijote y sus locuras.

Las reglas neoclásicas, que pretenden regular el buen gusto, no logran imponerse como una concepción única, y la ciudad plural y multiforme sigue viviendo al filo de las nuevas prácticas. Es conocida la costumbre de los londinenses de hacer excursiones al manicomio de Bethlehem durante el periodo de la Restauración. La fascinación por la locura era una herencia de esta concepción del *theatrum mundi*, y ahora se encerraba en la escena donde se representaba lo que se entendía que era la esencia de la representación. Nunca se salía de la representación, en realidad solo se podía salir momentáneamente de la locura y ese era el tiempo de la melancolía. Si el espectador principesco había sustituido al gran espectador, en la contemplación del gran espectáculo, ahora, para la cultura clásica nada escapaba a esta gran representación, ningún espectador, ni siquiera Dios.

II. GRAMÁTICAS DE LA REPRESENTACIÓN. LA ESFERA JURÍDICA, POLÍTICA, EPISTEMOLÓGICA Y ESTÉTICA.

2.1. EL ARTE COMO PARADIGMA REPRESENTATIVO.

2.1.1. REGLAS DEL MÉTODO ARTÍSTICO.

1.

El clasicismo francés está caracterizado por la aplicación sistemática de las reglas a todos los ordenes de la experiencia. De la misma forma que la naturaleza vive en función de su regularidad, el mundo de los hombres ha alcanzado su lugar natural al descubrir los códigos ocultos de su esencia. Para ilustrar una definición de representación se puede leer en un libro de Bisset de 1621(Rouen. *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous qui font profession d'éloquence*): “las ordenaciones son las representaciones,” (citado en: Szambien,W. 1993. p 162). Estas ordenanzas modernas son de tres tipos: Iconografía, ortografía y escenografía. Esto es característico del siglo de las reglas, para el clasicismo la representación artística se identifica con regulación, con sistema organizado en vista a la expresión de las percepciones, intuiciones o intelecciones del sujeto creador. Ahora consideramos la representación artística coincidiendo con la perspectiva epistemológica presentada por Foucault en *Las palabras y las cosas*.

La fundación de la Academia de Paris, va a estar en manos de Le Brun (1619-1690), veinte años director de la Academia. El objetivo de la organización institucional es conducir la representación a la perfección. El aprendizaje del artista no es como en Leonardo aprender de la naturaleza, eso daría “una imagen confusa, sin pulir y por tanto deformada” (Tatarkiewicz, W.1992, p.268). El artista debe conducirse según unas reglas determinadas y solo a través de ellas alcanzará la comunicación eficaz con su interlocutor. No obstante el problema es ahora el de la expresión, las reglas deben dirigirse hacia el objetivo de dotar de vida a la obra, la forma no debe asfixiar la expresión, sino que debe realzarla. Algunas obras de Racine dan prueba de esa perfecta combinación entre rigor y vida. Evocando el *Traite de la Passion* de Descartes de 1649, Le Brun publica póstumamente un *Traite de la Passion* en 1698. Le Brun codifica las formas de expresar emociones a través del rostro humano. La representación del rostro va a ser estudiada por los tratados científicos: Giovanni Battista Porta *De Physiognomia*

Libri IV. Y de ahí pasa a la codificación del género que vendrá a expresarse en la obra del artista. Frente a Leonardo, Le Brun sustituye la observación directa por modelos artísticos preparados y estereotipados, de ahí surge el interés por las reglas, el concepto de mimesis se basa en postular las reglas que un arte debe tener como las de la naturaleza. Foucault lo considera el centro de la época de la representación, es la *mathesis* que alcanza todos los discursos.

El Renacimiento conoció la *regola*, pero no tenía la importancia que tuvo durante el S. XVII y además hacía referencia “a la base científica de la pintura, en especial a la elaboración de la perspectiva y al estructura anatómica del cuerpo humano” (Tatarkiewicz, W. 1992, p.271). El trabajo del artista era como el del científico: observar la naturaleza. Estas elaboraciones científicas que tanto influyeron en los artistas italianos del renacimiento son ahora ignoradas. Lo que ahora interesa a la Academia francesa es más que representar la naturaleza tal y como es percibida por una observación, encontrar aquello que caracteriza el sistema de la naturaleza, porque el arte solo es valorado en tanto que contenga esas determinaciones que son las leyes naturales. Si el artista aprende las reglas, podrá con ese lenguaje expresar todas las sofisticaciones de la vida, especialmente si su arte está atento a la representación de las pasiones. Ese es el gran objetivo de toda la era de la representación clásica. Sin regla el arte no puede cumplir con su objetivo de imitar la naturaleza. Si la naturaleza está escrita en clave matemática, como recordaba Galileo, si su regularidad se expresa en forma de ley, entonces imitar la naturaleza significa someter el arte a un conjunto de leyes.

Esa consideración exigía una revisión del concepto de naturaleza, pero también en el de operación mimética: “el concepto solo podía denotar ahora que el arte se basa en la estructura y proporciones de las cosas reales” (Tatarkiewicz, W. 1992, p 311). Habían llegado al arte las cualidades primarias y secundarias de Galileo. Para que arquitectura o música (artes no imitativas según Platón o Aristóteles) hayan sido consideradas como tales, la realidad de las cosas a representar en el mundo deben haberse idealizado o matematizado, y solo así pueden ser representadas. De esta forma el mundo acaba por asemejarse a la mente como Descartes venía a demostrar. Zuccaro y Bellori (1672) insisten en que el artista expresa la representación de su mente. La más perfecta representación es precisamente aquella que se representa a si misma como orden bajo el que se somete mente y mundo. La idealidad, el marco de referencia, las reglas y la

belleza, todo está en el interior, sólo en la mente aparece la verdadera belleza de las cosas. Es la misma concepción que tiene Batteux.

No solo hay principios regulativos, ese mundo interior también es el las pasiones que se deben ordenar para estar en su marco propio. Lo desregulado es feo, inarmónico, y no puede ser objeto del arte. La lógica de los afectos no se concibe sin el postulado de las leyes. Se identifican las leyes del mundo físico y las del mundo psíquico. Si lo que la mimesis clásica introdujo fue la idea de la representación del mundo, ese mundo que se ofrecía a la representación no era el ser bruto de las cosas, se había ordenado. La perspectiva, la simetría y todo el orden estaba ahora en las cosas, era el orden y también la percepción matemática de lo real. Era la percepción desde el sujeto o espectador que lo contempla. Psicología es ahora una forma de idealización, es la nueva forma del idealismo.

El clasicismo maduro de la segunda mitad del siglo XVIII quiso hacer una mimesis de las “cosas mismas”, es precisamente lo que pondera Diderot de algunos pintores de los *Salones*. Esa mimesis moderna parecía postularse contra la representación, pero en realidad solo imaginó una naturaleza sin sistema, no sin representación. Eso puso en evidencia que mas allá de la regulación del clasicismo, la representación extendía su circunscripción sobre el reino simbólico. Se trataba de la naturaleza, la que emergía mas allá de lo sistematizado, eran los aspectos visibles y los invisibles. Lo que iba a ser la crisis (siempre desde el punto de vista de Foucault) de la representación: la quiebra del orden que articulaba las experiencias, iba a suponer en realidad una reformulación de la representación. Era casi como un regreso a algún postulado original (presente en Leonardo), ya que la mimesis iba a ser mimesis de las ideas del sujeto y de los procesos cambiantes que él percibía en la naturaleza. Eran dos postulados que nos llevaron hacia la mimesis romántica, una forma de representación cuya forma iba a cambiar pero que en lo esencial iba a mantener el elemento representativo como algo esencial de la obra artística.

2.1.2. IMITACIÓN E IMAGINACIÓN: DOS CONCEPTOS CLÁSICOS SOBRE LA REPRESENTACIÓN ESTÉTICA.

1.

Toda la estética clásica se ha organizado sobre los principios de la *Poética* de Aristóteles. El concepto fundamental de Aristóteles es el de mimesis. La *Poética* es un

estudio de las prácticas teatrales que se habían consolidado en su época, especialmente Sófocles y Eurípides. El teatro se convierte en el modelo de arte (techne), Aristóteles no prescribe, sino más bien describe el funcionamiento de la poesía dramática, sin embargo desde el principio deja claro que a través de la mimesis se fija la unidad de todas las artes. El artista copia la naturaleza, y para ello utiliza ciertos recursos que el filósofo va a fijar en su análisis de la dramaturgia. Desde *La Comedia Nueva* de Lope de Vega las infracciones de los principios aristotélicos se habían convertido en una regla. Pero todo el concepto de mimesis iba a sufrir una enorme transformación que tampoco se reconoce bajo los principios de Aristóteles.

Además de aquellos que no aceptan la representación desde el paradigma aristotélico, declarándose partidarios de otro principio antagónico como es el de la creación, según ellos el arte es creador no imitador (Calatrava Escobar, J.A. 1992.p.546). En el teatro, el arte se pone frente a la naturaleza y supera la imitación de esta. La concepción de lo bello ideal se aleja de la imitación, aunque algunos no rechazan expresamente el término mimesis. La imitación de la Idea, sin ser aristotélica, puede interpretarse todavía en esa clave. Otros como Tesouro hablan de arte como metáfora, en franco desafío de la tradición aristotélica, y otros sin embargo entienden la mimesis desde el aspecto más realista y costumbrista que se pueda imaginar.

A excepción de la representación alegórica, el arte asume claramente un concepto mimético de representación, con más o menos matices o interpretaciones. Incluso el arte alegórico va a entrar en el marco estético de la mimesis en tanto que es figurativo, y como veíamos, continuamente reducido a otras claves por la abundante crítica estética. La representación en la práctica artística se entendió como mimesis aunque el concepto de mimesis fue variando respecto al modelo enunciado en la Poética de Aristóteles, uno de los libros más citados durante el clasicismo. Aunque según McLuhan la mimesis en Platón se refiere a representaciones especialmente visuales, a diferencia de Aristóteles, donde la mimesis, que es el centro de su mundo epistemológico, no esta limitada a ninguno de los sentidos (McLuhan, 1985, p.69), sin embargo el sentido visible del que habla McLuhan todavía no está en Platón³¹. Desde el principio se reinterpreta el concepto

³¹ En Platón es todavía una metáfora empleada para ilustrar el proceso de ascenso y de conocimiento. Pero el mundo platónico no es un mundo exclusivamente visible como llegara a ser en el mundo moderno. El concepto *eidos* que se entiende por imagen tiene un sentido dialéctico, es imagen en tanto que inicia su proceso de ascensión en su dimensión de imagen visible pero de ahí nos permite pasar a un tipo de imagen sin cuerpo, una verdadera abstracción. Ese proceso es el sentido de la palabra platónica *eidos*.

aristotélico de mimesis para abarcar aspectos de la naturaleza representada que podían no estar incluidos en una visión reduccionista del objeto de la representación que era la naturaleza. Parecía que nadie lo discutía, la naturaleza es el objeto de esa mimesis.

El arte en el Renacimiento ha surgido tal y como nosotros conocemos hoy el concepto arte y artístico, como vimos anteriormente lo que nosotros llamamos artes era entendido bajo otra categoría, el arte clásico está asociado al nuevo paradigma de la representación. Y esta forma de arte era desconocida para los antiguos, de modo que la representación artística, que aristotélicamente queda regulada por el modelo teatral, la tragedia, antecede a las otras formas representativas que se van constituyendo a lo largo del siglo XVII, formas políticas, científicas y sociales, y también al resto de las artes. De ese modo el teatro en general y la ópera en particular, se van a convertir en el paradigma de la representación. Pintores, dramaturgos, poetas, escultores, arquitectos o músicos (más tardíamente), van a concebir su tarea como la factoría de la representación, y la marca de este nuevo oficio viene de la representación escénica. El arte crea representaciones y es representativo, representa personajes, y los artistas mismos, acaban convertidos en personajes representativos.

La época clásica que se va definiendo a lo largo del siglo XVII, con la formación de las nuevas formas de organización social y política, y con la creación de un paradigma artístico moderno, inicia la regulación de las artes hasta la configuración de las instituciones públicas de gestión cultural, las Academias. La estética clásica, vivió un perpetuo conflicto entre tendencias más conservadoras de lo grecolatino y tendencias más abiertas a la creación de nuevos modelos. Pero es evidente que ya se puede decir que hay una cultura predominante que se manifiesta por periodos y define por generaciones las modas estéticas.

La mimesis ilustrada va a desembarazarse de la reglamentación escrupulosa, pero no de la representación. La cultura del siglo XVIII también está condicionada por el concepto de mimesis, sin embargo las formas que adopta la práctica concreta, así como el objeto de la mimesis van a variar considerablemente. Siempre con el referente de la cultura greco-romana, el siglo XVIII conocerá tres tendencias que a veces se suceden en el tiempo y otras se superponen: barroco/clasicismo, rococó y neoclasicismo. Es evidente que la cultura barroca constituye un referente indiscutible para la sociedad, y que esta cultura barroca respondió a su manera a las exigencias neoplatónicas del renacimiento del

mundo clásico. El clasicismo, en su forma romana o francesa, es la forma más elaborada de esa tradición que surge en Italia hacia el siglo XV. Tanto el rococó como el neoclasicismo responden, a su manera, al poderoso clasicismo que, identificado con la corte de Versalles, se ha extendido por toda Europa. La belleza es diferente en cada una de estas formulaciones, y en consecuencia la concepción de la naturaleza también cambia.

2.

El siglo XVII no ha creado un estilo internacional, y de hecho no existe en la práctica una sola tendencia en toda Europa, más bien lo que encontramos son divergencias irreconciliables. El Concilio de Trento y los Estados Protestantes se diferencian durante los primeros años del siglo XVII. Solo Francia va a crear un estilo propio fundado en una concepción muy rígida de la antigüedad grecolatina: el clasicismo. Este clasicismo se convierte en una moda internacional y se va a exportar a Madrid, Berlín o San Petersburgo, aunque las singularidades italiana, española, austriaca, rusa, polaca, o británica se dejan sentir en su peculiaridad. El siglo XVIII se puede dividir en dos mitades, hasta 1750 y a partir de esa década. Evidentemente es una división artificial, como todas las categorías históricas, pero a efectos de comprender ciertos movimientos mayoritarios en la cultura francesa, que es el modelo para el resto de las cortes europeas, es una separación significativa. El clasicismo francés, creado en la época de Luis XIV, llega a dominar, no sin fisuras³², la cultura europea toda la primera mitad del siglo XVIII, amparado en una formulación sistemática de la razón, eso sí desde la instancia subjetiva. Es decir hay un sujeto racional que permite, gracias a esa racionalidad, la objetivación del concepto de belleza, en su versión racionalista (subjetiva e inmanente) o platónica (objetiva y trascendente).

El concepto de representación artística es deudor de otro que es el de orden. El clasicismo está caracterizado por el espíritu del método, una de los rasgos del estilo francés es el sometimiento a las reglas, una obediencia estricta al canon. Aunque eso vale para Racine y no tanto para Corneille. Las Academias son la herramienta institucional para cuidar la observancia de tales reglas. La cultura literaria francesa, ahora influida por el mundo anglosajón, va a derivar hacia una concepción del hecho artístico desde la perspectiva del espectador, el problema es entonces no tanto la belleza objetiva sino la

³² El llamado estilo Luis XV o Rococó es una interesante invasión del barroco europeo en el sistematizado clasicismo francés.

belleza ideal, y no tanto ésta como el gusto. En este periodo, la mimesis sufre grandes transformaciones, de modo que emerge una nueva concepción de la tarea del artista, más vinculado a la creación que a la representación. El nuevo concepto es el de genio, y frente a la estética de lo bello aparece la del sublime. Es en este momento donde el concepto clásico de representación, ese que vimos formarse con el Renacimiento, entra en crisis, justo en el momento en el que la representación se consolida en discursos políticos (las constituciones francesa y americana) y filosóficos (Kant).

3.

En el mundo de la cultura artística moderna, la palabra *repraesentatio* se comenzó usando como una forma de interpretar del concepto de mimesis. Durante el Renacimiento se usa en el contexto de la reflexión de la práctica artística. El término viene a resolver la pregunta acerca de cual es el lugar de la obra de arte en el mundo, como se construye la forma artística y cual es la relación del artista con su material. En Fracastoro: aparece como traducción de la palabra mimesis, pero se le da el sentido de libre interpretación de las cosas, o como representación de ideas. Para Danti las cosas no son como se ven sino como deberían verse: representadas. Según Trattato (1567), el objetivo del arte no es imitar sino *ritrarre* (retratar). Pero el uso de la palabra representar añadía a mimesis solamente una forma o procedimiento, se trataba de repetir la presencia mediante una técnica precisa que era la que acompañaba las investigaciones sobre la representación. No obstante el término con prestigio seguía siendo, durante todo el periodo clásico, el de mimesis.

En este sentido el arte hizo de la representación un sinónimo de mimesis, por lo tanto el problema del arte se redujo a comprender y construir estrategias cognitivas y formales. Obviamente el problema que se plantea viene de la teoría del conocimiento y de la metafísica, la diferencia entre ser y apariencia es muy importante en el debate sobre lo que debe representarse o imitarse (mimesis). Tatarkiewicz identifica cuatro sentidos del concepto en el mundo griego. En su primer sentido, mimesis:

...representaba los actos del culto como los realizaba un sacerdote –baile, música y canto...la imitación no significaba reproducir la realidad externa, sino expresar el interior. No era aplicable a las artes visuales. (Tatarkiewicz, W. 1992, p. 301).

De ahí vino el sentido de imitación como expresión, es un concepto ritualista. Posteriormente, sobre el siglo V el término entró en el lenguaje filosófico y para Demócrito la imitación se refería a “como funcionaba la naturaleza”, la acción humana es

una imitación de procesos animales y naturales, el arte es un hacer como las golondrinas, las arañas, el ruiseñor...cualquier actividad reflejaba otra paralela en el mundo natural, incluía todo lo que el hombre podía transformar y permitía una ampliación de las artes miméticas, era un sentido por el que se podía aplicar a las artes aplicadas. A este se añadía el concepto platónico de copia de la realidad, pero de su realidad aparente, por eso se inclinó el sentido en el aspecto visual aunque también fue aplicado a la poesía. Aristóteles va a darle al concepto mimesis, de Sócrates y Platón, una intención nueva, imitar no era copiar la apariencia exacta, sino que se incluía la posible representación personal del artista basándose en la naturaleza, pero en definitiva era una creación libre del artista. Aunque la libertad está limitada por el estrecho margen que permite una mente que es un espejo y que sólo puede reflejar aquello que es, en apariencia o en ser.

El mundo medieval rechazó la mimesis como lo que presenta la mera apariencia sensible de las cosas, la *Civitas Dei* no es visible, no es representable. La mimesis era un trabajo del hombre sobre la naturaleza, la representación en cambio es la obra de Dios en el mundo, la diferencia es que la presencia para la mimesis era en mundo humano y para la representación medieval era el sacro misterio. Es precisamente a lo largo de la Edad Media cuando emerge el sentido religioso de la mimesis con el concepto de *Repraesentatio*. Esa transformación va a hacer de lo sacro el verdadero ser de la representación.

El mundo moderno y renacentista recuperó el sentido antiguo, pero no desdeñó el aspecto medieval en su dimensión más elaborada, sobre todo en el clasicismo. Nuevas conceptualizaciones abrieron el campo de la operación representativa denominada mimesis: se entendió como *simulatio* (Correa, 1578), como *finzione* (Varchi, Lezzioni, 1590 y Delbene, 1574) *inventio* (Ronsard). En otro extremo están las afirmaciones de Bernini: “ la pintura muestra lo que no es”(Vita de Bernini, Baldinucci 1682) que entronca con Poéticas como la de Robortello (*Explicaciones*, 1548) y Capriano (*Della vera poética*, 1555) para los que se parte de la nada, o lo que no es, para crear una obra artística. Eran fórmulas donde de nuevo la representación se independiza de la mimesis, ya que ese surgir de la nada, casi místico, no se puede comprender como una mera mimesis o repetición de lo existente. Representar era algo así como presentar un construcción que surge de la nada poética de la creación misma del artista. Una operación

que hacía de su creatividad la Imagen de Dios que da sentido a la vida humana. El artista representaba la idea, que mimesis natural o no, contenía impresa en su espíritu.

León Batista Alberti en su Tercer Libro del *Tratado de Pintura* describe la tarea del pintor, que es la de representar, a cierta distancia y en cierta posición respecto a lo representado, este debe parecer dotado de relieve y semejante a cuerpos reales. (Summers,D. 1993, P.27). Aparece la dualidad forma-contenido que es la que hay entre tema y “medios de representación”. El Renacimiento supuso una revolución en los medios de representación, “que se convierten en vehículos del contenido” (Summers,D. 1993, p.29). La representación tiene unos parámetros técnicos en cada arte, la realidad es representada según unas estrategias estilísticas asentadas en determinados lenguajes, la representación en lo sonoro, lo plástico o lo literario está sometida a unas convenciones, a una determinada experiencia con los materiales: las palabras, los sonidos o las líneas y los colores.

No obstante hay unos a priori representativos a los que se somete la experiencia del artista. La realidad que se capta a través de las palabras, los sonidos o las formas visibles, esos a priori son unas exigencias representativas determinadas, y en primer lugar son las propias reglas. Esos a priori constituyen la comunidad de representación de la que habla V. Bozal, y evidentemente se configuran a través de un aprendizaje que tiene muy diferentes fuentes, pero que es reconocido por una determinada generación, es lo que hace del arte un oficio y también una institución. Las Academias se fundan con la idea de regular todas las condiciones del hecho representativo. Las prácticas artísticas son un fenómeno público, que ya no se reduce al uso religioso y cortesano, sino que se extiende a la entera sociedad ciudadana. En la época clásica esa voluntad representativa es objetiva y subjetiva, y después de la época clásica ya no sabemos pensar el antes y el después de ésta, sin considerar los procesos mentales y las producciones artísticas como formas de representación determinadas y contextualizadas. Esa es la hipótesis con la que Auerbach (1950) recorre la historia de la producción literaria occidental, basándose en el concepto de mimesis, la cultura occidental entera habría experimentado diferentes formas de representación, sometidas a importantes variaciones que constituirían la singularidad de un momento histórico. Auerbach deja muy claro qué es el mundo, que la literatura occidental ha pretendido reflejar en sus representaciones. Aunque comienza en Homero y finaliza en Wolf, el ensayo de Auerbach es la manifestación de una evidencia que recorre

la literatura europea desde su inicio. Sin discutir la pertinencia de considerar o no representativos los procesos mentales o las prácticas políticas de los últimos tres siglos, es evidente que no podemos considerar representaciones a todas las prácticas artísticas, el artista del siglo XX ha rechazado las pretensión de representación de los lenguajes.

En efecto, podríamos decir que, frente a la re-presentación, el surrealista presenta y no representa. Aquí, críticos como V. Bozal, están mezclando un concepto mental de representación con el puramente objetivo de la producción material del artista:

...renovación del horizonte figurativo, renovación que se lleva a cabo representando de manera diferente a la habitual objetos convencionalmente representados, el botellero o los guijarros de la playa...frente a la significación de la representación convencional se proponía otra que inducía a mirar de manera diferente, esto es, poner en cuestión la figura convencional y, por tanto, la naturalización subyacente, según la cual a esas cosas, botellero, guijarros, les corresponden significaciones naturales o propias. (Bozal,V.1987, p.43).

Efectivamente la significación cambia, pero eso no significa que sea representado de manera diferente, a no ser que representación sea entendida en clave psicológica o epistemológica, especialmente en sentido kantiano, y entonces todo lo que hace el artista, como lo que hace la mente es representar. Precisamente lo que artistas como Miro o Duchamp rechazan es que sus objetos sean representaciones, Duchamp toma el objeto y lo pone en otro contexto. Bozal está hablando de que nuestra representación debe cambiar, pero eso no convierte en representativa la obra del artista ni el proceso creativo del artista.

Nosotros queremos hablar aquí de la representación como producción de un artista, no del proceso mental o político, y como estamos viendo, esa confusión es la que hace depender todas las esferas de la experiencia de lo representativo. El proceso de transferencia de lo objetivo a lo subjetivo se produce en la propia concepción de la práctica artística. Lo que comenzó siendo una representación del mundo objetivo acabó convirtiéndose en menos de un siglo en una representación del mundo interior, de la idea o visión del artista. La concepción del artista cambia radicalmente en este proceso de transformación.

4.

Desde el primer momento se va a producir una dialéctica entre dos tendencias artísticas, el naturalismo de la representación pugna constantemente con una concepción

idealista. En *Paragone* Leonardo compara favorablemente la pintura con la música y no con la poesía (Summers,D. 1993, p.109), como viene siendo habitual. El naturalismo preconizado por la mimesis no es el de una representación de la realidad objetiva, ni siquiera los maestros flamencos reproducen lo exclusivamente visible. Los grandes maestros del Renacimiento italiano conciben la representación como algo que trasciende lo visible. Leonardo rechaza la narrativa de lo visible, la relación de la pintura con la música va a en la línea de mostrar lo no perceptible, lo interior, el alma de las cosas, las mujeres, los hombres, la historia y la naturaleza.

El arte ideal es formulada en Bellori:

La obra de arte aunque basada en la esencia de la naturaleza, supera la creación específica e individual de esta en la perfección de sus figuras y en lo impecable de sus formas...la perfección del Ideal se refiere a lo que se representa...la perfección es la belleza de la figura representada. (Tatarkiewicz,W.1992, p.256).

Lo representativo, sin dejar de remitirse a la naturaleza hace referencia a un aspecto determinado de la naturaleza, aquello que selecciona de la naturaleza la perfección, una naturaleza seleccionada. Es la idea de que “El artista purifica las formas de la naturaleza”, ideal renacentista que está muy próximo al idealismo³³ neoclásico. El artista sigue el modelo divino, es creador, no imitador, la divina creación fue obra de “una profunda reflexión interior” así el artista crea por un proceso de introspección (agustinismo-socratismo). De una manera o de otra, la mimesis, que seleccionaba una dimensión diferente de lo natural, parece que no significa el simple reflejo en el espejo, pues en realidad se trata de representar la idea. En la línea de la representación de una naturaleza ideal, el clasicismo francés va a dar soluciones intermedias que encontramos en de Piles (*Cours de peinture*, 1708, p.30-32), para el que lo que hace el artista es seleccionar aquello que se encuentra en la naturaleza pero disperso, la mirada del artista une las perfecciones que es capaz de identificar y de ahí surge la obra de arte, que no representa una realidad concreta sino el ideal seleccionado por el artista.

Contra este idealismo barroco se configura un modelo que busca no solo la belleza sino la verdad³⁴. Es el caso de Diderot, que sabe que la verdad está en la ficción

³³ Especialmente cercano al romanticismo del Nacimiento de la Tragedia, de la transfiguración que en Nietzsche también está ejemplificada con Rafael, y su Transfiguración, como metáfora de la tarea del artista.

³⁴ Es una dualidad que se ha ido repitiendo desde que teoría y praxis se separaron. Las artes tienen tendencias evasivas o comprometidas, la belleza o la verdad. Schönberg compone *Moses und Aron* contraponiendo vocalmente ambas posturas. La realidad, el naturalismo, el realismo se confunde muchas

pero no en la regla, o como en otro sentido, también sucede a Voltaire obsesionado en la verosimilitud. Sin embargo la verdad en arte es algo así como la fidelidad a la idea. Cada realidad es una forma de representación. Lo que se estaba planteando era la verdad del arte, y nos encontramos con una idealización. El mundo estético pre-romántico solo contempla el mundo desde la perspectiva del ideal. La dualidad entre ideal y verosímil, se acentúa en la ilustración mas programática, cuestionada por un regreso al idealismo barroco no clasicista, diríamos que anti-ilustrado, llevado a cabo en la segunda mitad del siglo XVIII. Winkelmann y Sulzer lideran esta experiencia, junto a ellos Lessing y todo lo que será el idealismo alemán. A través de las experiencias artísticas del periodo clásico, el artista crea una mezcla entre ideal-racional y subjetividad-pasiones que se refleja en las obras neoclásicas o prerrománticas.

Las polémicas son constantes, las generaciones y las modas se suceden; el público es cada vez más importante en el proceso productivo. Una de las más famosas querrelles las inicia Perrault con el texto "*Le siècle de Louis le Grand*" poema leído ante la Asamblea de la *Academie française* el 27 de Enero de 1687. En el texto se expresa la satisfacción por las obras de arte de su época. Poco después es redactado en el texto *Parallèle des anciens et des modernes*. Inmediatamente aparece la respuesta, en forma de una oposición radical, de Boileau, para el que la autoridad de los antiguos es incuestionable. El debate no es un simple debate estético, todos saben que hay detrás de la cuestión: "los preceptos teóricos deberán plegarse a la afirmación de la nación y el arte nacional" (Szambien,W. 1993, p 56). Es una forma de definir las deudas o las singularidades de las producciones artísticas, esas obras van a constituir el patrimonio simbólico del país, en realidad tanto la postura de Perrault como la de Boileau son igualmente patrióticas. Mientras Boileau insiste en los antiguos, no lo hace despreciando a los modernos, sino postulando el valor de las reglas que son el fundamento del clasicismo, y que en Francia han logrado constituirse en principios normativos de carácter universal. Perrault destaca las producciones, no el respeto a las normas, según las obras de arte los franceses han logrado cotas de perfección nunca antes conseguidas. Tanto uno como el otro consideran que la cultura nacional es un modelo de perfección.

Mímesis según reglas también es entendida como la imitación de los antiguos. En ellos está la perfección, y el objetivo de alcanzarla está cerca de los monumentos antiguos

veces con el deseo. Pero en otras ocasiones es solo una herramienta totalitaria al servicio del control de las masas. Cuando la realidad debe ser bella, el arte ha renunciado a su autonomía.

y también de los italianos. Junto al culto al arte grecorromano está la superioridad cultural italiana. Se producen declaraciones contra la lengua francesa: Delorme y después Rousseau, que constituyen una ofensa pública a todos los franceses. Pero lejos de la polémica para todos está claro se trata de un asunto de interés nacional, y desde el Renacimiento, la herencia romana constituye el signo del poder imperial. Uno de los primeros objetivos, de la fundación de la Academie de Arquitectura en 1674, fue establecer y formalizar los modelos latinos. Francia es considerada por los personajes representativos de la cultura francesa como la heredera directa de Roma, algunos llegaron a decir que el francés era anterior al latín. Precisamente el destacar la prioridad de los romanos era una forma de afirmar la importancia del arte francés, ya que el principio de autoridad venía definido por su procedencia. La antigüedad va a ser reivindicado por todos.

La arquitectura lideró la investigación sobre la antigüedad. La mimesis aquí pasaba por representar a los antiguos, o bien sus construcciones o bien sus modelos. Uno de los primeros objetivos de la Academia fue medir muy exactamente los edificios de Roma, tarea encargada a Desgodetz (Szambien,W. 1993, p 56-61). Se publica entonces *Les edifices antiques de Roma* en 1682. La arqueología aparece en estos debates con nueva perspectiva, *Oeuvres d'architecture* M.J. Peyre(1765) ya insiste mas en aspectos que no se basan tanto en la medida: “las antigüedades de Roma proporcionaran, de ahora en adelante, modelos formales para exposiciones sobre las cualidades expresivas de la arquitectura” (Szambien,W. 1993, p.66), expresividad de lo pasado en el silencio de la ruina, expresividad que manifiesta lo que ya constituye una nueva forma de entender la mimesis. Julien David Leroy se encargara de esa tarea con los edificios griegos en 1754. Lo que se buscaba, en primer lugar, era hacer objetiva la belleza, de modo que así se pudiera reducir a una reglas básicas y constituir unos principios universales. Por eso se buscó sistemáticamente establecer las proporciones y medidas de los órdenes. Pero más adelante, cuando se consolida el modelo, el arquitecto viaja al pasado para inspirarse más allá de la medida objetiva en el significado subjetivo de la vivencia arqueológica.

La arquitectura, de la misma manera que la ópera, se ha convertido en una institución nacional. Los principios de la arquitectura del clasicismo se han mantenido intactos todavía en los artículos de la Enciclopedia. *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1757) es un trabajo de Blondel donde se recomienda seguir a Perrault en

aspectos relativos a la aplicación de las medidas, y en el uso de los ordenes. Pero para la constitución de lo nacional entre antigüedad, italianidad y naturaleza, el artista tiene que definir lo que es lo francés o lo alemán o lo español.

5.

Durante la época clásica, la representación de lo cotidiano, aparece en el contexto de una mimesis que busca mayoritariamente representar lo ideal. Ese realismo constituye el espíritu de la comedia, es el mundo de Sancho Panza no de Don Quijote. Tanto la gran pintura cortesana, como el drama barroco, como la ópera, ignoran los rasgos singulares y lo descriptivo se mantiene fuera del discurso. La realidad aparece perfectamente recortada y seleccionada. En todas las obras de Moliere aparecen familias y personajes que pertenecen a la clase acomodada, nunca sabemos de donde procede su sustento económico, se alude al negocio pero de forma genérica. Dice Auerbach que nunca llegamos a saber como el avaro Harpagon ha amasado su fortuna, pues todos los personajes aparecen como rentistas (Auerbach, E.1950, p.348). El marco de la acción no deja lugar para el tratamiento de las particularidades, la condición burguesa aparece tan universal como la nobleza de sangre. Es como si hubiera un mundo privado, entre el que cuentan aspectos como la financiación del burgués, que hubiera quedado fuera de la consideración pública, del argumento, y de aquello que constituye el interés general que refleja el drama o la comedia.

Moliere no siente escrúpulo alguno ante el empleo de elementos bufos en sus comedias, pero evita en todo momento concretar realistamente o ahondar críticamente en la situación política y económica del ambiente en la que sus personajes se mueven... Cuando su realismo posee un lado grave y problemático, se limita a lo psicológico-moral. (Auerbach, E.1950, p.349).

Efectivamente la realidad está filtrada a través de la óptica de la moral, la comedia nos pone delante a personajes populares pero su presencia es tan abstracta como la de los personajes nobles. Lo poético y lo lírico, aun en la comedia, rehúye los aspectos materiales como forma de singularización, esos aspectos materiales todavía parece que degradan el discurso a una consideración baja o popular.

En el caso de la tragedia la idealización es generalizada. En Racine los personajes viven en todo momento bajo la condición de su rango, “No dicen desdichado de mí, sino: ¡Desdichado príncipe!”(Auerbach, E.1950, p.354). Este lo distingue de la representación criatural propia del siglo XV. Estos personajes son altos dignatarios que ostentan el poder político, sin embargo en estos personajes no aparece elemento concreto de lo que rodea el

fenómeno del poder. Sus acciones están enmarcadas en un discurso moral, las motivaciones no responden a razonamientos concernientes a verdaderos conflictos políticos, sino a aspectos puramente psicológicos (Auerbach p.357). La representación dramática de lo político crea un estereotipo que va a configurar el personaje representativo del político, haciéndolo casi independiente de su gestión política. El personaje público del político es un hombre con los rasgos morales de cualquier hombre, y su responsabilidad es de tipo moral, no hay una clara conciencia de la responsabilidad pública, como Kant viene a plantear en *¿Qué es la Ilustración?* Las formas convencionales de la vida pública se desmoronan, y el dramaturgo ya no es capaz de pensar lo público con la objetividad de un Sófocles, sino a través de la perspectiva del individuo:

El género, totalmente moralista, de la ordenación política del acaecer, que excluye toda consideración problemático-objetiva y toda intromisión en lo concreto y práctico de los asuntos de gobierno...el bienestar y el malestar dependen exclusivamente de las cualidades morales del príncipe (Auerbach, E.1950, p.358)

Como en la comedia, se evitan cualquier consideración al carácter “profesional” del personaje. Y por lo que respecta al político, hay una consideración que luego vamos a ver reflejada en los libros de Historia, se trata de presentar los acontecimientos como resultado de la voluntad individual, el deseo, los lazos matrimoniales, etc. La figura de lo público se entrelaza de una forma sutil en las formas de la vida privada, no solo se elude, en la literatura, la información referente a las fuentes de ingresos, también todo lo que tiene que ver con la profesión y el ejercicio del poder del gobernante. Esta actitud del dramaturgo llega hasta la tragedia del siglo XVIII en Voltaire o en los dramas de Metastasio o Zeno.

Estas consideraciones sobre la política no se reducen al ámbito de lo dramático, ésta se va a convertir en una de las formas de contar la historia. Dos ejemplos excepcionales son la *Historia de Inglaterra* de Hume, uno de los libros de cabecera de Luis XVI en su juventud, y la gran obra de Voltaire, *El siglo de Luis XIV*. Son modelos de esa forma de contar la Historia que es paralela a la historia que se cuenta en los dramas históricos de la época. Historias de una moralidad excepcional, de unos personajes cuyo poder está legitimado por su ser, quizá no por su nacimiento, pero sí por su carácter. La historia ha nacido del drama, es una forma de representación que va a alcanzar una nueva consideración. La historia, es una verdadera pasión de la época clásica, en primer lugar

por el conocimiento de la Antigüedad pero después el interés se extiende hacia su propia época, de la que tienen una conciencia histórica desconocida hasta el momento.

Obviamente es una forma muy sesgada de tratar los acontecimientos, basados en anécdotas, tanto en el drama como en la historia. Otra de las características es la separación estamental de los personajes, las consideraciones prácticas vienen de personajes inferiores, y los protagonistas del drama nunca se relacionan con estos. En la historia, como en los dramas serios, no hay pueblo. Todo elemento concreto, detalles de la organización cotidiana están ausentes (Auerbach, E.1950, p.361). Como en la literatura dramática de la antigüedad, la separación entre tragedia y comedia están para mantener las diferencias entre unos y los otros. Solo la comédie larmoyante va a introducir un pasaje entre alta y baja sociedad, precisamente para incluir al burgués como protagonista de ese tránsito entre ambas esferas, será un personaje de los estratos bajos, pero con el nivel de vida de los altos: el burgués. Durante la segunda mitad del siglo la literatura, más popular que la ópera o la pintura, conocerá un tratamiento mucho más detallado de las condiciones materiales y concretas del sujeto, no solo ha cambiado la consideración de las pasiones, también se produce una ruptura de las fronteras estilísticas tradicionales, en la novela y en el teatro se mezcla lo elevado y lo bajo:

En *Manon Lescaut* se habla mucho de dinero, existen lacayos, posadas, prisiones, aparecen funcionarios, una escena ante el teatro esta pintada con la exacta indicación de la calle, y pasa ante nosotros un transporte de prostitutas, que van a ser enviadas a América; todo transcurre de un modo muy realista (Auerbach, E.1950, p. 376).

Auerbach va a hacer un recorrido por cartas (Voltaire) y por memorias (Saint Simon). Para ejemplificar este nuevo paradigma de la representación realista escoge una descripción de las *Cartas filosóficas* de Voltaire, un fragmento donde describe la Bolsa de Londres. Hace una reflexión (Auerbach, E.1950, p.378-9) sobre las diferencias entre el trabajo o el dinero que unen a los hombres, frente a la religión que los separa. La idealidad clásica es sustituida aquí por la genérica abstracción del dinero, la vida comunitaria, o mas bien comunidad de intereses, la re-ligio particular de la Bolsa, no están reguladas por el sermón sino por las transacciones económicas. La economía ha sustituido de una, tanto a la iglesia como a la sociedad.

La rigidez de las reglas van a contribuir al objetivo de la idealización del sistema representativo clásico. Esta rígida estructuración exige un tratamiento determinado de la trama, con recursos que permitan este aislamiento de los personajes, y la idealización absoluta de sus condiciones. Esas restricciones separan la acción de sus condiciones

espacio-temporales más concretas. El único nexo es psicológico, y la perspectiva psicológica a sustituir el elemento corpóreo y concreto. Lo natural no es objeto, o acontecimiento cotidiano o tiempo, es pensamiento: “lo natural es algo puramente psicológico y, dentro de lo psicológico, algo permanente: es sinónimo de lo eternamente humano” (Auerbach, E.1950). Efectivamente, lo que se muestra, no es una subjetividad real, no es el carácter, se trata de una regularidad, de las leyes del humano sentir. El mundo psicológico se acerca a la idealización matemática.

Este es el momento en el que la representación dramática se convierte en protagonista de todas las representaciones. Pero no tanto en lo que respecta, que también es importante, al tratamiento de los personajes, sino al hecho de la representación. No importa tanto lo que se va a representar sino el hecho representativo mismo. Europa está alcanzando un periodo de esplendor que muchos consideran una nueva edad de oro, tan brillante culturalmente como el siglo V a. de C. y tan sólida como la era de Augusto. Es una forma de sociedad del espectáculo, donde la cultura, de nuevo, es una forma de identidad, al mismo tiempo que un rasgo de clase.

6.

El paso hacia el neoclasicismo viene identificado por ese tránsito en la configuración de las dramaturgias, un paso entre lo superior y lo inferior, o mas bien de lo bajo a lo alto caracterizado por esa clase que es la burguesía. Una denominación caracterizada por el continuo movimiento, que es el de la especulación económica, representado a través de la velocidad de los tiempos, de la agilidad de la acción, todo ello recogido en la comedia. Esa movilidad y velocidad se aprecia en el triunfo de *La Serva Padrona*, o al menos en la representación del espectáculo de esa posibilidad, pues la emancipación es sublimada como en el caso de *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais, cuya aparente cuestionamiento de los roles convencionales es incorporada al régimen espectacular, a través de la adaptación cortesana que hace posible la dimensión emocional introducida por la música de Paisiello y Mozart, que aunque subliman la ascensión social del burgués no renuncian al tempo agitato de sus músicas, ese que representa la continua movilidad en la que vive la sociedad moderna.

Si para el orden clásico la racionalidad matemática era la forma de acercarse a la naturaleza, esa cultura clásica encuentra sus límites en una nueva realidad natural que

parecía sustraerse a la formulación matemática, de acuerdo al diagnóstico de Foucault. Los estudios humanísticos iban a poner en evidencia la necesidad de un tratamiento no geométrico y aritmético del fenómeno humano. La introspección cartesiana era un descubrimiento que dejaba al sujeto liberado del mecanismo que afectaba a todo lo que se ponía ahora frente al sujeto, y exigía un estudio del mismo. La pretensión mimética debía recoger tal sentimiento y generar una nueva representación de una naturaleza cada vez mas compleja. La última de las dificultades que tuvo que superar la cultura clásica fue la de la mimesis de lo psicológico. Respecto a las artes en general va a ser el asunto de lo sublime y la naturaleza lo que va a suponer un giro de la estética clásica. El descubriendo del sujeto en el arte se va dar en las prácticas del arte barroco³⁵, pero era casi una instancia objetiva, es decir universal, o lo que es lo mismo una instancia metafísica, el sujeto que se abre paso en la cultura neoclásica es un individuo con un gusto definido.

La música, desde la teoría de los afectos, estaba preparada para convertirse en el modelo de representación artística moderna. La psique tiene una perfecta traducción en sonidos. Rousseau plantea la polémica de la prioridad de la melodía desde el punto de vista de la mimesis. El músico traslada la voz humana, la naturaleza y su orden, a una composición musical. La mimesis de la naturaleza y de la vida está en la melodía:

No es que la melodía a su vez posea esta causa en si misma, sino que la extrae de los efectos morales de los que ella es imagen; a saber, el grito de la naturaleza, el acento, el número, la medida y el tono patético y apasionado que la agitación del alma da a la voz humana. Esta analogía tan clara y tan simple muestra de forma clara que todo el principio de la imitación y del sentimiento está en la melodía...No pensemos pues que con proporciones y cifras se nos explica el poder que tiene la música sobre las pasiones...El principio y las reglas sólo son el material del arte, hace falta una metafísica más fina para explicar sus grandes efectos (*El origen de la melodía*, en Rousseau, J.J.2007, p.233).

La prueba de que la melodía es mimesis de la naturaleza la encontramos, según Rousseau, en los efectos que produce en el público. Lo que llega a nuestra memoria sensible es el aspecto melódico de la composición musical. Eso mismo que tienen todas las lenguas, pues la base de la melodía la pone el idioma. Rousseau ha identificado lo que será el elemento característico de la mimesis clásica: las reglas. Frente a la exigencia de las reglas el arte de la segunda mitad del siglo se plantea nuevas posibilidades expresivas, a través de las reglas no comprendemos los grandes efectos de una composición. Al final,

³⁵ Aparece en la pintura, el Greco es un ilustre antecedente, las encontramos en Velázquez, en el *Don Quijote*, o *La vida es sueño*, en los complejos tratados médicos como Burton *Anatomía de la melancolía* que tematizaban el perfil del artista, y especialmente en la sofisticada psicología desarrollada a propósito de los sonidos y de sus posibilidades comunicativas.

fue Perrault el que avanzó nuevos caminos con la afirmación de los modernos, caminos que siguieron los enciclopedistas, que pretendían haber superado las querrelas. Diderot lo ejemplifica con una novela, *El sobrino de Rameau*, el viejo clasicismo, representado para Rousseau y Diderot en Rameau, da paso a una concepción nueva en la organización de los materiales artísticos. En ningún caso se cuestiona el hecho representativo, ni la mimesis. El motor de la creación está dirigido por la búsqueda de lo que esconde la naturaleza, como si la belleza, como la verdad antigua, *alezeia*, estuviera escondida y precisara su descubrimiento. La reivindicación de lo sublime tiene que ver con esta nueva exigencia de la mimesis clásica.

La diferencia entre la mimesis antigua y la mimesis moderna está en la concepción de naturaleza, que en definitiva es el objeto que la mimesis copia. Frente a una fisis- vida visible o invisible de la mimesis aristotélica, se alza el mundo psicológico de las emociones que va a representar la obra moderna³⁶. La música (última de las artes en su capacidad mimética) se ha convertido en la primera. Las emociones son expresadas en música, en su aspecto psicológico, o en lo dinámico del devenir natural.

7.

El arte del clasicismo usa la representación para hacernos conscientes de que no solo se trata de una cuestión de mimesis artística, sino de un problema metafísico. Rousseau habla en el párrafo anterior de una “metafísica mas fina”, de otra forma no

³⁶ Tras la gran mutación de los lenguajes expresivos de la vanguardia, con el cubismo y el expresionismo, la siguiente generación, dadaístas y surrealistas, muestran el gran simulacro de las representaciones. Estos movimientos no solo se enfrentan a la ilusión roussoniana, sino que son la respuesta a la manipulación de los medios masivos que se han puesto en marcha tras la Primera Guerra Mundial. Cubistas y expresionistas quieren extremar la mimesis clásica y romántica(lo objetivo y lo subjetivo), pero los surrealistas ya no funcionan con los presupuestos de la mimesis. Su propuesta es radical: lo que la obra va a representar es la representación misma, la mimesis se repliega hacia el medio, deja de ser un mero instrumento.

Hoy el regreso a un concepto aristotélico nos está haciendo indiferentes a:

- 1- La complejidad de lo temporal y dinámico de la psique. Está solo es captada desde la Identidad, es decir como algo fijo, estático.
- 2- La crítica que fue consecuencia de la crisis de la mimesis ilustrada y romántica, crítica de los medios y los soportes.
- 3- A la música como forma de expresión del tiempo.

La cultura de post-vanguardia es visual, la música nació con el sujeto y ha muerto con el. El sujeto sometido a la identidad ya no es un sujeto sensible, dinámico, es un estereotipo, fijado, plano e inamovible, sujeto a una serie de fidelidades.

Con la masa, el sujeto ya no es diferente, diferenciado, su indiferencia es la del conjunto que suplanta su personalidad en pos de una identidad colectiva. Los modelos del indiferente son los de lo que es igual, el la repetición clonada de lo individual en lo múltiple.

alcanzamos a comprender los efectos de la composición musical. Esa metafísica que se manifiesta en los pliegues, y que también remite una y otra vez al ser, es incluso su proyección, su sombra, su representación. No hay dialéctica sino continuidad de lo visible y lo invisible, del ser y su sombra, de la vida y el arte. En cierto sentido el Barroco nos ha enseñado una nueva dimensión de la representación en relación con las sombras. Si la vida era la presencia, la representación de ella era considerada como una sombra, el arte se convertía en la mansión de Hades, allí vivían las cosas como sombras, o vivía la sombra de las cosas. Pero la sombra adquiriría una autonomía tal que iba a acabar por sustituir el interés por el cuerpo, es el verdadero reinado de la representación que dio comienzo con la cultura barroca y se perfecciona en el siglo XVIII. Con el auge de la cultura y del arte, de la lectura y el teatro, de la música, la representación adquiere una importancia social desconocida hasta el momento.

Uno de los asuntos más destacados es el gusto por la representación en el sentido de un alejamiento de la realidad visible, es la línea seguida por la pintura historicista de pintores franceses como Larguillerre o Rigaud. Es una pintura que juega con los trucos, en cierto sentido una “especie de doble ficción”, el retrato de Rigaud de Gaspar de Guyden, Baxandall lo analiza de la siguiente manera:

“Aparece representando el papel, no del todo conseguido de un personaje ficticio, como si fuera un músico sefardí salido de una pastoral excepcionalmente artificial...La representación no muestra en ningún momento a un sefardí real: la realidad de ambos se ha trastocado...la pintura puede parecer representacional, incluso elusiva, aunque se resiste a ambos aspectos. A veces también puede parecer que está desempeñando el papel de alguna pintura conocida, en el idioma idiosincrático de otros artistas, aludiendo a algo real...la percepción vacila entre la pintura y lo pintado” (Baxandall, M. 1997, p. 144).

Es el juego de la representación que han inventado los barrocos, el clasicismo tardío lo mantiene y lo cultiva, la pintura, en este caso, el dibujo, permite el juego de las múltiples representaciones, es el caso del manuscrito del *Quijote* que parece tener una complicada procedencia según la ficción cervantina, o el juego de Fielding en *Tom Jones*. La magia de la representación consiste en permitir que en su superficie se multipliquen los planos de realidad. La apariencia, dentro de la apariencia representativa, se proyecta hacia lo infinitivo, más allá de los límites de lo visible. El neoclasicismo de apariencia documental propone puntos, dentro de la superficie artística, por los que esa realidad, representada verazmente, se filtra hacia un espacio virtual en el que lo real se convierte nuevamente en apariencia.

8.

En el arte, la mimesis explica el sentido de la representación, los cambios en la concepción de la mimesis afectan a la representación, de la misma manera que los cambios que afectan al objeto representado o al sujeto que representa. Como la representación depende de un sujeto que se representa, un sujeto escindido y un lenguaje separado de su objeto, la representación puede diferenciarse mientras el objeto al que hace referencia es el mismo. Si la representación artística es idea, el arte juega con la posibilidad de que el mismo objeto sea susceptible de representaciones diferentes. La obra de arte es una forma que alcanza al mundo de las cosas como representadas bajo una mirada peculiar. En cierto sentido, lo que el arte hace es una representación reduplicada, no es la representación primera tal y como aparece en el lenguaje o en la mente, es un nivel donde se toma conciencia de esa representación primera y se presenta.

Velázquez es un maestro de la representación, en *Las Meninas o las Hilanderas*, pero así sucede con tantos otros como Caravaggio. Pero ya sucedía en pintores como Tiziano, El Greco o Genga. El mundo representado en la pintura es el mundo de los hombres pero al mismo tiempo es el de los símbolos. Esta duplicidad de la representación es la que nos pone frente a la sensación estética o el gusto, precisamente un aspecto que interesó tanto a todos los intelectuales de la época. “Es el gozo que nos invade cuando contemplamos las cosas de forma nueva, porque ese es el gozo estético, inscrito en la representación estética” (Bozal, V. 1987, p.28). De lo que disfrutamos es de esa representación representada en la obra artística. El arte crea el mundo, y en algunas ocasiones el artista nos hace evidente esa duplicidad de la representación. Desde Velázquez a Guyden el artista quiere pintar la representación misma, ese proceso por el que la ficción, o término figurado, se hace literalidad. Cervantes basa la historia de su ingenioso hidalgo en el mismo juego de ficciones dentro de la ficción y de relatos de verdad o manuscritos encontrados que son mentira. *A Midsummer Night's Dream* es perfecto ejemplo de la estratificación de niveles representativos, un primer nivel donde se desenvuelve la historia del las bodas del duque de Atenas, y las dos parejas en litigio, otro en el que aparecen los conflictos entre Titania y Oberón, y un tercero, el de los rústicos aldeanos que quieren festejar con una obra de teatro a los ilustres esponsales. Pero este grupo, especialmente Bottom permite el cruce entre el mundo de la “realidad” con el de la fantasía, gracias a la magia de Puck. El mundo estético clásico vive conscientemente

dentro de la representación. Son momentos excepcionales, y es cuando la obra nos destaca al artista, al personaje representativo que de otra manera no vemos en la obra, como cuando Velázquez se pinta pintando en un salón del palacio real.

Pero cuando se produce una modificación en el sistema representativo estético, este va a incidir en el resto de partes que integran el sistema completo. El personaje representativo, el artista, el científico, el político, el jurista, cambia a la vez que el sistema representativo. Los cambios de los personajes representativos van a afectar igualmente la concepción tanto social, como psicológica, como política. Lo más interesante del periodo clásico no es cuando comienza o termina el paradigma de la representación, sino el momento en el que los tres más importantes coinciden y se refuerzan uno al otro: estético, psicológico-científico y político. La sociedad entera se entiende como una representación donde todas las esferas y las disciplinas coinciden. La representación convertida en un todo coherente que convierten la vida ciudadana en un espectáculo orquestado cuidadosamente en todos sus aspectos. La revolución de 1789 pone en evidencia la imposibilidad de mantener esa perfecta coherencia entre todos los círculos que constituyen el sistema. Hay aspectos como el arte donde se pone en cuestión la representación, mientras en la política y en la filosofía se refuerzan aun mas, Kant o Stuart Mill son buena prueba de ello. Parece que la crisis de la representación supone que el paradigma estético ha dejado de ser el eje sobre el que giran los demás círculos, el arte renuncia a su función y se retira de la esfera de privilegio y servidumbre en la que se encontraba desde el principio de la era clásica.

9.

El Renacimiento se marca como la época del colapso del mundo antiguo filtrado a través del cristianismo. Es sabido que se buscan como referentes los hitos de la cultura antigua pre-cristiana, los clásicos greco-latinos. La herencia de Roma aparece como la marca de distinción. El clasicismo francés constituye la fórmula más lograda de adaptación del molde antiguo. Pero todos los productos no mantienen los mismos rasgos de la cultura clásica francesa. Desde esta perspectiva se ha establecido un orden cronológico que pasa por el clasicismo y llega hasta la *Enciclopedia* y el proto-romanticismo de finales del siglo XVIII. Según esta secuencia podemos plantear la mimesis rigurosa como la forma de representación característica del clasicismo francés,

mientras que la imaginación sería una consigna que se esgrime a partir de los Enciclopedistas contra el *esprit* del método a través del que se expresa la mimesis del clasicismo mas riguroso.

Como veremos la tensión entre mimesis y creación, o imaginación, no se puede plantear desde una perspectiva cronológica, existe desde el *Renacimiento*, e impregna más o menos las obras de arte producidas durante todo el periodo clásico. Se detecta que, la representación se entiende en ocasiones como mimesis y en otras ocasiones como ejercicio creativo de la imaginación. Lo que parece evidente es que, allí donde se regula, siempre aparece la exigencia de la mimesis, y este es el motivo por el que Francia fue el motor del clasicismo en una época donde, en otras lenguas y tradiciones culturales, las prácticas artísticas eran tan heterodoxas. A excepción de Roma, donde la presencia de los restos antiguos justifica su continuidad clasicista, no hay ningún otro Estado cuyas producciones hayan alcanzado el nivel de canon clásico como en Francia.

La creación de las reglas y la obediencia a éstas se convierte en un principio de identidad nacional. En este sentido Descartes es un filósofo de Estado. Precisamente por eso la reacción de los ilustrados es tan significativa y radical. En ningún otro país de Europa se controló tan eficazmente la creatividad y se puso el artista e intelectual al servicio del Estado. La defensa de la imaginación aparece en Francia como una forma de lucha contra el Antiguo Régimen. Cuando durante el siglo XVIII se intenta exportar este *esprit* con todos su preceptos y fórmulas, que se justificaban en Aristóteles, los artistas e intelectuales de Alemania o España reaccionan posicionándose a favor o en contra. Pero la cultura alemana, británica o española no habían conocido ese rigor metodológico y sistemático que hacía de la representación un mecanismo mimético. Estas otras tradiciones nacionales, habían vivido el periodo álgido del clasicismo francés en un contexto de decisión propia acerca del compromiso con la representación mimética. Se puede decir que precisamente contra el espíritu de las reglas aristotélicas y la mimesis. Shakespeare, Milton, Calderón, Cervantes, no son precisamente nombres sobre los que podamos decir que su energía creativa estaba falta de inventiva e imaginación. Digamos que se práctica una mimesis muy poco rigurosa. La representación de la cultura barroca no clásica, tanto en el drama barroco, como en la pintura, poesía o música está mucho más cerca del alegorismo de la imaginación que del simbolismo de la mimesis. Y precisamente en cierto sentido, la representación aparece con otros rasgos, donde lo

regulativo sale de la propia obra, y lo simbólico se entiende más bien como algo lejano, ilustres son los ejemplos de Cervantes, Shakespeare, Monteverdi y Velázquez. Cuando Foucault detecta la ruina de la representación muestra su decadencia desde el modelo del clasicismo francés menos que de otros modelos europeos.

Cuando se impuso la moda estética francesa, estas otras tradiciones europeas se replegaron durante el periodo álgido del clasicismo. Pero fueron las energías de estos creadores, redescubiertas por los jóvenes ilustrados, las que tomaron nuevas fuerzas en la segunda mitad del siglo XVIII y acabaron con el espíritu del sistema y las reglas en toda Europa. No fueron solo españoles, italianos, o alemanes, esa nueva energía de lo barroco estuvo también liderada por los intelectuales y artistas franceses que regresan al espíritu de Baltasar Gracián. La enciclopedia está impregnada de ese nuevo espíritu, especialmente en los Suplementos. De la misma manera la perspectiva alegórica, que se mantiene oculta en el clasicismo, sobrevive a la crisis del simbolismo clásico a las puertas del nuevo paradigma alemán protoromántico.

10.

Hemos visto que la imaginación nos acercaba a una nueva dimensión de la representación estética. En este marco, mas o menos en conflicto con la idea de mimesis, nos encontramos con el término griego *phantasia*, que es traducido al latín por *repraesentare*, la imagen es el producto de la representación. Descartes, en 1641, el mismo año de las *Meditations*, escribe una carta (de Junio 1641) a Mersenne. Allí la imaginación es tratada como una representación pero no de la verdad de las cosas, el producto de la imaginación es una quimera, y sin embargo la creación artística esta asociada con la imaginación. De este modo se suceden en la literatura francesa infinidad de recomendaciones contra la imaginación en las artes. En Condillac, la imaginación es un mecanismo del conocimiento, una forma de evocar los objetos sin su presencia, es por tanto una forma de representación. Y en D'Alembert, (*Enciclopedia*) se dividen los conocimientos en memoria, razón e imaginación. La imaginación no como forma de representación, que no es nada más que la imagen impresa en la memoria del sujeto, sino como la capacidad de "crear imitando" (Szambien,W. 1993). Así D'Alembert soluciona cualquier conflicto que pudiera surgir entre la mimesis y la imaginación. De este modo, en el contexto de la *Enciclopedia*, hemos pasado de un rechazo de la imaginación a una

incorporación al mismo nivel de la mimesis, pero con la peculiaridad de que es la facultad que movería a la mimesis para crear. La imaginación es sometida a un principio jerárquico marcado por la convención aristotélica.

Imagination (artículo de la *Enciclopedia*) para Voltaire aparece conectada con la razón. La imaginación depende de la memoria, cuya base es la experiencia y su función es combinatoria. El problema está en explicar cómo llegan las sensaciones al cerebro, asunto que Voltaire no trata. Solo Condillac resuelve el problema desde la anulación de la dualidad entre sensación y reflexión (Condillac *Traité des sensations*). Voltaire cita a Addison que pone a la visión como la única fuente de ideas para la imaginación. Voltaire distingue entre imaginación pasiva (en todos los hombres y animales y parecida a la memoria) e imaginación activa (es la capacidad combinatoria) las dos son independientes del sujeto. Y Voltaire:

Denigra a la imaginación pasiva como fuente de pasiones y errores: es una imaginación que no depende de la voluntad sino que la determina, produce enfermedades mentales y es, por último, la condición que permite la dominación del pueblo ignorante por pequeños grupos de hombres <de imaginación fuerte> (Calatrava Escobar, 1992 p.175).

Fantaisie es otro artículo de Voltaire, donde se plantea que este concepto era confundido por Descartes y Gassendi con el de imaginación, ahora fantasía es un juego pasajero de la mente, una mera expresión de lo rococó. En los *Supplement* hay un artículo anónimo también titulado *Fantaisie*. En Quatremère de Quincy se habla de capacidad de concebir según un orden previamente diseñado: “la invención sigue estando basada en reglas” (Szambien, W. 1993, p.161). Es una curiosa solución, que no convence a nadie, la invención precisamente se entiende como lo opuesto a las reglas. Y ese es el gran debate sobre la creación que Diderot hace novela en *El sobrino de Rameau*, una perfecta ficción donde se opone regulación e invención.

El rechazo de la imaginación era una forma de precaución contra la novedad, y al mismo tiempo contra la libertad del artista. Parece que el fundamento del orden clásico es la repetición, la repetición consolida la obediencia, cuando los principios son externos y generales. La sociedad estamental se caracteriza por el rechazo de la innovación, y el respeto a la tradición, que en este caso se le llama imitación o repetición. La arquitectura se revela como el arte donde la imaginación puede ser más perjudicial, por eso los defensores de las reglas, atacan la aplicación de la imaginación en la arquitectura. Se habla de los extravíos de la imaginación, Boullée, en *Essai sur l'art*, se enfrenta a los que se dejan llevar por la imaginación, el arquitecto justifica su arquitectura de las sombras

como “algo que emana de la imitación analógica de la naturaleza”, se enfrenta a Piranesi cuyas ideas las presenta como salidas de una imaginación sin representación (Szambien,W. 1993, p. 158). Los arquitectos vuelven a la mimesis para refutar cualquier defensa de la imaginación. Sin embargo, años después, se alza contra ese supuesto Ledoux (*L'architecture cosiderée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, 1804) la arquitectura supone otra naturaleza, el mundo de la arquitectura es un mundo paralelo al de la naturaleza, el hombre compite con Dios al crear otra naturaleza corpórea plantada en la superficie de la tierra. Ahora la imaginación es la característica del genio, el creador se alza por encima de la imitación. La defensa unánime del valor de la imaginación nos muestra la crisis del espíritu sistemático y de una forma de representación mimética. Es una mutación que se puede registrar en Francia entre la publicación inicial de la *Enciclopedia* y la aparición de los *Suplementos* hacia 1772. Son veinte años en los que la cultura francesa ha sufrido poderosos envites por parte de sus autoridades intelectuales. La mimesis cambia de dirección, ya no representa el espíritu del orden sino el de la invención creativa del genio.

“la naturaleza sirve solamente de pretexto para crear un mundo no ya analógico sino paralelo a ella. El esplendor del genio no puede considerar a la naturaleza más que como un punto de partida para la novedad. El hombre se hace Dios por la creación y por la imaginación” (Szambien,W. 1993, p.159).

Cuando la imaginación se convierte en el motor de la representación es sustituido el modelo de personaje representativo y la legitimidad de su representación. Ya no se trata del que regula y ordena el mundo natural sino del que crea como un Dios mundano un mundo representado. El artista veremos como es un genio. El intento enciclopédico de nivelar el prestigio de las artes aplicadas y las artes liberales, cae definitivamente con la valoración que adquiere a finales de siglo el artista.

Sulzer actúa como un verdadero mediador entre dos generaciones. Casi a la manera de Kant en lo epistemológico, su trabajo concilia el mundo de la creatividad y el mundo del orden. Precisamente en esa síntesis la representación estética sobrevive a cualquier tormenta como las *Sturm und Drang* que se avecinan. El artículo *Estética* escrito por Sulzer (*Supplements*), hace referencia a Aristóteles, Du Bos y Baumgarten (*Aesthetik*). Acerca de Du Bos se enuncia un principio general de la teoría de las bellas artes basado en la demostración de las reglas. Sin embargo para Sulzer hay una contradicción, basadas las reglas en lo empírico no pueden ser de carácter universal. Será Baumgarten el que va a pretender basar en principios filosóficos, a priori, la ciencia de lo

bello. Sin embargo, Baumgarten, está algo alejado de la práctica artística, construyendo una reflexión basada en el “predominio de lo teórico sobre lo empírico” (Calatrava Escobar, J.A.1992, p.552). En la realidad la práctica artística se aleja tanto de las reglas, así como de los universales de la ciencia del arte. El artista clásico oscila entre un polo u otro, de lo empírico a lo teórico, de lo regular a lo natural.

El artículo de los *Suppléments* de la *Encyclopédie: Nature (belle)*, dice que el artista es más creador que imitador. La mimesis adquiere un sentido renovado al acercarse a otro concepto de naturaleza:

...lo mas importante no es el objeto natural sino los procesos de la naturaleza...El artista no observa ya los productos naturales para escoger los mas bellos, sino que procura comprender el proceso creador del mundo para repetirlo en la obra de arte. (Calatrava Escobar, J.A. 1992.p.555)

Podríamos considera que se repite la exigencia de la mimesis al hablar de comprender el proceso, ya que esta era una de las variantes del concepto, sin embargo el sentido que se le da no es que el artista copie, sin que actué creando como la propia naturaleza. En este sentido el trabajo del artista no deja de ser representativo, ya que consideramos ahora la representación de un proceso subjetivo y no de un objeto. El artista no va a dejar de ser representativo, como no dejó de ser representativo Shakespeare cuando escribió *The Midsummer night dream*, o Calderón cuando escribió *El gran teatro del mundo*. La mimesis, en la segunda mitad del siglo XVIII, adopta las formas de una representación que no considera los objetos, como el mundo griego de la *physis*, el moderno entiende naturaleza como proceso de producción, como fenómeno vivo. No se trata del objeto natural diseccionado en la obra de arte, sino de la mimesis del movimiento de la vida, la representación es entonces ese proceso vivo.

2.1.3.LA NATURALEZA COMO OBJETO DE LA REPRESENTACIÓN.

1.

La *Poética* de Aristóteles es el canon para cualquier forma representativa, no solo para el teatro. Cuando en el Renacimiento se “inventa” la tragedia el modelo es el que describe Aristóteles, aunque las prácticas teatrales dan lugar a un teatro bastante diferente al prescrito por la *Poética* aristotélica. Los grandes dramaturgos isabelinos o los de los Siglos de Oro españoles no respetan las tres unidades en ningún momento. Sin embargo

nadie discute el principio de la mimesis ni el de la Catarsis que presenta la *Poética*. La mimesis es en primer lugar mimesis de la naturaleza, el teatro es representación de la naturaleza. El sistema representativo, sin embargo, está alejado del modelo aristotélico. Si la naturaleza entera, incluido el mundo de los hombres o lo que nosotros llamamos historia, está llena de leyes, como un mecanismo de precisión, la imitación de ella pasa por la transcripción artística de esos principios reguladores.

Como en Aristóteles, el teatro sigue siendo el modelo de la operación mimética que hace el artista y el filósofo en relación con la naturaleza, el objeto de toda acción representativa es la naturaleza, el teatro es sinónimo de representación y de mimesis. La naturaleza, que es el centro conceptual de todo el sistema representativo clásico, es tratado por Fontenelle como el escenario de un teatro de ópera:

...yo me figuro que la naturaleza es un gran espectáculo que se parece al de la ópera. Se han dispuesto los decorados y las máquinas para producir un efecto agradable desde lejos, y se ocultan a nuestra vista todas las ruedas y contrapesos que causan el movimiento...imaginaros a todos los sabios en la ópera, los Pitágoras, los Platón, los Aristóteles...Por fin llegaron Descartes y algunos otros modernos que han dicho: *Phaëton* sube porque está tirado por cuerdas...y quien viera la naturaleza tal como es no vería más que la tramoya del teatro de la ópera (Fontenelle, 1982, p.72-3)

Después de imaginar el espectáculo que representa a la naturaleza, pone de espectadores a los filósofos que van dando explicaciones del vuelo de Phaëton en el escenario, unos dicen que se mueve por una virtud secreta, otros que tiene amistad con lo alto...los modernos, liderados por Descartes verían la verdad, es decir la tramoya que mueve al cantante, que interpreta a Phaëton en la opera de Lully, sujeto a la maquinaria. Como en la escena, el público filosófico se plantea respuestas para sus interrogantes, solo los modernos observan y deducen lo que sucede en ese espectáculo de la naturaleza según Fontenelle.

Efectivamente, la representación va a recoger continuamente ese orden en el que coincide la razón humana y la naturaleza física. Pero cuando la representación se convierte en un discurso que abarca los procesos de la vida, en un intento de dar sentido ordenado a la historia y a los acontecimientos ciudadanos, es decir, cuando la representación se convierte en representación teatral, va a ser mimesis de otros aspectos que integran la naturaleza y que van a intervenir en la constitución "...de la ciencia, del individuo e incluso del Estado moderno" (Summers,D. 1993, p.30). La forma de representación de la naturaleza que se dio en Europa al inicio del periodo clásico, más allá de las diferencias que podemos constatar a través de sus importantes peculiaridades

locales, creó una visión integrada del mundo de los hombres absolutamente nueva en la historia humana. La inmanencia, y de ello es consciente el clero de la época, con la que se entiende la naturaleza, afecta a todo el mundo de la actividad humana. El hombre, entendido como espectador, ordena su vida según el orden de la representación. Y la representación es el marco en el que la naturaleza muestra su orden y manifiesta sus secretos.

2.

Dentro del gran espectáculo de la naturaleza, la forma de constituirse el saber es radicalmente distinta. El espectáculo es el mismo, la naturaleza es aparentemente igual para Aristóteles que para Descartes, pero el conocimiento ha cambiado, por lo que la realidad acaba siendo otra. A partir del siglo XVI la naturaleza se presenta como una realidad nueva que abarca la totalidad de los objetos, de los procesos y de las experiencias. Pero la naturaleza, para la cultura racionalista, es un objeto pero también un sujeto, un espectador que forma parte del espectáculo. La naturaleza se va a convertir en una realidad dependiente del saber humano, de modo que se produce la desacralización de lo natural, que todavía en la cosmología medieval era considerado dentro del espacio creatural. Los misterios de los fenómenos no dependen de un saber esotérico sino de un saber científico o filosófico, solo son leyes que no alcanzamos todavía a conocer. La naturaleza ha entrado en el ámbito de la ciencia, al mismo tiempo que la historia, de la que no se distingue. Ciencias como la alquimia van a dar lugar a la química dentro de un proceso de secularización de los elementos físicos, o pérdida de contenido simbólico de los elementos materiales.

Foucault señala tres aspectos importantes en la constitución de este proceso que transforma nuestro concepto de naturaleza, es un proceso que va a constituir la forma de la representación moderna. En primer lugar se señala la mecanización que afecta durante la segunda mitad del siglo XVII especialmente a saberes como la medicina y la fisiología (Foucault, M. 1984, p.63), aunque es el fundamento del materialismo ilustrado. En segundo lugar se destaca “la matematización de lo empírico” que se hace extensiva a la totalidad de los saberes, y deriva de la fortuna de pensadores como Galileo o Bacon. La vieja metáfora del libro de la naturaleza se renueva ahora con la consideración, matemática, de que la naturaleza es algo así como un criptograma que puede ser

descriptado solo con el uso del lenguaje matemático. Probablemente esta idea está basada en otra que Foucault insiste en diferenciar de esta y es la de *mathesis*. Es decir, los modernos, herederos de la filosofía estoica, consideran la naturaleza bajo un orden riguroso aunque desconocido. La matematización es posible por que hay una *mathesis* que aleja la naturaleza del capricho aleatorio con el que era considerada en el antiguo sistema mágico astrológico que llegaba hasta los últimos momentos de la ciencia medieval que se conoció en el siglo XV y XVI. El conocimiento de la naturaleza era recogido dentro de un sistema de regularidades físicas y expresado con el lenguaje matemático. De Galileo a Descartes el paradigma matemático había definido los límites del mundo de la vida, todo se reduce a geometría y aritmética. El mundo físico de los antiguos era un espacio limitado y cerrado como una caja, con puertas y ventanas. El nuevo mundo era un espacio infinito, en la *quinta noche*, dice la marquesa a Fontenelle:

...he aquí un universo tan grande que me pierdo en él; no se donde estoy, no se nada...pues a mi, me anima. Cuando el cielo no era más que una bóveda azul en el que las estrellas estaban claveteadas, el universo me parecía pequeño y estrecho, y me sentía en él como oprimido. Ahora que se le ha dado una extensión y profundidad infinitamente mayor a esta bóveda...no me parece sino que respiro con más libertad... La naturaleza no ha economizado nada en producirla...nada puede imaginarse tan hermoso como este número prodigioso de torbellinos en cuyo centro hay colocado un sol que hace girar a los planetas a su alrededor. (Fontenelle,B:B. 1982, p.146)

Fontenelle recoge la visión moderna del infinito con una óptica entusiasta, el hombre ya no está dirigido y limitado por los fenómenos que lo cercan, bien sean las estrellas, un motor inmóvil o un Dios observador. El cielo ha dejado de ser el límite de una naturaleza que se expande desde el microorganismo hasta la estrella más lejana.

La naturaleza ha cambiado, pero la actitud del hombre también ha cambiado. Lo limitado, el objeto, ha dejado de ser el centro de la preocupación del hombre, se ha pasado a una actitud diferente: “Naturaleza significa, por lo tanto, no ya un círculo de objetos, sino un determinado horizonte del saber, del abarcar la realidad” (Cassirer 1972.p.57). Es el saber de lo ilimitado, que parecía que sólo podía ser abarcado por la medida, lo infinito podía representarse a través de la aritmética y la geometría. Esa posibilidad y ese saber se fundieron con la realidad física. La idea era de integrar lo infinito en el territorio de la representación, abarcar lo inabarcable³⁷ mediante una

³⁷ “El espacio y el tiempo se ensanchan hasta el infinito y no es posible abarcarlos con los perfiles fijos que presenta en la cosmología antigua, con los cinco cuerpos regulares de la teoría platónica y el cosmos jerárquico de Aristóteles, ni es posible agotarlo con números y medidas finitos. En lugar de un mundo y de un ser tenemos infinitos mundos que nacen constantemente del seno del devenir” (Cassirer, 1943, p.54)

operación. El sistema, el método eran las formulas por las que el infinito podía entrar en el escenario de la representación. Así lo expresa de nuevo Cassirer:

La fuerza de la razón es la única que nos abre la entrada al infinito, la que nos lo asegura y nos enseña a ponerle medida y límite, no limitándolo en su ámbito, pero sí conociendo su ley, que todo lo abarca y penetra. (Cassirer 1972.p55).

El mundo pierde su completitud y autosuficiencia, está en función del conocimiento, del saber, y el saber es un ejercicio de fuerza sobre el objeto. Conocer una cosa es algo más que desvelar su secreto, es someterla. El mundo clásico ya no tiene el temor del chamán a su objeto, la Ilustración ha desterrado el temor del hombre, este afronta su tránsito por el mundo como una operación de identificación y posesionamiento:

El mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad. Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la alienación de aquello sobre lo cual lo ejercen. La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Éste los conoce en la medida en que puede manipularlos. El hombre de la ciencia conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas...EL en sí de las mismas se convierte en para él. (Adorno, Horkheimer,1994, p.64).

El optimismo de la dominación ilustrada de la naturaleza tiene dos consecuencias cuyos efectos son inmediatos. En primer lugar la conciencia de la separación abismal respecto al mundo natural que se muestra inaccesible al hombre. Es una experiencia que culmina en una experiencia traumática como es la filosofía de *El mundo como voluntad y representación*, donde la representación vive como imposible el mundo natural objetivo. Y la otra consecuencia es la devaluación o degradación de la naturaleza convertida en materia prima. Con la representación ha desaparecido la presencia convertida en una mera hipótesis. La antigua lógica de la semejanza que relacionaba el complejo universo en la forma del micro y macrocosmos es sustituida por un objeto privado de sentido, <material caótico>³⁸ considerado en la abstracción indivisa de lo universal tal y como aparece en la forma de la representación para el sujeto. Pero esta no supone ningún

³⁸ En *Dialéctica de la Ilustración* leemos: La naturaleza así descalificada se convierte en material caótico de pura división, y el sí mismo omnipotente en mero tener, en identidad abstracta. En la magia se da una sustituibilidad específica. Lo que le acontece a la lanza del enemigo, a su pelo, a su nombre, le sucede al mismo tiempo a su persona; en lugar de Dios es masacrada la víctima sacrificial. La sustitución en el sacrificio significa un paso hacia la lógica discursiva. Aun cuando la cierva que se había de sacrificar por la hija y el cordero por el primogénito debían poseer aún cualidades específicas, representaban ya sin embargo la especie. Llevaban en sí la arbitrariedad del ejemplar. Pero el carácter sagrado del hic et nunc, la unicidad del elegido, que adquiere el sustituto, lo diferencia radicalmente, lo hace -incluso en el intercambio-insustituible. La ciencia pone fin a esto. En ella no hay sustituibilidad específica: hay víctimas, pero ningún Dios. La sustituibilidad se convierte en fungibilidad universal. (Adorno, Horkheimer, 1994, P.65).

trauma para su protagonista, a diferencia de la planteada por Schopenhauer, ya que aquí el poseedor de esa sustancia-naturaleza-materia prima representa al héroe, el que ha convertido la piedra en oro, o el petróleo en dólares.

3.

El primer objeto natural sometido al orden es el cuerpo humano. Primero desde el punto de vista de la observación empírica, y después bajo la voluntad de la regla, el cuerpo es estudiado. Se trata de fijar la determinación de las proporciones del cuerpo: es la antropometría. (*De Statua*, Alberti, 1464, otros la datan anterior a *De Pictura*.) La idea de la belleza del cuerpo humano se basa en la mimesis de la naturaleza, pero ésta no se determina a priori, sino que se basa en la observación empírica de la realidad corpórea: “He continuado midiendo y apuntando no solamente las bellezas encontradas en uno u otro cuerpo, sino, cuando podía, la belleza perfecta que la naturaleza asignó a muchos cuerpos” (cita de Alberti en: D’Ascia, L. 2004, p. 158). Es lo mismo que escribe Platón en *El Banquete*. La idea se encuentra en la naturaleza, no se reproduce la idea de belleza, sino que se buscan minuciosamente los rasgos más bellos que se encuentran en los diversos cuerpos. La identificación de esta belleza se logra gracias al propio método de medición, la transformación de lo físico en geometría y número, es lo que permite descubrir las proporciones perfectas, y de ahí se deduce la belleza representada. Esta primera aproximación a la belleza, todavía en clave objetiva y platónica, va a ser pronto cuestionada. La belleza, la idea, no está, para el clasicismo, en la naturaleza sino en el arte. Eso quiere decir que la idea sufre un proceso de introspección a través del que nos encontramos con el sujeto.

La estética de la representación pre-clásica implica, más allá de su aparente realismo, un poderoso esfuerzo de abstracción de la percepción sensible, una renuncia a la identificación vital con lo representado. “En el Renacimiento la tendencia abstractiva tomó la forma de una consciente abstracción geométrica” (D’Ascia, 2004, p. 162-3). La consideración matemática de la naturaleza la convierte en un conjunto de figuras geométricas y medidas, la composición del cuadro puede analizarse desde las figuras que se crean, y la forma como se divide el espacio. Desde esta perspectiva el Renacimiento es una verdadera revolución de la forma, y de los medios, de la representación. El Barroco clasicista introdujo la necesidad de someterse a las reglas, de modo que la naturaleza

dejara de ser objeto de observación, precisamente cuando el objeto pasa a ser el sujeto. Es el momento en el que el centro de la especulación se traspa a las condiciones subjetivas que impregnan toda experiencia. El arte manierista, de los grandes maestros del Renacimiento final, enlaza con la búsqueda de Rembrandt, Rubens, Caravaggio Velázquez, en un curioso giro hacia la introspección. Evidentemente no permanecerá en la experiencia barroca la misma inquietud por la proporción y la simetría en la representación que en los maestros del Renacimiento. Ni siquiera en algunos como Miguel Ángel se da esa preocupación: "El gran escultor declaró que en la figura humana no le interesaban las proporciones sino los gestos" (D'Ascia, 2004, p.161) No se trata sencillamente de una espiritualidad neoplatónica, sino de la búsqueda del gesto, el afecto, es decir la subjetividad. Ese mundo interior, aunque observable empíricamente, no es sistematizable. De ahí viene la novedad del clasicismo francés y su postulado de las reglas que no son dadas por la experiencia sino deducidas.

4.

Entre las formas presentes en la naturaleza, el artista toma una que es el propio hombre. La representación del cuerpo humano, especialmente del rostro, es donde se registran las mas mínimas modificaciones emocionales. Se representa el cuerpo pero no a la manera renacentista, como un objeto natural, igual que una montaña o un árbol, el cuerpo barroco no es una belleza muerta sino la de un cuerpo penetrado de emociones. Se trata de captar lo psíquico y al mismo tiempo lo variable y no la imperturbable estaticidad de la belleza clásica. Es un intento de continuar con la herencia helenística del *Laocoonte*.

La conferencia de Charles Le Brun *Conférence sur l'expression générale et particulière* dada en 1668 en *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* supone un acontecimiento en el inicio del debate estético clasicista. Le Brun es el primer pintor del rey y rector de la Academia. Su trabajo se realiza en el contexto de una revisión general de la totalidad de producciones artísticas y científicas, que coincide con el momento de creación de un teatro lírico nacional. En el texto se trata de una serie de descripciones y bocetos presentados como modelos para que los pintores representen las pasiones del alma. Sus diseños van a fijar el alfabeto bajo el que se van a construir los significados de las distintas expresiones a través de los que se pueden manifestar los estados del alma. Es lo que Cottagnies llama la "semiótica de las pasiones" (Cottagnies, L. 2002, p.142 y 144):

Le Brun aísla cada una de las emociones en un sofisticado catálogo de fisiología científica del rostro humano, es un texto de carácter pedagógico publicado por primera vez en 1696, y en Londres traducido por John Williams en 1734. Se inspira en el texto de Descartes *Les passions de l'âme*. Esta codificación despertó inmediatamente la polémica contra los modelos de Le Brun: Adré Felibien, (1619-1695), secretario de la Academia desde 1671 y Roger de Piles(1635-1709) son algunos de los más destacados que se posicionaron. Forma parte de la lista de querrelles desatadas entre la intelectualidad francesa. Para Felibien codificar las pasiones con estereotipos es contrario a la perfecta expresión de estas, el genio artístico debe moldear su material hasta hacerlo expresivo. (Cottegnies,L. 2002, p.p.146). Según Felibien, Le Brun lo reduce esquemáticamente todo a un catálogo de tipos. Hogarth, considera las figuras de Le Brun como "but imperfect copies".(Hogarth, W. 1697-1764, *The Analysis of Beauty*) Para De Piles (*Abrégé de la Vie des Peintres*, Paris, 1699, p. 518) el problema está en estos terminos :

Il semble pourtant qu'en cela même [Le Brun] a trop généralement suivi l'idée qu'il s'en étoit faite, en sorte qu'elle a dégénéré en habitude et en ce qu'on appelle Manière. Cette habitude est belle à la vérité: mais faute d'examiner la Nature & de voir qu'elle peut exprimer une même Passion de différentes façons & qu'il y en a de particulières qui sont vives et piquantes, il a privé ses Ouvrages d'un pris qui (...) leur auroit donné entrée dans les Cabinets des Curieux...(Citado en Cottegnies,2002 p.146)

De Piles se enfrenta a la propuesta, considerandola errónea, su argumentación se centra en la imposibilidad de expresar una pasión mediante un estereotipo facial. Manifiesta la necesidad de presentar las particularidades del rostro adaptadas a un contexto y a una circunstancias personales. El modelo de Le Brun era una abstracción que no consideraba las eventuales diferencias que algunas veces afectaban al individuo por el acontecimiento ocurrido o la condición social (Cottegnies,L. 2002, p.149). El artículo *Pasión* de la *Encyclopédie* redactado por Chevalier Louis de Jaucourt, considera imposible fijar un tipo para reflejar las pasiones, cada sociedad codifica de manera diferente el fenómeno emocional.

La polémica se considera una de los muchos cuestionamientos que afectan el intento regulador de las instituciones y que identifican la generación inmediatamente anterior a la de los enciclopedistas. Respecto al intento de fijar un lenguaje universal de las emociones, el debate pone en evidencia los límites de esta pretensión. Frente a una realidad tan compleja como son las pasiones, no parece fácil reducirlas a un catálogo que las abstraer de toda circunstancia. Se toma como ejemplo de necesaria contextualización el retrato de Garrick en la interpretación de Ricardo III, la pasión allí representada muestra

una paradoja si la pretendemos tomar como representación del espanto /horror. Es una representación de la representación teatral. En la representación del horror, tal y como se presenta en el manual francés de Le Brun, la boca debe estar abierta y en el retrato de Garrick no lo está: ¿se muestra horror, o se muestra la representación de tan pasión? (Cottegnies,L. 2002, p.152). Es el nacimiento de una reflexión nueva acerca de la forma en la que nos relacionamos con las representaciones pero también acerca de la forma en la que podemos representar la representación. La codificación no expresa sino la representación misma en el interior del sistema. La codificación busca localizar un determinado numero de convenciones o signos reconocibles por todos los miembros de ese contexto. Esos signos presentes en la obra de arte, no deben repetirse en la vida social, sin embargo el ciudadano aprende la necesidad de interiorizar determinado numero de estereotipos.

La imposibilidad de codificar con leyes absolutas la expresión de las pasiones desmonta la tentación de racionalizar y uniformar los gestos bajo un sistema cerrado, no solo en la representación sino también en la manifestación del mundo de las emociones. La cara es el espejo del alma, pero las circunstancias particulares no pueden reducirse a un único patrón, y además la crisis de la identidad estamental y de la condición criatural pone al artista ante la indeterminación de una personalidad que se muestra como excepcional e irrepetible, así como su rostro y sus condiciones. J. Addison se pronuncia de la siguiente manera en *The Spectator*, 86, June 8, 1711: “a wise Man should be particularly cautious how he gives Credit to a Man's outward Appearance” (*The Spectator*, ed. Donald F. Bond, 5 vols., Oxford, Clarendon Press, vol. III, p. 368, citado en: Cottegnies,L. 2002, Pag.152). Esa cautela recomendada por Addison respecto a la apariencia exterior es el síntoma que indica la ruta que van a seguir las taxonomías del clasicismo. Con las nuevas exigencias ideológicas burguesas las codificaciones queden suspendidas, la pretensión de elaborar un diccionario universal de gestos y apariencias es arriesgado y poco operativo para los artistas de las nuevas generaciones ilustradas. Pero independientemente de la polémica suscitada, la codificación de Le Brun es utilizada frecuentemente, pues en realidad se va a convertir en un recurso que facilita el oficio al pintor. Y así lo van a entender otros , como James Parsons, que publica un trabajo en la línea de Le Brun, su tratado: *Human Physiognomy Explain'd* (London, 1747).

Las emociones adquieren un nuevo significado a lo largo del siglo XVIII. El tratamiento de las pasiones, si bien era el centro de toda la praxis creativa clásica, se transforma ya ahora la expresión de lo sentimental se confunde con la insinuación sensual, es la expresión de un erotismo que va a definirse como una nueva forma de representación de la vida afectiva:

Semejante forma de erotismo no se da en la época clásica, en los tiempos de Luis XIV, ni siquiera en la comedia: Moliere nunca es obsceno. Ahora se juntan la intimidad erótica y la sentimental, y el erotismo penetra hasta en las anécdotas de la Ilustración filosófica y científica. (Auerbach. E. 1950, p.375).

Evidentemente el erotismo no es nuevo, pero las formas en las que se presenta ahora si son nuevas. Esta nueva sensibilidad hacia el sexo no tiene nada que ver con el erotismo criatural que hemos conocido en la Edad Media, de la misma forma que éste era diferente del que se presentaba en los momentos epigonales de la cultura romana. Al mismo tiempo que se introducen aspectos del erotismo, se consolida la institución del matrimonio: “el matrimonio se convierte en la institución básica: alcanza un punto de equilibrio en el cual los signos siguientes necesitaran grandes esfuerzos para mantenerse, y que los siglos precedentes no conocieron” (Rougemont, 1997, p. 212), se desarrolla una cultura iniciática en el juego recíproco y no tanto en el modelo cortés de la conquista por parte del hombre. Parece que mientras se refuerza el modelo burgués de matrimonio aparecen nuevas formas de relación entre los sexos, formas que se plantean al margen del espacio familiar. El erotismo desarrollado compulsivamente en la literatura del siglo XVIII es a Sade lo que las novelas de caballerías a Cervantes. Este erotismo impregna, no solo la narrativa, sino la pintura de la época.

De Rougemont hace un recorrido por el mito amoroso y se detiene en las formas ilustradas de representación, en el personaje de Don Juan y en los personajes de Sade, en Casanova. Es lo que Rougemont llama “el idealismo al revés” en la reacción cínica contra el mito del amor cortes:

El siglo XVIII es demasiado educado para admitir la picardía: la sustituye por una afectación de facilidad voluptuosa. En esa ocurrencia que reduce todo el amor al contacto de dos epidermis, veo menos la afirmación de un materialismo del inhumano que una prueba de la secreta persistencia del mito en el corazón de los hombres del siglo XVIII. (Rougemont, 1997, p.215).

Un mundo complejo donde el idealismo convive con una apariencia de materialismo sensual. La aparente destrucción del mito del Amor que se organizó en el arte clásico postbarroco, que había conocido su esplendor idealizado por Racine y Corneille, muestra con Rousseau que, pasado por las exigencias del nuevo modelo burgués, está listo para convertirse en paradigma universal durante la segunda mitad del

siglo XVIII y especialmente con el romanticismo posterior. Probablemente es el momento en el que el sexo, la diferencia sexual se convierte en forma de identidad, es mas, las prácticas sexuales alcanzan el ser mismo de los hombres y las mujeres, constituyen su identidad sexual como un anexo a su ser de una forma que desconocía la antigüedad:

En el mundo antiguo...a nadie se le ocurriría que la distinción de género por sí sola fuera útil o importante, y las categorías de homosexual y heterosexual lisa y llanamente no existían en la conciencia de la mayor parte de los griegos ni de los romanos.(Boswell,J. 1998, p.84).

Es el nacimiento de esa forma de identidad sexual que se basa no en las prácticas sino en el deseo, no en la forma física sino en la representación que cada uno se hace de su objeto deseado. En *Candide*, Voltaire cuenta la sífilis de Pangloss en un largo relato de contagios, haciendo una cómica genealogía de la promiscuidad sexual que lo lleva de la linda doncella, contagiada de un franciscano, que a su vez lo había recibido de una vieja condesa...un paje...de “un jesuita, el cual siendo novicio, lo había obtenido en línea directa de uno de los compañeros de Cristóbal Colon”. No obstante la representación tiene sus límites, todo no se puede presentar, Voltaire falsea también la realidad...las causas de la humana fortuna ...son los fenómenos naturales, el azar...los instintos, la maldad y, sobre todo la estupidez. “Nunca rastrea las condiciones históricas en el surgimiento del hado humano...” (Auerbach, p.84, p.384). Voltaire dice en la novela de Savater:

“Me aseguran que Shakespeare toma sus modelos de la naturaleza misma: ¿por favor, caballeros, mi culo también esta en la naturaleza y sin embargo nunca me quito los pantalones en público!” (Savater,F. 1993, p.60)

Pero la representación vive en los límites de lo representable, solo escritores como Sade van a poner los límites de ese naturalismo rococó que ha hecho del hombre una dualidad mente-sexo.

Allí donde está el placer, allí estará el sufrimiento, y el sufrimiento es señal de rescate. Purificación por el mal: pequemos para destruir los últimos encantos del pecado. ¡ en lugar de descuidar el objeto, destruyámoslo con torturas de las que sacaremos aún algún placer, que forma parte de nuestra ascesis! Un furor dialéctico se apodera de Sade. Solo el asesinato puede restablecer la libertad, pero el asesinato de lo que se ama, puesto que eso es lo que nos encadena. Solo matamos bien lo que amamos, porque sólo eso es soberano. El crimen de amor impuro salvara la pureza. (Rougemont, 1997,p.218).

Parece que Sade llega al límite, pero ese límite es perfectamente coherente con los ideales de la época. En primer lugar con el ideal científico de la matematización de toda experiencia, que Sade lleva hasta donde nadie osaría imaginar. En segundo lugar lleva al extremo la capacidad representativa del discurso, poniendo a la representación

contra si misma al excitar al lector en la lectura de sus textos. Y en tercer lugar arrastra el erotismo sensual ilustrado hasta una realización moral que nunca habrían imaginado las banalidades de la literatura rosa de la época.

Junto a esa corriente erótica y pornográfica de los modernos, aparece un erotismo sublimado que se expresa en el genero literario sentimental, tanto en el teatro como en la novela. La ópera va a incorporarlo a sus dramaturgias al mismo tiempo que la comedia napolitana reduce su carácter buffo. *La Nouvelle Heloïse* va a constituir el paradigma de esa utopía amorosa que inunda la literatura, la pintura y la música hacia la mitad del siglo XVIII. La mujer tiene un papel decisivo en la nueva representación amorosa. La mujer aparece como objeto del deseo, pero poco a poco se va definiendo el nuevo paradigma romántico de la mujer como sujeto de deseo, esa mujer es una representación que se presenta al hombre no en el silencio del objeto, sino en la elocuencia de su incipiente libertad. A diferencia de los dramas barrocos, la mujer se convierte en la protagonista del drama y la comedia ilustradas.

La mujer se convierte en un elemento del discurso, la mujer francesa alcanza su reconocimiento durante el siglo XVIII, los salones van a ser el espacio en el que la mujer, convertida en musa y anfitriona de las artes, entra en el juego intelectual. En la ficción volteriana de Savater (*El jardín de las dudas*) podemos leer:

“Es en los salones donde hemos aprendido a expresarnos, señora, no en las aulas ni en los claustros; nos han enseñado no doctores rígidos y puntillosos, sino damas inteligentes y amables. Sin ellas, sin vosotras, creeríamos siempre que lo profundo siempre ha de ser árido.” (Savater, F. p.61 1993).

Como dice Foucault respecto al discurso, la mujer era el objeto de deseo. Pero en esta época se convierte en la instigadora del discurso, en el sujeto de ese deseo, aunque no siempre, o casi ocasionalmente sea escritura. Para *les Salonnières*, y por primera vez en la historia, no solo se ha creado el arte, sino que al mismo tiempo se ha sociabilizado. El arte aparece en público y alcanza el corazón discursivo de la alta sociedad. Esa sociabilidad del discurso está vinculada a la participación de la mujer como instigadora, promotora y musa. Precisamente eso es una de las causas de que la mujer se vaya a convertir en la protagonista de la mayor parte de las obras del siglo.

5.

La concepción científica de la naturaleza está igualmente cambiando a la par que sucede en las prácticas artísticas. La naturaleza pasa de una concepción mecanicista, en la

era de la representación, en el momento en el que todo lo natural puede ser clasificado, a una concepción que ya no se entiende bajo la taxonomía sino que se interesan por el funcionamiento, por los procesos de la naturaleza viva desde un punto de vista evolutivo.

la época clásica da a la naturaleza un sentido totalmente distinto: el de poner, por primera vez, una mirada minuciosa sobre las cosas mismas y transcribir, en seguida, lo que recoge por medio de palabras lisas, neutras y fieles...los documentos de esta nueva historia no son otras palabras, textos o archivos, sino espacios claros en los que las cosas se yuxtaponen: herbarios, colecciones, jardines; (Foucault, M.1984, p.131).

Frente al modelo geométrico del mecanismo natural, Newton presenta el modelo experimental: “Al ideal de la deducción se enfrenta el ideal del análisis” (E. Cassirer, 1962, p.69). La investigación empírica tiene que vérselas con los fenómenos naturales, y frente a ellos aparece la tentación de la filosofía natural que

Cuando tropiece con cualquier propiedad general de las cosas, o tratará de hipostasiarla, es decir, de convertirla en una cualidad original del ser, de carácter absoluto y real, o tratará de resolverla y reducirla, explicándola como una consecuencia de razones que están mucho más lejos. (Cassirer, 1962, p.70).

Frente a la explicación, la investigación empírica de carácter newtoniano propone la mera descripción. Es evidente que lo que hace Newton al final es legislar, sin embargo la propuesta metodológica es partir del fenómeno, observar su singularidad. La descripción se adapta a lo que se presenta a la observación, es lo que puede ser descrito, frente a eso aparece la definición, que es una operación matemática. Desde la perspectiva empirista que adoptan los filósofos ilustrados la naturaleza no puede ser abarcada en la forma del sistema. No podemos disponer de un catálogo de comportamientos para elaborar explicaciones generales que luego se aplican a los casos particulares deductivamente. Desde esta perspectiva Diderot se enfrenta a D’Holbach cuyo trabajo, fuera de la órbita cartesiana de lo deductivo, elabora una interesante sistema materialista.

En varios textos Diderot se pronuncia contra las reglas y contra el método, no se trata solo de someter a clave matemática la experiencia viva, la riqueza de ésta, aparece en el inventario silencioso de los seres vivos que ahora se presentan aparentemente liberados de la representación, de la lógica que los contemplaba atrapados en la matemática. Foucault señala la importancia de dos modelos que conviven, y sobre todo que no han dejado de acompañarse, pues el concepto de historia natural no se ha desvinculado del método, aunque no este atrapado en él:

Se tiene la impresión de que la historia de la naturaleza debió aparecer al caer de nuevo el mecanicismo cartesiano...Por desgracia, las cosas no suceden con tanta sencillez...la posibilidad de la historia natural es contemporánea del cartesianismo y no de su fracaso. La misma episteme autorizó la mecánica de Descartes hasta D'Alembert y la historia natural de Tournefort o Daubenton. (Foucault,M. 1984, p.129)

Diderot tiene una curiosa percepción del valor del método aplicado a diferentes disciplinas. En su exposición de botánica dice Diderot:

El método es excelente en el campo del razonamiento, mas, en mi opinión, es dañino en el caso de la historia natural en general y de la botánica en particular. No quiere esto decir que dichas ciencias puedan prescindir de la sistemática y de la metódica. (Citado en Cassirer, 1972, p.96).

Parece que anticipa los problemas que se derivan de anteponer el método a cualquier objeto y disciplina. Mientras es imprescindible para la filosofía especulativa y las disciplinas racionales, sin embargo no es válido si no se adapta al objeto particular, en concreto a la historia natural.

La Historia aparece en el campo de las Ciencias Humanas al mismo tiempo que en el de las Ciencias Naturales, incluso antes de que se definan tales ciencias como tales, tanto en un caso como en el otro se apela a la descripción de los materiales, aquellos que se ofrecen a la contemplación atenta del investigador. El privilegio de lo visible se constata una vez más con el predominio del método experimental (Foucault,M.1984, p.135). El científico, como el pintor renacentista, estudia los fenómenos y los transcribe detalladamente a través de un detallado informe, de la misma manera que el arqueólogo. En la introducción de su *Historia Natural*, Buffon presenta su trabajo como una aplicación de una forma de investigación que llama conocimiento histórico:

El conocido pasaje de Kant en la Crítica del juicio, en el que, por primera vez, se desarrolla con ludo rigor y claridad la idea de una "arqueología de la naturaleza", parece haber sido redactado con referencia expresa. (Cassirer, 1972, p.99).

La tierra guarda los documentos a modo de monedas, medallas antiguas o documentos, rastros de la presencia de objetos que aparecen como una continuidad dinámica e histórica, aunque esos objetos no son todavía considerados bajo la categoría de la vida:

...la historia natural ...hasta fines del siglo XVIII ...no pudo constituirse como biología... la vida no existía...El naturalista es el hombre de lo visible estructurado y de la denominación característica. No de la vida. (Foucault,M.1984, P.161).

6.

El concepto de mimesis se adapta al hacernos comprender que nuestra mirada como espectadores de la obra de arte condiciona nuestra percepción de las bellezas

naturales. Este es quizá uno de las reflexiones más importantes de esta “nueva” mimesis, nuestras categorías estéticas van a condicionar nuestra experiencia. El poder del arte se revela como instrumento de persuasión. Addison en el capítulo 4 de *Los Placeres de la imaginación* (Traducción J. Munárriz 1804):

El valor de las bellezas naturales aumenta en la medida en que se asemejan más o menos a las obras de arte, podemos estar en lo cierto si afirmamos que las creaciones artificiales aumentan su valía en tanto se asemejan a las naturales, pues en aquellas no solo es agradable la semejanza sino más perfecto el patrón. (citado en: Assunto, R.1990, p. 65-6).

El espectador de la naturaleza, el hombre común, completa su percepción si puede establecer una relación entre lo que se muestra y lo representado artísticamente. Esa experiencia es decisiva, ya que nos dirige a la hora de valorar los hechos de la experiencia y nuestra vivencia ciudadana. La belleza no está en el objeto natural si previamente no ha entrado, por la semejanza, en el universo de la representación. Es un dato decisivo para comprender la forma en la que el hombre construye sus valoraciones a través de su experiencia estética.

La propia obra de arte es el mundo en el que se realiza lo natural. El artista recoge la naturaleza a través de la representación. El artista como personaje representativo es el encargado de crear esa semejanza desde la propia naturaleza y no desde las reglas del método racional. El clasicismo tardío se opone a las reglas, no a toda reglamentación sino a una reglamentación que se pretenda universal y que como código representativo desvele al espectador la apariencia como tal y no como representación natural.

De alguna manera el problema se plantea contra una concepción de representación basada en las reglas y en la academia. El artista debe continuar con su representación, pero los códigos son internos a su tarea y no se hacen explícitos ni universales, por así decir la representación se subjetiviza.

En las obras de arte que, lejos de dejarse guiar por la razón se dejan guiar por la naturaleza...Dejarse guiar por la naturaleza es aquí algo más que reproducirla miméticamente, quiere decir actuar como actúa la naturaleza y crear formas cuya belleza sea similar a la de las bellezas naturales, y no al de las figuras geométricas. (Assunto, R.1990, p. 66).

Pero aunque la representación, entendida como técnica o método, se hace invisible, la representación de la “belleza natural” se convierte en la premisa del creador. En el artículo *Imitation*, Diderot escribe: “la naturaleza permanece inmutable: es el arte el que corre el riesgo de ser falso si se aleja de ella por capricho o falta de sabiduría”(citado en: Calatrava Escobar, J.A. 1992, p.102). La naturaleza debe aparecer como representación, pero liberada de las condiciones de un sistema que la reduce a

categorías racionales. En el capítulo 4 de *Los Placeres de la imaginación*, Addison critica los jardines geométricos (citado en: Assunto, R. 1990, pág. 67) donde la naturaleza aparece sometida a un riguroso control geométrico. El clasicismo francés creó un modelo muy afortunado de diseño de los jardines que se adapta perfectamente a las exigencias cartesianas: Le Notre fijó las condiciones de la jardinería racionalista. Precisamente el paisaje, en la pintura neoclásica, se va a convertir en un alegato contra el método y el viejo sistema representativo, la obra de Horatio Walpole : *On modern gardeninng.* (1771) consolida los nuevos principios del diseño de jardines según la forma de tratamiento de la naturaleza que se ha establecido y que constituirá la estética británica opuesta a la francesa en la representación de la naturaleza.

7.

Diderot, Rousseau, D'Alembert o D'Holbach han escrito importantes textos sobre la naturaleza, algunos como Diderot o D'Holbach hacen reflexiones de gran alcance. En su *Sistema de la Naturaleza*, D'Holbach (1982), plantea una investigación, todavía bajo la sombra de los preceptos del método y del sistema metafísico, sistema que va a desmontar desde el interior con unas consecuencias mecanicistas y materialistas que alcanzan el centro de la problemática ciudadana. La naturaleza, que en su aspecto dinámico está fuera del sistema, es la gran paradoja del libro D'Holbach, se muestra sin embargo como una realidad abierta al conocimiento racional. La naturaleza debe someterse a los principios del sistema no para que prosperen las ciencias sino para que mejoren las condiciones de la ciudadanía. Es ese conocimiento el que va a permitir a los hombres alcanzar unas condiciones de vida en sociedad que le devuelvan la dignidad: "Es por desconocer su propia naturaleza, sus propias tendencias, sus necesidades y sus derechos, por lo que el hombre social ha caído de la libertad en la esclavitud" (D'Holbach.1982, p.121). Desconocer la propia naturaleza es desconocer el valor de la experiencia y de los sentidos. Si la naturaleza es el verdadero modelo de la representación, el hombre debe conocer su funcionamiento que es el de su propia constitución biológica y moral: "...el ser humano ha permanecido en una prolongada infancia de la que le cuesta salir...tomemos la experiencia por guía y consultemos a la Naturaleza" (D'Holbach.1982, p. 122) Son palabras que recuerdan el diagnóstico de Kant sobre la Ilustración. El conocimiento va a contribuir al mejoramiento de las condiciones

del hombre. Toda la arbitrariedad y voluntariedad que impregna el discurso mítico de la ortodoxia cristiana está sustituido por la necesidad lógica y racional del discurso científico-natural. Ni la naturaleza ni la historia se mueven caprichosamente según una voluntad escondida a los ojos profanos. Las leyes naturales son la garantía última del contractualismo democrático y de la misma idea de representación que subyace al sistema.

La representación es efecto de la naturaleza, de la naturaleza anímica del hombre, pero también de la naturaleza objetiva, visible e invisible. Ese aspecto invisible de la naturaleza también existe en el hombre, invisible no quiere decir incognoscible: “nuestros sentidos muestran dos tipos de movimientos...Este movimiento no está a la vista” (D’Holbach.1982, p.126). La Naturaleza como presencia es la parte que es ajena a la representación, donde la naturaleza aparece espectáculo, su presencia es el replegarse interno y oculto, para el que finalmente el hombre no es nada, un minuto, un grano de arena...³⁹:

¡Oh hombre! ¿No concebirás jamás que no eres mas que un ser efímero? Todo cambia en el universo; la Naturaleza no contiene ninguna forma constante ¡ y tú pretenderías que tu especie no puede desaparecer y debe ser exceptuada de la ley general aunque exige que todo se altere! En tu ser actual ¿no estas sometido, por desgracia, a continuas alteraciones? ¡tú, que arrogantemente te otorgas en tu locura el titulo de Rey de la Naturaleza!; ¡tú, que juzgas la tierra y los cielos!; tú que vanidosamente imaginas que todo ha sido hecho para ti porque eres inteligente!, bastaría con un ligero accidente, un solo átomo desplazado, para destruirte, degradarte y arrebatarte esta inteligencia de la que parece estar orgulloso.(D’Holbach.1982,p.172)

2.1.4. LA UNIDAD DE LAS ARTES.

1.

No es verdad que podamos delimitar epocalmente las diferencias que se producen en dos siglos de prácticas y discusiones artísticas, pues en realidad se producen encuentros y desencuentros, cruzamientos y simultaneidades. El debate sobre el valor de las reglas es importante, pero estas predominan en todos los órdenes en un determinado momento, para debilitarse pocos años después. Pero conviven con tendencias absolutamente divergentes. Forzando un poco las clasificaciones podemos establecer una frontera entre Voltaire y Rousseau. Cada uno de ellos está a un lado de esa frontera

³⁹ El texto de D’Holbach guarda una gran semejanza con el principio de *Verdad y Mentira en sentido extramoral* de Nietzsche

imaginaria, que los separa, en la concepción de la naturaleza y del arte. Siendo contemporáneos cada uno tiene un espacio propio, el de Voltaire es el clasicismo raciniano, el de Rousseau es el romanticismo. La diferencia entre ambos es el tratamiento de la naturaleza, para Voltaire “el secreto de las artes es corregir la naturaleza” (correspondencia de Voltaire a Pierre Robert Le Cornier de Ciderville 2 marzo 1731.) (Citado en Zaresky,R & Scout, J.T. 2010,p.103.). Mientras para Rousseau el secreto de las artes es devolverle a la naturaleza toda su pureza.

En la línea roussoniana parece desplazarse poco a poco el gusto de la época. Uno de los tópicos que van a surgir en el arte, junto al nuevo modelo de naturaleza es el de la simplicidad. Lo sencillo alcanza la consideración de lo bello: la cabaña primitiva y la escena pastoril constituyen las representaciones del siglo XVIII. Es un interesante principio que vemos en las exigencias estéticas anticlasicistas y que curiosamente manifiestan una deuda con el clasicismo racionalista:

...la naturaleza ideal es simple...No es entonces, más que un principio de la razón fundada sobre la naturaleza. Si se pretendiera estudiar la génesis de la noción habría que estudiar la historia de la razón y de la naturaleza, sinónimos, por lo demás, de la estética clásica. (Szambien,W. 1993, p.207).

Precisamente ésta era una de las exigencias del *esprit* del método. Szambien defiende la vinculación racionalista de este principio estético. La simplicidad se opone a imaginación descontrolada y sin embargo se relaciona con *conveniencia*, o la *bienséance*. (En Diccionario edición Le Blond del diccionario de Davilier, Szambien,W.1993, p.210).

2.

Junto a la simplicidad, el clasicismo apela a la unidad, la unidad de las artes. La representación artística de la naturaleza debe postularse desde categorías uniformes, de modo que cuya unidad contribuya a una reconstrucción artística eficaz de los procesos que sigue el movimiento del universo y la estaticidad de los objetos. En los *Paragone*, Leonardo da Vinci, presenta la pintura como una escena cuyo conjunto recoge una totalidad en los límites de un cuadro (Gadamer, 1977). Ese conjunto no solo está logrado en términos visibles, sino como una unidad estética. Así aparece la comparación entre pintura, música y poesía. La pintura, según Leonardo, se debe comparar con la música no con la poesía, más allá de lo visible, la pintura hace ver la actividad del espíritu, por eso se logra el efecto de comunicación y emoción con el espectador, “la armonía de la pintura no es simplemente virtual, y su juicio corresponde a un sentido superior capaz de captar la armonía en la visión y en la audición”(Summers. 1993, p.110). La armonía es algo que

comparte la música y la pintura, dice Leonardo: “por eso el poeta es bastante inferior al pintor representando cosas corpóreas y al músico cuando se trata de cosas invisibles.” (Citado en: Summers 1993). Lo que tienen en común las imágenes plásticas y los sonidos musicales es la capacidad de representación de las “cosas”, las visibles y las invisibles. El arte para Leonardo se da, cuando el artista es capaz de mostrar esa dualidad de una sola armonía, cuando lo visible nos trasporta a lo invisible y viceversa. De la misma manera que Leonardo, va a ser Nicola Poussin el que propone aplicar los modos musicales a la pintura. Es una de las primeras intenciones de fundir las artes en una sola experiencia creativa. El drama musical, la ópera, que se origina en las cortes italianas, va a efectuar esa combinación de diversas artes.

Mas figurativas y objetivas, o subjetivas, las formas representativas van a constituir durante el siglo XVII un lenguaje considerado en varios países de Europa como una edad de oro de su cultura. Cada arte va a alcanzar una perfección “clásica”, convertida en paradigma indiscutible. El intelectual ilustrado se enfrenta a muchos aspectos de la cultura barroca pero todos reconocen que las artes han logrado una cima infranqueable. Uno de los retos más importantes alcanzados por el clasicismo será el de incluir como representativas artes que no eran figurativas, y que un principio no se consideraban miméticas, como la arquitectura y la música.

La división de las artes afectó en principio a diferentes tratamientos y clasificaciones según los órdenes, modos o categorías empleados en cada una de ellas (en música el orden dórico, jónico o frigio, en elocuencia se diferenciaban los tipos: grave intermedio, simple, grande, agudo y florido, en arquitectura se diferenciaba entre dórico, jónico y corintio, en teatro se distinguía entre comedia o tragedia. Pero aunque con el drama musical se creaba un concepto de arte total, las artes van a buscar una separación disciplinar, por otra parte necesaria para la formación de cada artista en su propio lenguaje. El término bellas artes aparece en *Cabinet des beaux arts* de 1690⁴⁰, es un texto de Charles Perrault que trata de la relación entre la poesía y las artes visuales, una relación nueva respecto a la defendida por Leonardo.

En el texto de Batteaux, *Les beaux arts réduit à un seul principe*, de 1747, las bellas artes se dividen en cinco: música, poesía, pintura, escultura y arte del movimiento.

⁴⁰ Aunque al parecer se encuentra en textos anteriores y Tatarkiewitz supone que procede de Francesco de Hollanda es su concepto Boas artes. (Tatarkiewitz, 1992, p.90)

Son las artes del gusto, están hechas para deleitar, estas artes se diferenciaban de las artes mecánicas cuya función es su utilidad. En la clasificación de Batteux faltaba la arquitectura y la retórica. Se insistió en la división entre artes poéticas y visuales, asunto que se refleja especialmente en *Laocoonte* de Lessing, de 1766, se subtitula *Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, dice Lessing:

Que la poesía sea una arte mas amplia, que disponga de bellezas que la pintura no es capaz de alcanzar, que muy a menudo tenga motivos para preferir bellezas no pictóricas a bellezas pictóricas... (Lessing, G.E. 1977,p.117).

Contra la unidad del primer clasicismo, el siglo XVIII había separado las beaux-arts de las beaux-lettres. Era como la diferencia entre el lenguaje de los objetos y de los símbolos. Ahora es lo poético lo que aparece junto a lo musical, y se plantea la gran diferencia entre la forma de representar de ambas artes, lo poético no es visible en el mundo clásico, trasciende lo meramente figurativo, y además como dice Lessing no tiene los límites del cuadro: “nada obliga al poeta a centrar la escena en un solo momento” (Lessing, G.E. 1977, p.64).

En el *Discours Préliminaire* que abre la *Encyclopedie D’Alembert* diferencia las artes en virtud de su capacidad representativa, por ejemplo la pintura o la escultura son artes que “se acerca mas a los objetos que representa”, es una representación que se dirige directamente a los sentidos, a diferencia de la poesía que se dirige a la imaginación y no tanto a los sentidos, o la música que se dirige a los sentidos y a la imaginación. La música ha sido postergada al último escalón de las artes imitativas porque “sus cultivadores se han limitado a utilizarla como medio de expresión solo de las pasiones y no de las sensaciones mismas” (Calatrava, 1992, p. 31), y porque todavía para D’Alembert la representación depende del grado de proximidad y reconocimiento con lo representado.

El problema del clasicismo fue introducir una diferenciación en el concepto de representación que sirviera para incluir todas las artes representativas. Por esta razón hay que diferenciar el funcionamiento de la mimesis en las diferentes artes, ya que difiere su uso en las artes espaciales respecto a las artes temporales. Fue Batteux *Les beaux arts réduits à un seul principe* (1747) el que formula una de las definiciones mas aceptadas de la moderna mimesis al ponerla como el principio de todas las artes. La novedad es que incluye la arquitectura o la música, que no eran consideradas imitativas, como artes

basadas en la mimesis. Como se repetirá tantas veces, imitar no es copiar todo lo que se presenta en la naturaleza o en la historia⁴¹.

Lo que pretenden estos artistas “modernos” con la fusión de las artes es mostrar unas imágenes en movimiento, lo musical es el tiempo del que carece el cuadro, un espacio cerrado y estático, para estar vivo, el cuadro necesita ese trato con lo musical, lo invisible, que es lo psicológico. La nueva categoría va a suponer el primer acercamiento al sueño de Pigmalión. El objetivo de la fusión artística es mostrar como lo invisible e interior se expresa en el cuerpo. Solamente así lo artístico alcanza el valor de naturaleza.

Desde Francesco Bocchi, que publica en 1571 *Excellenza del San Giorgio de Donatello*, hasta el *Laocoonte* de Lessing, toda la reflexión clásica ha definido las diferentes formas en las que las emociones y las pasiones podían exteriorizarse, es decir como se hacia visible lo invisible. Pero aún más importante es la forma en la que el aspecto invisible de la obra de arte se comunica con lo invisible del espectador. Es decir no se trata solo de construir una representación visible o audible meramente objetiva, sino una representación en la mente del espectador. Esto hace que la obra se convierta en una forma viva en la mente del espectador, es el sueño de Pigmalión que persigue todo artista. Después de hacer un recorrido por famosas representaciones que engañaban al espectador, Bocchi se refiere a “las cualidades de la apariencia moralmente deseables”. La representación alcanza a crear una nueva forma de realidad: La *virtù imaginante* retiene imágenes de las cosas contempladas y las imprime en la mente y en el cuerpo. Muchos son los ejemplos del poder de la fantasía sobre el cuerpo, y se cuentan dentro del anecdotario popular: una mujer da a luz a un niño que se parece en todo a un etíope, que aparece en un cuadro de su dormitorio; Terencio, en su *Eunuco*, nos habla de un joven cuyo amor por una doncella se avivó hasta la pasión cuando vio un retrato de Dánae y la lluvia de oro pintado con gran lascivia (Summers, 1993,p. 200). Se trata de las primeras anotaciones sobre el poder psicológico de las imágenes sobre la mente de su espectador.

Esta capacidad comunicativa, constatada una y otra vez a través del poder de sugestión de la obra artística, va a condicionar las expectativas que hacen que se constituyan las primeras instituciones culturales, el arte se va a convertir en la época clásica en un medio de comunicación. Durante el siglo XVI han comenzado a

⁴¹ En este sentido es el romanticismo el que más ha contribuido a consolidar esta fusión que se inicio con la estética clásica.

institucionalizarse los mecenazgos de los príncipes, los espectáculos van a ser uno de los atractivos de las cortes que deben constituirse como centros de encuentro de toda la nobleza del país. Precisamente después es cuando aparece el interés regulador del Estado con la constitución de las academias. Posteriormente con la liberalización del mercado artístico surge el poderoso uso pedagógico y propagandístico del arte. Las artes se manifiestan como actividades con un enorme poder para constituir la opinión pública. La representación una y otra vez pone en evidencia su poder de constituir realidad allí donde se manifiesta.

El mismo criterio de utilidad, que pone a las artes liberales en el lugar que les corresponde respecto al público, hace aparecer la nueva consideración de los trabajos técnicos, ahora llamados artes mecánicas. Frente a la problemática sobre la unidad de las artes aparece de nuevo, en el discurso, la preocupación aristotélica por la praxis, por el arte como manipulación de los objetos encaminado a una utilidad. Este nuevo planteamiento aparece en el siglo del optimismo tecnológico. Los Ilustrados se plantean de nuevo la pretendida jerarquía de las artes.

Como herramientas de la representación, las artes deben delimitar su sentido y su esfera de aplicación. La aparición de las bellas artes con la consideración que les dio el clasicismo dejó apartadas las artes, que para los antiguos eran *Techne*, y que pasan a llamarse artes mecánicas. Sin embargo la Ilustración plantea la exigencia de una equiparación entre artes mecánicas y liberales, entre la producción de la mente y la de la mano. El criterio puesto en marcha es la utilidad. Se trata de luchar contra el menosprecio dado a las artes mecánicas tan nocivo para el progreso de la sociedad, según los enciclopedistas. (Calatrava,1992, p.33). La *enciclopedia* plantea que la tarea del *philosophe* consiste en restablecer el equilibrio entre la prioridad de la inteligencia y la necesidad de la utilidad, entre las artes liberales y las mecánicas. Esta tarea se encomienda pensando en el público, es como tantas otras una tarea pedagógica. En el *Discurso Preliminar* de D'Alembert para la *Encyclopédie*, se plantea el árbol de los conocimientos humanos, colocando las bellas artes, que son productos de la imaginación, por debajo de la razón. Volviendo así a una tradición que separa lo sensible de lo inteligible en una conocida jerarquización platónica de lo material y lo espiritual. Así, según D'Alembert el arte es inferior a la filosofía como el cuerpo al alma que lo dirige. La pretendida equiparación es negada en infinidad de ocasiones. La jerarquía y la utilidad

de las artes menos útiles, como son la pintura o la música, aparece como un postulado indiscutible. La utilidad simbólica convierte a las bellas artes en una herramienta de gran valor para consolidar el principio de autoridad y la nueva jerarquía del sistema simbólico.

2.1.5. MÚSICA CLÁSICA.

1.

En 1971 escribe el compositor Henri Pousseur el prólogo a su libro *Música, semántica, sociedad*, en una época donde la representación ya no es la herramienta para interpretar los hechos simbólicos de la sociedad y la cultura, el artista reconoce “la capacidad casi obligada de la música para representar, para evocar otras, muchas otras realidades” (Pousseur, H. 1984, p.14). En realidad esa capacidad de la música, su aspecto representativo era relativamente moderno, era lo que separaba la música antigua⁴² de la música clásica. La consideración de la música dentro de las artes miméticas en los tratados de estética del siglo XVIII es un síntoma de este proceso. Tan solo en el periodo clásico, la música adquiere un nuevo valor, lejos del sentido social otorgado hasta el momento.

En la entrada *Imitación* del *Diccionario de Música* de Rousseau se precisa que el campo que abarca la imitación en cada arte es diferente, la música a diferencia de otras artes es capaz de representarlo todo: “La noche, el sueño, la soledad y el silencio forman parte de las principales imágenes de la música” (Rousseau, 2007, p.241). Es muy significativo que la palabra mimesis aparezca en un diccionario de música. Hasta el Renacimiento la música era excluida de las artes por su incapacidad de representar. El argumento empleado desde la antigüedad era que si el arte es mimesis, la música al no ser mimética no puede ser arte. Esas fueron las condiciones de la música durante muchos siglos, y probablemente permanecen en cierta medida en algunos aspectos de la cultura actual. Sin embargo la música para los modernos es un arte representativo, pero a diferencia de otras artes, las imágenes en la música no tienen límite.

⁴² Denominación que se emplea en la clasificación de historia de la música para referirse al periodo inmediatamente anterior a la música barroca, que es la base del clasicismo musical, y en algunas ocasiones su antítesis.

Al pensar en la comunicación nos dirigimos directamente a las imágenes, sin embargo eso es una transformación tardía dentro de la evolución de nuestra civilización alfabética. Los sonidos fueron la base de la comunicación, la comunicación primera es oral, no escrita⁴³. El primado de la escritura en el periodo clásico, aunque sea una escritura fonética, ha antepuesto lo visible a lo sonoro. El mundo de los sonidos iba a ser colonizado por lo visual desde la perspectiva de la comunicación y el lenguaje. Precisamente la escritura fonética iba a hacer que el sonido tuviese el carácter de signo, que fuera una representación. Una de las peculiaridades de la música de la época clásica es que se ha convertido en una forma de representación como nunca antes, ni ninguna otra cultura habría llegado a constituir. Pousseur parte de esta concepción moderna: “al igual que las vibraciones luminosas, los sonidos nos aportan una imagen de las cosas, una información sobre algunas propiedades...” (Pousseur, H. 1986,p.10). La música estuvo afectada por las mismas experiencias que cambiaron la percepción visual, no solo depende de una concepción de signo, y se la hace depender de lo poético, al ser esencialmente música vocal, sino que la forma plana del canto gregoriano es sustituida por una superposición de planos sonoros en perspectiva que otorgan profundidad al discurso sonoro. Se trata de la polifonía que es paralela a la obsesión perspectivista de la pintura renacentista, obras profanas como los madrigales y obras religiosas se componen bajo el mismo procedimiento de arte combinatoria. La polifonía renacentista es la más lograda expresión de la profundidad en el plano sonoro. Como en otras artes, la polifonía se va a separar del viejo canon gregoriano que hacía transparente el mensaje religioso. El modelo audiovisual medieval se basaba en la inteligibilidad del discurso a un nivel sensorial inmediato. Es en la música polifónica donde la comprensión de los textos se va perdiendo y comienza a adquirir relevancia el hecho musical, que pugna contra el elemento semántico de la palabra cantada.

La cultura del Renacimiento epigonal aportó un importante propuesta estilística musical que se llamo *stile rappresentativo*. Se trata de un término utilizado por Caccini a propósito de su opera *Euridice* de 1600, se trata de un estilo de canto que privilegia el sentido y la expresividad de la palabra por encima de el uso abstracto y armónico de la voz. El texto se acerca al recitar cantando, de modo que la música puede convertirse en teatro cantado. El mundo sonoro adopta la perspectiva del mundo visual al mismo tiempo

⁴³ Sin animo de entrar en el debate derridiano sobre la prioridad de la escritura y la metáfora.

que este. Monteverdi es el exponente más significativo de esta forma musical monódica, especialmente notable en el *Ballo dell'ingrate* (1619). En este momento la música entra de lleno en el objetivo general de lo representativo escénico⁴⁴.

La introducción de las nuevas técnicas musicales contribuyen a convertir a la música en un elemento privilegiado del moderno espectáculo social y teatral. El cambio formal, que afectaba al sistema armónico, está asociado a una pérdida de funcionalidad de la obra dentro del contexto en el que se inscribía. Nuevos contextos van a permitir nuevos desarrollos formales. La Europa de 1600 es un complejo mosaico, cambiante y polifacético. Si la gran experimentación musical está todavía vinculada a los Maestros de Capilla, sin embargo, la constitución de nuevos grupos instrumentales y vocales dependientes de las cortes, va a suponer un empuje importante para la *Nuove Musiche* que se cultiva en estas *cameratas*. La rivalidad, entre los estados, es un aliciente para el desarrollo de tan novedosas experiencias, que se constituyen en poderosos atractivos para los visitantes de alto nivel. Es también un hecho que la Europa protestante va a encontrar en la música una forma de identidad que es compatible con su espiritualidad iconoclasta e individualista.

2.

En la *gruta de los tres hermanos*, en Arriège, se encontró una pintura que representaba a un hombre enmascarado que conduce una manada de renos, este hombre lleva un instrumento musical, es el más antiguo testimonio, del uso de la música, conocido. Desde este momento, hasta el Renacimiento, podemos decir que la música existe en tanto que tiene un uso, que sirve para algo. En realidad toda manifestación musical, que es una selección de sonidos organizados según unas reglas determinadas, tiene una utilidad en la comunidad. Es una de las características fundamentales que han unificado los diferentes usos de la música. De nuevo con Rousseau (*Ensayo sobre el origen de las lenguas*) podríamos vincular la música con la comunicación lingüística, ya que durante mucho tiempo la música ha sido un medio de comunicación: los instrumentos de percusión permitían comunicarse entre lugares distantes, los cantos comunicaban a los

⁴⁴ Esta problemática es la que se repite continuamente hasta Berg y Schoenberg. Es el planteamiento de la prioridad de la palabra o la de la música. Es una problemática que nos volveremos a encontrar a propósito de la ópera clásica que tratamos en la última parte.

hombres con lo sobrenatural, entre otros usos podríamos decir que la comunicación es la base de la música, tanto en la función del pastor como la de los tambores de la tribu. La misma función comunicativa, en una realidad trascendente, es la que hace que se den los cantos rituales que entona el chamán ante cualquier circunstancia, bien sea para la cura de un enfermo, la siembra y cultivo de un cereal o la invocación a una divinidad para propiciar una victoria sobre el adversario (Eliade, M. *Mito y Realidad*). La función comunicativa de la música es por lo tanto doble, la música sirve para comunicarse con lo inmediato y para comunicarse con lo lejano. Sin embargo no es solo un acto de comunicación, el sonido, especialmente el canto, tiene una conexión especial con nuestra constitución física, con nuestros ritmos vitales, y su significación no se resuelve en un simple mensaje. En realidad no se trata de lo que comunica la música, sino de o que se comunica en la música.

Es muy importante que la música, que es un fenómeno físico basado en la vibración del aire, en la frecuencia y en la altura de esa vibración, en el timbre y en la intensidad, se haya convertido en un acontecimiento que contempla, al mismo tiempo, la lógica de la significación y la evanescencia de lo temporal. Lo permanente es el significado, lo transitorio es su dimensión física. Conciliados aparecen los conceptos y los cuerpos, como realidades de la misma naturaleza, componentes del mundo físico. En la música se expresa la vida misma. Parece como si el hecho de dominar el mundo de los sonidos, mediante una organización, ya hubiera dado al hombre un poder que simbólicamente pudiera trasladar al resto de la naturaleza de la que procedían los sonidos. Con la música movemos al mismo tiempo las almas. Se habla del hecho trascendente que supuso el dominio del fuego, pero debemos destacar ahora el acto de dominar los sonidos organizándolos en forma de música. Para los griegos el poder de la música era exclusivamente divina, Orfeo es el dios cantor. Marsyas fue castigado por los dioses por hacer una música tan seductora que competía con Orfeo.

3.

En un mundo donde la comunicación estaba basada en la palabra hablada, los sonidos tenían un valor de testimonio. El mundo antiguo se basaba en la oralidad. De hecho no existe la literatura como forma escrita hasta un periodo muy tardío de la cultura griega, algunas de las obras que conocemos son de procedencia oral. La Historia, que

viene a consolidarse como ciencia en el siglo XVIII, ha hecho mucho, desde el siglo XVI, por identificar lo histórico frente a lo prehistórico basándose en un importante hecho del mundo visual: la escritura. El rechazo de las imágenes, propio de los judíos, parece encontrar su contrario en la iconografía cristiana. Enrico Fubini ha hecho un interesante estudio de la tradición musical hebraica y su permanencia en la alta cultura europea, especialmente notable en la música alemana judía desde Mendelssohn hasta Mahler o Schönberg.

El cristianismo romano, frente al bizantino, se ha consolidado sobre la prioridad de lo visible, más paradójico aun cuando el mundo de la fe parece mas apto para una sensibilidad de lo irracional y auditivo. Para San Buenaventura, defensor de la doctrina de las imágenes, las imágenes son los libros de los analfabetos, por eso la música tiene una reducida difusión, el papel que desempeña en la liturgia no se extiende a otras formas de la vida del cristiano. El lenguaje de las imágenes se convierte en un instrumento pedagógico, las paredes, las puertas, las columnas, las sillerías, de las iglesias se llenan de imágenes del mundo visible y del invisible, del aparente y del imaginado, del real y del deseado. El hombre ha adquirido su “opinión” a través de las imágenes. Según David Summers esa es la forma según la cual la mimesis, convertida en mimesis pedagógica, se traslada del mundo antiguo a la época moderna a través del cristianismo inicial (Summers,D. 1993, P.40). Un escritor a medio camino entre la cultura antigua y el cristianismo, como Agustín de Hipona que ha sentado las bases del concepto de imagen para el cristianismo, recurre a la música para explicar un fenómeno fundamental como es el de la temporalidad. El factor temporal en el canto, la duración de las notas musicales, el que sean breves o largas, dependen de la secuencia de lo anterior y lo posterior. De este modo el filosofo de Hipona ha creado una concepción subjetiva del tiempo recurriendo a la música, y en concreto al canto. Desde este momento hay una vinculación entre lo psicológico, lo que tiene que ver con el alma y la música, a la vez que queda definida la esencia temporal, de técnica combinatoria de sonidos, que llamamos música.

No es nuevo, la tradición latina, la primera que pensó la comunidad en términos de multitud, se plantea el valor de la imagen desde la perspectiva instrumental. Así Horacio, en *Ars Poética*, 180, escribe: “lo que llega a la mente a través del oído la estimula menos que lo que se presenta ante nuestros fidedignos ojos o que el espectador

se cuenta para sí” . La intensidad de lo percibido es más débil en lo oído que en lo visto. Para el mundo material lo visual tiene mas consistencia y su veracidad solo necesita del ojo para confirmarlo. Si lo dicho verbalmente es la ley, lo visto es la prueba. Por otra parte, lo que llega a la mente no es lo que estimula la sensibilidad, así autores como Agustín, que hace de la sensibilidad “un tipo de razón”, va a conferir un lugar privilegiado a la música. “la música quedaba así sujeta a los dictámenes de las facultades superiores que sí podían comprender la armonía en sí misma” (Summers,D.1993 p.102). La música imprime su huella en la memoria, una facultad interior que se hace cuerpo a través del oído. El efecto de los sonidos, organizados musicalmente, es el mismo que el del amor (Espíritu Santo) ordenado al reconocimiento de la inteligencia (El Hijo) y el ser (El Padre), la armonía en los tres aspectos o facultades humanas es la que se logra entre lo sensible y lo inteligible a través de los bellos sonidos. La música esta vinculada al cuerpo, pero sin embargo alcanza las proporciones numéricas (*De música*). Heredero del platonismo, Agustín de Hipona, considera que la música es el ejemplo de la armonía por la que lo corporal deviene espiritual. Esa condición espiritual estuvo durante mucho tiempo vinculada a la música. Los cantos rituales cristianos son la continuidad de aquellos otros que se daban en las sinagogas judías y presumiblemente estarían vinculados a las de los cultos de origen griego que permanecían en el mundo latino. La funcionalidad litúrgica y la música se sistematizó definitivamente durante la época del papa Gregorio (591-604). Una música profana se va a desarrollar en la Alta Edad Media con la nueva cultura ciudadana y en los ciclos musicales de los trovadores, mas o menos el momento en el que se inicia la voluntad de fijar por escrito las músicas.

4.

“Los sonidos están representados por símbolos“ es la escritura fonética (McLuhan, M.1985, p.62). Este es un hecho presente en la concepción lingüística y musical de Rousseau y una de sus grandes preocupaciones. Buena parte de sus esfuerzos es dar coherencia a este hecho, es decir la notación musical de Rousseau es el intento de proponer una escritura musical que corresponde a la época de la escritura mecanizada. La primera notación musical era la herencia de una época casi pre alfabética, no se escribían los sonidos, las palabras eran habladas. El primer sistema gráfico musical es anterior a la imprenta, y cuando esta se pone en marcha masivamente se convierte en difusor de la

notación medieval. Rousseau esta intentando plantear una forma de notación que haga coherente el hecho fonético de nuestra escritura. Por eso sus notas musicales son las letras del alfabeto.

La escritura o notación musical corresponde con el principio de una nueva concepción de la música, podemos decir que coincide con el intento de ir más allá de la tradición oral, que se basa en la repetición. La música se va a convertir en arte en el momento en el que las obras se conciben como creaciones de un individuo y no como expresiones de comunicación de una comunidad o de la trascendencia de la divinidad en el canto. La música nunca fue un acto creativo en la cultura antigua, era como el teatro griego, al que pertenecía, una expresión de la religión del pueblo, de re-ligio, es decir unión de la comunidad. Se destacaba fundamentalmente el aspecto lúdico y sacro de la comunidad, por eso la música es sagrada y festiva. No expresa la singularidad creadora del músico sino la multiplicidad del grupo que la recibe y la transforma a su antojo.

De ninguna manera se trata de negar el gran peso del elemento visual que conlleva la cultura tipográfica, es evidente que se va a producir un gran cambio en el sistema perceptivo del sujeto. La funcionalidad no es artísticidad, ya que el arte es una de las novedades de la era clásica, y la enorme funcionalidad de la música le viene de su nueva consideración como arte de primer nivel, que es capaz de presentar al sujeto moderno. Es evidente que la música va a acompañar como ninguna otra práctica artística todos los momentos de la vida social, de los cortesanos primero y de los ciudadanos después, a lo largo del siglo XVIII.

La música en el periodo clásico sufre una transformación radical en cuanto a que se constituye como un arte, pero además con la resonancia de un arte que iba a permitir a los modernos recuperar aspectos capitales de su mundo como es el teatro. La ópera, que nace cumpliendo una función suntuaria, es esa forma dramático musical que los modernos consideraban como un renacimiento de la tragedia griega. La música, de ser una de las artes menores, paso a ser la primera de las artes, precisamente cuando se le reconoce carácter representativo. Gracias a la teoría de los afectos, el periodo clásico se encontró con un arte que tenía la misma disposición que la naciente psique individual moderna.

Lo efímero de la vibración va unido a lo permanente de la significación y que presupone una interioridad que lo percibe como significativo intelectual y emocionalmente. Esa interiorización es la instancia receptora que cultivó el mundo de los afectos de la era clásica. Vals Gorina hace referencia a Hegel cuando considera que el sonido produce una impresión que se interioriza a la vez que se esfuma:

Esta interiorización, en última instancia, significa que la música afecta y vulnera nuestra secreta y recóndita intimidad sensitiva y nuestro potencial intelectual, que gracias al poder ordenador de la memoria logramos retener como un todo después de haberse esfumado la última vibración. (Vals Gorina, M. 1970,p.28)

El Oráculo dijo a Sócrates: compón música, y éste lo interpretó como que su tarea filosófica era la de hacer sonar las cuerdas del alma como un tañedor hacía con el cuerpo de su instrumento. Algo parecido encontraba Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, cuando recogía la frase de Leibniz: “Musica est exercitum mathaphysices occultum nescientis se philosophari animi” (citado en Regalado, A. 1995, p.856) la música es un ejercicio metafísico oculto al alma, que desconoce que filosofa. La música alcanza un papel privilegiado, ya que permite al hombre acercarse al mundo de los conceptos gracias a la invisibilidad de los sonidos que nos prepara para la abstracción de los saberes. La música acaba convertida en paradigma de la representación de esa realidad de la que quieren dar cuenta la ciencia y la matemática. En el mundo de lo visible las ciencias modernas mostraban al mundo aspectos que no eran visibles, aunque pudieran ser sensibles. Esa es la importancia de la música en el barroco como modelo de ciencia metafísica para los filósofos. Es así como la música se convierte en el modelo de la alegoría durante el periodo barroco. Gracias a la ópera la música se convierte, no solo en la culminación de esa gran construcción en perspectiva en lo sonoro y también en el aspecto visual y escénico sino en el modelo de la obra de arte total.

Si la armonía no es una metáfora sino que Leibniz esta haciendo referencia a la armonía musical, su pensamiento está aún más cercano de científicos como Kepler o tratadistas como Galilei y otros. Efectivamente la armonía musical es el reflejo de otras formas que se expresan como sonidos, pero representan mundos subjetivos, interiores, y mundos naturales u objetivos. Si tendemos a uno de los criterios de la armonía musical como es el contraste⁴⁵ detectamos otras diferencias del clasicismo respecto al barroco. Si

⁴⁵ Otros recursos son: la repetición, la variante, la diversidad, o la carencia de relacion (Kühn, C. 1992, p18)

nos remitimos a la construcción formal de la obra encontramos una poderosa tensión entre la tendencia predominante en el barroco y la predominante en el clasicismo. Para el arte musical barroco el valor fundamental, que se opone a la diversidad de la idea expresada en el Renacimiento, es la de la unidad de afectos en la misma composición:

...la manifestación y el estímulo de un estado de excitación –alegría, ira, triunfo, miedo, tristeza– eran considerados un determinante sustancial de la música: la homogeneidad afectiva mantenía unida la forma desde el interior. (Kühn, C. 1992, p.27).

Por eso la forma más significativa del arte musical barroco es la fuga, que es monotemática, se genera a partir de un esquema cerrado. La diferencia del clasicismo es que busca el contraste frente a la homogeneidad y uniformidad que postulaba el barroco. Los contrastes entre los diversos aspectos, los timbres, las dinámicas, los tempi...precisamente la forma más desarrollada en el clasicismo es la forma sonata:

...propala conflictos armónico-temáticos, plantea la contraposición de temas y planos armónicos; en su interior más profundo, es una forma dramática, sustentada por tensiones y relajaciones. (Kühn, C. 1992, p.142)

5.

El hecho creativo es el fenómeno fundacional de la nueva concepción de la música. Esta se convierte, no solo en el trabajo del músico, sino en la tarea del compositor, cuya obra es interpretada por conjuntos de músicos ajenos al creador de las músicas. No van a desaparecer los antiguos usos sacros y festivos, pero emerge poco a poco una independencia de lo musical como fenómeno artístico. Se trata de la autonomía del arte de combinar sonidos respecto a las funcionalidades tradicionales.

La elemental misión informadora o práctica (medio de comunicación), sin ulterior efecto en la mentalidad del receptor se ha convertido en una actividad que pretende influir en el ánimo del auditorio...la música se ha convertido en un arte. (Valls Gorina, 1970, p.26)

El ejemplo del tercer movimiento, minueto, de la *Sinfonía Júpiter* de Mozart, que procede de la suite barroca, que a su vez es una derivación de las danzas que acompañaban distracciones y fiestas hasta el Renacimiento, es ilustrativo del proceso que en menos de un siglo sufre el arte de combinar sonidos.

La música pierde su dimensión utilitaria y se convierte en arte: “la música se ha sustantivizado” (Valls Gorina, 1970, p.27). Y la música, más que cualquier otro arte, establece distinciones en función de los diferentes públicos que son sensibles a sus encantos. La música se divide, ya en esta época, entre una música funcional y una música

artística. Solo el denominado vulgo ignora lo artístico de los sonidos, para ellos la música solo sirve para bailar, dicen ya muchos en la época. Al convertirse la música en un hecho representativo, al mismo tiempo se vincula a los personajes representativos. Es el momento en el que surgen dos maneras de entender la música. Una sociedad campesina y rural no conocerá otra música que la que música funcional, músicas para el ritual religioso o la fiesta. En este contexto la música no será arte. El arte como forma representativa se va a convertir en la época clásica en un signo distintivo de lo moderno, que es al mismo tiempo, la característica de la alta burguesía. Con respecto a la música va a quedar clara la distinción entre el uso cortesano y el uso burgués, mientras la música para la sociedad cortesana es un mero utensilio de alto nivel, para la cultura burguesa la música es ya arte, es decir autónomo respecto a la doble función que le había conferido la tradición. Eso no significa que el músico sea verdaderamente autónomo, eso solo ocurrirá al final del periodo clásico, en los comienzos del romanticismo.

6.

El centro de la representación durante la época clásica es la música. Su prioridad respecto a otras artes viene dada por el concepto de armonía, o mas bien por el significado de esta. El antiguo concepto de micro y macrocosmos parece que revive con más fuerza con la música, a través de cuya armonía confluyen el hombre y el universo⁴⁶. Las especulaciones estéticas del siglo XVII en el ámbito de la música van encaminadas a definir los fundamentos matemáticos (aprióricos) y físicos-acústicos (empíricos) de la armonía. Tras la concepción⁴⁷ de la *Armonía Universal* (1637) de Marin Mersenne, que insiste exclusivamente en el aspecto matemático que une lo visible y lo invisible⁴⁸, se señala una nueva concepción de la armonía de origen racional pero con una evidente reconocimiento de fenómeno acústico y corpóreo. La música es la representación del orden y armonía que se reflejan por igual en el hombre y en el universo. Es algo así como

⁴⁶ La música dejara de ser el paradigma cultural cuando el hombre pierda de su horizonte la aspiración de establecer un equilibrio con la naturaleza, y la naturaleza se convierta en un mero instrumento. Es efectivamente el cambio de uno de los dos aspectos del binomio hombre – naturaleza el que hará innecesaria a la música como encuentro. La dominación de la naturaleza se hace desde una perspectiva antimusical.

⁴⁷ Compartida por Descartes (*Compedium musicae*, Amsterdam, 1650)

⁴⁸ Tanto para Mersenne como Descartes o Kepler lo natural y lo sobrenatural se encuentran como dos caras de la misma moneda.

el discurso privilegiado de ese encuentro⁴⁹. Para Leibniz⁵⁰, en *Principios de la Naturaleza y de la Gracia* (1713), la música es una mezcla entre la aspiración hacia un orden suprasensible y el placer sensible de las vibraciones corporales. Dice Deleuze que la horizontalidad de la melodía es la característica de lo sensible, de esa sustancia llamada extensión. Sin embargo la verticalidad de la armonía representa la interioridad que se eleva hacia un vértice:

...lo propio de la música barroca es extraer la armonía de la melodía, y restaurar siempre la unidad superior con la que la que las artes se relacionan como otras tantas líneas melódicas: esta elevación de la armonía constituye incluso la definición más general de la música llamada barroca (Deleuze, G.1989, p.164)

Esa correspondencia entre lo sensible y lo inteligible está en el centro de la práctica musical, no solo barroca sino del clasicismo, si bien es cierto que la relación entre armonía y melodía es diferente. Si el barroco, como dice Deleuze, extrae la armonía de la melodía, que según Rousseau es la forma musical primigenia, el clasicismo desde su experiencia barroca de la armonía redefinirá la melodía. Para ello es decisiva la gran *Querelle des buffons* (Paris, 1752) donde el melodismo italiano es el modelo del nuevo lenguaje musical y Rousseau se convirtió en el apóstol de la nueva música.

En la música, para Leibniz, se manifiesta la naturaleza, y la armonía de la música es la armonía del universo físico. A través de la sensibilidad se manifiesta la armonía música-mundo, como una anticipación de la operación racional a través de la que lo sensible-musical accede al entendimiento. El disfrute de la música es idéntico al de la contemplación de la armonía de la naturaleza. La filosofía está ya en la experiencia musical.

La obra de Charles Dassoucy *L'Art de la Musique* (1676) es de inspiración leibniziana, en ella se manifiesta como la música se convierte en una abreviatura del mundo de una manera mas directa que ninguna otra producción humana. Es a través de la música como el hombre se puede conectar con la naturaleza. En la música, con Leibniz, la doble sustancia cartesiana se convierte en una sola, materia e inteligencia unidas son música. La música es la representación ideal de la naturaleza, según metáfora de Dassoucy: “el mundo es semejante a un gran clave, cuyas cuerdas, vibrando armoniosamente, crean la diversidad de acordes que existe en la naturaleza” (Fubini, E. 1990, p.160) En la obra de Dassoucy el mundo es una realidad sonora:

⁴⁹ La música pierde su centro cuando el orden representativo clásico se resquebraje.

⁵⁰ Que sin embargo no acepta la dualidad cartesiana cuerpo-sensibilidad frente a mente-razón

Sin embargo, estas proporciones armónicas, que se encuentran en la construcción de este gran Edificio del Mundo y que se vuelven a encontrar en la música, en la poesía y en la pintura, y hasta en este discurso, no solo guardan relación con las cosas más grandes, sino también con las más pequeñas. Todo lo que nosotros vemos en la naturaleza es música; nada puede subsistir sin esta armonía que el hombre, a imitación de Dios, es capaz de producir y enseñar. (Coipeau- Dassoucy, CH. Citado en Fubini,1990, p.160)

Con la música la capacidad creativa del hombre alcanza el nivel mas elevado, hacer música es algo parecido a volver a crear el mundo. Contra la presencia visible hay otra forma de percepción, la misma de la que hablaba Galilei hijo, por la que la naturaleza debe ser leída en clave matemática o armónica.

Para el pensamiento filosófico moderno la música no es una simple anécdota que tiene que ver con el gusto particular del escritor, la música es el modelo por el que los conceptos viven el tiempo y en el tiempo. Si el devenir temporal es apariencia, el barroco y el clasicismo, uno frente al otro, son la exaltación de la apariencia temporal. Deleuze se posiciona contra algunos críticos de Leibniz para los que la música es simple metáfora de la armonía. Es decir, la armonía de la que habla Leibniz no es por casualidad un término musical, sino que mas bien su armonía es de procedencia musical. Deleuze señala dos razones por las que la armonía no es una simple metáfora y hace referencia expresa a la música. En primer lugar la armonía leibniziana es preestablecida, en su oposición al ocasionalismo, aparece la relación entre “ocasión” y contrapunto polifónico y melódico, que se diferencia de la preeminencia barroca de lo armónico. En segundo lugar la armonía no relaciona la multiplicidad con una unidad genérica, sino con una unidad que presenta ciertas características precisas que son Existencia, Numero y belleza (Deleuze,G. 1989, p 165).

Probablemente también en Platón la armonía tiene esa misma procedencia musical, de modo que su ética y política estaría impregnada por ese modelo de armonía musical. Si la armonía como dimensión musical es central en Leibniz, la melodía es clave en Rousseau. Desde uno u otro lado del arco musical la metafísica de nueva formulación está construida al amparo de las prácticas musicales de la época. Si bien es cierto que hay metafísicas de predominio visual, hay otras donde la *dynamis* musical impregna toda la construcción conceptual, de manera que el lenguaje de la música está condicionando el pensamiento.

7.

La música va a ser una de las grandes aportaciones de la representación moderna. Aquello que el moderno encuentra en el arte musical es su propia definición como individuo. El mundo pre-moderno que desconoce al individuo y la subjetividad individual, no tiene un arte específico donde se represente en mundo de la psique, la música en su desarrollo moderno alcanza cotas desconocidas precisamente porque es capaz de representar las emociones cambiantes y absolutamente singulares, expresa lo objetivo y lo subjetivo. La música expresa, como ninguna otro arte, el mundo íntimo de lo inefable de ese ego autoafirmado en la representación.

Los sonidos musicales, no ya las palabras, se han convertido en un lenguaje que se comunica con nosotros, con esa instancia psíquica que es la sensibilidad, y conectan con las emociones. La elaboración de ese lenguaje, es un proceso, relativamente breve, que codifica toda la experiencia musical, dándole un nuevo significado, constituyendo nuevos instrumentos y nuevas formas musicales. La gran experiencia acústica de los siglos XVI y XVII va a fructificar con un arte que ha alcanzado su máxima expresión. Un siglo que iba a convertir a la sensibilidad en el punto de partida de cualquier proceso cognitivo (Empirismo ilustrado) tenía que valorar un arte, el de los sonidos, que consagraba a la sensibilidad como sujeto primario de comunicación a través de la música.

Para los barrocos la armonía contenía el secreto de la comunicación subjetiva de las vibraciones acústicas con lo objetivo. Su tarea consistía en el complejo estudio de las diferencias de valor entre los sonidos de la escala cromática. Esta concepción de la música, que vincula materialmente el individuo y la naturaleza, permitió concebir a la música como el médium de esa compleja relación. El valor más apreciado de los sonidos musicales es su capacidad de conectar esas dimensiones tan heterogéneas, al mismo tiempo representárselas mutuamente a cada una de las instancias del binomio. Se trata de los afectos, que hacen de la música un arte representativo a través del canto. Los afectos dan sentido, significado representativo, a la obra musical. La primera vez que se escribe sobre los afectos es en *Diálogo de la música antigua y de la moderna* (1581) de Vincenzo Galilei, padre de Galileo. Postulando como modelo la música griega, en la obra de Galilei se recoge la división de los modos que están relacionados con un determinado ethos: “la teoría griega que reconocía un ethos musical específico a cada modo parecía estar de

acuerdo con la idea de que cada música debiera mover los afectos” (Fubini, E. 1990, p.143). La posición de Galilei se puede considerar ya plenamente barroca y va contra la polifonía, tiene la virtud de haber trasladado a la música la misma problemática de la concepción astrológica y psíquica que desde la antigüedad se venía cultivando en Europa. Del mismo modo que hay cuatro temperamentos hay cuatro modos en la música.

La formulación sistemática de esta popular concepción de la música se encuentra en la obra de Athanasius Kircher publicada en Roma en 1650: *Misurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. La obra es la consecuencia del análisis de la práctica musical, no se trata de ninguna prescripción. Partiendo de los diferentes temperamentos, que Hipócrates había fijado, el compositor compone su obra: “hay una conexión rigurosa entre cada estado anímico y la armonía, o estilo musical, que corresponde a cada estado” (Fubini, E. 1990, p.170) lo que se trata de definir es la retórica del nuevo lenguaje armónico que va a expresar la homofonía de la ópera después de 1600.

Con los afectos la música es expresiva al mismo tiempo que objetiva, ya que se dirige al sujeto pero representa al objeto. Cuando hacia 1750 intentamos comparar la música de los maestros del barroco tardío y las obras clásicas realizadas 20 años después a través de una escucha inmediata, los cambios más significativos en el lenguaje armónico constatan lo que dice De la Motte: “llega a su fin la cultura de la composición a cuatro voces” (de la Motte, D. 1989 p.127). Tanto en el análisis de la partitura como en la escucha se evidencia una drástica simplificación de las voces presentes en la estructura armónica.

La melodía de Mozart⁵¹ lleva en sí todo su sentido. El proceder armónico palpita claramente en la misma melodía, con solo cantarla la poseemos por entero. La melodía de Bach⁵², en cambio, depende en doble sentido de las tres partes de acompañamiento. (De la Motte, 1986, p.130).

Un clásico como Rousseau escribe del concepto música barroca: “aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, el canto duro y poco natural, la entonación difícil y el movimiento forzado” (Rousseau J. J. 2007b, p.100). Con evidente desinhibición el artista ginebrino se ventila a través de descalificativos la armonía de su generación precedente. Efectivamente, la armonía puede resultar confusa y de difícil entonación si tenemos como referente la simplificación del clasicismo y su reducción de voces y de contrastes.

⁵¹ Se refiere al Larghetto del cuarteto para cuerdas KV 589.

⁵² Se refiere al aria “Mein Heiland, dich vergess ich nicht” de la Mattheus Passion.

Los recursos expresivos van a cambiar, aunque el lenguaje de los afectos es un idioma universal, la conexión entre el hombre y el universo se va diluyendo en una individualidad para la que la naturaleza es solo materia prima. Rousseau todavía vive una forma de naturaleza no alienada, sin embargo lo que conecta con la naturaleza, en su concepción de la música, ya no es la armonía sino la melodía. Para Rousseau, todavía la expresión de la música tiene como modelo el canto, tanto para la música instrumental como vocal.

Así el músico buscará primero un género de melodía que le suministre las inflexiones musicales más convenientes al sentido de los textos, subordinando siempre la expresión de las palabras a la del pensamiento, y éste incluso al estado de ánimo del interlocutor...la palabra está diversamente acentuada según las múltiples pasiones que la inspiran, tan pronto aguda y vehemente como remisa y sosegada, tan pronto variada e impetuosa como uniforme y tranquila en sus inflexiones. (voz Expresión, Rousseau, J. J. 2007b, p.213).

Desde esta perspectiva, la palabra tiene su acentuación acorde con el ánimo que la expresa, y eso es ya música, música en estado puro, la expresión del hombre natural. Y esa palabra está conectada con el pensamiento. La relación que se establece entre lo subjetivo y lo objetivo varía notablemente en la consideración musical de Rousseau. La música ya no aparece como una mediación o representación entre el hombre y la naturaleza, es más bien lo que llega al hombre desde la naturaleza, lo que está al origen mismo. Lo objetivo o natural es ahora aquello que está antes en una secuenciación temporal, es el origen. La vieja metafísica es sustituida por la nueva metafísica de lo originario.

Para Rousseau la música debe ser eminentemente expresiva. Los elementos musicales que intervienen en la expresión son en primer lugar la armonía. Desde el punto de vista barroco porque es la combinación de sonidos la que da la medida de lo expresivo, y en ese circuito los afectos son el aporte expresivo de la armonía barroca. Para Rousseau, reacio a considerar la armonía antepuesta a la melodía, la armonía interviene en la expresión:

...al darle más afinación y precisión a los intervalos melódicos; anima su carácter y, señalando cabalmente su lugar en el orden de la modulación, recuerda lo que precede, anuncia lo que debe seguir, y une las frases en el canto del mismo modo que las ideas se unen en el discurso. (Rousseau, J.J. 2007, p.214)

El texto roussoniano da indicaciones prácticas, en primer lugar se trata de destacar la línea principal, que es el que lleva la voz, respecto del acompañamiento, que nunca debe confundir ni cubrir el sonido. La idea de resaltar la línea melódica principal es

básica, pues todos los demás elementos deben contribuir a destacar la fuerza del canto y del significado. No obstante más adelante reconoce que “la mayor fuerza expresiva se consigue mediante la combinación de sonidos” (Rousseau , J.J. 2007 p.215), es decir, mediante la armonía. El ritmo junto con la medida deben unirse para contribuir a reforzar la intención expresiva. El tiempo es otro de los valores importantes en la expresión, de modo que las músicas más apasionadas:

...son por lo común aquellas en que los tiempos, aunque iguales entre si, se encuentran muy desigualmente divididos, mientras que la imagen del sueño, del reposo, de la paz del alma, se pinta de buena gana con notas iguales, que no marchan ni rápida ni lentamente. (Rousseau, J.J. 2007, p.215).

Por lo general los tiempos van asociados a las alturas, difícilmente un lento es agudo. Las convenciones barrocas viven sumergidas bajo el primado de la sencillez clásica. Hacia finales del siglo XVIII las dos tendencias, barroco y clásico se han acercado y están alumbrando el romanticismo estético.

El timbre es otro valor fundamental, los timbres suponen diversidad de armónicos y las voces son el modelo de la diferenciación, que al pasar a los instrumentos se acentúa. El compositor debe asignar los colores tímbricos a cada personaje pensando en el carácter, y combinando los timbres de los instrumentos pensando en las situaciones. “No se puede conmover el corazón sino se complace el oído” (Rousseau, J.J. 2007, p. 213)

No obstante el compositor puede escribir su partitura atendiendo a todos los criterios que tiendan a hacer expresiva su música, sin embargo el interprete debe entender lo que lee en la partitura, de lo contrario no comunicará la expresión del compositor. Aunque es bien sabido que los interpretes pueden reconstruir la expresión de una obra a través de infinidad de recursos interpretativos, el compositor barroco a diferencia del clásico, deja un amplio margen al interprete a la hora de seleccionar los recursos⁵³. Los músicos del siglo XVIII habían integrado el rigor de la armonía clásica donde cada sonido, cada tonalidad predominante, tenía un valor determinado, junto al saber de lo melódico de las generaciones posteriores. No se da entre los músicos en actividad ese posicionamiento tan radical como se dio en Rousseau.

⁵³ El compositor Benedetto Marcello escribe un panfleto llamado *Il Teatro alla Moda* donde hace una parodia de todos los sectores que intervienen en la producción de una opera, desde el libretista, el compositor, la primadonna, el músico, el decorador, el empresario, la madre...allí hace un análisis, o más bien anecdótico de lo que podía suponer el montaje de una producción y las licencias que se conceden los integrantes de la producción.

8.

Rousseau se enfrenta a esta forma artística musical en un intento de restituir a la música a su antigua función, que es popular y religiosa. Su rechazo de la complejidad armónica es un intento de devolver los sonidos a la actividad de donde proceden, de sacarlos del espacio de la industria cultural que se había constituido y perfeccionado en la primera mitad del siglo XVIII. Sin embargo los sonidos no regresan al decir originario, pero la música, una vez perdida su significación como arte representativo, va a volver a constituirse como un signo meramente funcional. La *música clásica* es aquel conjunto de obras que definieron no solo la estética de un periodo, sino su cosmovisión, su filosofía y su ética.

Las reacciones contras las tecnologías llegaron en momentos de crisis, McLuhan postula que la reacción que se vivió hacia finales del siglo XVIII contra la cultura de la imprenta y de la industria mecánica en favor de lo inconsciente, personal y colectivo parece haber resucitado «los tambores de la tribu» de la aldea global, esa reacción puede estar al origen de la era electrónica que propicio el descubrimiento de las ondas electromagnéticas. (McLuhan, M. 1985, p. 45). Esta sería una forma de explicar nuestro conflicto actual donde el mundo de lo visual, que parece inundarlo todo, está conviviendo con las formas mas primitivas y actuales de la actual era electrónica. Una era óptica, donde se están perdiendo las claves alfabético – visivas, pero pervive el dominio de lo visual. En estas circunstancias tanto música como imágenes se han convertido en objetos funcionales.

2.1.6. LA SUBJETIVIDAD Y LA EMERGENCIA DEL SUBLIME

Al hombre ilustrado se le presenta, tras la especulación newtoniana, una naturaleza desprendida de la regularidad que le ha impuesto la Academia y el método con sus formas. No es una excepción respecto a la representación, también allí se cuestiona el *esprit* metódico y se dirige la atención hacia una categoría nueva de la percepción subjetiva y por tanto una categoría del sistema representativo, se trata de lo sublime. Aunque el sublime no se somete a las reglas de lo bello, sin embargo es alcanzado por la representación al convertirse en una experiencia artística a través de la que el hombre

filtra o sublima su relación con la naturaleza. Por otra parte, la novedad consiste en que lo histórico y lo natural se separan hasta convertirse en conceptos opuestos. La naturaleza se muestra a una mirada que espera descubrir su presencia. Lo sublime se asocia a una forma nueva de experimentar la naturaleza. Dos textos fundamentales se aparecen con importantes novedades respecto a la valoración de lo natural y para la consideración de la experiencia estética. El texto de Burke *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas sobre lo Sublime y lo bello* es de 1759 y el de Kant *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* de 1763. Hay un cambio muy importante respecto a consideraciones clasicistas, el motivo es la aparición del texto pretendidamente antiguo de Pseudo-Longino, que se lee en el contexto del clasicismo francés, y tiene una especial acogida en la cultura británica. Boileau (llamado Despreaux en la época) traduce a Pseudo-Longino en 1674. En la poética de Boileau lo sublime es la *noblesse*, es un grado excelente de lo bello. Martmontel escribió un artículo *Sublime* para los *Suppléments* y aquí se entiende todavía como una variedad de lo bello

La contraposición entre lo bello y lo sublime aparece en el texto de Burke, y ya no es simplemente una categoría del objeto percibido, sino un sentimiento del sujeto, del espectador de la naturaleza. Una experiencia emocional de una gran intensidad, donde dice Burke, “reina cierto grado de horror”. Como en Boileau lo sublime es un adjetivo que califica el grado o nivel de intensidad, pero la diferencia ahora notable es que esa experiencia no lo es respecto a la belleza.

Aplicar sublime a lo artístico supone oponerse a la claridad y transparencia intelectual de la representación artística. El trabajo del artista es evidentemente diferente al planteado por la exigencia de la mimesis, dice Assunto a propósito de Burke:

En las representaciones sublimes, escribe Burke aduciendo como ejemplo la descripción de Satanás en el Paraíso perdido de Milton, el espíritu humano está como fuera de sí, a causa de la grandeza y confusión de las imágenes que nos turban al presentarse en tropel y confusamente de modo que si probáis a separarlas, pierden grandeza; pero si las unís, perderéis su claridad (Assunto, R. 1990, p. 28)

Lo sublime natural es evocado por el artista en su propia representación, ahora esa representación es la de la nueva realidad captada y que tiene que ver justamente con lo enorme, lo desmesurado que es lo que no tiene medida, justo lo que rechaza el clasicismo.

Lo pintoresco se convierte en objeto de interés, pero no es lo mismo uno que el otro, hay una diferencia entre ambos conceptos, y el uso que hacen del contraste de luces y sombras:

...aquello por lo que se distingue entre lo sublime y lo pintoresco es fundamentalmente por la ausencia en lo pintoresco, de la finalidad tendente a provocar la pasión, finalidad que es consustancial a lo sublime. (Assunto, R. 1990, p. 48).

La categoría de lo pintoresco contribuye a introducir en las prácticas artísticas unos valores nuevos que serán los que la estética del setecento defina como lo sublime. Esos valores no habían colisionado frontalmente con el clasicismo pero anticipaban tal tensión, ya que se planteaba como objetivo el “placer del espectador”. Si lo pintoresco iba a convertirse en la identidad rococó, lo sublime sería el germen de la estética neoclásica de impostación winkelmanniana. En Kant se da un rechazo de lo pintoresco como algo meramente “agradable” (Kant, 2001: Crítica del juicio, párrafo 22). Lo pintoresco aparece como una variedad de lo placentero, mientras que lo sublime, por ser precisamente un sentimiento de placer unido a la visión de objetos desagradables o representaciones en sí desagradables, tiene el efecto que Burke describe recurriendo a una cita de Longino: provoca en el alma del lector (o, añadimos nosotros, del observador) un “sentimiento de gloria y de grandeza interior”. Burke se aleja de lo pintoresco, que ejemplifica en las pinturas flamencas, frente a lo que destaca obras como *The paradise Lost* de Milton.

Assunto recurre a una cita de Praz (*Storia de la letteratura inglese*, p 396) donde aparece una explicación de lo que busca la literatura con la llamada a lo sublime, se trata de “excitar las pasiones hasta un grado violento y entusiástico” para destacar un giro donde la persuasión es sustituida por una fuerza irracional. La vieja racionalidad del observador va siendo sustituida por una variable nueva, que es la pasión, desde una perspectiva irracional. En realidad no se trata de sustituir la retórica de la persuasión, sino introducir una nueva forma de persuasión que es la que conecta con las emociones del espectador, Assunto cita nuevamente a Praz: “la persuasión de un auditorio incluso contra su voluntad y su razón”.

Estaba claro que lo bello es placentero, sin embargo la conmoción que produce lo sublime también es placentera. El sublime apela a pasiones extremas, en su versión clásica, pero también a la racionalidad y a la idealización, en su versión kantiana. Buen aparte de lo que aporta el sublime al sistema representativo es compatible con una formulación absolutamente nueva de la psique humana. El hombre no puede ser definido como un animal racional, el sublime revela que el mundo emocional es una realidad mas

empírica que cualquier supuesta racionalidad. Frente al estatismo mecanicista de la razón, se impone la dinámica de un *esprit* desregulado de forma natural.

2.1.7. SADE. LA ENFERMEDAD DE LA REPRESENTACIÓN.

La representación se ha encontrado en el arte con dos tensiones importantes. Si la defensa de lo bello y lo placentero se suspendía de frente al sublime, la sistemática del discurso aplicada a una naturaleza abstracta se encontraba con la curiosa interpretación de Sade, donde esa naturaleza era el cuerpo mismo. La representación se presenta en el Marques de Sade bajo una coherencia que no alcanzaba a plantear el pensamiento sistemático, ni siquiera el defensor más convencido de las bondades del orden. La representación, en Sade, al unir las matemáticas y el cuerpo, está al borde de la explosión. ¿es una consecuencia de la representación? ¿acaso nadie pensó que la *mathesis* podía aplicarse al cuerpo? Ese llegar al límite pone el texto de Sade fuera de la representación, es el cuerpo mismo, no su representación, lo que aparece. Escribe Hénaff:

...el cuerpo que describe la ciencia es un dato material. Reunión de órganos, sistema de funciones, en una palabra es una anatomía y una fisiología; es ese cuerpo del cual la literatura no podría hacer su objeto en general y aún menos su objeto exclusivo sin a la vez deber renunciar a hacer de él un personaje... (Hénaff, M.1980. p.25).

El cuerpo que aparece en la anatomía médica, parece que no tiene nada que ver con el que aparece en la literatura, para Sade el relato presenta un cuerpo, tratado como un ente físico pero desde la óptica de la universalización científico-matemática. Esa no-experiencia del cuerpo, sino sobre el cuerpo, lo somete al mismo proceso y a los mismos códigos que la ciencia:

El cuerpo se verá arrastrado por un terrible movimiento de abstracción... producir una gramática de los cuerpos, de constituirlos en Discurso –o mejor en *mathesis*- que someta su sustancia al que la Razón hace sobre ellos (Hénaff, M.1980. p.27).

Juliette multiplica las argumentaciones sobre las planificaciones que hacen sobre la intervención y tratamiento del cuerpo. El cuerpo-máquina aparece como un a priori intelectual en la percepción de la realidad y también como un efecto de la intervención del libertino. Es el cuerpo procesado por el sistema representativo, instrumentalizado y matematizado.

Des-afectado de toda relación expresiva, reducido a su materialidad anatómica, el cuerpo sadiano tiene finalmente su modelo en el desollado de los laboratorios médicos de disección. Es por definición un cuerpo extendido, recortado, inventariado. De ahí la ligereza con la que es entregado al verdugo. (Hénaff, M.1980. p.29).

La representación aparece convertida en inventario, llega hasta el propio cuerpo, supone el sacrificio de éste, es el de la representación misma que disuelve su carácter simbólico frente a la materialidad del cuerpo. El sometimiento de lo físico al orden representativo se revela, en la comparación sadiana, como un ejercicio atroz de dominación. Esa percepción de la singularidad corpórea se transforma en la forma numérica del grupo: “El cuerpo-grupo finalmente realiza mejor el cuerpo libertino...el conjunto de los individuos que la practica de una función transforma en institución” (Hénaff, M.1980. p.32), dice Henaff: “Tenemos entonces los cuerpos-muebles”, y es entonces cuando se despliega toda la pasión científica, y la precisión matemática: la reducción aritmética, la *methode*.... “el goce puro del numero...el rigor de la razón taxonómica. Contabilidad de los cuerpos /de los actos...la cantidad...los balances” (Hénaff, M.1980. p.37). Sade parece haberse contagiado de la pasión científico matemática del clasicismo y desea aplicarlo sistemáticamente a todos los objetos:

...el deseo libertino es insaciable de variaciones, solo cede bajo el número...tenemos en suma aquí el equivalente erótico del principio leibniziano de los indiscernibles. (Hénaff, M.1980. p.41).

Pero una de las grandes aportaciones de Sade se concentra en la figura del relato como el verdadero protagonista de la novela, es la “enciclopedia del exceso”. El discurso de ficción se construye sobre una serie de narraciones que los protagonistas van haciendo de sus planes o sus actos, en ocasiones el relato se lo hacen a la víctima antes de iniciar las prácticas, es casi una lección de física teórica que se presenta al que va a ser instruido previo al experimento. Justine es sometida antes que por la violencia corporal por la lógica del discurso del dominador:

Al blanco del relato le responde el silencio de las víctimas. De una manera general, las víctimas sadianas no dicen gran cosa...sólo el Libertino en tanto que Amo está en posesión del lenguaje. (Hénaff, M.1980. p.91).

El objeto de la perfecta planificación del libertino, que escucha atento, no tiene un discurso articulado, su presencia es el grito, esa es “la voz que se escapa del cuerpo”, el grito de la víctima confirma su “exclusión del lenguaje”: “Su grito no es en absoluto palabra, sino solo erupción sonora, chorro de voz en el chorro de sangre” (Hénaff, M.1980. p.92). La víctima no está en el orden de la representación, la presencia de su cuerpo maltratado es una violencia al lenguaje y a la representación. La representación es dominio exclusivo del Amo, la víctima esta excluida de ella en tanto que su cuerpo pasa a ser representado para el amo en su científico orden mental.

El discurso del exceso saturó sus nombramientos, el teatro del crimen agotó sus cuadros. Pero entonces la astucia –o entonces el poder- de la escritura sería lo siguiente: si el crimen último no puede decirse, lo que es necesario es hacer del decir mismo un crimen permanente. (Hénaff, M.1980. p.94).

La representación aparece como un delito, es la palabra que anuncia o reproduce actos abominables, por eso dice Hénaff que hay un crimen de escritura...

...el decirlo todo como tentativa de nombramiento y de puesta en escena exhaustiva de los significados del desenfreno, del asesinato y de la crueldad produce la escritura de lo obsceno como doble traición: traición de los códigos de exclusión de la lengua como comunicación por la acogida de las palabras vulgares que connotan al pueblo..." (Hénaff, M.1980. p.94).

Bataille lo cuenta en otro relato, *La madre*, cuando el protagonista declara que eran sus lecturas las que le empujaban a salir trotando por los bosques...a realizar cuantos deseos vinieran a su mente. Aquí, como en Loyola, el lenguaje es suspendido solo para que hable el deseo, Barthes ya nos lo había indicado, para Sade la escritura está más allá del lenguaje, es la repetición del deseo, la palabra no es una mera mediación (Hegel), es un elemento energético, es "un goce de cabeza, es decir de discurso y finalmente de representación" (Hénaff, M.1980. p.111). La Razón impone su orden en el terreno de las pasiones y en el de la naturaleza, deja sus huellas. La energía psíquica queda encerrada en la forma artística al mismo tiempo que es subyugada la naturaleza. La representación solo se realiza bajo el coste del sometimiento de la naturaleza:

Purgadas y desafectadas por la apatía, reducidas a un puro quantum de energía, las pasiones pueden entonces conectarse con el cuadro de las representaciones... (Hénaff, M.1980. p.116).

El ideal clásico, que Remo Bodei ha explicado con tanto detalle en *Geometria delle passioni*, aparece cumplido en Sade sin desplazamiento metafórico. La razón alcanza la pasión. El deseo no está del lado de la naturaleza sino de la representación.

2.2. PIGMALIÓN EN PARIS: CONOCIMIENTO Y REPRESENTACIÓN.

2.2.1. EL MITO ILUSTRADO. EL SUJETO

Las diversas figuras míticas pueden reducirse todas, según la Ilustración, al mismo denominador: al sujeto. (Adorno, Horkheimer, 1994, p.62)

1.

Si para el arte la representación es una obviedad, no solo por el uso de las reglas tan discutidas en todo momento, sino por la reduplicación representativa de la figuración, y lo que es más importante, por el hecho teatral mismo, del que las artes no son metáfora sino expresión directa, para el conocimiento va a suponer algo similar. La metáfora de la representación teatral alcanza de lleno el tema psicológico y epistemológico. Todas las diferencias que encontramos entre los dos modelos de representación se ponen de acuerdo delante de la metáfora escénica. Fuera de ella emergen dos poderosas concepciones de la representación que tiene que ver con el diferente tratamiento dado al objeto de conocimiento, como ya sabemos las matemáticas y la física son los dos paradigmas, y el concepto de sujeto de conocimiento es radicalmente distinto.

Toda representación supone un sujeto, y la mente se convierte así en un teatro donde se mueven las representaciones. Pero también presupone un objeto que, en forma de representación, esta contenido en la mente. La representación no existe sin el sujeto, aunque se transmite a través de lo que también llamamos representación, a través del teatro, de la pintura la literatura o la matemática. Todas las investigaciones sobre el conocimiento humano son deudoras del presupuesto cartesiano. Si bien todo sujeto no es ni sustancia ni cogito, es el que constituye el moderno teatro de la representación. Es Segismundo en la torre de la representación, en la que como Descartes no sabe nada cierto, pero para el que la matemática, no le da la llave de ninguna certeza. Es cogito y es mónada, pero también es individuo, es cuerpo sensible, y mente.

El problema de la representación, Descartes lo ha planteado en la *Meditación tercera*. Los rastros de esa representación en la mente son los únicos datos para deducir las primeras certezas. Con Descartes se ha fundado la dualidad epistemológica moderna: el sujeto (yo-mente) se representa al objeto (Dios-Mundo). El lenguaje, el concepto, es la representación o generalización de las cosas, los particulares. No hay demasiadas

diferencias entre empiristas y racionalistas en cuanto al mecanismo de considerar al lenguaje como elemento representativo. Lo que parece ser un problema metafísico es en realidad un problema epistemológico y lingüístico. Pero en ambos casos lo que queda por resolver es el hecho “espiritual”, psicológico o de conciencia de cómo funciona el mecanismo representativo gracias al que tenemos ideas generales, incluso abstractas.

La conciencia es un mecanismo representativo, un postulado necesario para suponer la presencia que está fuera de la conciencia. Es lo que Leibniz llama “multorum in uno expresio”, la mas perfecta formulación de la conciencia que recoge en una acto único, monadológico, la multiplicidad de las formas que son señaladas por una sola representación (Cassirer, E. 1972, p 37). Para Descartes esa es la función del yo, actuar como esa conciencia globalizadora bajo la que se producen todas las representaciones. El mundo cartesiano es el mundo de la representación, en el sentido de la dualidad que fundará la lingüística moderna, únicamente pone las condiciones para el planteamiento de una consideración general de la representación. Las ideas, contenidos de la razón, son representaciones.

La metáfora del teatro mental es especialmente afortunada durante el periodo clásico, Dennett (*Consciousness Explained*, 1991) hace una crítica a la denominada metáfora de la mente como un teatro en Descartes:

...un oscuro lugar en el centro de la mente/cerebro, donde tienen lugar los acontecimientos mentales y en especial los fenómenos de conciencia, es decir un lugar donde se realiza la incomprensible relación entre el cuerpo y la mente, según lo exigía el dualismo ontológico cartesiano (citado en Hierro Pescador. 2005. p. 21).

Ser consiente sería tener de ello una representación en el teatro cartesiano. Para Hume la mente no es un lugar- sustancia donde ocurre algo, el problema de Descartes es suponer una sustancia mente, como un ente físico (Ryle, *The concept of Mind*)

En la sección VI del *Tratado*, Hume se plantea el problema de la identidad personal, y el problema de la identidad de lo que llamamos “yo”. Con cierta ambigüedad Hume niega, en esta parte del ensayo, que exista una experiencia que pueda fundamentar la idea del “yo”. Sin embargo en los libros II y III afirma que la idea que tenemos de nosotros mismos es algo que siempre es evidente a la propia conciencia, otra cosa es que esa conciencia pueda ser una ficción. Dice Hume en *Tratado sobre el entendimiento humano* (Libro I, Parte IV, sección VI):

...la mente es una especie de teatro en el que distintas percepciones se presentan en forma sucesiva; pasan, vuelven a pasar, se desvanecen y mezclan en una variedad infinita de posturas y situaciones. No existe en ella con propiedad ni simplicidad en un tiempo, ni identidad a lo largo de

momentos diferentes, sea cual sea la inclinación natural que nos lleve a imaginar esa simplicidad e identidad. La comparación del teatro no debe confundirnos: son solamente percepciones las que constituyen la mente, de modo que no tenemos ni la noción más remota del lugar en que se representan esas escenas, ni tampoco de las materias de que están compuestas. (Hume,D. 1981, p. 401).

De ese teatro en el que se presentan las percepciones no podemos tener noticia alguna, sólo somos conscientes de que las percepciones actúan como representaciones, o personajes que representan en un espacio virtual donde se conectarían con otras representaciones. Hume después de introducir la metáfora teatral quiere dejar claro que no es nada mas que una metáfora, acerca de la que no podemos tener ninguna percepción o representación.

Kant va considerar la subjetividad como la primera instancia de conocimiento, como sujeto de atribuciones:

El yo pienso debe poder acompañar a todas mis representaciones, pues de lo contrario se representaría algo en mí que no podría ser pensado en absoluto, lo que significa tanto como decir que la representación sería imposible, o, al menos, que para mí no sería nada (Kant, 1978, Crítica Razón Pura B 131-2).

El yo es una representación, y desde el yo se organiza el completo sistema de representaciones que define la totalidad de la filosofía kantiana: “En un momento la conciencia juega como sujeto en el que se dan representaciones; en otro juega como lo representado propiamente dicho” (Villacañas,J.L.1987, p.152). En otro momento dice Kant: “El yo pienso según se ha dicho constituye una proposición empírica e incluye en si la proposición yo existo.” (Kant, 1978, Crítica Razón pura. B 422 nota). Se trata del yo, que es afirmado desde dos instancias diferentes, el pensamiento y la existencia:

Por una parte está la representación del mero pensar, de la mera acción de sintetizar una diversidad no especificada respecto de su realidad empírica. Por otra parte está el uso concreto de esa representación intelectual para determinar la existencia del objeto fenoménico dado al sentido interno y que nosotros discriminamos como una capacidad de representar o Gemí. (Villa cañas J.L.1987, p. 163).

Es por eso que vamos a tatar al yo desde dos instancias diferentes, como una representación intuitiva y como una intuición intelectual: “Al determinar la capacidad de representar como siendo un YO, podemos decir de ella que es un sujeto” (Villacañas J.L.1987, p.165), esto quiere decir que el sujeto es el sujeto gramatical, esa instancia independiente de la que se puede predicar algo, y acerca de lo cual se aplican los predicados que constituyen el conocimiento.

2.2.2. IDEAS.

1.

Clasicismo e Ilustración se enfrentaron como las ideas a los fenómenos. Durante años la pugna por señalar la prioridad de una o de la otra ocultaron la verdadera operación que consistía en que tanto las ideas como los fenómenos estaban sometidos al mismo sistema analítico, esa mathesis que tan bien analizara Foucault y que *Dialéctica de la Ilustración* ya había puesto en tela de juicio cuando se publica *Las palabras y las cosas*. Tanto las ideas como los fenómenos estaban comprendidos dentro del sistema de la representación, que finalmente Kant contribuyó a convertir en axioma epistemológico. La representación es nominalista respecto a las ideas, pero las devuelve al paraíso de la trascendencia al convertirlas en categorías aritméticas y geométricas.

Según *Dialéctica de la Ilustración* el mundo de los *philosophes* persiguió la “pretensión de verdad de los conceptos universales” como una herencia de la era de la magia. Esto puso a la Ilustración en conflicto con sus propios ideales, e hizo que cuestionara como mito lo que no era deducible de su racionalidad analítica, de los principios de utilidad e interés, cuyo fetichismo quedaba escondido (Adorno, Horkheimer, 1994 P.62). El pensamiento moderno se construye, según Adorno-Horkheimer, bajo la desconfianza en cualquier principio universal. Una desconfianza tal es la que expresan respecto a los Derechos Humanos, hijos morales de la Ilustración. El desprecio generalizado hacia todo lo universal, los principios y las ideas va a ocultar el verdadero débito de la cultura ilustrada cuyo mito de la mathesis y la utilidad se les presentan como una realidad desprendida de toda adherencia mítica. La poderosa crítica, desplegada por doquier, es solo una forma de dominación que somete el discurso a una bipolaridad dialéctica bajo la que la realidad aparece finalmente uniformada bajo su propia mitología, que es lo que acaba por negar la crítica y la Ilustración misma en un ejercicio, en palabras de Adorno-Horkheimer, totalitario.

2.

Dentro del teatro de la mente pululan una gran cantidad de personajes, son las ideas o representaciones, Platón no habría imaginado nunca donde irían a parar sus ideas que habitaban, como dioses, en el Olimpo eidético. El mundo moderno, clásico o barroco, aceptaba sin discusión tal presupuesto escénico. Llegadas al teatro, las ideas asumían su carácter de personajes, y actuaban en la mente interpretando el papel que les correspondía representando cosas o percepciones diferentes. En ese teatro la diferencia estaba en la procedencia, unas aducían su estirpe que las hacía pertenecer a ese teatro desde antes del

origen, eran las más aristocráticas, legitimadas y puestas por Dios; otras se consideraba llegadas del exterior, nuevas, recién llegadas, como los burgueses. El debate se presentó respecto a la procedencia, pero ninguna cuestionó su carácter representativo.

La palabra representación no se usó en el ámbito del conocimiento y la metafísica como un concepto bien delimitado hasta Locke. Lo que venía a nombrar esta palabra en la filosofía anterior, tenía otras muchas acepciones, concepto, idea, noción...la tradición filosófica consideraba a la idea algo así como una verdadera presencia, de esta forma la epistemología se hacía depender de la metafísica. La idea eran los conceptos universales de la tradición escolástica. Cuando Locke los convierte en representaciones está haciendo una operación nominalista, por la que arrastra el universal a la inmanencia del lenguaje: la idea en cuanto representación es dependiente de algo, que ahora es la única presencia real, que es la experiencia. La tradición escolástica había concebido la representación como algo bien diferente, de hecho no era nombrado como tal. En realidad la idea no era una presencia en sí para la tradición escolástica ya que la única presencia era Dios, por lo que todas las realizaciones humanas eran representaciones de la única presencia, el ser, Dios.

El concepto representación, usado en los textos de Locke, hace referencia a algo bien distinto a lo que Foucault llama representación en referencia al mundo cartesiano. Ahora representación es la forma de llamar a las ideas, y precisamente como representaciones es como hacemos a las ideas relacionarse con el mundo empírico. Por lo tanto nos encontramos con un concepto de representación que va a instalarse en la filosofía francesa en reacción al modelo de Descartes durante la Ilustración. Todos los enciclopedistas se adhieren a este nuevo concepto de representación arruinando lo que venía sosteniendo el paradigma clasicista de Descartes. Sin embargo esta coincidencia terminológica nos pone en relación entre el método cartesiano y la idea lockeana. De este modo, la famosa polémica racionalismo-empirismo, desde la perspectiva de la representación, ya no tiene tanto sentido, porque cada uno de los filósofos estarían tratando de esferas diferentes del mismo problema.

Aunque Descartes no emplea el término representación como un concepto con esa entidad conceptual, sin embargo hemos visto con Foucault, que su sistema metódico es un perfecto sistema representativo. Con su propuesta de un lenguaje universal en clave matemática está introduciendo una variable que va a cambiar la metafísica tradicional con

el objetivo de consolidar las ciencias. El cogito es un verdadero mecanismo de fabricar representaciones. Las ideas cartesianas, si no nos detenemos en el problema de su origen, funcionan como a priori lingüísticos, universales inmanentes que constituyen la subjetividad humana y su teatro mental. Será Descartes y sus continuadores de Port Royal los que introdujeron el término representación en el debate filosófico ilustrado francés.

Descartes en *Principios de Filosofía* habla de sentido interno, es una denominación que se conoce en los tratados médicos, el sentido interno aparece en la famosa obra de Burton: *The Anatomy of Melancolía*, allí se divide entre sentido común, fantasía y memoria. Este sentido, Descartes lo diferencia entre un primer sentido interno, que llama apetito natural, que esta en los nervios, cerca de la garganta, esófago y estómago, y otro que comprende las emociones de la mente. Como es propio de la dualidad, los dos sentidos hacen referencia a esferas absolutamente heterogéneas, ese segundo sentido interno es el más cercano a la mente como realidad física y donde se desenvuelven las representaciones. Esas emociones de la mente son las que hacen de lo intelectual un aspecto, que en algún sentido esta conectado con el cuerpo, aunque Descartes se mantiene cercano a ese averroísmo que resuelve los conflictos gracias a la duplicidad, en el caso de Descartes a la famosa dualidad de la sustancia. Un asunto mas que conflictivo en un sistema mecanicista que asoma su materialismo por todos lados.

El problema sigue estando en como se relaciona esa representación mental con lo que es de una sustancia diferente a sí, como es la extensión. Y el sentido interno parece proporcionar un camino de ida y vuelta. Du Marsais en su libro sobre los tropos, hace una reflexión sobre la abstracción. (Du Marsais,1730, p. 262), y allí establece una diferencia entre un sentido concreto y un sentido abstracto, partiendo de los cuerpos que ese pueden entender en cuanto a su longitud, altura y profundidad, (propiedades matemáticas, se puede hacer abstracción de esos sentidos así en la geometría se toma en consideración el punto la línea y el circulo pero de una forma abstracta:

Ainsi en général le sens abstrait est celui par lequel on s'occupé d'une idée sans faire attention aux autres idées qui ont un rapport naturel & nécessaire avec cette idée. (Du Marsais, 1730, p.260).

Es ese sentido interno el que proporciona al sujeto el mecanismo por el que las figuras concretas se convierten en abstracciones, o son consideradas en virtud de esas cualidades generales que a través del sentido concreto no pueden ser captadas. Es una

adaptación del cartesianismo pero sin adoptar la dualidad de Descartes.

3.

Hoy parece evidente que Locke y Descartes estaban pensando en realidades diferentes al plantearse la representación, si para Descartes el origen de las ideas pasaba por el sometimiento a las reglas, para Locke el problema del origen era descubrir como lo corpóreo se traducía en forma de representación⁵⁴. Locke resuelve el problema del origen de las ideas desde esta consideración: “¿En qué momento comienza un hombre a tener ideas?, creo que la verdadera respuesta es que empieza en el momento en el que tiene una sensación por primera vez.” (Locke,J. 1980; Cap.1,23). A la que sigue una consideración de la mente como ente pasivo: “La mente está conformada para recibir las impresiones que en ella producen bien los objetos bien los objetos exteriores a través de los sentidos, bien sus propias sensaciones, cuando reflexiona sobre ellas” (Locke,J. 1980; cap. 1, 24). El teatro se configura de acuerdo a un orden que establece el acceso de las impresiones: “El entendimiento es pasivo...la mente está obligada a recibir esas impresiones” (Locke,J. 1980; Cap. I,25)

En Locke, si existiera ese teatro mental, sería un espacio sin lugar, donde la representación sería una verdadera presencia virtual respecto de la presencia real externa a ese teatro: “El conocimiento de las cosas no es de forma inmediata, sino tan sólo por la intervención de las ideas que tiene sobre ellas” (Locke,J. 1980; Cap. XXIII,3). La verdad solo se da en la correspondencia entre la presencia y su representación, una representación sin presencia es inconcebible para Locke:

Las ideas simples no son ficciones nuestras, sino productos naturales y regulares de las cosas que están fuera de nosotros, y por las cuales somos capaces de distinguir las clases de sustancias particulares, de discernir los estados en que se encuentran, y de esta manera tomarlas para nuestras necesidades y aplicarlas a nuestros usos. (Locke,J. 1980; Cap. XXIII,4)

Respecto a las ideas complejas las llama arquetipos forjados por la mente, no copian nada, pero no pueden ser independientes respecto al conocimiento real.

Porque aquello que no está destinado a representar ninguna cosa sino a sí mismo, nunca puede ser capaz de una representación errónea, ni puede apartarnos de una verdadera aprehensión de cosa alguna, por su disimilitud con ella; y así son, con excepción de las sustancias, todas nuestras ideas complejas. (Locke,J. 1980; Cap. XXIII,5).

Las cualidades primarias son representaciones de la realidad. Trata a las ideas como arquetipos, modelos...”y las cosas son consideradas únicamente en tanto en cuanto se ajustan a ellos.”

Berkeley niega la tesis representacional de Locke, no hay representación, porque nada hay fuera del sujeto, no hay presencia que crea la impresión y de ella la representación o idea consiguiente:

....de lo que se ha dicho se sigue que no existe ninguna otra sustancia que el espíritu, o lo que percibe...para una idea, existir en una cosa no percipiente es una contradicción manifiesta; pues tener una idea es lo mismo que percibir. Por consiguiente, tiene que percibir las aquellas en lo cual existen el color, la figura y las restantes cualidades; de ahí que no pueda existir una sustancia no pensante o substratum de esas ideas. (Berkeley,G.1982. p. 57-8).

No hay nada fuera de la mente, las sensaciones pertenecen a la mente de la misma manera que las ideas:

En resumen, extensión, figura y movimiento son inconcebibles separados de todas las otras cualidades. Por tanto donde existen las otras cualidades sensibles, allí tienen necesariamente que existir también estas, a saber, en la mente y no en algún otro sitio. (Berkeley. 1982. P 58)

Todo ese mundo que parece exterior se convierte en una mera representación interna. Berkeley convierte a la mente en el teatro casi de resonancias leibnizianas, un escenario clausurado donde no hay nada fuera, negando la representación la ha reforzado. Ha cambiado el concepto de representación, lo que Berkeley ha cuestionado de Locke es que la representación corresponda con una presencia externa, sin embargo la representación aparece en su aspecto barroco, como única realidad, Berkeley queda como Segismundo encerrado en su torre mental.

En estos textos parece que se reviven alguna de las tesis escépticas más primitivas, como son las de Gorgias: si algo es, nosotros no podríamos conocerlo, ni percibirlo ni pensarlo, y sin embargo Berkeley no es escéptico respecto al ser sino respecto al conocer. El testimonio de los sentidos no prueba nada de la existencia, nuestra percepción inmediata es la de la propia mente y las ideas con las que funciona la mente. Esse est percipi (Berkeley, 1982, p. 54).

Se plantea el filósofo: si las ideas abstractas existiesen serian “patrimonio exclusivo de los sabios”, Berkeley reconoce que le es imposible hacerse una idea abstracta, y a la mayoría de los seres humanos le es imposible alcanzar tales ideas (Berkeley,G. 1957 p.35). El propio Berkeley señala que esta categoría servía a Locke para diferenciar entre “ hombre y brutos”, y cita un largo pasaje de Ensayo sobre el entendimiento humano, (libro II, cap. XI, secciones 1 y 11):

Estoy muy de acuerdo con este ilustrado filósofo, de merecido renombre, en el que las facultades de los brutos no llegan en manera alguna a la abstracción. Pero si ésta ha de ser la propiedad característica de esos animales, me temo que muchos de los que pasan por hombres habrán de ser contados en el número de aquellos. (Berkeley, G. 1957, p.36).

Esta suposición se basa en que el lenguaje es específico de los humanos; lo que Locke ha hecho, según Berkeley es confundir el lenguaje con las ideas generales. Siempre hemos considerado que los discursos tenían unos destinatarios universales, se dirigían a todos los lectores de épocas y lugares diferentes. Pero sabemos que Platón no dirigía su pedagogía a todos los ciudadanos y mucho menos su aprendizaje de las ideas, eso es lo que nos está insinuando Berkeley: o Locke se dirige a unos pocos o su doctrina es errónea por referirse a la generalidad de los humanos.

Locke podría estar estableciendo unas líneas que no diferenciarían a hombres y brutos sino que establecieran diferencias entre los humanos. La indicación “patrimonio exclusivo de los sabios” deja ver que, ya para Berkeley el dominio del saber, la voluntad de poder, podría estar detrás de la consideración del saber, y de lo universal, que como hemos comprobado, es imposible para la mayoría. La república de las letras tiene un dominio específico, su herramienta es el poder que tiene de transformar el mundo en representación. Probablemente no sea una idea que está en Locke, seguramente se remite al tópico tantas veces empleado para tratar la especificidad de los humanos con el mismo criterio que usan Descartes o Hobbes, considerando al lenguaje como distintivo de lo humano, una investigación que llevara a cabo Itard con el salvaje de Aveyron. Sin embargo la intuición de Berkeley serviría para poner en evidencia un criterio importante a la hora de establecer la individualización que buscaba el sistema político de Locke. Hay algo natural por el que los individuos nos diferenciaríamos, sólo los sabios podrían alcanzar ese nivel superior. Berkeley cita otro pasaje de Locke donde se dice que estas ideas abstractas son ficciones o artificios mentales y se puede leer más explícitamente: “no son para los niños o personas no ejercitadas”

Si unimos estas reflexiones a las que se estaban realizando durante estos años en la teoría del gusto de Shaftesbury o Hutcheson, nos encontramos que estas reflexiones pueden ser leídas en clave política. Si tenemos en cuenta que el sistema político representativo era una realidad en funcionamiento en Gran Bretaña, esta concepción contribuiría a identificar un tipo de personajes representativos que serían capaces de realizar operaciones que no todos son capaces de hacer. Con Shaftesbury se alcanza ya

un criterio de diferenciación que se basa en la propia naturaleza y se reconoce en la distinción y el gusto de cada uno.

4.

La epistemología clásica tiene sus propios mitos, la obra maestra de Pigmalión se ha convertido en el modelo del nuevo empirismo materialista francés. Galatea, una escultura magistral, sorda, ciega y muda como cualquier escultura, se convierte en el ejemplo de Condillac (*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de 1746 / *Traité des sensations* 1749) para explicar el proceso del conocimiento. Galatea puede ir sintiendo y descubriendo los sentidos, como cuando se van abriendo ventanas; antes de sentir, o de disponer de un sentido determinado, la mente no puede tener sensación alguna. El origen de esta idea de Condillac está en un comentario a la obra de Locke, *Essay Concerning Human Understanding* (1690). Se trata del problema de Molyneux: “supongamos que un hombre ya adulto es ciego de nacimiento y que se le ha enseñado a distinguir por medio del tacto la diferencia que existe...”. Lo que se le planteaba a Locke era la cuestión acerca de la procedencia de la idea en el caso de una imposibilidad de tener una experiencia sensible determinada, de tener impresiones. Otro problema se añade con el caso Cheselden 1728, un médico que plantea algunas cuestiones importantes al asunto de los procesos de conocimiento. Una de las cuestiones que afectan a lo que vemos es su “carácter representacional”, y eso es algo que aprendemos:

“pensamos que pronto sabría lo que representaban las obras pictóricas” dice Cheselden respecto al joven operado de cataratas, para ellos resultaba importante descubrir que las representaciones son mediaciones que no se dirigen naturalmente a las cosas, que la percepción es también un consecuencia de un aprendizaje. (Baxandall, M.1997).

Voltaire en *Eléments de la philosophie*, de 1738, donde traduce la obra homónima de Newton, introdujo a los franceses en el problema de Cheselden. Diderot también va cultivar la misma idea que planteó Molineux a Locke, proponiendo otro caso donde se muestra como funcionan las ideas en relación con la experiencia ante un sordomudo o un ciego. En *La carta sobre los sordomudos* Diderot lleva a un amigo suyo sordomudo a la calle Saint-Jacques para que contemplara el clavecín del Padre Castell: “clavecin pour les yeux”, este hombre no tiene ideas de sonido, y sin embargo queda fascinado por esa traducción visual. Diderot concluye que cada cual va construir sus ideas en función de las experiencias que tenga.

Para empezar, estaréis de acuerdo en que no era posible comunicarle nada sobre la naturaleza y las maravillosas propiedades del clavecín y que al no tener idea alguna del sonido, las propiedades que encontraba en aquel instrumento ocular seguramente no se relacionaban con la música, y que el destino de esa máquina le resultaba tan incomprensible como el uso que hacemos de los órganos de la palabra. ¿Entonces, en qué pensaba, y cuál era el fundamento de la admiración que le produjeron los abanicos del padre Castel? (Diderot, D. 2002, p. 91).

La mente procesará las ideas en función de los dispositivos sensibles que tenga a su disposición, como la escultura de Condillac, cada uno tiene unos determinados sentidos y estos van a cubrir lo que la representación mental va a construirse. De alguna manera la mente es representativa en tanto que es pasiva, y eso significa que su mundo de ideas o representaciones dependerá de lo que nuestros sentidos ofrezcan.

5.

El materialismo se desprende de esa dependencia de la mente como sistema representativo y pasivo, un polémico libro de uno de los más importantes anfitriones de los salones parisinos, como es el Barón D'Holbach escribe un *Sistema de la Naturaleza* donde el mecanicismo cartesiano se moderniza en forma de materialismo radical: "Sólo la materia puede actuar sobre nuestros sentidos, sin los cuales es imposible que conozcamos algo" (D'Holbach.(1982). p.174), es una obviedad de enormes consecuencias, si no es material no puede ser captado, nuestros sentidos son materiales, nada inmaterial esta conectado a ellos para regirlos: "Lo que se llama nuestra alma, se mueve con nosotros; pero el movimiento es una propiedad de la materia", el alma ya pasó a ser la mente en Descartes, y la mente es una forma psicológica de hablar de algo físico que es el cerebro. D'Holbach considera que el alma es el móvil que actúa dentro de nosotros, el alma es material. Conclusiones a las que llega, probablemente influido por Mirabaud (1743) *Opinions des Anciens sur la nature de l'âme y sentiments des philosophes sur la nature de l'âme*, con enunciados donde se plantea que, como el espíritu, el alma es soplo, y como lo invisible actúa "produciendo efectos visibles" (D'Holbach.(1982 p.176), pero invisible no significa inmaterial. Casi como en un desplazamiento metafórico el alma se traduce a un termino literal donde:

...el alma es el hombre considerado en relación a la facultad de sentir, pensar y actuar...llega a producir en su propio interior una gran variedad de movimientos que se han designado bajo el nombre de facultades intelectuales. (D'Holbach.1982. p.179).

Esas facultades intelectuales son modos de ser "que resultan de la organización de nuestro cuerpo" hay una facultad de la que dependen las demás: la sensibilidad. Una sensibilidad construida bajo la anatomía corporal a través de un sistema de nervios que se

reúne en el cerebro. (D'Holbach.(1982). p.181) Ya no hay ninguna dualidad: a través de los sentidos se informa al cerebro, en esa comunicación hay diferentes cambios llamados sensaciones, percepciones e ideas.

La representación se ha hecho materia, dentro de un proceso material. A diferencia de Locke, donde la idea es el contenido perceptivo, aquí la idea parece indicarse como la relación entre percepción y objeto (D'Holbach.(1982). (Nota 41, p.184), “la idea es la imagen del objeto que da origen a la sensación y a la percepción” (D'Holbach.1982. p.184). El proceso es representativo en tanto que en el cerebro se forma una imagen del objeto, casi como un mecanismo automático y fotográfico, dónde el objeto deja su rastro allí, que es registrado por otras facultades intelectuales, pero ese rastro es la representación: “movimientos se comunican al cerebro y dibujan la imagen del cuerpo”

No hay nada que nos insinué la posibilidad de una actividad de la mente, efectivamente, se continúa con una concepción racionalista de la mente como un mecanismo pasivo y receptivo. Sin embargo y contra la teoría de las ideas innatas, que son negadas explícitamente (D'Holbach.1982. p.213), no hay contenidos anteriores a la experiencia, D'Holbach afirma: “Cada idea es un efecto”, es una forma de refutar a Berkeley, las ideas son representaciones de algo, porque la mente es el cerebro cuya actividad es receptora, no es activo en el sentido de crear sin contenido, sin recepción de material. Eso no significa que D'Holbach niegue que hay ideas producidas por la mente, sin contenido aparentemente representativo, se trata de los sueños, (D'Holbach.(1982). p.215) sin embargo las ideas singulares que aparecen en los sueños sí son representaciones. Como Hume la palabra, los conceptos y las ideas son copias de las impresiones, y desde esta perspectiva cuestiona el innatismo de las ideas.

6.

La imposibilidad de conocer con certeza realidad alguna, llevan a Hume a una postura abiertamente escéptica. La representación no tiene presencias que puedan ser confirmadas. Es como si la representación, casi como con Berkeley se hubiera quedado sin contenido. El mundo de las representaciones y el mundo de las cosas se ha separado como en el más puro nominalismo anti aristotélico. La existencia de los objetos-cuerpos es distinta e independiente de nuestras percepciones (Hume,D. 1981.p 321). La experiencia la resumen estas palabras:

Aquello que pensábamos, que entendíamos del mundo a través de la razón resulto ser ilusorio. Y lo que era aún más inquietante, aquello que pensábamos, que entendíamos de nosotros mismos, nuestro “yo”, era falso. (Zaresky,R & Scout, J.T. 2010, P. 67).

Las ilusiones se multiplican en los razonamientos de Hume, en *Treatise*, usando la metáfora de un juego de mesa de salón, el de las bolas de billar, donde una bola en reposo es golpeada por otra en movimiento, dice Hume, a pesar de Locke y su defensa de la experiencia, “no hay nada en el mundo sensorial que constituya la causa del movimiento de las bolas de billar” (Hume,D. 1981.p.67):

Una vez que hemos reducido la película de nuestra experiencia al conjunto de instantáneas separadas de que se compone, y una vez que nos hemos dado cuenta de que una imagen no lleva necesariamente a la siguiente, no nos queda otro remedio que pasar las hojas y contemplar el espectáculo. (Zaresky,R & Scout, J.T. 2010, p.67).

El yo se revela una ficción, no hay ninguna realidad que sea cogito ni yo, el espacio representativo la ha creado y funciona como un personaje más. Las palabras de Hume revelan que todo aquello que creemos sólido y constante respecto a nosotros mismos constituye poco más que un escenario evanescente con unos personajes falsos. Hume, efectivamente, compara la mente con una especie de teatro:

.....en el que diversas percepciones hacen sucesivamente aparición: pasan, vuelven a pasar, se deslizan y se confunden unas con otras en una infinita variedad de posturas y situaciones. (Cita perteneciente a Hume *Treatise* 252-53; en Zaresky,R & Scout, J.T. 2010, pag.68).⁵⁵

Los límites de la razón están implícitos en la reducción a los que ha llevado Hume la actividad y extensión de la mente, la razón y la voluntad no están conectadas esta “no puede ser nunca el motivo de un acto de voluntad”, la razón va dejando de ser el tribunal en el que se había constituido desde la antigüedad, va siendo desplazada, por una instancia que se reconoce ajena a ella. El ideal barroco spinoziano de ordenar las pasiones, geometría de las pasiones, se ha convertido en una quimera de la sociedad cortesana: ”El impulso no surge de la razón, sino que solo es dirigido por ella” (Zaresky,R & Scout, J.T, 2010), respecto al deseo se constata que la razón puede supervisar pero nunca instigarlo, es una instancia cuyo orden de representaciones esta compuesto por otros contenidos diferentes a los de la razón. El cogito, como substancia, se ha desmontado al final del siglo XVIII, sin embargo la subjetividad del yo parece reforzarse con el nuevo concepto de individuo. La filosofía va a incorporar aspectos del mundo privado del individuo que antes estaban ocultos al ojo de la universalización

⁵⁵ El tratamiento de la metáfora teatral de la mente en el Tratado es analizado en otro capítulo del trabajo

platónica o aristotélica, que competían a un orden externo a la tarea del pensador, al orden doméstico.

Frente al ideal estoico de inspiración racional predominante durante el clasicismo, el orden moral también va a sufrir un cambio importante respecto al modelo adoptado, Rousseau propone la transparencia del yo; la verdad está en el interior (hay algo de agustinismo y cartesianismo, más bien pascaliano en Rousseau). Es la antítesis del planteamiento de Hume para el que el yo es una mera ficción necesaria “Un pensador como Hume, que cuestionaba la existencia misma del yo, no podía simpatizar con la afirmación de Rousseau, y tal vez no podía tampoco entenderla completamente. El ginebrino había convertido el yo en un diapasón celestial que vibraba con el sentimiento de la existencia. En manos de Hume, en cambio, el yo se convierte en una ficción necesaria.(Zaresky,R & Scout, J.T. 2010, PP. 225). El yo no es otra cosa que una ilusión de nuestra memoria, como la noción de causa y sus conexiones. Pero para Hume hay un principio psicológico que va a permitir mantener el supuesto del yo, más o menos consistente, en esa realidad que actúa como principio de identidad y va a construir una curiosa novedad al definir su relación con lo no subjetivo. Si queremos hablar del mundo de las cosas tenemos que hacer al sujeto transparente. Poco importa que el sujeto sea una construcción que surge al encadenar, gracias a la memoria, una serie de causas y efectos, cuando el sujeto separado del objeto se va a convertir en el principio de la filosofía moderna. Hume cuestiona la sustantividad metafísica del sujeto para afirmarlo como realidad psíquica, o consecuencia de esa realidad.

Sin embargo el principio representativo queda intacto, aun cuando Hume cuestione el sujeto: “Cuando cierro mis ojos y pienso en mi habitación, las ideas que formo son representaciones exactas de las impresiones que he sentido” (Hume,D. 1981. p.89). Para Hume las ideas son representaciones de percepciones “más vívidas, de las cuales se derivan” dice en Parte I, sección I. Hume no cuestiona en ningún momento el hecho representativo, parece una evidencia, cuando va a hacer el análisis de las ideas abstractas, se remite a la crítica de Berkeley, es decir la idea abstracta no es una representación pero por ello no se invalida el mecanismo de la representación. (Hume D. 1981, p.107) “las ideas abstractas, por consiguiente, son de suyo individuales, aunque puedan hacerse generales en la representación” (Hume, D. 1981. p.110. Parte I sección

VII). Hume distingue entre el origen de la idea, que es copia o representación de algo singular, y el mecanismo por el que funciona nuestro intelecto al tratar nuestras ideas en ese teatro mental, donde si son abstractas. Hume pretende resolver la paradoja que presentaba Locke y que refutaba Berkeley:

...una idea particular se convierte en general al ser unida a un termino general; esto es, a un término que por una conjunción debida a la costumbre guarda relación con muchas otras ideas particulares y las hace fácilmente presentes a la imaginación. (Hume D. 1981, p.113 Parte I sección VII).

7.

Algo muy similar se presenta en el sistema organizado de Kant, el objeto convertido en noúmeno se aleja de toda posibilidad objetiva de conocimiento, no hay representación de lo que está fuera de las coordenadas perceptivas del hombre. Para Kant eso no significa que el conocimiento no sea posible, es más, se fundamenta con más solidez que ningún pensador anterior en un concepto, el de representación.

Considerado desde el entendimiento, el conocimiento humano es discursivo, esto es, se produce por representaciones en las que aquello que constituye el fundamento del conocimiento es común a varias cosas; por consiguiente, es un conocimiento por caracteres. (Lógica. Sec. VIII citado en Villacañas, 1987, p.53).

El sentido de representación parece que procede de Locke, sin embargo en la práctica vemos que la organización de lo representativo es muy diferente. El espacio o el tiempo son representaciones, algo que no existen fuera del sujeto, un a priori, en este sentido lo a priori aparece como la mathesis cartesiana. Pero es también una forma de representar los fenómenos. Y el problema es que el espacio no es el lugar en el que está el objeto físico, es el a priori que permite percibir el objeto, es la red de la representación. El problema es pensar si es posible algo fuera de la representación o por el contrario sólo hay representaciones como llegará a decir Schopenhauer. Kant intenta salvar los fenómenos, la representación es representación de algo, si no, no sería representación. Villacañas lo indica en este aspecto, Kant se encuentra encerrado en la disyuntiva Berkeley-Descartes, (Villacañas, 1987, p.64.), aunque incluye el apriorismo de la representación cartesiano, acepta el fundamento sensible del conocer, bajo la imposibilidad empirista de conocer con certeza lo sensible.

Si Locke cuestiona la representación metódica, Berkeley pone en evidencia la fragilidad de la representación empírica. Kant parece ser uno de los que se han posicionado más contundentemente con un pensamiento restaurador y unificador de los dos paradigmas representativos. Kant vio con precisión la doble representación, la perspectiva empírica y la racionalista. Construye un sistema donde las reglas cartesianas

son convertidas en lo a priori, y los procesos representativos de Locke son las diferentes síntesis entre lo empírico y lo trascendental. En medio de la crisis del espíritu metódico, y de la crisis de la representación en el universo de Hume, Kant va a salvar la representación gracias a la conocida síntesis entre lo empírico y lo trascendental, salvar la doble representación es salvar los fenómenos.

8.

No obstante el replegarse continuo de las ideas constituye una ilusión respecto a la aparición afectiva de los fenómenos. En realidad no entran en el discurso, ni en la percepción, ni en la mente, sólo son convertidos al sistema matemático. La representación acaba siendo una relación numérica entre el uno y lo múltiple: en una representación podemos decir que uno representa a muchos. Esa relación es la que hay entre las ideas y las cosas, pero también la que hay entre el personaje y sus muchas encarnaciones. La abstracción es el mecanismo privilegiado de la representación. Gracias a la abstracción sobrevivió el sistema de la representación que parecía haber entrado en crisis al final del periodo clásico (Foucault⁵⁶).

Como han visto Adorno-Horkheimer⁵⁷, la matematización proporcionada por la representación está directamente conectada con otras operaciones, que ponen bajo el mismo principio aspectos complejo de la vida social de los hombres. La abstracción matemática pone a la naturaleza en una posición absolutamente inmaterial. Traducido a número, el mundo se presenta como una realidad penetrada por la mente a la vez que des-sustantivada.

La aspiración pitagórica del sistema metafísico viene a realizarse precisamente allí donde parecía negado, el criticismo, que había cuestionado las aspiraciones metafísicas no contempla la reducción de lo físico a lo numérico bajo su verdadera dimensión

⁵⁶ Pocos libros han desvelado con extrema lucidez, como es el caso de *Las palabras y las cosas*, las paradojas de una representación que merece ser pensada una y otra vez para no olvidar su energía emancipatoria.

⁵⁷ “La lógica formal ha sido la gran escuela de la unificación. Ella ofreció a los ilustrados el esquema de la calculabilidad del mundo. La equiparación mitologizante de las ideas con los números en los últimos escritos de Platón expresa el anhelo de toda desmitologización: el número se convirtió en el canon de la Ilustración. Y las mismas equiparaciones dominan la justicia burguesa y el intercambio de mercancías”. (Adorno, Horkheimer. 1994, p.63).

metafísica.(Adorno, Horkheimer, 1994, p.63). Lo que no es número es apariencia, la unidad es el mito para *Dialéctica de la Ilustración*. Ese principio numérico nunca va hacia una precisión de lo acontecido o de lo corpóreo, no va a contar las cosas para identificar la diferencia de lo que se concentra en un espacio y un tiempo. Lejos de destacar lo que se presenta solo se transforma, gracias al número, en un universal, desprovisto de todo rasgo concreto. Ese proceso de cuantificar y numerar es el principio de la abstracción gracias al que la filosofía y la ciencia dominan la inabarcable multiplicidad sensible.

El mecanismo por el que los acontecimientos se sometieron a la unidad reductora y al sistema matemático lo detecto tempranamente Nietzsche en *Verdad y Mentira en sentido Extramoral*, y en la misma línea lo analiza Adorno-Horkheimer. La abstracción es lo que permite la distancia del sujeto respecto al objeto. La abstracción convierte los acontecimientos singulares en valores genéricos que se manifiestan más o menos regularmente. El sujeto se convierte así en el señor que pone las cosas, el objeto, a sus pies. (Adorno, Horkheimer, 1994, p.68). La tradición filosófica halla cumplida su larga y lenta trayectoria desde el principio de su primitiva formulación inicial. Lo que de Parménides a Platón diseñó el pensamiento respecto a las cosas y a los cuerpos se cumple en el pensamiento moderno gracias a la abstracción de la identidad subjetiva. En el momento en el que parecía que el individuo se iba a desprender del sujeto, iba a recuperar su materialidad perdida, de repente aparecía como opuesto a esa materialidad, como principio representativo de lo objetivo, que no es nada si no es procesado por el sujeto.

El mecanismo de la abstracción, que se basa en la importante dualidad sujeto – objeto, es transferida metafóricamente, como una forma de dominación de los fenómenos, paralela a la distancia entre el amo y el siervo. La abstracción no sólo domina el fenómeno sino que lo suprime, en la generalidad, lo concreto se convierte en un simple accidente de la idea universal como Platón había creído. Toda la historia de las Ideas, no es sino una forma sublimar de plantear la lógica de la dominación sobre los fenómenos, las experiencias y los hombres:

La universalidad de las ideas, tal como la desarrolla la lógica discursiva, el dominio en la esfera del concepto, se eleva sobre el fundamento del dominio en la realidad. En la sustitución unidad conceptual se expresa la organización de la vida ordenada mediante el comando y determinada por los hombres libres. El sí mismo, que aprendió el orden y la subordinación en el Sometimiento del mundo, identificó muy pronto la verdad en cuanto tal con el Pensamiento ordenador, sin cuyas firmes distinciones aquella no podía subsistir. (Adorno, Horkheimer,1994, p.69)

La era de la representación es la de la abstracción según un criterio matemático, y es precisamente esa reducción de la diversidad a la unidad lo que convierte al pensamiento ilustrado en un pensamiento metafísico con un marcado carácter totalitario. Y es la matemática lo que convierte el pensamiento moderno en un pensamiento totalitario, precisamente porque la realidad física es antes y después de contemplar el mundo natural un ente matemático, el hombre no encuentra nada en el mundo físico sino lo que ha puesto previamente allí:

Con la previa identificación del mundo enteramente pensado, matematizado, con la verdad, la Ilustración se cree segura frente al retorno de lo mítico. Identifica el pensamiento con las matemáticas. (Adorno, Horkheimer, 1994, p.78).

El paso de los años no ha hecho sino confirmar esta interpretación respecto al efecto de la cuantificación sobre el mundo de la experiencia. El paso de la tecnología mecánica a la eléctrica ha convertido los sistemas de comunicación en dependientes de los códigos matemáticos que hay bajo cualquier simple operación informática. La realidad virtual de apariencia física es solo un enorme sistema criptográfico.

Esa nueva percepción del pensamiento, identificado con las matemáticas va a cambiar sustantivamente la concepción del acto del pensar. El pensamiento se convierte en un mecanismo traductor, se trata de efectuar la conversión del “sistema de la naturaleza” o la historia en ente matemático. El pensamiento es esa máquina, ideada por algunos como La Mettrie, donde se efectúan las operaciones representativas. *Dialéctica de la Ilustración* dice que la Ilustración convierte el pensamiento en cosa o en instrumento, cuyo mero acercamiento a las cosas como acontecimientos desacredita inmediatamente al pensar. Saber o pensar es sólo dominar:

El dominio de la naturaleza traza el círculo en el que la crítica de la razón pura ha desterrado al pensamiento. Kant unió la tesis de su incesante y fatigoso progreso hasta el infinito con la insistencia permanente sobre su insuficiencia y eterna limitación. (Adorno, Horkheimer 1994, P.79).

Lo que señala este fragmento es una de las grandes preocupaciones de la filosofía postmarxista: se trata de señalar el abismo que surge entre lo que se piensa, la teoría, y la existencia, la praxis. El pensamiento que parecía embarcado en una tarea, la de arreglar lo existente, se transforma y se convierte en un mero instrumento desprovisto de fines propios. El pensamiento queda relegado a unos límites que ya nunca harán legítimo el contacto con aquello que está fuera del pensamiento, la razón pura.

Las ideas ya nunca más serán el centro de la especulación filosófica, ahora el problema se concentra en explicitar las condiciones de funcionamiento del mecanismo

representativo⁵⁸. El pensamiento se libera de la tarea de crear ideas, eso pasa a otros segmentos del saber, la filosofía y la tarea del pensar se convierten en instrumentos auxiliares del verdadero discurso que es aquel que se formula en términos matemáticos. No tiene otra tarea respecto a la vivencia del hombre en el mundo, la tarea del pensamiento instrumental es la de la dominación (Adorno, Horkheimer. 1994, p. 129). Aunque aparecen las empiricidades nombradas por los nuevos discursos científicos, la vida, el trabajo...tal y como señala Foucault, el final del clasicismo consolida el aspecto representativo precisamente en la forma en la que aparecen ese mundo de los hechos. Estas nuevas experiencias no proceden de lo observable, sino de principios, dice Adorno, entendidos como axiomas, ideas o abstracciones. Al pensamiento no le es dado trascender sus límites, cada cual debe permanecer en su butaca, en el lugar preciso asignado del espacio escénico y psicológico, esa limitación del pensamiento hace que la lógica del universo solo sea una construcción del sujeto, incapacitado para acceder al mundo de los hechos.

2.2.3. ELOGIO DE LOS SENTIDOS.

1.

La representación epistemológica aparece en el mundo moderno como una forma de justificar la estructura sistemática que ordena, mide y numera el mundo de las cosas. Se había creado un marco a través del cual eran comprendidas y organizadas las ideas, un marco a salvo de las inclemencias y avatares de una realidad hostil y cambiante. El sistema representativo permitía una estabilidad cognitiva que no podía arriesgar ni el apriorismo de la teología, ni la crudeza de la historia. El clasicismo constituye el triunfo de esta perfecta construcción metódica que transforma el mundo y el cuerpo del hombre, es precisamente esa transformación del cuerpo la que permite un desgarrón en esa concepción de la representación.

El alma, convertida en cerebro por el racionalismo, está abierta a la experiencia de los sentidos que son gobernados por el cerebro. La vieja representación se transforma en

⁵⁸ “En la reducción del pensamiento a operación matemática se halla implícita la sanción del mundo como su propia medida. Lo que parece un triunfo de la racionalidad objetiva, la sumisión de todo lo que existe al formalismo lógico, es pagado mediante la dócil sumisión de la razón a los datos inmediatos. Adorno, Horkheimer (1994) P.80

una nueva forma representativa con Locke, en una forma absolutamente diferente de representación. Pero es el clasicismo ilustrado francés, de inspiración lockeana, el que opera el giro más radical, aquel que pone a los sentidos en el centro de un nuevo sistema representativo donde las sensaciones se convierten en el origen de las representaciones mentales. Los sentidos se convierten en las condiciones de la representación en Condillac, D'Holbach, Diderot o Helvetius.

La percepción sensible parece ser el principio del conocimiento para la representación empirista, la organización matemática de lo real en la estructura representativa cartesiana, pero el problema se plantea acerca de la posibilidad de tener ideas dependientes de la percepción o independientes de ella. El problema lo plantean adversarios tan distantes como Descartes y Berkeley, la mente actúa, independientemente de los sentidos.

Hay una tradición que se remonta a Platón y que usa la metáfora más extendida de la historia del pensamiento occidental: la dualidad luz y sombras. La realidad es la luz, el sol es su figura privilegiada, pero no es la luz visible sino una metáfora sobre la metáfora, ya que la realidad se sustrae a la mera visión desnuda. Esta paradoja fue la que hizo que tantos intentaran resolver algo evidente: el conocimiento, la visión intelectual no es un simple reflejo mental. Aquello que los ojos ven no es exactamente la realidad, son las sombras, y las sombras aparecen como la negación de la luz. Lo que está al otro lado es la idea que no es representativa sino creativa de realidad. Sólo la sombra podía ser representativa, y esa era su manera de representar.

Por primera vez se establecía la diferencia entre representación y verdad, de apariencia y realidad o la de sombra y luz. Se estaba trazando la diferencia entre verdad y mentira, entre representación o discurso autorizado y no autorizado. El discurso no autorizado era el de la mera sombra. Hubo tradiciones que identificaban la sombra y la representación, diferenciándolas de la presencia, la realidad que se presentaba directa al ojo...o al entendimiento. Es una ilusión empirista o racionalista bajo la que la mediación es el objeto mismo, la cosa real, la representación alcanza así la perfección en el máximo disimulo. Escribe Diderot a propósito de una pintura de Chardin:

Él sí conoce la armonía de los colores y los reflejos. ¡Oh Chardin!, no es blanco, rojo o negro lo que tu mezclas en tu paleta, es el aire y la luz lo que tomas con la punta de tu pincel y trasladadas al lienzo (Salón de 1763. El tarro de aceitunas. Baxandall, M.1997).

Efectivamente, el sueño ilustrado era el de superar la representación, alcanzar un estado representativo donde la realidad se respirase a través de la ficción. Diderot, a diferencia de Rousseau, busca la realidad en la representación. Y probablemente ésta es la idiosincrasia de todo el periodo clásico.

El fundamento de la epistemología parece venir de la mimesis artística, incluso para Aristóteles. Lo que se busca a través de la construcción de las ideas es la perfección de la mimesis objetiva del pintor. Lo que está en la naturaleza, el hombre lo convierte en signo que otro puede entender. La capacidad de transmitir fielmente el objeto original es aquello que todos valoran. Sin embargo algunos quieren presentar aspectos no visibles de las cosas y otros insisten en la dimensión visible. El triunfo de lo visible viene a señalar la fortuna del concepto empirista de representación. Poco a poco se asienta el elemento figurativo como aspecto determinante de la mimesis, la fidelidad de lo representado en el objeto artístico nos da la medida del valor asignado a la fidelidad de la mente en sus procesos en relación a la experiencia.

El estudio sobre el color de la sombra es un ejemplo de esa mimesis que buscaba percibir el máximo de la apariencia en la experiencia sensible, basados en estudios de óptica aparecen los trabajos de Pierre Bourguer. *Traité d'optique sur la gradation de la lumière*. 1760, también los estudios de pintura : Charles-Nicolas Cochin 1753. *Dissertation sur l'effet de la Lumière dans les Ombres*, o la Conferencia de Buffon leída en la Academia de las Ciencias en 1743. Pocas veces la sombra ha despertado tanto interés después de Platón, y pocas veces ha sido afirmada como una realidad igual a la de la luz, simultánea, inseparable, lumínica. El Siglo de las Luces añade a la metáfora de la luz la de la sombra, no como su opuesto sino como un complemento inseparable. Es una reivindicación de los sentidos como nunca antes se había producido, no era antiplatonismo, la reivindicación de la luz no era estática sino que incorporaba todos los estados de la luz, incluso la carencia de ella, los sentidos y la vista especialmente son los órganos privilegiados del conocimiento. En el estudio de la naturaleza en la pintura, la sombra añade lo temporal, lo actual a lo visible. El barroco ha sido el estilo de los claroscuros y las sombras, eso es un tópico de la historia del arte, pero el Siglo de las Luces es el periodo donde las sombras como fenómeno físico y artístico van a convertirse en asunto de investigación.

Es evidente que esta pasión por las sombras supone un elogio de lo visible, un escrito de Thomas Reid: *An Inquiry into the Human Mind* 1764, que es un análisis de la visión, se dice que gracias al ojo, un órgano sencillo, se puede alcanzar las cimas de Tenerife o San Pedro de Roma, percepciones imposibles para el tacto. (Citado en Baxandall, M. 1997, p. 131). Reid tomó como ejemplo de la operación cognitiva el trabajo del pintor, que hace una operación de abstracción de los objetos visibles. A propósito de Reid, Baxandall dice que el pintor es un analista de la visión. El hecho de dibujar algo consiste en abstraerlo como en una operación perceptiva convencional, abstraerlo respecto a las condiciones convencionales de la visión, como es el color:

El pintor debe volver hacia atrás en los canales de la percepción, deshaciendo esa integración de imágenes que es el primer logro de la percepción, deshaciendo esa integración de imágenes que es el primer logro de la percepción, regresando correctamente a los primeros módulos visuales de la luminosidad, color, etc. que poseen cierto grado de homología tanto con sus conceptos profesionales como con sus materiales físicos. (Baxandall, M.1997, p. 136).

Aprendemos a ver a través de la representación, el pintor hace un verdadero regreso hacia las fuentes primarias de la percepción, es una operación científica por la que el artista tiene una experiencia de los elementos que hacen posible ver. Contemplar la representación plástica es acercarse al elemento primigenio, la presencia se representa artísticamente y es tarea del creador. La estética ha permitido al artista suponer que acercaba los medios representativos a los fundamentos originales de toda experiencia sensible, aun cuando el artista transformara idealmente ese proceso perceptivo que realizaba a la inversa de lo que sucede en una representación convencional. Es ir hacia atrás, deshaciendo la integración, que paradójicamente no le lleva a la impresión bruta sino a la abstracción ideal.

Lo que Baxandall destaca de Reid es que convierte a la experiencia artística en una escuela filosófica del individuo. Gracias al trabajo del pintor el hombre aprende a mirar guiado por la mirada selectiva del artista. La pintura construye nuestra percepción. Gracias a la pintura aprendemos a ver: la perspectiva , la sombra...”la peculiaridad de pensar en sombras con la ayuda de cuadros reside sobre todo en una intensificación y desviación complejas de la atención ordinaria...” (Baxandall, M.1997, p. 141) En cierto sentido la representación acaba por anteponerse a la presencia, ya que aprendemos a mirar gracias a la pintura. Precisamente como nuestro sistema representativo comienza con la apertura de los sentidos, todo aquello que presentamos a nuestros sentidos es lo que va a constituir nuestras formas representativas. Ni con la repetición, ni con los

esquemas matemáticos vamos a constituir nuestra forma de mirar, solamente con la mirada de otro, con la mimesis que cada uno hace de las percepciones de otros, es como se construye nuestro mundo, que no es el de nuestro lenguaje, como para el hombre del siglo XX, sino nuestra mirada y el resto de nuestras percepciones.

Los sentidos se han convertido en aquello que diferencia a los hombres y los pone en condiciones de disfrutar de determinadas experiencias estéticas. Las afinidades, las formas de identidad, las relaciones amorosas van a pasar a convertirse en el mundo de los sentimientos y de las sensaciones. Gracias a los sentidos podemos diferenciarnos unos de otros, nos podemos diferenciar por nuestros gustos. Esas diferencias nos van a poner en una determinada posición de la jerarquía social.

2.2.4. CONOCIMIENTO Y LENGUAJE.

1.

El actual problema de la representación es un problema de significado. (Ayer, Putnam) La primera formulación filosófica aparece en Avicena. (Lagerluud,H. 2007) y está asociado con los cinco sentidos, el término latino *Repraesentare*, que para Avicena traduce *phantasia* del griego es *hakâ* en árabe. Esta hace que la imaginación y la fantasía estén muy cerca de la representación, “los actos de la imaginación y sus representaciones” Avicena, *Liber de Anima*,IV,cap 3,42, (citado en Lagerluud,H. 2007, p.21). De modo que las imágenes recibidas a través del sentido común y almacenadas en la fantasía son llamadas representaciones. Las representaciones son operaciones del alma. La división que hace Avicena en los tipos de representaciones está muy cerca de la concepción ilustrada de las operaciones del conocimiento. Hay tres tipos de representaciones, la primera es la representación sensible, está vinculada a lo visual, la segunda es la representación interna, es la percepción que sigue a la inmediatez de la sensación visual. Y la tercera es la representación conceptual (Lagerluud,H. 2007, p.18)

Los estados mentales implican representaciones: “la tesis es que todo el pensamiento tiene un contenido que consiste en una representación mental, y la tesis va unida a un análisis del pensamiento” (Hierro Pescador. 2005, p. 162). Los análisis actuales después de Wittgenstein vinculan procesos mentales y producción de lenguaje. Se trata de un modelo lingüístico que parece resolver el problema de la representación mental en términos lingüísticos.

Como en otros terrenos de la ciencia, también aquí durante el periodo clásico se planteó el asunto desde la perspectiva del origen del lenguaje. Para Condillac se presentaba el problema de la circularidad del lenguaje (1746): El lenguaje es un invento humano, pero ¿cómo puede transmitirse a los otros si ellos no tiene ya lenguaje? Es entonces posible volver a plantear la hipótesis del lenguaje natural. Para Rousseau, que sigue la investigación lingüística de Condillac, la metáfora explica el problema del origen del lenguaje⁵⁹.

Berkeley señala la preocupación expresada por Locke en el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, lib III, cap. III, sec 6,: se trata de comprender como las cosas particulares pueden llegar a ser signos generales. (Berkeley, G. 1982, p.37) La respuesta de Berkeley a Locke, en el Tratado sobre los principios del conocimiento humano, es detenerse en alguna parte de su afirmación: “las palabras adquieren sentido general porque se convierten en signos generales” Esa es la cuestión:

Me parece, sin embargo, una palabra adquiere sentido general por convertirse en signo no de una idea general abstracta, sino de varias ideas particulares, cualquiera de las cuales puede indistintamente sugerir a la mente mediante la palabra. (Berkeley, G.1982, p.37)

Antes de abordar una crítica al concepto de representación en si mismo, Berkeley va a hacer un tratamiento sobre la concepción de las ideas abstractas de Locke.

El problema epistemológico se ha convertido en un problema lingüístico. El universal desde el concepto es ahora la palabra como signo genérico, el universal es la representación lingüística. El lenguaje entra en la especulación filosófica como el asunto que da un nuevo impulso a la teoría del conocimiento, y va a desplazar el problema del conocimiento hacia la estética. Es decir el mecanismo de la representación, que había funcionado en el ámbito científico, político y artístico, va ahora a encontrarse con una nueva exigencia estética, las emociones. El lenguaje va a poner los límites al viejo sistema de la representación al plantearse el problema del origen, el problema que estaba en toda la especulación racionalista y que fue descartado por los modernos que prefirieron estudiar el mecanismo del lenguaje y no su hipotético origen. El origen de las palabras no son las representaciones o ideas sino las emociones. (Rousseau)

En la carta a Mersenne, del 20 de nov 1629, Descartes señala para el lenguaje la misma exigencia que tiene para los saberes y con su pretensión de unidad de los saberes:

⁵⁹ El origen del lenguaje es tratado por Bennett 1976, Searle 1979, Tennant 1984,

junto a la *mathesis universalis* plantea la exigencia de una *lingua universalis*⁶⁰. Se trataría de establecer un número limitado de conceptos, y una limitación de los propios signos lingüísticos como en la aritmética. (Delgarno y Wilkins, seleccionaron ese número limitado de conceptos principales, 17 el primero y 40 el segundo) y Leibniz considera que esto requiere un análisis lógico de los contenidos del pensamiento (Cassirer, E. 1961, p.80) El lenguaje se convierte en el medio del conocimiento y al mismo tiempo en instrumento del análisis lógico. Así se va a establecer la relación característica del clasicismo entre lenguaje y pensamiento, pero al mismo tiempo establece una nueva relación entre pensamiento y sensibilidad. El conocimiento es a través del lenguaje una gestión de los contenidos representativos. El único conocimiento no representativo es intuitivo y solo lo puede tener Dios. El aspecto representativo es racional, pero al mismo tiempo es el proceso por el que lo concreto alcanza el pensamiento en tanto que se presenta, o es representado como universal. La gramática universal pone en evidencia un sustrato psico-lógico a priori que va de Descartes a Kant.

Desde el punto de vista empirista el lenguaje mantiene esta conexión con el pensamiento aunque no comparte el ideal lógico, ahora el lenguaje es percibido desde su aspecto psicológico, pero, para los sistemas racionalistas, el lenguaje continúa siendo un medio de conocimiento, un instrumento (Cassirer, 1961, p. 85). El problema del origen de las ideas está conectado con el origen de las denominaciones. En los *Ensayos II*, 9, sección 21, Locke hace referencia a que la dependencia de nuestras ideas respecto a las palabras, es porque representan acciones, hay un pasado por el que, de representar objetos, se pasa a representar ideas.

Descartes pensaba en explicar lo que son las ideas mientras, Locke pretende descubrir su procedencia, pero no niega la diferencia entre lo sensible del origen y lo inteligible del nombre o de la idea. Cassirer señala que las denominaciones del lenguaje no se consideran en cuanto expresión de las cosas mismas sino que se refieren a las ideas del espíritu, que son las representaciones de aquel que usa las denominaciones. Como en

⁶⁰ Gramática universal o filosófica: Umberto Eco. Antecedentes Campanella *Grammatica philosophica* 1638 frente al uso de la lengua aparece el tema de la razón (Salmon Vivian (1988) *The study of Language in 17 Th- Century England*. John Benjamins Publishin Company. Philadelphia. p.70-1 Padley, G.A. *Grammatical Theory in Wester Europe: The Latin Tradition*. Cambridge. Cambridge Univ Press 1976, p.212 : La distinción entre estructura profunda y superficial no es de la *Grammaire Generale* sino del *Nouvelle Methode Latine*, y no es específicamente cartesiana ni original de Port Royale, como Foucault considera.

el caso de Hobbes, para Locke los nombres son designaciones de los conceptos no de las cosas (Hobbes, *Elementiorum philosophiae*, sectio prima: *De corpore*, cap. 2, sec. 5) a través de las palabras se expresa la forma subjetiva como procede el espíritu humano en la combinación de ideas simples procedentes de los sentidos. El nombre no es una representación de la cosa, sino que es la representación misma en su aspecto de abstracción o nombre. Eso nos pone ante dos formas de representación, la percepción pura y la denominación.

En D'Alembert encontramos similares concepciones sobre lo que es el conocimiento de la naturaleza de las cosas a través del desarrollo de las ideas en tanto que se basan en representaciones y se constituyen como tales (D'Alembert, *Ensayo sobre los elementos de filosofía o sobre los principios del conocimiento humano*, sec. IV)

El problema se plantea en la consideración de lo que son las representaciones: ¿Son las ideas las representaciones, o son solo representaciones las percepciones de la mente? El problema viene de la doble consideración que damos a la idea por una parte el significado lógico-objetivo de los racionalistas y por el otro el significado subjetivo psicológico de los empiristas (Cassirer, 1961, p. 88). Para Leibniz no hay más ser que el de los conceptos, de ahí su objetividad, la objetividad del concepto. Mientras para los empiristas el lenguaje no es expresión de las cosas sino de los conceptos, y en el caso de Locke, que dirige el conocimiento hacia lo universal, la palabra es un ejemplo de esa operación epistemológica que nos revela la verdadera forma de las cosas.

En Berkeley el lenguaje es fuente de error. Si las ideas abstractas son elaboradas para dar nombres a las cosas “se sigue que de no existir el signo universal del lenguaje, jamás se hubiera pensado en las ideas abstractas” (Berkeley, 1982, p.45). Es de el lenguaje de donde sale la falsa noción de idea y de representación. Los conceptos no son símbolos de los objetos sino de las representaciones que tenemos de los objetos.

La gramática universal es inaceptable para el empirista, como el lenguaje a través de los conceptos no es reflejo de las representaciones sensibles sino reflejo de otras operaciones internas, no hay un lenguaje único, ni un paradigma modélico⁶¹. Los conceptos de una lengua no son transferibles a otra. El nuevo horizonte para el tratamiento del lenguaje es la estética (Cassirer, 1961, p.96)

⁶¹ Locke Essay Lib II cap 22 Sez 1 / Lib III cap.5 sez 1.3 Cap 6,sez 51

Harris en su texto *Hermes or a philosophical Inquiry concerning Universal Grammar* 1751, de nuevo se plantea una gramática universal partiendo de los principios comunes a todas las lenguas. La base para esta lengua es la de una lógica general y una psicología general, se llega así de nuevo al estudio de la naturaleza humana y el conocimiento que han caracterizado todos los estudios de la época. Harris, junto a una facultad apetitiva, identifica una facultad representativa. El intento de Harris es el de hacer un análisis de esta facultad representativa, que es la que nos permite pensar con palabras, desde un punto de vista lógico y psicológico. Cassirer diferencia entre la “psicología estructural” que propone Harris y aquella otra psicología de los elementos del sensismo. (Cassirer, 1961, p.99). al origen de cualquier forma sensible debe haber alguna forma inteligible que precede y hace comprensible cualquier experiencia.

El apoyo que Harris busca para defender la existencia de ideas generales, tan denostadas por empiristas y críticos del empirismo, es el recurso a la diferencia entre materia y forma, y distinguiendo entre forma sensible y forma inteligible. La forma es la representación, y esa representación se divide en dos, una es la forma con la que nos representamos las cosas materiales y otra es la representación misma, cuyo contenido son las formas mismas (Harris, vol. III, cap. 4 y 5). Los postulados racionalistas y empiristas se deben compatibilizar, ya que en este caso no se trata tanto del origen de las ideas, sino del funcionamiento del proceso cognitivo.

Esta es la concepción que tiene Kant sobre la representación, hay dos tipos de representaciones: “una representación es aquel contenido cualitativo y distinto del cual podemos ser conscientes. Cuando realmente lo somos, las representaciones se convierten en percepciones” (Villacañas, 1987, p 84) esto supone dos capacidades representativas diferentes, una es un sentido interno y otra es un sentido externo, aunque no constituyen dos tipos constituyen de realidad. “Las representaciones del sentido externo constituyen la verdadera materia con la que ocupamos nuestra capacidad de representar” (Kant, I. B 67, citado en Villacañas, 1987, p.87). Frente al dualismo aquí vemos como se van a integrar lo extenso y lo pensante, lo objetivo, aunque sea para el sujeto, y lo subjetivo.

...desde luego que su realidad, en tanto que son representaciones, es interna, no espacial, y en tanto tal pertenece siempre a un sujeto, pero ello no quiere decir que sean subjetivas por lo que respecta al contenido que representan. (Villacañas, 1987, p.87-8)

2.2.5. FORMAS REPRESENTATIVAS: EL LENGUAJE Y LA ORGANIZACIÓN DE LOS SIGNOS.

Las lenguas abusan de ideas abstractas que no tienen ningún carácter representativo:

...las palabras que están continuamente en la boca de los hombres no representan jamás una idea fija y determinada...las palabras no parecen inventadas más que para ser imágenes de las cosas o para describir con ayuda de los sentidos, los objetos conocidos que el espíritu pueda juzgar, apreciar, comparar y meditar. (D'Holbach, 1982. p.226)

El caso más extremo es la palabra Dios que hace que nos representemos un objeto imposible de percibir (D'Holbach,1982, p.223). Todo aquello que no es comprobable, la imaginación se encarga de darle una forma basándose en formas que sí conozco por los sentidos: “me figurare a este Dios bajo los rasgos de un anciano venerable, o bajo los de un monarca poderoso...un hombre irritado...”(D'Holbach,1982,p.226). Gracias a la imaginación construyó todo lo que no alcanzo mediante la experiencia, pero cuando tengo la idea que podría representar a la idea de Dios, entonces me dicen que no tiene cuerpo, es decir se asocian “cualidades incompatibles y atributos contradictorios” (D'Holbach.1982. p.227)

1.

El mundo entero del Europeo Occidental del siglo XVIII, es decir el conjunto de las imágenes que se muestran a su vista, y su inteligencia, y los sonidos, que alcanzan a su oído o son organizados por su arte, son traducibles al lenguaje alfabético. Nuestros lenguajes son visibles y por ello pertenecen al espacio de las imágenes como lenguaje escrito, y son audibles, es el lenguaje oral. El privilegio de la oralidad declina en favor de la escritura al final del siglo XVI, donde la fuente de inspiración es el libro, incluso la oralidad se basa en el libro leído. La cultura se convierte, al mismo tiempo que la escritura, en un valor social, cuyo dominio implica una posición determinada en la escala social.

El lenguaje durante el periodo clásico era comprendido bajo un horizonte más amplio que era el de la representación. “Las palabras representan en las comunicaciones humanas todo tipo de objetos, incluyendo funciones e imaginaciones.” (Elias,N.1994, p.25). Esa marco general tiene a las imágenes como un punto de referencia indiscutible.

Eso hace que la escritura adquiriera la importancia que tiene dentro del sistema de la representación, la escritura como el lenguaje visible. Los estudios sobre el lenguaje a partir del Renacimiento han perdido la concepción mágica del lenguaje, que aparecía en *Crátilo*, donde las palabras nombran las cosas como nombres propios (McLuhan, M. 1985, p.40). El nuevo concepto de representación da un nuevo sentido al comportamiento del lenguaje. Cuando la representación esté consolidada volverá a plantearse el problema del origen y del fundamento de las lenguas (Condillac / Rousseau)

De la misma manera que la representación para la filosofía analítica del siglo XX era un problema de significación (*Meaning*), la filosofía medieval ya se planteó el problema de la representación desde esa misma perspectiva, la significación era el centro de las posibilidades representativas de la lengua. *Repraesentare* viene usado por primera vez (Lagerlund, H. 2007, p.25) en el mundo de los gramáticos por Garlanus Compotista, en cuya *Dialéctica* se entiende significación por imposición o por representación, en la misma línea que Abelardo. En Agustín, el significado no tiene tanto que ver con *repraesentare* como con *praeter*. Son distinciones que poco a poco van a ir desapareciendo conforme evoluciona la lengua latina, y se va esfumando la precisión de los conceptos y palabras. La relación entre representación y significación ha pasado por varias formas de formulación: para Jean St. Tomas se entienden de la misma manera: “igitur facere cognoscere latius patet quam repraesentare et repraesentare quam significare”, de modo que tanto *repraesentare* como *facere cognoscere*, y como *significare* (*meaning* en la actual filosofía analítica) vienen a referirse a la misma cosa. Se trata de una operación lingüística y cognitiva al mismo tiempo. Nuestra actual filosofía del lenguaje nos ha puesto en evidencia preocupaciones que existían antes del predominio del paradigma de la representación. La concepción metafísica griega que hacía depender el ser del pensar, se transforma durante los siglos del cristianismo; para los cristianos el ser, Dios, es el *verbum*, y por lo tanto el lenguaje. Ahora el ser-lenguaje se va a identificar con el pensar. Pero la primera evidencia para el pensamiento cristiano es la identidad entre ser y lenguaje. En Domingo de Soto (1494-1560), en su doctrina de los signos, se distingue entre *facere*, *cognoscere*, *objective*, *formaliter*, *instrumentaliter*, (Pitborg, Ebbensen, Koerner, 1990), el *facere cognoscere objective* es lo que Soto llama representación y no significación. En muchas otras ocasiones representar es lo mismo que significar.

2.

Durante el periodo clásico el lenguaje y el ser se han escindido. Se ha colapsado tanto la metafísica parmenidea como su versión cristiana: ser y lenguaje ya no son la misma cosa. El lenguaje se separa del ser como representación. El lenguaje tan solo representa el ser, las antiguas gramáticas y sus diccionarios están tan desfasados como las novelas de caballerías. Los signos no dicen nada de las cosas, pero las representan. Lo que el mundo barroco busca es descifrar las condiciones de esa representación que al hombre le vienen dadas por su lenguaje, pero antes que por su lenguaje, por su sistema perceptivo, donde se encuentra el primer nivel representativo. El nominalismo no solo supuso un cuestionamiento de la realidad del universal, sino un ataque del milenario entendimiento entre el lenguaje y el ser. Es mérito del nominalismo el ataque al edificio metafísico que unía el universo humano del lenguaje y lo divino al dejar al lenguaje reducido a signos convencionales. El lenguaje no tiene nada que ver con el ser, solo el paradigma de la representación va a dar al lenguaje una nueva cobertura.

Una de las grandes preocupaciones del mundo moderno es la naturaleza del lenguaje y su origen, sin su fundamento metafísico el lenguaje ha quedado huérfano. Esta línea de investigación, seguida por el moderno, va a generar infinidad de textos sobre diferentes hipótesis acerca del idioma originario, aquel del que habrían surgido los demás, como una lengua prebabélica que justificará, de alguna forma, las diferencias en base a unos elementos comunes. Esa búsqueda por la lengua original se supone que es la una lengua que fuera capaz de expresar la naturaleza de las cosas. Lo que parece ser un nuevo intento de conectar el lenguaje y el ser, no es un regreso a las posturas de la magia, sino una adopción de la objetividad cientifista aplicada al lenguaje. De lo que se trata es de lograr una depuración de las palabras que las vuelva a convertir en designadores objetivos, no nombres propios, sino nombres universales, así se propone en The Royal Academy. Umberto Eco hace un detenido recorrido por estas especulaciones de *La búsqueda de la lengua perfecta* (Eco, U, 1993), en este libro plantea una hipótesis monogenética que busca el origen en diferentes lugares para explicar este carácter universal, una raíz común que uniría el hebreo, el sánscrito, las lenguas nacionales...

La especulación que nos va a ocupar aquí es más bien aquella que intenta explicar el mecanismo del lenguaje en su aspecto representativo, y no tanto en su carácter original.

Esa fue la línea que va a seguir Descartes, del que no tenemos una teoría elaborada sobre el lenguaje sino pocos fragmentos dedicados al problema. Especialmente importante es la carta de Descartes a Mersenne del 20 Noviembre 1629. La solución cartesiana de los teóricos de Port Royal o de Harris va a definir el pensamiento ilustrado sobre el lenguaje y la representación, que se expresa en los textos de Du Marsais aparecidos en la *Enciclopedia*.

El lenguaje no es solo una preocupación intelectual, es una especulación que afecta a otros ordenes. De la misma forma que la crítica nominalista no solo cuestiona los universales, e iba dirigida al corazón del sistema feudal, o era la expresión de una organización social que no era comprensible bajo aquel paradigma, el orden representativo de las palabras y los conceptos del periodo clásico llega a ser un asunto de interés público, las Academias lingüísticas son buena prueba de ello. Junto con la especulación sobre el lenguaje vemos al nuevo orden político, que va a buscar consolidarse en una nueva estructura simbólica. Mantener su autoridad en aspectos de uso cotidiano, contribuyó a dar un sentido de sistema necesario a ese orden. La nueva organización política europea, a principios del siglo XVII, se va a traducir en todos los espacios de la vida través de un nuevo orden. Se trata de encontrar principios normativos generales en todas las disciplinas. La lengua es uno de esos territorios privilegiados para visualizar el nuevo estado centralizado. La fundación de la Academie Française fue obra de Richelieu en 1635, las primeras tareas son hacer un diccionario, y publicar trabajos que definieran los principios generales de la Retorica, la Gramática o la Poética. En los estatutos y reglamentos que hoy se conservan celosamente en la actual Academie Française se pueden leer las *Lettres patentes por l'establissement de l'Academie Françoise*, con fecha de Enero de 1635, inscritos en el Parlamento en 1637.

Allí, tras el elogio del idioma francés y del noble arte de la elocuencia, ya se perfila el objetivo que consiste en “establecer reglas ciertas” en ese arte, se establecen la creación de una asamblea, los días de reunión, etc. Gramáticos de esa Academie original van a ser el poderoso Malesherbes, Maupase o Claude Favre Vaugelas. Una primera producción de esa generación inicial es *Remarques sur la langue française* (1647) donde va a regular el “buen” uso de la lengua francesa estableciendo un principio de autoridad con el que deben negociar los textos de la época sobre la lengua.

Elaborar una gramática general como se hace en Port Royale es una exigencia que va en paralelo a la centralización política del nuevo régimen absolutista, aunque su disciplina no siempre esta en consonancia con las reglas de los académicos (Saint Beuve, 1848, Tomo II, p 475). De forma que Port Royale y la Academia van a tener importantes desencuentros durante el periodo de existencia del grupo, de intelectuales y notables, reunido en torno a Port Royal. Ambas instancias están unidas por una misma exigencia que es la de elaborar un sistema que articule la reglas generales de la lengua y unas reglas generales para el pensamiento, como propone Descartes. La representación simbólica, es decir el lenguaje y el pensamiento, van a organizarse según criterios políticos, pero por la misma razón podemos decir que esta nueva sistematización u orden va a contribuir a desarrollar un nuevo concepto de comunidad política.

Los académicos se reunirán todos los Lunes, según el reglamento, pero en realidad el día cambiaba y se llegaban a reunir dos o tres veces por semana, y así se fijó en el reglamento de 1752. Después de 1675, el lugar de las asambleas se desplazó del palacio del Chancelier Séguier a Louvre, después se desplazó al College des Quatre-Nations, o Palacio Mazarin, hasta que en 1805 paso al Institut de France. La tarea consistía, para cada académico, por orden, en hacer un discurso y en el resto del tiempo en « examiner les ouvrages particuliers qui se présenteront ou à travailler aux pièces générales dont il est fait mention en l'article précédent. »según el artículo XXVII. Algunos artículos se plantean los límites que afectan al tratamiento de los asuntos religiosos y políticos⁶². En 1694 se publica el primer diccionario de la lengua francesa, y se mantienen los estatutos hasta 1752, cuando se crea un reglamento nuevo.

⁶² XXI. Il n'y sera mis en délibération aucune matière concernant la religion¹ ; et néanmoins, pour ce qu'il est impossible qu'il ne se rencontre, dans les ouvrages qui seront examinés, quelque proposition qui regarde ce sujet, comme le plus noble exercice de l'éloquence et le plus utile entretien de l'esprit, il ne sera rien prononcé sur les maximes de cette qualité, l'Académie soumettant toujours aux lois de l'Église, en ce qui touchera les choses saintes, les avis et les approbations qu'elle donnera pour les termes et la forme des ouvrages seulement.

XXIII L'on prendra garde qu'il ne soit employé dans les ouvrages qui seront publiés sous le nom de l'Académie ou d'un particulier, en qualité d'académicien, aucun terme libertin ou licencieux et qui puisse être équivoque ou mal interprété.

XXIV La principale fonction de l'Académie sera de travailler avec tout le soin et toute la diligence possibles à donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences¹.

XXV Les meilleurs auteurs de la langue Françoisse seront distribués aux académiciens pour observer tant les dictiones que les phrases qui peuvent servir de règles générales et en faire rapport à la Compagnie, qui jugera de leur travail et s'en servira aux occasions. XXVI XXII Les matières politiques ou morales ne seront traitées dans l'Académie que conformément à l'autorité du Prince, à l'état du Gouvernement et aux lois du Royaume. 1. Cette règle est toujours observée. Les questions confessionnelles ne sont évoquées, et

3.

En 1966 se publicaron dos libros que han supuesto una importante revisión de los textos de Port Royal, son los textos de Foucault (*Las palabras y las cosas*) y Chomsky (*Lingüística cartesiana*). La *Gramática* de Port Royal es el primer libro que aparece, Arnauld y Lancelot son los autores, en el prefacio Lancelot reconoce la autoría de la mayor parte de la obra a Arnauld. El monasterio de Port Royal ha jugado un papel importante en las disputas dentro del seno del catolicismo tras la publicación de *Agustinus* de Jansenio en 1640. La dirección espiritual del monasterio estuvo a cargo de Duvergier de Hauranne, abad de Saint-Cyran desde 1633, amigo y colaborador de Jansenio. En las dependencias del monasterio se van a abrir unas escuelas, Granges, que serán las Escuelas Menores, para niños, (allí estudio Jean Racine hacia 1655) definiendo como objetivo pedagógico desarrollar el arte de pensar según los principios que serían la base empírica de las concepciones teóricas contenidas en los textos de Port Royal. Allí se crea una comunidad laica, los señores de Port Royale. La abadesa del monasterio, Angélique Arnauld es la sobrina de Antoine Arnauld, que junto a Claude Lancelot serán los principales redactores de los textos de Port Royale. Después de 1656 se inicia la obstrucción del trabajo de los componentes de la comunidad a causa de sus contactos y posturas jansenistas. Inicialmente se cerraron dos, de las tres escuelas que se habían llegado a fundar en las diversas instalaciones monacales regentadas por el Monasterio de Port Royal. El cierre definitivo se completó en 1660, los textos se publicaron después y constituyen el reflejo de la experiencia pedagógica llevada a cabo por los Señores de Port Royal (Saint Beuve, 1848).

Las reflexiones de Port Royal fueron inspiración para lingüistas y filósofos durante el siglo XVIII, precisamente los trabajos de Foucault y Chomsky han puesto en evidencia la importancia que tienen. M. Foucault se pregunta por la representación del

dans la plus grande sérénité, que pour la définition des mots appartenant à la langue religieuse. 18 Il sera composé un dictionnaire, une grammaire, une rhétorique et une poétique sur les observations de l'Académie.

XLIII Les règles générales qui seront faites par l'Académie touchant le langage seront suivies par tous ceux de la Compagnie qui écriront, tant en prose qu'en vers. XLIV Ils suivront aussi les règles qui seront faites pour l'orthographe.

L'Académie choisira un imprimeur pour imprimer les ouvrages qui se publieront sous son nom¹ et ceux des particuliers qu'elle aura approuvés ; mais, pour ceux que les particuliers voudront mettre au jour sans approbation et sans la qualité d'académicien, il sera en leur liberté de se servir de tel imprimeur que bon leur semblera.

signo en la época clásica: “el signo deja de ser una figura del mundo; deja de estar ligado por los lazos solidos y secretos de la semejanza o de la afinidad a lo que marca” (Foucault, 1984, p.64). Lo que Port Royal va a establecer es la nueva vinculación bajo la que podemos pensar la relación de los signos y el mundo, primeramente estudiando la articulación de los signos al nivel material, su gramática, y después al nivel cognitivo, su lógica. El lenguaje ya no es el Verbum, el conocimiento del lenguaje no supone conocimiento del ser. Estamos por primera vez al nivel de la representación.

La Gramática se divide en dos partes, la primera dedicada a los sonidos y caracteres (seis capítulos) y la segunda se dedica a la significación (veintitrés capítulos). Es evidente que el lenguaje esta concebido en su aspecto oral, aunque la escritura y la imprenta sostienen la producción de la palabra, sin embargo todavía se da el primado a la comunicación hablada: “La gramática es el arte de hablar” se puede leer en el prefacio. Tal habilidad comunicativa del hombre es indisoluble de su capacidad racional. Esa vinculación entre la gramática y la lógica es central en la reflexión sobre las relaciones entre el pensamiento y el lenguaje (hay que tener en cuenta que se esta redactando simultáneamente la *Grammaire* y la *Logique*), o entre lo material y lo espiritual como es llamado en el texto de Port Royal.

Es muy significativo que frente al postulado de una relación natural entre sonido y concepto, que aparece en la primera parte de la *Gramática* de Port Royal, ahora en el capítulo primero de la segunda parte, se deja claro que la relación entre el signo y el concepto es convencional. El criterio binario es el que establece dos términos de una relación o un enlace entre dos extremos, según el cual una parte representa a la otra. La propia estructura de la *Grammatique* es coherente con esa concepción dual del signo, por una parte se trata el aspecto sensible, visual y sonoro y por la otra su aspecto representativo, puramente intelectual, que es el la significación. El signo, que es la palabra, es signo del pensamiento. En la *Logique* de Port Royal, 1ª parte, cap. IV, según M. Foucault, se recurre a tres variables para la definición del signo:

a. En primer lugar según el origen del enlace, el signo puede ser natural: “como el reflejo en un espejo designa lo que refleja” (Foucault,M. 1984, p.65), o convencional: “una palabra puede significar una idea para un grupo de hombres” (Foucault,1984, p.65). Es precisamente ese carácter convencional el que ahora viene a revalorizarse y

precisamente el aspecto mas cuestionado por los críticos de la representación como es el caso de Rousseau.

b. Otra distinción que afecta a las relaciones del signo son el tipo de enlace, y desde este punto de vista el signo “puede pertenecer al conjunto que designa, como una buena cara forma parte de la salud que manifiesta, o estar separado de él como las figuras del Antiguo Testamento son los signos lejanos de la Encarnación y de la Redención” (Foucault, 1984, p. 65)

c. Otra forma de conexión se basa en la certidumbre del enlace, un signo es algo que siempre va conectado con “un signo puede ser tan constante que se esté seguro de su fidelidad (así, la respiración señala la vida); pero puede ser también simplemente probable como la palidez del embarazo”. El mundo antiguo tenía una lógica transparente por la que los hombres identificaban los signos de la naturaleza, el vuelo de un ave...es el fundamento que va desde la orientación hasta la magia, era el mundo de la “ semejanza”. Sin embargo la representación ha convertido al signo en un signo, su validez se basa en un principio tan empírico como es la costumbre.

Las consecuencias que Foucault extrae son (enunciadas en orden inverso):

Respecto a:

c. en primer lugar que el signo “no espera silenciosamente la venida de quien pueda reconocerlo: nunca se constituye sino por un acto de conocimiento” (Foucault, 1984, p.65) es más, el signo adquiere sentido en la operación que efectúa un sujeto, en la operación de conocer, es en ese proceso donde aparece la significación:

El conocimiento que adivinaba, al azar, signos absolutos y mas antiguos que él ha sido sustituido por una red de signos tejida paso a paso por el conocimiento de lo probable. Hume se ha hecho posible. (Foucault, M. 1984, p.66).

El signo no existe independientemente del acto cognitivo del observador, el signo no es una parte del mundo sino del sujeto que está frente al mundo. El signo no es la presencia que tenemos que descifrar según un código por el que se organizan y tiene sentido todas las cosas del mundo. El signo es una representación no una presencia.

b. “Segunda variable del signo: la forma de su enlace con lo que significa” (Foucault,M. 1984, p.66). No se trata ahora de pensar el lugar propio del signo, sino de

detenerse en el signo mismo para detectar su extensión y su alcance, así como la relación que existe entre el conjunto del mundo de los signos.

Cuando la Logique de Port Royal afirmó que un signo podía ser inherente a lo que designa o estar separado de ello, mostró que el signo, en la época clásica, no está ya encargado de acercar el mundo a sí mismo y hacerlo inherente a sus formas, sino al contrario, de desplegarlo, de yuxtaponerlo según una superficie indefinidamente abierta y de proseguir, a partir de él, el despliegue infinito de sustitutos según los cuales se lo piensa. La razón occidental entra en la edad del juicio. (Foucault, M. 1984, p.67).

a. Tercera variable: se trata de la naturaleza y convención de los signos. Abundan los ensayos sobre el origen del lenguaje, la novedad en la reflexión acerca del origen del lenguaje es que no se va a hacer depender toda la elaboración convencional de una base natural, al contrario el aspecto más natural es precisamente el más opaco, el aspecto menos definido por lo específicamente humano. Es aquí donde se inicia una fructífera reflexión sobre la diferencia entre los animales y los humanos. Precisamente la convencionalidad del lenguaje es lo que marca la diferencia. En este contexto se hace posible el interés por el salvaje de Aveyron.

4.

El siglo XVII descubre una dimensión de la racionalidad a la que llamo ingenio, se trata de lo que Baltasar Gracián llamaba el arte del ingenio (1642-48). La mente es una realidad compleja y funciona en un contexto discursivo muy preciso, no es una abstracción, y en este contexto la agudeza y el ingenio son categorías destinadas a aplicarse con la finalidad de con-vencer. La escritura es ese poder que está en el concepto, y a través de figuras como la alegoría se convierten en herramientas poderosísimas del pensamiento y el lenguaje. Se trata de destacar aspectos ajenos al concepto de inteligencia que usaba el mundo antiguo y que son sus aspectos creativos y emotivos. El lenguaje se encuentra sometido a exigencias, que no son nuevas, pero que se plantean desde presupuestos nuevos.

Partiendo de la presunta imposibilidad de una explicación mecanicista para el aspecto creador del uso normal del lenguaje, concluye Descartes que, además del cuerpo, es preciso atribuir la mente, sustancia cuya esencia es el pensamiento, a otros humanos. (Chomsky, N. 1975, p.21).

Se trata de esa dimensión creativa, generativa del ingenio (según Juan de Huarte, *Examen de ingenios* 1575) es el indicador de la existencia de un principio no reductible a

cualquier mecanismo y compartido por todos los humanos. En la obra de Cordemoy: *Discours Physique de la parole*, (1666):

Cuanto más me fijo en el efecto que producen mis palabras, cuando las profiero delante de estos cuerpos, más me parece que son comprendidas; y las que ellos profieren responden tan perfectamente al sentido de las mías que ya no me parece posible dudar de que en ellos actúa un alma, del mismo modo que la misma actúa en mí. (citado por Chomsky, 1975, p.27).

La comunicación no se puede explicar por un acto mecánico y tampoco por algo natural, meramente físico que tradujera la representación lingüística en un sentido captado por el oído y convertido en una nueva representación. Ese sería un sistema de comunicación funcional ligados a los estímulos y con una respuesta automática.

La pregunta que se hacen todos es: ¿hasta dónde puede llegar la inteligencia animal o la de la máquina? Por eso es tan importante el estudio del lenguaje no desde el punto de vista de las palabras sino de las frases, porque es ahí donde aparece la fractura entre las posibilidades de comunicación del más complejo de los sistemas de comunicación de los animales y el de los humanos. G.H. Bougeant en *Amusement philosophique sur le langage des bêtes* (1739) atribuye a los animales la sola posibilidad de los “nombres”, pero sólo signos concretos que expresan deseos, instintos, nada de abstracciones y menos de aun de una articulación de ideas en una frase (Chomsky, 1975, P.33-34). Y eso es precisamente el abismo que va separar animales y hombres, en tanto que el hombre desarrolla su inteligencia se separa de los instintos y aquí están todos de acuerdo desde La Mettrie hasta Rousseau: “El lenguaje es una propiedad natural de la mente humana” (Chomsky, 1975, p.38)

5.

El problema está en señalar las condiciones bajo las que es necesario definir la singularidad de esa *res cogitans* cuya producción lingüística pone al hombre en un lugar muy alejado de la máquina y el animal, siendo al mismo tiempo convencional y natural. La representación se expresa a través de lo convencional, sin embargo no se opone a lo natural ni lo supone como lo que esta debajo:

Es la pertenencia de un calculo universal y de una búsqueda de lo elemental en un sistema artificial y que por ello mismo puede hacer aparecer la naturaleza desde sus elementos de origen hasta la simultaneidad de todas sus posibles combinaciones...el intento por descubrir el lenguaje arbitrario que autorizara el despliegue de la naturaleza en su espacio, los términos últimos de su análisis y las leyes de su composición. (Foucault, M. 1984, p.69).

Lo natural se muestra en la red de unas convenciones que son producidas por la misma naturaleza. Aislar el pensamiento, la inteligencia, es una forma de comprender su funcionamiento y su singularidad no reductible a una simple experiencia corporal o un mero procesamiento de datos. Lo que el barroco ha descubierto en el ingenio, satirizado por Cervantes en el ingenioso hidalgo, es una dimensión creativa y emotiva de la inteligencia que la convierte en una realidad distante de unas instancias u órganos corpóreos.

En Harris, *Hermes* (1751) aparece una nueva concepción de la dualidad cartesiana: se trata de la distinción entre forma y materia, siendo la forma el elemento representativo o simbólico de las palabras, y materia que es el sonido. Es una concepción que se encuentra en los románticos alemanes, es la teoría de las formas que aparece en los estudios de la crítica de Schlegel y en los del lenguaje de Humboldt. Es lo que Goethe llamo *Urform*, forma primigenia. La necesidad de la doble sustancia en el moderno juego de las representaciones es confirmada una y otra vez.

Noam Chomsky va a hacer una valiente reivindicación del sistema de pensamiento cartesiano o al menos va a poner en evidencia las limitaciones que comparten tanto cartesianos como anti-cartesianos. En *El lenguaje y el entendimiento* el pensador americano establece un curioso paralelo entre la sustancia pensante y el principio newtoniano de atracción como una propiedad innata de la materia (Chomsky, 1986, p.26). Mas adelante podemos leer:

El postulado de una fuerza de atracción que actuaba a distancia no era compatible con las ideas claras y distintas del sentido común y resultaba intolerable para un cartesiano ortodoxo: una fuerza semejante era sólo otra cualidad oculta. Newton lo reconoció, y trato una y otra vez de encontrar una explicación mecánica de la causa de la gravedad. (Chomsky, 1986, p. 27).

La atracción era una fuerza mística, emparentada con el neoplatonismo y vinculada a las teorías del amor formuladas por Marsilio Ficino o Leon Hebreo. Sin embargo la fuerza de la gravedad se aceptó como un postulado indemostrable pero indiscutible.

De la misma manera que en un fundamento tan misterioso como es el principio de atracción se encuentra sosteniendo todo el edificio de la física moderna, el postulado de una sustancia pensante está en el fundamento de la moderna consideración de la representación y todo el desarrollo de las ciencias sociales y la lingüística. Tanto Cordemoy como La Forge se van a plantear un desarrollo o aplicación de la doctrina cartesiana a otros ámbitos menos desarrollados por Rene Descartes. Llevar al extremo la

materia extensa no permitía el tratamiento de ciertos aspectos como son la comunicación y el lenguaje, lo que se propuso Cordemoy es plantear la necesidad de la sustancia pensante. Chomsky recurre a Descartes para mostrar que el lenguaje es, para el filósofo francés, el único rasgo que nos permite saber que no estamos ante un autómatas o ante un animal, considerando el caso que ese autómatas o animal tuviera “los órganos fisiológicos necesarios para la producción del habla” (Chomsky, 1986, p. 25). Es precisamente en esas circunstancias, donde se postula esa sustancia no reductible a lo extenso, donde se plantea la posibilidad del nacimiento del nuevo saber llamado psicología.

La teoría lingüística se va desarrollar junto a una lógica, en concreto a una teoría que presenta las condiciones y el funcionamiento de nuestras facultades cognitivas, pues desde esa instancia es desde donde puede plantearse el ser de la representación y de los signos. Chomsky recupera la distinción que el médico Juan Huarte de San Juan hacía sobre los tipos de inteligencia dividida en tres niveles (Chomsky, 1986, p. 25) el primero está en el mismo nivel que los sentidos, el segundo, el de la inteligencia normal trasciende los límites del cuerpo. El tercero de los niveles es el propiamente creativo. Ese es el aspecto al que no puede llegar ningún sistema de comunicación no humano, sin embargo afirma Chomsky:

Debemos reconocer honradamente que estamos hoy en día tan lejos como lo estaba Descartes hace tres siglos de comprender exactamente que es lo que permite al ser humano hablar de un modo que es a la vez innovador, sin estar sujeto al control por parte de los estímulos, y también adecuado y coherente. (Chomsky, 1986, p 34)

6.

La significación duplicada es un principio fundamental de la representación (Esa dualidad afecta igualmente al lenguaje). Es quizá una de las diferencias más importantes que descubre Foucault en el transito hacia el periodo clásico. Frente a la triple dimensión de la significación de lo señalado por el signo: “lo marcado, lo que marcaba y lo que permitía ver en aquello la marca de esto”, (Foucault, M. 1984, p.70) , que era la semejanza, aparece una dualidad entre significante y significado. Dualidad recogida en *Logique* de Port Royal 1ª parte, cap. IV:

El signo encierra dos ideas, una la de la cosa que representa, la otra la de la cosa representada y su naturaleza consiste en excitar la primera por medio de la segunda. (citado en Foucault, M. 1984, p. 70)

Para Foucault la doble representación se basa en la necesidad de que el signo represente, pero también se debe tener en cuenta que esta representación debe estar

representada en él, (Foucault, M. 1984, p.70). El signo, significante solo es en tanto que representa, y lo representado se identifica con el signo:

“A partir de la época clásica, el signo es la representatividad de la representación en la medida en que ésta es representable” (Foucault, M. 1984, p.71)

De esto se deducen 2 consecuencias:

1ª consecuencia: Se deduce de Condillac, cuando una representación se vincula a otra y “representa este lazo en sí misma, hay un signo”. La idea es sólo una llave que hace referencia a una cantidad determinada de referentes y es un signo. El conjunto de las ideas reducida a un signo que procede de la percepción. En Berkeley la idea general es solo una concreta que sirve de signo a otras. Para Hume o Condillac es signo de percepción que es su origen. Y las sensaciones serían signos que proceden de percepciones. Y finalmente, que para Berkeley, las sensaciones son signos con los que Dios se comunica con nosotros, por lo que son signos de otro conjunto de signos: “El análisis de la representación y la teoría de los signos se penetran absolutamente uno a otra.”(Foucault, M. 1984, p.71).

El fundamento de la teoría de los signos está en una teoría del conocimiento, se trata de ideas que son las que articulan toda forma de signo, y el modelo de signo utilizado por Port Royal en su *Logique* es el de una representación visual, el dibujo o cuadro. Esta nueva concepción del signo como representación es la que nos va a llevar a la identidad moderna entre signos y pensamiento. Foucault deriva todo el problema epistemológico, desde Berkeley, Condillac o Hume de este planteamiento del signo y de las ideas. (Foucault, M. 1984, p.71). Todo el problema acerca del funcionamiento de los procesos mentales se reduce a un problema de resolver el funcionamiento de la representación.

2ª consecuencia: ¿No es posible que al reducir todo a un problema de representación estemos convirtiendo la significación en una “figura determinada en la conciencia”? así sería posible la respuesta cartesiana del sujeto. Al llevar el lenguaje a una teoría de los signos como formas de representación hemos de pensar la forma en la que la conciencia o la mente, o el alma establecen el sentido de los signos a través de una determinada idea de la imaginación o de la percepción. Se trata de una compleja red de representaciones, ligadas unas con otras, que constituyen un sistema de signos. Más allá de esto no encontramos un tratamiento específico de la significación. Como en el drama

barroco, no hay nada más allá de la representación, un antes de o un afuera de la representación:

El sentido no podrá ser más que la totalidad de los signos desplegada en su encadenamiento; se dará en el cuadro completo de los signos...el cuadro de los signos será la imagen de las cosas. (Foucault,M. 1984, p.72)

7.

La lingüística clásica persigue un objetivo constante que es el de constituir una gramática general que abarque la totalidad del mundo simbólico y que actué como el escenario en el que se desenvuelven las figuras del lenguaje. Quizá esta búsqueda esté en consonancia con otra gramática, que a través del lenguaje matemático, el físico ha llegado a analizar y comprender los fenómenos naturales. Con estas reglas fundamentales de la construcción lingüística en realidad se hacía el principio, los supuestos, y posibilidades de todo conocimiento. Esa gramática establece las condiciones bajo las que va establecerse el funcionamiento de la representación. Llevado el pensamiento a su lugar, que es el del discurso, el lenguaje y no el ser, la gramática va a ser la forma mas adecuada de tratamiento del pensar. Así Foucault recoge una cita de Destutt de Tracy (*Elements d'Ideologie*, t, I,p.24) según la cual los mejores tratados de *Lógica* del siglo XVIII habían sido escritos por gramáticos. El lenguaje es la pluralidad de representaciones que se acoplan al sistema representativo que constituye los procesos mentales, eso llamado pensamiento, para el clasicismo el lenguaje y el pensamiento son representaciones que se remiten continuamente una a la otra.

La gramática general no buscaba reglas universales comunes a todas las lenguas, su generalidad consiste en manifestar bajo la particularidad del discurso, al nivel de su fundamento, “la función representativa del discurso” (Foucault,M. 1984, p.96). En general, en la medida en la que muestra el lenguaje “como una representación que articula otra”, no se busca una gramática universal a todas las lenguas, como en Leibniz, sino que trata de cómo, cada lengua en particular, se articula con el pensamiento. Esta gramática estudia el funcionamiento representativo de las palabras, palabras que se organizan y se relacionan unas con otras. Lo que hay que estudiar son esas palabras y la forma en la que estas “palabras designan lo que dicen” (Foucault,M.1984, p.97). la preocupación del lógico era la de el aspecto abstracto de la organización mental, el gramático de las palabras, pero hay un espacio intermedio sin constituir,

En algún sentido fue consecuencia de la hipótesis expresa de que la sucesión de palabras en una frase se corresponde directamente con el fluir del pensamiento, al menos en una lengua “bien diseñada”, y, por lo tanto, no se estudia propiamente como parte de la gramática. (Chomsky, N. 1975, p.69).

No se estudian las reglas de construcción de la frase, en Port Royal no se toma en consideración sino aquello que contribuye a clarificar el estudio figurado de la lengua, las palabras. Pero ese aspecto de las palabras en el que se centran los gramáticos del siglo XVII y XVIII es el que sostiene la forma de la representación en el lenguaje que aun podemos encontrar en los tratados gramáticos de Du Marsais publicados a fines del siglo XVIII. No es otra cosa lo que vemos en el objetivo de la Enciclopedia, pero también en la cuidada edición de los libros durante el siglo XVIII con sus índices de materias y nombres al final del texto, en el artículo *Enciclopedia* de Diderot tomo V se puede leer: “el idioma de un pueblo nos da su vocabulario, y su vocabulario...”(citado en Foucault,M. 1984, p.637). Abundan los diccionarios, Voltaire o Rousseau son los más famosos. “El lenguaje anuda relaciones hasta ahora inéditas en el tiempo” (Foucault,M.1984, p, 94) pero ya no se estudia la evolución del lenguaje como una sucesión ordenada de idiomas, ya no se trata de la gramática histórica renacentista, ahora aparecen nuevas formas de análisis de los idiomas en función de tipologías. Los idiomas se asocian en virtud de su forma organizativa: el sujeto, al principio vincula idiomas como el francés, el español o el inglés, el latín es diferente, y el alemán o el griego estarían en otro grupo “es el orden, en cuanto análisis y alineamiento sucesivo de las representaciones, lo que forma lo previo y prescribe la utilización de declinaciones o artículos” (Foucault,M. 1984, p. 95)

En esta comparativa de las lenguas se hacen asociaciones paradójicas como la que se hace entre el francés y el latín, Chomsky cita un texto de 1669 donde se lee en defensa del francés que “los romanos pensaban en francés antes de hablar en latín” (citado en Chomsky, 1975, p.69 nota pie p.53) y así se producen reflexiones acerca de la lengua más “natural”, es decir aquella en la que se expresa mejor la razón y el saber.

La gramática filosófica, de modo muy parecido a la gramática generativa corriente, se desarrolló en oposición deliberada contra una tradición descriptiva que consideraba que la tarea del gramático se reducía a registrar y organizar los datos acerca del uso, más o menos como en la historia natural (Chomsky, 1975, p.38).

8.

El centro de la especulación de la *Gramática* de Port Royale es la frase, pero al estudiar la estructura de la frase se encontró con una “estructura superficial”, que hacía referencia a un aspecto: el sonido, lo que constituía lo corpóreo del lenguaje, pero

reflejaba otra dimensión. Esa otra dimensión era la estructura profunda que no tenía que ver con el sonido sino con el sentido, era la “estructura profunda” que ha defendido Chomsky en sus estudios de lingüística (Chomsky, 1975, p. 40). Nuevamente se trata de la dualidad cartesiana que en realidad nos remite a un sistema de representación doble, donde el cuerpo es representación de lo mental, y lo mental es a su vez representación⁶³: la gramática del hablante:

...debe contener también determinadas reglas que establezcan la relación entre esas estructuras abstractas y ciertas representaciones del sonido y el sentido, representaciones que es de presumir que están constituidas por elementos pertenecientes a la fonética universal y a la semántica universal, respectivamente. (Chomsky, 1975, p.41).

A propósito de un debate, iniciado por Sánchez de las Brozas, que pasa por Port Royal y llega hasta Du Marsais, sobre la elipsis, Chomsky llega a una deducción según la cual debe existir, un sistema de principios generativos que se encuentran en la mente. Se trata de principios que articulan dos instancias, una superficial y otra profunda. Esa conexión constituye la gramática que se usa que se produce y que nos permite comprender el discurso (Chomsky, 1975, p 42-3), esa gramática es una forma a priori. Esta idea de la gramática filosófica, que presupone la estructura profunda, fue eliminada por Saussure al plantear como método de análisis la segmentación y la clasificación. Es a través de esta posición como la sintaxis y la formación de las frases queda fuera de una especulación que solo analiza unidades dentro del discurso que llama esquemas sintagmáticos y paradigmáticos. La idea era que no hay nada universal en el lenguaje y está confirmado por la diversidad de las lenguas.

Esta lingüística ha abandonado el problema de la representación que es lo que se intentaba resolver en aquella gramática universal. Sin embargo Saussure había traído de Port Royal algo que había llegado hasta Humboldt e incluso había llegado hasta el lingüista que más influyó en Saussure: William Dwight Whitney, esa herencia era la dualidad que ahora se presentaba como significante y significado. Es decir la representación llegaba hasta las reflexiones del siglo XX que se pretendían contra la representación gracias al sistema dual que era la esencia del sistema representativo.

⁶³ Muchos durante la segunda mitad del siglo XX han adoptado interpretaciones de la mente como sistema de representación. El funcionalismo fue una de ellas, la comparación con el ordenador llegaba a concebir los viejos aprioris como los programas con los que funciona el ordenador. Putnam ha generado un debate polémico.

2.2.6. REPRESENTACIÓN Y METÁFORA.

1.

Du Marsais, (1730). En su libro de los tropos, define la metáfora de la siguiente manera:

La metáfora es una figura por la que se transporta la significación propia de un nombre a otra significación que no le conviene sino en virtud de una comparación que hace el espíritu. Una palabra, tomada en sentido metafórico, pierde su significación propia y toma una nueva, que se presenta al espíritu, por la comparación que hace entre el sentido propio de esta palabra y aquél con el que se la compara, por ejemplo... Cuando se dice la luz del espíritu esta palabra, luz, está tomada metafóricamente... por lo tanto una palabra tiene un sentido figurado y un sentido metafórico. La diferencia entre la metáfora y la comparación... yo digo que un hombre en cólera es como un león esto es una comparación... (Du Marsais, 1730, p.125).

Tanto las metáforas como el resto de los tropos estudiados, se plantean como aplicaciones que hacemos de las palabras, la clave para entender que es una metáfora está en la significación que le damos a una palabra, esta siempre tiene una significación propia, que es llamada significación literal, pero además se la añaden otras significaciones. Como todos los usos o aplicaciones de significaciones no están igualmente autorizados, al final del capítulo introduce otro apartado para tratar del mal uso de las metáforas.

En la metáfora aparece el aspecto creativo del lenguaje, el desplazamiento metafórico es el fundamento de lo artístico. Emanuel Tesauro polemizaba contra el carácter mimético de la obra de arte, porque consideraba que lo artístico es metáfora, no mimesis. El concepto clave para la comprensión del fenómeno artístico es para Tesauro el proceso de metaforización. La representación alcanza una nueva forma a la luz de lo metafórico. Esta figura va a cuestionar la representación imitativa, pero no cuestiona la representación en sí. Si no es metafórica la obra no es artística, el criterio de lo que es artístico no pasa por representar solo lo bello, sino que la representación es metáfora para esta concepción moderna del arte que no acepta los principios aristotélicos.

La metáfora supone una presencia, sentido literal, que el lenguaje ilumina nuevamente al denominarla metafóricamente. Mientras consideremos la existencia de la dualidad literal / figurado estamos presuponiendo una gradación por la que el lenguaje va transformándose al tiempo que se va alejando de la presencia original⁶⁴. No obstante a través de la metáfora artística Du Marsais precisa que el lenguaje se acerca, con mas precisión que el término literal, a las cosas. Por lo tanto en realidad el problema de la

⁶⁴ La filosofía del lenguaje de Nietzsche hace necesario reflexionar sobre la metáfora cada vez que nos planteamos el asunto del lenguaje.

metáfora no era circunscrito a lo artístico sino de los procesos creativos y comunicativos en general.

Con el *Ensayo sobre el origen del lenguaje* de J.J. Rousseau, y sus variaciones a lo Herder o Hamann, la Ilustración fijó una original concepción sobre la genealogía de las palabras. Precisamente lo original en el lenguaje no era el sentido literal sino la metáfora, el desplazamiento metafórico. Es un curioso giro que pone al principio la metáfora. Precisamente Heidegger parecía indicar, con su idea de que el mundo moderno ha creado una nueva concepción del mundo como imagen, que la metáfora está, si no al principio de la historia, al principio de nuestra moderna concepción del mundo. Esta concepción pensaba la metáfora y el lenguaje no en la forma del gramático o el lógico, sino del historiador. Se pretendía dar una explicación recurriendo a estratificaciones temporales, se pretendía descubrir una regularidad recurriendo a la irregularidad del devenir. Solo el recurso al origen iba a conferir dignidad científica a la mutación histórica.

La paradoja del discurso de Heidegger es que sin salir de la metafísica va a proponerse pensar el tiempo; de manera a-histórica, su discurso quiere decirnos algo sobre la historia. G. Marramao ha destacado la importancia de la interpretación histórica en el ensayo *La edad de la imagen del Mundo*, donde dice que Heidegger:

....busca en cambio la determinación del surgimiento de una nueva idea de temporalidad (en el sentido moderno de historicidad) mediante el análisis del cambio de las figuras y metáforas que acompañan la génesis de la *Weltbild* en el siglo XVIII. (Marramao, G.1989, p.41).

Para Heidegger el mundo se ha convertido en metáfora, y Marramao se plantea el estudio de la metáfora, integrando aspectos filosóficos junto a otros históricos y artísticos; ese análisis de la construcción de metáforas pondría en evidencia “una descompensación lógica, una grieta en la forma dominante de la racionalidad” (Marramao, G.1989, p.41), y al mismo tiempo el sentido de ese cambio dentro del ámbito de la metáfora: “reflejar la precariedad de una representación equilibrada de la figuralidad espacial en una fase de transformación radical de la intuición social del tiempo” (Marramao, G.1989, p.42). A la hora de explicar la nueva iconografía sobre la temporalidad Marramao recurre a Panofsky, según éste, el Renacimiento creó una nueva tipología figurativa: el “Padre tiempo”, es la nueva figura del Saturno medieval, que se une a la representación clásica del tiempo como oportunidad huidiza (*kairos*) o como eternidad creadora (*aion*), estas son las representaciones de Poussin. Como dice Foucault, a propósito de la crisis de la representación clásica, se trata de una historicidad profunda, una fragmentación

singularizada o atomización que desconecta espacialmente los elementos (micro-macrocosmos) y los somete a un orden temporal, a la continuidad del tiempo. La única coherencia dentro de la fragmentación es la que otorga a los fragmentos la percepción del sujeto, que en sus construcción cognitiva reconstruye la singularidades en ordenados patrones.

Lo que plantea Marramao es la paradoja que surge de una constatación de la crisis de la analogía y la semejanza, el fundamento de la conexión entre micro y macrocosmos y por otro lado la exaltación de la metáfora en todos los ordenes de la cultura del siglo XVII. Efectivamente lo que llama la atención en el diagnostico foucaultiano de la crisis del orden representativo clásico es la construcción de una representación que se muestra como una exaltación de la representación, y así precisamente lo destaca Marramao:

La edad de lo semejante ha quedado superada, y precisamente por esto puede dar lugar al símil como juego, como puesta en escena de la similitud...se abren las puertas al tiempo privilegiado del trompe-l'oeil, de la ilusión escénica, de la meta-escena; un tiempo que encuentra su expresión en el topos del mundo como teatro...solo en términos teatrales se puede producir la analogía entre cosmos y construcción política, cuyo orden tiene un carácter fundamentalmente racional-convencional. (Marramao, G.1989, p.45).

Gracias a la metáfora este juego triunfante de la ilusión puede mantenerse sin levantar sospechas, la metáfora tan solo parece confirmar en alguna ocasión la presencia que se encuentra detrás de un necesario sentido literal. El mundo como teatro, es primero una comparación metafórica, pero acaba siendo una metáfora donde el sentido literal se ha evaporado.

2.2.7. DOS MODELOS REPRESENTATIVOS: SÍMBOLO Y ALEGORÍA.

1.

Un gran continuador de las experiencias lingüísticas de Port Royal es Du Marsais, que en 1730 publica un tratado sobre las figuras retóricas del lenguaje: *Des Tropes ou Des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*. La alegoría, que aparece en el libro, como una forma de metáfora, nos va a servir para encontrar uno de los grandes problemas que surgen dentro de la representación, de hecho, precisamente en el tratamiento final de la metáfora, ya nombra por primera vez la alegoría como ejemplo de un mal uso de las metáforas. (du Marsais, 1730, p.138). Las diferencias que hay entre la metáfora y la alegoría hacen referencia en primer lugar, no al funcionamiento del recurso en si, sino a la frecuencia con la que la alegoría impregna el

discurso, y así se dice que la alegoría es una metáfora continuada. Es un discurso que presenta un sentido que “parece otra cosa distinta de aquello que se quiere hacer entender, que no sirve sino de comparación para hacer inteligible el sentido de lo que se quiere expresar” (Du Marsais, 1730, p145). La metáfora une el termino figurado a un termino propio mediante una identidad figurada en el discurso, pero dentro de la alegoría todos los términos son figurados, no hay nada que nos sugiera un termino literal del conjunto de figuras que constituyen la alegoría. Se puede decir que todas las palabras de una frase o de un discurso alegórico forman un sentido literal que no es el que quiere significar el discurso, ya que el sentido es otro diferente. En la alegoría en todo momento se mantiene el discurso en el sentido figurado, se produce una elipsis del sentido literal, que solo está en la mente del receptor. Frente a la metáfora, en la alegoría ha desaparecido la comparación y en segundo lugar la duplicidad de sentidos que todavía se encuentra en la metáfora. La alegoría es como un escalón superior en el proceso de elaboración de comparaciones, el primero es la comparación misma, el segundo es la identidad entre los dos términos, el tercero supone la sustitución definitiva del termino literal.

La metáfora exige un interlocutor para su comprensión, el termino literal no está en ningún sitio, solamente en la mente del lector o el espectador. Eso mismo sucede con la alegoría. Sin ese acto comprensivo la alegoría se desvanece. Esto hace que la alegoría viva la precariedad o la necesidad de la interpretación, de la crítica, pero sobre todo de la actualización de su sentido. Pero también hace que la propia alegoría se convierta en crítica. Pero también hace que la pérdida de los referentes concretos hagan que el sentido de la obra desaparezca del horizonte comprensivo del espectador. Podríamos considerar todo el *Don Quijote de la Mancha* cervantino una alegoría, cuya comprensión se habría dificultado en tanto que hubiéramos perdido el referente de lo que son las novelas de caballerías que construyen el mundo heroico del protagonista, así como el sentido pragmático de los personajes que pueblan el relato, empezando por Sancho. El sentido literal no está en el relato, allí aparece solo en sentido figurado. Un ejemplo que usa Du Marsais es un poema de Madame des Houlières, se trata de un “berger, qui touchée de ne brebis dans de bons pâturages, ni le préserver de ce qui peut leur nuire, leur adresserait la parole, & le plaindrait à elles de son impuissance”...pero ese sentido no es el que Mme Houlières tenía en su espíritu: “elle étroit occupée des besoins de ses enfants..” (Du Marsais, 1730. p149) todo aquello que aparece en el poema significa otra cosa diferente

respecto a aquella que aparece figurada. Pero si nosotros leemos hoy ese discurso sin conocer las costumbres de la alta sociedad, de representarse como campesinos nunca entenderíamos el poema de la misma manera que Du Marsais entiende el poema como receptor inmerso en el mismo contexto. Hoy comprendemos la alegoría de *Don Quijote* o el poema porque todavía participamos de ese mundo representativo.

Esta es la trampa en la que caen todos los críticos de la alegoría durante la Ilustración. Para ellos se trata de considerar los propios sistemas representativos como literales. No admiten esos discursos cuyos referentes literales no son capaces de restituir al elemento figurado que les presenta el discurso. A la racionalidad le cuesta comprender que el sentido este en movimiento, que para comprender un discurso puede que tengamos que actualizar su sentido, que aunque no está oculto, está construido por las circunstancias. En definitiva el problema consiste en admitir que todo el sentido tanto el literal como el figurado son construcciones de un determinado sistema simbólico. Así que, a través de Du Marsais, vamos a descubrir dos tipos de alegorías, una como la presentada en el poema de Mme. Houlières y otra es la alegoría basada en la ignorancia. Dos modelos que nos ponen en evidencia varias contradicciones dentro del sistema representativo de los intelectuales de la Ilustración a la hora interpretar históricamente, y de asumir la historicidad de sus propias concepciones.

2.

Cuando se redacta la *Encyclopédie* el conjunto de los intelectuales están poseídos por una fuerte conciencia simbólica, lo que viene a decir mítica, y un programa consolidado y cerrado. Para el cumplimiento de ese proyecto utópico, de los ilustrados, hay que poner en marcha una maquinaria que ya funciona a las mil maravillas, la economía ha vencido al poder nobiliario, la imprenta va cuestionar el poder religioso. La moderna *société de gens de lettres*⁶⁵ esta lista para alcanzar sus objetivos representativos en el contexto de una nueva organización socio-política. Todo va a quedar bajo la atenta mirada del *philosophe*, de la misma manera que la gran riqueza armónica del barroco se considera excesiva, la forma metafórica denominada alegoría es cuestionada en los mismos términos que la armonía, es un excedente innecesario de significaciones.

⁶⁵ Forma parte del nombre completo de la *Encyclopédie*.

En el tomo I de la *Encyclopédie* se encuentra el artículo *Allegorie*, firmado por G (Du Marsais) y que repite en líneas generales lo expresado en su tratado pero insistiendo en el aspecto más negativo de la figura literaria. La alegoría aparece, en cierto modo, como un concepto de segundo grado⁶⁶. Voltaire escribe, en su *Diccionario Filosófico*, del concepto *Alegorías*:

La Antigüedad era muy inclinada a expresarse por medio de alegorías. Los primeros padres de la Iglesia, casi todos platónicos, imitaron este método de su maestro Platón, pero hay que criticarles porque algunas veces abusan de las alegorías y alusiones.

La alegoría esta vinculada a elementos religiosos, y sus discursos se expresan bien en forma de sermones, y en todas ellas se registra un abuso de la alegoría. Voltaire, como tantos otros, repite el tópico que se emplea de forma acrítica, sin adentrarse en el mecanismo de la alegoría, que, en realidad, no está tan lejos de sus prácticas literarias si consideramos, su teatro o narrativas como *Candide*, una simpática alegoría.

Continuando con el tratado de Du Marsais (1730), este escribe a propósito de un ejemplo tomado de Boileau, *Art Poétique*:

Cette manière de philosopher flat l'imagination; elle amuse le peuple, qui aime le merveilleux; & elle est bien plus facile que les recherches exactes que l'esprit méthodique a introduites dans ces derniers tems. Les amateurs de la simple vérité aiment bien mieux avouer qu'ils ignorent, que de fixer ainsi leur esprit á des illusions. (Du Marsais 1730 p.151),

Ahora se trata directamente del valor filosófico de la alegoría, el uso alegórico y el empleo de la fantasía están alejadas del método, es decir del espíritu de la clasificación racional, y es solo un recurso para el pueblo y los ignorantes. Más que nunca se pone en evidencia los conflictos que produce la alegoría en los ilustrados, no es necesario discutir la dificultad de la alegoría para el pueblo, bien lejos de esa atracción alegórica que presenta el texto, más interesante es la contraposición entre verdad e ilusión que aparece al final del fragmento seleccionado. Más adelante Du Marsais tratando de la abstracción vuelve a plantear el sentido alegórico, y entonces la abstracción es el proceso de conceptualización fundamental, la alegoría es eso mismo.

⁶⁶ Allí se dice que es una figura retórica, y consiste en considerar algo, que tomado al pie de la letra significa una cosa diferente a aquello que quiere significar. La alegoría es algo así como una metáfora continuada. También aparece como ejemplo el Antiguo Testamento, que esta lleno de alegorías, toda la tradición hebrea está fundamentada en la interpretación de las alegorías. Los platónicos se basan en el mismo método.

En el fragmento citado anteriormente se hacía referencia a un tipo de saber amado por el pueblo, pero precisamente uno de los problemas con los que se enfrentaba el complejo mundo de la representación alegórica era con la dificultad de sus discursos, y la necesidad de una hermenéutica paralela. El pueblo ama las ilusiones pero más aún lo que comprende de forma inmediata, y eso lo proporciona esa simplicidad de la exposición y de la verdad, que defiende el gramático contra la alegoría. El objetivo ilustrado de divulgación y sistematización de los saberes se encontró con un obstáculo dentro de su mismo sistema representativo, la alegoría que definía como metáfora a la representación era cada vez más difícil para el público que poco a poco se alejaba de la comprensión de esas figuras alegóricas que habitaban, durante el barroco, en todos los espacios de la representación: en el teatro y la ópera, en la poesía y en la filosofía, en los decorados de los jardines y en las medallas. La alegoría es la primera de las figuras que va a abandonar la representación, que se va a transformar en otra forma de representación⁶⁷ con el proyecto político ilustrado.

Precisamente a través de la distinción entre varios sentidos de los términos es como se plantea el sentido espiritual propio del tipo de representación alegórica (Du Marsais 1730, p.238.). Aquí se pone en evidencia la incompreensión de Du Marsais respecto a la aplicación de la alegoría y especialmente cuando la compara con la analogía que sería algo así como una alegoría mística, pero verdadera. En el tratado se explica que hay varios tipos de sentidos en los discursos, el sentido alegórico forma parte del sentido espiritual (también junto al sentido moral y el sentido analógico) y se explica de la siguiente manera: el hombre desconoce las causas de algunas cosas que ve (efectos), y por eso se las imagina... los paganos imaginan una gran cantidad de causas y motivos:

...causes frivoles de le plupart des effets naturels: l'amour fut l'effet d'une divinité particulière; Prométhée vola le feu du ciel; Cérès inventa le blé... on aime mieux aujourd'hui la réalité du sens littéral. Les explications mystiques de l'Écriture Sainte, qui ne sont point fixées par les Apôtres, ni établies clairement par la révélation, sont sujettes à des illusions qui mènent au fanatisme. (Du Marsais 1730, p.240).

Posteriormente, tras esta aparente defensa de la racionalidad contra toda mitología, Du Marsais introduce una categoría, el sentido analógico, por el que salva todo el discurso alegórico cristiano. El sentido analógico implica la elevación, en su sentido

⁶⁷ Consideramos que el ataque a la alegoría barroca va a coincidir con las transformaciones que Foucault señala el final de la representación clásica.

etimológico y literal significa conducirse a lo alto; es un sentido místico y compete a las sagradas escritura, como por ejemplo el sacrificio del cordero.

La diferenciación entre sentido alegórico y sentido analógico supone una importantísima aclaración para entender la dirección que va a llevar la representación durante la segunda mitad del siglo XVIII. Efectivamente la ilustración francesa, de donde se puede distinguir la clasificación entre mito y logos, se posiciona en el lugar del logos, su planteamiento general va contra el mito, pero el mito extranjero, el de los otros. No se cuestionan los propios mitos, ser racional aparece como ser comprensible, lo que no es comprensible, en consecuencia se considera irracional y no verdadero. El sentido alegórico se encuentra vinculado, para la ilustración más programática, con el discurso mítico, mitos cristianos y mitos paganos, pero siempre con un aspecto de creencia religiosa. El sentido alegórico sería el que expresa una convicción religiosa. Para Voltaire o Marmontel cuestionar lo alegórico es poner freno a lo mítico-religioso.

No deja de ser paradójica la repetición insistente que vincula alegórico y mítico, más aún cuando esa relación es casi imposible. Hemos precisado la dificultad que tiene lo alegórico para convertirse en dogmático, no porque el sentido literal se elide, sino porque ese sentido debe de reconstruirse constantemente, y a diferencia de hermenéuticas como la cabalista, la de la alegoría no está fijada eternamente en el secreto de la interpretación de las escrituras. Precisamente gracias a la distinción entre sentido analógico y sentido alegórico, Du Marsais nos ha proporcionado una importante clave para diferenciar lo mítico, que entraría en lo analógico, de lo histórico que se identificaría con lo alegórico. Esta distinción, es la que posteriormente aparece en Sulzer entre lo simbólico y lo alegórico y desde aquí pasa a la estética posterior y es recogida por Walter Benjamin para su teoría de la alegoría barroca. Por lo tanto solo nos queda suponer que lo que oculta esa vinculación entre alegórico y mítico es la propia condición mítica del discurso de la razón ilustrada, evidencia que hoy no sorprende a nadie, especialmente después de *Dialéctica de la Ilustración*.

3.

El texto de du Marsais aprovecha el análisis de los tropos para arreglar cuentas con una tradición filosófica que tan solo alimentaba las obras literarias que analiza en sus

trabajos. En su tratamiento de la alegoría trata de ejemplificar una determinada manera de hacer filosofía que todavía caracterizaba a los filósofos del Renacimiento, y por eso concede que hay preocupaciones filosóficas que no pueden usar otro lenguaje que el de la alegoría, es el caso de aquellos que buscan la piedra filosofal, su expresión es oscura y misteriosa, su saber parece esotérico, y es por esta razón, dice Du Marsais, que se expresan por alegorías en sus libros, su discurso es incompatible con cualquier búsqueda de la verdad. Se crea una polarización entre el método y la alegoría, entre el pensar de la verdad y el de las apariencias... “il est aussi impossible de faire de l’or par un moyen différent de celui dont la nature se sert pour former l’or” (Du Marsais p.152)

El problema es que Du Marsais enuncia una evidencia, hay ciertos discursos que son incomprensibles para otra época, pero el motivo no tiene necesariamente que ser por que ese discurso busca el ocultamiento y el misterio, sino porque sus códigos de comprensión del nivel de su sentido literal se han perdido. De alguna manera Du Marsais está entendiendo la alegoría no en sentido alegórico sino en sentido literal, lo que es lo mismo que no entender su sentido. Hay algo extraño en la alegoría para el que está fuera del sentido literal, porque parece que la comprensión de la alegoría sólo es posible cuando el interlocutor está dentro de ese contexto de lenguaje figurado. Si embargo no hay ningún problema cuando el interlocutor capta el paralelo entre los dos sentidos, es ahí donde la alegoría se hace transparente. Es evidente que Du Marsais entiende la metáfora de la campesina como una alegoría, es una metáfora al uso, pero no entiende la del oro, que trata de una figura medieval sobre la transformación espiritual, en un universo donde los elementos transmutan.

Parecería evidente incluso para Du Marsais o Voltaire que, si estamos en una alegoría, el oro es un término figurado no un término real. Es por eso que haría falta otro tipo de método filosófico para acceder a la comprensión de ese saber cuyo sentido figurado ha perdido el sentido literal⁶⁸. Esta problemática de la alegoría pone de manifiesto hasta que punto el filósofo ilustrado encuentra resistencias en un discurso verdaderamente alegórico, el sentido de la alteridad, *allos*, que significa otro (y *ágora* que significa asamblea en griego), es el *alter* latino, al que hace referencia la alegoría. Es

⁶⁸ Esto fue posible desde un nuevo modelo de análisis, ya en Condillac, donde el lenguaje se va a considerar desde un punto de vista evolutivo.

decir se entiende la representación solo mientras se mantiene la dualidad de literal y figurado, pero el figurado se entiende solo como algo objetivamente vinculado al literal, mientras la alegoría muestra que esa vinculación es histórica, depende de unas circunstancias concretas y su comprensibilidad es también relativa. Ese *otro*, *alter*, o *allos*, cuyo sentido se construye por el contexto, el ágora, es lo que hace que una alegoría se realice en sus específicas circunstancias espacio-temporales. Esta historicidad de lo alegórico pone en evidencia la devaluación de una forma de representación que fue central en el planteamiento de la gran metáfora del nuevo *Theatrum Mundi* barroco. La gran tensión que vivió la representación fue aquella por la que lo sistemático y lo histórico convivían en el mismo sistema simbólico-alegórico.

4.

Pero la alegoría estaba instalada en el corazón de la representación, era como la cara de una moneda cuya cruz era el orden abstracto y matemático. De este modo todas las recomendaciones de los ilustrados defensores del esprit sistemático no iban a reducir el procedimiento alegórico, sino que más bien, este, se iba a amplificar en vísperas del romanticismo. Los *Suppléments de la Encyclopédie* (1776-7) son buena prueba de ello, si bien los artículos de Marmontel sobre la alegoría son discretos y van en la línea de Du Marsais y Voltaire, los trabajos de Sulzer no disimulan su entusiasmo por esa forma de expresión artística. En conjunto, la entrada *Alegoría y Alegórico* (personaje), está mucho más desarrollada que en el Tomo 1 de la Enciclopedia.

Seguramente el debate sobre la representación alegórica es importante desde el punto de vista de la expansión de la representación hacia terrenos alejados de su lugar común, como es el arte, la filosofía o la política. La alegoría, aun siendo el centro de la representación desde el punto de vista del lenguaje y del arte, era un poderoso obstáculo por las ambigüedades y dificultades que presentaba. Los filósofos e intelectuales de la racionalidad ilustrada creyeron conveniente pulir el centro de un concepto de un alcance tan determinante. Una cultura política y pedagógica tan comprometida como la ilustrada, tan convencida de la verdad de sus construcciones míticas, no podía permitirse formas discursivas tan aristocráticas como eran las formas alegóricas. Si la representación debía

alcanzar a la sociedad y la política, la representación no podía ser alegórica. La general desconsideración de la alegoría convivió con otros rechazos como son los de la armonía musical, la decoración de las arquitecturas, los cromatismos pictóricos barrocos o las complejidades existenciales y formales del drama. La cultura clásica va a reformular sus supuestos, que transformados, van a reinstalarse en las renovadas convenciones culturales de la segunda mitad del siglo XVIII. La alegoría, centro de la cultura barroca, fue reivindicada por los artistas del neoclasicismo, aquí representados por Sulzer en los *Supplément a la Encyclopedie*, publicados veinte años después del inicio de la empresa con Diderot. Durante esos veinte años los debates se han calmado y las aguas de la representación han vuelto a su cauce.

La entrada *Alegoría* aparece desarrollada en varios artículos de *Supplément Encyclopédie* (1776) donde se suceden las firmas de Marmontel y Sulzer, y tratan de la literatura y artes plásticas. El último artículo dedicado a la entrada Alegoría está firmado por Marmontel y trata del personaje alegórico, como

...una pasión o una cualidad anímica, también como una accidente natural o una idea abstracta personificada. Todos las divinidades son alegóricas en su origen...el mismo personaje es empleado como real en un poema y como alegórico en otro, según el sistema religioso...así en la Eneida, Amor es un personaje real y en la Henriade es alegórico. (Diderot. D'Alembert, 1836, p.308).

La literatura, según Marmontel, está llena de estas extravagancias alegóricas, se inventan mundos alegóricos que se concretan en mapas, con caminos, ríos, puertos...dice el autor que ahora solo se ven en abanicos y otros objetos insignificantes. Es la vieja moda en el siglo del bello espíritu y del precioso ridículo (Diderot. D'Alembert, 1836, p.308). Para Marmontel como para Voltaire la verosimilitud debe ser el principio del discurso. Eso exige al lenguaje un uso exclusivamente simbólico.

En la entrada *Apólogo* se habla de la alegoría en relación con la fábula. Aquí la alegoría es el cuerpo de la fabula, y la moral su alma, como características la sencillez y la brevedad. Paradójicamente un arte denostado encuentra en la fábula un sinnúmero de elogios, llegando a considerarse la fábula un arte para ligar la elegancia a la sencillez, ejemplos citados por el mismo Marmontel: La Fontaine o L'abbé Lazerre.

5.

Hay otra vertiente que va a destacar aspectos fundamentales de la alegoría. Es

especialmente llamativo que los artículos de Marmontel vayan alternándose con los elogiosos de Sulzer en *Supplément Encyclopédie* (1776). No obstante era muy popular un dialogo de Addison de principios de siglo que fue publicado en francés en 1796 en un volumen recopilatorio sobre la alegoría, *De l'allegorie*, junto a trabajos de Addison había de Sulzer, Winkelmann y otros. El texto de Addison se llama *Diálogos sobre la utilidad de las medallas antiguas*. El concepto de alegoría ya se presenta desde las imágenes dotadas de inscripciones, probablemente la alegoría muestra un aspecto de las representaciones cuya figuración no es reconocible sin un determinado giro al que contribuye el texto de la inscripción. Esta unidad, de palabras e imágenes, que será repetida por Winkelmann y Sulzer, la expresa Addison a través de lo que dice Philandre de que un mismo pensamiento se puede expresar con palabras y con el pincel, “la misma alegoría se puede ejecutar en pintura o en una descripción” (Sulzer, 1796 p.58). A lo largo del texto va analizando a través de un dialogo diversas inscripciones y figuras, pero al mismo tiempo recurre a metáforas de poetas latinos, Catulo, Horacio, Virgilio... con la intención de reconstruir el significado de los símbolos y las alegorías. Incluso propone una nueva interpretación de la oda 35 del *Primer Libro* de Horacio. Se insinúa la idea de que las alegorías se basan en asociaciones que algunas veces se van a convertir en estereotipos, como la asociación de elefantes y África, etc.(Sulzer,1796,p. 136). El tercer dialogo trata de una comparación entre las medallas antiguas y las modernas. Se centra en aspectos como el metal empleado, o que los modernos no distinguen las medallas de las monedas, además también analiza detenidamente la comparación de los motivos que se representan en ellas. (Sulzer,1796,p.174).

Pero uno de los absurdos que destaca Addison, en las modernas medallas que usan las alegorías, consiste en vestir a los nobles con atavíos olvidados desde hace mil años (Sulzer, 1796,p.191), mezclados con elementos de las religiones antiguas. Sin embargo elogia el sentido que se expresa en los antiguos: “ellos consideraban las medallas como un monumento perdurable, eterno, que debe sobrevivir cuando el tiempo destruya todo lo demás” (Sulzer, 1796,p.191). Los motivos como asedios, viajes a las colonias y demás elementos anecdóticos, impresos en las medallas modernas, son incomprensibles para el autor, y manifiestan la deriva de lo alegórico. Es como si las imágenes modernas hubieran perdido su carácter alegórico. Esos signos icónicos modernos, en la comunicación convencional, parece que no necesitan ninguna operación hermenéutica, se

refieren sin más a las cosas, las representan tan fielmente que no somos conscientes de que son una representación. La alegoría en cambio nos pone ante una situación un poco más compleja, en primer lugar por que los signos aparecen como algo que debe ser considerado en su materialidad. La alegoría parecía ser una necesidad cuando queríamos representar conceptos abstractos a través de imágenes. En realidad si las ideas no se hubieran transformado en imágenes no habría surgido la alegoría.

Esa misma percepción se mantiene en Winkelmann (1766), incluso llega a proponer directamente sustituir el termino alegoría por el de iconología, citando la obra de Heraclio de Pont titulada *Disertación sobre las alegorías de Homero* (Sulzer, 1796, p.22). Cada imagen alegórica debe contener las propiedades distintivas de la cosa indicada, cada alegoría debe entenderse por sí misma sin necesidad de ninguna inscripción aclaradora. Sulzer sigue este razonamiento de Winkelmann cuando dice que la alegoría “es un signo natural, o una imagen, que sustituyen a la cosa designada” (*Suppléments*, 1776). Este texto de *la Enciclopedia* (1776) coincide casi enteramente por el publicado por él en 1796: *De l'allegorie*. En este trabajo, se dice que el signo o imagen sustituye como representación a la cosa representada (Sulzer, 1796, p.213). Las alegorías se usan cuando no es posible representar los objetos mismos, como ideas universales o abstractas. También se usa para exponer la cosa tal y como es sentida *dans l'esprit*. También para embellecer las ideas o darles más fuerza. (Sulzer, 1796, p.215). Este tratamiento de Sulzer está probablemente influenciado por el texto de Winkelmann, *Sobre la alegoría*⁶⁹, cuando define alegoría como expresión de ideas por medio de imágenes, y por eso la alegoría se convierte en una lengua universal no sujeta a la convención del idioma.

En *Supplements*, más adelante enuncia lo que motiva esta forma literaria, se trata de la necesidad expresiva, la alegoría contribuye a la concisión y la eficacia de la expresión. En este artículo, donde se hace referencia al discurso literario (*Rélativement aux arts de la parole*) sin embargo, siempre se usa el término imagen. La alegoría clásica se vinculaba a la imagen, no al sonido, como un mecanismo de traducción intelectual del sensible. Eran imágenes que podían tener su formulación literaria. Toda alegoría cumple unas condiciones:

⁶⁹ Publicado en Dresde en 1766 y traducido junto a los textos de Sulzer y Addison en el volumen sobre la alegoría de 1796.

renferme une image; cette image doit donner á la chose que l'on veut exprimer plus de clarté, plus de netteté, et la présenter á l'esprit d'une manière plus avantageuse qu'elle ne s'y présenterait sans cela. Si l'allégorie ne produit point cet effet, elle n'est qu'une énigme, ou devient inutile. (Sulzer, 1796, p. 215).

Es esencial el parecido perfecto entre la imagen y su objeto, tanto en la literatura como en pintura, sin embargo hay una gran diferencia entre el uso que hace de la alegoría el poeta, el pintor o el escultor (Sulzer, 1796. P. 241), porque el poeta usa el lenguaje ordinario, mientras los artistas de la imagen no necesitan del lenguaje. Aquí no interesa tanto el análisis de las formas concretas sino el significado de la alegoría, si la alegoría es la perfecta expresión de una imagen, su significado es claro y “útil”, si por el contrario el significado es enigmático, la alegoría no ha cumplido su función y debe descartarse.

Además, mas allá de imágenes o de palabras, lo que vamos a intentar desvelar es algo más complejo, es la estructura de un procedimiento, de una forma de pensar. A diferencia del texto anterior de Du Marsais (1730), ahora no se relaciona con la metáfora, la alegoría es una forma de la naturaleza, surge de la experiencia del hombre en relación con la naturaleza, y no tanto de su mera representación. Las ciencias y las artes también son fuentes de alegorías, y al tratarlas desde esta consideración se destaca el rasgo alegórico como un aspecto o tarea creativa. La naturaleza entra en la ciencia y en el arte de forma alegórica, pero esa operación supone un salto, no una mera traducción o mimesis. Por esa razón la ciencia y la tarea enciclopédica misma es ahora nueva, es creativa, no como en Diderot para el que se trata de “hacer un inventario de los progresos de las técnicas” (Calatrava Escobar, J.A.1992, p.569) y no tanto de desarrollar la creatividad de los discursos artísticos y científicos. La alegoría se entiende como una disposición por la que tanto el artista como el científico crean más allá de la mimesis. En este sentido el hombre creativo, o lo que Sulzer llama el genio, se pone en disposición de crear como la naturaleza misma. Esa nueva disposición mimética del hombre, a la vez que nos da una nueva concepción de la mimesis, nos define la tarea de la alegoría como un proceso creativo paralelo al de la creación continua de la naturaleza.

6.

El objetivo del estudio de la alegoría, para Sulzer en los *Suppléments*, es el de hacer tres investigaciones, 1º sobre la naturaleza y el efecto de la alegoría, 2º sobre los diversos géneros, sus características y su uso. 3º las fuentes. En el texto de 1796 aparece

una nueva y decisiva distinción: en virtud de su significación. La alegoría debe representar su objeto sin convertirse en un enigma, se debe establecer una relación precisa entre la imagen y su objeto, de manera que se presente al espíritu, casi como un conocimiento intuitivo. Por lo tanto, lejos de ser una forma gratuita e innecesaria de la imaginación, se convierte en la representación que más cerca está de la naturaleza viva. De la misma manera que necesita en el hombre el desarrollo de aspectos intelectivos que no se reducen a lo meramente racional (entendimiento e imaginación). Eso sí, en la representación alegórica se debe ser precisos, nunca se debe abusar de imágenes que confunden al espíritu, las alegorías mal usadas hacen que se pierda el gusto de la bella simplicidad, en este contexto se trata de la precisión filosófica⁷⁰, citando a Horacio, que proporciona la alegoría⁷¹. Eso hace que la alegoría degenera en “puérilité des qu'on veut appuyer sur chaque partie de détail”.

Y respecto a este uso iconográfico, al que hace referencia Sulzer, se plantea la división de valoraciones de los críticos respecto al uso de la alegoría. Frente a alegorismo de Milton presenta a Voltaire. Alega que las razones de Voltaire para el rechazo de seres alegóricos se basa en el rechazo de lo inverosímil, y de lo absurdo. Pero en algunas ocasiones es necesario incluir elementos maravillosos como el propio Voltaire hace con el espectro en *Semirámide* (Lessing, G.E. 1993). Y cuando se usa es porque es necesario introducir lo maravilloso en el poema, como por ejemplo cuando se hace participar a los dioses míticos, algo que está relacionado con otras fórmulas literarias como “l'apologue ou la fable morale”. Dice Sulzer que en otras ocasiones, en el discurso poético se introduce un lenguaje profético, como en la *Iliada*, ejemplos perfectos de la alegoría en acción son la fábula del amor & locura de Fontenelle o el *episode de la haine* de la ópera *Armide*.

Quizá una de las novedades más importantes que aparecen en el discurso de Sulzer es la consideración de la alegoría como un lenguaje universal, al mismo tiempo

⁷⁰ Respecto al uso de la alegoría en el discurso se argumenta que hay dos usos: sirve cuando no hay términos precisos para referirse a nociones generales, en segundo lugar para conferir belleza al objeto representado.

⁷¹ Es verdad que hay otra “*allégorie mystérieuse o prophétique*”, y en este caso la alegoría sirve para referirse a realidades desconocidas.

que natural. En esta consideración se reactiva todo el discurso barroco, y las convenciones vuelven a ser naturales, más naturales que la naturaleza sin convenciones. La representación alegórica, según Sulzer, difiere esencialmente del lenguaje ordinario por la naturaleza de los signos. En el lenguaje, sus signos son arbitrarios; en la alegoría son naturales (Sulzer, 1796, p.239). Una lengua no se puede entender por parte de aquellos que no conocen sus palabras; la alegoría, sin embargo, debe ser inteligible por los mismos que desconocen su significación; es una lengua universal, disponible para el que sepa pensar. Frente a la lógica de los idiomas en la alegoría vuelve a aparecer la premisa de Leibniz de una lengua universal, que en este caso es la alegoría.

Para la pintura, la alegoría es fundamental, allí “L’allégorie consiste ici dans la représentation d’une idée générale, au moyen d’un fait particulier” (*Suppléments*, 1776). Aunque Sulzer justifica el rechazo general de los ilustrados por la alegoría, sin embargo la reivindica por su posibilidad de superar las limitaciones de la representación singular de los pintores, gracias a la alegoría el artista supera con la representación alegórica los límites espacio temporales de su representación natural. Hay una comparación entre las lenguas, los signos o imágenes pintados (*langue peinte & langue parle*), ambos son arbitrarios... “mais l’allégorie doit se faire entendre sans autre instruction: c’est une langue universelle, a la portée de tout homme qui réfléchit” . Frente al mundo de las convenciones del lenguaje la pintura es un lenguaje universal precisamente gracias a la alegoría. Tales reflexiones de Sulzer se pueden comparar con Lessing y sus diferencias entre lo plástico y lo literario, postuladas como la base de *Laocoonte*.

Sin embargo hay también convenciones en las imágenes, y la alegoría no se debe confundir sin más con el lenguaje de las imágenes, que son igualmente signos arbitrarios (*Hyéroglyphes*) (Sulzer, 1796, p. 239). En algunas ocasiones ambas figuras se confunden: una mujer armada de una lanza, dice Sulzer, no es el signo natural de la sabiduría, aunque convencionalmente la represente, por eso no es una alegoría (Sulzer, 1796, p.240). Una convención no puede oscurecer la relación natural entre lo literal y lo figurado si queremos mantener el sentido alegórico. Las artes visuales son aquellas donde se refleja, para Sulzer a diferencia de Du Marsais, la forma propia de la alegoría. Además de situaciones o escenas, están los personajes alegóricos que aparecen en la pintura, aunque también se reconoce la estrategia literaria de la personificación de seres y elementos. El

Apolo de Belvedere es una alegoría perfecta del sol, (Sulzer, 1796,p. 247) estos ejemplos constituyen la forma clásica de entender el desplazamiento alegórico. La arquitectura también puede ser alegórica , “no solo por sus ornamentos sino por la obra entera” (Sulzer, 1796,p. 267). El texto de Winkelmann hace un exhaustivo inventario de imágenes alegóricas del mundo antiguo y de los modernos hasta Mengs.

7.

Nos vamos a detener en el tratamiento de la alegoría desde su significación. Se distingue entre Imagen alegórica (expresa un objeto indivisible, noción, propiedad o ser incorpóreo), y representación alegórica (reúne muchos de esos objetos, para desarrollar una acción, un acontecimiento o una combinación de ideas). La representación es el conjunto en el que se integran el resto de las imágenes, sin embargo una representación alegórica no tiene porque estar plagada de imágenes alegóricas, sino que siendo una compleja estructura alegórica el resto de los elementos no necesariamente tiene que ser alegóricos, es lo que sucede con *La vida es sueño* o con la caverna platónica del libro VIII de *La Republica*. Con grandes intuiciones, el trabajo de Sulzer falla en su diagnóstico de la alegoría aplicada al lenguaje o a la música. No es que no podamos pensar la alegoría como imagen, pero la continuidad discursiva de una obra literaria o musical difieren de la de la imagen de una escultura o pintura. Probablemente él tiene como modelo las artes plásticas que se resuelven en una imagen que se puede captar entera en una mirada. En lo literario o lo musical no sucede eso, existe una forma alegórica que implica al tiempo, primero como proceso de percepción de la forma y luego como contenido mismo y esencia de lo alegórico.

Sulzer evoca una galería de Dusseldorf donde hay un cuadro de Raphael del que dice que es “haute allégorie”. La alegoría mas perfecta, según Sulzer es aquella donde se trata de hacer visible el alma a través del material del acontecimiento que se quiere alegorizar o hacer visible (Sulzer, 1796, p.30). El genio de Rafael ha hecho posible que lo espiritual se haga visible en lo material. La alegoría es la forma en la que el genio usa la idea. Evidentemente no todas las alegorías son figuras de genios. La función del artista es fundamentalmente mental, primeramente el artista debe descubrir el alma de un acontecimiento (Sulzer esta tratando de la pintura histórica) y después se trata de hacerlo visible. Ese es el proceso alegórico y es especialmente llamativo en las artes visuales por

que la imagen resultante del artista no es la imagen vista por el artista, sino transformada en su mente y devuelta a la materialidad de la imagen⁷²:

...pero ningún artista intente semejantes alegorías si no se siente con fuerzas para penetrar en el santuario donde Rafael y Apeles fueron iniciados a todos los misterios del arte. (Sulzer, citado en: Calatrava Escobar, 1992, p.571).⁷³

Se trata de lo universal y lo espiritual en el arte: “Las alegorías son necesarias porque permiten imprimir en el espíritu verdades importantes y universales” (Sulzer,1796, p.221). Desde el punto de vista de un arte como la pintura, donde se presentan figuras concretas, la alegoría se ofrece como la única posibilidad de hacer trascender a este arte de los límites de la singularidad de su representación. La representación alegórica permite que la figura concreta se convierta en universal, sólo desde el universal el ilustrado alcanza el horizonte lejano de la verdad, que es universal. “Es la representación de aquello que es universal o abstracto, por objetos sensibles e individuales”(Sulzer,1796, p.238), lo individual se convierte en universal si se presenta de forma alegórica o como decía Leibniz como mónada, que es un individual que resume lo universal. La influencia de Leibniz es constante a lo largo de toda la reflexión de Sulzer, y contra todo pronostico la denostada alegoría se convierte en la llave para transformar las artes: “la alegoría es de extrema importancia en estas artes(pintura), por que es a través de ella que logran producir todos sus efectos” (Sulzer, 1796, p.237).

La herramienta más importante empleada por Walter Benjamin en su libro⁷⁴ sobre el Barroco es la distinción entre símbolo y alegoría, distinción que procede del texto de Sulzer sobre la alegoría. Allí aparece la distinción entre hyponoie (símbolo) de la alegoría (emblema), ambas son especies de metáforas para Sulzer (Sulzer, 1796p.277). Sin embargo el tratamiento de la distinción es bien diferente al planteado por Benjamin. Para Sulzer el símbolo es anterior a la alegoría, el símbolo es un signo relativo al objeto, es a través de ese signo como podemos ver aparecer la idea o emblema o alegoría. A propósito de Ceres propone Sulzer una análisis de los atributos simbólicos y alegóricos.

⁷² Hay aspectos del texto de Sulzer que encontramos en el Nacimiento de la Tragedia de Nietzsche.

⁷³ Precisamente el Genio es el que es capaz de realizar esa operación alegórica, la distinción viene ahora por esa capacidad de abstraer propia de la alegoría. Toda la mitología romántica esta ya preparada para construir la imagen de ese personaje, que alegóricamente, expresa los anhelos de una comunidad y sus triunfos, es el genio.

⁷⁴ *El origen del drama barroco alemán.*

Ceres es representada como nodriza con dos niños que llevan el cuerno de la abundancia...símbolo de la fecundidad (Sulzer, 1796, p.284) estos rasgos pertenecen a la mitología clásica. Sin embargo la imaginación de los artistas, “poco contenta con los símbolos adoptados en el origen por el pueblo”, ha creado un gran número de cualidades (Sulzer, 1796, p. 289). Así hay una estatua de Ceres alada, en la extremidad de sus alas, los siete planetas. La diosa tiene dos cuernos de la abundancia de donde salen dos figuras alegóricas, las de *Castor y Pólux* están sobre sus brazos, es aquí donde aparece el sentido alegórico. (Sulzer, 1796, p.293-4). En esta operación sobre la que trabaja la alegoría, el material simbólico de partida es compartido por todos. Sobre esta realidad el artista puede ofrecer muchas soluciones para la reflexión sobre esta base simbólica, la obra de arte es alegórica en cuanto es un reflejo, reflexión o representación del elemento simbólico. Lo simbólico parece estar en relación con el sentido analógico que trata Sulzer junto al sentido alegórico. Como veíamos, lo analógico, igual que lo simbólico compete a aspectos religiosos, sin embargo lo analógico no aparece como antecedente de lo alegórico sino como su opuesto. La estética de Hamman introduce una división, que veremos en el tratamiento de la mimesis, que es la de lo apolíneo y lo dionisiaco, es una división que insiste en otro aspecto de la dualidad señalada por Sulzer, de modo que lo dionisiaco estaría vinculado a lo alegórico, solo si lo alegórico es concebido como el universal que trasciende lo meramente singular en la forma monadológica.

8.

El lenguaje no sólo son palabras con sus referentes, sino que el lenguaje también se construye desde ciertas imágenes globalizadoras creando una alegoría mucho más compleja que la de una pintura, es lo que sucede con la caverna platónica, o con *la Torre de La vida es sueño*. Hoffmannsthal o Kafka conocían muy bien la estrategia barroca de la alegoría literaria, y sus figuras son alegóricas como concepción de conjunto, no como conceptos aislados. Precisamente el descubrimiento de la relación entre armonía y alegoría nos ha puesto en evidencia que lo que está en juego en la alegoría no es un simple recurso aislado del discurso, sino que involucra al sistema entero.

Hemos identificado las dos formas representativas centrales del mundo humano, imágenes y sonidos forman el marco general de lo que consideramos mundo, únicamente porque los sentidos que nos informan son la vista y el oído. El gusto, el tacto y el olfato

son complementos de estos sentidos fundamentales del hombre. La imagen y el sonido se han convertido en elementos simbólicos para nuestra inteligencia que los procesa a través de nuestros sentidos. La cultura clásica recurrió a la alegoría como forma representativa privilegiada. La alegoría incluía el cromatismo perspectivista y la armonía barroca. La alegoría se puede ver y oír, el símbolo parece estar más vinculado al mundo visible.

La representación es un mecanismo del pensamiento y del lenguaje, por esa razón cuando se produzca una alteración en el orden simbólico va a ser transformado el sistema representativo. Una de las modificaciones características de la transformación del paradigma clásico la vamos a observar en la crisis de lo simbólico, de la que emerge una nueva forma de representación, un nuevo orden lógico y lingüístico articulado bajo la forma de una representación alegórica de la experiencia. La experiencia descrita por Foucault a propósito de *Don Quijote* es la que nos señala esa crisis fundadora de la representación moderna, que para Foucault nos lleva hasta la crisis que se anuncia emblemáticamente en Sade. El caso planteado por Cervantes no es el de la desaparición de un horizonte mítico de referencias, sino la desaparición de una identidad que hace de los signo y del lenguaje verdaderas marcas de las cosas. Posteriormente el lenguaje y sus símbolos se comunican con el mundo todavía bajo una forma en la que se asimila toda una concepción mítica del mundo. Bajo esa concepción es inteligible el mundo, la pérdida de esa concepción nos hace opaco el mundo. Esa opacidad es el territorio en el que aparece la representación y, al mismo tiempo, la otra cara del símbolo, que es la alegoría.

El Renacimiento parece haber insistido en lo simbólico como una forma de recuperación de la antigüedad y rechazo del pasado inmediato y de sus formas de representación(alegórica). El colapso del mundo medieval y de la sociedad feudal, se presentaba a través de todas las novedades que aportaba el mundo moderno, pero este mundo se formula absolutamente de nuevo con el Barroco. La representación alegórica es una de las claves de esa transformación, y al mismo tiempo el rasgo mas significativo de la “Cultura Barroca”. Sin embargo la representación que sale de las ruinas de la cultura simbólica del siglo XVI no es la de la alegorización medieval, la alegoría de la cultura clásica es diferente en tanto que el concepto de representación y de *Theatrum mundi* es también diferente.

9.

La reflexión sobre el lenguaje que procede de los estudio gramaticales y lógicos de Port Royal supone una reactualización duradera del sistema simbólico en medio de la gran construcción alegórica. De esta manera los sistemas de representación van a vivir durante el periodo clásico una tensión entre símbolo (analogía) y alegoría. Esa tensión dotaba de múltiples perspectivas a los discursos en el momento de su construcción, a la vez que les otorgaba planos de interpretación a veces divergentes. *Laocoonte* de El Greco es una obra extremadamente rica en su nivel simbólico, para ello están las interpretaciones iconográficas, pero alcanza nuevas dimensiones alegóricas cuando la ciudad del fondo se reconoce como Toledo y no Troya.

La cultura clásica nos ha presentado un horizonte simbólico a través del que las construcciones conceptuales elaboradas eran un continuo campo de batalla. Parece que el sustrato simbólico se había convertido en la única verdad no discutible. Y la alegoría se ha convertido en el escenario de una batalla en la que han lidiado mil sutilezas. Dice G. Deleuze:

Con Walter Benjamin la comprensión del barroco da un paso decisivo, al demostrar este que la alegoría no era un símbolo fallido, una personificación abstracta, sino una potencia de figuración completamente diferente a la del símbolo: este combina lo eterno y el instante, casi en el centro del mundo, pero la alegoría descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo, convierte la naturaleza en historia y transforma la historia en naturaleza, en un mundo que ya no tiene centro. (Deleuze, G.1989, p.161).

Ya no se trata de lo particular, que es objeto de consideración aproximativa o simplemente poética y lo que alcanza la universalidad y el rango de científico. La unión de uno y otro elemento, naturaleza e historia hace de ambos una realidad viva y en movimiento. No es solo la defensa de Sulzer de lo universal alegórico, sino que la interpretación benjaminiana nos muestra como con la alegoría el tiempo alcanza el orden de los conceptos, es lo que Benjamin llama en el *Trauerspielbuch* la melancolía del príncipe. Se trata de la vuelta de Heráclito al orden de los estoicos que tanta acogida tuvieron en el Barroco. Es lo que un oratorio de Handel llamaba *El triunfo del tiempo y el desengaño*. Dios, que era el centro, se había convertido en un complejo diseño escenográfico que, asumido por católicos, era refutado por jansenistas y protestantes, en un intento de restauración de la inmediatez de la fe sin futuro en el reino de las representación. Y donde además los nuevos valores burgueses no tienen espacio para

Dios más allá de la mera garantía objetiva de las transacciones comerciales.

La alegoría nos lleva al corazón de una teoría del lenguaje y también una lógica. Es decir hay una lógica simbólica y una lógica alegórica. Deleuze, en su libro sobre Leibniz y el barroco, *El pliegue*, señala las dos relaciones que se pueden establecer entre un objeto y su concepto, una simbólica y otra alegórica. Mientras una es una purificación del objeto, se aleja del simple concepto hacia la Idea en cuyo seno se desarrolla estética o moralmente el concepto. Tal es la operación simbólica. Sin embargo la alegoría, en la lectura benjaminiana de Deleuze es el propio objeto:

...el propio objeto es ampliado según toda una red de relaciones naturales, él es el que desborda su marco para entrar en un ciclo o una serie, y el concepto se encuentra cada vez más condensado, interiorizado, envuelto en una instancia que en el límite podemos llamar personal: tal es el mundo en cono o en cúpula, cuya base, siempre en extensión, ya no se relaciona con un centro, sino que tiende hacia una punta o un vértice. (Deleuze, G.1989, p.161).

Esta forma de representación conceptual, de la que habla Deleuze, ya aparece en Benjamin también vinculada a Leibniz, allí el concepto, tal y como nos lo presenta la alegoría, es la mónada. El propio Deleuze explica la forma en la que el pensamiento alegórico se expresa en la filosofía de Leibniz: se trata de una nueva relación entre lo uno y lo múltiple:

Puesto que lo uno siempre es la unidad de lo múltiple, en sentido objetivo, también debe de ser multiplicidad de lo uno y unidad de lo múltiple, ahora en un sentido subjetivo. De ahí la existencia de un ciclo... (Deleuze, G.1989, p.163).

El mundo se resuelve conceptualmente en ese ciclo que pasa de lo uno a lo múltiple, pero de una forma bien distinta a como sucedía en el mundo antiguo, allí los signos eran símbolos del cosmos, ahora el concepto deriva hacia lo alegórico. Pero ese ciclo no es solo de lo uno y lo múltiple en su baile cortesano, también es el de una nueva apariencia que gira y se transforma: la de sujeto y objeto. No solo lo uno y lo múltiple giran en el mundo objetivo sino que lo hacen en la percepción del sujeto. Esta relación del sujeto y el objeto, en su relación con lo uno y lo múltiple, es fundamental para esa forma representativa que es la alegoría. El símbolo no acepta este encuentro, más bien necesita la distancia entre el sujeto y el objeto pero también entre lo uno y lo múltiple.

Es especialmente importante la interpretación que hace Deleuze del lenguaje que emplea Leibniz: cuando en la *Monadología* escribe:

Los compuestos simbolizan con los simples, lejos de señalar un retorno al símbolo, indica la

transformación o la traducción del símbolo en alegoría... El Barroco introduce un nuevo tipo de relato en el que, según los tres caracteres precedentes, la descripción ocupa el lugar del objeto, el concepto deviene narrativo, y el sujeto, punto de vista, sujeto de enunciación. (Deleuze, G.1989, p.164)

Aquí Deleuze hace referencia a la construcción de la alegoría de todos los mundos posibles, como los que aparece en la *Teodicea* de Leibniz con la historia de Sexto y Lucrecia.

Esta relación alegórica es fundamental para comprender que un espectáculo operístico no es una forma objetiva que se nos presenta a nuestros ojos y oídos, ni una percepción subjetiva de tal o cual conjunto de artistas o técnicos, es mas que eso, algo que habla del mundo del que escucha y en el que se reconoce el que escucha o ve. El espectáculo no es un simple espectáculo para un conjunto de espectadores, en el momento dorado de la cultura clásica, el espectáculo es un el microcosmos visible del complejo cosmos en el que se desenvuelve la experiencia. La obra artística es una alegoría del tiempo vivido. Es la abreviatura de la multiplicidad, es la objetivación de todas los sujetos reunidos.

Veíamos cómo la alegoría para Winkelmann es imagen, en la línea en la que marca el trabajo de McLuhan (*La Galaxia Gutenberg*), este mundo de la alegoría es el mundo de las imágenes. Precisamente la ópera, esa gran invención barroca es una forma de poner imágenes en la música. De esta forma se descubre un espectáculo que puede alcanzar el ideal del clasicismo: la ópera viene a ser el espectáculo total que busca el barroco. Se trata de una forma en la que lo múltiple se encuentra en el instante de la representación, donde se integran las dos facultades centrales de la comunicación humana integradas: lo audio-visual. Toda la discusión clásica sobre la armonía y la simplicidad es paralela a la de la búsqueda de la simplicidad retórica que quiere depurar la alegoría y dejarla en sus elementos fundamentales. La música clásica expresa en su organización la estructura dramática, cuando la música ya no es instrumental y se organiza sobre un *libretto*, el mundo sonoro se convierte en una perfecta alegoría. La organización de los sonidos en la forma de lo instrumental y de la significación del canto, es solo el sentido figurado. Nada hay más allá de este sentido figurado, sin embargo todos sabían que determinados acordes estaban pensados para producir ciertos efectos, y que ciertos contrastes tenían significados específicos. Parte de esa significación que estaba en el saber de los creadores, poetas, músicos e intérpretes, estaba igualmente en el

conocimiento de los espectadores.

10.

La pérdida de las últimas formas vivas de la antigüedad está vinculada a la deriva del sistema de los signos. Es el momento en el que un horóscopo deja de ser una huella viva de los hombres y de su contacto con el universo. Como vio Foucault con toda lucidez, es el momento en el que el mundo de los signos, ese mismo que transporta *Don Quijote* en sus cartografías mentales del mundo, se ha separado del universo de las cosas que pueblan el mundo.

Se ha terminado el primado de la escritura. De esa parece, pues, esta capa un informe en la que se entrecruzaban indefinidamente lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable. Las palabras y las cosas van así a separarse. El ojo será destinado a ver, solo a ver, la oreja solo a oír. El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice. (Foucault, M. 1984, p.50).

Los signos han perdido su antiguo poder y los hombres se encomiendan a la tecnología para dominar el mundo que se les escapa a una palabra desacralizada. Se trata de una ruptura por la que las palabras y las cosas se separan para no volver a encontrarse. Esta separación acarrea, según Foucault, otras, la primera es la escisión de los sentidos, y a esa sigue la de lo mental y lo empírico. Y es aquí donde el mundo del hombre moderno se convierte en una representación. El lenguaje se convirtió en representación, ya no era una cosa, era un símbolo. “El lenguaje no será sino un caso particular de la representación (para los clásicos) o de la significación (para nosotros)” (Foucault, M. 1984, p.50). Con las especulaciones de Port Royal se inaugura la moderna concepción representativa del lenguaje, la misma que revisada por Saussure, se nos presenta todavía hoy en las escuelas. El sistema ternario de la Antigüedad de inspiración estoica es sustituido por un sistema binario entre significante y significado (Foucault, M. 1984, p.49). El lenguaje deja de ser el signo de las cosas, su escritura (el gran libro del mundo), es un signo pero representativo de otra cosa que bien diferente y con la que no tiene ninguna semejanza, su relación esta determinada por la convención del hecho representacional. Las palabras no son el lenguaje de las cosas al comenzar el barroco y la era de la representación, no son las cosas mismas como en la concepción mística del lenguaje, reclama Walter Benjamin. Las palabras representan las cosas según la “concepción burguesa del lenguaje”. Probablemente esa alternativa benjaminiana es la primera formulación del filósofo sobre su concepción de la dualidad entre lo simbólico y

lo alegórico. Aunque remitidos a las especulaciones de Hamann o Herder sobre el lenguaje, esta forma de interpretación de los signos es la categoría por la que el lenguaje se hace cosa y no representación, en realidad lo que se pretende es evocar los restos vivos de la representación alegórica. La literatura, dice Foucault, ha sido la última frontera de esa identidad entre la palabra y la experiencia viva, Benjamin recorre los límites de esa expresión literaria que quiere ser otra vez el mundo, desde Hölderlin hasta Mahler el lenguaje ha querido ser y no representar el universo. La alegoría es esa frontera por la que la representación simbólica se convierte en algo más que una representación, es el momento en el que la representación se convierte en cosa, probablemente en la única cosa posible: mónada o representación de sí. El análisis de *Verdad y mentira en sentido extramoral* sobre el lenguaje es aplicable a la transformación operada por la metafísica en el mundo antiguo tal y como señala Foucault en *El orden del discurso*: la verdad en el lenguaje supone la expulsión del sofista. En Nietzsche la verdad del signo es su metafóricidad, no su referencialidad. Sin embargo el estado del lenguaje, que presenta Nietzsche, es el constituido en este momento de la cultura barroca y consolidado dos siglos después.

2.3. EL SOBERANO, EL ACTOR. CATEGORÍAS POLÍTICAS.

2.3.1. ORIGENES DEL CONCEPTO DE REPRESENTACIÓN POLÍTICA: MARSILIO.

1.

El concepto de representación política lleva en cuestión algo más de seiscientos años. Después de la Segunda Guerra Mundial los estudios de han multiplicado, tanto al nivel de su descripción como de su significación. A partir de los años 70 han reaparecido los cuestionamientos acerca de la presunta vinculación entre representación y democracia. Efectivamente hay una representación no democrática y una democrática, pero el núcleo mismo de la representación política aparece en ocasiones como incompatible con la democracia. El problema planteado por Rousseau era un cuestionamiento de base de esa posibilidad de una democracia representativa. Nadie cuestiona la representatividad de un monarca absoluto, es evidente que gobierna para todos *como si* fuera su representante. Es el representante y funda el juego representativo. El interrogante ha sido planteado en el contexto democrático. En centro del problema depende de la relación establecida entre un colectivo abstracto, o multitudinario, que vota y sus representantes elegidos. Aquí vamos a destacar un aspecto del concepto político de representación, que parece haberse instalado sin muchas discusiones y para el que su carácter democrático no es tan decisivo. Se trata de la representación política como espectáculo. Y es una particular concepción que pasa por teóricos de la representación democrática y no democrática.

Evidentemente para ser políticamente representativo un gobierno debe preocuparse por el bien de los representados, por sus intereses y sus deseos o necesidades (Pitkin, H. F. 1985, p 210), es una curiosa contradicción, porque lo que interesa de verdad a todos, parece que no coincide con lo que cada uno quiere. Eso hace necesario el representante, para establecer el equilibrio de ambas exigencias. Es decir la pretendida incapacidad de la ciudadanía hace necesaria la existencia de representantes que articulen tal paradoja. Lo más sorprendente es que este aspecto del carácter representativo aparece desde el tratamiento medieval hasta el de las especulaciones políticas más recientes sobre la democracia representativa o espectacular.

Los antecedentes metafísicos, para comprender la dimensión política del hombre, vienen de la patrística cristiana. El fundamento metafísico y moral de la doctrina de la libertad es fundamental para comprender la necesidad de la representación. La condición criatural del hombre, según la doctrina cristiana, lo convierte en un menor de edad a perpetuidad, criaturalidad y libertad son incompatibles, a no ser que se transforme el significado de libertad. La Gracia es la fórmula por la que Agustín de Hipona explica, no solo la salvación, sino la libertad. La condición criatural del hombre no le permite nada más que ejercer su *liberum arbitrium*, que es su tendencia natural y que le lleva al pecado si no está elegido por la Gracia. Todos los hombres están destinados, por el pecado original, a la condenación y a la culpa. La firme convicción en este principio, el de que merecemos ser condenados, el de que asumimos el pecado de nuestros padres, corroborado por la fe, permite a los hombres salvarse. Pero como Lutero indicaba, la salvación es un misterio desconocido a la mente humana, no sabemos si hemos sido elegidos o no. La moralidad de la cultura clásica está impregnada de esta conciencia y esta incertidumbre. El Auto de Fe calderoniano constituye su representación más fidedigna. Sólo la Gracia, que se encuentra en los que tienen la verdadera fe salvará a aquellos que sean designados para la salvación, solo esos pueden elegir con Libertad, y elegir, tener la capacidad de elegir el bien, status que solo lo proporciona la gracia.

La autoridad religiosa es representativa, y su representatividad es necesaria para que el hombre puede organizar su vida en vistas a la fe y a la redención de sus pecados en la fe y la obediencia. Lo representado es la divinidad, y la Iglesia es ese medio, gracias al que el hombre se pone en disposición de ofrecerse a la fe. La autoridad religiosa promete, en cuanto que representación de la Gracia, la salvación de la humanidad elegida. La religión es el corazón mismo de la representación antigua y medieval. Es el testimonio de una presencia que no comparece en la Historia, que está fuera de la naturaleza. Sin la representación el hombre está desamparado, sin expectativas de salvación y sin fundamento del orden terrenal, sin ley. Segismundo acaba la última escena de *La vida es sueño* con un alegato al buen obrar, en el teatro de la vida donde todo es mentira, es mejor depender de la fe; aunque todo señale la duda, nosotros debemos creer en una verdad inaccesible pero certera, aunque estemos interpretando un papel, nuestra muerte es cierta.

Con el concepto político de representación sucede lo mismo que con el artístico, se pasa de una representación de arriba a abajo, a una inversión de esta dirección. Es decir, de una concepción del arte, que representa la divinidad, se pasa a una representación que se dirige de abajo a arriba, es decir el arte representa las pasiones y la naturaleza. De alguna manera vemos que la metáfora teatral, el *Theatrum Mundi*, alcanza en lo político su figura privilegiada. La representación política y artística es siempre de lo que está “arriba”, también los conceptos son representaciones de lo que está arriba, no de lo corpóreo.

2.

En los últimos años se han estudiado los orígenes medievales del sistema representativo, con trabajos como Torres del Moral, Hintze, O. y García Pelayo.

La primera forma de representación fue la dominical o señorial, que surge de la convergencia de diferentes factores: la organización feudal, el influjo de la organización eclesiástica y la hegemonía creciente de los Burgos o ciudades comerciales. (Rubio Carracedo, J.1990, p.142).

Los señores no representan al pueblo sino al reino, “como los obispos respecto a la comunidad cristiana”. Probablemente el primer representante sea el obispo, representante de Dios en la tierra, la forma ascendente de representación fue sustituida por una forma descendente. El señor se convierte en el representante del poder que detenta el monarca, al uso las fórmulas “Quod omnes tangit ab ómnibus debet probari” y “Nihil de nobis sine nobis” citado⁷⁵ en (Rubio Carracedo, J.1990, p.p.142). Se trata de un sistema representativo patrimonial que vendrá a ser sustituido por un sistema representativo de tipo estamental, cuando la nobleza adquiera un papel principal sustituyendo a la presencia directa del poder real.

El sistema feudal se debilita por el refuerzo y centralización monárquica, los nobles son subordinados al monarca pero compensados con cargos palatinos, aunque manteniendo la ficción patrimonial, y por el auge de una burguesía cuya importancia comercial es cada vez mayor, precisamente su apoyo al monarca permite un ejército mercenario pagado con los fondos burgueses frente al tradicional ejército señorial, y exige al monarca una hegemonía política acorde a su importancia económica.

Se recurrió al sistema representativo, una representación concebida como delegación, como mandato imperativo o contrato de mandato:

⁷⁵ Cita procedente de García Pelayo (1968 123-5)

El delegado habla en nombre de los mandantes y conforme a unos términos estipulado; terminada su delegación ha de rendir cuentas de la misma, a resultas de las cuales podrá ser confirmado o revocado. (Rubio Carracedo, José.1990, p.p.144).

Según el modelo de los contratos privados. Se contraponían los intereses estatales y los intereses locales.

3.

El concepto de representación aparece durante el siglo XIV en el marco entre el conflicto entre Juan XXII y el emperador Luis de Baviera. Los pensadores políticos medievales después de Tomas de Aquino van a crear una teoría jurídica y política muy importante. Marsilio de Padua, en el contexto de las crisis de la autoridad religiosa, bajo una pérdida de autonomía de lo religioso, y el cisma de la iglesia de Occidente, se plantea un nuevo concepto de representación ajeno a lo religioso:

Aquel universalismo que el Papa defendía para sí como único pastor de la congregación de todos los creyentes, se vuelve para Marsilio patrimonio del gobernante temporal en cuanto representante del pueblo (D'Amico, C. *El conciliarismo y la teoría ascendente del poder en las postrimerías de la Edad Media*, en Boron, A. 1999).

Su obra *Defensor Pacis* es de 1324, y es un verdadero alegato acerca de la dualidad del poder y de la regeneración de la iglesia de Roma. Para Marsilio de Padua, el *representante* o *valentior pars* es aquel que es capaz de conocer el interés público. Es el que contempla lo público desde el estado civil, ajeno a la familia y a la iglesia. La jerarquía privado- público garantiza que igual que el cabeza de familia sabe cuales son los intereses de su familia, el cabeza de comunidad sabe cuales son los de la comunidad. El pueblo en su conjunto, nunca se plantea desde la posición del individuo, conoce sus intereses, que coinciden con sus deseos, aunque no con la familia particular.

“Un hombre podría hacer mal uso de la Ley, mirando mas por su propio beneficio que por el de la comunidad, hasta tal punto que el Derecho podría ser tiránico. Por la misma razón, la autoridad para promulgar leyes no puede pertenecer a unos pocos. Porque podrían, como los citados arriba, también caer en la tentación de legislar para su propio beneficio y no para el de la comunidad” Marsilio: *Defensor Pacis*, I.12.8 (Citado en Nederman,C.J. 1997-8, p.63)

El Derecho ha dejado de tener fundamento divino, la comunidad política es la encargada de legislar, y de hacer un uso adecuado de la ley. El representante no debe usar la ley en su beneficio, y para eso se piensa la especificidad de un cuerpo numeroso de legisladores independientes. La ley mantiene su obligatoriedad si la justicia muestra su imparcialidad. Esta obligatoriedad de la ley que rige la vida de los hombres no está

basada en la teoría teocrática descendente, sino que los ciudadanos mismos confieren dicha obligatoriedad a las normas que deben regirlos. Así el pueblo es denominado “legislador humano” (*legislator humanus*), y, en el sentido de que no está limitado por nada, tiene la plenitud del poder. El gobierno, como parte instrumental del Estado, recibe su poder de este pueblo: he aquí la teoría ascendente en lo que respecta al origen del poder.

Es la primera vez que aparece una forma de representación diferente a la justificación teológica. Hay por lo tanto dos formas de representación, que corresponden a dos esferas diferentes de la vida de los hombres, su esfera religiosa, para la que la iglesia actúa como representación, y la esfera civil, para la que el gobernante es el representante. Este concepto de representación viene de la administración, en el lenguaje administrativo el representante era el encargado de organizar los territorios, y representaba al señor. Con esta nueva concepción de la representación, lo representado ha cambiado, ya no es lo sacro, sino el poder temporal, es decir el gobernante representa a los súbditos.

En una reflexión sobre los problemas de la filosofía política actual en el debate democrático, Nederman se plantea que hoy el debate sobre la representación política estaba abierto en la Edad Media, y aun más que el cuestionamiento de la representación es ya medieval.:

Sin embargo, rara vez se cae en la cuenta que la Edad Media también produjo un considerable volumen de literatura teórica dedicada a temas que conectaban la idea del gobierno representativo con la política de la Iglesia y la temporal. Resulta todavía más inverosímil no darse cuenta de que algunas aportaciones a esta literatura medieval fueron una abierta crítica a la representación política, en tanto en cuanto admitían que era incompatible con otros valores políticos más básicos tales como la ciudadanía y la participación”. (Nederman, C.J. 1997-98, p.53).

En realidad la defensa de Marsilio de Padua no va tanto a ponerse del lado de la ciudadanía como de justificar el poder del emperador frente al poder del papa. Es decir la importancia enorme de este discurso es elevar a la categoría de representativo una instancia de poder cuya representatividad venía exclusivamente de la única fuente que era la iglesia. Si bien es cierto que esta nueva concepción da un relieve nuevo al “burgués”, su relevancia no lo deja más allá de un mero fundamento moral de la doctrina del poder político. Es decir el ciudadano es el objeto de la preocupación del príncipe, que vela por su bienestar. Evidentemente representar nada tiene que ver con hacer consultas a los

representados, ni con ser elegido, representar es ponerse en su lugar y procurarse el bien del súbdito. El *valentior pars* no representa políticamente a nadie ya que usa ningún sistema consultivo para conocer la voluntad de los que pretende representar,

Mas bien, la representatividad del *valentior pars* parece derivar del hecho de que este busca el bien común que todos los ciudadanos desean pero al que no se inclinan aquellos que son <discapacitados por naturaleza> (Nederman,C.J. 1997-98, p.59).

El sistema representativo civil aparece como un contrapeso frente al impuesto tradicionalmente por la iglesia. Dos fuerzas, Iglesia y Estado que se constituyen, como estructura políticas en competencia. La consolidación del poder del príncipe o *valentior pars*, que postula Marsilio de Padua, tiene como consecuencia la desposesión de derechos políticos por parte del ciudadano. El poder de las comunidades pasa en forma de representación al príncipe. El nuevo concepto de representatividad, puesto en marcha progresivamente en Europa, va a ir desgastando poco a poco la capacidad organizativa comunal.

La existencia del *valentior pars* sustituye a la del poder eclesiástico en lo que respecta al destino del ciudadano, que unánimemente no tiende al bien común, habida cuenta de la incapacidad de algunos. Este concepto es deudor del sistema teológico, el hombre no sabe lo que le conviene, no distingue el bien del mal, como hemos visto, según la concepción criatural, por lo que necesita esos representantes que gestionen los asuntos colectivos. El ciudadano, que no sabe lo que es el bien, que no es libre, sino solo dispone de libre albedrío, lo que le lleva al mal, necesita de otros para poder estar en paz, otros que le garanticen su supervivencia pacífica y productiva. Se trata de la doctrina agustiniana de la libertad, que todavía aparece en Descartes, y es la que se encuentran los filósofos de los Derechos Humanos en la segunda mitad del siglo XVIII.

Hay dos poderes, el papal y el religioso, la propuesta de Marsilio es la de que el religioso debe organizarse en un Concilio que represente a todos los cristianos y que este representado por el Espíritu Santo. La autoridad eclesiástica es Concilio General y este es representativo en virtud de que :

“El carácter representativo del Concilio deriva del hecho de que en última instancia encarna la inspiración del Espíritu Santo manifestada a través de sucesivas generaciones de miembros del cuerpo de fieles” (Nederman,C.J.1997-8).

Esta idea conciliar que se organiza tras el Cisma, tiene como defensores a Ockham también exiliado en la misma corte de Luis de Baviera, y Nicolás de Cusa⁷⁶. Organizado años después este Concilio, en el se definen las posiciones de la iglesia frente al poder político y sus injerencias, y se unifica la iglesia cismática. Entre 1435 y 1437 la mayor parte de los cardenales abandona Basilea y se da por concluido el Concilio reforzándose la independencia del poder espiritual.

Similar es la concepción que tiene para el poder temporal, donde el *valentior pars* es la autoridad para la creación de la ley. El principio representativo basado en una estricta separación en lo privado y lo público, tiene en lo privado, siguiendo la jerarquía estrictamente este principio, que es el padre o cabeza de familia, el que vela por los intereses de todos. El modelo es el mismo que el aristotélico por el que la sociedad política tiene como origen la sociedad familiar (Arendt)

2.3.2. LA MÁQUINA ESCÉNICA DEL ESTADO HOBBSIANO.

1.

Ya era conocida la formula por la que el Parlamento era una instancia representativa, en 1583, Thomas Smith publicaba *De Republica Anglorum*, donde se dice acerca de The Parliament:

...represented and halt the power of the whole realm both the head and the body For every Englishman is intended to be present...of what preeminence, state, dignities or qualities so ever he be, from the prince (be he King or Queen) to lowest person of England. And the consent of Parliament is to be every man's consent.(www.constitution.org)

El uso procede de la consideración del poder de las comunidades de gran arraigo durante el medievo.

En el capítulo I de *Leviatán*, que trata de *Las sensaciones* aparece por vez primera el concepto representación en la segunda frase:

Por lo que respecta a los pensamientos del hombre quiero considerarlos en primer término singularmente, y luego en su conjunto, es decir, en su dependencia mutua. Singularmente cada uno de ellos es una representación o apariencia de cierta cualidad o de otro 'accidente de un cuerpo exterior a nosotros, de lo que comúnmente llamamos objeto. Dicho objeto actúa sobre los ojos, oídos y otras partes del cuerpo humano, y por su diversidad de actuación produce diversidad de apariencias. (Hobbes, T. 1979).

⁷⁶ Obras representativas además de Marsilio de pAdua son: Guillermo de Ockham, Sobre el gobierno tiránico del papa (Breviloquium de principatu tyrannico super divina et humana, specialiter autem super imperium et subjectos imperio a quibusdam vocatis summis pontificibus usurpato). Madrid, Tecnos, 1992. Juan Quidort de Paris, De regia potestate et papali. Nicolás de Cusa, La concordancia católica (De concordantia catholica).Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1987.

El pensamiento aparece antes que la acción política, considerados como representaciones. En Hobbes encontramos coordinados los tres segmentos considerados en este trabajo, la mente, el parlamento y el teatro. La palabra usada para ambos es la misma, y cada uno de ellos aparece como metáfora para el otro, el pensamiento es representativo como lo es el gobernante o el actor, el pueblo es la presencia como lo es la cualidad sensible de las cosas o el dramaturgo.

Varias circunstancias hacen que la perspectiva de Hobbes sea original, el marco dentro de Derecho natural va a suponer un planteamiento del corpus político nuevo. El Estado adquiere una fundamentación que prescinde de formulas teológicas. La concepción del contrato sin embargo es un postulado que apela a una posición original o natural de asociación. Frente al discurso teológico, Hobbes asume el desafío de pensar una justificación nueva, la representación y su vertiente teatral, actividad pública y secular, se convierte en un modelo excelente para comprender el discurso. La sustitución del concepto de contrato al final del periodo clásico (Adam Smith no acepta el postulado contractual) no suspende sin embargo el fundamento escénico de lo político, que de esta manera llega hasta nosotros.

La metáfora teatral se convierte casi en una alegoría del poder político, “El representante es el actor que tiene la autoridad de actuar en nombre del representado” (Bobbio, N. 1991, p 254). Ese actor puede ser persona física o colectivo, asamblea, y se puede resumir en la persona del soberano. Según Fenikel Pitkin (1985, p.16), la discusión acerca de la representación se mueve en un contexto que es el del pensamiento político, no el estético, y desde ese punto de partida elude cualquier relación con la metáfora teatral, rechazando la *aparente* semejanza terminológica. Sin embargo en un reciente trabajo de Kahn, V. (Feb. 2001), el concepto de contrato está directamente relacionado con su dimensión estética, el término literal y el figurado de funden. Para V. Kahn no se trata solo de mostrar el paralelo entre lo político y lo poético, sino de presentar *Leviatán* como una forma de novela, de modo que la teoría del contrato es una derivación de la idea estética de mimesis:

In the following pages, I argue that Leviathan appears in a different light once we see that it is in dialogue with the contemporary problem of romance, construed so that the culture politics of the Stuart court and as an analysis of the working of the imagination. (Kahn, V. Feb., 2001, p.7)

Donde la novela insiste en la pasión amorosa, Hobbes plantea el miedo, donde la

novela plantea “problems of delusion and rampant imitation” Hobbes lo sustituye por contrato. El contrato convertido en una figura representativa paralela a la de mimesis. En este trabajo se insiste en el modelo mimético a la hora de plantear realidades como hombre artificial respecto a hombre natural, y Commonwealth como ese *artificial man* cuya expresión es el *Contract*. Es decir el hombre artificial y el contrato serian algo así como la representación mimética del artista respecto a la naturaleza representada. El término metafórico es primero hombre artificial y segundo contrato, y es en ese escenario figurado, en el que se va desenvolver la problemática planteada por Hobbes, siempre con la consideración de que estamos tratando de metáforas. El nuevo orden cívico que se fundamenta en la metáfora regresa al espacio físico para realizarse de manera que se convierte en lo literal mientras que hombre natural y Commonwealth acaban por disolverse en el mundo metafórico del Derecho y los principios reguladores del Estado.

Esta teoría mimética del contrato, por la que *Leviatán* no necesariamente tiene que ser una novela, se basa en la metáfora hobbesiana del autor-actor. La de Hobbes es una filosofía enmarcada en la concepción barroca del *Theatrum Mundi*, donde el actor es el soberano que interpreta su papel en función de el contrato contraído con Commonwealth que en lo sucesivo es el público de esa magna representación. Como en todo drama barroco el protagonista es el rey, que es un *Deus Mortalis*, como dice Carl Schmitt,

...una figura donde se funden hombre y animal en muchas imágenes míticas, y el hecho de que un hombre magno y un animal se fundan en uno puede contribuir a hacer más digno de crédito el fenómeno mítico. (Schmitt, C.2002, p.18)

El teatro, en el que se mueve el actor-soberano y el contrato, ha suspendido al autor sus derechos de participación en la representación. La única manera de devolver al hombre y a la Commonwealth su facticidad de derecho es volviendo a plantearse el problema de la autorización, y eso ya queda fuera del pensamiento hobbesiano:

Hobbes's author-actor model grounded the concept of political representation by introducing the act of the transfer of will to a representative by authorization. Thereby he established the problematic relationship of permanently alienated, absolute, representative power acting in the name of the political community. Locke conceptualized political representation in a way that restored to political society the power to determine the legitimacy of its representative government in case the latter transgressed the norm of acting for the public good of society. (Daremas, G. 2011).

La autorización del actor, la autoridad de esa autorización y la autoridad del autor, es el problema por el que se produce la alienación permanente de la comunidad que autoriza al actor en el contexto de este contrato de alienación, frente a Locke que introduce el concepto de legitimidad de la autorización. Para Hobbes el problema era mas

bien enfrentarse al poder de la nobleza feudal y la iglesia, por eso el nombre de *Leviatán*, dice Schmitt, “cumple la función de una cita” (Schmitt, C.2002, p. 19) Hobbes convoca en favor del estado el ser mas poderoso del Antiguo Testamento, el verdadero alter ego de Dios, una alegoría de la importancia del poder temporal, que de forma cínica alude a una Civitas Diaboli mundana.

2.

El Capitulo 16, *De las personas, autores y cosas personificadas*, de *Leviatán*, trata de la distinción entre personas naturales y artificiales... “representante como persona artificial” (Fenikel Pitkin, 1985, p 16). Considera la autora que el lector moderno está sometido a una confusión en lo que concierne a persona artificial “actualmente se distingue entre individuos y corporaciones...” (Fenikel Pitkin, 1985, p 17). Pero no es así como Hobbes traza la distinción:

“si el tesorero de una empresa extiende un cheque, será considerado como una persona natural...en la terminología jurídica moderna, el elemento ficticio en la idea de una persona ficticia es que un grupo de hombres asociados mediante un acuerdo legan son (como) un ser humano. En la terminología de Hobbes, la ficción o artificio existente en una persona artificial radica en que las acciones que ejecuta no son suyas (no se considera que lo sean) sino de alguien mas.” (Fenikel Pitkin, 1985, p. 17)

Y ejemplifica de varias maneras: en un estudiante que afirma cosas que no son suyas, lo que dice un programa de radio sobre las opiniones expresadas por los invitados, la persona poseída o hipnotizada, una marioneta... Es muy interesante la forma en la que los ejemplos de Fenikel evitan hacer referencia al caso del actor, que es el más adecuado para comprender lo que dice Hobbes y además lo usa Hobbes expresamente. Cuando nombra ese uso metafórico de Hobbes, busca inmediatamente otros ejemplos de la vida cotidiana como quien conduce un automóvil que no sabemos si es el propietario. Sin embargo queda desvirtuada la idea de Hobbes donde la autoridad no es propiedad, hace referencia a autor, el que ha ideado el discurso o la acción, y no el actor que lo representa. El autor es propietario pero no es la cuestión planteada por Hobbes, Fenikel Pitkin identifica autoridad y propiedad, sustituye la cuestión de la autoridad por la de la propiedad y se pregunta por la propiedad de la voz o el discurso emitido por el representante, cuando Hobbes en ningún momento identifica ambas cosas sino que hace una comparación. Dice Hobbes:

Y así como el derecho de posesión se llama dominio, el derecho de realizar una acción se llama Autoridad. En consecuencia, se comprende siempre por autorización un derecho a hacer algún acto; y hecho por autorización, es lo realizado por comisión o licencia de aquel a quien pertenece el derecho. (Hobbes, C.XVI).

En ningún momento la comparación autoriza a confundir posesión que tiene que ver con dominio se puede confundir acción que tiene que ver con autoridad.

La metáfora teatral procede de la etimología de persona, palabra latina que procede de *provspon*, que es el rostro del actor, la máscara:

De la escena se ha trasladado a cualquiera representación de la palabra o de la acción, tanto en los tribunales como en los teatros. Así que una persona es lo mismo que un actor, tanto en el teatro como en la conversación corriente; y personificar es actuar o representar a sí mismo o a otro; y quien actúa por otro, se dice que responde de esa otra persona, o que actúa en nombre suyo (en este sentido usaba esos términos Cicerón cuando decía: Unus sustineo tres Personas; mei adversarii p iudicis yo sostengo tres personas: la mía propia, mis adversarios y los jueces); en diversas ocasiones ese contenido se enuncia de diverso modo, con los términos de representante, mandatario, teniente, vicario, abogado, diputado, procurador, actor, etcétera.” (Hobbes, C. XVI)

En cualquier caso lo se pretende es precisar el significado de esa voz que no es la propia, aparece como una acción de la que estamos desposeídos, no somos autores o propietarios de ella. El que representa no habla ni actúa por sí, autoridad no es entonces la acción que uno ejecuta por su cuenta, sino por cuenta de otro. La autoridad es la acción que el representante ejerce comisionado por otro. Dice Hobbes que cuando se hace un pacto por autorización, el pacto que ha hecho el actor, obliga al autor, de la misma manera que el que lo hiciera fuera el hombre natural.

La relación de representación, como se ha dicho, es una relación entre autor y actor: no puede haber representación donde el actor actúa al margen de la autoridad que se le ha dado o que se ha transferido al autor. Es sabido que en el pensamiento hobbesiano no hay huella de la idea de representación orgánica “...es de la concepción individualista, atomista de la representación, y no de la concepción orgánica, de donde ha nacido la democracia moderna” (Bobbio, N.1991, p. 264). La concepción representativa, artificial del estado no es una metáfora cualquiera, es una afirmación que rechaza cualquier confusión donde el estado se pueda entender como una extensión del ser natural según el modelo escolástico y aristotélico. Ese rechazo del organicismo aleja a Hobbes tanto de los antiguos como del totalitarismo moderno, cuyo organicismo es romántico, y sin embargo lo que Bobbio quiere manifestar es la paradoja de que un pensador del estado absoluto haya puesto las bases del sistema representativo moderno y democrático. El artificio de la representación se sobrepone al Estado de Naturaleza, no deriva de él, y asume la connotación de máquina, que es otra de las innovaciones del teatro moderno, la introducción de las maquinarias teatrales. Las interpretaciones que eluden el carácter teatral del contrato, como sucederá en Rousseau y de intérpretes actuales como Fenikel

Pitkin, corren el peligroso riesgo de hacernos pensar que el contrato tiene sus raíces en la tierra y los actores no son tales, sino que son los verdaderos señores naturales.

Este concepto de hombre artificial está ya planteado en otras obras de Hobbes, en el Prefacio de *De Cive* compara el Estado con un reloj, y precisamente en la introducción de *Leviatán* se refiere al animal artificial construido por el hombre (Bobbio, N.1991, p.63). Por otra parte hay otra metáfora que aparece sistemáticamente, donde se compara la naturaleza como una gran máquina.

Una de estas máquinas producidas por el hombre para suplir las deficiencias de la naturaleza, para sustituir con un producto del ingenio humano, con un artificium, el producto defectuoso de la naturaleza es, para Hobbes, el Estado. (Bobbio, N.1991, p. 61).

Lo mismo que el artificio del sistema del método ayuda al hombre, según Descartes para superar los límites de su entendimiento, el Estado es un artificio que sirve para suplir las deficiencias de la comunidad humana.

Carl Schmitt, en *El Leviathan en la teoría del estado de Tomas Hobbes*(1938), dedica el primer capítulo de su libro a explicar el sentido del nombre aludido en el título de la obra, ese monstruo marino que es Leviatán. Recuerda que el nombre aparece solo en tres ocasiones a lo largo del libro y recuerda que muy al comienzo se dice que “la civitas o respublica es un hombre magno, un gran Leviatán, un ser artificial, automático o máquina. La expresión <magnus ille Leviatán> se emplea indistintamente, sin explicación o aclaración especial, como denominación del hombre magno y de la gran maquina” (Schmitt,C,2002, p.18). Sobre el libro de Schmitt escribe Bobbio:

El concepto de persona deja su lugar al de maquina: así, el estado se podrá representar como el primer producto artificial de aquellos tiempos de la edad moderna, a la que se llamara la edad de la técnica. A partir de la representación del estado como maquina se inicia sin lugar a dudas aquel proceso de tecnificación del estado por el cual éste, independizándose de cualquier contenido político y de cualquier credo religioso, se convierte en estado neutro, en estado como mecanismo de mando (Bobbio, N. 1991, p.289)

3.

La filosofía política de Hobbes trata de fundar un nuevo sistema, se crean nuevos ordenes, identificando realidades que antes formaban parte del conjunto y ahora se destacan o a veces pierden su antiguo significado. Se pensamiento político se pone frente a la dualidad que propone el origen del Estado desde una perspectiva aristotélica, o iusnaturalista. En primer lugar el sistema representativo ideado por Hobbes exige

cambios que pasan por el rechazo del organicismo clásico. Hay un replanteamiento del concepto de familia, y también de las dualidades tradicionales: Familia / estado- Ley natural / ley positiva, Publico/ privado.

Con el iusnaturalismo, se plantea el nacimiento de la dicotomía Naturaleza – Estado. El Estado procede de la naturaleza. Entre ambos se crea una antítesis. Existen sociedades naturales como la familia, según la naturaleza, los hombres son libres e iguales. El estado civil supone un acto o actos voluntarios e intencionados desde el que se origina el estado “artificial”, dentro de lo que se ha llamado cultura, el termino civil que es a la vez civitas y civilitas. El consenso es el principio legitimador de esta sociedad política. (Bobbio, N. 1991, p.18-19). Según Bobbio todos, desde Spinoza a Fichte, estarían de acuerdo en estos aspectos fundamentales.

Hay un iusnaturalismo medieval escolástico y un iusnaturalismo moderno. El moderno es fruto del racionalismo “no hace ninguna concesión al desarrollo histórico de la humanidad”, (Bobbio, N. 1991, p.207) Thomas Hobbes más que Grocio es el verdadero “legislador universal de la humanidad”. El iusnaturalismo escolástico es personalista y parte de la concepción aristotélica del animal social, para Grocio el hombre es por naturaleza social, se adapta por la educación (De Cive,1,2 citado en Bobbio, N. 1991, p. 209). El concepto de razón marca la diferencia entre ambos iusnaturalismos.

El iusnaturalismo supone un “modelo alternativo”, frente al que se puede llamar aristotélico. En la *Política* aristotélica el origen del estado, la primera comunidad política es la familia. Bobbio recorre brevemente los últimos episodios de esta tradición (Bobbio, N. 1991, p. 23), que son *Defensor Pacis* de Marsilio de Padua y *De la republique* de Bodino. Y así Johannes Althusius hace derivar toda la organización de la primera asociación que es la familia. Y éste sería el referente-oponente para toda la reflexión política en el siglo XVII, el verdadero interlocutor del iusnaturalismo contractualista y de Hobbes. Pues para Hobbes:

El modelo moderno sustituye la dicotomía familia-estado por la dicotomía estado de naturaleza-estado civil (o estado). En ambos modelos el estado como situación terminal de un proceso acabado viene precedido por un estado pre político con la diferencia de que este estado pre-político es la familia en el modelo clásico y en el modelo moderno el estado de naturaleza. (Bobbio, N. 1991, p.31)

Para pensar el Estado de Naturaleza hay que separarse del concepto organicista de la comunidad política, ello supone fundamentalmente diferenciar el gobierno, del gobierno de la familia. Dice Hobbes:

“Gobernar bien una familia y un reino no son grados diferentes de prudencia, sino diferentes especies de negocios; del mismo modo que diseñar un cuadro en pequeño o en grande, o en tamaño mayor que el natural no implica sino grados diferentes de arte. Un esposo sencillo es más prudente en los negocios de su propia casa que un consejero privado en los asuntos de otro hombre”. (Hobbes, *Leviatán*, C. VIII).

De las "virtudes" comúnmente llamadas "intelectuales" y de sus "defectos" opuestos). De estas consideraciones se van a desprender la moderna diferenciación entre lo privado y lo público, el gobierno de la casa y del estado son cualitativamente diferentes, no es solo cuestión de tamaño⁷⁷. No es comparable la gestión de la propia casa que la gestión de los asuntos públicos.

Las consecuencias de esta transformación conceptual:

1- El estado de naturaleza como centro de las relaciones más elementales "...que son las relaciones económicas" (Bobbio, N. 1991, p.29), esto supone una separación entre la esfera privada y la esfera pública, lo económico como propio de la supervivencia particular diferenciado de lo público o político, algo que estaba confundido en la sociedad feudal. Supone la identidad entre ley natural, anterior al estado político conocido, y que estaría vinculado a lo económico

2- La diferenciación de la esfera económica respecto a la política supone la "emancipación de la clase destinada a convertirse en económicamente dominante respecto al estado existente" (Bobbio, N. 1991, p 29)

3- Esta nueva perspectiva expresa "la visión individualista de la sociedad y de la historia humana" (Bobbio, N. 1991, p.30).

4- Los principio que rigen las leyes naturales (libertad e igualdad) fundan un orden social opuesto al de la sociedad estamental.

5- El supuesto bajo el que se fundamenta cualquier sociedad basada en el derecho natural: el consenso, "refleja la idea de que una clase destinada a convertirse en la clase económica e ideológicamente dominante ha de conquistar también el poder político". (Bobbio, N. 1991, p.30)

⁷⁷ "Diferencia entre una familia y un reino. De esto se infiere que una gran familia, cuando no forma parte de algún Estado, es, por sí misma, en cuanto a los derechos de soberanía, una pequeña monarquía, ya conste esta familia de un hombre y sus hijos, o de un hombre y sus criados, o de un hombre, sus hijos y sus criados conjuntamente; familia en la cual el padre o dueño es el soberano. Ahora bien, una familia no es propiamente un Estado, a menos que no alcance ese poder por razón de su número, o por otras circunstancias que le permitan no ser sojuzgada sin el azar de una guerra" (Hobbes, *Leviatán*, C. XX. del dominio "paternal" y del "despótico").

6- “la idea de que el poder es legítimo sólo en tanto se basa en el consenso es propia de quien lucha por conquistar un poder que aún no tiene, sin perjuicio de que, una vez conquistado el poder, sostenga la tesis contraria” (Bobbio, N. 1991, p.31). Así fue como lo vio Rousseau. Precisamente el concepto de representación va a ser la estrategia que usa todo poder que gobierna para, bajo una forma de legitimada consensuada o su contraria, justificar la no necesidad de consenso.

Bobbio no presupone que Hobbes sea el filósofo de la burguesía, sino que evalúa las implicaciones del iusnaturalismo en relación con el ascenso de la burguesía, no se dice en ningún momento que sea la filosofía de la burguesía, sino más bien que viene a expresar una serie de mutaciones que afectan a las formas de vida que son ciudadanas, laicas y burguesas. De la misma manera que Weber estudió las relaciones entre ética protestante y capitalismo, Bobbio establece las relaciones entre el nacimiento del paradigma económico y la aparición del derecho natural con la ventaja de que el derecho natural parece unido al paradigma científico de la época y que va a buscar leyes naturales que va expresar con el lenguaje matemático, de la misma forma que el derecho que busca una formulación geométrica del orden jurídico.

2.3.3. LA REPRESENTACIÓN CONTRACTUAL.

1.

La segunda ocasión que Hobbes utiliza, en su libro homónimo, el nombre de Leviatán es en el cap. 17, después de la minuciosa explicación del concepto de representación, trata del contrato:

Hecho esto, la multitud así unida en una persona se denomina Estado, en latín, Civitas. Esta es la generación de aquel gran Leviatán, o más bien (hablando con más reverencia), de aquel dios mortal, al cual debemos, bajo el Dios inmortal, nuestra paz y nuestra defensa. Porque en virtud de esta autoridad que se le confiere por cada hombre particular en el Estado, posee y utiliza tanto poder y fortaleza, que por el terror que inspira es capaz de conformar las voluntades de todos ellos para la paz, en su propio país, y para la mutua ayuda contra sus enemigos, en el extranjero” (Hobbes, T. C. XVII)

C. Schmitt, que rastrea la simbología del nombre, explica esta segunda intervención de la figura mítica en el discurso que es el momento que plantea el nacimiento del Estado. Es el momento en el que a través del contrato nace la persona o corporación representativa a través de la que la multitud que firma el contrato se transforma en la unidad del Estado. (Schmitt,C.2002, p.18). El contrato es una metáfora

de Commonwealth, lo dice Hobbes al principio del texto, es el término figurado de esa comunidad civil. Es por lo tanto una de las figuras capitales del sistema representativo hobbesiano, no solo hay una persona artificial que representa a una natural, sino que el contrato mismo es una representación, y aquí valdría todo lo que dice Hobbes sobre la escenificación de los términos figurados. De la misma manera que para el arte la representación es el orden por el que el artista se relaciona con su objeto, en lo epistemológico es el orden y la malla catalogadora de lo empírico, en lo político la representación se identifica con el contrato. Es la forma en la que el político se presenta al ciudadano. Tres figuras representativas, el artista, el científico o filósofo y el político, que coinciden en su relación con el mundo de los fenómenos y de las masas.

El contrato como metáfora o representación del poder político o el estado, es el corazón de la ordenación que se aplica a lo real, lo debemos entender como esa mathesis de la que habla Foucault, es el sistema representativo mismo, no una forma más de representación. El contrato es un axioma, el estado se convierte en un principio racional, claro y comprensible desde el contrato original, fundamento analítico del estado y no histórico. La representación va a entrar en el imaginario del intelectual a través de la ficción política del contrato. La representación que en otros aspectos se vincula al paradigma matemático ahora se identifica con el contractualismo.

Hobbes lo plantea como un artefacto sin limitaciones, sin fisuras, sin debilidades, el dios mortal. Para esto Hobbes piensa que es necesario silenciar las desavenencias de los representados, el pacto que funda el Estado tiene que ser fuerte contra su dos poderosos adversarios, la iglesia y la nobleza. Precisamente por eso lo plantea como un pacto de sumisión “los individuos renuncian a sus derechos” es el primer y...ultimo paso:

A partir de entonces los individuos ya no existen como seres independientes. No tienen ya voluntad propia. La voluntad social se ha incorporado al jefe del estado. Y esta voluntad es ilimitada. (Cassirer, E. 1968, p. 207).

Una vez entrados en la organización social no hay marcha atrás, ni siquiera la multitud tiene el derecho de revocar el pacto por ellos otorgado a los actores que ahora actúan como soberano y Estado:

En consecuencia, también, quienes son súbditos de un monarca no pueden sin su aquiescencia renunciar a la monarquía y retornar a la confusión de una multitud disgregada” (Hobbes, T. C. XVIII).

La multitud disgregada es esa naturaleza precontractual, un estado anterior a la sociedad a partir del cual se constituye la ficción del contrato que sustituye a la naturaleza y acaba por ser la naturaleza social del hombre. Este pacto no anula al pueblo porque antes de esa representación, por la que surge el pacto, no hay pueblo propiamente dicho, sino la horda, en un enfrentamiento de las multitudes. No hay pacto entre pueblo y soberano porque, no existen previamente al pacto, ambos solo se distinguen una vez realizada la nueva escenificación de la comunidad.

Para que a partir de una muchedumbre se forme un pueblo es necesario que la multitud decida salir del estado de naturaleza, atribuyendo el poder soberano, no a una persona física, sino a una asamblea que lo abarque o la represente (asamblea popular). Pero en este caso el soberano es el pueblo mismo, y como soberano no puede despojarse de sus derechos y su poder es tan absoluto como el del monarca, el pacto entre pueblo y soberano, si llega a producirse, es en realidad un pacto entre el titular de la soberanía y aquel o aquellos a quienes se les pide que la ejerzan, Pero un pacto de este tipo no tiene nada que ver con el pacto de unión que da origen a la sociedad civil (Bobbio, N. 1991, p. 84).

No existe otra cosa que un sometimiento de todos, por el que algunos, en un acto de representación, constituyen el poder estatal, acto que funda la asociación política, inexistente sin el sometimiento de los individuos. Como un concepto respecto a la multiplicidad de las cosas, o como un poema respecto a la infinidad de lectores, el soberano está puesto en el lugar de la multitud, de manera que esa “abstracción” o representación, ficción en cuanto artificio, es el Estado moderno:

Una multitud de hombres se convierte en una persona cuando está representada por un hombre o una persona, de tal modo que ésta puede actuar con el consentimiento de cada uno de los que integran esta multitud en particular. En efecto, la unidad del representante, no la unidad de los representados es lo que hace la persona una, y es el representante quien sustenta la persona, pero una sola persona; y la unidad no puede comprenderse de otro modo en la multitud. (Hobbes, C. XVI).

Al pensar en la comunidad surgida tras la escenificación contractual, debemos ver tanto al soberano como al pueblo como expresión de esa misma representación. Sin embargo esa comunidad al llamarse pueblo podemos entenderla de dos maneras, o como una ficción o abstracción, o como una entidad orgánica. La aparición del pueblo como concepto de comunidad organizada (orgánica) es incompatible con la idea de la representación, el pueblo es considerado como una verdadera presencia, sin embargo la asociación de individuos es un símbolo. Cuando esa asociación deje de ser una ficción y se la considere como un organismo, no solo se desvanece la representación sino también el contrato. El momento está al final de esta concepción artificial-artística del contrato. El tipo de representación que se entiende a finales del siglo XVIII esta desprendida de la convencionalidad del contrato:

Para llegar a concebir el estado como totalidad, habrá que pasar por la concepción orgánica del pueblo de los idealistas alemanes...antes del estado no existe un pueblo, y menos una *volkgemeinschaft*, sino una multitud. Fundado sobre un pacto recíproco entre individuos aislados y dispersos, el estado hobbesiano es mucho más parecido a una asociación que a una comunidad. (Bobbio, N. 1991, p.104).

2.

Hobbes inicia el despliegue de un espíritu metódico a través de su afán clasificatorio, para hablar de las multitud, a partir de ahora se va referir a los autores y a los actores de esa gran obra de arte que es el contrato, en primer lugar la división entre autor y actor:

Un actor puede ser varios hombres hechos uno por pluralidad de votos. Y si los representados son varios hombres, la voz del gran número debe ser considerada como la voz de todos ellos. (Hobbes, C. XVI).

El actor que es el soberano, en virtud del contrato ejerce sus funciones, teniendo como autores a la comunidad que otorga al autor su derecho:

Cada uno es autor...De los autores existen dos clases. La primera se llama simplemente así, y es la que antes he definido como dueña de la acción de otro, simplemente. La segunda es la de quien resulta dueño de una acción o pacto de otro, condicionalmente, es decir, que lo realiza si el otro no lo hace hasta un cierto momento antes de él. Y estos autores condicionales se denominan generalmente FIADORES, en latín fidejussores y sponsors, particularmente para las deudas, procedes, y para la comparecencia ante un juez o magistrado, nades. (Hobbes, C.XVI)

Hobbes concibe diversos tipos de sistemas y asociaciones. Se plantean tres divisiones de los sistemas; la primera es la de privados y públicos (políticos), la segunda es dentro de los privados que se dividen en legítimos e ilegítimos, y la tercera es la que divide entre sistemas regulares e irregulares, Los sistemas regulares tienen un representante, hay otros que son irregulares y la diferencia está en su representatividad. Otra división se da entre los legítimos e ilegítimos cuyo criterio de distinción está en la autorización, “de donde se dan sistemas con representante autorizados, y no autorizados...” (Bobbio, N. 1991. p 252). Hay cuerpos regulares y legítimos, la familia, los regulares ilegítimos son asociaciones de delincuentes. Los sistemas irregulares: las ligas y las reuniones populares...no se aceptan los partidos. Sistemas irregulares ilegítimos: formación de grupos dentro de la asamblea, o partidos políticos.

Hay un afán clasificatorio propio del método científico. Es como si al proceder identificando partes y fragmentos se pasara de lo natural al sistema de la representación, justamente la operación contraria que efectúa el pensamiento postclásico. Se trata de una

verdadera obsesión clasificatoria que organiza las diferentes funciones que pueden establecerse entre las asociaciones que se derivan de la primera asociación o contrato.

Para Hobbes, la legitimidad de una reunión popular depende no solo de la ocasión en que la reunión se produce, sino también el número de las personas que participan en ella. Una reunión legítima...iglesia...teatro...se hace sospechosa si el número es extraordinariamente grande” (Bobbio, N. 1991, p. 232)

Y no es evidente, es decir no es justificable una participación excesiva ya que una participación numerosa genera tumulto, y como prueba de ello Hobbes cita un pasaje de los Hechos de los Apóstoles (Bobbio, N. 1991, p.259-60) Una reunión excesivamente grande puede convertir a la comunidad en una horda, es decir tiene el peligro de destruir el pacto por efecto de una regresión del individuo a un estado pre-representativa y natural. Hobbes hablando de la melancolía a propósito “de las "virtudes" comúnmente llamadas "intelectuales" y de sus "defectos" opuestos”, dice:

Por ejemplo, aunque el efecto de la locura en quienes creen hallarse inspirados, no siempre es visible en una persona por una acción extravagante que proceda de tales pasiones, cuando varias personas obedecen a una de esas inspiraciones, la rabia de la multitud entera es bastante visible, Porque ¿qué mayor prueba de locura que increpar, herir y lapidar vuestros mejores amigos?: y esto es lo menos que semejante multitud puede hacer. Esa multitud increpará, combatirá y aniquilará a aquellos que en tiempos pasados de su vida les aseguraron contra el mal. Y si esto es locura en la multitud, lo mismo ocurre con el hombre particular. Porque, como en 'medio del mar, aunque un hombre no perciba el rumor del agua que le rodea, está bien seguro de que esta porción contribuye al rumor de las olas, tanto como cualquiera otra parte del mar entero, así, aunque no percibamos una gran inquietud en uno o en dos hombres, podemos estar seguros que sus pasiones singulares son parte de la agitación que anima a una nación turbulenta”. (Hobbes, T. C VIII).

El problema fundamental de la multitud es una preocupación constante de Hobbes, su existencia como muchedumbre está al principio del contrato, la civilización es la negación de la muchedumbre, por esa razón el estado tiene que ocuparse de que no se constituyan esas aglomeraciones que atentan contra la constitución representativa. Es el individuo, y no la multitud, lo que expresa la verdad de la civilización, el individuo que es la negación de la multitud. Tanto el liberalismo de Locke como el resto de los pensadores políticos han sustentado estas afirmaciones por las que el individuo se debe convertir en el freno de la multitud.

Bobbio recurre a las sociedades estudiadas por Otto von Gierke, las *Genossenschaften* en edición de 1913. Se trata de entes colectivos que son representados como entidades originarias cuya personalidad es diferente de la de los componentes de dicha entidad (Bobbio, N. 1991, p.241). La familia es una de esas sociedades parciales. A eso es a lo que llamará “sistemas dependientes”, “los absolutos o independientes son aquellos que no están supeditados sino a su propio representante...y así solo son los

estados” (Bobbio, N. 1991, p.247). El resto de los sistemas son dependientes o subordinados...o sometidos.

...el término clave es representante (representative), para que se pueda hablar de sistema verdadero y propiamente, regular para diferenciarlo de los irregulares, es necesario que los individuos que lo componen se reconozcan en una persona física o en una asamblea que los represente. (Bobbio, N. 1991, p 247-8)

La representación del colectivo de individuos corre a cargo del soberano o representante individual. Pero a su vez también hay otros sistemas de representación inferiores o dependientes de este, cuyo representante depende del representante principal del sistema general. Un individuo puede ser representante de una sociedad como es la familia y tener a su vez un representante superior.

Siguiendo con la pasión clasificatoria de sociólogo, Hobbes continua distinguiendo entre sociedades parciales...corporaciones, que son subordinadas o dependientes (el único independiente es el Estado), estos sistemas pueden ser públicos o privados. Los privados pueden ser regulares o irregulares, ambos pueden ser legítimos e ilegítimos (Bobbio, N. 1991, p. 260). El sistema representativo se basa en una estructura extremadamente compleja, pero coherente en su disposición. Todas las posibilidades aparecen perfiladas en esa estructura, el fin es concentrar el poder de modo que todas las posibles organizaciones se rijan según el sentido representativo y se conecten entre todas.

Refleja fielmente aquella concepción monista del poder...y es a la vez una reformulación de la antigua diferenciación, tan bien conocida entre los juristas medievales, entre civitas superiorem recognoscens y civitas superiorem non recognoscens. (Bobbio, N. 1991, p. 248).

Concepción monista del poder y al mismo tiempo jerárquica, no se establece una división de poderes, sino más bien una concentración en lo que llama el estado.

3.

La representación contractual esta animada por una pasión oculta. El análisis del hombre en *Leviatán* no esconde el pesimismo antropológico de la concepción agustiniana-luterana, que evidencia la naturaleza corrompida del hombre. El Estado actúa como un remedio para salvar al hombre y a sus pasiones naturales. Bobbio lo deja claro:

“Todo su sistema, se diga lo que se diga, se basa en la desconfianza ante la libertad: (cita de Hobbes De Cive, X.8:)Cuando los ciudadanos privados, los súbditos, piden la libertad, con este nombre no designan en realidad la libertad, sino el dominio sobre los demás” (Bobbio, N. 1991, p.105).

La libertad se usa, según Hobbes, como un arma retórica que se organiza en vistas a la dominación de los otros. La pasión predominante del hombre es la voluntad de poder, la competitividad sublimada en el “parque humano” no es sino una forma de exteriorizar ese deseo de dominación sobre el otro. Contra esa pasión de dominio es contra la que actúa la ficción contractual. Con el contrato el hombre castra su voluntad natural de dominación del otro. En la representación el hombre puede ser bueno, fuera de la escena es imposible, pues el hombre está dominado por las pasiones naturales.

El orden que se establece en la escena sigue una pauta que es la de el modelo científico, el determinismo físico. Esta representación se debe adaptar al orden matemático, se va a hacer con la política lo mismo que se había hecho con la física. Bajo el prisma de la representación la organización política solamente se debe contemplar en clave aritmética y geométrica. Es decir se podría aplicar el lenguaje matemático. El ideal de Hobbes era “crear una teoría del cuerpo político como la teoría de los cuerpos físicos de Galileo” (Cassirer, E.1968, p. 196). Las pasiones son susceptibles de “fijarles límites, dirigir las hacia un fin racional” (Cassirer, E. 1968, p. 195) el modelo, como antes para Descartes ahora para Grocio y Hobbes, es Galileo. De este modo el espíritu metódico y matemático de la representación en el sistema epistemológico cartesiano encuentra su paralelo representativo en la teoría contractual de Hobbes.

La científicidad de un discurso está comenzando a convertirse en un criterio de veracidad de dicho discurso, científico es el uso de determinado lenguaje. Con el contrato sucede algo similar, su solidez viene corroborada por la explicación científica de su aparición:

... è con un gesto di fondazione scientifica che la vicenda del contrattualismo inaugura una nuova scienza politica. Il tentativo, cioè, è quello di dar luogo alla determinazione scientifica e in contraddittoria della forma politica, in cui la differenza tra chi esercita il potere e chi vi è sottomesso sia razionalmente fondata. Perciò l'atteggiamento scientifico diviene quello della determinazione della genesi. L'essenza dello Stato, come sfera razionale di rapporti, può venire compresa in quanto si mostri il modo in cui esso è generato, e tale modo è appunto l'espressione della volontà razionale di tutti mediante il patto sociale (...). Il problema non è qui tanto quello dell'origine, ma della genesi. (Duso, 1988, pp.52- 53).

Esta científicidad que procede del conocimiento de la causa, todavía persistiendo la actitud aristotélica, se diferencia en el texto de Duso de otra forma de análisis. Se diferencia entre el planteamiento del origen y el de la génesis. Precisamente el tratamiento del origen sería la científicidad desde el punto de vista aristotélico de la causa. Sin embargo lo que hace el método científico es explicar la génesis y todo el

procedimiento de constitución del fenómeno político.

4.

Esta racionalidad que se aplica a la naturaleza, con plena conciencia de su artificial impostación, pretende salvarla. La libertad no es natural, la naturaleza está determinada, y su determinismo, como el griego veía, es fatal. El drama barroco es al orden social lo que la ciencia a la naturaleza, un intento de reparación, se trata de cambiar la dirección de una catástrofe que está inscrita en cada renglón del libro de la vida. El contrato tiene en común algo con el drama y con la ciencia, ese intento de redimir la pasión destructiva del hombre. Dice Cassirer: “El racionalismo político del siglo XVII fue un rejuvenecimiento de las ideas estoicas” (Cassirer, E. 1968, p.197). “cuando T. Jefferson en 1776 prepara el borrador de la Declaración de independencia...habla en términos de filosofía estoica”.(Cassirer, E. 1968, p.198). Cassirer se pregunta acerca de aquello que permitió la renovación de las viejas ideas, porque esa transformación del viejo estoicismo devenido contractual dará como consecuencia los derechos universales del hombre:

la filosofía estoica...traía consigo una promesa...la de restaurar al hombre en su dignidad ética...Este fue el servicio realmente inestimable, que hubo de prestarle al mundo la teoría del derecho natural” (Cassirer, E. 1968, p. 201).

La fatalidad estoica estaba igualmente recogida por los reformados, de hecho el debate religioso era decisivo en el contextos del pensamiento hobbesiano. Un hecho importante en la mitad del siglo XVII es el enfrentamiento entre jesuitas y jansenistas. Son dos modelos de entender el cristianismo, el libro de Jansenio es *Agustinus*, una lectura del filósofo. Pascal se suma a la denuncia del jesuitismo de la iglesia católica, su pragmatismo y su defensa de la autoridad papal, su moral relajada y su doctrina de las opiniones probables.

¿era dable esperar que los contemporáneos de Galileo y Descartes volvieran otra vez a la doctrina agustiniana de la gracia y del libre albedrío, se trataba de recuperar el principio estoico de la autarquía de la razón humana.(Cassirer, E. 1968, p.204).

2.3.4. CONFIANZA Y REPRESENTACIÓN. LOCKE.

1.

La teoría política de Locke introdujo grandes novedades en el sistema contractual de Hobbes. La representación desde una perspectiva democrática y liberal, sin embargo,

ha mantenido las tesis de la incapacidad del ciudadano para conocer lo que es el interés general, pero ahora se precisaba a través de una idea nueva, la incapacidad no era criatural como en Hobbes, ahora era la propia sociabilidad natural de los hombres que los unía gregariamente lo que constituía el obstáculo para la defensa de los intereses individuales. El problema no enunciado por Locke es no tanto el momento de constitución original del contrato, sino el momento donde el pueblo toma conciencia de individuo o de interés individual. Parece ser que esa podría ser la razón por la que Locke introduce junto a la igualdad y la libertad un nuevo derecho natural que es el de la propiedad. Solo desde la reivindicación de la propiedad individual podemos entrar en la nueva era del individuo.

El concepto de representación de Hobbes y su consiguiente teoría del contrato basado en un estado natural pasa a Locke, no se acepta la unidad del poder político ni la alienación de los ciudadanos tras el contrato. En el *The Second Treatise* chap. XIII, & 149, Locke presenta una teoría, que va a constituir lo que llama *Fiduciary Power*, esta forma de poder se basa en uno de sus lugares comunes del filósofo: *the trust*. El motor de la acción política es moral, es la confianza, se concede “For all power given with trust for the attaining an end”, esa confianza se mantiene mientras se busca un fin común. Aparece un postulado donde se relaciona, en primer lugar, el vínculo de confianza con el poder supremo o constituyente en sus relaciones con el legislativo:

Yet the legislation being only a Fiduciary Power to act for certain end, there remains still in the people a Supreme Power to remove or alter the legislative, when they find the legislative act contrary to the trust reposed in them. For all power given with trust for the attaining an end, being limited by that end, whenever that end is manifestly neglected, or opposed, the trust must necessarily be forfeited, and the Power devolved into the hands of those that gave it” (Locke, J. 1960, chap. XIII, & 149).

En este fragmento del *Segundo Tratado* aparece el concepto de poder político, pero el poder debe estar dividido, también aparece el fundamento del contrato y al final del texto, las posibilidades de revocación de dicho acuerdo político. El concepto de representación tiene el mismo sentido que en Hobbes: se trata del momento fundacional del hecho político, gracias a la convención contractual la multitud es representada por el cuerpo político. Sin embargo hay una novedad respecto a la idea de representación en Hobbes, aquí pierde su carácter teatral y se extiende más allá del momento del origen. Es decir el cuerpo político siempre tiene un carácter representativo y los miembros de ese cuerpo son representantes, aunque Locke nunca les llama actores. La denominación de

Hobbes aparece como una forma de identidad que deja al autor (multitud) como el sujeto que ya no participa en la representación una vez que ésta se ha puesto en marcha, y ésta nunca ha dejado de funcionar. El autor está fuera del juego de la representación política. Para Hobbes la representación es responsabilidad del actor, que siempre mantiene ese carácter activo y central en la actividad política.

2.

Respecto al fundamento, Locke apela al Derecho Natural de la misma manera que Hobbes. La comunidad se transforma en un cuerpo después del acuerdo, es un cuerpo con poder, casi evocando *Leviatán*, aunque Locke ha desprendido al concepto de monstruo autómatas de *Leviatán* de todo el contenido que tenía en Hobbes. Se mantiene la misma metáfora, por la que un cuerpo representa multitudes:

En efecto, como lo que una comunidad hace no es sino lo que han consentido sus miembros individuales, y puesto que la comunidad es un cuerpo, en tanto cuerpo, entonces, debe moverse en alguna dirección. Siendo así, el cuerpo deberá moverse hacia donde lo impulse la fuerza mayor, y esa fuerza mayor es el consentimiento de la mayoría; de lo contrario la comunidad no podría actuar o continuar siendo un solo cuerpo, que es a lo que cada uno de los individuos dio su consentimiento al ingresar en ella. (VIII,96).

Ese nuevo cuerpo que representa la multitud está legitimado por el consentimiento, la confianza, de la mayoría. El concepto es el de cuerpo político, “political body”, sutilmente se introduce la metáfora orgánica que estaba ausente en Hobbes. El cuerpo político es una realidad virtual con apariencia de unidad, se trata de un cuerpo solo frente a la multitud de cuerpos reales que constituyen las mayorías. No hay un cambio calificativo en la transición entre el estado natural y la convención contractual, no se trata de otro estado, en la organización política democrática el hombre conserva sus derechos. El hecho más importante desde el punto de vista de la representación es esa dualidad entre cuerpo multiplicado de los individuos frente al cuerpo unificado de los gobernantes.

Es la representación la que introduce un cambio, así leemos en Daremas:

We see the emergence of political society out of the state-of-nature which itself is a natural society, through a process of representation that renders the new society its sui generis political character” (Daremas, 2011, p.43).

Pero el cambio que introduce la representación no es a través de un proceso evolutivo, como en Hobbes, estableciendo un antes del contrato y un después. Aquí

partimos de una sociabilidad natural que se consolida después del proceso de representación, y de unos derechos que se mantienen igualmente. No hay individuos sino multitudes en el estado de naturaleza, la tarea consiste en convertir a la multitud en un abstracto cuerpo unitario: *political body*.

The instituted political power erected to direct the functioning of ‘political society’ involves representation both as a condition of its genesis (it represents the concerted will of the partners in the compact drawn while living in a pre-political condition), and as the form of deployment of the connection between the constituted political community and the legitimate government that regulates the community’s affairs” (Daremas, 2011, p.43).

Las multitudes se transforman, precisamente esta es una de las exigencias de la teoría de la representación de Hobbes. Ese nuevo *political body*, opera la transformación por la que la multitud se convierte en individuo, e individuo es la forma política moderna que sustituiría al pueblo. El individuo es algo así como el cuerpo político que representa a las masas de donde procede. En Locke aparece esa inquietud que se veía en Hobbes⁷⁸ por las muchedumbres, pero aquí moderada. El individuo es por tanto una nueva representación de un hombre que ha salido del estado natural, ahora la transformación no es menos radical que en Hobbes, sin embargo el tránsito, entre estado natural y político, supone una continuidad sin mayor ruptura, que la de garantizar algo que el estado natural no podía hacer: el ser individuo.

3.

Locke va a situarse nuevamente frente a interlocutores como los que tuvo Hobbes, el *Primero de los Tratados sobre el Gobierno Civil* es la crítica a la idea de representación divina del poder según Filmer. Pero hay otro poderoso adversario que es la tradición escolástica, de inspiración aristotélica, que Locke cuestiona en la misma línea que Hobbes. La teoría del contrato es incompatible con la concepción política por la que la comunidad familiar y el estado son organizaciones de la misma categoría. Tanto una como la otra eran los dos pilares fundamentales del sistema absolutista, y ambas habían

⁷⁸ “The precondition for the emergence of political society is social living in the so-called state of nature which is acknowledged by Locke to be an actual natural state rather than a mere hypothetical case or a ‘thought-experiment’ as some commentators take it to be.” ...Thus Locke falls neatly within the ‘political antinaturalism’ camp, one of the two opposing camps in which political philosophy can be divided. ‘Political antinaturalism is the view that the natural condition of humankind is nonpolitical.’ It follows that the constitution of ‘political society’ is a post-natural condition, an artificial invention designed by human creation”. (Daremas, 2011, p.44)

quedado definitivamente cuestionadas por *Leviatán*.

Locke introduce la crítica al *Paternal Power* desde el capítulo 6, en la Sec 58. Allí se investiga sobre el sentido de ese poder del padre, que nace del deber de este respecto a sus hijos. En Sec 76 se habla de la transformación del padre de familia en soberano:

“Pero si los príncipes tienen sus títulos por herencia paterna, y ésta es suficiente prueba del derecho natural de los padres a la autoridad política, ya que comúnmente en manos de ellos estuviera de facto el ejercicio del gobierno, diré que si tal argumento es bueno, ha de probar con la misma fuerza que todos los príncipes, es más, sólo ellos, deberían ser sacerdotes, puesto que es cierto que en los comienzos "el padre de familia era sacerdote, así como gobernante en su propio hogar". (Locke, J. Cap.6, Sec. 58).

Al hacer el tratamiento de los fundamentos de esta organización monárquica, se burla de la lógica que sigue esta argumentación que haría que el monarca fuera sacerdote. En el CHAP. XV que trata de *Of Paternal, Political, and Despotical Power, considered together*, se dirige directamente al centro del autoritarismo del siglo XVII, y recuerda que el gobierno paterno es un gobierno natural (Sec 170), pero es extraño a la constitución política. Locke habla de tres poderes de naturaleza totalmente diversa, el primero es natural y es el paterno. El segundo no es natural, es el estadio de la representación y se alcanza por “voluntario acuerdo” es el contrato, constituye el poder político, dado a los gobernantes legítimos en beneficio de los representados o súbditos, de su seguridad y de sus propiedades.

Y la pérdida de derecho, por incumplimiento, procura el tercero: el poder despótico dado a los señores para su propio beneficio sobre quienes se hallaren de toda propiedad despojados” (Locke, J. C.15, Sec. 173).

Esa tercera forma de poder es la ruptura del sistema representativo que se produce por incumplimiento del contrato, donde los gobernantes someten a los súbditos, por lo que dejan de ser representativos. Incluso aparece como una negación del poder propiamente dicho, poder es solo garantizar los derechos naturales, el poder político nunca se constituye contra esos derechos, sino al contrario para garantizarlos:

Poder es sin más fin que la preservación, sin que por tanto pueda jamás asistirle el derecho de destruir, esclavizar o deliberadamente empobrecer a los súbditos; las obligaciones de la ley de naturaleza no se extinguen en la sociedad, sino que en muchos casos ganan en propinquidad, y mediante las leyes humanas traen afejas penas que obligan a su observación...(Locke, J. C.XI, Sec. 135).

Esta es una importante novedad, que se opone a Hobbes y que no acepta Rousseau, para Locke la ley natural se cumple en el estado civil, no sólo a través de una garantía, sino a través de un desarrollo efectivo de sus contenidos, el progreso

civilizatorio es buena prueba de ello.

4.

Una importante novedad del sistema representativo de Locke es la introducción de la división de poderes, plantea un poder legislativo separado del ejecutivo y después un poder federativo que desarrolla en el capítulo XII del *Segundo Tratado: Of the Legislative, Executive, and Federative Power of the Common-wealth*. El poder legislativo es el poder supremo, es el de aquellos que tienen el derecho de promulgar leyes, que deben ser obedecidas por todos. Locke entiende que el poder no debe estar concentrado porque podría darse una situación de corrupción, por la que los legisladores legislen en su beneficio. Por esa razón debe haber otro poder que haga que se cumplan esas leyes, y que obligue a los miembros del legislativo. Es el poder ejecutivo que “cuide de la ejecución de las leyes mientras éstas se mantienen vigentes. Por esta razón, los poderes legislativo y ejecutivo frecuentemente se encuentran separados”. (XII,144). Mas de esa separación también se sigue una dependencia del poder ejecutivo respecto al legislativo (XII, 152)

El planteamiento de los problemas que pudieran acontecer en la organización política de un estado le lleva ciertos supuestos:

Mas, con todo, débase observar que aunque se le rinda juramento de lealtad y fidelidad, no se le dirige en calidad de legislador supremo, sino de supremo ejecutor de la ley, debida a un poder conjunto que con otros comparte, pues la lealtad no es más que una obediencia según la ley, la cual, si por él resultare violada, dejariale sin derecho a la obediencia que sólo puede reclamar como personaje público con el poder de la ley investido; de suerte que se le considera como imagen, fantasma o representante de la comunidad política, conducido por la voluntad del cuerpo social declarada en sus leyes, y sin más voluntad, pues, ni poder que el de la ley. Pero cuando abandona esta representación, (But when he quits this representation) esta voluntad pública, y obra según su propio albedrío, se degrada a sí mismo y ya no es mas que un mero particular sin poder ni decisión, pues los miembros de la sociedad sólo a la voluntad pública de éste deberán obediencia.(Locke, XII,151)

2.3.5. REPRESENTACION BAJO CONTROL CIUDADANO. LOS ENCICLOPEDISTAS

1.

Si Locke es el fundamento político de los movimientos revolucionarios británicos y la constitución de los estados americanos, Montesquieu y Rousseau van a ser la inspiración de la nueva Nación surgida de la Revolución Francesa. Sin embargo son otros

los que ponen a las ideas a trabajar sobre el acontecer histórico concreto, otros como D'Holbach o Diderot, en la línea de lo que J. Israel llama la *Ilustración radical* (Israel, J. 2001). Son pensadores que, lejos de idealizaciones sistemáticas o utópicas, van a pensar los límites de la organización política en curso. Esa postura va a exigir posicionamientos nuevos de los responsables de la administración pública, personajes políticos algunas veces muy cercanos a los enciclopedistas como en el caso de Malesherbes o Turgot.

La fórmula planteada por los filósofos franceses no se separa de los postulados del derecho natural y de la teoría contractualista. Dice Montesquieu (*Espíritu de las Leyes*. XI,6):

“Puesto que en un estado libre todo hombre, considerado como poseedor de un alma libre, debe gobernarse por sí mismo, sería preciso que el pueblo en cuerpo desempeñara el poder legislativo, pero como esto es imposible en los grandes estados, y como está sujeto a mil inconvenientes en los pequeños, el pueblo deberá realizar por medio de sus representantes lo que no puede hacer por sí mismo” (Montesquieu, 1980, p.145).

Hasta aquí el planteamiento sobre la representación es idéntico a Locke, probablemente la novedad está en la precisión que hace respecto al concepto de poder que deriva de la representación, pero sobre todo respecto al tipo de participación de los hombres en el foro político. Con Montesquieu se acentúa el papel espectador del ciudadano, el pueblo «ne doit entrer dans le gouvernement que pour choisir ses représentants» (De l'Esprit des Lois liv. III, 2). Precisamente las teorías políticas posteriores, incluso aquellas que reivindican un papel participativo, no llegan a suprimir la representación, así para Sieyès, en *¿Qué es el tercer Estado?*, la representación articula la autonomía del representante con el control y seguimiento permanente, y no tan sólo ocasional, en tiempo de elecciones, por parte de los ciudadanos. El sistema político perfecto, para algunos como Diderot, es el de la vigilancia constante, por parte de los ciudadanos, respecto de sus representantes. Sin embargo el sistema espectacular contribuye a que cambie esa actitud vigilante, sustituye la vigilancia por la admiración de tales personajes representativos, o por la confianza propuesta por Locke. Los actores políticos, primero en el sistema borbónico, después republicano, como dice Diderot, siempre <Grands Seigneurs>, van a constituir cada vez más claramente el hecho político dentro de un sistema espectacular, que los espectadores corroboran con su consentimiento nunca consultado en el sistema monárquico, y con su voto y con su adscripción en el sistema republicano posterior. Tanto la novela, como el teatro, como la incipiente ciencia

histórica, consolidan la adhesión ciudadana al personaje representativo, haciendo que el concepto de pertenencia ajeno al contractualismo moderno se infiltre y constituya, gracias a la idea de Nación, una nueva forma de identidad política del ciudadano que no es capaz de pensar políticamente más allá de su idea de pertenencia a un partido político y a una Nación.

2.

El meridiano conceptual, sobre el que se asienta la idea de representación política en el clasicismo, lo pusieron los artículos de la *Enciclopedia*. El artículo *Representantes*, atribuido a D'Holbach, es un extenso trabajo sobre el que parece que podría haber intervenido Diderot. En *Representantes* se trata de una clase de ciudadanos escogidos por "la sociedad" cuyo cometido es "hablar en su nombre, de estipular sus intereses, de impedir que se la oprima, de participar en la administración" (Diderot / D'Alembert 1974 p.228). Esos ciudadanos no sustituyen a la totalidad de los ciudadanos, sino que los representan. Pero quién es ese ciudadano, cómo es escogido, cómo se garantiza su representatividad, se preguntan por quienes "son esos que hablan en nombre de los demás". En un estado despótico la voluntad del jefe no representa a nadie: "la sociedad no está representada". Frente a Asia, en este artículo, D'Holbach presenta a Europa como modelo de eficacia, fuerza y laboriosidad, el sistema representativo en Europa aparece como un ejemplo de "utilidad", pero también como freno contra poderes que se tornan abusivos.

Con diferentes nombres en los diferentes países europeos, dietas, estados generales, parlamentos o senados, se reivindica el papel de estas fuerzas representativas, que actuaron como reguladoras del poder de los soberanos. (Diderot /D'Alembert, 1974, p. 229). Desde el inicio aparece un concepto de representación muy diferente a la forma medieval que todavía destacaba Rousseau en *El Contrato Social*. La representación no se dirige de arriba hacia abajo, sino al contrario, el representado es el ciudadano como en la teoría contractualista desde Hobbes en adelante. No obstante aparece una consideración especial cuando se trata de un estado democrático:

En un estado puramente democrático no está representada, propiamente hablando, la nación; el pueblo entero se reserva el derecho de dar a conocer sus deseos en las asambleas generales, compuestas por todos los ciudadanos; pero desde el momento en que el pueblo eligió magistrados a quienes hizo depositarios de su autoridad, esos magistrados se convierten en representantes; (Diderot. D'Alembert, 1974, p.229) .

Lo que aparece aquí es la dualidad entre una asamblea representativa respecto a una asamblea participativa en la que están presentes, no representados, los “actores”. Es lo que D’Holbach llama un estado puramente democrático. Lo que se plantea es que la representación es una forma impura de democracia, y por tanto, no es compatible con un concepto riguroso de democracia política.

El concepto de representación establece una conexión entre la relación abstracta de nación/ciudadano y la relación concreta de gouvernement tempéré/ sociedad. Toda la construcción simbólica del discurso político se organiza en virtud de esa forma de representación que mantiene esa duplicidad permanentemente. Para D’Holbach como para los maestros del contractualismo, la multitud, ahora llamada ciudadanía, es la que fundamenta la representación, el sujeto. Mayor interés tiene para D’Holbach, a juicio de Benrekassa G. (1990), la distinción entre los órganos representativos de la sociedad y la voluntad propiamente dicha:

...dont il esquisse déjà l'histoire strictement européenne, qu'il y a de longue main des citoyens choisis «pour être les organes ou les représentants de la nation »: la redondance indique bien que la représentation est la société nationale en acte (les organes), la nation étant la volonté publique en puissance, si on nous permet des distinctions aristotéliennes. (Benrekassa G. 1990, p.82-3).

La voluntad es un concepto sumamente abstracto, no hace referencia a un individuo, sino al sujeto colectivo en términos psicológicos, el mismo al que apela Rousseau. Ese sujeto es la nación entera, que aquí se dice, como después en Rousseau, que tiene el poder, es el poder “en potencia”. Su actualización política es por tanto imposible, de nuevo la figura hobbesiana de la escena es muy útil para comprender como ha llegado a construirse la vida política. El ejercicio del poder se hace más o menos transparente a los ciudadanos a través de múltiples representaciones perfectamente codificadas y espectacularizadas ritualmente. Los escenarios son importantísimos, gestos, discursos, atuendos, desfiles, aperturas parlamentarias, si no hay escenotécnia política no puede haber legitimidad del personaje representativo. Los sistemas representativos democráticos modernos son herederos de las formas espectaculares del absolutismo que se desarrolla en el clasicismo y el barroco. Estos sistemas se basan en la actuación en escenarios concretos y en contextos rituales precisos. La televisión, el cine y los medios han contribuido, en el siglo XX, a amplificar en millones de espectadores esos rituales, tanto el fascismo primero como las democracias parlamentarias después, han conocido el poder de las escenotécnia de la prensa, el cine y la televisión.

Tanto Hobbes como Locke primero, así como Montesquieu después, se han dedicado a organizar minuciosamente el acto político, han clasificado las funciones de los poderes, las formas de constitución y las atribuciones de los representantes. Ahora D'Holbach se concentra en el concepto de pueblo desde la perspectiva de la nación, no como la Commonwealth de Locke, sino como la voluntad popular, como forma de identidad que se dirige inexorablemente hacia su realización, según la comparación aristotélica de Benrekassa. Contra el discurso de legitimidad histórica que reivindica la nobleza, el concepto de voluntad popular o nación aparece como una forma nueva de realizarse históricamente pero también a la hora de organizar la praxis organizativa, los actos de su praxis democrática.

L'objectif ...est double : montrer comment peut s'opérer une régulation de la puissance exécutive par le biais des représentants ; fonder dans le même mouvement un nouveau lien du pouvoir politique et de la société, proche déjà de la conception de ce que Hegel appellera «société civile bourgeoise. (Benrekassa G. 1990, p.85).

Más que nunca la representación se va a convertir en un signo distintivo de la burguesía, más allá de la legitimidad económica, alcanzada años atrás la burguesía se ha encontrado en la teoría de la representación política sus propias señas de identidad. Contra el modelo aristotélico, contra el modelo teológico, el modelo contractual de base representativa es ya una forma de legitimidad política con suficiente consistencia para que la burguesía ciudadana organice el estado.

3.

Diderot es redactor directo de otros artículos políticos de la Enciclopedia, a partir de Diderot nos enfrentamos con un trabajo sobre la representación que no es meramente teórico, sino que hace referencia a la historia concreta. La representación, que tiene unas condiciones conceptuales tiene también unos límites históricos que tienen que ver con los tiempos en los que el filósofo piensa. Probablemente ese principio de realidad hace que el papel de los representantes no trascienda las competencias que tienen asignados en la estructura política francesa. Estas competencias se reducen en última instancia a un control jurídico de la actuación del soberano para que no trascienda el marco de lo legal:

Y es que a pesar de convertir la representación en un principio básico de la organización estatal, a pesar de fijar sus derechos como «corps intermédiaire» (Entretiens, pág. 248), verdadera realización legal

mater al del sagrado «droit d'opposition... naturel, inaliénable et sacre» (ibíd., pág. 272), Diderot no consigue retraducir tales derechos en competencias estrictamente legislativas, dejando a los representantes sin rebasar el umbral de las funciones meramente «judiciales»... (Heramosa Andujar,1984, p.151).

Por esta razón es por lo que el pensamiento de Diderot no trasciende las condiciones históricas en las que viven los representantes, que no han sido elegidos por la ciudadanía, su tratamiento se ajusta a la consideración o desconfianza que le merecen los representantes. Los representantes no deben traspasar sus límites, y aunque la representación sea el eje de la organización política, Diderot nunca pasa más allá de pensar sus límites. El pragmatismo diderotiano es un poderoso antídoto contra la espectacularización del juego político, frente al consentimiento que se consolida a través de repetidas adhesiones de los ciudadanos, Diderot propone la vigilancia. Es decir frente a la identidad del ciudadano respecto a los actores, se propone la sospecha, el control externo del poder por parte del ciudadano, y el control interno de la aplicación de la ley por parte del político. No estamos en la órbita del pensamiento de Locke, donde la confianza era la base de la ordenación política, nuestro paradigma es precisamente contrario a esa exigencia moral. Desde D'Holbach o Diderot nos planteamos la desconfianza necesaria para que el político actúe meritoriamente. Sin entrar en la posibilidad de una democracia más o menos participativa, la vigilancia del ciudadano pone al actor, necesariamente, frente a una actuación responsable. El aplauso indiscriminado es nocivo para la actuación. Solo la incapacidad del ciudadano para distinguir el uso legítimo del poder, como el de la actuación de calidad, pone al actor en disposición de abusar de su poder. Como para Hobbes, también para Diderot el paralelismo entre el comediante y el político, así como de los demás personajes representativos es un axioma de su argumentación.

El concepto de pacto en consecuencia, tiene no solo uno, sino que tiene dos sujetos, la voluntad general, tal y como aparecía en el artículo *Representantes*, y el soberano, no es un pacto entre iguales, el pacto da por hecho la presencia del soberano como autoridad. Diderot quiere hacer una articulación política basada en el realismo, un realismo que seguramente le hacía imprevisible la Revolución Francesa, por lo tanto el rey es una convención dada previamente por la tradición. Como en Hobbes, el soberano acaba siendo el representante de la voluntad general tal y como establece el principio político del despotismo ilustrado. A diferencia de Rousseau, Diderot se acerca a Hobbes

en su consideración bajo la que la voluntad general está antes del contrato. Y aun más cerca de Hobbes plantea una asociación en el artículo *Pouvoir* de la *Enciclopedia*:

En établissant les sociétés, les hommes n'ont renoncé á une portion de l'indépendance dans laquelle la nature les a fait naitre que pour s'assurer les avantages qui résultent de leur soumission á une autorité légitime et raisonnable; ils n'ont jamais prêter du se livrer sans réserve á des maîtres arbitraires, ni donner les mains á la tyrannie et à l'oppression ni conférer à d'autres le droit de les rendre malheureux. (Diderot, 1822,p.27).

Sin embargo el poder del príncipe, como todo poder establecido, tiene unos límites, Diderot deja claro que el príncipe no puede usar de su poder sin el consentimiento de la nación “e independientemente de la elección señalada en el contrato de sumisión.” (Diderot-D’Alembert 1974, p.38). En este caso está suponiendo que el príncipe es representante de la nación, su legitimidad la encuentra solamente en ese hecho, en el consentimiento que es obra del contrato. Esta condición representativa introduce la idea del límite de un poder que se llamaba absoluto y que prescindía de todo consentimiento. Así el concepto de representación nos aporta ahora un poderoso instrumento de control del poder.

Es en el artículo *Autoridad política* de la *Enciclopedia*, donde deja claro que el poder de unos sobre otros no tiene ningún fundamento natural: “Ningún hombre ha recibido de la naturaleza el derecho a mandar a los otros” (Diderot-D’Alembert 1974, p.35). Solamente es natural la autoridad paterna, pero no es política. En el texto se plantean dos formas de legitimidad del poder. En primer lugar la fuerza o la violencia, y que a veces se mantiene con el consentimiento de los que fueron inicialmente sometidos sin su voluntad. En segundo lugar “el consentimiento de los que se han sometido a ella mediante un contrato real o supuesto entre aquellos y aquel en quien han diferido la autoridad” El razonamiento que usa para justificar esta forma de legitimidad es la de la utilidad, en primer lugar para la comunidad, en segundo lugar “ventajoso para la Republica, y que no le fijen y encierren en límites. Pues el hombre ni debe ni puede darse enteramente y sin reservas a otro hombre” el único poder absoluto es el de Dios, por tanto el sometimiento a otro hombre, sea príncipe o no, es un delito: “toda otra sumisión es el verdadero crimen de la idolatría” (Diderot-D’Alembert 1974, p.36). Este texto plantea dos ideas sumamente importantes. La primera es un principio político liberal resumido en muy pocas palabras: el hombre busca la utilidad, y si el poder no permite esas condiciones no es legítimo. Pero además el liberalismo aparece en la exigencia de la

ausencia las limitaciones del encierro, el poder para contribuir a la utilidad debe adaptarse al *laiser faire*. Casi parece que el viejo absolutismo es incompatible con las modernas formas de vida y organización económica. La segunda idea es casi una ironía dirigida al estamento religioso, pues Dios lejos de legitimar el sometimiento ciego del súbdito, hace incompatible esta sumisión exigida por el clero con la verdadera fe cristiana.

El de Diderot, es un razonamiento de un pragmatismo evidente, aquellas reglas que no se ajusten a esas condiciones de bienestar no pueden ser justificadas o consentidas por el pacto y la soberanía nacional, la autoridad del príncipe encuentra como límites las leyes naturales y las leyes del Estado. El poder del príncipe depende del consentimiento de la nación, según lo que estipula el contrato de sumisión:

Si usara de otro modo, todo sería nulo y las leyes lo relevrían de las promesas y de los juramentos que hubiera podido hacer, como un menor que hubiese obrado sin conocimiento de causa, puesto que habría pretendido disponer de lo que sólo tenía en depósito y con cláusula de sustitución de la misma manera que si lo hubiera tenido en plena propiedad y sin condición alguna. (Diderot-D'Alembert 1974, p.38).

En todo momento está suponiendo una forma de poder que es la que se da en Francia, este poder aparece bajo el supuesto contractual de Hobbes, pero esa idea aplicada a unas condiciones concretas como son la organización de la monarquía francesa introduce repetidamente las condiciones a las que está sometido este poder. Gracias al planteamiento hobbesiano el estado absoluto encuentra sus limitaciones, aunque aparentemente se presentaba como la consagración de la dominación del soberano, ahora se nos revela bajo otras credenciales, ya que si el soberano es representante está obligado a cumplir con las condiciones establecidas por una voluntad que no es la suya. Tanto para Hobbes como para Diderot el contrato de sumisión es una forma de dignificar la figura del ciudadano que desde ese momento es consciente de la importancia histórica de su consentimiento. El soberano podrá tener el poder de ejercer la violencia, para someter, pero la legitimidad solo la tiene gracias a la voluntad popular, el contrato ha sustituido la tradicional legitimidad que la Iglesia de Roma garantizaba a través de sus representantes. La legitimidad otorgada por la iglesia es sustituida por otra de origen comunitario. El poder de la iglesia es cuestionado por el consentimiento ciudadano.

El estado, el poder que le confiere al príncipe, no es una propiedad del príncipe, no es ninguna propiedad privada, es un bien público, su único propietario es la Nación, el príncipe y los ministros son los depositarios de ese poder:

En una palabra, la corona, el gobierno y la autoridad pública son bienes de los que es propietario el cuerpo de la nación, cuyos usufructuarios, ministros y depositarios son los príncipes. Aunque jefes de Estado, no por ello dejan de ser miembros del mismo; los primeros en verdad, los más venerables y poderosos, con todo poder para gobernar, pero sin ningún poder legítimo para cambiar el gobierno constituido ni para poner otro jefe en su lugar. El cetro de Luis XV pasa necesariamente a su hijo mayor, y ningún poder puede oponerse... porque ésa es la condición del contrato (Diderot-D'Alembert 1974,p.39).

Ante la evidencia sucesoria, la *Enciclopedia* está introduciendo en la ciudadanía la poderosísima idea de que el soberano está sometido por las condiciones del contrato, el soberano es representante de la nación. Si en algún momento el soberano actúa contra ese compromiso está atentando contra la nación y su consentimiento y en consecuencia deja de ser representativo, más adelante dice que con la extinción de los varones de la familia reinante “el cetro y la corona volverían a la nación”. Es una idea profundamente subversiva respecto a la vieja legitimidad teológica, el derecho natural había transformado con el concepto de representación las expectativas emancipatorias de los pueblos, y aquí Diderot sacaba a la luz sus consecuencias. Sin embargo si el discurso se interpreta a la luz de las prácticas democráticas cambia su significado y se convierte en una defensa de la no participación ciudadana, que se somete a un pacto de alienación,⁷⁹

La centralización operada por el absolutismo francés fue una de las novedades organizativas del mundo moderno (Tocqueville,A. 1969), y ello se produjo gracias al concepto de representación. La mayor parte de los sistemas organizados, hacia la segunda mitad del siglo XVII, van a continuar vigentes a finales del siglo XX. Fue el concepto de representación lo que permitió la transición, aparentemente brusca, entre el antiguo régimen monárquico y absolutista, y el poder democrático de los representantes. Para eso el sistema de representación se fue imponiendo fuertemente en todos los ordenes, y pasó, del sistema monárquico a la democracia, sin ningún conflicto. Tocqueville insiste en que los logros atribuidos a la Revolución en materia de organización y centralización estatal están plenamente conseguidos en los años de los Borbones. El sistema representativo era el que regía los antiguos Estados Generales y toda la política administrativa de Louis XIV.

⁷⁹ “El modelo representativo ha cumplido un notable papel de transición desde el Absolutismo a la Democracia. Por lo mismo hoy se encuentra políticamente casi agotado, pese a sus reformas sucesivas (sistema de partidos, sistema político de mercado, etc.); es decir, hoy resulta anacrónico y su persistencia en el futuro sólo será explicable en términos de dominación. Paradójicamente, sólo a partir de ahora comienza a hacerse viable el modelo de democracia participativa o personal” (Rubio Carracedo, José.1990, p.140)

2.3.6. ROUSSEAU Y LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN POLÍTICA.

1.

Frente al realismo político de Diderot o D'Holbach, Rousseau parece ir contra corriente con su concepción utópica y legitimista del poder político. Contra la defensa sin tregua de la representación que hacen los otros, Rousseau se plantea una crítica, no tanto a la configuración política del hecho representativo, como fundamento de la teoría política, cuanto respecto a los propios colegas de la enciclopedia, cuyo pragmatismo político no encajaba con el utopismo roussoniano.

En 1755 publica Rousseau su artículo *Economía Política* en *La Enciclopedia*. Introduce el problema con unas precisiones etimológicas acerca del origen de economía, se trata de un término que viene de *oekonomikos*, en griego significaba casa o que concierne a lo doméstico, y política, que viene de polis: ley. Significa el gobierno de la casa, el gobierno de la gran familia que es el Estado. Sostiene lo mismo que Hobbes: el gobierno del padre concierne a un aspecto del Estado Natural, sin embargo esta aproximación etimológica le va a permitir establecer las diferencias habidas entre la política entendida como extensión de lo familiar o definir lo político bajo el concepto de contrato, a la vez que precisar la diferencia entre lo privado y lo público. Escribe Rousseau al principio de su artículo *Economía Política* :

En la gran familia, en la que todos los miembros son naturalmente iguales, la autoridad política, puramente arbitraria en cuanto a su institución, no puede fundarse sino en convenciones, ni puede el magistrado mandar sobre los otros sino en virtud de las leyes.

Contra Aristóteles y su primer libro de la *Política*, y contra Filmer y su *Patriarca*, la teoría del contrato y su dependencia respecto al concepto de representación, van a establecer los nuevos derroteros de la concepción política moderna, que en lo sustancial es deudor de la tradición del Derecho natural que se había instalado en los países de tradición protestante.

No obstante, Rousseau todavía no ha definido sus posiciones, pues aparece con fuerza su concepción de lo político desde la metáfora orgánica: “El cuerpo político, individualmente considerado, puede entenderse como un cuerpo organizado, vivo y similar al del hombre”. Basándose en esta metáfora el poder es la cabeza, las leyes el cerebro. El poder soberano representa la cabeza; las leyes y costumbres son el cerebro:

...origen de los nervios y sede del entendimiento, de la voluntad y de los sentidos, cuyos órganos son los jueces y magistrados; el comercio, la industria y la agricultura son la boca y el estómago que preparan la sustancia común; las finanzas públicas son la sangre de una sabia economía que, desempeñando las funciones del corazón, distribuye por todo el cuerpo el alimento y la vida; los ciudadanos son el cuerpo y los miembros que hacen que la máquina se mueva, viva y trabaje, de modo que cualquier herida que ésta sufra en una de sus partes llevaría de inmediato una impresión dolorosa al cerebro si es buena la salud del animal. La vida que a ambos corresponde es el yo común al todo, la sensibilidad recíproca y la correspondencia interna entre todas las partes. Si cesa dicha comunidad, desaparece la unidad formal o las partes contiguas acaban encontrándose en una simple relación de yuxtaposición; el hombre muere o el Estado se disuelve (Rousseau, *Economía política*).

Leviatán aparece en este texto en toda su extensión. Desde una perspectiva plenamente jerarquizada los ciudadanos son el cuerpo, la parte exterior, la máquina, que es gestionada por la cabeza, el cerebro, las venas...Esta idea de lo político entra en consonancia con su reivindicación antirepresentativa de la restitución de los derechos naturales en el estado social. El contrato es una figura representativa, no una cualquiera sino la más importante, eso nos lleva a contemplar la posición roussoniana desde una ambigüedad irresoluble: sostiene la teoría del contrato y sin embargo no acepta la de la representación política. Es la primera de las paradojas de Rousseau en el tratamiento de lo político. Más adelante, sin embargo, aparece en el texto de La *Enciclopedia*, otra consideración que se mantiene en su madurez, se trata del concepto de voluntad: “También el cuerpo político es un ser moral dotado de voluntad. Voluntad general...es el origen de las leyes y la regla de todo lo justo y de lo injusto para todos los miembros del Estado”. Es una curiosa traslación entre una concepción subjetiva del yo y una concepción abstracta, genérica y objetiva de la voluntad. Se trata de esa voluntad general que fundamenta el estado de derecho, la legitimidad democrática. Para individualizar la voluntad general, Rousseau propone la metáfora orgánica. Gracias al cuerpo, y a esta metáfora, la abstracción de lo universal parece ser algo concreto. En realidad Rousseau hace lo mismo con la voluntad general que Hobbes con *Leviatán*, introduce la imagen de un cuerpo, insiste Rousseau, tratado como un ser moral, que en realidad no es sino una realidad incorpórea, una simple representación. Sólo gracias a la negación de la representación, la voluntad general y el contrato, formas pertenecientes al sistema de la representación, devienen presencias reales. Por eso el cuestionamiento de la representación es sólo una forma de dotar de realidad “física” a algo absolutamente conceptual. Contra el nominalismo nos encontramos con un regreso escolástico a la presencia transparente de la catedral gótica, la voluntad no es nada mas una representación de la multitud, que es su cuerpo.

2.

Probablemente el pensamiento roussoniano en un contexto político diferente al nuestro, nos comunica un mensaje diferente al que podía comunicar a sus contemporáneos franceses que no conocieron el advenimiento de la democracia. Estas nuevas condiciones políticas hacen que la crítica roussoniana a la representación adquiera un dimensión nueva, para nosotros representación política es democracia. Mientras la defensa de la representación planteaba unas exigencias a la élite política del Ancien Regime, la defensa de la representación en democracia nos lleva, como decía H. Arendt en 1965 (*On Revolution*), al mantenimiento de una oligarquía política que, en la práctica, excluye a la ciudadanía de la participación activa en política. La crítica del sistema representativo se ha convertido en una poderosa herramienta contra la manipulación.

Tras su clásico libro sobre *El concepto de representación*, Fenikel Pitkin ha trabajado en otra línea respecto a este asunto, así en un ensayo de 2004 *Representation and Democracy: an uneasy alliance*, reivindica a Rousseau como uno de los primeros críticos del concepto de representación política. Pero Fenikel Pitkin sitúa el problema no tanto en el concepto de democracia sino en el de legitimidad:

Now, Rousseau spoke not in terms of ‘democracy’, which he regarded merely as a form of executive, but of freedom in a legitimate state. Still, what he said was quintessentially democratic: freedom requires the active, personal participation of all, assembled. (Fenikel Pitkin, 2004)

Se trata más bien de la forma en la que un gobierno adquiere la legitimidad necesaria para organizar su gestión. La preocupación de Rousseau sería, más que la de la forma de gobierno, la de la legitimidad de la gobernación, precisamente en la misma línea en la que Rubio Carracedo ha tratado el pensamiento político de Rousseau. La representación ya no es una respuesta a esta cuestión, no se trata de ya de explicar el funcionamiento sino de volver a plantearse el fundamento. Precisamente es lo que podemos rastrear en Rousseau desde su trabajo *L’Economie politique* de 1755 para la *Encyclopedie*, allí se refiere repetidas veces a un gobierno legítimo, según la idea platónica del estado justo. Ese gobierno, cuyo poder ejecutivo administra el espacio público. Posteriormente el poder se traslada al legislativo y a la problemática del contrato social. (Rubio Carracedo, J. 1990, p. 117-8). Rubio Carracedo va a realizar una interpretación del pensamiento político roussoniano a la luz de esa preocupación

legitimista. Es importante la evolución por la que se pasa de acentuar el gobierno legítimo que es el poder ejecutivo, y que todavía es representativo, hasta el *Contrato Social* donde se refiere al legislativo y la legitimidad compete al estado y no al gobierno. Es en esta situación de legitimidad donde la representación como forma de aparición del poder ejecutivo queda fuera del horizonte político de Rousseau.

Las nuevas condiciones de legitimidad se basan en la legalidad del estado. Las leyes son las condiciones de la sociedad, sólo el pueblo, que es el conjunto de los asociados es el que debe regular las condiciones de la sociedad. El problema surge a la hora de hacer partícipes a los ciudadanos, el debate se abre acerca de las posibilidades participativas de todos en la gestión política. Los procedimientos representativos aparecen como la solución al problema numérico de los que detentan la soberanía. En ese debate, Rousseau rechaza el carácter mediador de la representación política por el que el representante era el encargado de proteger el bien público sin dañar los intereses particulares, “que fue la aportación fundamental de la burguesía liberal” (Rubio Carracedo, J. 1990, p.125). Rousseau se mantiene en la defensa de las libertades del individuo al mismo tiempo que el interés común, su *Économie Politique* está así asociado al *Discours su l'origine de la Inégalité* donde se trata de la aparición de las desigualdades que son propiciadas por el olvido de los individuos bajo la máscara del interés público. Ese mecanismo que asocia el interés particular y el público es aquel que permite el surgimiento de las desigualdades.

En el *Contrato social* va a definir el gobierno como:

un cuerpo intermedio establecido entre los sujetos y el soberano para su mutua correspondencia, encargado de la ejecución de las leyes y del mantenimiento de la libertad, tanto civil como política. (Rousseau, J.J. 1998).

Precisamente el gobierno tiene en esa forma de cuerpo intermedio el clásico carácter representativo, pero es diferente a la capacidad de legislar que compete a la ciudadanía. “¿Pero como puede reunirse en asamblea un estado? La acusación de arcaísmo parece evidente.” (Rubio Carracedo, J. 1990, p.131). Rousseau plantea como ejemplo Roma, una ciudad de cuatrocientos mil habitantes⁸⁰, probablemente piensa en un gobierno ciudadano como es su admirada Geneve. Sin embargo se debe plantear

⁸⁰ Dice Rubio Carracedo que lo que era imposible en la democracia de su tiempo es posible ahora con un sistema de referéndum. P.132(Rubio Carracedo)

nuevamente el problema de la representación a propósito de la creación de una constitución de Polonia.

Como en otros frentes Rousseau se opone a la idea de representación política, en lo político repite el mismo argumento empleado respecto a los espectáculos: la representación, política o teatral, va a sustituir la iniciativa popular, tanto en las asambleas como en la organización espectacular. Sin embargo el problema político era más difícil de resolver que el del espectáculo. Desde el punto de vista práctico una multitud no puede reunirse ni tomar decisiones. Para Rousseau existiría un legislador político, pero su cometido sería puramente técnico, como experto, pero la suya es la expresión de una voluntad particular, solo cuando la voluntad general, el pueblo en asamblea pública, la discute y aprueba, es cuando se convierte en ley. El problema de la legitimidad es ahora abordado desde una perspectiva moral, cuando el legislativo es ajeno al individuo, o este es representado, se produce una degradación del sentido público y ciudadano⁸¹. Esta situación es la que permite que unos pocos, en nombre de todos, se beneficien de lo que es común. Kant en términos morales elabora los principios cívicos de Rousseau, la moral kantiana resuelve el problema de individuo y representación a través del imperativo categórico por el que nada que sea de interés particular es moral. En política, el sistema representativo supone la minoría de edad de la que habla Kant como estado previo a la Ilustración.

La dominación injusta de los hombres, como venía presentada en *El Origen de la Desigualdad*, se presenta ahora como el motivo por el que se puede llegar al sistema representativo. El problema es que Rousseau obvia el interés económico de esa clase emancipada, la burguesía, que es la verdadera garante del sistema representativo, y no la tradición de gobiernos personalistas y autoritarios que hacen del Estado su casa particular. Rubio Carracedo insiste en la clave legitimista en la que se sitúa toda la argumentación crítica de Rousseau. Este nunca se plantea el funcionamiento efectivo del sistema político, como hacen D'Holbach o Diderot, sino que se sitúa en un principio de

⁸¹ “La democracia directa y personal no sólo es, pues, un derecho y un deber irrenunciables, sino también un síntoma seguro de la salud pública; su sustitución por prácticas representativas significa la pérdida de la pureza democrática, pero también es síntoma de la subordinación del interés público a los intereses privados; en definitiva, es síntoma de un régimen político deficiente o amenazado gravemente de corrupción política. Para el ginebrino no cabe duda de que cuando un ciudadano responde con un “¿a mí qué me importa?” a una cuestión pública es señal de que ha perdido el sentido estatal” (Rubio Carracedo, José.1990, p.137).

legitimidad del poder político. El *Contrato Social* se basa en un planteamiento que parte desde una posición original y desde ese centro deslegitima toda operación posterior.

De la misma forma que se plantea el origen del lenguaje o de la desigualdad, también Rousseau se plantea el origen de esta representación que enajena la soberanía. El análisis de las razones por las que se ha llegado al sistema representativo en Gran Bretaña supone un misterio. La respuesta de nuevo es similar a la dada respecto al origen del teatro: la pérdida de sentido patriótico, la creciente inmoralidad cultivada en las grandes ciudades, el anonimato, pero aquí debe introducir un factor nuevo que tiene que ver con la corrupción de los gobiernos. Bajo una óptica comparativa Rousseau plantea la problemática del acontecimiento histórico de la representación que es válido en el sistema medieval⁸² pero ilegítimo para la ciudad moderna. Frente a la conciencia ciudadana del parisino aparece la de Esparta, frente a las dimensiones de un estado moderno aparecen las ciudades autónomas suizas. Nuevamente desde la perspectiva de la legitimidad del poder la representación aparece como una degradación de la vida pública y de la constitución de los gobiernos que abusan de su carácter representativo. Este enfoque de la teoría política roussoniana, que se remonta a Hobbes, se plantea igualmente en Montesquieu y sitúa el fundamento de lo político en el estado de naturaleza. Bonald critica esta posición ideal, que ve que la verdadera naturaleza de la sociedad pública es la que se da en el presente (Wallerstein, M.1996, p.83), tal y como aparecía en el artículo representantes redactado por D'Holbach-Diderot. Rubio Carracedo insiste en la perspectiva legitimista que fundamenta la argumentación del ginebrino:

La argumentación de Rousseau contra el sistema representativo se sitúa siempre al nivel de los principios: La soberanía no puede ser representada por la misma razón que no puede ser enajenada. (Rubio Carracedo, José.1990, p138)

Es por eso que los diputados no son ni pueden ser representantes, sólo son sus comisarios, Rousseau, contra sus contemporáneos, se posiciona mostrando una repulsa del parlamentarismo británico. Al plantear el problema desde la legitimidad, no considera las condiciones bajo las que se han constituido los estados modernos, que bajo su

⁸² “La lógica de su argumentación es ésta: un sistema político representativo tuvo su vigencia en el régimen feudal y absolutista, pero resulta incompatible con el nuevo régimen democrático que se avecina; es más, sus efectos positivos en el Antiguo Régimen se trocaran en nocivos en el régimen democrático, porque implican el secuestro –intencionado o no- de la soberanía popular de las manos de los ciudadanos” (Rubio Carracedo, José.1990, p.139)

perspectiva carecen de legitimidad alguna. Para los otros el problema era hacer viable la democracia directa en estado tan grandes. Por eso el modelo que se impuso fue el de Montesquieu. Sin embargo, ni siquiera las aventuras políticas que supuestamente recogen la herencia política de Rousseau se posicionan contra el centralismo estatal que deslegitima el concepto de soberanía popular.

Escribe Rousseau:

.....la idea de los representantes es moderna: procede del gobierno feudal, de ese inicuo y absurdo gobierno en el cual la especie humana se ha degradado ...en el instante en que un pueblo se da representantes ya no es libre, ya no existe (Rousseau, J.J. 1998,p.70).

Un poco más arriba reconoce que “el pueblo inglés cree ser libre”, cuando en realidad esa condición solo la tiene el día de las elecciones al Parlamento. Fuera de eso no es ni libre ni pueblo. La libre expresión de la voluntad general, no alienada por los representantes, se convierte en Ley, solo cuando el pueblo la ratifica directamente: “Toda ley no ratificada por el pueblo es nula”, la ley se ha constituido para toda forma de Democracia en su piedra angular.

Contra la centralización elogiada tanto por absolutistas como por liberales, Tocqueville los une en el elogio de tal logro. Rousseau propone un sistema federativo de pequeñas comunidades. El sistema representativo parece inevitable para los grandes estados, pero evitable en los pequeños. Algo del tipo se esboza en su intento de pensar la complejidad de un estado moderno cuando Rousseau se ve obligado a pensar en términos de Estado a propósito de Polonia a través de la información y documentos proporcionados por Wielhorski. La asamblea pública de ciudadanos se presenta como la alternativa a los representantes:

La asamblea pública de ciudadanos es fácil de engañar una vez, pero imposible de corromper a la larga; los representantes, en cambio, son engañados con dificultad, pero son fácilmente corrompidos, y rara vez lo son efectivamente, como lo muestra el ejemplo británico y la práctica polaca del liberum veto. Ahora bien se puede ilustrar al que es engañado, pero ¿Cómo retener al que se vende? (Rubio Carracedo, José.1990, p.142).

La corrupción política es la consecuencia directa del sistema representativo, no hay vigilancia que pueda limitar las gestión de los intereses personales por los que un representante es movido en su actuación. Por eso en estos textos más cercanos a la realidad histórica, Rousseau parece hablar como Diderot, y postular que habría que hacer un seguimiento y control exhaustivo de los representantes, el representante no es libre, es como el cargo público del que habla Kant en *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?* Como sujeto público no es libre de decir o hacer lo que quiera como sin

embargo se da en el sistema parlamentario británico. En las dietinas o asambleas locales se toman las decisiones que el diputado lleva a la dieta. El representante lleva las instrucciones de sus representados, y no puede tomar decisiones sin consultarles. Nunca se legisla sin seguir este proceso consultivo, de otra manera las decisiones carecen de legitimidad.

Pero este enfoque que se organiza desde la perspectiva del origen, el contrato originario, corre el peligro de convertirse en dogmático si no se piensa desde la perspectiva histórica y no metafísica como el caso del *Contrato Social*. El problema es hacer viable la democracia directa en estados tan grandes como eran los europeos. Sin lugar a dudas la ocasión de pensar bajo las circunstancias históricas le llegó a Rousseau con las invitaciones de esbozar constituciones para Córcega y Polonia. A propósito de Polonia, se esboza un intento de pensar la complejidad de un estado moderno: a través de la información y documentos proporcionados por Wielhorski. La asamblea pública de ciudadano se presenta como la alternativa a los representantes. Dice Sartori: “El proyecto de reforma sobre Polonia es todo él una invitación a la prudencia en la aplicación de las reformas” (Sartori, G. 2007), su nivel especulativo cambia cuando considera las propuestas como susceptibles de realizarse, cita Sartori a Rousseau en sus *Consideraciones sobre el gobierno de Polonia*: “Me río de esos pueblos...que se imaginan que para ser libres basta con ser revoltosos”, y el propio Rousseau advierte de los peligros de las reformas en estados consolidados.

Para la constitución de esta forma política, en Polonia, recurrió al sistema representativo, una representación concebida como delegación, como mandato imperativo o contrato de mandato. Rubio Carracedo indica que para la fórmula política Rousseau utilizó el modelo de los contratos privados. Sin embargo:

....la dinámica específica de la nueva clase burguesa terminara por imponer el sistema de libre representación (sin instrucciones ni mandato imperativo), que se consolida con la Revolución Francesa. La burguesía, que antes había luchado por la igualdad política con la nobleza, se alza finalmente tanto contra el absolutismo monárquico como contra la mentalidad estamental y localista (privilegios) de los nobles, en nombre de la razón nacional y con la plena asunción de la ciudadanía. Así se configura poco a poco un nuevo concepto de la representatividad: la salvaguarda de los intereses comunes en el estado corresponde por igual a los tres órdenes. (Rubio Carracedo, J. 1990, p.144).

Junto a este modelo de sistema parlamentario se impone también un modelo de Estado. Junto con esta forma representativa, heredera del antiguo régimen, también se suma la burguesía liberal al movimiento de centralización y de pérdida de libertades locales que había operado el antiguo régimen los cien años anteriores a la revolución

(Tocqueville, A.1969, p.54) Durante el siglo anterior a la revolución se ha producido una gran centralización del poder, esa operación se ha hecho apartando a la nobleza de sus responsabilidades políticas en los territorios del estado. El sistema de representación continua funcionando de la misma manera, nobles o funcionarios, la forma de legitimidad es representativa. Son representantes de una autoridad superior, cuyo máximo representante es el monarca. Centralización y parlamentarismo representativos son las formas del antiguo régimen que se instauran con el advenimiento de los gobiernos burgueses. De esta manera la burguesía entierra la posibilidad de un sistema democrático asambleario, y consagra la apoteosis final de la representación bajo el principio pragmático de la utilidad.

3.

Rousseau va a pensar el problema del espectáculo en términos políticos. Tanto en la representación teatral como en la representación política se destaca el mismo perfil público del ciudadano. Consciente de los códigos que manejaba el pensamiento político desde Hobbes, Rousseau presenta una crítica del teatro que se ilumina en su dimensión política, y un problema de la representación política que se refleja en su propuesta antidramática y antirepresentativa. El centro de la especulación política roussoniana se sitúa en el control del poder legislativo. Existiría un legislador político, pero su cometido sería puramente técnico, como experto, pero la suya es la expresión de una voluntad particular, solo cuando la voluntad general, el pueblo en asamblea pública, la discute y aprueba, es cuando se convierte en ley. El que detenta el poder legislativo como representante nunca tendrá un poder legítimo, tanto si es un cortesano de la administración borbónica como si es un personaje elegido para representar la ciudadanía en el Parlamento de Londres.

Rubio Carracedo hace un tratamiento de las implicaciones políticas del rechazo roussoniano de la representación, el modelo adoptado por Rousseau no coincide con el que se está discutiendo en las teorías políticas británicas ni las que se analizan por parte de los enciclopedistas. Si un ciudadano no reivindica su participación como un derecho y una obligación, la vida política no es democrática. La relajación de las costumbres que proporciona el teatro, son a lo político, la renuncia a la democracia. La democracia representativa es una forma degradada y corrupta de la verdadera democracia. La

democracia en el sistema representativo se convierte en una escenificación teatral, no es real, es una simple apariencia que los hombres toman por real.

El sistema representativo supone, cuando es impuesto, la minoría de edad cívico-política; cuando es consentido, el predominio neto de los intereses privados sobre los intereses públicos (Rubio Carracedo, J. 1990, p.137).

La representación como paradigma social y estético es una falsificación del principio, casi diríamos en clave heiddegeriana, que es un olvido del ser. Cada representación, cada espectáculo, que comienza es una nueva losa que cae sobre el principio original. De la misma manera que los actores son mediadores, y su papel solo obstaculiza la realización pública del ciudadano, la actuación de los representantes políticos solo contribuye a oscurecer la voluntad popular que es el fundamento único de la legitimidad política. Es por eso que los diputados no son ni pueden ser representantes, solo son sus comisarios, por lo que no están legítimamente autorizados para tomar decisiones en su nombre.

III. ANÁLISIS DE LAS PRÁCTICAS REPRESENTATIVAS. LA SOCIEDAD ESPECTACULAR

3.1. ELOGIO DE LA DESIGUALDAD: LOS PROTAGONISTAS DE LA REPRESENTACIÓN (GENS DE LETTRES ET GRANDS)

La representación, cuyas formas hemos definido anteriormente, tiene unas implicaciones muy precisas en la vida ciudadana. Podemos identificar varios efectos de relevancia. En primer lugar va a generar un nuevo sistema de separación y clasificación de la población. Van a aparecer dos estrategias nuevas que fundamentan la sociedad bajo el patrón representativo constitutivo de la sociedad espectacular. La primera estrategia es la aparición de un panoptismo invertido, los nuevos personajes observados son los protagonistas, los actores.

La segunda estrategia afecta a la definición de cada una de las partes del binomio representativo. El orden del que habla Foucault, como forma característica de la representación, se aplica a la población a través de sofisticados mecanismos de control basados en complejas concepciones antropológicas. La teoría del gusto y la teoría del genio van a permitir establecer una concepción, fundamentada teóricamente sobre la desigualdad. Los nuevos desarrollos de la psicología, la medicina y los estudios epistemológicos van a apuntalar tal concepción básica sobre la desigualdad de los hombres. Sólo en el terreno de lo político se va a concebir el postulado de la igualdad de derecho de todos ante la ley.

Sin embargo, más allá del orden de los saberes, el concepto de representación había alcanzando, hacia finales del Siglo de las Luces, el orden de las estructuras simbólicas que nos hacen tomar conciencia de nuestra propia experiencia. Para R. Sennett (*El declive del Hombre Público*) hay una mutación antropológica, localizada en torno al siglo XVIII, por la que se pasa de la presentación de la emoción a la representación de ella. Sennett, siguiendo a Diderot, afirma que el hombre público deviene actor. Aunque ciertamente la sociedad ilustrada se transforma en sociedad del espectáculo y los textos de Diderot dan buena cuenta de ello, sin embargo, el ciudadano común no es un actor como dice Sennett, sino más bien un espectador. En realidad la Ilustración separa cuidadosamente las dos esferas que se contemplan frontalmente como en un teatro. Ese hombre público, convertido en actor, es aplicable especialmente al intelectual ilustrado; el político no aparece para el pueblo como un verdadero personaje

escénico, aunque el orden representativo incluye la tarea política y todas las reflexiones sobre el actor van en esa línea. El espacio de la representación queda así reorganizado, cada cual va ocupar una posición diferente bajo esta nueva metáfora de la experiencia y de la estructura socioeconómica: de un lado están las mayorías, que son las representadas en el escenario por aquellos otros actores o personajes que representan a las mayorías y que son los intelectuales y los artistas.

La desaparición de las viejas estratificaciones sociales, la igualdad propugnada por los estadistas y filósofos, supone la constitución de una nueva división social cuya metáfora es escénica: los representativos actuando frente a los representados. Se produce un desplazamiento simbólico del poder, en tanto que el poder se convierte en un símbolo, donde tanto el pueblo como su poder soberano no son sino una mera representación. Si ya no hay divisiones estamentales no es porque no haya diferencias, sino porque las categorías se han transformado. La peculiaridad de este espectáculo es que los representativos no sólo actúan frente a los representados sino que los representan simbólicamente.

Ser espectadores no es simplemente sentarse a leer o contemplar una obra, es algo más, una disposición estética pero también política. La construcción del espectador moderno es un proceso de gran relevancia social, y los intelectuales y artistas ilustrados son los artífices de esa figura emergente. Para los intelectuales del siglo XVIII la existencia del público espectador era una necesidad. Primero económica: la producción culta se convierte en un negocio independiente del mecenazgo; y en segundo lugar política: son fabricantes de opinión, pero sobre todo fabricantes de público.

El público comienza a existir convocado por los mercados editoriales y las modas culturales. El perfil del espectador es por una parte el de consumidor, una nueva figura que se va construyendo poco a poco, y por otra parte el de espectador pasivo de una democracia representativa como venía definido por el sistema de partidos impuesto en Gran Bretaña. El declive del hombre público coincide con la emergencia de esa nueva figura que es el público de las nuevas infraestructuras culturales ciudadanas. El moderno hombre público es el individuo representativo: político, artista, intelectual, mientras que el aspecto público del hombre común se reduce a su función profesional. Frente a ello empieza a desarrollarse el mundo privado que constituye la esencia (o más bien monedero) del ciudadano que accede al mercado urbano.

Los representados, los espectadores, se definen como sujeto social a través de nuevas formas de identidad como son las de individuo y las de masa. Aparentemente enfrentadas, esas dos magnitudes forman parte de la misma figura. El individuo se realiza socialmente en la masa, la cultura va a contribuir a la realización eficaz de la nueva conciencia ciudadana. Las nuevas fuerzas burguesas requieren de la concurrencia de un fenómeno social nuevo como son las masas, el único poder del Tercer Estado está en su número. Organizar el movimiento de las masas es estratégico en la pugna política, ya que la económica ha sido ganada: la aristocracia está empobrecida en Francia pero aún detenta los cargos de responsabilidad hacia 1760.

Diderot lo ha observado, el nuevo teatro necesita de un nuevo público de 40 ó 50 mil espectadores. En los grandes espectáculos líricos de la segunda mitad del siglo XVIII se llegó a reunir sobre la escena a más intérpretes, contando con orquesta, solistas y coro, que todo el público que asistió al estreno del Orfeo de Monteverdi en la corte de Mantua. La orquesta clásica va sumando instrumentistas hasta llegar a la gran orquesta sinfónica, los escasos coros de las óperas de Handel llegan hasta las enormes masas corales de las músicas posteriores a la Revolución, de Spontini o Mehul.

Hacia finales del siglo XVIII, el pueblo Soberano es masa, una representación de la Voluntad popular. La nueva organización ciudadana postrevolucionaria exige nuevas formas de disciplina. La vieja cultura cortesana abre sus puertas, en una aparente democratización, a una nueva forma de control ciudadano que viene dado por la organización de los colectivos masificados por parte de oscuras voluntades que los dirigen y ya constituyen la opinión pública. La masa es una abstracción que aparece circunstancialmente y se desvanece, casi podríamos decir que es un sujeto fantasma, un espejismo que resulta convocado por una expectativa: la de la concentración masiva. Hay una irracional atracción que convierte al pueblo en masa, en el instante mismo en el que el hombre comienza a ser individuo sociabilizado. Pero para que se dé esta expectativa no basta con la atracción; la mera posibilidad de la masa convoca una voluntad nueva que pretende controlar los movimientos masivos. Esa voluntad se expresa en primer lugar en el espacio habitable, en la urbanística de la ciudad: es necesario la existencia de grandes avenidas, plazas...y teatros, para que sea convocada la masa.

3.1.1. EQUILIBRIOS SOCIALES PRECARIOS: REPRESENTADOS Y REPRESENTANTES.

1.

Todos están de acuerdo en una realidad que en los programas utópicos, idealistas o pragmáticos, se niega: la desigualdad. Mandeville plantea la alegoría de las abejas como una fidelísima alegoría de ese orden social basado en la desigualdad. La división del trabajo y la desigualdad caracterizan las comunidades animales y humanas, naturaleza y sociedad están constituidas sobre un mismo principio. El sistema económico que ha colonizado la dimensión pública y privada del hombre, que está sustituyendo la sociedad, se basa en ese postulado; su expansión internacional va a exportar las relaciones desiguales que hay dentro de las ciudades a nivel planetario donde unas potencias van a someter a otras comunidades. En el contexto del pensamiento ilustrado, para algunos, esa desigualdad es la justificación de su dominación; para otros es una realidad que se puede superar. El estatuto de la representación, su organización espectacular, el lugar ocupado por personajes representativos y espectadores, se constituirá en relación con el postulado de la desigualdad efectiva, incluso cuando las leyes postulen lo contrario. El sistema representativo se va constituir en lo que Cassirer denomina el sistema simbólico y la desigualdad lo alimenta diariamente en la praxis, obteniendo efectos similares a los sistemas estamentales precedentes basados en la servidumbre o en la esclavitud. Como hemos visto, las modernas democracias y las libertades no son incompatibles con la esclavitud, base de la economía agraria e industrial durante la primera revolución industrial.

La sociedad del Ancien Regime se basa en esa condición de inferioridad de las mayorías, así se pronuncia Luis XIV en sus Memorias (II,15): “Los pueblos sobre los que reinamos no tienen capacidad para llegar al fondo de las cosas” (citado en Elias,N. 1982, p.160). Esta consideración se va a repetir infinidad de veces y siempre con la misma voluntad de justificar una autoridad que basa su legitimidad en su superioridad natural. El sistema se organiza a través de una poderosa jerarquía social basada en la natural desigualdad y en la servidumbre de un estrato respeto al superior. Lo más sofisticado del sistema jerárquico es la convicción que comparten todos los miembros de esa comunidad y de la entera jerarquía desde sus extremos, la profunda convicción de su desigualdad. Elias, N. (1982) relata lo que cuenta en sus memorias el secretario de

Voltaire, Longchamp, respecto a un episodio vivido cuando trabajaba como camarero de la marquesa de Châtelet: “la marquesa se mostró, en el baño, desnuda ante él, de tal modo que lo sumió en la máxima confusión, mientras ella, despreocupada, le reprendía porque él no mezclaba correctamente el agua caliente”, y de nuevo Elias que cita un comentario de Brandes, “No le molesta dejarse ver desnuda por un lacayo; no lo considera como un hombre respecto de sí misma como mujer” (Elias, N.1982, nota 15, p.68). No estamos ante una sociedad de iguales, veremos como la comedia se basa en esta idea de la ascensión social como una forma de suprimir la rígida clasificación estamental. Cuando el interés entra en la moralidad de esta estructura social, es cuando parece que se produce una fractura en la división cortesana. El dinero entra en el espacio simbólico como un nuevo criterio de organización de la sociedad. El dinero aparece como una forma de romper con la antigua división estamental, la abstracción monetaria parece que tiene un poder de igualar a aquellos que lo poseen. Ésa es la razón por la que para Mandeville y el capitalismo, la desigualdad es beneficiosa para el sistema, pues el deseo de superación de ese estado es el único motor del progreso. Polanyi describe con detalle todas las discusiones que a finales del siglo XVIII se hacen en Londres a propósito de la asistencia a los indigentes. Para el pensamiento económico la caridad es un freno al estímulo que necesita el hombre para esforzarse. Se promulgan leyes basadas en estos nuevos principios éticos, la transformación industrial, ese “molino satánico”, supone un holocausto para esa población desprotegida que necesita el sistema para desarrollarse.

Como decíamos anteriormente, el moderno sistema representativo consiste en hacer visibles de forma espectacular a los personajes representativos o actores. La sociedad cortesana es el modelo de la vida convertida en espectáculo, acercarnos al dormitorio de una familia perteneciente al sistema cortesano es contemplar el principio del espectáculo que se inicia con el despertar del príncipe o de la princesa. En el dormitorio, en el ritual matutino, se distribuyen los rangos en las posiciones y en las funciones de cada uno de los cortesanos⁸³. Estas prácticas cortesanas conducen a una confusión entre la dimensión privada y pública del individuo. La corte (en italiano es el patio interior de la casa, el lugar al que van a dar todas las dependencias, corte o cortile), va a ser usada como la casa de la familia real, allí está toda la administración doméstica, y se ubica al mismo tiempo el espacio administrativo central del reino. Aquí coinciden la

⁸³ Elias justifica la tarea literaria del Duque de Saint Simon en la corte de Louis XIV por el intento de posicionarse en un lugar de privilegio en la rígida jerarquía cortesana. (Elias, N. 1982, p.30)

familia y el estado. Lo que Luis XIV hace es organizar todo el país como si fueran dependencias de su casa (Elias,N.1982.p.61).

El artículo *Domestique* (La *Encyclopedie*) escrito por Antoine-Gaspard Boucher d'Argis (A) hace referencia a todas las personas que están subordinadas a alguien, que conforman “su casa”. Los empleados domésticos son libres, pero hay una serie de excepciones basadas en la ley 14 Septiembre de 1720 que limita esa libertad para todos aquéllos que están empleados en la casa del rey y de la corte, donde deben ser autorizados por escrito a dejar el servicio. Esta regla afecta al servicio de las órdenes militares y de algunas instituciones señaladas por el Rey. Se indica que los señores no deben abusar de ellos, y si hicieran alguna ofensa es la justicia la que debe imponer el castigo y no el señor. Toda la clase cortesana dispone del servicio doméstico, entre los que se incluyen secretarios, institutrices, maestros..., como si fueran siervos.

Los cambios sociales son perceptibles a través de desarrollo de las ciudades pobladas con la afluencia de campesinos que aportan la necesitada mano de obra de los negocios del capitalista emprendedor⁸⁴. Sin embargo, esta nueva gente de los burgos que

⁸⁴ Deteniéndonos un momento en el diagnóstico de Dialéctica de la Ilustración, vemos cómo el mercado (surgido de esa incesante actividad, que se va a convertir, o va a producir el molino satánico del que habla Polanyi en La gran Transformación), multiplica los bienes y las fuerzas, de modo que, la economía burguesa se hace autónoma respecto a reyes y respecto a los propios ciudadanos. La economía, el mercado, ha colonizado tanto la sociedad como la política, no sólo ha dominado la naturaleza bajo un proceso de transformación de las materias primas, sino que domina el tiempo y el espacio de los hombres convirtiéndolos en siervos que pueden desplazarse libremente, “Todos aprenden, a través del poder de las cosas, a desentenderse del poder” (Adorno, Horkheimer (1994) P.94). Efectivamente, el poder se va a desplazar mucho antes de que se produzcan transformaciones en Cortes Generales o Parlamentos, la prosperidad del negocio hace innecesaria la preocupación política, el liberalismo está preparado para poner límite a las intenciones utópicas de la política. La única cuenta pendiente del ascenso burgués es reivindicar aquello que bajo la condición de domésticos reclamaban a la nobleza: la igualdad de condiciones, la participación en la escenificación representativa. El triunfo del sistema económico de la burguesía sólo ha sustituido a los viejos personajes representativos por otros nuevos, y todavía hoy sigue reemplazando continuamente como productos de moda, las caras de los personajes representativos que ofrecen la falsa apariencia de que el sistema representativo se transforma. “Hoy, que la utopía de Bacon de «ser amos de la naturaleza en la práctica» se ha cumplido a escala planetaria, se manifiesta la esencia de la constricción que él atribuía a la naturaleza no dominada. Era el dominio mismo. En su disolución puede ahora agotarse el saber, en el que según Bacon residía sin duda alguna en la superioridad del hombre». Pero ante semejante posibilidad la Ilustración se transforma, al servicio del presente, en el engaño total de las masas. (Adorno, Horkheimer, 1994, p.95). La dominación que efectúa la ciencia y la tecnología, puestas al servicio de la economía, están tan seguras de sí mismas que imaginan que la naturaleza misma, que el pueblo, anhela la dominación prometida. Una liberación abstracta que supone sometimiento concreto de los tiempos y los cuerpos. El conocimiento anunciado por Bacon es la voluntad de saber que se acompaña de la voluntad de poder, la paradoja es que la naturaleza entera se divide entre la parte dominada y la dominación misma, y la continua confirmación de esa dominación ha acabado por disolver hasta la necesidad de saber qué constituyó durante siglos la idiosincrasia de la clase burguesa. Ese saber se revela como innecesario, pero también como sospechoso, el saber es prerrogativa de la clase dominante no del dominado, y por eso se transforma en el gran espectáculo gracias al que se organiza el engaño total de las masas.

prosperan durante la Alta Edad Media y especialmente con la expansión del comercio internacional después del descubrimiento de América, carecen de identidad propia, no son los trabajadores de sus negocios, y no son los nobles encargados de la administración: “...en París la burguesía sabía que era algo nuevo, pero no qué era...en las obras de Diderot...los personajes tratan su supervivencia sin raíces en la tierra, incluso su prosperidad como algo misterioso” (Sennett,R. 1978, p.75). El modelo del burgués, el que se adhirió a la conciencia burguesa, fue el de la vieja cultura aristocrática dotada de nuevos contenidos, como veremos a propósito de la ópera cómica. La música, el teatro y la lectura son las antiguas formas de ocio de la nobleza transformadas en formas culturales adaptadas a las circunstancias burguesas, como son las dimensiones más reducidas de las casas o los gustos estéticos orientados por las nuevas formas de vida⁸⁵.

2.

Si bien el *Discurso sobre el origen de la desigualdad* apareció como una tormenta en el contexto social parisino, sin embargo su recepción fue muy aplaudida por los colegas enciclopedistas. Sin embargo la aparición de *De l'Homme* de Helvetius se encontró con una oposición por todos los frentes, como siempre los adversarios de la Enciclopedia, pero también Diderot, Voltaire, D'Holbach, Rousseau o D'Alembert. Ni siquiera cuando leemos a la *Filosofía de la Ilustración* en pleno siglo XX, Cassirer lo deja muy bien. Diderot, en su *Refutation a De l'Homme* (1772), frente a la teoría social e histórica de la concepción de genio helvetiana, defiende la base orgánica que define la constitución humana. Para Diderot, la desigualdad no es solo una cuestión social sino también natural. Sin embargo Helvetius considera que “la superioridad de espíritu depende...de un cierto numero de circunstancias” (D'Helvetius, C.A.1984, p.184), y esas circunstancias se deben a la constitución de las costumbres y la sociedad. Rousseau lo plantea de otra manera pero llega a la misma conclusión: todo nace puro y se corrompe

⁸⁵ La ciudad se convierte en el espacio donde se producía un intercambio continuo de mercancías y actividades, frente a los mercados medievales aparecen también al aire libre los mercados o ferias como St. Germain o Les Halles en Paris y Covent Garden en Londres, eran espacios con licencias. “la expansión del comercio en Londres y Paris al promediar el siglo XVIII fragmentó la continuidad del trabajo dentro de la familia. La consecuencia fue que se volvió difícil ubicar <quién> era un extranjero por medio de los antecedentes de su familia”(Sennett,R. 1978, p.77). Los trabajadores agremiados van disminuyendo y también la protección que tenían con ellos. El extraño aparece como desconocido, el reconocimiento se hizo difícil, supone una desclasación o desaparición de roles tradicionales y desprotección de las masas concentradas en las urbes. (Sennett,R. 1978, p.78).

en las manos. Sin embargo la perspectiva final roussoniana es contraria al pensamiento de Helvetius, la naturaleza no representa para él ningún horizonte de esperanza, de la historia no nos podemos salir jamás, tan solo planteando una postura racional utópica o el exterminio, que acaban siendo la misma cosa. Incluso la legislación debe ser la expresión de las circunstancias de un pueblo para Helvetius, las leyes no pueden ser eternas. Así encontramos el ejemplo de la constitución de Carolina, y toma como ejemplo la propuesta de Locke, para que se promulgue dicha ley, pero sometida a una duración de no mas de cien años (D'Helvetius, C.A.1984 p.214).

Según D'Holbach la desigualdad está en el mundo físico, es una realidad natural, si no existiera no sería necesaria la sociedad que complementa a unos con otros y viviríamos aislados (D'Holbach.1982, p.190). La desigualdad entre los hombres se basa en el temperamento que es el aspecto natural de estos (D'Holbach.1982, p.191).

Esta desigualdad, de la que a menudo nos quejamos equivocadamente, y la imposibilidad en la que se encuentra cada uno de nosotros de trabajar eficazmente a solas... Como consecuencia de la diversidad de los hombres y de su desigualdad, el débil está obligado a ponerse bajo la salvaguarda del mas fuerte". (D'Holbach.1982, p.191).

Para D'Holbach la desigualdad, frente a Helvetius y Rousseau, aparece como natural, y además es el fundamento de la sociedad civil, su discurso se sitúa en una pragmatismo parecido al de su artículo político *Representantes*, no plantea ningún utopismo donde se filtre el deseo de mundos armoniosos. Desde su perspectiva y su *Sistema de la Naturaleza* la desigualdad es un hecho. Pero es que además la desigualdad acaba por ser el motor del progreso histórico.

Es difícil no descubrir en el principio de realidad D'Holbachiano una presencia incomoda, su reivindicación de la naturaleza es absolutamente contraria a la de Rousseau, sus principios morales asumen finalmente una naturaleza inmoral. La moral parece que se opone a la naturaleza, mientras en Rousseau la naturaleza sería el fundamento de lo moral. La naturaleza es una presencia que ha perdido todo principio regulador mas allá de la lógica que le aplica el saber de los hombres primero y su tecnología después.

En la línea de este pragmatismo D'Holbachiano se puede leer en *Dialéctica de la Ilustración*:

Si el intelecto, que ha crecido según los principios de la autoconservación, reconoce una ley de vida, ésta es la ley del más fuerte. Aun cuando esta ley no puede proporcionar a la humanidad, debido al formalismo de la razón, ningún modelo necesario, ella posee no obstante la preferencia de la facticidad frente a la engañosa ideología. Culpables -tal es la doctrina de Nietzsche- son los débiles, que eluden con su astucia la ley natural". (Adorno, Horkheimer,1994, P.145).

Estos son los principios morales de D'Holbach, sensible a los postulados naturalistas de Hobbes y de Mandeville. Bajo el principio de esa naturaleza racionalizada, aparece la ley que se desprende de ella. De ahí deriva Darwin sus principios, es una ley donde solo sobrevive al mas fuerte, la desigualdad es la regla de la naturaleza, se filtra constantemente en el mundo histórico y, fuertes o débiles, impone su cruel regla a cuantos se encuentran frontalmente. Esa ley natural no es ni mas ni menos que una estrategia más del sistema representativo puesto a justificar el reparto de roles en los tableros emergentes en cada uno de los debates que acaban por imponer un orden y unos actores determinados. Las intuiciones de Adorno y Horkheimer a la hora de vincular a Nietzsche con esta Ilustración problemática, son especialmente afortunadas por los evidentes parentescos que hay entre el filósofo alemán y el pensamiento de autores como D'Holbach o Helvetius, unos oponentes que se complementan en muchos aspectos.

4.

Si complementamos lo dicho por D'Holbach con lo que plantea Helvetius vemos que una desigualdad que puede ser natural es construida y consolidada por la historia. En lugar de cumplir con la exigencia de modificar las condiciones naturales como propone el contractualismo hobbesiano, el sistema consolida la desigualdad. El debate sobre el origen de la desigualdad trata en realidad de plantear su legitimidad y su necesidad natural, o su posible transformación o superación histórica de ese estado tomado como natural. Para Helvetius la causa de la desigualdad no son los climas como considera Montesquieu, sino mas bien las condiciones sociales y entre estas la educación moral y religiosa, "...no podemos ya recurrir a circunstancias atmosféricas" (D'Helvetius, C.A.(1984, p.412), dice contra la opinión mayoritaria de los Ilustrados. Una desigualdad que la filosofía y la religión han pretendido hacer natural, ocultando la verdaderas causas de ella. Y mas allá de la jugada milenaria organizada por la Iglesia (donde la Gracia no está administrada a todos por igual, y además sabemos que Dios eligió a un pueblo y no a todos los de la tierra), el azar juega un papel igualmente importante, porque la educación no iguala a todos los hombres, la misma educación no consigue en todos el mismo resultado, y es gracias a esta evidencia por la que podemos postular que "La desigualdad del espíritu de los hombres puede ser considerada indiferentemente como efecto de la naturaleza o de la educación." (D'Helvetius, C.A.1984, p.289). La memoria y las

imágenes juegan un papel importante en el mundo perceptivo y del conocimiento, la enseñanza se ocupa de ambas, pero la desigualdad de la memoria y de la imaginación de los individuos es efecto del grado de atención con que son capaces de observar las relaciones entre las cosas. Hay algunos que memorizan cantidad de elementos, pero no pueden producir ninguna idea nueva ni relacionar entre sí los objetos relacionados . (D'Helvetius, C.A.1984, p.297). La “desigualdad de los espíritus” está relacionada con aquello que retenemos en la memoria, es decir es decisiva “la elección de los objetos que se graban en la memoria” eso hace que el éxito en la escuela en la memorización no “garantizan que mas tarde estos mismos jóvenes pongan su atención en objetos de cuya comparación resulten ideas interesantes para el público; así raramente se es un gran hombre si no se tiene la valentía de ignorar cosas inútiles” (D'Helvetius, C.A.1984, p.298). Enseñar es transmitir de una memoria a otra o por el contrario poner en disposición de relacionar. Saber es almacenar o relacionar ¿Pero todos tienen la misma capacidad de relacionar, o de prestar atención? La desigual capacidad de atención es un tema que destaca D'Helvetius, “la mayoría de los hombres se sienten incapaces de una atención continuada” y le lleva a deducir que el espíritu es “un don de la naturaleza”, pero es una deducción que no procede de ninguna experiencia, no se puede confirmar según D'Helvetius, ya que hay motivos suficientes para explicar la diferencia respecto a la capacidad de atención basándose en otros factores. Para Helvetius hay una infinidad de frentes por donde nos acosa la distracción que va a hacer difícil cumplir exitosamente una tarea:

El éxito en base al que se mide la fuerza del espíritu parece depender, tanto de las distracciones ...ocasionadas por la diferencia de gustos...de la elección mas o menos feliz del tema a tratar, del método mas o menos perfecto que se sigue para componer, del hábito mas o menos grande que se tiene de reflexionar, de los libros que se leen, de las gentes refinadas que se frecuentan y, finalmente, de los objetos que el azar pone a diario ante nuestros ojos. (D'Helvetius, C.A.1984, p.299).

No es por tanto atribuible a un don natural, en la consideración de las diferencias entre el espíritu y la atención de los hombres no se debe considerar las diferencias de temperamento o la constitución de los hombres. Pero todavía queda un interrogante sin solución: ¿de donde procede la falta de atención? O procede de “la imposibilidad física de aplicarse, o del deseo demasiado débil de instruirse” (D'Helvetius, C.A. 1984, p.300). La primera posibilidad es descartada en primer lugar, y respecto a la segunda dice: “si no existe un hombre sin deseos, no existe un hombre sin atención. Cuando se ha adquirido el hábito, la atención se convierte en una necesidad. Lo que convierte a la atención en

fatigosa es el motivo que nos determina a prestársela” (D’Helvetius, C.A. 1984, 309). Si el motivo es la necesidad o el miedo entonces es difícil, pero si el motivo “es la esperanza del placer...de donde concluyo que la gran desigualdad de espíritu que se aprecia entre los hombres depende tal vez del deseo desigual que tienen de instruirse” (D’Helvetius, C.A.1984, p.312). Al evaluar como cambian las capacidades según sean las motivaciones, se puede evaluar que la desigualdad procede de las circunstancias sociales y no naturales, podemos saber que es lo que hace que uno tenga determinadas expectativas de satisfacción. En estas circunstancias es cuando las condiciones sociales, las costumbres o la legislación, dan valor a determinados objetos, es cuando se obtiene placer en la consecución de ellos. De nuevo nos encontramos con lo que estima la opinión pública como una motivación de la atención.

Las fuerzas que actúan sobre nuestra alma (D’Helvetius, C.A.1984, p.313) son en primer lugar el poder de las pasiones, y en segundo lugar el odio al aburrimiento: el pueblo va a “la plaza de la Grève (Plaza de Paris donde se hacen las ejecuciones públicas) mientras “la gente distinguida va al teatro”, pasiones sometidas a experiencias intensas, convertido en móvil universal. Pasiones en general que están motivadas por objetos diferentes, pero pasiones al fin y al cabo, eso significa que los hombres no se diferencian tanto al nivel natural, como son las pasiones, sino por el objeto que mueve sus pasión, y que depende de las experiencias vividas y las motivaciones aprendidas. El poder de las pasiones es un motor fundamental, los hombres ilustres descienden a la clase de hombres mediocres “en el mismo momento en que ya no son sostenidos por el fuego de las pasiones” (D’Helvetius, C.A.1984, p.328). El título del capítulo siguiente es “Se deviene estúpido en cuanto se deja de ser apasionado”.

Helvetius se concentra en el contexto preciso de la ciudad y sus habitantes, y dice: si París tiene ochocientas mil personas, (y Francia entre 16 y 18 millones.), excluye a las mujeres, los niños, viejos, los artesanos, trabajadores, criados, monjes, soldados, comerciantes y “todos aquellos que, por su Estado, sus cargos, sus riquezas están sujetos a deberes o entregados a placeres que ocupan una parte de su tiempo;” (D’Helvetius, C.A.1984, p.411), y reduciendo el número, hasta llegar a:

...unos seiscientos animados del deseo de instruirse; de estos seiscientos no llegarán a la mitad los que se hayan animados por este deseo en un grado de exaltación capaz de fecundar en ellos las grandes ideas...no llegarán a cien los que al deseo instruirse, unen la constancia y la paciencia necesarias para perfeccionar su talento y reúnen así dos cualidades a las que la vanidad, demasiado impaciente para realizarse, impide casi siempre su alianza; en fin, no habrá más de cincuenta que, en su primera juventud, aplicados siempre al mismo género de estudio, insensibles siempre al amor y a la ambición, no hayan

malgastado... y que los hombres geniales han de ser tan raros como en realidad son” (D’Helvetius, C.A.1984, p.412).

Haciendo repaso de la ciudadanía va concentrándose hasta llegar a aquellos que están capacitados, tras un largo recorrido de acontecimientos e instrucción, para lo que resulta tan excepcional, como es la genialidad de los que producen las grandes ideas. Para alcanzar esta cúspide primero hay que poder disponer de tiempo, y después hay que añadir el deseo. Añade después una serie de virtudes que permiten persistir en el estudio. Esa voluntad debe mantenerse en el tiempo, la vanidad interrumpe esa voluntad con frecuencia, y junto a la vanidad, la ambición y el amor. Los obstáculos son demasiado frecuentes para que podamos pensar que el genio es algo natural.

3.1.2. PERSONAJES REPRESENTATIVOS. DISIDENTES E INTEGRADOS.

1.

No podemos reducir a un simple estereotipo el personaje representativo dentro del mundo de la cultura. Sin embargo vamos a intentar definir dos tendencias importantes respecto al intelectual y al artista en general. En primer lugar se trata de identificar la posición del intelectual acomodado, el que sabe como agradar a su público, y no tiene grandes inconvenientes con depender de los mecenas. Después aparece un cierto intelectual incomodo, que para mantener su independencia exige también una autonomía profesional y económica.

Nuestro objetivo en este punto es saber qué papel desempeña el intelectual en la constitución de esa moderna sociedad de los intercambios de realidades virtuales y no de mercancías, sociedad cuya estructura política se empieza a adaptar al nuevo principio económico: la legitimidad mítica de la autoridad es sustituida por una nueva flexibilización de los cargos: democratización que convierte virtualmente a todos en responsables políticos del Estado, y cuyo criterio de decisión casi mítico es el éxito y la riqueza adquiridos. Los artistas han contribuido a construir el aparato simbólico de la nueva cultura burguesa, con la Revolución pero también con la Restauración, con las reivindicaciones nacionales pero también con las aventuras coloniales.

En esa retroalimentación entre representación y “público”, mitad espectador, mitad comprador, y votante, se va redefiniendo la posición del artista que irá transformándose poco a poco. Con la aparición del público burgués se va crear una nueva representación del artista, un nuevo estereotipo. El moderno espectador va a

sustituir a la iglesia y a la nobleza como receptores de esa producción artística. La independencia del artista es una exigencia liberal, depende del programa burgués y del mercado ciudadano. El escritor ha asumido una autonomía nueva con el mercado editorial que se ha ido desarrollando en las urbes durante los siglos XVI y XVII. El trabajo intelectual remunerado es una figura novedosa, y da pie al estereotipo del artista que todavía sobrevive. No se trata del trabajador de librea, sino de ese mito renacentista del artista a lo Miguel Ángel, el loco genial cuya recompensa es la propia obra, obra cuya genialidad lo sacraliza a los ojos de su mecenas.

¿En qué consiste este oficio? ¿Cada época le ha dado un valor? Para nosotros era un acto público pero no de la voz sino de la palabra escrita: el paradigma oral dio paso al escrito, al escritor se le conoce en tanto que alcanza una enorme cantidad de público, esa era la garantía de su éxito, pero también de su supervivencia. El escritor es leído por todos, porque su palabra es representativa para muchos, es esperada, deseada, su decir representa la palabra silenciosa de otros tantos, o su deseo inexpresado.

El modelo del intelectual representativo, no necesariamente independiente, es el que encontramos en las reflexiones que hace Crousaz en su *Tratado de lo Bello*. Compatriota de Rousseau no se identifica éste con aquel, Crousaz se refiere a la figura del personaje público en la línea de lo que harían los tratadistas del siglo anterior, cuyo modelo es Gracián. En el tratado se trata de plantear las instrucciones para triunfar en la sociedad tomando el lugar natural que le corresponde a cada uno. El modelo de Crousaz es un tipo de intelectual que precede el que proponen los enciclopedistas⁸⁶, dirigidos por un objetivo profesional muy claro, basado en la independencia económica.

Pero el planteamiento de Crousaz excede los límites del intelectual, y actúa como patrón para cualquiera que quiera participar en los asuntos concernientes a la opinión pública. Una de las cuestiones que aparecen en el *Tratado de lo Bello* de Crousaz, después de hablar de los Grandes y sus inferiores, y de sus relaciones recíprocas:

⁸⁶ El enciclopedista, especialmente Diderot, D'Alembert o Rousseau, viven una forma de personaje representativo cuya nueva tarea es la de la crítica, es por eso disidente. Dentro de esta idea de philosophe surge el moderno intelectual, en mayor o menor medida circulan personajes de ese perfil como Voltaire, Rousseau o Sade. Algunos como Voltaire son un perfecto ejemplo, tanto del intelectual asimilado, aquel que conoce todos los trucos para triunfar en las sociedades cultas como en las más mundanas, y también como el que puede ser un poderoso crítico.

Cada uno desempeña un papel y usted también. El puesto que ocupa le da crédito, puede obrar bien, o puede hacerlo mal, como es bien sabido: absténgase pues de mostrar su poder para hacérselo saber por su aspecto imperioso y sus modales repelentes. (Crousaz, Jean Pierre de, 1999, P. 80).

La llamada al lector es muy significativa, no se trata de llamadas de atención retóricas, sino una invitación a considerar lo escrito como un espejo en que nos miramos todos los lectores. Especialmente importante porque el mensaje que nos da es el de que representamos un papel. La frase que sigue recuerda el final de *La vida es Sueño*, donde Segismundo se plantea que, sea cierto o sea sueño, lo mejor es actuar bien. Es algo de lo que nos recomienda Crousaz, nosotros interpretamos, pero nos conviene cuidarnos de nuestra representación. En cierto sentido, todas las recomendaciones de lo bello en las costumbres hace referencia a un papel que cada uno debe desempeñar decorosamente, siempre bajo el lema de la unidad en la diversidad: “para guardar la unidad en la diversidad hay que saber hablar, tanto como callarse oportunamente” (Crousaz, Jean Pierre de, 1999, p.81).

Diderot planta cara a Crousaz en dos ocasiones, primero en su estudio sobre el origen de lo bello y después en su novela *Le neveu de Rameau*. Una de las cosas que llama la atención de esta novela es que se presenta como una estética opuesta a la de Crousaz en la forma expositiva, allí faltan las definiciones y el autor se concentra en los ejemplos, en el discursar ciudadano de los protagonistas. Sin embargo, Diderot, no va a cuestionar el supuesto sociológico sobre la belleza, que como vemos hace referencia a una comparación entre una acción bella y una representación bella, que se haya en los cimientos del discurso estético. Y como cualquier actor bueno, también Crousaz nos recomienda que no olvidemos el objetivo cuando aspiramos a gustar o a lograr la expresión bella (Crousaz, Jean Pierre de, 1999, p 99).

El conocimiento de las funciones de nuestro intelecto y gusto están encaminadas a enseñar un arte que es útil y bello, el de la comunicación efectiva a nuestros interlocutores. Eso es un arte y exige entrenamiento adecuado.

En todo ello el espíritu es pintor, consiste en saber representar cuadros que atraigan la atención, que representen exactamente los objetos cuyo lugar ocupan, que, en fin, y aquí está la belleza mas exquisita, hagan percibir rasgos dignos de ser observados, pero que por su delicadeza, hubieran escapado sin la ayuda del cuadro”(Crousaz, Jean Pierre de, 1999, p 100).

Uno de los rasgos del espíritu es su capacidad para presentar las cosas de modo que no solo comuniquen sino que atraigan o gusten. El hombre, y no solo el artista, debe

saber hacerse gustar, es un personaje representativo y su discurso es o puede ser la fuente de opinión y de buen gusto.

El mismo objetivo, de atraer la atención, lo usamos para caracterizar a cualquier “actor”, sea político, filósofo, músico, pintor, cantante, el hombre debe comportarse en sociedad como en la escena, debe utilizar recursos en el discurso y en su comportamiento que atraigan la atención de los otros que son sus espectadores, se trata de “saber agradar”: “El hombre culto e ingenioso se hace notar, se hace admirar, y como al corazón humano le gusta elevarse a lo que admira y desea imitarlo, cada uno querría tener ingenio.” (Cita de *The Spectator* tomo V, p. 123, Crousaz, Jean Pierre de, 1999) El sistema representativo proporciona ideas al personaje representativo pero cada uso específico requiere estrategias determinadas, el método, que tan buenos resultados ha tenido en la filosofía, podría igualmente ser la solución para la presentación de los discursos. Diderot, que no comenta estas peculiaridades en su análisis del texto de Crousaz, desarrolla esta idea en la *Paradoja del comediante*.

Para Crousaz el problema viene del uso que se hace del elogio de la persona culta e ingeniosa, y sobre todo de si realmente merece tal distinción. (Crousaz, Jean Pierre de, 1999, p.102). Para tener éxito en los dictámenes que el hombre culto hace le recomienda seguir un método. Este método, que presenta en el ámbito de la estética, tiene la dificultad añadida de que al tratar de algo que todos creen saber, es muy difícil de enseñar. Se presentan por tanto dos problemas, en primer lugar la subjetividad del juicio frente a la objetividad de la regla, y en segundo lugar la complejidad de una representación en la que todos deben asumir papeles, y esos papeles se organizan en relación con los otros. Pero hay otro problema añadido que tiene que ver con la intención de los que se acercan a estas cuestiones “Un hombre que sólo se propone divertirse, se atrae el desprecio de los que conocen el precio del tiempo y el destino de la naturaleza humana, estos tipos de discurso no tienen nada que ver con ello” (Crousaz, Jean Pierre de, 1999, p. 103). Deja claro que, el asunto del juicio estético, es una cuestión profesional no se trata de un pasatiempo o un juego. La diversión no tiene que ver con el gusto, lo que uno contempla en la obra de arte no es algo que entretiene, un pasa-tiempo.

El hombre se realiza socialmente con aquellos que son como él. Es en este momento cuando aparece la diferenciación respecto a aquellos incapaces de seguir tales disciplinas. El hombre que sólo se propone divertirse es el del pueblo, el vulgo, para este

no hay otro valor que el del entretenimiento, la fiesta y la diversión. El significado social de la experiencia estética es absolutamente extraña a la que nosotros hemos asumido a lo largo del siglo XX por efecto de la industria cultural. Para la cultura clásica, más importante que cualquier disfrute artístico es la realización social del individuo a través del disfrute, es decir, lo artístico no se busca por el placer que proporciona, se obtiene el placer solo cuando se está socialmente adaptado. Autores tan dispares como Crousaz, Diderot o Rousseau coinciden en este rechazo de la mera diversión, el arte no tiene nada que ver con la percepción vulgar, esa por la que la música sirve para bailar, o las artes plásticas son decorativas.

Es probable que ni siquiera la representación alcance a esa mayoría de espectadores que ni siquiera se saben espectadores. Ellos no tienen esa disciplina escénica, ni el gusto, ni la necesidad de ejercitar su intelecto con abstracciones. La cultura clásica entiende que la representación es una cuestión profesional que involucra exclusivamente a aquellos que son los actores y deben tener conciencia de ello, los demás no lo necesitan, y probablemente nunca hayan llegado a tener conciencia del juego escénico que involucra a los protagonistas sociales. Los personajes representativos, artistas, políticos, o científicos, salen del pueblo, se individualizan a través de procesos culturales que los introducen en este sistema del que son actores, solo en ese momento alcanzan la conciencia escénica que acompaña a todos los personajes representativos para los que Hutcheson, Crousaz, Addison, Diderot o D'Alembert escriben sus recomendaciones. Se trata del intelectual que alcanza el status de cortesano al compartir con este el mismo espacio o escenario representativo.

2.

La caída del Ancien Regime está relacionada con la actividad de un nuevo personaje: el intelectual independiente. La sociedad estamental se transforma social y políticamente en sociedad de clases, la burguesía será su matriz, pero los intelectuales son las figuras representativas de esa mutación social e individual que va lentamente instalándose, y que debe afectar a la ciudadanía entera. No hay grandes novedades en las propuestas de pensadores y artistas del siglo XVIII, la gran revolución del pensamiento es anterior, viene de los siglos XVI al XVII, sin embargo con las Luces se introduce un

aspecto desconocido hasta el momento: una nueva voluntad⁸⁷. Esa voluntad que reorienta todos los saberes y prácticas artísticas, es sostenida por empresarios editoriales, musicales, y un complejo tejido de *nuova gente* de la gran urbe. Tal voluntad de saber va a destacar el trabajo de personajes representativos, artistas y pensadores unidos por un motor no uniforme pero igualmente potente. Ese motor ideológico es el pensamiento político liberal de origen británico que ponderan Voltaire y la mayoría de los ilustrados. Se trata de una ideología política moderna⁸⁸, apta para ese espíritu del capitalismo del que habla Weber, y que va unida a una nueva ética del trabajo.

Frente a esa realidad representativa de la nueva estructura del poder, los artistas y los intelectuales, necesariamente independientes mientras alcanzan un nuevo poder, actúan como actores visibles dentro del espectáculo del poder. Ese carácter mediático ha convertido a los intelectuales de los últimos dos siglos en figuras sometidas a un riguroso control cada vez que su discurso alcanzaba notoriedad, precisamente una notoriedad proporcionada por el sistema cultural instaurado por el poder. El del intelectual no es un trabajo entre otros, y por eso su connivencia o su disidencia respecto al mercado del trabajo es un hecho de vida o muerte.

Tal independencia tiene dos vertientes, una es referida al contenido discursivo del artista, la otra es una cuestión sociológica donde podemos evaluar las relaciones del escritor con sus circunstancias históricas. Si por una parte hacemos lecturas de la obra y desciframos ciertos contenidos, de otra parte debemos ir a la Historia y redescubrir las circunstancias o la voluntad de ese discurso, la que procede del artista, pero también la

⁸⁷ Aunque no aparezca siempre expresamente formulado, tanto para Rousseau como para Diderot y D'Alembert la representación en las artes tiene una íntima conexión con las formas de poder representativas. La representación es el verdadero germen de una nueva forma de organización política y social, y así se manifiesta en los textos de estética de estos escritores, pero no es una cuestión estética entre otras, ya que es el propio fundamento de la moderna reflexión estética. Si aún hablamos hoy de un modelo de Democracia representativa, nos olvidamos, sin embargo, que ese concepto comenzó a circular junto a una preocupación epistemológica y estética que tenían como núcleo el problema del conocimiento humano y tenía como representantes un variado número de personajes del ambiente cultural, que contribuían a la tarea de formar la opinión pública.

⁸⁸ La nueva voluntad de poder ilustrada, centrada en el concepto de Contrato, que procede de las transacciones comerciales, será aplicada desde Hobbes a Rousseau a la teoría social y política. Esta moderna conceptualización del origen hipotético de lo social viene a fundar así una nueva forma de legitimidad del orden. El espacio de los intercambios de relaciones sociales se redefine dentro de un nuevo escenario. Pero éste contrato es virtual, y sus firmantes también, en el contrato las partes están representadas. Si bien el nuevo soberano es el pueblo, las sofisticaciones de la argumentación ocultan las nuevas formas de servidumbre, el pueblo será representado, no está presente en la firma del Contrato.

que viene de sus editores, sus críticos y, en tanto que personaje público, la significación política de su discurso.

Todos los poetas de la historia pueden ser comprendidos según ese conjunto de criterios que va desde la hermenéutica de su discurso, la de su recepción, al análisis crítico de sus condiciones sociales y rituales, o las del propio mercado editorial y espectacular en el que se inscribe su trabajo. Pero solo en la Europa moderna conocemos una verdadera auto-conciencia artística. El trabajador intelectual reflexiona sobre sus condiciones en un momento en el que sus créditos no son su nobleza o su status económico, sino su discurso. Eso hace que el Ciudadano Jean Jacques escriba y reescriba sus memorias, pero todos los artistas en mayor o menor medida relatan su experiencia en primera persona, proliferan las correspondencias, convertidas en género literario y todos escriben sus memorias, mientras la novela comienza a desplegar como género de masas.

Esa auto-conciencia es la que convierte a la naciente Estética en algo diferente de las prescripciones o Poéticas que conocemos desde la Antigüedad. En el siglo XVIII aparecen infinidad de tratados teóricos sobre las artes. Se trata de una conciencia creativa, pero también de una nueva conciencia institucional de la importancia social de las artes. Se trata de Poéticas y de normativas, pero también de fijar las condiciones de los espectáculos, aparecen panfletos, memorias o tratados filosóficos. La *Enciclopedia* contiene un organizado corpus estético en lo referente a las distintas artes, Diderot, Rousseau, D'Alembert, Jaucourt, Marmontel, Sulzer, son sus protagonistas.

Rousseau representa esa conciencia excepcional de intelectual autónomo. Pero sobre todo hace una interesante reflexión sobre el papel social del oficio artístico y la responsabilidad del artista frente al poder político, reflexión especialmente difícil cuando decide rechazar la pensión otorgada por el rey tras el estreno de su opera *Le Devin du Village*. George Steiner en *La Muerte de la Tragedia* analiza el perfil del protagonista del drama respecto al Fatum trágico, el héroe trágico moderno no siente el Destino del héroe antiguo, su destino no está escrito por las estrellas ni por la voluntad divina. Steiner haciendo referencia al *Discurso sobre el Origen de la Desigualdad* destaca como, por primera vez en la Historia, un escritor europeo asume la responsabilidad de su destino⁸⁹.

⁸⁹ Según Rousseau nuestro destino no está escrito en ningún sitio. Ningún Dios fue el responsable de nada, Rousseau nos estaba enseñando que la miseria y la injusticia del destino humano no procedían de ningún pecado original, sino que procedían de los absurdos y las arcaicas desigualdades introducidos en la estructura social por generaciones de tiranos y explotadores. Si las cadenas humanas han sido forjadas por el hombre, entonces martillos humanos pueden romperlas...la condición de los seres humanos puede ser

Ese gesto Ético, el de la decisión, el de las afinidades no predeterminadas, se va a contraponer con el hecho de la obediencia propio del estadio religioso tal y como lo presenta Kierkegaard. El temblor del individuo ante la decisión y su trascendencia queda transferido a las instituciones que pierden el principio de autoridad ante los individuos y su dimensión Ética. El individuo no obedece, Kant, buen lector de Rousseau quiso corregir las consecuencias de tal decisión: el individuo en su vertiente Ético-privada es libre pero hay otra dimensión que es pública en la que el individuo debe obedecer a la autoridad. Para Rousseau la individualidad es reivindicada en ambos segmentos del individuo su dimensión privada y pública⁹⁰.

Hay un desgarramiento del individuo desde una perspectiva existencial, perfectamente aceptada y otro desde el punto de vista político que es verdaderamente más incómodo para la Institución política que monopoliza el discurso. El acceso del intelectual al mundo público es una exigencia de su carácter representativo pero mientras presenta su dimensión individual desde el punto de vista ético. Lo público para un artista es limitarse a presentar su espacio privado, y no tocar las representaciones construidas por los medios de masas para conducir a los individuos masificados.

Los intelectuales tienen una relación ambigua con la estructura política. Por una parte su cometido ha sido transmitir un mensaje de regeneración y de esperanza; el intelectual debía anticipar el *Happy End* que la iglesia ya no garantizaba después de la secularización y la democratización que se venía instalando en Europa desde 1688. Pero por otra parte también debía alimentar en mercado cultural y consolidar al mismo tiempo la identidad nacional. Por esas razones la figura del autor quedará definida como

modificada y mejorada radicalmente mediante cambios en la educación y en las características sociales y materiales de la existencia...Mientras tanto no hay otra solución que volver a los caminos, a respirar el aire fresco de las alturas, no hay más remedio que alejarse de la civilización para acercarse a los hombres. El destino está en manos del hombre, son los hombres, hombres como el escritor Jean Jacques o tu o yo, los que sometemos, los que engañamos, los que amamos o los que nos liberamos de tal o cual opresión.

⁹⁰ La contradicción en Rousseau se va acentuando con el paso de los años, una defensa de la representación y un rechazo de esta. Rousseau se va alejando del horizonte representativo como de cualquier mediación que oscurezca la voluntad directa del ciudadano o del espectador. Ese conflicto roussoniano que le hace distanciarse de las Luces, expresa el contenido de la herida romántica y el conflicto con la propia identidad discursiva. Esa transformación de la emoción diferida a través de la representación es justamente aquello que rechaza Rousseau. Hay un expreso rechazo de la representación, tanto a nivel político (conociendo el sistema británico de partidos escribe contra la organización de la voluntad popular mediatizada por los partidos) como desde el punto de vista estético (la polémica contra D'Alembert sobre el teatro en la ciudad de Ginebra).

instancia de autor-idad. Sin embargo la disidencia fue practicada desde el primer momento.

Una de las grandes metáforas estéticas roussonianas sobre el papel del artista y el intelectual es la presentada en su melodrama *Pigmalión*. El escultor frente a su obra se encuentra con un conflicto: la representación no tiene vida, es bella pero no puede amar. La palabra, el recitado transcurre sobre un acompañamiento orquestal, la comunicación busca trascender los límites de la palabra recitada, pero también de la representación misma. *Pigmalión* es el artista que no quiere fabricar representaciones, quiere que su Galatea este viva. Se trata de rescatar la inmediatez de la comunicación tal y como viene indicado en *El ensayo sobre el origen del lenguaje*: la palabra originaria debe ser restituida⁹¹. La música es el elemento originario de aquella comunicación primigenia que dio lugar al lenguaje.

La última obra concluida de Rousseau *Consuelos de las miserias de mi vida* ya no es palabra, es música, es canción. Se trata de una colección de un centenar de canciones, y algunos dúos, con acompañamiento de arpa o continuo. *Les Consolations* es una mezcla de música étnica: *Chanson negre* (basada en una melopea criolla antillana) aires medievales: Air Antique, textos populares y cultos, y otros vinculados a la ópera italiana: textos de Metastasio o Tasso, pero todo aunado por un conjunto de emociones y tiempos musicales que buscan acercar las emociones al umbral de la percepción del espectador. Se trata de músicas que prometen escasos minutos de felicidad, estas no son canciones para una sala de conciertos, sino para celebrar una fiesta en la que no hay espectadores; como en *La nueva Eloísa* se trata de una fiesta popular, donde la humanidad celebra su triunfo frente a la injusticia, Rousseau sueña con hacer del canto un brindis donde las mayorías sometidas se unen contra sus opresores, donde los pueblos esclavizados por su

⁹¹ La esencia de la palabra ha quedado fijada por su función instrumental (Cassirer, Filosofía de las Formas simbólicas): el discurso debe comunicar, pero el poeta rechaza la oratoria donde el corazón se tropieza con la razón y para eso se acerca a la música. Rousseau busca la comunicación sin mediación, como quiere Juan Ramón Jiménez, que la palabra sea la cosa misma. En la Carta a Lord Chandos Hugo von Hoffmannsthal presenta una crisis poética por la que el escritor renuncia a su oficio, de Rousseau a Hoffmannsthal se denuncia lo que Benjamin llamó la concepción burguesa de la lengua. La sociedad, la literatura, la vida teatral, las relaciones entre los hombres civilizados, se revelan al pensador ginebrino como una fantasmagórica ruina. La miseria es un estado de degradación a la que llega el propio artista frente a la impotencia de redimir a los miserables, que permanecen ocultos bajo el velo de la representación. La escritura va a convertirse en una forma de denuncia, pero también en el laboratorio utópico donde el pequeño filósofo evoca el aire puro de las montañas y la honestidad de unos hombres que sufren contemplando el daño causado a sus semejantes.

pobreza cantan la libertad de cumplir con sus más inmediatos deseos. Si no hay remedio al menos que haya consuelo musical.

También al nivel de los contenidos se abre una brecha sin solución: el artista ya no garantiza la *promesse de bonheur* esperada de su oficio, su obra ya no promete redención, tan solo *Consolations*. No busca el consuelo para la humanidad sino para una autoconciencia desdichada, su obra es la confesión de las miserias de una vida. Rousseau fija aquí la imagen del escritor romántico que Nietzsche rechaza con desprecio: lo que llama en su correspondencia la familia Rousseau, toda una pléyade de matadores de dragones y religiosos seculares.

4.

El siglo XVIII conoció también la figura del disidente intelectual, el Marques de Sade es buen ejemplo de ello, perseguido desde todos los frentes por su obra. En cierto sentido es la antítesis del intelectual ilustrado, aunque también hay otros perseguidos como Helvetius, Voltaire, Rousseau, Prades, que son encarcelados o se exilian a Berlín o Londres, sin embargo autores como Sade o Mandeville parecen haber trascendido los límites de la representación, de lo decible. Deleuze señala a Sade como el escritor que cuestiona el contrato, la lógica de los intercambios revela su perversión en los papeles de aristócrata francés. Con Sade el intelectual deja de ser el garante del contrato y de la actividad representativa. Rousseau con sus contradicciones indica los problemas estéticos y políticos de la representación, pero Sade va mucho más allá, es el testimonio de una negación radical del contractualismo, el espectador de la representación aparece como víctima, no una víctima de las circunstancias personales sino de la propia lógica de los intercambios y las relaciones de la moderna sociedad. Los hijos de Sade comienzan a proliferar en la república de las letras, son estos escritores que se apegan al cuerpo, precisamente los que muestran la cruda mentira de la ideología, los que son expulsados del paraíso de la representación, no son representativos, y su mercancía devaluada. Sade tuvo el privilegio, como pocos, de estar en prisión tanto con los Borbones y como con la Revolución.

Los artistas y pensadores del siglo XIX no saltaron al espacio público desde la perspectiva de clase, y de lucha de clases, hasta que Marx no convierte el discurso filosófico en panfleto político. El estereotipo del intelectual disidente durante el siglo XVIII es muy diferente. Polémicas como la que emprende Voltaire en el caso Calas no se

presentan desde un rechazo global de la representación como en Sade, ni desde la perspectiva de los socialmente oprimidos, y ello aunque se considere así, como en el caso de E. Badinter: “Al involucrarse en el caso Calas, Voltaire no solo otorga una nueva dimensión a la filosofía del siglo XVIII, sino que crea al mismo tiempo el personaje del intelectual comprometido que se desarrolla que se desarrolla plenamente en el siglo XX” (Badinter, E.2009, p.331). En realidad Voltaire o Rousseau todavía presentan su discurso desde una condición humana genérica, eficaz desde el punto de vista de la reivindicación de los derechos humanos, pero ineficaz desde el punto de vista de las desigualdades sociales, que esa metafísica del Hombre puede llegar a crear. Lo que hacen algunos intelectuales, al filo de las luchas sociales del siglo XIX y sobre todo al principio del siglo XX, es situarse en el mismo plano que aquellos que generan los desequilibrios, la organización de la actividad productiva del trabajador⁹². No en el ámbito de los ideales humanitarios sino en el ámbito de los acontecimientos cotidianos. Aunque ya en el siglo XVIII se constituyen dos tipos de exigencias que tienen que ver con lo que compete a la nación y lo que compete a la economía.

Ha habido escritores, como Rousseau, que han vivido con pasión tanto la utopía del contrato y la felicidad de la representación como el rechazo, otros que han defendido la sociedad representativa y espectacular contribuyendo a perfeccionarla⁹³. Todavía en el siglo XX escritores como Brecht han unido la violencia ilustrada de Sade junto al desencanto de Rückert con un lenguaje irónico y alegórico. Pero algunos, aquellos a los que Adorno ha mirado en *Dialéctica de la Ilustración*, que piensan: si los artistas no garantizan el contrato, si no transmiten los felices ideales redentores del Happy End y todos los encantos de la patria, y sobre todo si no crean espectáculo: ¿Para qué queremos a los escritores?

⁹² En el discurso ilustrado coinciden, solo el pensamiento marxista logrará separar ambos intereses. Brecht es un romántico que lleva la decisión Ética al plano público, eso convierte a su estética en una decisión política. Este artista que trasciende las fronteras de lo meramente privado, el que hace de la elección personal un programa de su dimensión pública, entra en conflicto con cualquier autoridad cuya consigna entra dentro del “estadio religioso” de la obediencia.

⁹³ Cada escritor tiene un nivel de compromiso diferente con el contrato y con su contenido representativo. Desde Sade, que no solo representa la violencia, sino que muestra la violencia de la representación, hasta un casi desconocido poeta romántico como es Frederick Rückert que presenta la crisis del contenido de la representación a través de sus *Cantos a la muerte de los niños*. No hay *Happy End*, el escritor acaba negando el optimismo oficial del poder, optimismo en el que coincidieron tanto los liberales como los marxistas, si hay alguna razón para ser optimista es la que está en la fábula de Nietzsche: “Hubo una vez un planeta en el que...”(Verdad y Mentira)

Escritores, panaderos, bailarines y todo género humano, saben ya que ni el poeta, ni el sindicalista representan hoy a nadie. El verdadero sujeto representativo es el Medio, y McLuhan lo rastrea con detenimiento desde el siglo XVI. El escritor fue para el libro y el periódico lo que el músico o el dramaturgo para el teatro. El medio hoy no es ni el libro ni el teatro, y no es un mero medio sino un fin, no interesa el contenido, sino el objeto tecnológico, el artefacto, o lo que es más inalcanzable su presencia virtual en forma de redes de comunicación. La palabra ha sido desterrada del planeta. Foucault nos cuenta como la mentira fue rechazada por el contrato (*El Orden del Discurso*): separación entre verdad y mentira....la mentira fue expulsada....primero el creador de palabras fue castigado...(alguien escribió que si lo que Chomsky dice fuera verdad habría sido asesinado...). Pero no es necesario, su palabra ha entrado en el silencio. Ahora el creador de palabras ha perdido la palabra en un océano inmenso de símbolos, imágenes y palabras....se trata de la masificación del discurso, o de la entrada en la historia del discurso masificado...(véase las visitas de algunas páginas de YouTube). Y es que ahora el creador se ahoga en una gran construcción espectacular y mediática, nunca antes la censura fue tan eficaz como en nuestra época: no hace falta ningún mecanismo especial.

En la era de las tecnologías mecánicas (McLuhan) la posesión de los medios y la técnica señalaba el triunfo de cualquier contienda. Era la edad en la que el hombre usaba el medio, se luchaba por la posesión del Medio. El Medio ha alcanzado el reino de los fines, el propio hombre se ha convertido en un medio, el poder ya no lo tiene el hombre sino la técnica: el autómatas de Benjamin. La comunicación ha desaparecido en la era de la hipercomunicación, ¿y la expresión del artista? Nuestro sistema de vida está siendo destruido y nosotros somos alienados por la comunicación masiva que todo lo cuenta, la acción está siendo sustituida por la pasión espectadora. Pero cada vez hay más ghettos que quedan fuera del espectáculo mediático. Sin embargo también hay más espacios de realidad innombrados...enfermos que mueren sin atención en limpios hospitales británicos...El sistema de representación ha alcanzado tal perfección que ha superado al intelectual, escritor o artista que con su obra lo consolidaba. Pero también ha deslocalizado los centros de producción convirtiendo una tarea prehistórica como es la de escribir en un acto soberano desde cualquier periferia.

3.1.3. ELOGIO DE LA GRACIA Y EL GENIO.

1.

La primera imagen del genio tiene signo saturniano, es el genio melancólico. Ya los renacentistas lo comentaban a propósito de artistas como Miguel Ángel. “Melanconia finisce per significare solo più la contemplazione interiore, il distacco dal mondo, l’isolamento ed il bisogno d’intimità” (Battisti, E. 1989. p.331). Así es la personalidad del artista, se trata de un rasgo que lo vincula al señalado por lo divino, el resto profano del elegido, una experiencia para la que necesita separarse de los demás, su indisciplina es por tanto un rasgo mas de su genialidad, y tanto su carácter, como su autonomía, aparecen justificados por su genialidad a los ojos de su mecenas, que no su dueño, que encuentra en el artista un paralelo de su experiencia extraordinaria.

En *El origen del drama barroco alemán* el Príncipe barroco es la primera figura de la melancolía, pero como todas las imágenes benjaminianas, ésta también tiene un reverso, es en realidad una alegoría del hombre moderno. El destino del príncipe es el del hombre en general, es “el” Hombre: “Nada ilustra mejor la fragilidad de la criatura como el hecho de que él también esté sujeto a dicha fragilidad” (Benjamin, W.1990). El Drama presenta la miseria humana, la criatura en toda la profundidad cristiana de su sentido: la conciencia de la corruptibilidad de los cuerpos y de las ideas, el príncipe representa la vivencia de una temporalidad parasitaria de lo eterno. La corte entera vive esa conciencia de la precariedad, el cortesano aparece en el drama marcado por el estigma de la tristeza, su reino es el de lo profano, que en la terminología agustiniana es la Civitas mundana. La criatura que desconoce el destino de la Gracia está marcada por la melancolía, y esa “desgracia” es el signo probable de la presencia diabólica: “La imagen de la corte no es muy distinta de la imagen del infierno, que, después de todo es conocido como el lugar de la tristeza eterna” (Benjamin, W. 1990). El privilegio del elegido, el príncipe artista, Hamlet o Segismundo, o el actor Garrick o Lecouvreur, es al que le es dada la contemplación de una ruina que se precipita continuamente. La ciudad es una corte con diferentes anillos concéntricos alrededor del príncipe y de su arbitraria autoridad. El complejo orden de la representación cósmica, que integra lo social en la mente barroca, la corte-ciudad alegóricamente figurada por el Infierno, se presentan como realidades tangibles solamente a la mirada del príncipe melancólico y del artista genial, de su tristeza inconsolable y rabiosa.

En la línea de Panofsky y Saxl (*Saturno y la Melancolía*), para Benjamin la melancolía está bajo el signo de Saturno, el melancólico por su carácter criatural, se aferra a lo temporal, pero sin embargo, anhela lo eterno, su medio es la tierra, aunque contempla las constelaciones en la noche. Tanto el tirano como el cortesano expresan su melancolía en el Drama (Trauerspiel) a través de la acidia o indolencia: “Saturno vuelve a los hombres apáticos, indecisos, lentos”, y más adelante, explicando la tensión que se establece entre el tirano y el cortesano, Benjamin se plantea la esencia de la intriga dramática, cuyo núcleo es la traición. El drama es cruento, nadie está a salvo de las maquinaciones de los personajes movidos por oscuros arcanos. Sin embargo el carácter melancólico justifica esa hostilidad a los otros que viene compensada por su fidelidad a las mercancías, fiel acaparador y coleccionista: “su infidelidad a las personas, lleva aparejada una fidelidad a las cosas que lo impulsa a sumirse en ellas con devoción contemplativa...se rodea de los fragmentos del mundo de las cosas como si fueran sus objetos más inalienables que no le exigen demasiado” (Benjamin, W. 1990). Frente a la experiencia de la pérdida, el melancólico antepone el rechazo, abandona el mundo de los hombres, como en el grabado de Durero, “pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas, a fin de salvarlas”. Más adelante, fuera del lenguaje alegórico que impregna el libro sobre el drama barroco, Benjamin hace del cuidado de las cosas muertas un culto que va del coleccionismo de Fuchs a los productos estéticos sin aura, propios de los medios de reproducción tecnológica, cosa muerta como es el cine y la fotografía, las gasolineras o los escaparates.

Aquí se señala la primera forma de la subjetividad moderna, en cierto sentido afecta a individuos diferentes, o podríamos decir que es el primer criterio de diferenciación psíquica. El artista expresa una diferencia radical, pues como el príncipe tiene una capacidad superior de contemplación de los entresijos de la naturaleza según la concepción de la época clásica. La subjetividad que lo diferencia y lo individualiza, antes que a ningún otro hombre actúa como un criterio de individuación, primeramente puesto en evidencia por la medicina. Una tal diferenciación del conjunto solo se entiende como una enfermedad, el individuo es inicialmente una enfermedad. En este sentido el primer individuo es el artista, un artista enfermo de una melancolía gloriosa. El genio surge como un mesías ante un mundo que se hunde, el recurso a la antigüedad es una reformulación mesiánica de las esperanzas del mundo occidental. Para los hombres que

viven la primera mitad del siglo XVII todavía no se ha configurado el nuevo mundo y el viejo se desmorona.

2.

La cultura clásica se ha alimentado constantemente de hombres que eran tomados como referentes, eran los personajes representativos, eran reyes, o dirigentes políticos en general o eran artistas de cualquier genero. La convención se ha constituido bajo el supuesto de que es necesario la existencia de actores frente a los que siempre se situaban los espectadores, los públicos, los ciudadanos. De una manera u otra, en cada lugar y en cada momento, se han empleado discursos justificativos que fundamentaran el postulado. Aquí no vamos a hacer un recorrido exhaustivo por el tópico, mas bien vamos a señalar la idea sobre la que hay montañas de discursos, especialmente históricos y estéticos.

El artista debe saber cual es su papel como personaje representativo, no es un simple trabajador o doméstico. Todo el trabajo del artista constituye un refuerzo del sistema representativo. Todos los oficios producen objetos de consumo, una pintura era un objeto durante la antigüedad, sin embargo ahora es algo nuevo y el artista debe saber de que se trata si quiere cultivar su arte. Leon Battista Alberti vincula el hecho representativo al sistema de percepción del receptor, mecenas o espectador⁹⁴, de la representación, en el Tercer Libro de su Tratado Della pittura. El capítulo comienza:

...he aquí la labor del pintor: describir con líneas y tintas de color....semejantes a un cuerpo...tales superficies parezcan dotadas de relieve y se asemejen a cuerpos reales. El fin de la pintura es otorgar al artista, mas que riqueza, dicha, buen nombre y honor. Y tales dones advendrán a los pintores cuando su pintura prenda ojo y espíritu de todo aquel que lo contemple. (Alberti,L.B. 1973, III, p.92 Della pittura, en Opere volgari, Grayson, Bari).

El artista busca un nombre, un rasgo distintivo que conserva a través de la producción de sus obras, ese nombre le da honor y es su única forma de distinción. Pero lo importante es la conciencia de Alberti de ese poder por el que el artista adquiere un nombre. Su pintura debe prender el ojo y el espíritu, debe tomar al espíritu por la mirada, de aquel que contempla la pintura. La obra se convierte en el objeto por el que el artista se hace verdaderamente creador y es reconocido por los demás en ese sentido de artífice que emula al sumo Creador. Esta reflexión hace tomar conciencia al artista de su trabajo respecto al público, y a propósito de esta reflexión va a introducir la diferencia entre

⁹⁴ De la misma manera que una escenografía se debe diseñar desde la perspectiva del espectador como veíamos que sucedía en las practicas teatrales desde el siglo XVI, donde el asiento del príncipe, o el palco real después van a ser la perspectiva desde la cual se piensa la totalidad de la escena.

forma y contenido (Summers,D.1993), y añade la formula que se convertirá en el principio básico del oficio artístico: la mimesis. El artista debe construir tal tipo de ficción que el que la contemple quede atrapado en la representación, la forma de la pintura debe comunicarse con el espíritu del que la contempla. El hecho artístico es tal en tanto que hay un espectador, ya no se trata de un destinatario concreto, el comprador de la obra, el artista trabaja para el público.

Pero esa vertiente pública que caracteriza al personaje representativo es al mismo tiempo la que lo convierte en un mensajero de la verdad y de las estrategias que estaban encerradas en los viejos sistemas artesanales y gremiales. La gran masa de tratados divulgativos del cinquecento y el settecento se van a resumir en la gran empresa de la Enciclopedia. Para Diderot el nuevo concepto de saber pasa por la escenificación de este. El objetivo de la Enciclopedia es superar el sectarismo y secretismo del medievo y el pensamiento gremial (Calatrava Escobar, J.A.1992, p.50). El merito del intelectual o el artista moderno no está en guardarse el secreto de su técnica, eso es lo que caracterizo la transmisión del conocimiento y los oficios en la antigüedad. La Enciclopedia participa de un espíritu de difusión y comunicación de los saberes adquiridos con la conciencia de que esto repercute en el beneficio de la comunidad entera, ya que el progreso es mayor que si se mantiene oculto. La nueva consideración del arte como creación es la que torna absurdo el secretismo gremial, lo propio, lo irrepitable, lo singular, no está en lo material sino en lo ideal. Las destrezas del genio son intelectuales y dependen mas que de su técnica de su mirada, de su oído y de su inteligencia, privilegiados.

El artista es genio en tanto que sabe presentar u objetivar la belleza que es representada en la obra de arte. La belleza no es un objeto sino una idea, aquel que hace que la idea tenga un cuerpo, que se haga sensible en una obra de arte es un genio. Lo que no es bello no forma parte de la representación. El concepto representar se acerca mas al trabajo del artista que el de imitar, frente al pasivo *imitatio*, *la raepresentatio* implica un procesamiento de lo real, en primer lugar a través del intelecto privilegiado del artista y después a través de unas herramientas que constituyen el oficio del artista. En este sentido todo el artista que crea belleza imita, en su acto creativo o en su sensibilidad captadora de la belleza que se encuentra en las cosas.

La forma, la percibe cualquier ojo, es una representación cuyas figuras las puede reconocer cualquiera, son universales, y en ello se esmera el artista, en desarrollar los

medios de representación. El contenido sin embargo depende de la formación del espectador. “En el tránsito desde la perspectiva y la composición –que habían ocupado los dos primeros libros de su tratado- a la invención, Alberti pasa de lo que consideraba una audiencia potencialmente universal para la pintura a otra posiblemente mas limitada” (Summers,D.1993, p.28). El artista debe considerar su trabajo desde la perspectiva de los medios que maneja y los contenidos que expresa. Su oficio se decanta entre la repetición y la invención. El aspecto que le permite la supervivencia en el mercado es la repetición, pero lo que le permite alcanzar la genialidad de lo excepcional es la invención.

Uno de los grandes problemas que recorre toda la enciclopedia es decidir la función del artista entre la creación y la imitación. Los editores de la enciclopedia, sin renunciar a la mimesis, sugieren procesos creativos no reproductivos. (Calatrava, 1992, p.29). Toda la reflexión sobre la mimesis iba en la dirección de corregir la tendencia meramente reproductora a la que se podía llegar. Alguien que reproduce no tiene que ser un artista. El arte, que la Enciclopedia, desde el preámbulo redactado por D´Alembert, ha igualado las artes liberales y las artes mecánicas, es una operación que compete a aquellos verdaderamente creadores. La metáfora de la Creación tiene un peso enorme en la constitución de la mitología artística. La creación no copia la apariencia sino que reproduce la idea. Todas las reflexiones acerca de la posibilidad de la instrucción, de lo natural o lo social vienen a consolidar una determinada idea de genio artístico o político, cuya capacidad creativa, y cognoscitiva a la hora de identificar los intereses generales lo ponen en condiciones de estar en la cúspide de la pirámide social.

Desde el *Discours Préliminaire de L’Encyclopédie*, D´Alembert se plantea la división entre distintos tipos de trabajo intelectual según el uso de las facultades, y distingue entre los eruditos por el uso de la memoria, los filósofos por la sagacidad y los beaux-esprits por el atractivo. Luego hay caracteres mezclados, y tanto el atractivo, como la memoria, como la sagacidad, se pueden dar en dosis diferentes en cada uno de los tipos señalados. Estos tipos son los representantes en el ámbito del sistema del saber, de la moral y del disfrute. La tarea de los personajes representativos debe quedar fijada desde el principio de la gran empresa enciclopédica, no hay un artículo como el de representantes políticos, hay sin embargo una declaración preliminar y una gran cantidad de artículos dedicados a constituir el marco de los personajes representativos que se

dedican al mundo de la cultura⁹⁵, al mismo tiempo que se definen sus parcelas se enumeran sus méritos.

Pero al mismo tiempo que se diferencia al filósofo, sagaz, del erudito, repetitivo, se plantea como tarea de la Enciclopedia la reconciliación entre teoría y práctica, basta leer el artículo *Art* de Diderot, y *Manufacture réunie, dispersé*. En este artículo llama la atención la sorpresa de Diderot por la concentración de obreros: “solo en Lyon hay 30.000 obreros reunidos y empleados todos en la misma materia”. La multitud es algo que parece fascinar a Diderot, y en el mismo plano que concentraciones enormes de personas, imagina la mas grande concentración de saber que consiste en su tarea profesional y enciclopédica. Estas modernas magnitudes le hacen plantearse el rol social del intelectual. Frente a la denuncia de utilitarismo que aparecía en *Beau*, en *Art* se plantea:

...una inequívoca utilidad social del arte: la opinión pública, forjada en buena medida mediante las artes liberales, deviene un instrumento de transformación de la realidad tan eficaz como las actuaciones de los poderes políticos. Y los hommes de lettres deben, ante todo, tomar conciencia de su enorme responsabilidad y evitar la ligereza de juicios. (Calatrava Escobar, J.A. 1992.p.51)

La tarea enciclopédica (Artículo *Encyclopédie*) exige, no un hombre aislado, sino el conjunto de las instituciones culturales colectivas, en los discursos que escriben D’Alembert *la société des gens de lettres* o *Pigmalión* de Rousseau quedaba claro que para superar la devaluación de los intelectuales se hacía preciso la organización de estas asociaciones que sin embargo no son la Academias, o Universidades. Lo que une a estas nuevas asociaciones de sabios es un proyecto común de finalidad práctica. No es responsabilidad de las Académies, allí el saber se ha fragmentado y su figura intelectual es el erudito, el philosophe diderotiano, se posiciona contra el erudito, la Enciclopedia se posiciona frente a las Academias. El poder político y su forma cultural que constituye la Academia representa un espíritu de regulación que no es propiamente enciclopédico. Aparece el valor de la independencia frente a la Corte, frente al proyecto institucional aparece la iniciativa del individuo:

⁹⁵ Otra tarea importante que se fija desde el *Discours Préliminaire* la diferenciación entre el erudito y el filósofo, el erudito es el sabio del periodo clásico, un anticuario melancólico, frente a este se sitúa el verdadero creador que mira al futuro, a la luz, el melancólico queda superado por el luminoso. Sin plantear las viejas querrelas aparecen unas claras diferencias entre los antiguos, que ahora son los clasicistas, y los modernos. El siglo XVIII, que acentúa su querencia grecolatina, se separa de la actitud que había caracterizado al clasicismo barroco, que era la cultura de la generación inmediatamente anterior. Los cambios decorativos que impone la moda Pompadour en la corte, tiene un paralelo en el mundo intelectual.

...el individuo privado, en cambio, tiene un verdadero interés particular en la culminación de su trabajo... Hay también un límite para la difusión de la cultura entre las masas, solo una elite superior puede acceder a los productos mas acabados de la cultura. La Enciclopedia es la obra de esa nueva elite intelectual y esta escrita para ella.” (Calatrava Escobar, J.A. 1992.p.56).

Unos individuos seleccionados por un talento y por unos intereses van a acceder a un saber globalizado, enciclopédico, sobre el que podrán crear en un debate ininterrumpido con lo allí fijado. El filósofo se va a convertir en una actitud característica del personaje representativo, bien sea artista o actor o científico. La autonomía de un saber que se actualiza en la persona del intelectual, confiere a este una conciencia y un poder que nunca tuvo el hombre de la cultura en otras épocas. Solo faltaba la legitimidad y la autoridad que le confería su excepcionalidad como genio.

3.

Desde Franciscus Junius *De pictura veterum* de 1637, traducido el año siguiente en ingles (1638) *Painting of the Ancients*, hasta Winkelmann (1755) *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Reflexiones sobre la imitación de la pintura y la escultura griegas) se señala el recorrido de un nuevo tipo de estudioso del arte: el anticuario erudito (Barasch, M. 1991, p.250). Es un terreno que está a medio camino entre el arqueólogo y el coleccionista, y que creó una conciencia patrimonial que, hasta ese momento, era patrimonio exclusivo de la Iglesia. El gusto por el pasado unía, en un espacio imaginario, la nobleza de linaje, que basaba su poder en el árbol genealógico, y el artista que basaba el suyo en el glorioso pasado de su oficio. Toda práctica artística se amparaba en esa logia sagrada que era la Antigüedad, este saber y esta experiencia, que iba a distinguir a una sociedad de privilegiados, le iba a convertir en algo mas que espectadores del presente, fueron los que dictaminaron las líneas de un arte que imitaba la antigüedad⁹⁶.

Si recordamos, como decía Benjamin, la experiencia del príncipe artista melancólico, convendremos que esta experiencia restauradora es expresión de una crisis: “El clasicismo emerge desde un profundo sentimiento de decadencia” (Barasch, M.1991, p.255) Giovanni Bellori, que es uno de los nombres de personajes representativos implicados en aspectos de la gestión cultural, presidente de la Academia romana del arte, erudito, crítico y anticuario, escribe desde esta experiencia de doble caída, primero la

⁹⁶ Desde aquí podemos entender las querrelles o la aparición de las Academias. La Ilustración va a enfrentarse al erudito, a las querrelles y a las academias por igual.

griega y luego la renacentista. Juzga dos tendencias extraviadas de las artes de su época: el naturalismo de algunos como Caravaggio, la otra es el manierismo, ambas tendencias contrarias. El texto de Bellori es *La idea del pintor, escultor y arquitecto, superior a la naturaleza por la selección de las bellezas de la naturaleza* (1664, Academia de San Luca, Roma). La superioridad del artista y del arte superior se refiere al primado de la idea. El artista debe tener la Idea en su mente, su modelo es Rafael, sin embargo los pintores se han habituado al gusto del pueblo, la fealdad y los errores que se dan en la realidad física. Respecto a lo que dice Bellori : “la gente común relaciona todo lo que ve con el sentido visual. Admiran las cosas pintadas con naturalidad, pues están acostumbradas a ellas; les gustan los bellos colores”, hay una clara división entre la gente común y la gente culta, unos tienen a la vista como el único sentido, les gustan los colores vivos y los sonidos rítmicos, como en tantas otras ocasiones Bellori repite la clasificación referida a los gustos de los distintos estamentos de la jerarquía social⁹⁷. Frente a esta dependencia sensible del vulgo, aparece el buen gusto, que se refiere a aquellos que hacen que su percepción sensible dependa de una instancia “superior” como son las ideas: “la gente culta y noble relaciona lo que percibe con ideas, en lugar de con objetos familiares, a través de la experiencia visual; les cautiva la belleza; y prefieren <la belleza de la forma> -entendida evidentemente como línea- a los bellos colores” (Barasch, M. 1991, p.255). Esto Nietzsche lo ha formulado magistralmente en *El Crepúsculo de los Ídolos*, el mundo sensible, la apariencia y lo corporal, todo eso es pueblo, mientras la idea, es lo noble. La cultura clásica se funda en esta dualidad para justificar la superioridad de los elegidos, que son los que contemplan las ideas y son capaces de plasmarlas en el arte. De esta forma el racionalismo moderno se presenta como una filosofía aristocrática, mientras el sensualismo empírico se convierte en un saber del vulgo, aquellos que creen en lo que ven. Platón postuló tal diferencia, hay dos formas de saber, solo los que contemplan la idea captan la complejidad del ser, los que miran, solo perciben lo que les muestran sus ojos. Los que solo ven no son conscientes del fenómeno representativo, perciben las apariencias visibles pero no la red en la que están entrelazadas las cosas de la realidad. La

⁹⁷ Uno de los signos de distinción mas evidentes de las elites es su carácter histórico, reconocemos el paso del tiempo en sus antepasados familiares. Mientras el pueblo es naturaleza, cuerpo sin linaje y sin historia, el personaje representativo reivindica para si una distinción que consiste en convertirlo en algo que sale de la naturaleza, es civilización y es historia. Las gentes elevadas se enorgullecen de su contacto con la antigüedad, de su linaje, al menos en lo que respecta al saber. El idioma latino sigue siendo el lenguaje culto, pero el arte antiguo es también signo de distinción de la gente que quiere distinguirse

representación se hace invisible para los que no contemplan las ideas, los universales se han convertido en patrimonio de unos pocos elegidos, o dotados por naturaleza.

De esta manera nos encontramos con dos aspectos diferentes que confluyen, de una parte la importancia dada a la idea, de otra parte la relevancia de la antigüedad. La vida cultural de la época está llena de posicionamientos de una parte o de otra, la gente culta, normalmente acomodada, genera sus propios sistemas de consolidación de sus posiciones con una activa vida pública al nivel de las polémicas. El criterio que determina las querrelles de la época va en la dirección de la defensa del ideal y de la antigüedad por una parte y de las innovaciones artísticas por la otra. Así se muestra en otra de las polémicas de la época: Poussin contra Rubens (Roger de Piles defiende Rubens, expuesto en la polémica defensa del color frente a la línea, que es un ataque contra la idealización y contra la Academia).

Todas las discusiones eruditas vienen a contribuir a la separación social con una estrategia de diferenciación entre el buen gusto, que es lo propio de la gente elevada, de lo bajo, que corresponde a lo popular. Probablemente la aparición de una burguesía acaudalada va suscitar el interés por estos debates, (Moliere *Le bourgeois gentilhomme*), el régimen feudal tenía claramente diferenciados los estamentos, pero la sociedad moderna ha perdido las líneas definitorias en aspectos objetivos. La cultura va a ser lo que defina esas distinciones (Bourdieu lo ha tratado en la actualidad con *La Distinción*). La masificación de la ciudad hace mas necesario nuevos signos diferenciadores.

Pocas veces ha existido una conciencia de moderno tan clara como en la época clásica, ese carácter moderno es el que hace que aparezca un cuestionamiento de las jerarquías tradicionales basadas en la autoridad de la edad, o la que confería la tradición, en definitiva el privilegio mítico del pasado. La reivindicación de lo moderno es una afirmación de la nuova gente, la nueva clase...la juventud se postula frente a la sabiduría del anciano, las tecnologías parece que presentan un nuevo rostro del capital. En vol. II de *Suppléments* artículo Herculanium se habla de la edición exclusiva de un libro, Antichità, editada bajo el control exclusivo del rey y distribuyéndose restringidamente a alto precio: “...el rey ha querido reservarse el privilegio de otorgar esta marca de distinción a las gentes de letras”. (Calatrava Escobar, J.A. 1992. nota 21 p.490)

Los enciclopedistas va a plantear las relaciones con la antigüedad de un modo diferente al de las Querrelles anteriores. Marmontel en los *Suppléments* plantea que lo

moderno no se opone a lo antiguo. Su defensa del interés de las bellezas de los antiguos no suponen un rechazo de los modernos, no se pueden defender en bloque todas las producciones de los antiguos. El planteamiento de la superioridad es propio del erudito, no del filósofo, según Marmontel. Hay una nueva actitud frente a lo antiguo, hay tres consecuencias, que según Calatrava son:

la primera es que no todo lo antiguo posee ya valor por el hecho de serlo y, siendo así, se deduce que la imitación del arte antiguo no ha de ser indiscriminada sino criticada por la razón: solo ésta nos dirá lo que hay en el arte antiguo de universal o de convencional y desechable. La segunda es que, si lo importante no es ya la imitación ciega y directa de las obras de arte de los antiguos sino la comprensión del espíritu que las animó, se hará mucho más hincapié en lo que hoy llamaríamos las <conexiones arte-sociedad>; es así como los artículos de la Enciclopedia se tiñen, como veremos, de crítica social y política. La tercera consecuencia es, por último, que no se puede hablar ya de <los antiguos> genéricamente; el arte antiguo tiene una historia, con periodos florecientes y otros decadentes; solo en algunos de ellos, fundamentalmente la Atenas de Pericles y la Roma republicana y de Augusto, podría mirarse el ilustrado y reconocer sus aspiraciones. (Calatrava Escobar, J.A. 1992.P.495).

Sobre la antigüedad se discute continuamente una de las consecuencias de la más famosa querrelle protagonizada por Perrault es la necesidad de comprender que lo importante son los procesos creativos más que la mimesis objetiva. Una de las consecuencias señaladas por Calatrava es la importancia de estar en condiciones de revivir las condiciones en las que se produce el florecimiento artístico. Para los que han alcanzado esa distinción por la que valoran la antigüedad, se trata de identificar las condiciones específicas, en primer lugar desde la relación que el hombre de genio tiene con la naturaleza, y en segundo lugar las condiciones sociales que produjeron las obras maestras de la antigüedad. El pasado se debe escribir bajo la mirada crítica de los presentes que distinguen aquello que vale la pena de lo que no es digno de mención. El saber histórico y estético se convierte en una forma de valorización del hecho artístico y de los protagonistas de determinada época.

4.

Jaucourt escribe el artículo *Honnêtete*, aquí se habla de las virtudes del ciudadano, contra las pasiones se exalta el deber y el orden. La moderación de las pasiones le lleva a una consideración elitista del genio, la diferencia entre el genio y el honesto no es la que se da entre el que se domina y el que vive las pasiones extremas como en Helvetius, sino el que es capaz de dominar las pasiones, capaz del orden, respecto al que no lo es. Para Helvetius el talento y las buenas costumbres eran incompatibles. Sin embargo dice Jaucourt en el artículo de la *Encyclopédie*:

Es preciso que en todas las sociedades la mayoría de los hombres trabajen la tierra y se dediquen al comercio...La parte que debe obedecer no debe tener, en el mismo grado de fuerza y actividad, las

pasiones de la parte que debe mandar. Estas invertirían toda jerarquía y concordia y, si no fueran peligrosas en la mayor parte de los ciudadanos, sí serían cuando menos inútiles; constituyen el genio, pero ¿debe encontrarse este en todos los hombres? Si metamorfoseáis en águila a vuestros bueyes ¿cómo trazaran los surcos? (Citado en p.184-5 Calatrava Escobar, J.A.1992).

No podemos querer que todos sean genios, la desigualdad es necesaria para el funcionamiento del complejo orden de las actividades humanas. Mandeville lo dirá mas claro, necesitamos sirvientes para poder continuar con nuestras formas de vida. La Enciclopedia deja ver en estos momentos el perfil de sus lectores, o al menos el código en el que se mueven. Estos públicos de la Enciclopedia son aquellos que están a medio camino, como el carro de Platón, los que contemplan al final de la pradera las ideas pero tienen tras de sí una masa de almas que han caído. Los lectores son esa elite que debe contribuir a formar la opinión pública junto a los personajes representativos que fabrican dicha opinión. Los *philosophes* cumplen esa función, alejados de los sistemas filosóficos y entregados a crear opinión. Con su vuelo dirigen las miradas de los bueyes que labran. No todos puede ser águilas, o mejor no todos deben pretender serlo. La filosofía de la Ilustración está caracterizada de esta manera: en su dimensión social. Pocas veces el intelectual ha tomado conciencia tan clara en público del oficio que le compete. Platón nunca nos dijo en *La Republica* a quien iba dirigida su utopía pedagógica, habla de un genérico estado humano, nosotros ahora podemos saberlo, de la caverna solo salen aquellos que deben salir, los que salen son las águilas que deben volar, pero hay otros que deben permanecer dentro, atados como bueyes. Gracias a la representación se ha organizado un nuevo orden en la sociedad, los filósofos contribuyen a definir las líneas divisorias donde se sitúa cada sector social. Mandeville lo dice de otra forma, se trata de abejas obreras y de reinas, el intelectual ilustrado da una justificación adecuada a la nueva división establecida por el sistema económico.

En el artículo *Genio*, del *Diccionario de Música* de Rousseau, se lee en relación con la música napolitana:

Pero si los encantos de este gran arte te dejan impasible, si no sientes delirio ni encanto, si encuentras simplemente bello lo que arrebató, ¿te atreves a preguntar en qué consiste el genio? Hombre vulgar, nunca profanes ese nombre sublime. ¿de qué te valdría conocerlo? No lograras sentirlo: haz música francesa (Rousseau, J.J.2007, p.299).

Mas que una definición lo que propone Rousseau es el contacto directo con el genio, solo la experiencia de las obras geniales nos permiten descubrir donde estamos respecto al genio. Mas que un criterio racional la propuesta de Rousseau va en el camino del gusto, el objeto que gusta, no como bello sino como sublime, eso es el genio. El

problema es que compartir la pasión que produce una obra del genio no garantiza que el receptor sea genial, sin embargo Rousseau pone el criterio de decisión en la recepción: solo el genio reconoce al genio.

Du Marsais en el artículo *Philosophe* presenta a este como un sujeto excepcional, un verdadero soberano, y con la exclusiva atribución de ser el único que tiene la capacidad de identificar el interés general. Casi en paralelo a *La República* platónica aquí el filósofo se convierte en una forma de poder que constituye lo que Foucault llamara la voluntad de poder-saber. *Génie* es un artículo que aparece en el vol. 7 de La Enciclopedia y fue escrito por Saint-Lambert, el texto comienza con la diferenciación entre las mayorías y el raro espécimen que es el Génie. La mayoría de la gente experimenta sentimientos intensos, solamente cuando se ve llamado por algún interés hacia ellos, todo lo demás no forma parte de su horizonte de interés. Sin embargo el hombre de genio “es aquel cuya alma es más expansiva y es impactado por los sentimientos de los demás, así como interesado por todo lo que está en la naturaleza”. En el silencio y en la oscuridad disfruta de su estado de ánimo, el genio es diferente y necesita vivir esa diferencia separado de la mayoría. En este artículo se contraponen el bello logrado por Racine al genio y lo sublime de Shakespeare. Precisamente por esta comparación se plantea el papel de las reglas y las leyes del gusto, que el genio solo puede vivir como un obstáculo. Para crear su obra el genio es irreverente, con las costumbres, con la gramática y con el gusto, así cita a Homero o Milton. Sin embargo las creaciones filosóficas no son características del genio, son veredaderas o falsas pero no geniales, “Hay algunos errores en Locke y muy pocas verdades en Shaftesbury”, así pasa con otros saberes que se ayudan del genio pero no son la expresión de él. Pero donde el genio está fuera de lugar es en la política, ya que la imaginación no es buena ayudante al hombre de Estado. En definitiva el genio es algo que altera la naturaleza de las cosas, transforma el pasado el presente y el futuro. Saint-Lambert presenta todas las aportaciones del neoclasicismo burgués en su caracterización del genio como el individuo excepcional que no se somete a reglas externas. Insinúa una cierta desconfianza también hacia la racionalidad, la filosofía, que no es donde se encuentra el genio. De ahí sale la diferencia, que va de Hamann a Nietzsche⁹⁸, del hombre intuitivo y el racional. La verdad está en el

⁹⁸ El aspecto irracional de la filosofía de Nietzsche vendría de esa vertiente romántica que a partir de *Humano, demasiado humano*, el filósofo rechaza apelando a su nuevo pensamiento ilustrado, como gusta de llamar Nietzsche a su filosofía después de 1881.

individuo que es excepcional, y su carácter único viene de lo intuitivo y emocional, no de lo racional. La ideología burguesa, que abandona la racionalidad ilustrada, se basó en esta figura ejemplar e inclasificable que es el genio creador, el siglo XIX va a construir el gran mito del artista divo, que representaba las aspiraciones de cualquier individuo y sus posibilidades de triunfo.

En el tomo 17 de *L'Encyclopédie* aparece el término *Verve* –inspiración, escrito por Jaucourt, dice al inicio: “c'est une vive représentation de l'objet dans l'esprit”. Es el instante en el que revela la genialidad del poeta, “Ces âmes privilégiées prennent fortement l'empreinte des choses qu'elles conçoivent, & ne manquent jamais de les reproduire avec un nouveau caractère d'agrément & de force qu'elles leur communiquent. Voilà la source de la verve ou de l'enthousiasme”. Son sujetos privilegiados, inspirados, como los héroes, están poseídos por una energía creadora excepcional. Son las águilas que vuelan mientras los bueyes aran los campos.

El destino que espera a estos seres inspirados que deben ser señalados por otros más mediocres es el de ser los modelos excepcionales de un espectáculo que se alimenta de sus creaciones, es curiosa la disculpa de Saint-Lambert al final del artículo *Génie*, por haberlo redactado él y no un verdadero genio que se habría presentado a sí mismo. *Gloire* es un artículo redactado en dos entradas, primero Voltaire y a continuación Marmontel. Es la reputación junto a la estima, dice Voltaire y luego traza un rosario de contextos en los que se aplica el concepto. Marmontel reproduce una escala de calificativos que van de la autoestima, la admiración, la fama y después la gloria: “une renommée éclatante, le concert unanime & soutenu d'une admiration universelle”, el grado máximo al que se puede llegar en el reconocimiento público, no basta con ser un genio, se debe ser reconocido como tal, y no en un pequeño círculo sino en una nación entera, “Telle est la force du merveilleux sur les esprits de la multitude”, la emoción debe contagiar a la multitud que se rinde ante la gloria de algún miembro de su comunidad. Tanto el genio como la gloria son categorías que convienen para referirse a la relación de los más importantes personajes representativos en marco de la esfera pública. La opinión pública se crea alrededor de estos personajes que alimentan la imaginación de las multitudes. Pero no todo tipo de acciones o proyectos se consideran en esa categoría de la gloria, es necesario que interesen a las mayorías de lo contrario el mérito no será reconocido: “La gloire, comme nous l'avons dit, doit être réservée aux coopérateurs du bien public ; &

non-seulement les talents, mais les vertus elles mêmes n'ont droit d'y aspirer qu'à ce titre". Según Marmontel el calificativo de gloria o glorioso solo se aplica a aquellas acciones o personas que contribuyen al bien público, aunque se lamenta de la fascinación acrítica de la masa que adora tanto al que destruye como al que construye. El trabajo es un perfecto análisis de la fascinación de las masas por la dominación violenta y el desprecio por las fuerzas creativas y del progreso. Algo que conectara con los espectáculos televisivos del siglo XX. Solo el sentimiento de la posteridad estimula acciones heroicas, útiles y virtuosas.

5.

Lo que tienen en común los genios y los filósofos es el material con el que trabajan, tanto unos como otros, según el modelo clásico, se ocupan de las ideas. Lo que hace el artista es contemplar, mas allá de lo singularmente visible, la idea. Eso les hace estar en la escena, pues lo que la cultura clásica debe mostrar es esa naturaleza sublimada por una idea que los filósofos enuncian pero los grandes artistas muestran. Lo Bello ideal es la aspiración del arte clásico, Sulzer, Winkelmann y Mengs se unen en ese compromiso intelectual a través de sus escritos. Se trata de alcanzar una belleza que excede la que se presenta en la naturaleza, y como en la erótica platónica se asciende dialécticamente de cuerpo en cuerpo se llega al ideal abstracto y liberado de toda forma sensible. (Calatrava Escobar, J.A. 1992, p.553-4). Lo que el artista está en disposición de ofrecer al espectador es ese proceso por el que las cosas aparecen idealizadas en la forma de un universal, pero al mismo tiempo sin perder su dimensión sensible. El proceso lo debe reproducir el espectador, siguiendo las formas trazadas por el artista. La representación es objetiva, la que se da en las artes, y subjetiva, la que se produce en la mente.

Se simultanean dos procesos uno va de las cosas a la idea y otro va de la idea a las cosas, el artista contempla en las cosas la idea, y las muestra en forma de imágenes, sonidos o expresiones. Seguramente la tarea que se planteaba Alberti cuando daba el consejo a los pintores o el mismo Leonardo era similar al que ahora enuncia Sulzer o Mengs. Frente a la subjetividad que empieza a impregnar toda la experiencia artística del periodo clásico, se va a mantener una renovada forma de representación en forma de lo objetivo. El artista desde el Renacimiento trabaja sobre el supuesto de que su lenguaje es

universal, documento mas explícito lo constituye el texto de Paleotti (1582) *Discorso intorno alle immagini sacre e profana*, Bolonia. Dice el autor, que dentro del arte, llamado *disegno*, sinónimo del concepto latino *repraesentare*, llama imagen a una figura material “dedotta da un altra forma per assomigliarla” (citado en Summers 1993, p. 204), la semejanza es la forma con la que el artista representa, la representación no se relaciona con la cosa por el parecido sino por captar algo de universal que era imperceptible a los ojos del vulgo. Eso entronca con la doctrina cristiana de la imagen que tiene el carácter de perpetuar la memoria de los hombres ilustres y sus acciones, la representación va a permitir al artista corregir determinados aspectos de la naturaleza como son la distancia o la muerte. El arte no es un mero objeto de gozo, es la forma de realizarse de lo verdaderamente “universal”. Agustinianamente en la imagen realizamos nuestra esencia humana, confirmamos nuestra esencia meramente representativa. Esta es la vía que desarrolla el arte plástico y visual de la contrarreforma.

Como las causas primarias de las representaciones no son el placer, el artista adquiere un compromiso trascendente con la totalidad de su público y con el objeto representado:

...los monumentos levantados en honor de los príncipes son necesarios porque los príncipes son mortales y llegado un tiempo dejamos de verlos. Creamos imágenes de los dioses porque éstos no se encuentran en nuestros templos e iglesias sino en las alturas. El disegno, la pintura y la escultura naturalistas traen todo a nuestra presencia. Estas artes se dirigen a nuestra sensibilidad, y prometen pues la salvación de los cristianos al borrar la distancia entre nosotros y la historia sagrada” (Summers,D. 1993, p.207).

La presencia de imágenes va a cumplir esa función de adoctrinar a través de lo visible a aquellos que solo son capaces de considerar lo que se ve. Aunque el genio contempla la realidad a través de las ideas. Se debe presentar lo visible de modo que sea comprensible para aquellos que no son capaces de percibir lo inteligible. Son aquellos que tienen necesidad de lo figurativo, pero al mismo tiempo tienen necesidad de una forma de presencia simbólica para identificar al príncipe que no está o al santo que es trascendente. Toda la complejidad de lo que no aparece aquí y ahora a los sentidos es representado gracias a las obras de arte que cumplen, todavía en la época clásica una función de fabricantes de la opinión pública. Esto hace que el arte moderno este siempre regulado de alguna forma por las academias, las criticas y finalmente por el mercado. El artista se cuida del mensaje de la obra pero también de satisfacer las expectativas de los mas ilustrados, que exigen de las obras algo mas que la mera evocación iconográfica. El

arte, que conquista su autonomía poco a poco en el siglo XVIII, nunca se libera de la tiranía del gusto, el espectador debe descubrirse frente a la obra de arte, de lo contrario, si el espectador no puede encontrarse a gusto, con su gusto, quiere decir que la obra no tiene valor.

6.

El giro que se registra en estas operaciones intelectuales es aquel por el que la reflexión del lenguaje⁹⁹, antes vinculado al conocimiento, ahora comenzaba a abrirse

⁹⁹ Frente a la concepción clásica, que tenían tanto empiristas como racionalistas, en la consideración del lenguaje como representación, del objeto o del sujeto (la diferencias venían más bien de lo que consideraban esas representaciones o ideas y su procedencia) se comienza una nueva idea del lenguaje por la que no es un “simple signo representativo de la representación, sino un signo emocional del afecto y del instinto sensible” (Cassirer, E. 1972, p.105). Así aparece la hipótesis de Vico sobre el origen del lenguaje, por el que todas las palabras primitivas eran monosílabos y onomatopéyas, expresiones de un afecto, un dolor o una emoción (Vico *Scienza Nuova Libro II Della sapienza poetica*), precisamente este será el argumento de Rousseau en su trabajo sobre el Origen del Lenguaje.

Otra de las huellas de Vico la encontramos en J.G. Hamann: la razón es lenguaje –logos. El lenguaje no es una suma de signos convencionales que exteriorizan el pensamiento, las representaciones en forma de representación. El lenguaje es símbolo de la vida. Esta vida se abre al misterio y a la oscuridad, se abre a lo divino y a la experiencia particular que se expresa en palabras, es contemporánea de la reflexión sobre las imágenes y la música que introducen el elemento del sublime.

Herdeiro de Hamann, Herder va presentar una inteligente síntesis en la concepción del lenguaje, una síntesis entre racionalidad y misterio: “el lenguaje puede ser entendido como un producto de la sensación inmediata y al mismo tiempo como una obra de la reflexión” (Cassirer, E. 1972, p.105), la reflexión no se añade como algo externo más bien es un elemento constitutivo del lenguaje de la misma forma que la sensación. Como Kant, Herder está reformulando la teoría de la percepción, el sistema de signos no se añade a las percepciones sensibles como decía Condillac, la percepción no es independiente de la representación ideal, es ya una representación. La percepción contiene un elemento formal que no está separado o es ajeno, ese elemento es el lenguaje.

Es una concepción que ya se puede encontrar en Schlegel (sobre el lenguaje), es el concepto de “forma orgánica” Es ya la imagen romántica de naturaleza y cultura convertidas en una misma cosa, es el Geist que tanta fortuna tendrá en la filosofía romántica, una nueva forma para lo orgánico y para la reflexión romántica sobre la naturaleza (Schelling). Son los signos de lo que Foucault considera la clausura definitiva del sistema representativo, que en realidad se oculta bajo la mirada sublimadora de un genio que atraviesa los misterios de la naturaleza con su mirada. Se trata más bien que de la crisis, del ocultamiento de la representación a través de un personaje representativo privilegiado que entra en el corazón de la naturaleza a través de su lenguaje, que no deja de ser una forma privilegiada del sistema representativo.

En este momento, probablemente el pensador más ilustre al que se refieren los protorománticos sea Rousseau, se clausura la representación clásica de la naturaleza; la oposición entre naturaleza y libertad propia del pensamiento clásico, encuentra ahora un punto de conexión, un término medio, lo orgánico es un concepto que va a suponer la reconciliación entre naturaleza y libertad o entre ser y deber ser. Es el momento de la identidad, ideal y real se identifican (Schelling)

El problema del lenguaje para el clasicismo pertenecía al dominio de la razón no de la naturaleza. Desde esta posición se creaba una dualidad que hacía de la representación el doble de la presencia, el lenguaje y las representaciones son obras del hombre no de la naturaleza, son artificiales, es por lo tanto el espacio para la regularización y el orden. Ese era el espacio y el tiempo de la representación, el de la reflexión y la acción humana. Cuando los estudios sobre el lenguaje comenzaron con Vico sobre el camino de la genealogía, acabaron por desmontar la concepción del mecanismo de la representación sustituyéndolo por el problema de su origen, un origen que remontaba las convenciones a un punto primigenio y natural donde se disolvían las diferencias que tanto Descartes como Locke habían querido establecer para delimitar al

camino en el ámbito de la estética desde la perspectiva de la creación artística y no de la recepción, como fue entendida para los ilustrados de primera generación. El artista crea con las palabras, con los signos, con los sonidos, el genio usa los elementos sensibles y no solo procede por medio de abstracciones racionales. Efectivamente, mientras que en el pensamiento clásico el sujeto había sido el centro de toda especulación, alrededor del sujeto se construía una lógica y una psicología, hacia la segunda mitad del siglo XVIII el problema del sujeto se había derivado hacia un personaje que no era nuevo pero sin embargo iba a jugar un papel decisivo en la crisis del clasicismo: era el genio. Se trata de presentar el sujeto desde la perspectiva de la jerarquización de las operaciones intelectivas.

Frente a una gramática universal que aparece para algunos ilustrados como una quimera se va a desarrollar una preocupación mas cercana a los valores particulares de la lengua, a las estilísticas singulares. Diderot en su *Lettre sur le sourd*, trata del genio poético, como también hará Lessing; “El concepto de genio se convierte en el presupuesto lingüístico e ideal de la nueva visión del mundo espiritual” (Cassirer, E. 1972, p.97). La representación que se entendía como una operación racional del sujeto ahora se traslada hacia el terreno de lo irracional y traslada el interés, que se situaba en el sujeto, por el genio. El verdadero creador es el hombre, el artista genial. El genio tiene un territorio y una lengua concreta, tiene un *geist* singular a través del que se convierte en universal. Frente a la universalidad de las gramáticas racionalistas se reivindica la particularidad de las lenguas nacionales, el empirismo y no el racionalismo es el que se convierte en Idealismo. Hildebrand, Hamann y Herder se sitúan en la línea de Harris, o mas bien plantean una alternativa entre Harris y Lessing. Frente a lo general se reivindica lo excepcional, no tanto el universal humano cuanto el particular que sale de la mayoría y destaca en su aislada grandeza. Su vida, sus sentimientos y su capacidad de expresar se convierten en un ejemplo del valor que tiene la individualidad y no la colectividad. Las emociones, que singularizan a los individuos, se ponen por encima de la capacidad

hombre y al bruto. Esa diferenciación iba a venirse abajo por el supuesto del origen que tantos discursos articuló en el pensamiento ilustrado y especialmente en Rousseau. Así comienza lo que Luckács llama “el asalto a la razón: de Schelling a Hitler” y que Adorno-Horkheimer van a identificar con las contradicciones ilustradas. La representación se tambalea ante la irracionalidad declarada del idealismo, aunque se mantiene como la racionalidad de un sistema que muta internamente. El nuevo principio que se opone a la razón ilustrada como una presencia incuestionable es solo un sueño que Goya anuncia en sus Caprichos: “el sueño de la razón produce monstruos”.

exclusivamente racional, a través de la que somos capaces de superar nuestra singularidad emocional. Se trata de una estética y filosofía burguesas que acompañan la excepcionalidad del genio y que tienen su traducción en la singularidad del individuo burgués.

3.1.4. EL GUSTO INTERESADO. MARCOS SOCIALES DEL GUSTO.

1.

La estética del siglo XVIII aparece habitualmente vinculada al problema del gusto, desde que Kant escribiera su monumental *Crítica del juicio*, parece que el gusto era la expresión de una subjetividad desinteresada. Revisando los textos fundamentales de la primera mitad del siglo, el concepto de gusto aparece solapado al sistema de la sensibilidad de los hombres, y su capacidad de discernir intelectualmente lo denominado como bello. Pero lo que llama más la atención es que el asunto parece oscilar entre una consideración acerca del origen del gusto de tipo innatista y otra social. En la mayor parte de los casos aparece como una forma de diferenciar a los individuos, estableciendo unos criterios clasificatorios nuevos. Así el gusto se añadía a las antiguas consideraciones nobiliarias de rango y a las modernas basadas en la riqueza. El gusto es expresión de una motivación y de un interés, el gusto, aunque a veces se cultiva, necesita de unas condiciones naturales que no todos los hombres y mujeres poseen.

The spectator, el nombre de la publicación literaria en la que participa J.Addison, marca la dirección según la que la nueva ciencia del arte se basa en la recepción del espectador. Cultivar el mundo de las artes como espectador cultivado es una prioridad social ya que el gusto caracteriza, y clasifica, a los hombres. El buen gusto es un criterio diferenciador. Se está construyendo la identidad individual desde la sensibilidad que actúa como fundamento de cualquier operación psíquica. El empirismo basa su concepción de hombre en esa primera instancia cognitiva que son los sentidos. Toda operación siguiente del intelecto se basa en los procesos de la sensibilidad, de la forma en la que van a proponer Condillac y Hume y que Kant va a sistematizar. La razón es el tribunal racional que dirige las masas de las impresiones. La burguesía se entiende así misma como exponente de la sensibilidad, pero una sensibilidad no meramente natural tal y como aparece en las multitudes. Lo sensible del burgués sin ser el orden estricto de la

etiqueta cortesana, exterior y aparente, también esta sometido a unos principios racionales, que convierten la sensibilidad burguesa en una forma cultivada o civilizada.

En 1725 se publica *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de Belleza* de Francis Hutcheson, la idea tratada desde el punto de vista de la representación subjetiva se conecta inmediatamente con el concepto corporal de gusto y el intelectual de belleza. Se trata de un estudio de la percepción desde una perspectiva empirista, hay un sentido superior que añade a los sentidos externos la categoría de belleza y bien, que son por tanto posteriores y se adquieren:

Y por eso imaginamos que su sentido de la belleza y sus sentimientos morales sobre las acciones han de deberse enteramente a la instrucción y a la educación; mientras que es tan fácil concebir de que modo un carácter o un temperamento constituyen por naturaleza constituyen por naturaleza –tan pronto como son observados- la ocasión necesaria de placer, o un objeto de aprobación, como un sabor o un sonido. (Hutcheson, F. 1992, p.7).

Esta disposición natural la tendríamos desde niños y es una forma de gusto primaria, sin embargo la otra, no es natural y exige el proceso educativo para percibirla, implica la reflexión, la percepción de la proporción, la semejanza...En el Sección I va a intentar explicar las diferencias entre la idea suscitada en nosotros (belleza si es visual, armonía si es musical) y nuestra capacidad de recibirla (sentido de belleza o buen oído). Esta capacidad es lo que Hutcheson llama sentido interno. Es entonces cuando se acerca a una cierta sociología del gusto, todos los hombres ven y oyen, pero no todos disfrutan:

...y sin embargo, no encuentran quizás placer en las composiciones musicales, en la pintura, arquitectura o paisajes naturales, o uno muy débil en comparación con el que otros experimentan en los mismos objetos. Esta mayor capacidad de recibir tales ideas placenteras se llama habitualmente genio o gusto delicado” (Hutcheson, F. 1992,p.16).

A partir del párrafo 12 se plantea las diferencias entre las diferentes capacidades de recibir las bellezas y las armonías, de manera que hay “una clase de hombres que puede tener una mayor perfección en el conocimiento derivado de la sensación externa” (Hutcheson, F. 1992, p.17), frente a otros cuya “capacidad superior de percepción” les permitirá experimentar el placer de la belleza y de la armonía.

Si el sujeto es la red principal que constituye el sistema de la representación, y el modelo del sistema es el del espectáculo artístico, aquí se concreta el personaje que, por alcanzar las mayores sutilezas, es el llamado a convertirse en el actor social de la representación. Es decir la estética ilustrada parece convertirse en el principio de legitimidad por el que unos hombres, sin mayor rango que otros, se diferencian sin embargo de ellos, destacando en un nuevo firmamento mítico como stars. Precisamente

lo que la estética viene a destacar es aquello que caracterizaba al personaje dentro de la sociedad cortesana: su buen gusto, pero ahora desprovisto de toda justificación y fundamento de sangre. “La mala música complace a los rústicos” (Hutcheson, F. 1992,p.66), la capacidad perceptiva de cada cual es diferente, también su capacidad de considerar las ideas generales como la idea del bien común es extraña a muchos. La desigualdad de los hombres, en función de su gusto, va a hacer que unos sean los actores y otros los espectadores, incluso si no son capaces de valorar el espectáculo.

Hume se propone establecer una norma para el gusto, fijar unos códigos objetivos para la representación estética o mas bien para la capacidad de disfrute de esta forma de representación. Todo ello porque la experiencia nos dice que hay una gran variedad de gustos, por lo que su planteamiento confirma la perspectiva subjetiva: “La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente que las contempla y cada mente percibe una belleza diferente”(Hume,D. 1989,p.27), lo que confirma el dicho popular, al que alude Hume, de que es inútil discutir sobre gustos, por “sobre gustos no hay nada escrito”. Según esta idea cada cual disfruta a su manera y todos contentos, pero el asunto no es así, unos son los gustos del cuerpo y otros los de la mente, unos son los gustos del vulgo, otros los de la *Gens de lettres*, unos del burgués, otros del cortesano. Las diferencias de partida ya indican una gradación de los placeres, pero además la aparente multiplicidad se va a reducir a unos principios:

...en medio de toda la variedad y capricho del gusto hay ciertos principios generales de aprobación o censura, cuya influencia puedan distinguir unos ojos cuidadosos en todas las operaciones de la mente (Hume,D. 1989,p.27).

Esos principios generales no los encuentran todos los hombres en sí, y Hume reconoce que la causa son los defectos de los órganos internos, que son “muchos y frecuentes”. Pero hay otras razones:

una causa evidente por la cual muchos no consiguen el sentimiento apropiado de la belleza es la falta de esa delicadeza de imaginación que se requiere para la transmisión de una sensibilidad hacia esas emociones (Hume,D. 1989, p.33),

Aunque todos pretenden tener esa “delicadeza” sin embargo no se da en todas las personas. Esa facultad, dice Hume, se da cuando “los órganos de los sentidos son tan sutiles, y al mismo tiempo tan exactos que no permiten que se les escape nada” (Hume,D. 1989, p.34). Para establecer estas diferencias usa la historia de Don Quijote comparándolo con Sancho, es la diferencia entre el gusto mental y el gusto corporal,

también la que hay entre el vino y la literatura. Por eso Hume establece una gradación y jerarquía del gusto por el que “el juicio de un hombre seguiría siendo preferible al de otro” (Hume, D. 1989,p.35), una desigualdad que pone a cada uno en una posición diferente, pues muchos son la masa de los que carecen del gusto delicado y muy pocos los que lo poseen: “aunque sean escasos los hombres de gusto delicado, se les distingue fácilmente en la sociedad por la solidez de su entendimiento y la superioridad de sus facultades sobre el resto de la humanidad” (Hume,D. 1989,p.45), ellos son los protagonistas de una representación en la que los hombres y mujeres carentes de esa delicadeza deben saber admirar a los que se presentan en sociedad con dotes tan admirables.

La jerarquía se establece gracias a esas dotes “superiores” que se presentan a todos con absoluta transparencia, el problema es que no se entiende como los carentes de delicadeza pueden percibir eso en los otros. A la difusión colectiva de los méritos de los personajes representativos va a contribuir la creación de una opinión pública, que es así como un gusto diferido, por el que los carentes de delicadeza la obtienen por los otros, esos que disponen de un buen gusto natural. El espectador adopta a través de los medios una opinión que le pone en posición de disfrutar de lo que los doctos le seleccionan como lo que se ajusta a la norma del gusto y que viene definida por la experiencia de unos pocos. Es necesario fundar una autoridad en materia de gusto, y que con criterios mas o menos objetivos, se presente al público como actor representativo del buen gusto de la nación.

Para no establecer una clasificación económica equivalente a la vieja clasificación nobiliaria, la educación se convierte en el mecanismo que todos consideran el más adecuado para transitar en las escalas de la jerarquía social capitalista. El cambio afecta, como es obvio a un individuo, no a la totalidad. Pero “Un hombre naturalmente carente de gusto no podría mediante ninguna educación recibir las ideas de gusto” (Hutcheson, F. 1992,p.78), de nada sirven todas las maravillas del mundo si no se tiene el sentido de belleza. Así dice Hutcheson: un godo no podría juzgar como valioso algo para lo que no esta capacitado admirar. El sentido superior se educa, pero solo si el sentido exterior o inferior, que antecede al sentido interno, esta suficientemente desarrollado. La educación no es apta para todos, porque no todos pueden construir ideas, ya que algunos no tienen la disposición natural del gusto. La desigualdad está en la base de la gran construcción

espectacular de la cultura clásica. “El gusto es el resultado de esa educación mas avanzada entre las elites que en el todo el mundo.” (Szambien,W. 1993, p.131)

La adquisición de este gusto elevado es una ventaja a la hora de conocer la naturaleza humana: “Y ésta es una nueva razón para cultivar el goce de las artes liberales. Nuestro juicio se reforzara con esta práctica.”(Hume, D. 1989, p.56), pero en otro aspecto diferente, al del juicio sobre aspectos relevantes de la experiencia. El cultivo del gusto contribuye a la mejora del temperamento y “produce un cierto sentimiento elegante al que el resto de la humanidad es ajeno” ”(Hume,D. 1989, p.56). Esa disposición, del gusto, contribuye a consolidar cierta tranquilidad, ayuda a la reflexión...Hume relata las ventajas que el cultivo del gusto elevado produce en los individuos. En segundo lugar dice Hume, este cultivo es bueno para las relaciones sociales, para el amor y la amistad:

...el que haya digerido bien su conocimiento de los libros y de los hombres, no encuentra gran disfrute a no ser en compañía de un numero selecto de amigos. Siente demasiado sensiblemente cuán lejos está el resto de la humanidad de las nociones que él abriga. Y estando su afecto tan confinado dentro de un pequeño círculo, no es extraño que profundice en él mas que si fuera más general e indiscriminado. El regocijo y el jolgorio de un compañero de botella se eleva en él al grado de una sólida amistad, y el ardor de su deseo juvenil se convierte en una pasión elegante (Hume, D. 1989, p.57).

Es evidente, a juicio de Hume, que los hombres se transforman a través del cultivo de las artes, y aquellos que son modificados por estas experiencias establecen el círculo reducido de los afines. Cuando Bourdieu estudie, doscientos años después, la construcción social del gusto, se encuentra cómo, la distribución de los gustos por oficios, es decir el perfil profesional de los que disfrutan de la alta cultura, son aquellos que detentan las profesiones económicamente mejor remuneradas. Es decir lo que viene a definirse en esta ética del gusto es un criterio clasificatorio no solo de los hombres sino también de sus funciones y de sus atribuciones. La cultura clásica, su contenidos, se van a convertir en un criterio de distinción social mas allá de otros como son los títulos o el dinero. El sujeto cultivado es apto para formar parte de esos circuitos sociales y para progresar dentro de ellos. El burgués, como presenta Moliere, necesita hacerse gentilhomme para poder establecerse en la alta sociedad.

2.

En 1715 se publica un influyente texto de Crousaz, el *Tratado de lo Bello*. Allí se deja claro que lo bello no es un objeto, sino mas bien una relación. Respecto al gusto, el texto de Crousaz presenta un doble principio, uno pasivo o receptivo y otro tipo de gusto

activo, que sería algo así como el juicio. Es la diferencia que hay entre experiencia y reflexión, o entre sentimiento y razón, algo que también está presente en las reflexiones de los pensadores británicos de la época. Pero lo más interesante es que el *bon goût* se institucionaliza en virtud de un criterio que le confieren la objetividad de las reglas, así se establece la diferencia pascaliana entre *l'esprit de la finesse* y *l'esprit de géométrie*.

Tras las definiciones iniciales pasa a los ejemplos. Respecto a los edificios destaca: “Se ha hecho para ser visto y ser admirados” No se trata solo de indicar la funcionalidad que sabemos que acompaña a la arquitectura, sino del carácter de objeto de contemplación. Se piensa en la posición del que contempla, el objeto debe presentarse adecuadamente al espectador. Pero también el objeto artístico debe adecuarse a lo que le conviene en virtud de su rango (Crousaz.1999, p. 69). Los ejemplos que siguen no aportan nada especial a lo conocido en otros textos morales o políticos, sin embargo no podemos pasar por alto la importancia de derivar esos principios morales de un tratado de estética donde se está tematizando el concepto de belleza y de gusto estético. Al usar estas ejemplificaciones nos da una información extraordinaria de lo que hay tras estas reflexiones sobre el gusto o la belleza y que comentaristas como Diderot pasan por alto. Consideraciones de este tipo son tan evidentes para ellos que no merece la pena detenerse. Gracias a estas concreciones del discurso teórico, es como podemos comprender, que es lo que se estaba buscando con estas reflexiones estéticas. En efecto, descubrimos que no eran recomendaciones para los artistas, pero que tampoco se dirigían a los críticos especializados, mas bien se pensaba en los hombres como asociados y en esas asociaciones. Bajo el asunto de la belleza se estaban definiendo las nuevas formas artísticas, pero también su recepción social, y los nuevos espacios de encuentro de la elite económica y social de las urbes.

El siguiente ejemplo es, respecto a las costumbres, lo que se considera bello en las acciones, establece una conexión entre ética y política (Crousaz 1999, p. 70-71). El gusto hace referencia a las acciones de los hombres, a sus profesiones, y a sus comportamientos. La estética es una forma de educación moral. La conciencia que es una realidad no objetivable, se puede considerar gracias a sus objetos, las obras de arte producidas. El hombre se cultiva moralmente a través del disfrute de las obras de arte, a través del cultivo de la sensibilidad y de la racionalidad.

Pero lo mas interesante es una justificación estética del principio de autoridad que viene inmediatamente después de lo anterior: “Del modo como los hombres están constituidos, no es posible que vivan y que sean educados como personas razonables”. En muy pocas palabras, Crousaz esta justificando la necesidad de superar un cierto estado natural, pero sobre todo justificando la desigualdad y la dominación de unos sobre otros:

Es pues, para hacer a los hombres mas felices por lo que se ha puesto a unos en posesión de toda la autoridad necesaria para conducir bien a los otros, y por lo que los otros se han conformado con una sumisión que no era menos necesaria para ser guiados de manera feliz. (Crousaz, J.1999, p.71).

Se ha producido un desplazamiento imperceptible entre la necesidad de educar a través del gusto y la necesidad de dominar ¿de un modo que guste? Esto es lo que llama “unidad de felicidad” mientras que en otras ocasiones se da una unidad de disgusto, es cuando el súbdito no se deja gobernar o cuando el gobernante no proporciona bienestar al súbdito.

Es bello ver tantas voluntades diferentes como hombres hay en una sociedad, y todas capaces, por la razón de que son libres, de establecerse diferentemente, reunirse como si fueran incapaces de diversidad. Es bello, digo, ver una multitud de hombres vivir como si no tuvieran mas que una Voluntad y como si fueran los miembros de una sola persona, por su atención continua al bien común de todos” (Crousaz, J. 1999, 71-2).

Esta aplicando el principio estético de belleza como unidad de la diversidad para deducir la bondad de un determinado sistema político. Es decir el paradigma estético, el buen gusto permite deducir el modelo ético y político. Pero al mismo tiempo sirve para señalar una forma de comportamiento de la multitud unida en una sola voluntad. Es, probablemente una de las primeras reflexiones a propósito del comportamiento de las masas ciudadanas. Frente al modelo autoritario presenta los inconvenientes de los “estados populares”, en estos no se admite (y se refiere a los pequeños talentos, que dice que siempre son los mas numerosos) ningún tipo de superioridad,

...y la miran como contraria a la constitución de su gobierno; les parece que caen en cuanto alguien se eleva por encima de ellos, no pueden soportar que unos particulares, y menos aun que familias enteras se distingan y obtengan mas consideración que los otros. (Crousaz, J. 1999, pag 72)

El texto hace referencia a la envidia y el bajo orgullo de un pueblo brutal, continuando con las inconveniencias de la igualdad: “Una igualdad tan exagerada no presenta nada bello, trastoca todas las proporciones, destruye la regularidad, no es mas que una unidad confusa” Solamente desde la perspectiva de las pasiones se puede considerar bella a la igualdad, confundidos por “las ventajas que les proporciona

inmediatamente”. (Crousaz, J. 1999, p 73). Lo que va a hacer seguidamente es analizar la igualdad de las Leyes de Atenas, lo que va a hacer es una interpretación de esa igualdad respecto a la voluntad de los ciudadanos: todos por igual amaban a la patria como la madre común, pero “en lugar de poner a todo el mundo en el mismo rango, se limitaba a honrar del mismo modo a aquellos que tenían igual merito, y la igualdad se notaba así en medio de la diversidad” ” (Crousaz, J. 1999, p. 73). El autor tensa la estética cuanto sea necesario para adaptar su concepto de belleza a su concepto de sociedad, siempre bajo el criterio de la unidad en la diversidad.

La reflexión estético-políticas de Crousaz pretenden justificar la crisis de la Republica ateniense por una igualdad mal entendida, el problema se resume en que cada ciudadano “considerándose como una especie de Príncipe, quiso participar en el gobierno. Esa vanidad les hizo perder el afecto y la confianza del resto de los griegos, sus súbditos que su cortesía o su política honraba con el nombre de aliados (Crousaz, J. 1999, p. 74). La participación en ojos de Crousaz es una intromisión perniciosa en la actividad política, el público debe conocer cual es su posición en el sistema representativo y el pensador suizo lo plantea con absoluta claridad a través del constante paralelo que hace entre el gusto estético y la pertenencia política. La contradicción entre la igualdad en Atenas y la desigualdad entre otros estados súbditos, esta planteando una sospecha respecto a una democracia real para todos los ciudadanos sin distinción, en una época en la que la única democracia conocida no daba ese status a sus territorios.

El siguiente ejemplo es mas llamativo todavía, hace referencia a lo menos bello, lugares de tortura, cadalsos y suplicios, algo que es horroroso pero necesario. En este contexto introduce la necesidad de la educación, y plantea una visión general de una sociedad bella:

Sabios reglamentos, un gran numero de personas encargadas de hacerlos observar y recompensadas por su atención. La juventud y la primera infancia esclarecida tempranamente por útiles instrucciones, formada en el saber hacer, acostumbrada al trabajo: una policía que proporcionara a cada uno ocasiones y ayudas infalibles para vivir con un cierto grado de comodidad y de abundancia; los primeros desvíos del deber reprimidos, la primera aparición de crímenes prevenida por estos medios. No habría nada en todo ello que no se refiriera directamente a las utilidades de la sociedad entera, y a la de cada particular” (Crousaz, J. 1999, p 74-5)

Las reglas que emanan de la autoridad son como las reglas que emplea el artista para formar sus obras, el gusto por las reglas que determina el buen gusto del ciudadano es una virtud estética y social de primera magnitud. El orden que hace cumplir la autoridad, el propio sistema educativo y todo lo que constituye la administración del

estado es un objeto bello para aquellos que son capaces de distinción, de reconocer no solo la necesidad, sino la belleza del sistema representativo.

Hacia el final del tratado se refiere de nuevo al gusto:

Pero aquel en quien estas disposiciones naturales no se encuentran en el mismo grado, aprende de un Maestro a comparar los rasgos del cuadro con los de los objetos que se ha tenido el propósito de representar en ellos. Recorriéndolos uno tras otro se adiestran para desenmarañar lo que percibe de conforme con lo que no resulta bastante parecido. Reflexiona, luego siente y como el hábito le proporciona esos sentimientos con mayor prontitud cada día, al final preceden a sus reflexiones, y desde luego entonces juzga por gusto (Crousaz, J. P. 1999, p. 131).

El criterio de distinción es racional, se trata de la razón, que todavía entendida como *mathesis* que alcanza la totalidad del orden natural y social. Pero todavía mas interesante aparece la justificación de la diferencia entre los poseedores de disposiciones naturales y los que no lo tienen. Es en este momento donde la razón debe auxiliarse de un maestro, es el momento decisivo en el que debemos entender si Crousaz se refiere al maestro que te dice lo que tienes que pensar, como planteaba Kant en la minoría de edad pre ilustrada, o por el contrario es el maestro socrático que te sacaría de la caverna, aun a pesar de la incapacidad natural. Poco probable el segundo caso, el desarrollo del gusto estético resulta una herramienta de incalculable valor para la participación en sociedad.

Lessing, en *Dramaturgia de Hamburgo*, descubre el valor de la mediocridad, y de su función a la hora de formar el gusto: “a una persona de buen juicio, si queremos educarle el gusto, bastará con explicarle, por que razón no le ha gustado una cosa”. (Lessing, G.E. 1993, p.77) la capacidad analítica de diferenciar los elementos involucrados en el hecho percibido es una de las condiciones para desarrollar el juicio y al mismo tiempo el buen gusto. El análisis del juicio estético es por lo tanto subsidiario del gusto, como así entendió Kant en *La critica del Juicio*. Este criterio va a incapacitar a todo aquel que no sea capaz de dar cuenta de sus juicios estéticos. Todo gusto que no pueda justificarse racionalmente es un gusto de un genero inferior.

3.

En el tomo VII de la Enciclopedia aparece la contribución de Voltaire: *Gusto*, aquí no van a cambiar mucho las ideas planteadas. Se trata de una reelaboración de su trabajo *Temple du Goût* de 1733, el gusto aparece como un sentido que tiene una doble significación, por una parte hace referencia a “un don de discernir los sabores” y se basa en algo innato e intuitivo, y por otra parte hace referencia al “conocimiento de las

bellezas artísticas”, experiencia derivada de la reflexión. Reelabora las ideas presentadas por Hutcheson, pero desde una perspectiva menos subjetivista. Habría por tanto un gusto sensual y un gusto intelectual, y junto con un buen gusto hay también un mal gusto. Pero más significativa es la idea del gusto desde una perspectiva dinámica, el gusto estaría en el mismo contexto que el progreso histórico, de modo que habría unos progresos del gusto (Calatrava Escobar, J.A. 1992, p.131). Aunque aparecen las dos posiciones respecto al gusto, una sensual y corpórea y la otra cultural e intelectual, no queda claro que Voltaire conciba el gusto de las cosas artísticas como algo accesible para todos a través de la disciplina educativa. El mero referirse al aspecto intelectual de lo artístico ya lo separa del simple sentido común estético. Lo bello adquiere una concepción finalista incluso en su pretendida objetividad. De alguna manera, como decía San Agustín, las cosas serían bellas para nosotros, se presenta cierto conflicto entre objetividad de la belleza y subjetividad. En realidad, con la objetividad, la estética pretende suprimir el relativismo natural del gusto y la ausencia de normatividad en la creatividad. Sin embargo esa objetividad no puede sacrificar el objetivo social del arte que es la bienséance o el decorum al que se siente obligado un pensador francés como Crousaz. Al objetivo final del arte y más de la arquitectura, a la que parece que se refiere especialmente Crousaz, no tiene sentido sin la utilidad.

Cuando Hume propone una norma del gusto, en Francia los artistas han reaccionado contra el clasicismo que se basaba en la normativización de los elementos y los lenguajes artísticos. El gusto no era ajeno a las reglas, el rechazo de Aristóteles no significa el rechazo de toda reglamentación. No obstante lo que queda claro es que lo normativo no puede nunca anteponerse a la presencia sensible de la obra que es la que despierta el gusto. Du Bos, en las *Reflexions critiques sur la poesie et la peinture*, 3vol, Paris 1755(1719) t.II, (Citado en Szambien, W. 1993, P.341). Discutiendo sobre el ragú dice: “hay en nosotros un sentido hecho para conocer si el cocinero ha obrado siguiendo las reglas de su arte. Se degusta el ragú y, sin conocer incluso esas reglas, se sabe si es bueno”. Aunque existan las reglas, sin embargo estas no son definitivas a la hora de garantizarnos la calidad del producto artístico. Hay algo natural por lo que el gusto dictamina sobre su objeto independientemente de que este sea un producto más o menos dependiente de las reglas.

Mas allá de las reglas, el gusto es tal cuando se adecua a las conveniencias. Contra la diversidad de los gustos se erige la conveniencia, que hace del gusto un asunto particular, así aparece en Boffrand, *Livre d'Architecture, dissertation sur ce qu'on appelle le bon gout en architecture*. Efectivamente allí se diferencia el buen gusto individual del buen gusto objetivo. Ese buen gusto objetivo es aquel al que alcanzamos la colectividad distinguida, la sociedad de esa *gens de lettres et grands*. Para referirse al gusto del público Lessing, en *Dramaturgia de Hamburgo*, usa una categoría similar, hay un gusto particular y un gusto general. El público juzga, pero el juicio no se debe basar en tal o cual aspecto. El gusto no es aquello que nos arrastra momentáneamente:

...no tenemos gusto si tenemos tan solo un gusto unilateral...el verdadero gusto es el general, que se extiende sobre bellezas de toda especie, pero de ninguna espera más placer ni mas atractivo del que pueden proporcionar según su especie” (Lessing, G.E. 1993, p.76)

El planteamiento es el del gusto clásico, entendido como el gusto de la proporción de cada cosa en su justa medida. Es un gusto que no se detiene en las particularidades de los gustable, sino que va a ser objetivado como el gusto de lo mas general. Como Creusaz decía respecto a lo que correspondía a lo bello: la objetividad o el equilibrio de la variedad de objetos considerados.

El artículo *Goût* que sigue al redactado por Voltaire es el de Montesquieu (Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art) se trata de un texto incompleto que la *Enciclopedia* lo presenta como el pensamiento último e inacabado de un genio. El artículo comienza haciendo referencia a tres objetos diferentes respecto a los que podemos aplicar la palabra gusto, entre otros lo que nos parece útil a lo que llamamos bueno, y lo placentero, no útil necesariamente a lo que llamamos bello. El error de los antiguos fue considerar estas cosas que corresponden a determinadas respuestas del sujeto como “cosas positivas”, estas no son cualidades de los objetos, sino cualidades “relativas”, categorías o calificaciones del sujeto: “Las fuentes de lo bello, de lo bueno, de lo agradable, etc., están por ende en nosotros mismos; y buscar sus razones es buscar las causas de los placeres de nuestra alma” (Montesquieu, 2006, p.12). Se trata de explicar algo que concierne al sujeto y no al objeto, nuestra sensibilidad responde de tal o cual manera ante un estímulo sensible. El subjetivismo del *Tratado sobre lo Bello* de Crousaz imprime la dirección de la investigación estética de Montesquieu. La posición es la contraria que hemos presentado a propósito de Voltaire que defiende la objetividad de aquello sobre lo que aplicamos el gusto. Montesquieu diferencia la procedencia de las

sensaciones placenteras en dos, aquellas que vienen de los sentidos y otras que están en la “naturaleza del alma”, pero se encuentran “en todo ser que piensa”, es la diferencia entre un gusto adquirido y un gusto natural.

Los atributos del hombre de gusto lo convierten, según Montesquieu, en un personaje excepcional. Los criterios se han subjetivizado y al mismo tiempo naturalizado. El primero de los fundamentos de la desigualdad está sustentado en la categoría de una norma del gusto, de un canon, que no es susceptible de aprender, es algo que va en la naturaleza y en el interior de algunos individuos. El gusto natural no se adquiere, no basta con conocer las fuentes de las que surge el gusto, ni con estudiar el correcto juicio del gusto:

De modo que todo lo que pudiéramos decir, y todos los preceptos que pudiéramos ofrecer para formar el gusto, no pueden concernir sino al gusto adquirido, vale decir que no pueden concernir directamente sino a este gusto adquirido, aun cuando éste se siga ateniendo indirectamente al gusto natural: pues el gusto adquirido afecta, cambia, aumenta y disminuye el gusto natural; así como el gusto natural afecta, cambia, aumenta y disminuye el gusto adquirido. (Montesquieu, 2006, p.19).

El gusto natural solo puede sentirse, y el sentimiento se despierta a través de lo que nos sorprende. Ese gusto natural es la fuente primera del placer estético, todo el conocimiento contribuye a este gusto, de la misma manera que gracias a ese gusto adquirido va a condicionar la experiencia inmediata del gusto. Mas adelante se ocupa de esprit, diferenciando el talento del gusto, del espíritu, y en este momento ya se refiere al gusto como algo “si tiene más que ver con un cierto placer delicado de la gente de mundo, se lo llama gusto”; el gusto ya aparece en general como algo diferenciado y del que disfrutaban unos pocos, dejando a su vez el talento como aquello que producen los artistas de los que disfrutaban las “gentes de mundo”, diferente de las artes de la guerra, la agricultura, la caza y otras varias actividades para las que hace falta “esprit” y no talento ni gusto.

Poco después viene un elogio de la representación que es la que es capaz de despertar nuestra sorpresa y gusto. Esa representación artística que nos ofrece aquello que nuestras limitaciones nos impiden disfrutar: “El arte viene en nuestro auxilio, y nos descubre la naturaleza que se oculta a sí misma; amamos el arte, y lo amamos más que a la naturaleza, vale decir, la naturaleza que rehúye nuestros ojos”(Montesquieu, 2006, p.24). La representación artística, como el método cartesiano para la razón, actúa como

una prótesis para nuestra sensibilidad y nos proyecta mas allá de la mera presencia.

Una nueva entrada de *Goût* nos lleva al trabajo de D'Alembert es el tercer artículo sobre el gusto que aparece en la Enciclopedia: *Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la Philosophie dans le matières de goût*. Se trata de ver el papel de la filosofía en relación con el arte. En este artículo se constata la actividad filosófica en relación con la percepción artística y también la liberación de la superstición del viejo planteamiento que se hacía en términos de querelles, en primer lugar por la superación de la querelle Ancien – modernes. Es la *philosophie* la que, en materia de gusto, mezcla la razón y genio, la imaginación y sentimiento. D'Alembert se plantea ¿puede matar la filosofía el arte? Se puede explicar el gusto? Hay reglas objetivas en nosotros, debemos buscar en nosotros mismos. Para D'Alembert

Hay dos clases de belleza, unos objetos sorprendentes y sublimes que produce la naturaleza...que son accesibles a todos los espíritus; y otros objetos cuya belleza es solo sentida por las gentes sensibles, y que constituyen propiamente el objeto del gusto... (Calatrava Escobar, J.A. 1992.p.147).

En la línea del subjetivismo estético ilustrado D'Alembert se propone una tarea que ha comenzado Montesquieu: ir definiendo aquellos principios de la subjetividad que hacen que nos pronunciemos de determinada manera ante una obra artística. Es una introspección que nos permitiría conocer las reglas del gusto. Para lograr este conocimiento se precisan algunas condiciones, y una serie de cualidades intelectuales: “no carecer de ninguno de los sentidos que compone el gusto” dice D'Alembert. Pero también debe ser consciente de la utilidad social de su discurso, en el que lo moral se adhiere a lo estético de la misma manera que el sentimiento va unido a lo racional (Calatrava Escobar, J.A. 1992, p. 148). De nuevo el gusto aparece como una línea de demarcación entre aquellos aptos para determinadas operaciones y los que no lo están. Por lo tanto el error en materia de a gusto se debe de a la falta de sensibilidad del que juzga. Al uso erróneo de unos principios o reglas consideradas universales.

El estudio de las grandes obras de arte, nos va a permitir conocer esas reglas universales. El interés por la reglas no es tanto prescriptivo, cuanto que permite al filósofo dictaminar sobre la calidad de una obra. Estas reglas son conocidas igualmente por las gentes cultas. La importancia de los principios estéticos estriba no tanto, en lo que tienen o son, sino en lo que provocan. Esto no significa que el sentimiento sea el criterio determinante, lo fundamental es la razón. El crítico define la regla del gusto. Por esa

razón aparece una reflexión sobre el filósofo o después de dos artículos sobre el gusto.. El filósofo el materia de gusto se comporta del mismo modo que el genio creador.

Hay un identidad entre crítico y genio. Si leemos el artículo de D'Alembert antes que el de Voltaire y Montesquieu, la reflexión sobre el gusto, aparecería como el análisis del gusto estético del filósofo, que al mismo tiempo es el genio. El verdadero filósofo cuando juzga en materia de arte se encuentra en una condición característica: “abandonado en un principio al placer de la primera impresión, pasa inmediatamente al examen razonado de las causas de su placer y distingue la ilusión de la belleza real” (Calatrava Escobar, J.A. 1992, p.151). El filósofo, como en Platón, es el personaje representativo privilegiado y aquel que es capaz de lo sensible y lo racional de una obra de arte, su apariencia sensible que produce placer y su forma inteligible que es captada por el conocimiento.

El gusto, el juicio estético, consta de dos momentos, el sentimiento primero y después la razón. En los filósofos que se unen la finesse y la justesse, aquellos en los que los dos momentos coinciden, “el razonamiento coincidirá con la primera impresión”. La tarea del filósofo consiste en superar la primera impresión que esta condicionada por prejuicios. El texto de D'Alembert manifiesta la intención no solo de defender la figura del filósofo (recordemos todas las polémicas contra el filósofo, la parodia publicada por Palisot) sino de reivindicar su autoridad en el ámbito de la cultura.

Hay un cuarto artículo *Gout* de Rousseau que trata sobre el gusto musical y como en todos se trata de establecer un principio regulativo que permita distinguir entre los que tienen la aptitud para captarlo de los que no. El gusto se divide entre el gusto particular, aquel que tiene cada uno y el gusto general. Es respecto a este último donde encontramos las categorías de uniformización o normativización que tanto preocuparon al clásico. Rousseau propone un experimento sociológico: hacer escuchar un concierto a un conjunto de espectadores con “oídos ejercitados” y “suficientemente instruidos”. La selección del auditorio es muy importante, porque de lo contrario no podríamos descubrir aquello que buscamos en todos ellos, a saber: la regla del buen gusto. “la mayoría estará de acuerdo sobre el juicio y el orden de preferencia que más conviene a las piezas”, al justificarlo emiten un juicio que siempre hace referencia a ciertos factores que constituyen el aspecto normativo de las obras, pero hay otros aspectos sobre los que no

hay razones y en los que no están unánimemente de acuerdo, y ese tipo de juicio es el del hombre de gusto.

si no se produce la unanimidad perfecta, será porque no todos están igualmente bien organizados, porque no todos son personas de gusto, y porque los prejuicios de las costumbres o de la educación suelen cambiar, mediante convenciones arbitrarias, la jerarquía de las bellezas naturales (Rousseau, J.J. 2007, p.232).

En este texto Rousseau plantea un género de desigualdad en razón del gusto. Esta desigualdad se refiere a la dimensión sensible del hombre y no a su racionalidad. Tal desigualdad es natural, por lo que hay algunos que pueden tener buen gusto y otros que no. Lo que sucede es que todos desean tener buen gusto, por lo que al menos deben instruirse y alcanzar el nivel racional del juicio. Consciente de esta conclusión, el propio Rousseau añade al final que el motivo de la desigualdad no es solo por no ser persona de gusto, sino por la educación adquirida. Con la educación estamos al filo entre la declaración de igualdad o la de la desigualdad natural de los hombres, algo tan relevante a la hora de establecer el carácter de los escénicos y sus espectadores

Las cuatro contribuciones del artículo *Gusto* constituyen la aportaciones mas floridas de toda la obra enciclopédica, se han encontrado los cuatro personajes mas representativos de la cultura europea, gestionados por el quinto, que es Diderot. Es un trabajo realizado por *hombres de gusto*. Respecto al gusto encontramos uno de los aspectos capitales de la empresa sociabilizadora que constituye la Enciclopedia. No se refiere a lo cuantificable ni a lo racionalizable, y la tautología se encuentra ante la evidencia: el buen gusto es el de los hombres de gusto. No obstante el gusto se transmite por mimesis, gracias a las opiniones de los personajes representativos de buen gusto es por lo que se alcanza un buen gusto general del que todos pueden participar. Se constituye así un tribunal basado en méritos absolutamente subjetivos como el gusto.

En su polémico texto, *Carta sobre los espectáculos*, Rousseau se pronuncia en otros términos: el gusto depende de los estímulos simbólicos que ofrezcamos a nuestra sensibilidad. La imitación del espectáculo teatral es la primera de las formas de estimular el gusto, pero hay otras:

El gusto depende de varias cosas: el buscar imitar lo que se ve en el teatro...pueden hacerlo germinar, pero no bastan para desarrollarlo; hacen falta grandes ciudades, bellas artes y lujo, un trato intimo entre los ciudadanos, una estrecha dependencia entre ellos, galantería e incluso desenfreno, vicios que no se vea forzado a embellecer para hacer buscar en todo formas agradables y lograr encontrarlas. Siempre nos faltara una parte de esas cosas y debemos temblar en adquirir la otra (Rousseau, J.J. 1994, p. 148).

Pero el gusto es solamente una necesidad social, depende de las relaciones que establecemos los hombres en sociedad, es una facultad adquirida y no necesaria para la

vida. Pero Rousseau ha identificado la importancia del gusto y se separa de su generación con desprecio: “Y en el fondo, ¿qué gusto es ése tan aireado? El arte de entender de cositas. Verdaderamente, se tiene que conservar una cosa tan grande como la libertad, todo lo demás es bien pueril” (Rousseau, J.J. 1994, p.149)

4.

Como el gusto no solo es una experiencia subjetiva, como dice Montesquieu hay un esprit que define el gusto de una nación. Desde Addison hasta Vico el problema es el gusto de la nación, el gusto se plantea como gusto colectivos y anuncia la preocupación por constituir una opinión pública que exprese ese gusto. La persuasión se convierte en un instrumento del representativo para intervenir en el gusto de las multitudes, la lectura de Cicerón va en esa línea. Pero el docto también debe acercarse al gusto de la multitud para compartir algo y sobre todo para saber comunicarse con la multitud y sus preferencias:

Addison goza con las canciones populares y las fabulas populares, afirma, porque <no es posible que algo que sea del gusto de la multitud, aunque ésta sea la canalla de la nación, no contenga en si algo que pueda agradar y satisfacer la mente del hombre...la naturaleza racional del hombre es la misma en todas partes” (Summers,D. 1993, p.443).

Ésta concepción del gusto lo hace extensivo a cierto sentido común cuyo disfrute sería alcanzable por todos y no unas aptitudes particulares de unos individuos escogidos. El arte crea una mezcla entre ideal-racional y subjetividad-pasiones, eso define el *grand goût* que es el *goût des nations*. La educación y las costumbres van a contribuir a que se defina el gusto público. Gracias a ese gusto compartido por los espectadores, la ciudad encuentra una identidad inexistente en otras dimensiones.

La experiencia estética y el gusto, dependen de la recepción del público, Pierre Nicole (Port Royale) *Traité de la vraie et la fausse beauté* (1659) presenta la subjetividad de las opiniones, por eso la belleza es algo que se debe experimentar. Nuestra naturaleza, la del espectador, no es idéntica ni universal. Es el momento en el que se reconoce la autoridad del público y del gusto nacional. “La poética de Aristóteles es una obra excelente; pero nada hay tan excelente que pueda servir como regla para todos los pueblos en todas las épocas” (Nicole,P. 1659, p. 170 citado en: Summers,D. 1993, 283). El gusto de la nación entera, el universal estético está en la constitución de unos cuantos hombres que son capaces de identificar aquellos principios universales que se encuentran en las obras particulares. Como en el terreno político aquí también unos particulares son

la encarnación de lo universal. Por la misma razón, una nación en una época determinada, puede constituirse en la norma en materia de gusto, es el caso de Italia primero y de Francia con el clasicismo. La Francia ilustrada exporta por Europa su patrón estético, que al mismo tiempo es el de unos pocos personajes representativos.

El gusto clasicista por el origen (antigüedad) es una forma de representar la identidad nacional, una de las primeras reflexiones de la Academia francesa es la de identificar los rasgos nacionales: “¿Qué es la arquitectura francesa?...la presentación de las casas de Francia constituye uno de los grandes proyectos de la época clásica” (Szambien,W. 1993, p.68). El primer documento sobre arquitectura francesa: 1566 Ducerceau: *Livre de grotesque*. En 1576 y 79 se publica *Les plus excellents Bâtiment de la France*, y Louis Savot *L'Architecture française des bâtiments particuliers* en 1624. La Academia se encarga de revisar no tanto las casas particulares sino la arquitectura pública que es lo mismo que las construcciones de la casa real. En este contexto es cuando se plantea el debate de si es posible superar a los antiguos, las publicaciones de Mariette en 1727, el “petit” y “grand Marot” constituyen una afirmación definitiva de la estética francesa¹⁰⁰.

Para Blondel los edificios franceses son superiores por su comodidad. (Szambien,W. 1993, P.70-1). La identidad nacional colisiona con la belleza a favor de la utilidad-comodidad. La comodidad parece chocar con la belleza. En la arquitectura se plantea la dualidad dentro-fuera (Delorme), pero toda la reflexión se va a vincular con la naturaleza en tanto que se actúa en nombre de la salud. Así se puede encontrar en las traducciones que hacen Jean Martin y Perrault de Vitrubio analizada por Szambien (1993, p.113), donde la utilidad aparece como salubridad del edificio. El gusto aprecia categorías que no son las de lo bello. *Commoditas* se traduce por comodidad o por relación con el uso respectivamente. Para Perrault el sinónimo de *commoditas* es el de utilidad (distingue entre comodidad pública y utilidad en los edificios particulares, en los libros 5 y 8 de Vitruve, traducción de Perrault). Para autores como Felibien (1676) la comodidad aparece como lo propio de la arquitectura civil, “por oposición a la arquitectura militar” (Szambien,W.1993, p.116), expresión de la definición de Delorme, para el que el

¹⁰⁰ La discusión sobre géneros y estilos es una verdadera reivindicación nacional. En estas publicaciones entra ya la arquitectura religiosa que había quedado fuera en las anteriores, el gótico, reservado a las iglesias y edificios religiosos. En los textos de Blondel, según aparece en su artículo *Architecture française*, gótico es todavía algo bárbaro.

arquitecto es el “especialista en primer lugar en la comodidad” (Szambien,W. (1993). p.116). Así en Frezier, la *Dissertation* de 1738, se lee:

La comodidad se convierte en patrimonio de los franceses, además bien cuestionable: la comodidad le parece un pretexto para introducir la irregularidad; bien puede pasar en los edificios simples, pero es un vicio de concepción en las grandes mansiones (citado en: Szambien,W. 1993. p.118).

En Blondel, en el artículo de la Enciclopedia, *Architecture française* 1752, explica que ahora se trata de conciliar la magnificencia exterior de los edificios romanos con la comodidad interior de los edificios franceses. El problema ahora es el de la distribución, eso consiste en adaptarse a espacios mas pequeños y disponer en cada uno de estos, de espacio para organizar todas las comodidades. En *Cours d'Architecture* (t.I, p.390) Blondel piensa que la comodidad esta asociada a la conveniencia, dice Blondel: “...en las mansiones de los particulares ricos, la belleza; en las casas de alquiler, comodidad; en los interiores de los apartamentos, variedad” la decisión del artista queda determinado por las condiciones económicas y de clase. La comodidad, vinculado a la utilidad, se va a convertir en el criterio apto para las casas burguesas.

5.

Vemos como los criterios del gusto en la arquitectura se van adecuando a las circunstancias sociales. Hay conceptos estéticos que son de perfecta aplicación social. Una de las normas del gusto mas aceptadas por el mundo clásico es el de la *Bienséance* que a veces se confunde con la conveniencia y otras veces se la contrapone. Marmontel escribe a propósito de la imitación poética en los *Supplements* de la *Enciclopedia* (1776) una distinción que es de capital importancia para esta reflexión:

Las conveniencias son relativas a los personajes, las bienséances son relativas más particularmente a los espectadores; unas miran a los usos, las costumbres del tiempo y del lugar de la acción, las otras miran a la opinión y a las costumbres del pais y del siglo en el que la acción es representada (citado en Szambien,W. 1993, p.121).

El criterio normativo ya varía en función de si hace referencia a los actores o a los espectadores. La representación alcanza la profundidad espacio-temporal que no conocía en el mero darse del orden clásico, como cobertura que cubría el mundo. Ahora aparece un mundo, un lugar y un tiempo en la perspectiva de la escena de frente a un mundo, un lugar y un tiempo donde se refleja lo anterior. Una es la conveniencia de la escena, otra es la conveniencia de la sociedad, y las dos se presentan frontalmente, de modo que la sociedad sea capaz de reflejar miméticamente la escena.

La bienséance es un término que va a aparecer en la segunda mitad del siglo XVII. Tiene la virtud de unir dos facetas: lo moral y lo estético. Este concepto acaba siendo sinónimo de belleza (Blondel: *Cours d'Architecture*), en realidad no hay belleza sin bienséance, y tiene que ver con aspectos que corresponden a cada una de las artes. En arquitectura significa solidez, pero también comprende la ornamentación, la armonía entre las partes, la proporción o la solidez. Es importante el emplazamiento y la adecuación a su uso. Este criterio es el mismo que se usa para la instalación burguesa, el que diferencia las esferas y los espacios, adecuando cada uno con aquello que conviene a su estado: no se pueden confundir las carnicerías con los cafés o las residencias. Por eso la bienséance garantiza las diferencias estamentales, y los diferentes usos. Cada edificio tiene una presencia propia y un lugar adecuado, especialmente interesante es la transformación del concepto o su cuestionamiento a finales del siglo XVIII, se construyen mercados con pórticos, carnicerías a la griega... (Marrey, B. 1979). Laugier (*Essai sur l'architecture*, 1753) hace una clasificación de los grados de riqueza decorativa en función del uso al que va destinado el edificio: iglesias, palacios tribunales, plazas fuentes, hospitales, seminarios, casas particulares. Lo bello aparece supeditado a lo conveniente, lo adecuado, una cosa que no se adapta a la norma del gusto no puede ser bella.

El decoro en las costumbres es una forma natural de la bienséance. En Diderot aparece con el sentido de decencia o decoro, para Montesquieu en *Esprit des Loix* L.IV cap II, es la cortesía que conviene al hombre de honor para el que se necesita "nobleza en las virtudes, franqueza en las costumbres y cortesía en las maneras". Es por tanto la virtud del cortesano, y el valor fundamental del burgués en sociedad, es en definitiva el rasgo distintivo del personaje representativo. Ha pasado por tanto de la estética a la sociedad, y se convierte en un concepto asumido socialmente.

Los espacios adecuados son la escenografía que refuerza la identidad de los personajes dotándoles de un lugar en el que se realizan de acuerdo a su función: el momento en el que el sujeto deviene público. Si la bienséance hace referencia al comportamiento, el gusto¹⁰¹ hará referencia al juicio. Como no todo lo que gusta es de buen gusto, las Academias van a precisar cual es la normativa del gusto, es decir se tratara de objetivar aquello que es subjetivo. En la sesión de 7 enero de 1672 de la Academia:

¹⁰¹ El gusto es una moda española, se considera importado de Gracián (aunque ya en 1589, Terribia usa el termino gusto).

La verdadera regla para conocer las cosas de buen gusto entre las que nos placen es considerar aquello que ha complacido más a las personas inteligentes, cuyo merito se ha hecho conocer a través de sus obras o de sus escritos (Lemonnier, T.I,p.3 Szambien,W. 1993).

Cien años antes que Hume, la norma del gusto era un problema institucional y se convirtió en campo de debate en Paris. Para Perrault el gusto también depende de la opinión: interviene la educación, la erudición. Perrault escribe: “solo el gusto de los inteligentes encontraría penoso soportar este cambio, porque quienes se han acostumbrado a las proporciones antiguas se han formado una idea de lo bello” (en su traducción de Vitrubio, p.106, nota 12). De ahí viene el debate sobre la moda, se trata de un gusto relativo en el tiempo, el gusto es variable por que depende de las circunstancias en las que vive el hombre, una concepción que se instaura después de la Revolución.

Percier y Fontaine escriben en *Recueil de décorations intérieures*:

No se quieren estas cosas porque se las encuentre bellas, sino que se las encuentra bellas porque se las quiere, y así les ocurre que sufren en seguida la suerte de todos los productos de la moda. La industria se apodera de ellas, las reproduce de mil maneras económicas, las pone al alcance de las menores fortunas (citado en Szambien,W. 1993. p.12)

6.

Un círculo nuevo en relación al gusto del sujeto aparece en la consideración del interés. En Helvetius (1984) aparece como una forma de expresión del gusto. Y encontrábamos en Hutcheson una referencia al espíritu como una forma de gusto referido al colectivo, el gusto de la nación. El Discurso Segundo de *L'Esprit* se llama *Del espíritu con relación a la sociedad*, y comienza con la distinción entre ciencia y espíritu. Mientras la ciencia es saber de otro el espíritu es capacidad creativa, y por eso en el estudio del espíritu va a tratar del arte. Y recuerda a un maestro de danza, Marcel, que viendo a su alumna exclamaba: “cuantas cosas en un minué” y continua mas abajo: “¿Quién sabe si el arte de la declamación no supone, en la actriz que sobresale en ellas, tantas ideas como emplea un político para formar un sistema de gobierno?” (D'Helvetius, C.A.1984, p.130). El espíritu alcanza, en todos los que lo practican, una dimensión social de enorme alcance, de esta manera el arte se encuentra con otras disciplinas que se ocupan de lo público, por eso emplea el ejemplo de la relación entre teatro y política. Helvetius acerca, con la intuición del maestro de danza, las ideas que emplea la declamación de la actriz y las que emplea el político. Esto añade algo mas, el espíritu supone una capacidad pero al mismo tiempo la coincidencia de esas ideas con el interés general: “no solamente de ideas nuevas, sino de ideas interesantes para el público”, la actriz y el político deben presentar

al público ideas que sean que capten la atención de los espectadores. Para Helvetius hay un axioma:

El interés preside todos nuestros juicios...Cada individuo particular juzga las cosas y las personas por la impresión agradable o desagradable que recibe: el público no es mas que el conjunto de todos los individuos particulares; por consiguiente, nunca puede tomar más que su utilidad como regla de sus juicios (D'Helvetius, C.A.1984, p.131).

El conjunto no es sino la suma de los particulares, para Helvetius no hay una conciencia sustantiva de la masa, sin embargo si la hay del interés del colectivo, el esprit national y el gusto de la nación. Los que se preocupan por el interés general son escasos, “La clase mas numerosa y que constituye casi todo el genero humano es aquella en la que los hombres, atentos únicamente a sus intereses, jamás han dirigido sus miradas al interés general” (D'Helvetius, C.A.1984, p.134). Estos hombres consideran honrado aquello que les resulta útil pero no saben considerar, como la actriz o el político, el personaje representativo, aquello que interesa a todos. Es por eso que cualquier juicio de gusto solo sigue una normativa que es la de la propia satisfacción o la de un grupo:

Ya que al fin se obedece siempre al interés propio, y de ahí la injusticia de todos nuestros juicios y estos nombres de justo y de injusto prodigados a la misma acción a la misma acción, según la ventaja o desventaja que cada cual recibe” (D'Helvetius, C.A.1984, p.134)

y añade que el interés es la ley del universo moral del mismo modo que “el universo físico esta sometido a las leyes del movimiento” (D'Helvetius, C.A.1984, p.134). Entonces este interés personal es una ley fundamentada en la naturaleza humana ya que se basa en el principio de supervivencia (D'Helvetius, C.A.1984, p.135-6), algo así como lo que Spinoza llamaba conatus o después Nietzsche llamaría voluntad de poder.

El pensador francés está por lo tanto cuestionando todos los esfuerzos de moralistas y estetas a la hora de fijar una “norma del gusto” de una forma interesada, si cada una de las preferencias que se manifiestan es solo la exteriorización de un interés particular transformado en general, las pretensiones normativas desde Voltaire a Hume no son sino apuestas interesadas de un individuo o un sector social. Pocas veces el lenguaje del Marques de Sade se ha expresado filosóficamente con tanta claridad.

7.

El mundo de la querelle de los intelectuales franceses es el motor de los salones, de los contenidos de los semanarios de la época, y de un oficio que por primera vez en la historia se aleja de la servidumbre feudal para entrar en el campo del funcionario

asalariado burgués. Buena parte de lo que se debatió, en aquellas fructíferas polémicas, nació en el seno de la primera institución cultural del mundo, la *Academie Française*. Blondel y Perrault generaron unas de las querrelles mas importantes del siglo XVII a propósito de la arquitectura. Cuando en 1673 Perrault, hace una edición de la famosa obra de Arquitectura de Vitrubio, expresa su concepción subjetiva de la consideración de las formas, Blondel responde en el 1675 con su *Traité d'architecture*, la respuesta de Perrault (*Ordonnance de cinq espèces de colonnes* de 1783). Briseaux, alumno de Blondel, publica el *Traité complet d'architecture* como sentida contra-respuesta a favor de su maestro. La cultura clásica tan atenta a las reglas objetivas de la proporción va a vivir una mutación con Perrault y sus “seguidores” de la Ilustración. Perrault se opone a la tradición de la estética platónica: ninguna proporción es bella o fea por naturaleza. Aunque no niega la belleza objetiva, plantea que bello es aquello que nos parece así, y eso depende de las convenciones humanas, “nos acostumbramos a ciertas proporciones y llegan a gustarnos” (Tatarkiewicz, W. 1992, p.246). Probablemente el mas cartesiano de los artistas de su época, Perrault, no solo conecta diferentes experiencias artísticas sino que sitúa el principio de la experiencia artística y del gusto en el principio formulado por Descartes, a propósito de la subjetividad. Se trata de una reflexión estética que no siempre se impregnó de los nuevos principios científicos sino que continuó dependiente de los tratados y las formulaciones de los antiguos. Los artistas sin embargo, como en el caso de Poussin, sí adoptan esos principios subjetivos e ideales.

Son los pensadores británicos los que consolidan esta nueva estética subjetiva, los que llevan la huella cartesiana al campo de la percepción artística, no al de la práctica, que ya se había transformado. Shaftesbury, Hutcheson, Hume, transformaron los intereses de la ciencia del arte. Ya no se trataba de géneros o de reglas sino de los principios psicológicos del gusto. Subjetivismo y objetivismo tuvieron fuera de la reflexión estética una fortuna bien diversa (Tatarkiewicz, W. 1992, p p.248-9), las prácticas de las diversas artes se dirigieron hacia uno u otro lugar. Evidentemente los principios objetivos fueron los que primaron en la vuelta a la antigüedad que postulaba la estética winkelmaniana y las prácticas neoclásicas de los artistas plásticos. Tan exigencia se hizo compatible con el mundo sentimental, nada heroico, burgués a la francesa o a la inglesa, de la comedie *larmoyante* y sus pinturas de la intimidad.

Lo que parece claro es que la estética se ha separado de los artistas, o al menos la estética ha nacido como un saber del espectador, no del creador. Ya no se trata de explicar la obra realizada, ni proponer consignas, al estilo aristotélico, sino de pensar la recepción sensible de los productos artísticos. Se trata de establecer las normas del gusto, y la posibilidad de un gusto sin normas. Al final la estética se convierte en el aprendizaje de la contemplación estética, desinteresada del arte y de los artistas, ésta estética es más bien una ética. La contemplación no busca objetos insensibles e intemporales sino un sujeto trascendental, que se sobrepone al cuerpo y al tiempo, una abstracción que se encuentra en la abstracción de la representación, el yo representado que continua siendo el yo mismo.

En Kant se da un platonismo bastante convencional, se adopta una jerarquía entre lo sensible y lo racional. Todo aquello que hace posible el acceso a lo racional es valorado, la música es paradójicamente excluida. Sólo la música cantada por su vinculación con la poesía, es aceptada por su acercamiento a lo racional. Se postula una exclusión de lo placentero, “placer de la mera sensación”, como aquello que excluye a la razón. “Cuando leemos la concepción burkeana de gracia nos percatamos de que esta definición no está, sin embargo, demasiado lejana del concepto kantiano de agradable” (Assunto, R. 1990, p. 95). En Kant se da una doble oposición: en primer lugar a Burke y todo el empirismo:

...en cuanto que consideraba a la belleza como una propiedad de las cosas captadas por el hombre a través de los sentidos” y también frente a la concepción de Baumgarten sobre la belleza entendida como “perfectio repraesentationum sensitivarum” (Assunto, R. 1990, pp. 93).

3.2. LA VIDA PÚBLICA: UN REFLEJO ESPECTACULAR.

3.2.1. EL ACTOR COMO MODELO DEL HOMBRE PÚBLICO.

1.

El 8 de Mayo de 1787, Lessing abre su tercer cuaderno de *Dramaturgia de Hamburgo* con esta pregunta: “¿Y como consigue este actor (el señor Ehhof) que, dicha por él, escuchemos con placer la mas banal de las moralejas?” (Lessing, G.E. 1993, p.88). La respuesta a esta pregunta, dirigida a un abogado, a un hombre de Estado o a cualquier hombre público, se convierte en un magnífico alegato acerca de cómo se constituyen las relaciones sociales y qué hace falta para triunfar en “el gran mundo”. Tomando como modelo las grandes figuras de la escena, los ensayistas, que van a crear la disciplina de la estética, van a diseñar un protocolo de actuación con fines eminentemente prácticos y de aplicación en el espacio público. Desde las paródicas recomendaciones de Marcello en su *Teatro Alla Moda*, validas para triunfar en el teatro de ópera, hasta las de Saint Albine, Riccobboni, Diderot o Lessing, todos han definido el perfil, no solo del comediante, sino, y principalmente, del hombre público.

Existe una conexión entre la forma de representar las pasiones en el teatro y en las formas que usa la pintura, al menos así quedó en evidencia a través del retrato que William Hogarth hace a Garrick interpretando el papel de Richard III de Shakespeare, obra de 1745. El rey, representado por Garrick, se despierta en su tienda de campaña, tras tener un sueño en el que ha visto a sus víctimas. No hay muchas diferencias entre la representación plástica de un rey y un actor que hace de rey. Sin embargo el pintor que lo sabe, intenta crear una escena dramática que evoque lo teatral y no la forma del retrato real. Pero lo que llama la atención de tantos respecto a la interpretación actoral es la capacidad de control de un personaje que tiene el actor. El individuo en la representación social es un personaje, y el actor le va a enseñar como ser su propio personaje, al modo como se hace en la escena teatral. Cuando el actor representa una pasión usa determinadas estrategias, lo que el pintor quiere es hacer lo mismo que el actor, la representación de ciertas emociones, y por eso Le Brun en su tratado también utiliza ejemplos de actores teatrales, de la misma forma al actor se le aconseja que observe detenidamente la gracia en cada una de las expresiones artísticas. Así hacen Thomas Wilkes en *General View of the Stage* (1759), o Thomas Betterton (*The History of the*

English Stage, London, 1741) que recomienda que el actor se sitúe como las figuras de las composiciones de la historia de la pintura.

Por otra parte desde la pintura sucede lo mismo, el pintor Antoine Coypel (1661-1722) advierte a sus alumnos de arte que hagan un estudio de las pasiones en el teatro:

Les spectacles me paraissent fort nécessaires à ceux qui veulent se perfectionner dans la peinture et je ne suis pas surpris que les peintres et les sculpteurs de l'antiquité qui voulaient se distinguer par rapport à l'imitation des passions, dans les gestes et les attitudes, allaient toujours étudier dans les spectacles publics et y dessinaient les attitudes et les gestes qui représentaient les plus vivement les mouvements de la nature, soit par les acteurs, les danseurs ou les pantomimes » ("Sur l'esthétique du peintre", in Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, ed. Henry Jouin, Paris, 1883, p. 348 ; citado en Cottagnies , L. pag. 154).

El arte de la mimesis, según plantea Coypel, es antes que nada observación de la representación, no del natural, los artistas asisten a los espectáculos para aprender allí actitudes y gestos. La naturaleza alcanza su máximo grado de expresividad en la representación. Es allí donde las cosas silenciosas se convierte en locuaces, la observación de los actores, bailarines o pantomimas debe ser la escuela del artista. Tanto pintores como actores hacen representaciones de las emociones, y es ante la representación ante lo que el artista se deja llevar, no se recomienda salir a la calle, la perfección esta en el arte no en la naturaleza. La representación se ha convertido en el modelo de la perfección, es el patrón del resto de las representaciones. El artista disidente es el que denuncia el sistema representativo que no ha dejado de actuar como modelo para el resto de las formas de representación.

Y aunque esto es una consigna propia del clasicismo barroco, sin embargo, en el periodo neoclásico, Diderot de nuevo esta proponiendo su modelo de actuación basada en el actor, y la paradoja consiste, en ese momento, en conjugar lo natural con lo afectado de las convenciones escénicas. El mundo clásico será mas o menos naturalista pero nunca se aparta del paradigma escénico. Resulta muy útil leer los textos de los *Salones* de Diderot junto a la *Paradoja del Comediante*. Mientras en los *Salones* pondera la naturalidad no afectada de la representación, que encuentra tanto en sus contemporáneos como en la pintura de clasicistas como N. Poussin, en la *Paradoja* muestra la necesidad de no interpretar basándose en los sentimientos sino apoyándose en determinadas formulas. Aquí vamos a interpretar lo dicho sobre la pintura en los *Salones* desde la perspectiva de la *Paradoja del Comediante*.

El modelo de la sociedad como un teatro se encuentra en el *Satiricón* de Petronio y llega hasta Balzac. Pero lo que mas nos interesa en este trabajo es ver hasta que punto la teatralidad refuerza la vida pública. No hay una conexión o nexo empírico entre sociedad y escena, sino una comunidad eidética donde la escena es modelo (eidos) de sociabilidad. Dice Sennett que en el Paris de mediados del siglo XVIII el vestuario público, tanto el de la escena como el de la calle comparten el mismo concepto de escaparate, el cuerpo es un maniquí que exhibe la indumentaria que confiere al individuo un sentido social y un rango, lo convierte en un personaje.

Cuando surgió un puente entre el escenario y la calle, como respuesta al problema del público, nació una geografía pública. Por lo tanto es posible creer en la realidad tanto de gentes desconocidas y de personajes imaginarios como de un dominio singular” (Sennett, R. 1978, p. 56).

El escenario y la calle forman parte de la misma esfera, el vestuario usado en ambas es idéntico, hasta cuando se imponen ciertas restricciones en algunos sitios (una prohibición expresa en Paris). Sin embargo el espacio doméstico usa otra indumentaria, todo está codificado, la casaca y el sombrero que lleva Rousseau acaba siendo un asunto de interés público parisino.

La escena se convierte en una extensión de la calle, o mas bien al contrario, en el patrón de esta. Esto hace que, independientemente de la ambientación escénica, la ropa que se usa es la ropa de calle, vemos al Ricardo III de Garrick despertarse con su atuendo ceremonial de rey con capa incluida. Es indiferente que transcurra en el campo, en la cocina o en el dormitorio, y tanto en escenas íntimas como en escenas históricas. Era indiferente las diferencias de ambientación geográfica o histórica. (Sennett, R. 1978, p.93). El vestuario respondía a un estereotipo que reflejaba el estatus social del personaje. Tanto la ambientación de un *Julio Cesar* como la del *Rapto en el Serrallo* usan el mismo tipo de vestuario. Pero es que la idea de la ambientación solo se empieza a desarrollar en las artes decorativas que introducen lo exótico durante la primera mitad del siglo XVIII, sin embargo no entran en la imaginación del escenógrafo que de una manera instintiva actualiza el drama con el vestuario y la indumentaria con la idea de hacer participe al público.

Sennett cuenta un hecho conocido:

Los públicos de teatro de esta década exigían una brusca discontinuidad entre los dos dominios cuando los personajes en escena eran aquellos que pertenecían a los estratos mas bajos de la sociedad; estos públicos despreciables les volvían la espalda en la ciudad y pretendían hacer lo mismo en el teatro...en una oportunidad, en el año 1753, Madame Favart apareció en escena ataviada con sandalias, ropa basta...como una autentica mujer trabajadora de provincias; el público se mostro disgustado” (Sennett,R.1978, p.94).

El actor como el hombre o mujer de la calle se identifica con su apariencia y exhibe su rango, esto hace que el propio escenario, la sala, el teatro entero, tengan una fisionomía que corresponde al rango de los que están allí como espectadores. En escena no se reproduce lo que no puede entrar en el teatro, los límites quedan fijados por la gruesa línea divisoria de la estratificación social, y los suntuosos muros del teatro. Una actriz que hace de sirvienta no viste como una sirvienta en el teatro, porqué la actriz o cantante que la representa no lo es, y no es porqué sea del mismo rango que su público, sino porque representa a ese público. Es por este hecho representativo que el espectador rechaza sentirse representado con las ropas de una mujer trabajadora de provincias. En el teatro clásico no se concebía que la actriz, como M. Favart, apareciera como sirvienta andrajosa, no concebían que ella estuviese *solo* actuando, una obra no simbolizaba la realidad, era la realidad.

La tarea de todo teatro es la creación de un modelo de credibilidad interno y autosuficiente. En aquellas sociedades donde las expresiones son tratadas como signos antes que como símbolos, esta tarea se realiza con mas facilidad. En dichas sociedades, la ilusión no tiene ninguna connotación con la irrealidad, y la creación de la ilusión teatral es simplemente la realización de un cierto poder de expresión, antes que un olvido, en el oscurecimiento o el retiro de la vida real. (Sennett,R.1978, p 104).

Lo que quiere decir Sennett es que para el público de la época lo que sucede en escena, como lo que aparece en sueños, es algo que tiene cierta entidad y realidad. Como para Don Quijote, lo narrado es idéntico a lo vivido. Es un genero de realidad diferente pero existente. Es la base de su convicción en la identificación entre su mundo físico y el sistema representativo.

3.

El público y toda la sociedad se encuentran en la interpretación, allí debemos descubrir las aspiraciones de esa sociedad y su organización. Vamos a considerar algunos aspectos que también influyen en la interpretación actoral, aunque corresponden a un tratamiento del público. Hasta 1781, cuando se construye el nuevo edificio de la Comedie Française, el público de clase media se encontraba de pie, solo después, en el nuevo edificio, se pusieron butacas. Sin embargo los espectadores se sentaban en el escenario, mezclados con los actores, de manera que el público actuaba al mismo tiempo que el actor. La inclusión del público en el escenario no rompe ninguna ilusión dramática, mas bien al contrario se refuerza el mundo ficcional de los espectadores, que se sienten en el

mismo plano que el actor. Es un hecho muy significativo que la interpretación del actor se produzca en el mismo plano donde se encuentra el observador contemplativo, de alguna manera el público que está sentado en el escenario, forma parte de la representación para el resto de los que contemplan el acto. Y por la misma manera esto convierte al que está en el patio o los palcos en sujeto observado desde la escena. Era una práctica extendida por todos los teatros. Así se relata lo que sucedía en Londres:

La estridente e indisciplinada audiencia, un microcosmos de la sociedad inglesa, era parte del espectáculo. De hecho, hasta 1762 las mejores localidades estaban en el propio escenario, donde los espectadores privilegiados participaban en la obra, charlando de vez en cuando con los actores o caminando de un lado a otro y en general estorbando” (Ian Macintyre, *Garrick: A life*. London: Allen Lane, 1999, p.140. citado de Zaresky, R & Scout, J.T. 2010. pag 161).

La desaparición de los asientos para el público en el escenario se produjo a finales de 1750. Parece que Voltaire quiere ser el responsable de esa transformación del escenario, con motivo de la reposición de *Semiramis*, que se había estrenado en 1748, donde la cantidad de actores y elementos habrían hecho necesario dejar libre de espectadores el escenario. Según otra versión, un rico pago a la *Comédie française* para compensar por la pérdida de los asientos del escenario

Collé, un dramaturgo de la época, escribe en su diario: “se escucha mejor y la ilusión es mayor. Ya no se ve a César cepillando el polvo de la peluca de algún imbécil sentado en la primera fila de las butacas del escenario y a Mitridates expirando en medio de nuestros vecinos” (Sennett, R. 1978, p.105). La experiencia es similar en cualquier teatro en la Europa de la época, allí se encontraba con la misma evocación de un bullicioso *theatrum mundi* donde nadie es lo que parece.

De manera nada sorprendente, los extranjeros que visitaban el Drury Lane, un poco como los visitantes persas del teatro parisino en las *Cartas persas* de Montesquieu, no estaban muy seguros de si eran los actores o los espectadores los que ofrecían el auténtico espectáculo” (Zaresky, R & Scout, J.T. 2010, p 161).

El teatro cambió al convertirse en un nuevo espacio profesional específico. La regulación se produce en todos los aspectos que comprenden el fenómeno espectacular. Comienza la profesionalización del actor, surgen nuevos oficios y una nueva economía espectacular. El cambio afectó a la consideración del teatro por parte del público. De manera que desapareció la concepción habida en la antigüedad donde el teatro era un lugar de encuentro social. En el teatro cada cual debía saber cual era su posición, su espacio físico.

Sennett destaca la creciente invisibilidad del príncipe entre el público en los teatros construidos después de 1720 (Sennett,R.1978, p.102). En realidad no sucede así, el palco es un espacio escénico que se oscurece momentáneamente. Y en el caso de que en algunos teatros el palco real se redujese sin embargo la autoridad, invisible anteriormente, es ahora en la segunda mitad del siglo XVIII cuando se visibiliza. El cuerpo del príncipe no es tan importante como el símbolo de su distancia y su autoridad representada en escena. El príncipe tiene en el actor su referente absoluto. La constitución del teatro en forma de herradura no parece buscar la visión solo del escenario sino la propia contemplación del público al mismo tiempo que la de la escena. La constitución del teatro alla italiana esta pensado para la observación de todos mas que al modo palladiano de la visión de la escena.

Todo en el teatro confluye en ese objetivo de la contemplación de los otros. El foyer es el lugar privilegiado de encuentro. Estos públicos van al teatro y a la lujosa ópera por voluntad y economía propia, se inicia la venta de entradas en el teatro, ya no es regalo del patrón. La economía espectacular del teatro musical se basa en el diseño veneciano de la segunda mitad del siglo XVII. Ha sido un largo proceso en menos de cien años, el espectáculo se ha secularizado y se ha convertido en una pasión antes de convertirse en un pasatiempo. Durante el Renacimiento el theatrum mundi se va a transformar muy rápidamente en la representación de un nuevo orden secular, el Estado. Antes la escena representaba la creación, ahora se representa el contrato. Se ha producido una transformación de lo representado, y al mismo tiempo ha cambiado la función del espectáculo. El teatro del periodo clásico es un espacio cerrado, entre tres paredes. La caja cerrada es el mundo, el microcosmos de la creación contemplada por el espectador privilegiado. Metafísicamente Calderón hace de esa caja la torre de Segismundo. El barroco, por la dramaturgia y por la forma del teatro alla Italiana, cambia la presentación y la función del espectáculo. La consecuencia es que “el lugar del rey” cambia, pasa de la posición central en las gradas de la platea al propio escenario, convertido en el espejo simbólico del palco real que está en frente. Lo que se representa es el poder regio que tiene como reflejo el ilustre palco real que se sitúa frontalmente al centro de la escena. La aparición del palco real es una presencia que se reduplica en la escena: se trata del contenido y la forma del drama barroco. El escenario deja de ser el orden divino y se convierte en el orden creado en torno a la figura del rey. La escena reproduce el orden

que se distribuye en el teatro, los palcos superiores, la platea con gentes de pie, las gradas superiores...

Duvigneaud plantea al príncipe como espectador privilegiado del teatro renacentista, el que contempla el funcionamiento de su orden. Es la idea que recoge Foucault en *las palabras y las cosas*. Es ese “lugar del rey” para el que se dispone toda la representación en el Renacimiento. El espacio del rey era algo así como una representación de Dios en el gran *Theatrum Mundi* que contempla sus criaturas. EL giro que opera el modelo contractual se refleja en este cambio por el que el príncipe es el representante o actor de las multitudes. Esta transformación por la que el autor se convierte en interprete es aquel donde el espectáculo se ofrece para una mayoría no representativa. Los personajes representativos estarán en escena. Pero el príncipe es un personaje público dentro y fuera del teatro, por así decir independientemente del teatro, el mundo es su teatro.

El cambio que sufrió el reparto del espacio al interior del teatro es significativo de aquel otro que afectaba la organización de la sociedad. Desalojar el escenario es un símbolo del nuevo rol que debe asumir el espectador. Hacia el final del siglo XVIII el público ya no compartía el mismo nivel representativo que el actor. Para todos está claro que la nueva división establecida entre el *palcoscenico* y la sala es la misma que hace que el espectador se separe de los personajes representativos o actores.

4.

El burgués ha utilizado las mismas estrategias que funcionaban con la corte. El burgués necesita realizarse como un personaje público, su aparición en la esfera social es una condición de su existencia, el dominio de lo económico se proyecta fuera de lo domestico y se hace público. Solo al presentarse socialmente el burgués realiza su identidad y su negocio. Habermas toma un ejemplo de *Wilhelm Meister* de Goethe para ilustrar el nuevo espacio de posibilidades que se le abre al individuo burgués, “el noble es lo que representa, el burgués, lo que produce” (Habermas, J. 1986, p.52). Cuando el burgués necesita ser un sujeto público entonces tiene que representar algo, es la necesidad de Wilhelm declarada a su cuñado, el espacio de representación donde el burgués hace como si fuera verdaderamente representativo es el escenario. En el teatro se realiza verdaderamente la identidad pública del sujeto burgués:

Tal es el secreto de su vocación teatral <sobre las tablas aparece el hombre cultivado tan personalmente en su brillo como las clases altas>. El secreto equívoco de la <personalidad cultivada> pretende hacer posible la intención burguesa en la figura diseñada como noble, pretende hacer una y la misma cosa de la representación teatral y de la representación pública” (Habermas, J. 1986, p.52)

El burgués debe interpretar un personaje para tener la identidad requerida a un rango similar al de la nobleza. Y todo esto en medio de un movimiento por el que los roles de la burguesía están en continua mutación.

En *la Paradoja del Comediante*, Diderot presenta el cuadro de la representación en sus dos vertientes, en primer lugar propia, la que corresponde al actor y a la obra, que es el mundo en el que vive esa representación, y la que se cruza constantemente que es la del espectador. El texto de Diderot no se publicó hasta 1830. Fue una respuesta al texto de Remond de Sainte-Albine, *El comediante*, publicado primero en 1747 y después en 1769. Sin embargo también es un dialogo con un famoso documento de Riccoboni: *El arte del teatro*, y respecto a los escritos de Grimm; Marmontel contribuyó al tema con el artículo *Declamación* de la *Enciclopedia*.

En tratados como los de Saint Albine se vinculaban el modo de actuación con los contenidos de aquello que se representaba (siglo XVI y XVII), la actuación estaba dentro de la retórica, y así la retórica del sacerdote era infinitamente superior a la de cualquier actor porque el texto que interpretaba era verdadero, era algo así como la posesión retórica. Según Diderot el drama esta separado del ritual: “la representación era una forma de arte en si misma, sin relación a aquello que representaba. Los signos de la representación no eran los signos del texto” (Sennett, R. 1978, p.141). Para Diderot lo que se representa no es nada natural, no es una emoción natural, ni algo verdaderamente sentido, es la representación misma, de la misma manera que el teatro barroco entendía la creación dramática donde lo que se representaba era el contrato mismo, esencia de la representación estructural.

yo lo quiero con mucho juicio; preciso tener en ese hombre un espectador frio y tranquilo; exijo, consecuentemente, penetración y ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo, o lo que viene a ser lo mismo, una aptitud igual para todo tipo de caracteres y de papeles.” (Diderot, D. 1990, p.125).

Presenta tres características fundamentales, para Diderot espectador significa observador (1), eso lo lleva a la objetividad ajena a la sensibilidad (2) y a la producción del papel a través de la imitación de lo observado (3) “discípulo reflexivo de la naturaleza”. El actor no es él en escena. Su interpretación se basa en la reflexión, apoyada

en la observación-mimesis, pero lo que se imita es un modelo ideal. Así el interprete puede ser uno y siempre el mismo, crea un personaje y es fiel a ese personaje:

el acaloramiento y la pasión le impiden crear un personaje siempre idéntico en todas sus representaciones y manifestaciones ...son los mismos acentos, las mismas posiciones...es un espejo siempre dispuesto a mostrar los objetos y a mostrarlos siempre con la misma precisión, la misma fuerza y la misma verdad” (Diderot, D. 1990, p.126).

El modelo del comediante es Garrick al que conoció en el Invierno de 1764-5. El actor “estaba dirigido a encontrar las formas esenciales que gobiernan la naturaleza” (Sennett, R. 1978, p.144). El hombre, como actor, supera su singularidad y se pone en condiciones de percibir el personaje entendido como algo que supera y trasciende las particularidades y alcanza lo universal. Diderot quiere hacer extensivo el gran arte de Garrick a otros espacios e individuos: “Pretendía abarcar más ...los actos sociales innatamente expresivos son aquellos que pueden repetirse” (Sennett, R. 1978, p.144)...en resumen, de la actuación exitosa, Diderot se mueve hacia una “teoría de la emoción como representación”¹⁰² (Sennett,R. 1978, p.144). Pero es mucho mas que eso, el hombre, su circulo familiar, social y laboral se convierten en representaciones, entendidas escénicamente.

Diderot tiene naturaleza dual, “Si se es uno mismo por naturaleza; se es otro por imitación” (Diderot, D. 1990, p.172), probablemente se refiere a la dualidad entre el corazón y la razón, pero igualmente parece que esa dualidad evoca la que rige lo privado y lo público. La imitación nos permite acceder a otra esfera de nuestra vida en la que nos relacionamos y vivimos socialmente. Nuestra realidad se desdobra. Si eludimos esa dualidad podríamos incidir en un aspecto aislado desequilibrando el concepto de actuación que quiere presentarnos Diderot. Efectivamente hay dos modos de ser, y debemos aprender las condiciones de cada uno de ellos, la máxima coherencia es aquella en la que ambos personajes de nuestra realidad se encuentran y se saludan. El propio Diderot ha escrito este texto en forma doble, como un dialogo. El texto de Diderot se basa en un plan dialéctico muy claro, el primer interlocutor defiende una posición, la que parece corresponder al propio autor, mientras el segundo interlocutor defiende la naturalidad de la representación, la acción teatral como experiencia de un personaje real en el escenario, que es al mismo tiempo la evocación natural de aquello que acontece. Contrastando la interpretación de dos grandes actrices: Clarion y Dumesnil (famoso

¹⁰² Es una concepción muy discutida, Sennett afirma la emoción de la actuación, y parece que la mayor parte de los críticos clásicos han destacado la racionalidad y frialdad de esta.

enfrentamiento que se produjo en el teatro Boule Rouge), introduce una poderosa idea: la imitación, con la que se construye el personaje, surge de un modelo, una idea que, procedente de la observación, tiene la actriz en su mente e intenta siempre reproducir: “cuando ha logrado elevarse una vez a la altura de su fantasma, ella se posee, se repite sin emoción” (Diderot, D. 1990, p.127), si la actriz o el actor no está guiado por una idea que en su mente lo gestiona todo, su actuación será irregular: “la sangre fría debe templar el delirio del entusiasmo. No es el hombre violento que está fuera de sí quien dispone de nosotros; esta es una ventaja reservada al hombre que se posee” (Diderot, D. 1990, p.128). La tarea del Comediante es conocer y reproducir signos exteriores de acuerdo a un “modelo ideal”. El actor es un científico social, procede con el mismo método, de observación, seleccionar rasgos aislados de las cosas y unirlos creando un modelo.

Es como si el actor en realidad fuera un espectador del otro teatro, el del mundo, el actor debe ser un experto en el mundo de las emociones:

¿Que es pues el verdadero talento? El de conocer bien los síntomas exteriores del alma prestada, dirigirse a las sensaciones de los que nos escuchan, de los que nos ven, y engañarles por medio de la imitación de esos síntomas, por una imitación que agrande todo en sus cabezas y que se convierta en regla de su juicio. (Diderot, D.1990, p.172).

La contemplación que el espectador hace, de sus propias pasiones imitadas por el actor, le perturba y al mismo tiempo le convierte en un ser capaz de alcanzar la “regla de su juicio”. El teatro se convierte en una escuela donde la *Catarsis* moderna transforma al espectador en un comediante con talento, en tanto que es capaz de descubrir la verdadera medida de sus pasiones.

El control de las pasiones ahora tiene un sentido nuevo, dominamos nuestras pasiones porque solo de esa manera podemos dominar a los otros. Nadie puede dominar a otro sino se controla así mismo. Se plantea la diferencia entre el apasionado, “hombres fogosos, violentos, sensibles, están en escena; dan el espectáculo, pero gozan de él” (Diderot, D.1990, p.128), y lo que llama “el hombre de genio”, que urde su copia basándose en ellos, este es espectador del otro, del mundo físico y moral. Hay que saber ser espectador, el genio imita los hombres sensibles, fogosos...pero nunca se confunde con ellos mismos. Buena parte de los errores en las interpretaciones del texto de Diderot se basan en la idea de que el actor no siente (Sennett, R. 1978, p.143), cuando en realidad no se dice eso, solo que los sentimientos del actor no son el material con el que se interpreta, el actor debe recurrir a otra cosa, a través de su capacidad de observación de los sentimientos y pasiones construye su personaje.

Sentir no es observar, el imitador se ocupa de mirar, reconocer e imitar, no de sentir. Aparece una distinción que usa Nietzsche cien años después, la del hombre intuitivo y el hombre racional. El corazón no es lo mismo que la cabeza, es la cabeza la debe organizar el personaje, no el corazón. Rousseau discutirá esta percepción, y al mismo tiempo rechazará toda idea de interpretación. Dice Diderot de la cabeza:

A la menor circunstancia inopinada, el hombre sensible la pierde; no será ni un gran rey, ni un gran ministro, ni un gran abogado, ni un gran médico. Llenad la sala del espectáculo de esos llorones, pero no me colocéis ninguno en la escena (Diderot, D. 1990, p.p.129).

Aparece con absoluta claridad la diferencia entre los personajes representativos que se sitúan en escena y son dignos de ser contemplados. Frente a ellos están los que solo pueden ser espectadores.

En la gran comedia, la comedia del mundo, a la que siempre vuelvo, todas las almas ardientes ocupan el teatro; todos los hombres de genio están en la galerías. Los primeros se llaman locos; los segundos, que se ocupan de copiar sus locuras, se llaman sabios (Diderot, D. 1990, p.129).

La comedia y el comediante se viven en el mundo, y Diderot hace referencia al gran teatro del mundo, porque allí sucede lo mismo que en la escena, los sabios observan y reproducen lo que los otros realizan sin reflexión, los sabios conocen la ley que los rige, los otros sienten sin conocimiento y sin consuelo.

El actor está cansado y vos triste; es porque él se ha agitado sin sentir nada y vos habéis sentido sin agitaros. Si fuera de otra manera, la condición del comediante sería la más desdichada de las condiciones; pero él no es personaje, sino que lo interpreta y lo interpreta tan bien que lo tomáis por tal: la ilusión queda para vos; él sabe muy bien que no lo es” (Diderot, D. 1990, p.131).

El actor trabaja, no siente. En el espacio público el individuo debe saber actuar conforme al personaje que representa, las emociones las tiene el que recibe la interpretación, lo que comunica no es el sentimiento de la interpretación, lo que verdaderamente comunica, según Diderot, es la idea que el actor transmite en la representación. El espacio público requiere de una forma peculiar (Diderot, D. 1990, p.132-3) el mundo privado debe quedar apartado al mundo íntimo. Se produce una separación radical entre lo público y lo privado: “Llevad al teatro vuestro tono familiar...por muchos llantos que vertáis, estaréis ridículo y débil”, y dice el primer interlocutor: “Y el tono de ese discurso pronunciado en escena, ¿diferiría del tono que se pronunciaría en sociedad?...¿sería ridículo en sociedad?”. Se plantea un alegato contra la creación dramática alejada de la forma de comunicación en sociedad, eso le hace plantearse el tipo de verso...la escritura debe buscar lo “sencillo y hermoso”, aquí el

modelo que se revela es el de los antiguos, la tarea del actor es rendir tributo a la creación y al modelo que tiene el dramaturgo, el modelo antiguo:

“Si llega un día que el hombre de genio se atreve a dar a sus personajes el tono sencillo del heroísmo antiguo, el arte del comediante será mucho más difícil, pues la declamación dejara de ser una especie de canto” (Diderot, D. 1990, p.176).

La declamación y el arte de la buena interpretación hacen que el “hombre racional” sea capaz de afrontar las tareas del gran mundo, pero solo si ese hombre es capaz de olvidar su propia naturaleza y abrirse a los otros a través de la observación y la mimesis de ella.

“el hombre sensible esta demasiado abandonado a los caprichos de su diafragma para ser un gran rey, un gran político, un gran magistrado, un hombre justo, un profundo observador y, consecuentemente un sublime imitador de la naturaleza, a menos que no pueda olvidarse y distraerse de si mismo, y que, con ayuda de una imaginación fuerte, logre crearse y mantener su atención fija por medio de una memoria tenaz sobre unos fantasmas que le sirvan de modelos; pero entonces ya no es él quien actúa; es el espíritu de otro quien le domina” (Diderot, D.1990, p.176).

Como en el antiguo sistema de representación el personaje representativo está poseído por un modelo, al que llama fantasma, y que proyecta hacia los espectadores de los que salió esa figura o modelo. El romanticismo, creyendo oponerse a Diderot, y a toda su racionalidad, en realidad lo desarrolló hasta el extremo. Para el romántico, interpretar es dejarse poseer por lo otro, el genio creador, como canta la gran actriz francesa de la época *Adriana Lecouvreur* en la opera de Cilea: “Io son l’umile ancilla del genio creator”. El intérprete, anulado en su naturaleza particular, se abre a lo otro.

5.

Cuando se trata de relacionar lo escénico y lo vivido, Diderot plantea la diferencia entre un suceso trágico y el relato patético en lo que respecta al efecto teatral. Es de notar la explicación que hace de los personajes míticos o históricos, así *Ifigenia* se puede comparar con “la situación de Enrique IV...”. Sin embargo, el lenguaje poético de la escena, igual que el del espacio público, es absolutamente diferente del lenguaje de la comunicación directa, privada, no representada: “...y ese lenguaje pomposo no puede ser empleado más que por seres desconocidos, y hablado por bocas poéticas con un tono poético” (Diderot, D. 1990, p.134).

La muerte en escena del gladiador antiguo o del poeta, “no es una muerte como se hace en la cama de tu casa, no es que la pura naturaleza no tenga sus momentos sublimes” (Diderot, D. 1990, p.136) pero al entrar en la representación no basta con

reproducir su apariencia, la naturaleza no es la simple apariencia, es, no tanto lo que vemos sino lo que nos transmite lo que vemos. La reproducción fiel de un acto, como en el caso de el asesinato del padre de Hamlet, solo conmociona a los que han vivido esa situación, para los demás hace falta otra clase de representación, donde todos sean capaces de recibir el impacto de esa experiencia que vemos en escena.

La reflexión le conduce hacia un cuestionamiento de lo verídico aplicado a la representación. Lo verídico no consiste en “representar las cosas como son en la naturaleza”, sino más bien:

Es la conformidad de las acciones, de los discursos, de la figura, de la voz, del movimiento, del gesto, con un modelo ideal imaginado por el poeta y a menudo exagerado por el comediante” (Diderot, D. 1990, p. 135)

Se trata de adecuar la interpretación y el modelo presentado en el texto escrito, que todo lo que se aporte a la representación, concuerde en ese personaje. Esa es la verdad del personaje, no que se represente un personaje real parecido al que debe interpretar el actor. El referente del actor es un personaje literario no uno verídico. El actor nunca interpreta un hombre o mujer de la calle, sino un tipo creado, primero por el autor y después por el actor en escena. El actor representa en función de modelos que ha creado e interpreta de acuerdo a esos modelos, que pueden proceder de la investigación empírica del actor. El personaje no es un ser concreto sino un modelo universal. El actor no puede representar una realidad sino un personaje poético. El personaje no es real, no se puede llevar a un personaje a la realidad empírica, ni siquiera con la realidad del actor. El personaje no vive en el mundo real, vive en el mundo de la representación, y el actor, puesto delante del público debe crear ese mundo singular de movimientos y gestos... imitando al modelo ideal que ha creado el poeta, y representado por la escena.

Es evidente que aquí podemos establecer el paralelo entre el personaje creado en la escena, el hombre público que se presenta en diferentes facetas, como intelectual o político, frente al mismo hombre que tiene una vida personal que nada tiene que ver con esa dimensión pública. “De ahí proviene que el comediante en la calle y en la escena sea dos personajes tan diferentes que apenas se les puede reconocer” (Diderot, D. 1990, p.135).

Todo el texto de Kant *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?* Se puede aplicar a esta diferenciación diderotiana: en su función pública el hombre obedece al cargo, es un personaje que se debe a su papel, en su dimensión privada es autónomo.

Diderot, como Kant, planteará después hace una apología de la distinción entre las dos esferas, a la vez que presenta la instrucción del buen comediante.

6.

El segundo interlocutor afirma que el espectáculo más maravilloso es el que se da en la naturaleza:

Pero si una muchedumbre de hombres reunidos en la calle por alguna catástrofe dan en desplegar súbitamente, y cada uno, su sensibilidad natural sin haberse concertado, crearán un espectáculo maravilloso, mil modelos preciosos para la escultura, la pintura, la música y la poesía (Diderot, D. 1990, p.137).

Esta es la tesis roussoniana desde la que se rechaza la representación, lo que importa es lo que acontece en la calle, es la naturaleza la que crea el espectáculo. Parece que la defensa de la belleza natural va a tener como consecuencia un rechazo de la representación y de la interpretación teatral. Es paradójico porque la belleza natural tan solo es una afirmación de la primera operación representativa que era la mimesis, no hay percepción de la belleza sin un aprendizaje estético, según Diderot. El extremo viene cuando se afirma que la realidad está en la representación, o que la belleza que guía la vida no es natural sino representada. Contra aquella concepción naturalista afirma Diderot que cuando aplicamos el el calificativo de “bello” a algo es porque tenemos un modelo: “¿No habéis alabado nunca a una mujer, diciendo que era bella como una virgen de Rafael?” (Diderot, D. 1990, p.137). No existe una percepción sin idea, por lo que no hay la posibilidad de ese espectáculo natural extraño a las representaciones. Si eliminamos la representación estamos negando nuestra posibilidad de percibir belleza alguna, ya que nuestros criterios están contruidos a partir de la representación artística.

No obstante esa prioridad de la mente, y sus construcciones o representaciones, se postula sobre un modelo ideal:

Sucede con el espectáculo como con la sociedad bien organizada, en la que cada uno sacrifica sus derechos por el bien del conjunto y del todo. ¿Quién es el que apreciará mejor la medida de ese sacrificio? ¿Acaso el entusiasta? ¿El fanático? No ciertamente. En la sociedad, será el hombre justo; en el teatro, el comediante que tenga la cabeza fría. Vuestra escena de las calles es la escena dramática como una horda de salvajes a una asamblea de hombres civilizados. (Diderot, D.1990, p.138).

No es por la sensación y la inmediatez de las emociones por las que uno prioriza el conjunto de los intereses colectivos frente a su inmediato deseo, el aprendizaje de esta ficción racional que practica el ciudadano, al igual que el actor, es el fundamento del pacto y de todo principio moral universal. Es un lujo este fragmento de Diderot, aparece por arte de magia la idea del sacrificio del individuo en el pacto social. Solo es capaz de sacrificio el que contempla la vida desde el prisma de lo universal, hay una identidad

especial entre el sacrificio y la abstracción universal. Ningún individuo que se sienta como natural y sensible está dispuesto a sacrificarse por una idea.

Rafael Sánchez Ferlosio ha dedicado un importante trabajo a esta lógica sacrificial de la ideología, primero religiosa y luego política. *Mientras los dioses no cambien, nada habrá cambiado*, es un análisis del valor del sacrificio en la mentalidad burguesa europea. Si el futuro o el progreso exigen sacrificios es solo porque gracias a las víctimas que generan son convertidas en la justificación de aquello mismo que provocan las víctimas, los sacrificados. Nunca son los dioses, ni las ideas, las que imponen los sacrificios, son los hombres los que los ejecutan y ponen después los ideales como causas, cuando solo son justificaciones a posteriori. El sacrificio crea la patria y la recrea continuamente, dice Sánchez Ferlosio.

No podemos pasar por alto, en el texto anteriormente citado de Diderot, una curiosa respuesta a la *Carta sobre los Espectáculos* de Rousseau, según el cual podemos entender que la fiesta en la calle es pre-civilizada y por lo tanto no es propia de la organización política, es como una “horda de salvajes”. Muestra la contradicción de uno que exige el sacrificio por la mediatez que supone el pensamiento a favor de las mayorías y la inmediatez de una fiesta sin representación. La comparación entre la escena teatral y la política aparece aquí claramente. Todo cuanto se ha dicho del actor es válido para todos los personajes representativos y la vida pública en general, pero tiene especial relevancia si lo analizamos desde la perspectiva del político. Así la *Paradoja del Comediante* acaba siendo un tratado político.

El actor, como el político, debe pensar su acción en el conjunto de la obra. Pero cada acción debe ser evaluada desde la perspectiva del colectivo en el que esa acción o actuación se enmarca. Continuando con la idea del bien del conjunto, introduce ahora las diferencias entre dos actores que tienen diferentes estilos y fuerzas, esa unidad general perjudica al más dotado. Si se compenetraran y la ficción se cerrase en torno a ellos, el espectáculo sería perfecto (Diderot, D. 1990, p.139-41).

Como en *Mephisto* de K. Mann, también ahora Garrick es aquí el modelo de político: “Yo finjo a veces, incluso con la suficiente verosimilitud como para imponerme a los hombres de mundo más desenvueltos” (Diderot, D. 1990, p. p.146). Hace falta controlar las disposiciones de los otros para saber cómo va a quedar el conjunto, nunca somos individuos aislados. La verosimilitud es una afición equilibradora entre la

diversidad presente, necesaria para la supervivencia de los que están mejor dotados, que sin ello podrían pasar desapercibidos, eso significa “yo finjo...”. Es una fórmula cuyo objetivo es la de destacar en relación a los otros, destacar e imponerse. Este planteamiento beligerante en el seno del escenario se traslada del teatro a la escena del mundo, y regresa de nuevo a escena en un bucle que no permite ningún afuera. La sociedad es un escenario antes que el teatro, aunque el modelo más elaborado de comportamiento social viene de la metáfora escénica. La vida pública es el escenario más complejo de cuantos existen. En este circuito, de interior y exterior de la escena o de la sociedad, se producen cambios de dirección, ralentizaciones o aceleraciones, algunas veces el rol es intercambiable. Se actúa en sociedad antes que en escena, en otras ocasiones es al contrario: “No más en mi comedieta que en la sociedad, dónde he hecho esos dos papeles antes de introducirlos en una obra de teatro” (Diderot, D. 1990, p.147).

Para ejemplificar esta actitud escénica en sociedad, Diderot cuenta una historia donde se relatan diferentes situaciones en relación al señor Necker. Diderot evoca las circunstancias en las que acude a este para solicitar una pensión para el hermano de Necker que es protegido suyo. Efectivamente, toda la historia está descrita para indicar que “la sensibilidad es tan dañosa en la sociedad como en la escena” (Diderot, D. 1990, p.151). “Ser sensible es una cosa, y sentir otra” (Diderot, D. 1990, p.184), de esta forma se plantea la diferencia entre el alma y el juicio. Es la diferencia entre el carácter pasivo, que es impresionable, y el aspecto activo por el que el sujeto procesa a través de sus sentidos. No ser sensible no significa no sentir, significa no arrastrar nuestra capacidad de sentir por cada uno de los objetos que nos impresionan. “El hombre sensible” actúa sobresalientemente en un momento, el instante en el que comunica su única pasión; el “gran comediante”, que tiene por modelo un hombre sensible, representa su emoción, Diderot toma el ejemplo de la Duclos cuando interpreta escénicamente el personaje de *Inés de Castro*, se refiere al episodio donde arremete indignada contra el público porque este ríe al aparecer los hijos del personaje; poco después, la propia actriz, escenifica el dolor del personaje, dice Diderot: “lo que concibo muy bien es que la indignación de la Duclos será real y su dolor simulado” (Diderot, D. 1990,p.153). Está actuando fuera y dentro de la escena, una intervención forma parte del mundo “real”, la otra del mundo “figurado”.

Entonces, ¿Dónde está la diferencia entre ese discurso real y el ficticio? No está en la emoción, no está en la verdad, está en el papel que desempeña la idea. Lo que presenta el actor en escena y la forma de presentarlo coinciden en resaltar la idea. El Tartufo no es un tartufo. Se trata de un modelo ideal, un universal. Pero el ideal no está en el mundo de las ideas, sino que procede de las sensaciones, es un producto de la percepción que, inductivamente, alcanza la razón. El conocimiento del modelo ideal es el proceso de abstracción. No obstante, aparece siempre la duda de si el modelo ideal está como a priori en la mente del actor o está construido por esa operación abstractiva. Cuando un hombre es capaz de conducir su motivación por efecto de la idea es cuando, sea ciudadano o actor, es capaz de cumplir con su dimensión pública.

La ficción de la representación coincide enteramente con las ideas que se forman en la mente. Esa capacidad es ilimitada y da la medida de lo que es posible tanto en el escenario cerrado como en el mundo. Las limitaciones de la individualidad quedan superadas gracias a las mil vidas que el comediante puede interpretar o imitar, y las otras tantas que nunca interpretara pero que observa constantemente. En el espectro humano que considera Diderot hay una clasificación última:

Amigo mío, hay tres modelos: el hombre de la naturaleza, el hombre del poeta, el hombre del actor”, hay una organización jerárquica: “este último se sube a los hombros del precedente y se encierra en un gran maniquí de mimbre del cual es alma; mueve ese maniquí de manera aterradora, incluso para el poeta, que ya no se reconoce en él, y nos espanta, como vos mismo habéis dicho muy bien (Diderot, D. 1990, p.189).

El modelo del comediante es el niño en el juego cuando se disfraza, ”ese chaval es el verdadero símbolo del actor, sus camaradas son los símbolos del espectador” (Diderot, D. 1990, p.189), sin embargo, no nos podemos dejar llevar por la metáfora. El actor, como el hombre social, es el que salta por encima de las circunstancias particulares y vive un modelo abstracto que ningún niño contempla. Solo podemos decir que vive ese modelo con la misma verdad que el niño.

7.

Como no podía ser menos esta imagen del mundo como una apariencia escénica, tuvo sus apariciones satíricas. Sin remontarnos al paradigma que fue Don Quijote, nos encontramos a principios del setecientos con una breve escena de las *Cartas persas*, *Lettres persanes*. Fue escrita por Montesquieu sobre 1717, y es una parodia de las costumbres parisinas y de la sociedad cortesana. En la Carta XXVIII se puede leer: “Ayer vi una cosa muy extraña, que en París cada día se repite. Al caer la tarde se junta la

gente, y va a representar una especie de escena que, según he oído, la llaman comedia”; la descripción que sigue es una parodia de lo que sucede en el teatro y la ópera, pero también de la actitud del espectador. Lo más llamativo es el ir y venir de las gentes por los pisos y otras dependencias; se vive y se relata la singularidad de unos acontecimientos delirantes, y finalmente: “están arriba, abajo, en todos los aposentos, se zambullen, por decirlo así, se pierden y vuelven a aparecer, muchas veces dejan el sitio de la escena y se van a representar otra parte...”, según la percepción de Uzbek, lo que allí ocurre es parecido a las representaciones contempladas en tantos otros sitios de la ciudad.

Rousseau se expresa en la *Carta sobre los espectáculos* como el personaje persa de Montesquieu. Aunque su análisis del comediante parece sacado de un púlpito y repite algunos de los argumentos más catastrofistas de los detractores del teatro en la personificación del comediante. Si tomamos al actor como modelo de comportamiento social, Rousseau lo corrobora, pero destaca el aspecto negativo de su influencia:

“Empezando por observar los hechos antes de razonar sobre las causas, veo en general que el estado de comediante es un estado de licencia y malas costumbres, que los hombres en él están entregados al desorden y las mujeres llevan una vida escandalosa, que unos y otros, avaros y pródigos al mismo tiempo, siempre agobiados de deudas y tirando el dinero a manos llenas, son tan poco moderados en su disipación como poco escrupulosos en los medios para procurársela. Veo incluso que su profesión es deshonrosa en todos los países...” (Rousseau, J.J. 1994, p. 95).

Y contra lo que dice D’Alembert en el artículo *Geneve*, para Rousseau los actores no se vuelven despreciables porque se les desprecia, ya que tal desprecio es universal y por ello debe tener una causa universal que es la misma profesión. No es un oficio despreciado solamente por sacerdotes cristianos, dice Rousseau, se remonta a Roma. Después de recurrir a Cicerón y a su obra *El orador* se refiere al oficio “poco honesto” del escénico.

Lejos de distinguir entre comediantes, histriones y farsantes, o entre actores de tragedia y de comedia, la ley cubre con el mismo oprobio a todos los que se suben al escenario. Quisquis in Scenam proderit, ait Praetor, infamis est...los comediantes eran indistintamente esclavos... (Rousseau, J.J. 1994, p.96).

Sin embargo, el pueblo griego es una excepción en la consideración de lo teatral, vinculada a lo sagrado y a su identidad nacional... El rechazo del comediante es tan solo una forma de expresar un rechazo a la sociedad, que el teatro, como estamos viendo representa. Para Rousseau la ciudad y el teatro son la misma cosa, el comediante no es sino el ciudadano de la gran urbe.

Para Rousseau, en el comediante se da la peor de las imágenes del hombre socializado. Como si oyéramos hablar a Sócrates de los sofistas, Rousseau repite todos

los argumentos que podemos leer en los *Diálogos* de Platón. El comediante se basa en la mentira, y su trabajo es un oficio por el que cobra, por eso la representación es una mera transacción comercial: “Yo ruego encarecidamente a todo hombre sincero que diga si no siente en el fondo de su alma que en el tráfico de sí mismo hay algo servil y bajo” (Rousseau, J.J. 1994, p.99). El tratamiento que hace Rousseau sigue a Diderot como un negativo de su argumentación, de modo que lo que para Diderot es una virtud ciudadana y racional para Rousseau es simplemente una perversión antinatural, como la sociedad y como la ciudad. En este aspecto el razonamiento de Rousseau es pre-moderno. Podemos comprender, en su discurso, cómo la cristianidad medieval abandonó los teatros romanos, dejándolos sin actividad durante mil años. Es un discurso pre-conciliar que denuncia al teatro como una perversión, y al mismo tiempo denuncia el modelo escénico que domina la vida social de su tiempo.

8.

Rousseau, a diferencia de Montesquieu o de Fielding, postula su comparación entre la vida y el teatro desde el catastrofismo, evocando la argumentación de algunos sectores religiosos que ya lo denunciaban en términos parecidos. Otro ejemplo literario que recoge en clave de humor cervantino la misma idea del mundo, es la novela de Fielding *Tom Jones*. En este libro, en el Book VII, *Containing Three Days*, Chapter I. *A Comparison between the World and the Stage*, dice Fielding: “El mundo ha sido comparado con el teatro”, la vida ha sido innumerables veces tratada como un drama y, en efecto, tal palabra ha salido del léxico teatral para referirse al mundo de las experiencias, el drama de la vida. La vida, la experiencia, aparece comparada con la invención del poeta, es lo que llama Fielding: *scenical representations*. Tal es la consideración de una confusión que hace que cuando se habla de escénico o de interpretación se entiende, la mayoría de las veces, lo que implica la vida pública y no tanto la escena profesional: “St. James’s is more likely to occur to our thoughts than Drury-lane” (Fielding, H. 2008, p.179). Recurriendo a Aristóteles se fundamenta el sentido de tal interacción mutua, para lo que apela a la dependencia entre la mimesis de lo real y la representación efectiva que se realiza en escena. El reconocimiento se dirige a los que realizan una mimesis que nos permita confundir la realidad y el artificio.

Buscando otras razones que fundamentan la analogía, se refiere a la condición de los hombres en la vida, que son como actores, interpretan un rol más o menos eficaz. Recurre al término hipócrita que en griego se refería por igual al actor y al personaje. Pero es Shakespeare el que, según Fielding, le da una nueva perspectiva al sentido del *theatrum mundi*: la breve duración de la vida, que parece desenvolverse en una escena, y acaba (Fielding,H.2008, p.179-80). Tras la cita de un poema de autor no referenciado, Fielding aprovecha para destacar que la metáfora escénica ha estado circunscrita a eso, a la escena, no al público, ¿Qué papel desempeña el público (*audience*) en esta metáfora escénica de la vida?.

But as Nature often exhibits some of her best performances to a very full house, so will the behaviour of her spectators no less admit the above-mentioned comparison than that of her actors. In this vast theatre of time are seated the friend and the critic; here are claps and shouts, hisses and groans; in short, every thing which was ever seen or heard at the Theatre-Royal (Fielding,H.2008, P.180).

Ahora la naturaleza es el espectáculo, y la humanidad entera es el espectador de este gran espectáculo. Y más allá de esto la novela se convierte en esa gran naturaleza que ahora se presenta al lector de la novela de Fielding, y es aquí donde describe la recepción que el público habría hecho de tal espectáculo descrito en el Capítulo XII del libro precedente (el episodio de Black George). El autor divide la sociedad en función de la posición de los espectadores:

The pit, as usual, was no doubt divided; those who delight in heroic virtue and perfect character objected to the producing such instances of villainy, without punishing them very severely for the sake of example. Some of the author's friend's cried, "Look's, gentlemen, the man is a villain, but it is nature for all that." And all the young critics of the age, the clerks, apprentices, &c., called it low, and fell a groaning.

La jerarquía social se reproduce en escena. El texto hace referencia en primer lugar de la vociferante recepción de los públicos de la galería. Una fila más abajo...la misma actitud aunque menor vulgaridad. La platea dividida entre los amantes de la virtud y del castigo del vicio y aquellos que aprecian la presencia de la naturaleza en toda su verdad. Y de los espectadores que hay en los palcos:

As for the boxes, they behaved with their accustomed politeness. Most of them were attending to something else. Some of those few who regarded the scene at all, declared he was a bad kind of man; while others refused to give their opinion, till they had heard that of the best judges.

Como en la escena descrita por el persa en la obra de Montesquieu (*Cartas persas*), donde se muestra como los hombres viven en el teatro ocupados de sus asuntos como si se tratara de sus dependencias de trabajo o los salones cortesanos. En *this great*

theatre of Nature vive una compleja fauna humana que todos se esfuerzan por disciplinar. También en la escena como en la vida sucede, continúa el relato, que la misma persona unas veces ha hecho el papel del aprovechado y otras veces el del héroe, como Garrick, que unas veces hace de loco y otras de sabio.

Dice Fielding: en el mundo algunos importantísimos personajes públicos hacen el loco y no están en escena. Y toda esta larga reflexión nos lleva a la consideración de que haber hecho una mala acción, tanto en la vida como en la escena, no nos hace malos, pues las pasiones son como los directores de teatro que hacen que algunas veces hagamos interpretaciones que no son las más deseables. El hombre, así como el actor, puede reprobarnos una interpretación propia, así como hacerlo con una acción. De modo que, en clave irónica, el protagonista es justificado a los ojos del lector. Esta perspectiva inaugura una nueva posición moral; después de una mala acción, uno no es malo, solo debe cambiar la conducta sometida a una motivación que no es justa. “El hombre como actor se libera de la carga del pecado original divorciando su naturaleza de sus actos” (Sennett, R. 1978, p.140). La fórmula sugerida por Fielding no es la misma que plantea Rousseau por el que el destino de los hombres está hecho por las acciones de estos, y respecto a esa mundanidad culpable el individuo es naturalmente inocente

9.

Rousseau, con su acostumbrada falta de sentido del humor, que caracteriza a Montesquieu o Fielding, asume el paradigma escénico desde otra perspectiva, la de la denuncia de la ciudad como teatro. Es esa imagen teatral, la imagen de la corrupción moral, la imagen de esa sociedad caracterizada por Voltaire o D’Alembert, la encarnación del cosmopolitismo, unos modelos que destruyen los valores de la pequeña ciudad. Rousseau acuña, en este contexto, su teoría de la corrupción de las costumbres que aparece en clave calvinista. Desde Prevost a Sade se muestra el rostro de la ambigüedad que hay respecto a la “corrupción”, es asumida y la moral la rechaza. El ocio, el lujo y la diversión están bajo sospecha según la moral protestante. La ciudad pequeña permite reprimir más fácilmente la inclinación natural del hombre, es una idea que comparten Rousseau y Calvino. La moral ilustrada asume cierto grado de inmoralidad, el juego de la escena se afianza en esos márgenes. Para Rousseau, la sociabilidad del ocio supone dependencia entre los hombres y encuentra una conexión entre ocio y escena.

“En un estado de ocio, hombres y mujeres desarrollan las costumbres de los actores...las gentes están actuando...cuanto más interactúan fuera de las represiones de la necesidad, más se transforman ellos en actores” (Sennett,R. 1978, p.149-51).

El trabajo se sitúa en el horizonte como la actividad que dignifica la vida de los hombres, ni el teatro ni el ocio, el planteamiento roussoniano se acerca incluso en esto al programa calvinista. Rousseau apela a un discurso conocido por sus conciudadanos, un discurso que rebate las posiciones estéticas de Diderot, mientras parece enfrentarse a D´Alembert.

Diderot, sin compartir las posiciones de Rousseau, más bien contra ellas, pone en guardia frente a la postura de aquellos que solo se preocupan de la reputación. Hay una moral diderotiana del escénico. Su objetivo no es un aplauso circunstancial. Una de las confusiones a las que llega el escénico es la de olvidarse que su objetivo respecto al público no es el reconocimiento, sino la dominación efectiva de su sensibilidad y de su inteligencia. Como cualquier hombre público, este tampoco debe contentarse con ser un cortesano. El comediante, dentro y fuera de la escena, no entretiene, rapta, posee, de la misma forma que él o ella están poseídos por la idea. El actor solo tiene delante de sí la idea cuando actúa.

Quien en la sociedad se propone y tiene el desdichado talento de agradar a todos, no es nada, no tiene nada que le pertenezca, que le distinga, que engolosine a los unos y que fatigue a los otros. Habla siempre y siempre bien; es un adulator de profesión, es un gran cortesano, es un gran comediante (Diderot, D. 1990, p.163).

Añade después, que tanto el cortesano como el comediante interpretan un papel cuyo guión ha escrito otro. Del comediante dice que es un “muñeco maravilloso cuyos hilos tiene el poeta” (Diderot, D. 1990, p.163) y al cortesano le guían los hilos que tiene su amo, son dos formas de servidumbre que no contribuyen a formar un espacio escénico digno. El verdadero hombre libre sabe fabricar su propio personaje compartiendo la idea con la que pudo imaginar el artífice del guión o poeta.

3.2.2. EL PÚBLICO EN EL TEATRO

1.

El Salón de 1699 atrajo a un numeroso público en las dependencias del Louvre. Pero en 1725 el *Mercure de France* registraba la asistencia de multitudes. Aparece una nueva perspectiva teórica que se sitúa, como bien indica el nombre de la publicación

británica *The Spectator*, desde la perspectiva del público. J. B. Du Bos, ante la enorme afluencia, a exposiciones, conciertos u óperas, se plantea el objetivo del artista frente al público, en función de lo que este busca en el espectáculo, ya no se trata de educar sino de emocionar. El juez es el público, se trata de hablar desde el público. O mejor transformar a ese público que, a primeros del siglo XVIII es participativo y bullicioso, en un juez silencioso y racional. La legitimidad del juicio que emite el público es ya incuestionable, podemos leer en Beaumarchais:

...Le public!...qu'est-ce encore que le public? Lorsque cet être collectif vient à se dissoudre, que les parties s'en dispersent, que reste-t-il pour fondement de l'opinion générale, sinon celle de chaque individu, dont les plus éclairés ont sur les autres une influence naturelle, qui les ramène tôt ou tard à leur avis ? D'où l'on voit que c'est au jugement du petit nombre et non celui de la multitude, qu'il faut s'en rapporter (Beaumarchais, 1988, p 123).

2.

El teatro del siglo XVIII, aun siendo el mismo espacio que conocemos nosotros, está organizado de diferente manera. El público se reparte por la sala en los palcos (*loges*), donde está sentado, igual que hace en el escenario, donde también ocupa butacas, y en el patio (*parterre*) donde está de pie. Marmontel al ocuparse de este aspecto del teatro dentro de sus *Éléments de Littérature* (1846, tome III: 83), lo define de la manera siguiente en lo que se refiere al lugar concreto que ocupa:

C'est dans nos salles de spectacle, l'aire ou l'espace qu'on laisse vide au milieu de l'enceinte des loges, entre l'orchestre et l'amphithéâtre, et où le spectateur est placé moins à son aise et à moins de frais... Les anciens appelaient orchestre ce que nous appelons parterre. Cet orchestre était, chez les Grecs, la place des musiciens; chez les Romains, celle des sénateurs et des vestales.

La distribución del auditorio dentro de la Comédie-Française, que aloja un total de 1500 espectadores, se divide de la siguiente manera: el *parterre* puede alojar unos 600 espectadores en pie, Por lo tanto casi la mitad del público se sitúa en pie de frente al escenario. El público de *le loges*, más escogido, incluye mujeres que no pueden entrar en el *parterre*, y de los cuales, los más selectos son 140 butacas situadas en los primeros palcos, unos 400, entre segundos y terceros palcos, una cantidad variable que se sienta en el anfiteatro y la orquesta (Lagrave, H. 1972, p.81)

La actitud del público del *parterre* es decisiva para la fortuna de la obra. En ocasiones, llega incluso a establecerse un diálogo entre los propios actores y el público. Marmontel cuenta en sus *Mémoires* (1967, tome III, livre IV, p.290) que el día del

estreno del *Oreste* de Voltaire, el 12 de enero de 1756, el rey tuvo que dirigirse y hablarle al público del patio de butacas:

J'étois à l'amphithéâtre, plus mort que vif. Voltaire y vient, et, dans un moment où le parterre tournait en ridicule un trait de pathétique, il se leva et s'écria: «Eh! Barbares! C'est du Sophocle!» (Citado en López Carrillo, Martínez Dengra 1996,p.172).

La autoridad del dramaturgo es cuestionada por el juicio y el jolgorio de los espectadores que ocupan el *parterre*, la palabra del rey en tal acontecimiento de parte del dramaturgo indica que las exigencias planteadas por los autores teatrales van a coincidir con la de la autoridad política a la hora de poner orden entre el público del teatro. Esto significa que ese orden establecido en el espacio representativo modelo va a tener consecuencias importantes en la dimensión simbólica del hombre público. El proyecto político de intervención en el teatro va a dar sentido a la expresión de Adorno para referirse a la cultura: “fábrica higiénica”. En efecto, el nuevo orden en la sala se va a referir a aspectos higiénicos y a una redistribución simbólica de la masa desorganizada de espectadores. Mientras en el teatro, las zonas inferiores las ocupaban las clases inferiores, en la reestructuración del espacio estos se van a pasar a *paradis*, la zonal más elevada del teatro.

El proceso de reorganización del espacio teatral comienza en el año 1759, cuando se consigue desalojar la escena de los espectadores que ocupaban los numerosos bancos situados dentro de ella y que tanto “molestaban” a los actores en su representación:

Le plus difficile et le plus nécessaire était de dégager le théâtre de cette foule de spectateurs qui l'inondaient, et qui laissaient à peine aux acteurs l'étroit espace qui séparait les deux balcons de l'avant-scène (Marmontel, 1846, tome 1, p. 400; Citado en López Carrillo, Martínez Dengra, 1996).

Se comienza entonces a crear teatros de mayores dimensiones y se forma un patio de butacas en el que el público ya puede permanecer sentado y que es el que existe actualmente en todos los teatros. Marmontel alude a este hecho, pero aprovecha de nuevo para expresar su opinión mucho más favorable hacia el público que permanece de pie. La introducción de butacas cambió el perfil del público que, a juicio de Marmontel, es menos tumultuoso pero más difícil de conmovir, aunque siempre preferible por las grandes posibilidades que se abren al juego escénico, permitiendo nuevos decorados y

sobre todo porque hace la escena “plus décente”. Todos lo celebran¹⁰³, a excepción de aquellos que tenían abonos anuales de butaca en escena. Las posibilidades que ofrece este espacio nuevo parecen inmensas para el ilusionismo teatral.

No sabemos hasta qué punto el proceso de reorganización del teatro sigue un programa, lo que sí resulta claro es que su realización corre pareja a otros procesos simbólicos que pretenden reestructurar la vida social y política. Podríamos entender lo que sucede en el seno del teatro francés a partir de 1759 como la metáfora de un proceso político, Martial Poirson así lo considera:

Il s'agira donc d'envisager dans un premier temps les conditions socio- historiques d'émergence de cet artefact politique que constitue la communauté théâtrale comme force de contestation à part entière (Poirson,2011, p.24).

El teatro vive una realidad social donde se mezclan los roles y las clases. En un plazo de cincuenta años de prácticas teatrales dentro de la institución dramática nacional, la Comédie Française, o la Opera, se ha puesto en evidencia la necesidad de diferenciar a los actores de los que no lo son. Y entre los espectadores se ha realizado una división tan democrática que solo se necesita pagar tal o cual cantidad de dinero por la butaca para estar en el sitio deseado.

Antes de convertirse en el espectador ideal de Schlegel, el público teatral del *parterre* es un público polifacético. Allí se bebe y se come, pero también hay peleas y se convierte en lugar de expresión privilegiado para la homosexualidad masculina. Es un espacio de mezcla entre edades, pertenencia social y procedencia geográfica. Poirson hace referencia a los registros de la policía que dan testimonio de la polifacética actividad realizada en el *parterre*. Es un espacio intermedio o mixto socialmente, no es un público contemplativo, más bien activo, es un actor, y forma parte del espectáculo:

“Il est, bien au contraire, actif et réactif. C'est un acteur à part entière de la représentation théâtrale. Il fait donc partie intégrante du spectacle (qui plus est, certaines catégories de spectateurs sont encore présentes sur scène, jusqu'à la suppression des banquettes)” (Poirson, 2011, p.26).

Poirson destaca que en el teatro se muestra una efervescente cultura popular

¹⁰³ “On a enfin réussi à bannir tous les spectateurs du théâtre de la Comédie-Française, et à les reléguer dans la salle, où ils doivent être. Cette opération, non seulement obligera les acteurs à décorer leur théâtre plus convenablement, mais elle entraînera une révolution dans le jeu théâtral. Lorsque les acteurs ne seront plus resserrés par les spectateurs, ils n'oseront plus se ranger en rond comme des marionnettes” *Correspondance Littéraire*. mayo de 1.759 (Peyronnet, 1974:101).

agitada y participativa. Es durante el periodo que va entre 1680 a 1725 cuando el *parterre* se convierte en actor social, y es precisamente en la misma época cuando se comienza a intentar domesticarlo, de 1697 a 1751 (Poirson, 2011, p.16-7). 1697 es el año en el que comienza con su control, por ser un espacio de agitación. A partir de ese momento es cuando los dramaturgos y *gens de lettres* proponen la introducción de butacas en este espacio, se trata de las propuestas de D'Aubignac, de Voltaire, de Blondel, de Ledoux... Las reformas de los teatros hacia 1780 a 1830 va a llevar a esta amalgama de público al *paradis*, símbolo de la autoridad elevada, pero sobre todo del silencio que debe constituir, en adelante, la actitud de esa voluntad general que contempla alejada el trabajo de los actores, aquellos que van a gestionar su vida. Es un proceso que logra en poco tiempo que ese pueblo atento, apasionado y ruidoso que estaba en el *parterre* se aleje de la primera fila de contemplación y se convierta en el espectador silencioso y pasivo del teatro decimonónico.

3.

Entre las crónicas y memorias publicadas se encuentran abundantes descripciones de los diferentes acontecimientos culturales de la época. Hay menos que reflejen la actitud del público pero en ocasiones se muestra la actitud de algunos personajes. Es el caso de las descripciones de la asistencia de Rousseau al teatro. Es una forma privilegiada de ilustrarnos acerca del carácter de un espectador privilegiado en la forma compleja de asumir su papel de espectador. Probablemente, no bien comprendido por sus observadores, el espectador Rousseau ejemplifica perfectamente la complejidad de un pensamiento que busca la transparencia de un yo solitario y “meramente” espectador, pero se encuentra fascinado con la faceta de actor. En cierto sentido, vamos a interpretar la construcción del yo roussonianiano como una defensa del individuo que se sitúa en escena y no es un mero espectador.

“Plenamente consciente de lo que hace, un actor puede ser un espectador de su propia interpretación, y tener libertad para modificarla para conseguir determinado efecto en los demás espectadores” (Zaresky, R & Scout, J.T. (2010). Pag 169).

A propósito de esta paradoja podemos considerar al propio Rousseau como espectador. Respecto a la Gala organizada en Drury Lane, la noche del 23 enero de 1765, a la que asistieron los reyes y donde se representó la tragedia *Zara* (libre versión de la *Zaira* de Voltaire) y la farsa del propio Garrick, *Leteo*, escribe la Sra. Garrick:

¿Estaba actuando aquel hombrecito vestido con un traje de alquimista y tocado con un gorro de piel? Sí estaba actuando ¿Qué método estaba empleando? Y si no estaba actuando, entonces ¿Qué diablos estaba haciendo?” (Zaresky,R & Scout, J.T. 2010, P. 169).

La Sra. Garrick no tenía ninguna duda. Según dijo, Rousseau deseaba sencillamente “exhibirse”(citado en Macintyre. Garrick). Otra espectadora había llegado a la misma conclusión. Se trataba de la Sra Bunbury, de soltera Sarah Lennox, la hija del duque de Richmond:

Su forma de vestir es especialmente ridícula y, según dicen los periódicos, le dijo a Garrick que le había hecho reír y llorar sin entender una palabra, lo que en mi humilde opinión también es algo ridículo (cita procedente de la carta de Sarah Lennox Bunbury a Sarah O'Brien el 5 febrero de 1766) (Zaresky,R & Scout, J.T. 2010, P. 169).

Hume escribió a su hermano: “he observado que sus majestades miraban más a Rousseau que a los actores” (Zaresky,R & Scout, J.T. 2010, P. 168). Se cuenta que, pudiendo estar oculto tras las cortinas del palco, Rousseau las descubre para hacerse ver, a la vez que se echa hacia delante. Esta es la paradoja propiamente roussoniana, la máxima transparencia hace que uno mismo se convierta en algo más que un simple espectador, le convierten en un actor. No ocultar nada, la confesión extrema del sujeto-espectador le lleva a convertirse en protagonista involuntario de la representación, continúa la cita:

Cuanto más se inclinaba Rousseau, más preocupada estaba la Sra. Garrick. Nunca había estado tan incómoda en una velada teatral, le dijo más tarde al amigo de su esposo, Joseph Cradock. Según Cradock, la Sra. Garrick pensó que el filósofo ermitaño estaba tan ansioso por exhibirse, y se inclinaba tanto sobre la parte frontal del palco, que ella le tenía agarrado por el faldón de su vestido por temor a que se cayera la platea” (citado en Joseph Cradock. Literary and Miscellaneous Memoirs, 4 vols. London: J.B. Nichols,1828, Zaresky,R & Scout, J.T. 2010, p. 168).

Lo que cuentan del espectador Rousseau es algo que podemos reconocer en la voluntad escénica de la buena sociedad que va a constituirse como personaje representativo. Rousseau no soporta ser un espectador, necesita actuar para ser alguien. Como cuenta Goethe en *Wilhelm Meister*, la única posibilidad de realizarse como alguien, en ese mundo de relaciones que llamamos sociedad, es a través de su realización en el teatro o bajo ese modelo. Una amiga de Rousseau, Stéphanie-Félicité de Genlis, relata otra anécdota ocurrida en París años después de la relatada anteriormente. Según cuenta, Rousseau dijo un día al matrimonio de Genlis que él nunca iba al teatro y que evitaba mostrarse en público. Le convencieron para ir a la Comedie Française, discretamente alojados en un palco con cortinas. Allí se repite una escena parecida, contada en clave paródica por Mme. de Genlis¹⁰⁴.

¹⁰⁴ “alargó la mano para bajar la cortina, pero Rousseau la detuvo e insistió en que la dejara levantada para que ella pudiera ver mejor el espectáculo, afirmando que él se sentaría discretamente detrás de sus

3.2.3. PARA TODOS LOS PÚBLICOS

1.

En el momento culminante del periodo clásico, Racine se plantea qué situaciones y qué palabras son adecuadas para presentar a su público. Descartada la brutalidad criatural de Shakespeare, tampoco el estilo de Corneille resulta adecuado, escribe en el Prólogo a *Fedra*: “He querido evitar a Teseo una confusión que hubiera podido hacerla menos agradable a los espectadores”, en realidad, la acusación de violación, imputada a Hipólito respecto a Fedra, se transforma aquí en un pensamiento. El mundo del clasicismo más depurado busca una corrección de todos los componentes del acto escénico y social, de las presencias, de la naturaleza, el cuerpo o el pensamiento. La cultura es el modelo de perfección por el que el hombre logra superar todas las limitaciones que le impone su condición natural. Es una utopía, y el hombre que vive todavía en una dimensión dominada por las formas naturales, aprende a ordenarlas y presentarlas como formas elaboradas del arte. En ningún momento la civilización cristiana había dominado la naturaleza de una forma tan sofisticada, ese modelo constituyó el patrón clásico cuya marca ya no fue italiana, sino francesa.

Auerbach (1950) presenta la minoría de miembros de la corte y de la villa que, con evidente poder a la hora de influir sobre la opinión pública, va a construir su conciencia representativa. Es lo que consideraremos un público privilegiado.

La ville y la court concuerdan en dos características muy importantes...que sus componentes eran gente culta, es decir, ni doctos como los especialistas, ni rudos e ignorantes como el pueblo, sino bien educadas y provistas de los conocimientos adecuados para emitir un juicio con gusto; y que en ambas se tienda al ideal del honnête homme, no especializado y carente de profesión, considerando también la procedencia burguesa como un rang qu'on tient dans le monde (Auerbach, E.1950, p.369).

La tragedia acaba siendo un género anti-representativo o una representación-mímesis del ideal que buscaba la élite culta que presenciaba el espectáculo. Auerbach explica la identidad de la tragedia no como una evocación de la antigüedad, sino como el

anfitriones. Extrañada por la intervención de Rousseau, Mme. de Genlis trató de nuevo de bajar la cortina y de nuevo Rousseau le pidió que no lo hiciera. Mientras discutían sobre la posición de la cortina, Mme de Genlis se dio cuenta de que estaban teniendo la misma atención que Rousseau decía querer a toda costa evitar. Así pues cedió al deseo de Rousseau y se sentó junto a su esposo. Pero luego, su famoso invitado empezó a asomar de nuevo la cabeza por encima de los hombros de la perpleja pareja. Advertido por Mme. de Genlis que de aquel modo podían verle, Rousseau se echó para atrás, pero apenas un minuto después asomaba de nuevo la cabeza por encima de los hombros de Mme. de Genlis. De pronto, un murmullo empezó a recorrer la platea: “Es Rousseau, es Rousseau”... A final Genlis opinaba lo mismo que la Sra. Garrick: “Rousseau quería hacerse ver” (Stéphanie-Félicité de Genlis .Memoirs. 2 vols Paris: Firmin-Didot, 1928, I: 101-5) Zaresky,R & Scout, J.T. 2010.p.170).

rechazo del realismo de lo popular o de lo criatural, como una reivindicación estamental, bajo la que se identificaba no solo la nobleza sino también la burguesía. Sin embargo, esa apariencia anti-representativa funda precisamente el carácter más perfecto y logrado de toda la época. Precisamente esa aparatosa construcción, de la misma manera que otros paradigmas aplicados a la comprensión de los acontecimientos, constituyen la esencia de la representación.

Boileau, en su *Art Poétique*, hace una división tripartita de las formas de representación por géneros, que repitiendo la clasificación tradicional va a incorporar una consideración de la división social. No se trata de que en estas obras se representen los estamentos, sino más bien que aparezcan como aptas para los diversos públicos, que constituyan el espectáculo de un determinado grupo social. Así la tragedia constituye el género donde aparecen los personajes nobles en situaciones heroicas; la comedia representa la vida de *honnêtes gens*, que son los espectadores de este espectáculo. Frente a esto, se sitúa un estilo bajo el que domina lo bufo. Boileau acusa a Molière de haber mezclado el medio y el bajo estilo en obras como *Fourberies de Scapin* (*Arts Poétique*, 3,391 a 405).

Auerbach (1950) analiza el texto de Boileau identificando dos segmentos sociales diferenciados por el gusto y por el lenguaje. Frente a *la court et la ville*, que es un término que hace referencia a nobles y burgueses que administran y gestionan la actividad del país, están *le peuple*, que es un público despreciable al que el intelectual considera como enemigo del gusto y del decoro en el lenguaje y en la vida. El reproche que Boileau dirige a Molière viene de la incursión ocasional del estilo medio en lo bufo:

Molière ha empleado, sin duda, efectos bufos, aún en sus comedias elegantes ha caricaturizado en forma grotesca hasta personajes de la sociedad culta; sin embargo, tampoco ve en el pueblo más que *personnages ridicules*. (Auerbach, E.1950, p.345).

Esta combinación de estrategias dramáticas no van a proporcionar una visión positiva del pueblo, sino que van a crear una representación de la burguesía.

La comedia del siglo XVIII y la ópera bufa han constituido una experiencia identitaria de la burguesía metropolitana, nunca una reivindicación de lo popular. Toda la comedia es una representación del público que se contempla a través de una mirada idealizada. Esto significa que la representación rechaza la mimesis realista de tipo criatural, no encontramos en la representación sino aspectos psicológicos y emocionales, se elude tanto lo corporal como lo económico. Los cambios estéticos van asociados a un

proceso de configuración de la identidad de clase de la burguesía. Ese va a ser el rol de la comedia. El arte va a tematizar al espectador, representa al lector, al oyente, al espectador en general. El público quiere reconocerse y reconocer su posición en el complejo mundo que se organiza.

2.

La vida pública se va convirtiendo poco a poco en una ficción a lo largo de los siglos XVIII y XIX, mientras que la vida del hombre como público espectacular se va consolidando. La situación es especialmente significativa por cuanto el mundo de lo público no es tanto en ámbito de la polis, sino del espectáculo. No se trata de una sencilla metáfora, tanto la organización cortesana como la burguesía viven inmersas dentro de complejas dramaturgias a las que son ajenos los sirvientes y las capas bajas y mayoritarias de la ciudad.

Según la racionalización habermasiana de la ciudadanía, esa dimensión pública de los individuos no se reduce a que su vida está vinculada a una forma de organización estatal. Con cierta autonomía aparece para Habermas la esfera pública, que es la que media entre el Estado y la sociedad. Pero también hay un saber compartido por una sociedad amparada bajo las leyes de un Estado: es la opinión pública. Frente a la mera opinión de los individuos, la opinión pública requiere un colectivo “que se compromete a una discusión racional”. La discusión reducida a asociaciones privadas, o clubes, en Gran Bretaña, y a salones señoriales en Francia, junto a las promovidas en las instituciones creadas a tal efecto, son el embrión del debate público de años más tarde: refiriéndose a la estancia de Hume en París: “Aquel mundo probablemente le recordaba a Hume la Sociedad Selecta de su país” (Zaresky,R & Scout, J.T. (2010).p115) y se convierte en un modelo admirado por cuantos participan de aquellas sesiones: En 1763 escribe Hume a Blair (LDH, I 420) “viven en una entera o casi entera armonía consigo mismos y tienen una moral prácticamente irreprochable” (citado en Zaresky,R & Scout, J.T. 2010.p. 116) y, mientras, el Abate Galliani se lamenta desde Nápoles por la imposibilidad de fabricarse un pequeño París, de Salones y sabias anfitrionas, de discusiones y de conciertos. Habermas precisa que esta esfera pública burguesa

se puede entender como la esfera de las personas privadas reunidas para formar un público. Estas personas privadas reunidas en público pronto comenzaron a hacer uso de la esfera pública de periódicos

informativos (que fue regulada oficialmente) contra el mismo poder público, usando esos tabloides, junto a los semanarios orientados moral y críticamente, para comprometerse en el debate acerca de las reglas generales que rigen las relaciones en su propia esfera de intercambio de mercancías y trabajo, esfera esencialmente privatizada pero públicamente relevante (Habermas, J. 2002).

Los medios han fabricado esta realidad pública del sujeto privado, en los periódicos constituyeron la primera faz pública de esos sujetos que se pronunciaban, en viva voz, en las reuniones y, por escrito, a una cantidad mayor en la prensa. La radio y la televisión ha cumplido con el espejismo de convertir al individuo en un hombre público, o al menos expuesto en público.

Es el libro *The Human Condition* de Arendt, de 1958, el que fija el concepto de esfera pública en la perspectiva histórica moderna, que supone al mismo tiempo un diálogo con la filosofía griega. Toda la filosofía y sociología posterior está en deuda con la profundidad del análisis que hace Arendt sobre la transformación que sufrió en el mundo moderno la dicotomía privado-público respecto del pensamiento antiguo. La esfera pública moderna sería algo así como una variación de la antigua esfera privada, el territorio económico que correspondía en la polis griega al espacio doméstico. Lo que Arendt descubre es que la traducción latina de político por social, ya presente en Tomás de Aquino, tiene dos efectos: el primero es el olvido de lo político y el segundo es la aparición de una nueva esfera social (Arendt,H, 1993, p.41). Esta es la que nosotros hoy estaríamos llamando esfera pública pero que no coincide con ninguna de las dos, ni el espacio doméstico griego ni el espacio público. No es la esfera pública antigua ni la privada, es un espacio conceptual nuevo que coincide con la idea de representación, en la que enlaza lo privado por una parte, en tanto que se asienta en la subjetividad del individuo, y lo público, en tanto que proyecta al individuo en la representación como un personaje del *theatrum mundi*. Esta nueva esfera social surgida en la época moderna coincide con la forma política del estado nación.

Lo que viene a surgir con la desaparición o sustitución de la esfera pública por la esfera social es que lo privado “adquiere significado público, es decir, lo que llamamos sociedad” (Arendt, H, 1993,p.47). El surgimiento del sujeto sería una consecuencia de esa amplificación de lo doméstico a nivel social. La vieja dualidad privado-público ha sido interiorizada y ahora el hombre es simultáneamente individuo o naturaleza; pero es también lenguaje-cultura, es decir, el hombre, como dirá Kant, tiene una dimensión

privada y otra pública o social:

Para Rousseau, lo íntimo y lo social eran más bien modos subjetivos de la existencia humana y, en su caso, era como si Jean-Jacques se rebelara contra un hombre llamado Rousseau (Arendt, H, 1993,p.50).

Ir contra la sociedad era ir contra uno mismo, igual que sacrificar los intereses individuales era liquidar la posibilidad de realización social del individuo. El individuo se realiza en un marco social.

Como hemos visto, la sociedad se conecta con lo más íntimo del individuo a través del sistema de representación fuera del que no hay ni sociedad ni individuo. Pero paralelamente lo convierte en el público, que nunca llegará a conocer una verdadera participación pública y política,

es decisivo que la sociedad, en todos sus niveles, excluya la posibilidad de acción, como anteriormente lo fue la esfera familiar. En su lugar la sociedad espera de cada uno de sus miembros cierta clase de conducta, mediante la imposición de innumerables y variadas normas (Arendt, H, 1993, p.51).

El crecimiento de las sociedades, convertidas en sociedades de masas, solo ha confirmado la misma tendencia de homogeneizar al colectivo. Independientemente de su número, bajo unas mismas formas identitarias:

La sociedad se iguala bajo todas las circunstancias, y que la victoria de la igualdad en el mundo Moderno es solo el reconocimiento legal y político del hecho de que esa sociedad ha conquistado la esfera pública, y que distinción y diferencia han pasado a ser asuntos privados del individuo (Arendt,H, 1993, p.52).

Los hombres han sido igualados en la sociedad moderna y la igualdad preconizada no es sino una expresión de la normalización final totalitaria del conjunto de la sociedad, cumpliendo así las aspiraciones de la esfera doméstica. La uniformidad de este hombre unidimensional está lograda con el triunfo de la representación en su aspecto de cálculo extendido a la totalidad de la naturaleza. El triunfo de la estadística y la tecnología supone la igualación de la población mundial reducida a cálculo. El espacio de la acción ha sido definitivamente aplastado por la representación y la preocupación psicológica que realiza socialmente al individuo en la realización de su personalidad y no de la realización en la praxis.

Durante el último momento de la infancia, en la adolescencia, los individuos occidentales se rebelan contra la asimilación que están a punto de padecer. Eso nos muestra que el proceso de masificación tiene un carácter peculiar en nuestra civilización.

La esfera social se propone como una sociabilización y esta pasa por la asimilación completa al mundo de los adultos. El niño sale de la prehistoria del hombre y entra en la Ilustración como una realidad nueva. Toda la preocupación de la cultura artística, por asuntos como la norma estética o la mimesis, son los procedimientos que, a posteriori, se muestran como mecanismos de clonación perfectos para el proceso educativo. La representación amplificada bajo determinados patrones, hoy a escala planetaria, se ha convertido en la antesala de la “fábrica higiénica” de Adorno, que dota a los individuos de patrones de comportamiento y modas idénticas en todas las partes del mundo. Ulises actúa como metáfora de la dominación de la singularidad totalitariamente y estadísticamente resumida¹⁰⁵, es la metáfora que los frankfurtianos emplean sobre la Ilustración.

Ese fue el sueño de los enciclopedistas, y no en vano a Diderot le fascinan las multitudes, el sueño de convertir su obra en un amplificador universal que alcance la sociedad entera, donde los individuos se convierten en seres genéricos, a través de la perspectiva de unos cuantos personajes representativos. El significado de la inscripción que había encima del escenario del Drury Lane: *Totus mundus agit histrionem* (todo el mundo interpreta el papel del actor), ya no la entendemos como que todos actúan, sino en la forma en la que todos repiten el mismo personaje que van a ver en escena representado por un actor. El modelo teatral es muy pedagógico y su uso se había extendido por toda Europa, consiste en repetir un guión que ha sido previamente escrito. El problema metafísico de la apariencia se desvanece frente al postulado de la sociabilización. La Vanguardia, como la obra de Sade y tantos otros, es una excepción que confirma la regla, todo aquello que no es válido para convertirse en modelo, aquel guión cuya repetición en sociedad no contribuye a la auto-asimilación al grupo, es rechazado.

¹⁰⁵ “La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de poder oír con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que no ha sido aún tocado: la nueva figura de ceguera que sustituye toda ceguera mítica vencida. A través de la mediación de la sociedad total, que invade todas las relaciones y todos los impulsos, los hombres son reducidos de nuevo a aquello contra lo cual se había vuelto la ley de desarrollo de la sociedad, el principio del sí mismo: a simples seres genéricos, iguales entre sí por aislamiento en la colectividad coactivamente dirigida. Los remeros, que no pueden hablar entre sí, se hallan esclavizados todos al mismo ritmo, lo mismo que el obrero moderno en la fábrica, en el cine y en el transporte colectivo. Son las condiciones concretas de trabajo en la sociedad las que imponen el conformismo, y no las influencias conscientes que, adicionalmente, harían estúpidos a los hombres dominados y los desviarían de la verdad. La impotencia de los trabajadores no es solo una artimaña de los patrones, sino la consecuencia lógica de la sociedad industrial, en la que se ha transformado finalmente el antiguo destino bajo el esfuerzo por sustraerse a él” (Adorno, Horkheimer, 1994, p. 89).

3.

Ese mundo de la adaptación de los individuos a patrones ritualizados, que los anulan su voluntad de diferenciación, ha sido estudiado minuciosamente por Norbert Elias en su análisis de la sociedad cortesana. Esta, que será a su vez el patrón de la sociedad burguesa, se constituye a través de unos modelos de comportamiento que todos debían cumplir con rigor. Desde la casa hasta la indumentaria, todo contribuye a definir el rango de cada uno en la compleja estructura social, y la forma de reconocer el rango en la sociedad es repitiendo las consignas establecidas para ese grupo. “La manera especial de realizar un rango es documentarlo mediante una conducta adecuada a ese rango, según el uso social” (Elias,N.1982, p.88). Lo que se es por el rango se debe mostrar en el juego social, se es un cardenal o un duque o un conde o un papa...cada cual muestra sus atributos y vive de acuerdo a las exigencias de su rango.

La sociedad cortesana se va a convertir en un modelo para todo el nuevo sistema jerárquico burgués, basado no tanto en el rango sino en el poder económico:

Las expresiones mismas, así como las actitudes y los valores que simbolizan, pasan, más tarde o más temprano, también a las familias de los burgueses que, al ascender, se asimilan a la sociedad cortesana, esto es, a la de los financieros en cuyos círculos, *la économie y el intérêt* pierden su primacía; la motivación del “honor” y del afán de distinción y de prestigio los aventaja, una o dos generaciones más tarde (Elias,N. 1982, p.90).

Esta sociedad vive a través de la representación de su rango, tanto la representatividad del noble como la representatividad colegiada de la alta burguesía que contribuye a mantener instituciones culturales costosísimas que reflejan su poder económico. Los espectáculos musicales, y especialmente la ópera, son aquellos donde los consorcios de ricos burgueses exhiben su opulenta condición. El gasto no está en relación con sus ingresos, se cifra en un gasto que constituye el consumo de representación: “los ricos y poderosos en las sociedades cortesanas gastaban todas sus ganancias en el consumo de representación” (Elias,N.1982, p.99). El rango determina el consumo derivado de su estatus, que es un gasto debido al prestigio, diferente al *ethos* del consumo basado en el ahorro. No obstante, la prohibición señalada por Montesquieu en *El Espíritu de las leyes* (Libro XIII, Cap.XX) impide a la nobleza participar en asuntos comerciales y justifica la decadencia económica de esta ya en el siglo XVIII, y no, como se dicho tantas veces, su despilfarro. Tanto burgueses como nobles, en realidad someten el gasto a la

necesidad, necesidad de mantener su estatus representativo.

Junto a esta compleja representación del rango, señala Elias otro factor decisivo para comprender cómo los hombres se adaptan a las exigencias de esa esfera pública ahora llamada sociedad:

El arte de observar a los hombres... Este arte cortesano de la observación de los hombres está tanto más próximo de la realidad, cuanto que nunca se orienta a considerar al individuo por sí solo, como una esencia que recibe primariamente desde su interior, sus leyes y rasgos esenciales (Elias, N. 1982, p. 142).

Todos están expuestos en la vitrina social. El hombre no es un individuo, es más bien su posición, su indumentaria y toda una serie de elementos que hacen del hombre un sujeto, se considera al hombre en una compleja relación social, por tanto, la observación es una interacción recíproca entre los miembros de esta compleja red social. Hay que aprender a leer en la conducta estereotipada las motivaciones, afectos e intereses; fruto de este arte de la observación está la constante descripción que se recoge en la abundante literatura memorialista y las grandes colecciones de correspondencias. Pero la observación se revela como un mecanismo excelente para identificar al interlocutor y planificar la estrategia discursiva para la dominación del interlocutor. La conversación va a ser otro de los frutos de esta compleja red social cortesana. El gasto que supone la representación tiene su compensación en el reconocimiento social, la observación es el reconocimiento que esta sociedad se tributa recíprocamente.

3.3. LA REPRESENTACIÓN COMO ESPECTÁCULO POLÍTICO Y TEATRAL

3.3.1. GENEALOGÍA DE LA OPINIÓN PÚBLICA

1.

Francesco Bocchi, en *Eccellenza del San Giorgio de Donatello* (1584), alaba reiteradamente “la capacidad del artista para crear *costumi*, capacidad que puede a su vez crear las mismas *costumi* en las mentes de los espectadores” (Summers,D. 1993, p.200). El texto es un cuidadoso estudio de la escultura de Donatello y una loa de la capacidad comunicativa del artista. En una obrita de esta era pre-representativa se analiza, no solo la capacidad del artista de hacer una obra perfecta, una perfecta representación, sino la de ser capaz de transmitir esa representación al espectador. Se plantean los dos niveles de representación, la fabricada por el artista y la creada en la mente del espectador. El artista no solo domina el mundo con el que trabaja, sino también tiene un poder recién descubierto sobre el espectador.

Como N. Elias señalaba respecto a la observación de cada uno en la sociedad cortesana, aquí partimos de ese intercambio de miradas, la que hace que el artista se preocupe de su recepción y la que hace que el público identifique al artista y sus propuestas. Baxandal plantea la existencia de un mercado de la atención (Baxandall, M.1997, pag 142), se trata de un intercambio recíproco entre el actor y el espectador. Hablamos de miradas que se necesitan, en tanto que cada uno construye su identidad en relación con el otro. Mientras el artista al ser contemplado reconoce su identidad social y sus posibles beneficios, el espectador obtiene una fuente de disfrute y al mismo tiempo una forma de identidad como espectador. La calidad de lo presentado por el artista da la medida de la auto consideración del espectador.

Tanto en el teatro como en la ciudad, hombres y mujeres, se preparan para una exhibición en el escaparate del palco del teatro, en el salón, en el café o en el jardín. Nadie vive en sociedad sin contar con un determinado público que le es propio. Todos los intercambios se producen a nivel escénico. El número de espectadores y la atención que cada cual logra despertar en los otros le da la medida de su capacidad representativa. El hombre social se transparenta y vive expuesto continuamente. De este modo se constituye su conciencia moral, en relación a esa experiencia pública: es la nueva conciencia burguesa.

El interés del público está condicionado por la representación que le devuelva la imagen que desea, es decir, aquella en la que se reconoce como ente genérico, la humanidad. La precaria vida pública del hombre moderno está constituida por una ingente cantidad de mensajes que van a reforzar su dimensión social. A esto contribuye la imprenta, de donde salen libros y periódicos, y el teatro, de donde salen comedias y óperas. El hombre alcanza la esfera pública porque es el público que se alimenta de esos ingredientes simbólicos localizados en un espacio urbano.

2.

Habermas identifica una “publicidad representativa” (Habermas, J. 1986, p.44) desde el periodo medieval, que corresponde a una representación pública del dominio que es propio del señor. Se trata de cuantos elementos identifican la casa del noble, los signos particulares que se adjuntan a los códigos de las sociedades señoriales, se trata de hábitos, insignias, gestos y hasta de la retórica. Herederos de esas formas representativas del caballero y el *cortigiano*, van a ser el *gentelman* inglés y el *honnête homme* francés. Son los aspectos que hacen que un hombre represente a un colectivo, superando de esta forma su pesada individualidad en el marco de la esfera pública. Pero la forma de publicidad moderna aparece como un tráfico de noticias que corre en paralelo al tráfico de mercancías. La primera idea que se desprende de tal genealogía de la opinión pública es la necesidad de publicitarse, en el doble sentido de hacerse públicos y de hacerse publicidad.

Esto despierta el interés del mismo que se publicita, ese interés de cuantos ansían participar en una plataforma visible. Habermas considera el segundo elemento, que junto al tráfico de mercancías fluye por la ciudad, son los periódicos, que aparecen diariamente desde el siglo XVII. El filósofo alemán plantea una curiosa paradoja: “los periódicos políticos no existen para los comerciantes, sino al revés, los comerciantes existen para los periódicos” (Habermas, J. 1986, p.59), y nos preguntamos a propósito de tal planteamiento: ¿cuál es el grado de dependencia que puede tener el burgués respecto al periódico? Los medios ofrecen información de primer nivel para la sociedad burguesa. El periódico se centra en la noticia que ofrece la actividad del burgués: las necesidades del tráfico mercantil y el tráfico de la atención. Las mercancías que abastecen los mercados y la vida de ese intercambio, y sus protagonistas, son en eje de la información. Esto es así

hasta que la misma noticia se convierte en mercancía, pero de un tráfico todavía regulado por intereses políticos, no solo de censura sino de intervención directa, de modo que el periódico se convierte en un medio de comunicación de la administración política. Intereses cruzados por parte de comerciantes, nobles y Estado, que genera un público que los incluye a todos, aunque define la posición de cada uno respecto al poder público. Ese público de prensa, teatro y espectáculo político es el que forma la opinión pública, que va a depender de la prensa, el teatro y la actividad política para constituir los contenidos compartidos por todos. Habermas ha señalado esa dependencia de la burguesía respecto a una realidad que genera la propia clase política, se trata de la opinión pública. Esta realidad, esta información, es una mercancía de valor para dirigir la actividad comercial.

3.

Y la opinión pública se convierte en un instrumento decisivo cuando nos encontramos frente a las multitudes que constituyen las urbes modernas. Uno de los primeros argumentos en los que se trata de las multitudes o masas de individuos se encuentra en *Leviatán*, Capítulo XVII, *De las causas, generación y definición de un "estado"*. El sencillo argumento lo vamos a encontrar repetido infinidad de veces: las mayorías son incapaces de saber lo que les conviene como grupo, no están capacitados para vislumbrar una idea universal como es la del bien común, pues esa multitud está compuesta por individuos que pretenden satisfacer sus deseos particulares. Los criterios por los que se rige la mayoría son igualmente particulares, por eso a juicio de Hobbes una multitud nunca sabrá como conducirse adecuadamente, ante cualquier agresión externa la multitud esta indefensa, los miembros están enfrentados por sus intereses:

Si pudiéramos imaginar una gran multitud de individuos, concordes en la observancia de la justicia y de otras leyes de naturaleza, pero sin un poder común para mantenerlos a raya, podríamos suponer igualmente que todo el género humano hiciera lo mismo, y entonces no existiría ni sería preciso que existiera ningún gobierno civil o Estado, en absoluto, porque la paz existiría sin sujeción alguna.” (*Leviatán*, c.XVII).

El argumento hobbesiano se ha repetido en infinidad de ocasiones y en realidad es la vieja dicotomía platónica remozada. Los hombres son cuerpos; la multitud, que poco después se pasa a denominar masa, es un conjunto de materia organizada según criterios biológicos, pero sin inteligencia suficiente para llegar a la idea, a la abstracción. Pero este conjunto de individuos, que están atados en la caverna, no están en proceso de liberarse sino que viven su condena perpetua. El Estado representativo es necesario porque los

individuos desconocen el interés de la comunidad, no son capaces de autogobernarse. Esa situación hace necesario la creación de mecanismos de creación de esa imagen de lo que interesa a la comunidad. Se debe fabricar la idea del interés común ya que el ciudadano corriente no es capaz de comprenderlo de forma intuitiva. La existencia de una comunidad organizada estatalmente va a permitir el uso de mecanismos no coactivos, sino psicológicos para el control de las multitudes. Se trata del control sobre las costumbres y los gustos, cuando las multitudes se dirigen en una misma dirección, cuando tienen necesidad de realizarse en sociedad, entonces se esforzaran ellos mismos por confluir mutuamente. No es tanto el sistema disciplinario punitivo como un orden disciplinario espectacular, consentido y disfrutado por el participante.

4.

Le *public* es un término que alcanzó notable expansión en la Francia del siglo XVIII. Un libro que parece estar atento a esa realidad en movimiento que llamaremos opinión pública es *De l'Esprit* de Helvetius. Se trata de una obra que nos va a permitir comprender buena parte de las estrategias de la cultura ilustrada en relación con un público cada vez más numeroso. Helvetius se esfuerza por caracterizar el funcionamiento real de la opinión y también por proponer la dirección que debería llevar en una sociedad democrática. Sus diagnósticos serán especialmente valiosos como complemento para comprender el sentido y la dirección de las dramaturgias que surgen a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII.

Al analizar los juicios del público, y su estima, se encuentran contradicciones evidentes que parece que deben afectar a la que se ha constituido como la ley del interés general. Cuando el público decide entre el aplauso que dedica al escritor y al militar, su favores varían respecto a la consideración de la fama y la duración del reconocimiento que da a cada uno, pues para ambos es diferente, una es más limitada y otra es más duradera (D'Helvetius, C.A.1984, p.186). Así, un rey glorificado en vida es olvidado poco después de su muerte. Hay famas efímeras porque hay intereses circunstanciales. El autor se plantea comprender las razones de la desigual consideración que tiene unos y otros para la opinión pública. Si no se busca leyes internas a esas preferencias, sí se trata de localizar tendencias constantes.

Así comienza el tortuoso camino por los caprichosos criterios que emplean las gentes para otorgar favores y fama a los que así la mantienen. Helvetius se detiene en algunas de las paradojas, como aquella por la que algunos son apreciados y otros no, de modo que, siendo muy estimables, muchos trabajos obtienen menos aprecio que otros:

...no debe mostrar su estima a trabajos de los que todos los hombres son capaces...no fecundaría mas los gérmenes del espíritu y de probidad esparcidos en todas las almas y no produciría mas hombres ilustres en todos los géneros, a quienes anima la búsqueda de la gloria la propia dificultad de obtenerla. (D'Helvetius, C.A.1984, p.187).

Una de las justificaciones de la fortuna pública de algunos es la sorpresa que siente el público por cosas que son excepcionales, aunque eso no significa que aplaudan lo raro, ya que aquello que no está a su alcance, el público tampoco lo aprecia. Actualmente, en la cultura de masas moderna, el público estima a individuos que hacen lo que todos. Por eso es paradójica esa valoración, ya que la gente solo estima lo que le interesa, y le interesa lo que hace, no lo ajeno a su hacer. Precisamente por eso, D'Helvetius, va introducir una nueva categoría: le *public* estima lo que le interesa. Y parece que el interés está definido por la utilidad. Hay una tendencia de la opinión hacia la ley de la utilidad, sin embargo esto está dentro del interés útil, mientras que hay un interés curioso, que es el de aquello que es difícil y por ello raro. Añade que el interés del público va proporcionalmente acrecentado en relación a la dificultad que presenta la tarea destacada. Aunque la dificultad que no es apreciada como útil, no es destacada como relevante para la opinión pública (D'Helvetius, C.A.1984, p.188). El interés dividido de esta forma todavía no considera entre lo útil y lo curioso al interés general, pues de nuevo, como en Hobbes, el hombre desconoce lo que sale de su reducido marco de acción. No llega a ver el interés general por sí mismo, y buena parte de responsabilidad de libros, periódicos y funciones teatrales es la de mostrar el cuerpo público como una realidad que permita comprender a las multitudes su existencia colectiva.

Hay varios criterios por los que se dirige la opinión pública, según Helvetius, el primero son las leyes ciudadanas, esas leyes que se constituyen en normas de convivencia y principios morales. En las páginas siguientes va a demostrar con abundantes ejemplos que la utilidad real o aparente ha sido lo que ha regido, y orientado, las costumbres de la opinión pública. Aunque cambien las leyes, hay una ley que no cambia, es la del interés, el individuo vive de esa ley que debe convertirse en ley social. Esa ley mas que conservar al individuo conserva al cuerpo social y su voz es la opinión pública. (D'Helvetius, C.A.1984, p.201). El principio que se sigue de esta nueva ley es que se puede comprender

al individuo y todos sus vicios, en su enunciación legal, los vicios están al interior de la propia regulación: “los vicios de un pueblo están...siempre ocultos en el fondo de su legislación” (D’Helvetius, C.A.1984, p. 204). Pero Helvetius no considera que los males estén todos en los dispares intereses de los individuos que componen las multitudes, como en Hobbes. Para él, el mal está en la propia constitución estatal, como también consideraba Rousseau. El mal se ha convertido en norma y esta transita a través de la opinión pública, y se perpetua amparada por una constitución política que no está en condiciones de corregirla por que es el fundamento mismo de la perversión.

No basta con que cambiemos de opinión, o adoptemos una valoración moral determinada, es preciso cambiar las leyes que permiten la existencia de los vicios. Los cambios, antes que hacerlos en las ideas hay que hacerlos en su legislación “...por que la masa de la nación no se desplaza mas que por la fuerza de las leyes” (D’Helvetius, C.A.1984, p.207). Lo que hace Helvetius es responsabilizar a la ley de los vicios, esto hace depender la moral de la política: “de donde concluyo que, para prestar utilidad al universo, los filósofos deben considerarse los objetos desde el punto de vista que los contempla el legislador” (D’Helvetius, C.A.1984, p.208). El político se convierte en una de las cabezas de la vigilancia que ensaya el sistema representativo, ese sistema de la vigilancia reciproca a través de la exhibición.

Para Helvetius, el filosofo moral, el verdadero filosofo, piensa desde una perspectiva política. Sin ser legislador político, el filósofo, debe indicar las líneas morales sobre las que se basan las leyes del Estado, llegando a sugerir que el filosofo debe ser el legislador. Sin embargo, el estudio del filosofo moral está dirigido a otro tipo de regulación, es “el moralista hipócrita”, ese que se empeña en aniquilar las pasiones. El verdadero filosofo moral debe tener como referente el interés público para decidir qué es virtuoso o vicioso. (D’Helvetius, C.A.1984, p.213). Así descubrimos el valor de las religiones que están hechas, no por un interés general, sino por “el espíritu estrecho de un particular” (D’Helvetius, C.A.1984, p.215).

Además de las Leyes otro de los ejes que rigen la opinión pública está en la autoridad religiosa. Intentando comprender los gustos de la opinión pública, se encuentra con que los responsables de todos los males hay que buscarlos en aquellos que la dirigen a través de los púlpitos, las escuelas y las leyes del estado. El análisis del filósofo alcanza

a los creadores de la opinión pública que corresponde a esos personajes representativos pertenecientes a los sacerdotes, los maestros, académicos y filósofos y los políticos.

El capítulo XIX se titula “La estima por los diferentes géneros de espíritu es en cada siglo proporcionada al interés que se obtiene de estimarlos” (D’Helvetius, C.A.1984, p.219). Se trata de los cambios en el gusto. Es decir hay un tratamiento temporal en las categorías estéticas.

Lo que se llama gusto supone conocimiento. No hay gusto ni, por consiguiente, revoluciones del gusto en los pueblos barbaros, o, al menos, no son notables mas que en los siglos esclarecidos. Ahora bien, estos tipos de revoluciones van siempre precedidos por algún cambio en la forma de gobierno, en las costumbres, las leyes y la posición de un pueblo. Existe, pues, una dependencia secretamente establecida entre el gusto de una nación y sus intereses. (D’Helvetius, C.A.1984, p.222-3).

La categoría del interés, vinculada al gusto o la opinión, ha permitido introducir la temporalidad en el pensamiento de Helvetius, por eso considera que un cambio en las costumbres o en el gobierno es la causa de la transformación del gusto. En este sentido propone algo muy interesante:

Todo país donde los habitantes no participan en el manejo de los asuntos públicos, donde se mencionan raramente las palabras patria y ciudadano, no se complace al público mas que presentando en el teatro pasiones que convienen al individuo privado, tales como el amor. (D’Helvetius, C.A.1984, 225).

El teatro aparece como un nuevo instrumento de persuasión e instrucción de los públicos. Las temáticas que contienen las dramaturgias son significativas por su relación con la responsabilidad de los ciudadanos en los asuntos públicos. Dos formas de teatro tienen dos formas diferentes de público, el interés general es el que tiene como espectáculo un teatro nacional constituido en espectáculo de masas. El criterio, que rige la producción y la fama de esas obras, es el interés público. Para Helvetius, ese teatro, que es modelo para el ciudadano, es la tragedia, no la tragedia psicológica del clasicismo, sino la tragedia heroica antigua. La preferencia de su siglo por las comedias es consecuencia de la debilidad y el lujo contemporáneos, y dice:

Es el afortunado aumento de la autoridad soberana el que, desarmando la sedición, degradando la condición de los burgueses, les ha desterrado casi por completo de la escena cómica. (D’Helvetius, C.A.1984, p.226).

Si la temática amorosa que impregna todo el drama clasicista es síntoma de la imposibilidad y la incapacidad de los ciudadanos de involucrarse en la vida pública, la comedia es síntoma de la débil motivación que siente el público por transformar la ley y la organización política. El teatro, para ser un verdadero teatro nacional capaz de dirigir

la opinión pública en la dirección adecuada, se debe alejar de la comedia y de la tragedia clásica; el modelo, que ya esta construyéndose en la novela, es el drama sentimental.

Ya no se trata de investigar acerca de las causas de esa dirección extraviada que llevan los hombres en su vida privada y social, y en sus concepciones, lo que se plantea, a la hora de conocer la opinión, es la posibilidad de reconstituir una esfera pública. Las naciones, de reciente constitución, tienen cuerpos administrativos, representantes políticos, y demás instituciones, pero carecen de una verdadera conciencia nacional, de una dimensión pública vivida como algo diferente a los intereses privados. La burguesía necesita dotar de contenido el espacio intersubjetivo, ese que constituye la vida ciudadana donde el burgués desarrolla su actividad profesional. La nación no es un territorio cuyas fronteras hay que defender, es un contenido, un espacio interior que hace falta dotar de nuevos contenidos. Cuando Helvetius se interroga por las formas de la opinión pública rastrea las posibilidades de constitución de un *esprit* nacional. La opinión esta dividida entre dos clases de espíritu, uno temporal y sometido a la moda, y otro eterno, invariable y no dependiente de las costumbres (D'Helvetius, C.A.1984, p.228).

Hay igualmente dos clases de obras. Unas duraderas, otras solo válidas para un éxito brillante y rápido. Unas tratan del hombre en general, otras de las particularidades nacionales. Una se destaca por “la profundidad y fuerza de sus pensamientos y el otro por la manera feliz de expresarlos”, el éxito total se logra cuando se es capaz de unir ambas cosas (D'Helvetius, C.A.1984, 231), allí se encuentra la síntesis mas perfecta, donde se une la utilidad momentánea con la utilidad trascendente y duradera. (D'Helvetius, C.A.1984, p.231). Es el ideal de la burguesía formulado desde una perspectiva social, dejando aparte aspectos estéticos, políticos o morales. Estas obras tienen la responsabilidad de habilitar a los individuos como ciudadanos, al hacerlos espectadores de un teatro que articule ambos intereses, los saca de la multitud y los hace individuos. Pero en realidad esa condición ideal, la perfección respecto a ese saber colectivo, no se da con frecuencia. Mas bien sucede que la opinión compartida hace masas, sin embargo los intereses hacen individuos, individuos que regresan a la masa gracias a esas opiniones compartidas. Esta circularidad debe ser controlada para dirigir el movimiento en el sentido que convenga.

Las condiciones históricas que analiza el autor, las circunstancias de la ciudadanía son tales, que no se dan las condiciones para que la opinión se construya sobre esas

premisas, que en realidad son ideales. Podríamos decir que al contrario, el hombre solo tiene razones para preferir aquella información o espectáculo donde pueda olvidarse de la vida que lleva, de preferir el fácil pasatiempo:

...porque los ciudadanos, al tener por la forma de nuestro gobierno menos necesidad de instrucción que de entretenimiento, no desean en general mas que el tipo de espíritu que los haga agradables en una cena (D'Helvetius, C.A.1984, p.236)

De modo que al final, el estado degradado de la opinión pública se achaca a causas que nada tienen que ver con las verdaderas, cuando se habla de causas naturales de la condición degradada del gusto se están eximiendo a los encargados de los asuntos públicos de su responsabilidad.

A causa de la pereza consideramos el gusto como un don de la naturaleza...incapaz de fijar la atención. Como niños que necesitan andadores para caminar, exigimos siempre orden para estar apoyados en nuestras lecturas. (D'Helvetius, C.A.1984).

Helvetius clama contra la idea, aceptadísima entre las élites, de la incapacidad natural de las mayorías. La *Enciclopedia* misma es una empresa construida sobre ese presupuesto que se va a convertir en el argumento por el que la burguesía se separa del tercer estado. Crear una opinión pública, orientada según uno u otro sentido, es decisiva para la organización de una forma determinada de democracia. El modelo inglés, rechazado por Rousseau, se va a basar en la participación anecdótica de las mayorías, que según el argumento de Hobbes no son capaces de pensar lo colectivo.

Los males de la opinión pública, según Helvetius, tienen que ver con la extraviada orientación que siguen y con el aplauso con el que son arropados.

...la historia de la vanidad humana. Todo pueblo admira sus defectos y desprecia las cualidades contrarias: para tener éxito en un país, cuando se viaja, hay que tener la joroba de esa nación. (D'Helvetius, C.A.1984, p.241).

Si lo detestable se convierte en modelo de conducta y es reforzado continuamente, si la naturaleza e incluso el interés son motivaciones menos poderosas que la ignorancia, la sociedad está condenada a destruir sus energías productivas. No se trata, como con Rousseau, de negar el estado de cosas en dirección hacia ninguna patria originaria. Según Helvetius es necesario:

...romper, con mano valiente, el talismán de la imbecilidad al que esta atada la potencia de los genios malvados, revelar a las naciones los verdaderos principios de la moral, enseñarles que, insensiblemente arrastrados hacia la felicidad aparente o real, el dolor y el placer son los únicos motores del universo moral y que el sentimiento del amor de sí es la única base sobre la cual pueden echarse los cimientos de una moral útil. (D'Helvetius, C.A.1984, p.254).

Una moral hipócrita, que esconde a los hombres sus verdaderas motivaciones, es mas perversa que la peor de las inclinaciones. Mandeville o Sade son mas útiles que todos los sermones y las buenas intenciones repartidas por el mundo. De la educación dependen los sentimientos. Construir la opinión pública se presenta como una prueba del valor de la educación y la contingencia de las condiciones serviles de los hombres. Los hombres pueden pensar que deben a la naturaleza sus motivaciones y sentimientos pero no es así: “Es, pues, absurdo querer ocultar a los hombres el principio que los mueve.” (D’Helvetius, C.A.1984, p.255). Ese principio es el del amor de sí, que coincide, para Helvetius, con el interés personal. El amor de sí, el amor al placer y el rechazo del dolor, son la base de toda ley, las pasiones son el origen de todos los frutos buenos y malos. La solución no es esconderlos sino conducirlos adecuadamente. El legislador debe conducir esas pasiones, ese amor de sí hacia la justicia con los otros, es decir, al interés general. Si los hombres conocieran esas motivaciones conocerían quienes son los que los gobiernan en política o en las creencias religiosas o en la moral. Sabrían que no son mas excepcionales, ni geniales, ni grandes, sino solo *humanos...demasiado humanos*.

5.

Pero la opinión pública no se construye con la voluntad de describir el ser de la cosas sino dirigiéndose hacia el deseo que las anima. D’Holbach dedica abundantes páginas del *Sistema de la Naturaleza* a tratar de las motivaciones de la opinión pública. Su dirección está pervertida:

La opinión pública nos da en cada instante falsas ideas de gloria y de honor. Enlaza nuestra estima no solamente con beneficios frívolos, sino también con actos dañinos que el ejemplo autoriza, el prejuicio consagra y la costumbre nos impide considerar con el horror y el desprecio que se merecen” (D’Holbach.1982, p.211).

La investigación que hacen los enciclopedistas sobre el parecer de los públicos es en realidad una investigación moral. Bien sea sobre fundamentos naturales ocultos llamados costumbres (D’Holbach) o sobre construcciones históricas sedimentadas en forma de principios morales (Helvetius), el resultado a efectos prácticos es semejante. Los principios que rigen la opinión pública expresan la moralidad de la época. “la costumbre...es la naturaleza del hombre modificada. Esta provee la materia; la educación, las costumbres nacionales y domésticas.” (D’Holbach.1982,p. 213). Se diferencia el hombre moral, su carácter, aquello modificable respecto al temperamento, convertido en base de todo el edificio psíquico y moral del individuo, en “producto de

sustancias físicas”. De esta manera al quedar el temperamento como un estrato inferior del carácter, “la costumbre es el efecto de modificaciones físicas, las opiniones...nunca son más que los efectos de los impulsos físicos que ha recibido por sus sentidos. (D’Holbach.1982, p. 213).

La diferencia está en la consideración de las causas de esta moralidad y el saber que la acompaña. Para D’Holbach la causa de las opiniones se comprende solo a través de la comprensión del conocimiento sensible, ese que llega a nosotros a través de los sentidos. Como tantos otros ilustrados, aquí D’Holbach reconoce que la moral tradicional está fundada sobre la teología: “sobre estos conocimientos esta fundada toda moral”. Por lo tanto haciendo de la teología la base de la moral, a diferencia de Kant, D’Holbach reconoce que tenemos una moral arbitraria y sin “ninguna base sólida”. (D’Holbach.1982, p.227). Nuestras impresiones sensibles son catalogadas bajo el prisma de la moral religiosa, que anula el dato sensible, quedando por eso descalificada.

A diferencia de D’Holbach, para Helvetius, nada hay natural en la moral ni en el gusto, ni en la opinión, pero para los dos filósofos, la moral tiene la función de someter a los hombres bajo supuestos falsos. Lo innato son costumbres que atribuimos a la naturaleza, confusiones, la falsa naturalidad de la moral solo sirve para justificar la autoridad religiosa y política y todas sus iniquidades. Al final es indiferente si explicamos el comportamiento y la opinión desde una perspectiva u otra, pues sea natural o artificial, el movimiento de los hombres se dirige hacia el mismo sitio: reconocen “el gran mérito donde perciben un gran poder”, ocupar determinados cargos es sinónimo de mérito para algunos. El rango confiere valor, como dice Don Giovanni de Da Ponte: *la nobiltà ha dipinto negli occhi l’onesta*. Pero la paradoja se cierra en torno a sí cuando Helvetius reconoce que también es sinónimo de mérito el haber sido reconocido por la opinión pública. Si la opinión pública otorga el mérito, y el mérito se logra a través del reconocimiento de la opinión pública, hay algún factor en el circuito que se nos ha escapado. Lo que interesa a la opinión pública es lo que interesa a las mayorías, y para Helvetius es sinónimo del interés general, existe opinión pública cuando hay multitudes y de esta manera la multitud adquiere una presencia singularizada. Gracias a esta forma de opinión se crea la identidad de esa ficción.

Esta forma de presencia colectiva se hace necesaria para esos individuos que ocasionalmente salen de la multitud y destacan como protagonistas del público, esa excepción es la que funda la esperanza de todo público:

En efecto, por mucha indiferencia que se finja tener por la opinión pública, cada cual intenta estimarse a sí mismo y se cree tanto más estimable cuanto más generalmente estimado se ve (D'Helvetius, C.A.1984, p.175).

Lo que Helvetius se va a plantear es la lógica que sigue el público para aprobar o desaprobar determinadas figuras o acciones.

El público no conoce ni estima más que el mérito probado por los hechos...quien no tenga nada para responder a estas preguntas, no es ni conocido ni estimado por el público” D'Helvetius, C.A.1984 p.178).

Pero ¿Cómo puede el público reconocer méritos que son ajenos a su interés particular? Precisamente son los hechos, el poder, el reconocimiento o la aprobación pública lo que convierte a uno en un personaje digno de reconocimiento. Es decir, el personaje reconocido es digno de reconocimiento. Es una interesante paradoja donde el interés público se convierte en lo que es de interés para el público. Una paradoja muy curiosa que va a poner a los medios en condiciones de fabricar la opinión pública y los méritos de sus protagonistas.

Hace referencia Helvetius a “La probidad respecto al individuo y respecto al público”, y hará un análisis de las diferentes valoraciones que se dan, individuo y público, de las acciones de determinados individuos. Es otra prueba de la diferente consideración que se tiene de las acciones en función de los beneficios que se obtienen, si son particulares o generales. Esto no significa que el público sea consciente del mérito real de las acciones, y se pregunta: “¿Por qué, entonces, conceder más estima al general ignorante que al pintor hábil?”, la razón que da D'Helvetius es que el público concede sus favores a aquellos que les proporcionan más ventajas:

Es porque el público, todas las veces que no está cegado por algún prejuicio o alguna superstición, es capaz de hacer, sin darse cuenta, los más sutiles razonamientos sobre lo que le interesa...Hacia cualquier lado que se dirija la mirada se verá siempre al interés presidir la distribución que hace el público de su estima (D'Helvetius, C.A.1984 p.181-2).

En algunas ocasiones, para Helvetius, la opinión pública es una garantía de objetividad, no por ser producto de multitudes, sino porque aúna el interés de las multitudes en algo que les interesa a todos. Si es importante estar atentos a la opinión pública es por el gran poder que los filósofos descubren en ella. Hace una valoración muy positiva del poder virtual de la opinión pública. Esta es casi una garantía del progreso, lo que es bueno para la nación es un bien general o público, eso hace que la opinión pública

constituya un poder respetado. La consideración de la opinión pública se dirige a aquello que mayor cantidad de efectos positivos produce a la nación. Pero ese potencial inscrito en la opinión pública es negado constantemente por el uso que se hace de ella en las conversaciones y publicaciones. Un poder tan grande como el de las mayorías es sometido por las contradicciones presentes en la sociedad y por el deseo de perpetuarse de las élites dirigentes que van a convertirse en las voces autorizadas o representativas de la opinión pública. El papel de los intelectuales y de los artistas es fundamental en este proceso de constitución de la opinión pública, ya que ellos van a ser los verdaderos creadores de este sustitutivo de la esfera pública.

De este modo se crea un verdadero circuito retroalimentado por los mismos personajes, ya que el público, en la constitución de su parecer, está condicionado por la posición del “actor”, al que se le atribuye el mérito, y no solo por los efectos de sus acciones. Aunque el puesto en el que se encuentra le permite, con menos cualidades que otro, afrontar decisiones de mayor impacto que el que está en una posición inferior:

Un hombre ocupa un puesto elevado; por la posición en la que se encuentra opera grandes cosas con poco espíritu: este hombre pasará cara a la multitud, por superior a aquel que, en un puesto inferior y en circunstancias menos afortunadas, no puede realizar con mucho espíritu más que pequeñas cosas (D’Helvetius, C.A.1984, p.182).

Este asunto le preocupa y hace más reflexiones al respecto, el público acepta la mediocridad de un general, y no la de un escritor, y eso por las ventajas que ofrece cada uno. Lo que se disculpa a un escritor no se disculpa en alguien que tiene una mayor responsabilidad sobre el espectador. Es decir, el criterio siempre depende de los intereses del espectador, es proporcionado a las repercusiones que tienen los actos de los personajes representativos sobre el público.

A la hora de analizar el extraño afecto que el público siente por individuos que, sin tener ningún mérito, ocupan grandes cargos, el razonamiento dado por Helvetius, se dirige de nuevo en la línea del interés, no tanto por la secreta consideración de que alguno de los miembros del público pudiera alcanzar cargo notorios, sino para adular a aquellos que los ostentan. Por otra parte, si el público depende del mérito de la gente con cargos y si los grandes cargos son raramente ocupados por grandes hombres:

Para impulsar a la gente mediocre a usar, en sus empresas, toda la prudencia y la actividad de la que son capaces, hay que adularlos necesariamente con la esperanza de una gran gloria...he aquí la causa de la indulgencia secreta con la que el público juzga a la gente con cargos oficiales...sabe que los hombres son los discípulos de los objetos que les rodean; que la adulación, asidua al lado de los grandes, preside todas las instrucciones que se les da; y que de este modo no se puede, sin justicia, pedirles tantos talentos y virtudes como se exigen a un particular (D’Helvetius, C.A. 1984, p.184).

Se da entonces una situación paradójica que hace que los espectadores consoliden en sus cargos públicos a aquellos que no hacen ningún bien a sus intereses particulares, ni a los de la comunidad. El personaje representativo se perpetúa en su estado de dominación, gracias a la fascinación que provoca en los espectadores, sumada a la aparente utilidad que proporciona a los mismos. Este planteamiento de la persistencia del personaje representativo en lo político lo hace Helvetius extensible a la figura del intelectual que él representa. Sin embargo, en este caso la fortuna del intelectual es muy irregular, ya que está en función de la capacidad de asimilarse a los intereses del espectador. Esto hace que el aprecio del público no esté proporcionado al mérito del personaje encumbrado, sino a las expectativas de medrar en una comunidad política corrupta, donde la valía personal resulta infravalorada, es decir, no es objetivamente valorada sino que depende del interés que tiene el espectador.

Ese respeto a la autoridad es el que va a mantener la consideración a los personajes representativos más o menos merecedores de tal aprecio. Estos tienen que ser capaces de simular una comunidad de intereses o semejanza con los representados:

Sobre esta analogía de ideas están fundados su odio y su amor. De ahí proviene este instinto seguro y rápido que tiene casi toda la gente mediocre para conocer y rehuir a la gente de mérito... (D'Helvetius, C.A. 1984, p.138).

Las mayorías encuentran su realización máxima en espectáculos que se acercan a su constitución convencional, como no se estimula el interés por la instrucción, los espectadores rechazan aquellos espectáculos que toman un camino diferente al de sus intereses o preferencias, un camino diferente al de la "gente de mérito", cuando no lo juzgan de utilidad.

Este "desprecio de las masas" se funda en el desconocimiento que tienen las mayorías del interés que motiva a las élites, y aunque sean suprimidas las jerarquías sociales se están perpetuando las diferencias basadas en el campo restringido de los gustos y opiniones del grupo. Los hombres viven así encerrados en el estrecho circuito de sus intereses (D'Helvetius, C.A.1984, p.139). De nuevo la paradoja, es necesario conocer la opinión pública para que una noticia, perfil, personal o acontecimiento, sean de interés de las mayorías, es decir, se conviertan en opinión pública. Por tanto, es posible que lo que se llama opinión pública sea un discurso previamente fabricado.

De las reflexiones de Helvetius se desprende una necesidad de comprender el funcionamiento de esta forma de opinión, que es una fuerza con un gran valor político, ya que lo que es estimado por la opinión pública es de interés general. Lo que interesa a toda la nación tiene más valor que lo que interesa a un grupo reducido. Esto se va a considerar como un a priori para todo pensamiento social y para los discursos de los nacientes medios de comunicación. Y es que los medios de comunicación surgen al mismo tiempo que la opinión pública y, en principio, parece que deben contar con comunicar con los valores aceptados mayoritariamente, y así fue en los inicios de diarios y gacetas publicados en París o Londres. Pero parece evidente que lo que interesa no tiene por qué ser interesante; la opinión se fabrica sobre aquello que interesa, después por derivación será interesante, pero no antes.

6.

Helvetius se acerca al corazón de las motivaciones de los espectadores, investiga acerca de los intereses y lo que llama su “estima”. Hay dos clases de estima, una es el efecto o el respeto que proviene de la opinión pública, depende de la consideración de los demás, es la “estima bajo palabra” (D’Helvetius, C.A.1984, p.142); la otra es la estima “independiente de la opinión de los demás, es la estima sentida” (D’Helvetius, C.A. 1984, p.142). Dentro de los límites de una vida humana, especialmente sometida al principio de utilidad, es la estima bajo palabra la que siente la mayor parte de las veces un hombre. Su ocupación, en una sociedad donde la división del trabajo está dando tan beneficiosos resultados, le encierra en unos límites reducidos. Su tiempo y su espacio están limitados y su capacidad de estima sentida se reduce igualmente.

Pocos hombres tienen el tiempo libre para instruirse. El pobre, por ejemplo, no puede reflexionar, ni examinar, no recibe la verdad, al igual que el error, más que por prejuicio: ocupado en su trabajo cotidiano, no puede elevarse a una cierta esfera de ideas; por eso prefiere la biblioteca azul¹⁰⁶ a los escritos de Saint-Réal, de La Rochefoucault y del cardenal de Retz.

Por ello, los días de entretenimientos públicos en los que el espectáculo se abre gratis, los comediantes, teniendo entonces a otros espectadores a quienes entretener, preferirán representar *Dom Japhet y Pourceugnac* a *Heraclio* (Corneille) y *El Misántropo*. Lo que digo del pueblo puede aplicarse a todas las diferentes clases de hombres. La gente del gran mundo se distrae con mil asuntos y mil placeres; las obras filosóficas tienen tan poca analogía con su espíritu, como *El Misántropo* con el espíritu del pueblo. Por ello, preferirán en general la lectura de una novela a la de Locke...¿Por qué... Corneille prefería a ...? Es porque la estima mayor o menor que se tiene por un autor depende de la mayor o menor analogía que sus ideas tienen con las de su lector (D’Helvetius, C.A.1984, p.143-4).

¹⁰⁶ La biblioteca azul es una colección de libros de tapas azules constituida por una serie de adaptaciones de novelas de caballerías medievales

En estos papeles se esboza una sociología del saber, y el autor va a iniciar una interesante explicación sobre los intereses que rigen el conocimiento. Comparando la diferente recepción que los lectores tienen de las obras, donde destacan ciertos elementos, señala que al tener los sabios mayores conocimientos su horizonte de interés es mucho más amplio. Pero eso no lo hace diferente de los demás, dice: “Reúnase a un Newton, un Quinault, un Maquiavelo...” (D’Helvetius, C.A. 1984, p.144-5). Ninguno de ellos reconocerá el interés del otro “...y los tres, al tratarse de espíritus mediocres, se vengaran con el desprecio reciproco...” (D’Helvetius, C.A. 1984, p.145). El mérito de los sabios es que sus posibles afinidades son mucho mayores porque su mundo es menos reducido, el espectro de estima sentida permite al sabio ampliar el espectro de intereses. Pero el sabio es igual que el que no lo es, él también tiene esferas que le son totalmente ajenas y respecto a las que no siente ningún tipo de interés.

Casi como dirá Nietzsche respecto a la razón, el orgullo y la creencia en la superioridad, leemos en Helvetius: “Cada cual se cree un espíritu superior, y los necios no son aquellos que menos se lo creen: es lo que ha dado lugar al cuento de los cuatro mercaderes que vienen a la feria para vender belleza, dignidades y espíritu...”. Cuando explica que, efectivamente, hay algunos que reconocen méritos especiales en otros, es cuando puede ejemplificar lo que llama “estima bajo palabra”, lo que llama igualmente “opinión pública”; no dice que esas personas sean mas estimables, solo reconoce que hay una consideración general que suscribe tal estima. La conclusión que saca es que el interés personal es el único juez del mérito de los hombres: “el interés personal es el único dispensador de la estima concedida a las acciones de los hombres” (D’Helvetius, C.A. 1984, p.149). ¿Es posible cambiar la situación mediante la educación? ¿No debería comenzar siempre por el reconocimiento de los principios que rigen los juicios de los particulares?.

Es posible renunciar al propio interés pensando en el interés público, pero es una rara excepción que confirma la regla. Hay que reescribir los programas, que regulan caprichosamente la opinión pública, basados en los intereses que siempre son particulares. La opinión pública es una falsa representación de lo que sería el conocimiento de los asuntos ciudadanos, una opinión que se presenta como asunto de interés general cuando tan solo expresa intereses particulares. Por eso, la sociedad solo

conoce la desigualdad y la injusticia y se identifica finalmente en ese estado, lo busca. Lo que diferencia a un ministro justo de uno apreciado en su trato para la opinión pública, es que este no repara en el interés general, ni escoge a aquellos hombres de mérito capaces de afrontar las tareas encomendadas:

Hay que decirlo para vergüenza del siglo: casi siempre es a injusticias a las que un alto dignatario debe los títulos de buen amigo, de buen pariente, de hombre virtuoso y bondadoso que le prodiga la sociedad en la que vive (D'Helvetius, C.A.(1984) p.149).

La moral, al reducirse al interés personal, deja al descubierto un mundo profundamente corrupto. Lo que hace que algo sea bueno son los beneficios que produce para el que lo juzga como bueno. No se concibe la bondad por los beneficios de la nación, es juzgado como bueno por el beneficio que confiere al que juzga. Eso hace que nuestro pensador reconozca que “dificilmente se percibe el crimen cuando se encuentra la utilidad” (D'Helvetius, C.A.1984, p.152), con un desparpajo que parece sacado de Mandeville. D'Helvetius muestra la hipocresía que hay detrás de ese pretendido interés general, que únicamente esconde el interés particular¹⁰⁷.

Frente a este principio de realidad que justifica la consideración dada por la opinión pública a las acciones de los hombres, Helvetius insinúa propuestas para salir de un estado que no concuerda con el interés del público, si se analiza objetivamente y no desde la eventual satisfacción momentánea. Antes de una reforma moral Helvetius propone una reforma política:

No se puede librar a los pueblos más que rompiendo entre los hombres todos los lazos de parentesco y declarando a todos los ciudadanos hijos del Estado. Es el único medio de destruir vicios autorizados por una apariencia de virtud, de impedir la subdivisión de un pueblo en una infinidad de familias o pequeñas sociedades, cuyos intereses, siempre opuestos al interés público, apagarían al fin en las almas todo tipo de amor por la patria (D'Helvetius, C.A.1984. p.150).

Su reformismo se inicia con una consigna básica, se trata de la supresión de toda identidad particular. Como en la República platónica, la solución es eliminar la familia y demás formas de asociación que hacen que los individuos sean sujetos particulares movidos por sus intereses. Helvetius se plantea una forma de reintegrar al hombre en una desaparecida esfera pública. Todo el interés particular, toda la reflexión sobre la opinión y el gusto va a plantearse finalmente en términos políticos. La solución política del

¹⁰⁷ Creemos que esta analítica del interés personal puede haber inspirado la idea de Nietzsche de voluntad de poder. Nietzsche traduce el principio moral de la burguesía ilustrada, el interés, por el de la voluntad que se da en esos individuos. Lo que Nietzsche muestra es que esa voluntad está al origen, hay que descubrirla sumergida muy profundamente, escondida, callada.

interés general se debe acompañar de una propuesta moral adecuada a esa exigencia política con una moral universal¹⁰⁸.

Frente al encumbramiento del individuo se señalan sus riesgos (Sade) y se propone un nuevo paradigma moral que será corroborado por Kant. Se señala la posible oposición entre el interés del individuo y el del Estado. Es necesario pensar de nuevo los criterios de estima de la gente y reescribirlo: ¿Qué es un hombre honrado? Aquel cuyas acciones influyen en el bien público. Es por eso que hay diferencias entre los juicios del público y “los hombres más unánimemente agasajados ...por las sociedades particulares” (D’Helvetius, C.A. 1984, p.161). Y la causa de esta diferencia de los juicios es que:

El interés de cada ciudadano está siempre atado al interés público; que, semejante a los astros, que colgados en los desiertos del espacio son movidos por dos movimientos principales de los que el primero, más lento, les es común con todo el universo y el segundo, más rápido les es particular, cada sociedad es movida de este modo por dos diferentes especies de interés (D’Helvetius, C.A.1984, p.161).

Esos dos tipos de interés se dividen entre ese que Helvetius considera débil, se trata del interés general o de la nación, y el otro, que es mucho más poderoso, y es el interés particular. En relación con esos intereses se generan dos tipos de ideas. Son las ideas particulares y las ideas generales. Y es precisamente en este punto cuando vemos que tal división es la que afecta al mismo tiempo a la participación de los individuos en los asuntos colectivos. El interés diferencia lo que Helvetius llama sociedades, o círculos sociales. Estas sociedades, *société*, son los círculos, las tertulias, asociaciones gremiales...Destaca sociedades académicas donde ideas útiles coinciden con agradables, y el interés personal se confunde con el interés público. Sin embargo, hay otros círculos sociales cuyas ideas se relacionan con el interés particular: “es decir con sus gustos, odios, proyectos y placeres” (D’Helvetius, C.A.1984, p.162).

Ahora explica que un hombre en el que predominan ideas de un tipo o de otro es más apto para unos contextos que para otros, puede ser considerado un tipo de mucho ingenio en un círculo restringido: “los ambientes sociales en que vive”, pero no será valorado en el espacio público: “es una voz encantadora en un salón, pero demasiado débil para un teatro” (D’Helvetius, C.A. 1984, p.162). En este sentido se clasifica a los hombres en función de su alcance, o el de sus ideas. El salón y el teatro constituyen la alternativa entre el espacio privado y el público.

¹⁰⁸ “Esta utilidad es el principio de todas las virtudes humanas y el fundamento de todas las legislaciones. Debe inspirar al legislador y forzar a los pueblos a someterse a las leyes; es, en fin, a este principio al que hay que sacrificar todos los sentimientos, aun el sentimiento de humanidad” (D’Helvetius, C.A.1984, p.153).

Pero la distinción viene, de nuevo, del interés del discurso que se emite, lo que es interesante en un espacio particular no lo es en otro contexto donde se define el interés público. Helvetius introduce un curioso relativismo basado en las diferencias establecidas por el contexto: mientras en el taller del escultor parece un coloso, en la plaza pública es digno de admiración. Se pregunta por qué no pueden coincidir aquello que interesa a la nación y aquello que interesa a *le grand monde*, la élite, los que asisten a los salones. De este modo, queda diferenciado el receptor o espectador: por una parte está el *grand monde*, y por otra el *public*, de modo similar a la distinción anterior de las ideas ahora continúa con esa misma diferencia aplicada a los contextos en los que son recibidas las ideas. Pero el *grand monde*, no es nada más que una sociedad particular en donde triunfa y adquiere fama un tipo de hombre que no interesa a la mayoría. Frente a la superficialidad del hombre culto reconocido y aplaudido en los salones, aparece el verdadero sabio, cuyo reconocimiento precisa instancias diferentes a los salones y los periódicos para que su parecer alcance a la opinión pública.

7.

La opinión pública ha dejado en evidencia la necesidad de una guía. Los espectadores contemplan un espectáculo diariamente, y la necesidad es fruto del temor ante los movimientos imprevisibles de las mayorías. La moral ha sido sustituida por un nuevo tribunal llamado opinión pública. Ante la inminencia de este peligro respecto al pueblo aparece la gran preocupación sobre el control. Rousseau y Diderot plantean dos direcciones opuestas. Lo controlado, en Diderot, son los representantes; para Rousseau el control se dirige a los espectadores. Cierta liberalismo ha entendido mal a Rousseau, el control que propone es el mismo que ejerce el estado liberal sobre las multitudes o pueblos. Es un control sobre las costumbres, a través de las leyes y de la opinión pública. El ideal del Panóptico se manifiesta cada vez con más claridad. ¿Qué cosa, o quién, tiene el poder de controlar las costumbres? Las leyes? La opinión pública? Respecto a la imposición de leyes estrictas “que obligará a los comediantes a ser personas íntegras” (Rousseau, J.J. 1994, p.81), hace una reflexión sobre el valor de las leyes que no se respetan, y sobre todo de las leyes que no se aman: una ley que no se quiere es una ley que se trasgrede (Rousseau, J.J. 1994, p.82-3).

Rousseau toma la cuestión de la opinión pública en la *Carta sobre los Espectáculos*, dirigida a D'Alembert. Se pregunta el filósofo: "Así pues, ¿por dónde puede tener el gobierno influencia en las costumbres? Respondo que la opinión pública." (Rousseau, J.J. 1994, p.83). El origen de las costumbres está en la opinión pública, Rousseau distingue entre las costumbres que se originan en los sentimientos de aquellas que tienen como origen los pareceres de los otros. "Cuando no se vive en sí sino en los demás, son los juicios de estos los que lo regulan todo". Nuevamente nos encontramos con otra consideración por la que el individuo ha dejado su ser activo y se convierte en espectador, lo que asume como propio es algo que viene aceptado por la mayoría, ajeno, pero asumido como propio. Es el criterio del público-espectador.

Nada les parece bueno o deseable a los individuos, sino lo que el público ha juzgado como tal, y la única felicidad que la mayor parte de los hombres conoce es la de ser considerados felices (Rousseau, J.J. 1994, p.83).

Es por eso, que el control se debe dirigir hacia la opinión pública. Pero ¿cómo se puede controlar la opinión pública? Por supuesto, los instrumentos no son medios coactivos.

El ejemplo lo tiene usted (le dice a D'Alembert) ante sus ojos, pues lo sacó de su patria, el del tribunal de mariscales de Francia, constituidos como jefes supremos de la cuestión de honor (Rousseau, J.J. 1994, p.84).

Cuando se trataba de cambiar la opinión pública en torno a los duelos se fijaron procedimientos por los que se citaban a los implicados, "tocándole con una varita blanca, sin que eso llevara consigo la menor violencia para hacerle comparecer" (Rousseau, J.J. 1994, p 84). Más allá de sus propuestas Rousseau descubre que la representación es uno de los primeros instrumentos de control de la opinión pública, su análisis lo podemos comprender a la luz de una inversión de su objetivo, el efecto del teatro.

La opinión pública está sometida al orden del sistema representativo. ¿Habría que usar todo el sistema representativo contra el teatro? Lo que no se plantea es cómo compaginar estos procedimientos de control con la libertad preconizada en tantas ocasiones. Ante el giro de sus planteamientos nos toca preguntarnos acerca de si acaso la libertad de que habla Rousseau es la misma que la de la teología agustiniana. ¿Se es libre si se tiene la gracia para elegir el bien? Toda esta apología del control ciudadano a través de la opinión pública es comprensible sobre el supuesto de que la libertad no es real, la voluntad está conducida por agentes externos.

Pero la paradoja avanza cuando Rousseau recurre a los personajes representativos como modelos de la opinión pública. Considera que la opinión pública requiere una

autoridad reconocida por la propia opinión pública para que esta opere con eficacia en las transformaciones que se están diseñando. Esa autoridad debe ser notoria antes de que se cree la opinión, de lo contrario el público nunca la conoce. Serán los propios filósofos los que se conviertan en autoridades para la opinión pública. Esta conciencia de autoridad del intelectual, de la que participa Rousseau, es motivo por la que el filósofo decide escribir una réplica a D'Alembert y su petición de teatro para Ginebra. Él conoce mejor que nadie la autoridad que un hombre de letras tiene dentro de la opinión pública, su alegato se pone en circulación con la intención de neutralizar el poder que la Enciclopedia pueda tener sobre la opinión pública. El propio Rousseau hace uso de la palabra en cuanto personaje representativo, y conoce el poder de la palabra autorizada por el prestigio.

Asimismo la autoridad que se impone a la opinión pública no es una autoridad entendida como poder impositivo ni ley, esa es rechazada por la comunidad. “Por más que se haga, ni la razón, ni la virtud, ni las leyes vencerán a la opinión pública mientras no se encuentre el arte de cambiarla” (Rousseau, J.J. 1994, p.87) y para eso de nada sirve la fuerza del poder y su violencia. La autoridad es una fuerza legítima que el público acepta y cuyo dictamen reconoce como suyo sin sentirse anulado. Los duelos se han reducido drásticamente, reconoce Rousseau en una nota a pie de página: “En este siglo ilustrado cada cual sabe calcular, escudo arriba o abajo, lo que valen su honor y su vida” (Rousseau, J.J. 1994, p.88), esas son las costumbres que han cambiado y que han reducido los duelos:

...Si los duelos son más raros, no es porque se los desprecie y castigue, sino porque las costumbres han cambiado: y la prueba de ese cambio viene de causas muy diferentes y en las que el gobierno no tiene parte (Rousseau, J.J. 1994, p.88-9).

El cambio de la opinión pública viene de un cambio en las costumbres, para que cambien las costumbres deben introducirse nuevos modelos, en este caso es la capacidad de cálculo del valor de cada cosa, esa capacidad de consideración del valor como categoría económica ha hecho desaparecer el concepto de valor vinculado al honor, el moderno sistema capitalista ha sustituido al sistema caballeresco, la vida burguesa no participa de los valores nobiliarios.

Limitar esta competencia a los nobles y militares es cortar los retoños y dejar la raíz, porque si la cuestión de honor mueve a actuar a la nobleza, también hace hablar al pueblo: unos no se baten más que porque los otros los juzgan, y para cambiar las acciones objeto de estimación pública, antes hay que cambiar los juicios que acerca de esta se hacen. Estoy convencido de que no se llegará nunca a operar tal cambio si no se hace intervenir a las mujeres mismas, de quienes depende en gran parte el modo de pensar de los hombres (Rousseau, J.J. 1994, p.89).

Cambiar los juicios, o prejuicios...Las mujeres son una parte importante de esa opinión pública, dice Rousseau, y la opinión de las mujeres se difunde en París...La vigilancia y el control no se muestran como algo político sino moral, y para Rousseau las mujeres tienen la responsabilidad de intervenir y de transformarla. “La opinión, reina del mundo, no está sometida al poder real, pues los reyes mismos son sus primeros esclavos” (Rousseau, J.J. 1994, p.92). Efectivamente, el cambio no depende de la política, es un acto social, por eso se refiere a las mujeres, en primer lugar como primeras educadoras y después por su relación con el mundo de las relaciones sociales interfamiliares, etc. La opinión pública es una realidad social que se adquiere en todos los actos en los que el hombre está involucrado. El teatro es una de las actividades colectivas más importantes de la época de Rousseau:

Una de las consecuencias infalibles de un teatro establecido en una ciudad tan pequeña como la nuestra es la de cambiar nuestros prejuicios y opiniones públicas, lo que llevará consigo necesariamente el cambio de nuestras costumbres por otras, mejores o peores (Rousseau, J.J. 1994, p. 92).

Esa opinión que tanto preocupa a Rousseau tiene la ventaja de no ser un saber firme y asentado en verdades incuestionables, la opinión pública es cambiante. Rousseau considera que la sabiduría puede actuar contra la evanescencia de la opinión. Se repetirán los viejos argumentos de la opinión frente al saber (Rousseau, J.J. 1994, p. 92-3). Una vez que hemos introducido una variable en las costumbres-opinión pública no es posible ya controlar su dirección, tan solo introducir nuevos elementos. No hay censores ni policía que pueda con esta fuerza (Rousseau, J.J. 1994, p.p.93). “Pero no se trata sólo aquí de la insuficiencia de las leyes para reprimir las malas costumbres, mientras se deja subsistir su causa” (Rousseau, J.J. 1994, p. p.93). Rousseau en realidad está pretendiendo formar un medio que sea una alternativa al teatro y que tenga tanto poder de seducción como el propio teatro, lo que será la prensa y los medios de comunicación pocos años después. Es un precursor en el control de la opinión pública, en una época en la que se estaba diseñando el propio concepto.

3.3.2. ROUSSEAU: SOBRE LOS ESPECTÁCULOS Y LA OPINIÓN PÚBLICA.

1.

De Rousseau, en su *Carta a D'Alembert*, leemos: “¡Cómo!, ¿Platón desterraba a Homero de su república y nosotros tendremos que sufrir a Molière en la nuestra?”

(Rousseau, J.J. 1994, p.145). En el texto roussoniano se van a contraponer las virtudes teatrales a las virtudes ciudadanas: “¿La estéril admiración de las virtudes teatrales nos compensará de las simples y modestas que hacen al buen ciudadano?” (Rousseau, J.J. 1994, p.145). Lo ético y lo político desde el ámbito de lo escénico se oponen a una ética y una política cívica. Con más o menos fortuna la carta sobre los espectáculos es un alegato contra la representación como testigo de una sociedad desigual y un gobierno no democrático. Según Rousseau, todo lo asociado a los espectáculos va contra las aspiraciones emancipatorias, aun cuando el contrato mismo es la más ilustre figura representativa en la política. El reparto de las posiciones en el teatro entre palcos, *parterre* y *paradis*, el oficio y la economía del espectáculo...la compleja psicología del espectador, todo hace que Rousseau vea en el espectáculo un modelo de sociedad moderna que va a consolidar un sistema político autoritario y va a acabar con las esperanzas republicanas de su querida Genève.

Firmado en Montmercy el 20 de Marzo de 1758, Rousseau escribe una carta de respuesta al artículo *Genève* de su compañero de proyecto editorial, D’Alembert. En aquel artículo, su colega hacía ciertas críticas al clero de la ciudad y proponía la creación de un teatro de comedias que harían la vida más atractiva a los visitantes y a los ciudadanos. En su respuesta, Rousseau invoca un interlocutor que es el que ha motivado la redacción de su respuesta. Ese interlocutor es “todo un pueblo”, y especifica, “Ya no se trata de hablar a un número reducido, sino al público”, ese nuevo interlocutor condiciona fuertemente este escrito que alcanza en esto un carácter político. No es un discurso construido para un círculo de sabios, ni para un salón, Rousseau especifica su objetivo, no se trata de “hacer pensar a los demás”, no se trata de educar...se trata de abandonar el “juego” de la escritura para alcanzar la verdad de la palabra. El autor declara que su intención es: “explicar con toda nitidez mi pensamiento” (Rousseau, J.J. 1994, p.7). Insiste en este objetivo, declarando que para ello ha cambiado su estilo, o mejor dicho ha renunciado al estilo. En este momento no quiere entrar en un debate retórico, pretende deslegitimar a su interlocutor desde el principio con la estrategia de banalidad que afecta a los discursos circunstanciales e intencionados como es el de su colega D’Alembert. Esto lo hace impelido por una obligación que le viene de la responsabilidad que siente como hombre de letras o intelectual:

Para tener derecho a guardar silencio habría hecho falta que nunca hubiera cogido la pluma para otros temas menos necesarios...habría tenido que ignorar mi relación con los editores de la Enciclopedia...Como nada de esto es posible, tengo que hablar (Rousseau, J.J. 1994, p. 6-7).

Rousseau apela a la responsabilidad de su oficio, no tiene nada que ver con su deseo, que es bien diferente. Este texto que tanto llamó la atención a sus colegas, porque era un ataque al teatro, es el producto literario de uno vinculado a la escena. En definitiva, es un alegato contra la puesta en escena cuando él declara su imposibilidad de quedar fuera de escena, su palabra es la palabra de un hombre público, habla desde la escena contra la escena. La justificación de su respuesta es una argumentación muy extensa y conviene atender a los puntos fundamentales ya que plantean las razones intelectuales de la participación pública.

Una grave llamada hace que el autor se presente en público, ¿contra su voluntad?, y dice que aunque no está preparado para la disputa, en estas circunstancias su discurso y sus razones están “por debajo de mis posibilidades”. Declara que este ensayo es menor respecto a otros trabajos suyos, “el público lo notaría demasiado a pesar mío”. Es un ensayo de urgencias, dice, no es un simple trabajo meditado, una grave enfermedad se anuncia en la exigencia de D’Alembert y por eso ha debido escribir bajo la presión de una emergencia, y usa la metáfora de la enfermedad continuamente: “los males del cuerpo agotan al alma, que a fuerza de sufrir pierde su nervio”.

La representación está enferma, y bajo esas circunstancias el filósofo actúa como un médico, ha sentido tras la lectura del artículo, la urgencia de escribir. Efectivamente, esa lectura suscitó “un instante de efervescencia”, pero el texto está escrito desde “la nada” ¿Qué quiere decir Rousseau? ¿Está justificando un texto sin meditar? Más bien parece que está en los límites de lo que considera vital, que es el avance de la cultura cosmopolita y escénica por los territorios todavía inmaculados de las estribaciones alpinas. Efectivamente, no se trata de unas circunstancias entre otras, pero ¿qué significa escrito desde la nada?, es el umbral de la vida, o es el límite que divide la profesión y la vida. Esa nada ¿es la que sigue a la ruina de la ciudad? “Me queda la vergüenza de sobrevivirme”, y acaba: “Lector, si recibes esta última obra con indulgencia, acogerás mi sombra, pues, para mí, ya no existo”.

Dentro de los diversos estilos de Rousseau, este no es de creación musical o literaria, no es un ensayo o construcción especulativa en el reino de las ideas y tampoco es una nueva *querelle* dentro del mundo de la cultura, este es un texto que parece romper

las reglas del juego literario al uso y apelar a las condiciones concretas de la historia. Este asunto no incumbe al pensamiento de Jean Jacques sino al proceso histórico mismo, es una intervención sobre la vida pública más allá del propio “gusto” del que suscribe el escrito. Este escrito, no está hecho en nombre de un individuo que escribe, no está pensado desde la pluma del creador sino desde el público mismo: “Estoy cumpliendo con un deber con mi patria” (Rousseau, J.J. 1994, p. 19). La representación teatral es un asunto de interés nacional, no una banalidad que articula el mercado del ocio como cualquier otro pasatiempo.

2.

Ante estas circunstancias pensamos que este texto no es un simple alegato contra el teatro, sino que es un manifiesto contra la representación que no solo se da en el espectáculo sino que tiene muchas ramificaciones en la vida pública y política. La importancia del teatro Rousseau la ve con clarividencia: el contrato social está en riesgo, el teatro pone en evidencia la convencionalidad del pacto político. La opinión pública pasa de la escenificación del contrato a la escenificación del juego escénico.

El artículo de D’Alembert plantea la resolución de los problemas que podría acarrear la nueva institución espectacular, la nueva organización cívica del ocio; pero Rousseau, eludiendo esa discusión, va hacia el origen de la “necesidad”: ¿De dónde surge la necesidad de diversión? También va a plantear la necesidad misma como tal. Si “un espectáculo es una diversión” esto está relacionado con el trabajo, es su reverso, ¿cuando tiene tiempo de aburrirse un trabajador? El trabajador que cultiva su hábito rechaza la inactividad y rechaza “los placeres frívolos”. Dice de la insatisfacción del trabajador: “Es, el descontento de sí mismo, la fuerza del ocio, el olvido de los gustos sencillos y naturales lo que hace tan necesaria una diversión exterior”.

¿Pero es el trabajador el interlocutor de ese artículo de D’Alembert, o el rico comerciante que lee *La Encyclopedie*? Y además, la necesidad de ese tipo de ocio: ¿Es honesto y adecuado? Mas allá de una rigurosa moralidad protestante que santifica el trabajo, Rousseau está planteando una diferenciación interesante, es esa satisfacción “sencilla y natural” respecto a otra “exterior”. El problema no es tanto descansar del trabajo, sino qué papel tiene el trabajador en ese descanso. El espectáculo teatral es exterior porque en él, el trabajador no tiene ningún papel, es inactivo. “No me gusta nada

que el corazón sienta la necesidad de vivir apegado en todo momento al escenario, como si no se encontrara a gusto dentro del cuerpo” (Rousseau, J.J. 1994, p.20). Esa exterioridad es un despojamiento, una forma de alienación, es vivir dentro de otro cuerpo, en escena. Es la esencia del espectador, un sujeto inactivo que experimenta lo que otros sienten. “Vivir apegado al escenario” es una nueva forma subjetiva y una moralidad que no tiene nada que ver con la moral de la acción.

El texto establece estrategias retóricas de un alcance emotivo para arrastrar a su interlocutor. Se trata de un rechazo global de los espectáculos. No se trata de decir si los espectáculos son buenos o malos (Rousseau, J.J. 1994, p. 20), Rousseau apela a la naturaleza moral del individuo y reproduce con la duda de un bárbaro que observaba a los romanos entusiasmados en sus juegos: “Es que los romanos -preguntó el buen hombre- no tienen mujeres ni hijos?” (Rousseau, J.J. 1994, p.20). La idea es de nuevo cuestionar la vida desde el lado de la autenticidad o la inautenticidad, es decir, el que vive de espectador es porque no tiene vida propia, está en espera, no hay acción en su vida. Más adelante aparece el instinto pedagógico de Rousseau y su interés reformista, pero independientemente del espectáculo. El espectador es alienado al participar como espectador de cualquier espectáculo.

No obstante, la realidad histórica se impone. La Europa de la alta cultura está en su cúspide. Rousseau hace un análisis de la diversidad de los espectáculos y especialmente de la diferencia de estos respecto a las diferencias de los pueblos:

La especie de espectáculos, por su parte, no viene determinada necesariamente por la utilidad de estos, sino por el placer que proporcionan...He ahí el origen de la diversidad de espectáculos: los diferentes gustos de las naciones” (Rousseau, J.J. 1994, p.22).

Rousseau se plantea la conveniencia de cultivar espectáculos que agraden y perpetúen gustos e inclinaciones, qué más necesitarían otros “que los moderasen”. Como prueba del valor moral del teatro, afirma que ninguna de las “reformas” dramáticas acometidas, Molière, Corneille...han chocado con el gusto del público, eso supondría su fracaso. ”Se dice que una buena obra no decae jamás, y así lo creo yo también, pero es porque nunca se enfrenta a las costumbres de su tiempo” (Rousseau, J.J. 1994, p. p24). Los espectáculos, y el teatro en particular, no contribuyen sino a perpetuar las inclinaciones, no muy bien dispuestas, de los públicos, cuando en realidad no hace falta nada que complazca al público, sino que lo enseñe.

Gustos y costumbres, en una nota a pie de página el autor explica el uso indiferenciado de los términos, justificando el origen común de ambos; justifican los espectáculos que son aceptados por un pueblo y al mismo tiempo explican las consecuencias de estos espectáculos: “Son las de reforzar el carácter nacional, aumentar las inclinaciones naturales y dar nuevos bríos a todas las pasiones” (Rousseau, J.J. 1994,p.25).

Contra la *Poética* aristotélica Rousseau declara:

Yo sé que la teoría general del teatro pretende todo lo contrario, incluso purificar las pasiones provocándolas; pero no acabo de entender bien esta regla. ¿Acaso para hacerse moderado y prudente hay que empezar siendo impetuoso y loco? (Rousseau, J.J. 1994, p.25).

Si la mimesis teatral tiene que purificar las pasiones es porque estas están corrompidas, y entonces el público no vería sino aquello que le complace, aquello que está tan corrupto como él. La mimesis aristotélica nos plantea que la representación de las pasiones extremas nos harían evitarlas. “Para darse cuenta de la mala fe de todas esas respuestas, basta con analizar el estado de nuestro ánimo al final de la tragedia”. La emoción de la representación no corrige nuestras emociones, tan solo nos proporciona un placer especial. “El único instrumento útil para purgarlas es la razón” (Rousseau, J.J. 1994, p. 26), y la única pasión que resulta purgada es aquella de la que se carece, pues fomenta las propias: “He aquí un remedio bien administrado” (Rousseau, J.J. 1994, p. 27). Ni el teatro ni los espectáculos pueden ofrecer “la perfección de la que se les cree capaces” (Rousseau, J.J. 1994, p. 27).

4.

Este alegato contra el teatro se revela como un minucioso análisis de las formas por las que la “industria cultural” se organiza con el objetivo de dirigir a los espectadores. Rousseau se posiciona contra la representación que actúa como un torbellino sobre la opinión pública. La idea del filósofo es pensar una realidad que no era pensada, y no dejarlo a decisión de dramaturgos como Voltaire, al que tanto desprecia. El filósofo se posiciona frente al dramaturgo. Si la representación es una realidad, de lo que se trata entonces es de intervenir sobre ella. Al rechazar el teatro está usando un impresionante efecto teatral sobre la opinión pública. El planteamiento ahora es analizar las formas de construir o modificar los gustos y costumbres de un pueblo, y según Rousseau son tres:

La fuerza de las leyes, el imperio de la opinión y la atracción del placer. Ahora bien, las leyes no tienen el menor acceso al teatro, que a la menor coacción daría más pena que gloria. La opinión no depende

ellas, ya que, en lugar de hacer la ley para el público, es el teatro quien la recibe de este. Y, en cuanto al deleite que puede proporcionárenos, todo su efecto consiste en llevarnos allí más a menudo (Rousseau, J.J. 1994, p.27).

Contra la unánime convicción de su siglo, Rousseau afirma que educación y teatro no tienen nada en común, el teatro no contribuye de ninguna manera a otra cosa que a hacernos dependientes, es una adicción, y su placer consiste en la repetición constante de la experiencia. Por ese motivo Rousseau rechaza el teatro, precisamente por su capacidad educativa. Es un poderoso adversario de su proyecto educativo; Emilio no puede ir al teatro, precisamente porque el teatro tiene la misma fuerza que la educación. Contra sus contemporáneos, Helvetius o Diderot, Rousseau va a negar el papel ejemplar, incluso moral del teatro. Así dice que nuestro sentido moral no viene del teatro, o lo tenemos o no lo tenemos. “La fuente del interés que nos liga al bien y nos inspira aversión al mal está en nosotros y no en las obras de teatro” (Rousseau, J.J. 1994, p.28-9). Para Rousseau, el ser, en cuanto acontecimiento histórico, es un accidente desgraciado, el hombre debe vivir orientado hacia el deber ser. La realidad es una representación de la corrupción moral del hombre. El mal está allí donde se inmiscuyen nuestros intereses, “solo entonces preferimos el mal útil al bien que nos hace amar la naturaleza” (Rousseau, J.J. 1994, p. 29), naturaleza que es desinteresada y universal. En ella se involucra la educación y se opone a representación y cultura, que es también una forma de educar contrapuesta a la de la naturaleza. La contraposición naturaleza-cultura es al mismo tiempo la de campo-ciudad. La naturaleza se confunde con el utopismo del deber ser que inunda todo el trabajo roussoniano.

5.

Rousseau pasa a analizar el poder de la representación y el funcionamiento de las dramaturgias teatrales. Para analizar las emociones provocadas por la escena es muy ilustrativa una nota a propósito de un ejemplo que refiere Tácito sobre Mesalina¹⁰⁹. El problema planteado es la piedad provocada por la catarsis teatral, sentimiento que es solo una máscara, lo sentido en el espectáculo no alcanza al mundo de la voluntad real. ”Así

¹⁰⁹ “Cuenta Tácito que Valerio Asiático, acusado calumniosamente por orden de Mesalina, que quería hacerle desaparecer, se defendió ante el emperador de tal modo que conmovió sobremanera al príncipe y arrancó lágrimas a la misma Mesalina. Esta se fue a un cuarto contiguo a reponerse, no sin antes, hecha un mar de lágrimas, haber advertido a Vitelio al oído de que no dejara escapar al acusado. Yo no veo en el espectáculo a ninguna de esas lloronas de palco tan orgullosas de sus lágrimas que no me haga pensar en las de Mesalina por el pobre Valerio Asiático” (Rousseau, J.J. 1994, p.30).

se ocultaba el tirano de Feres en el espectáculo”, mientras gemía frente a la escena no oía los gemidos de sus víctimas. Dice Rousseau “¿Qué piedad es esa? Una emoción pasajera y vana que no dura más que la ilusión que la produce...y que jamás ha producido el menor acto de humanidad”. En el espectáculo el espectador vive experiencias emocionales que le privan de la experiencia original o se convierten en experiencias sustitutorias, (Rousseau anticipa la concepción del arte como sublimación, que planteará Freud). En cualquier caso la emoción ante la experiencia ficticia no es ninguna garantía de aprendizaje para el espectador, el sentimiento ante la ficción no nos prepara para la emoción real.

Como observa Diógenes Lacerío, el corazón se conmueve más fácilmente ante los males fingidos que ante los verdaderos. Llorando ante esas ficciones, satisfacemos todos los derechos de la humanidad sin tener que poner nada más del nuestro, mientras que los desgraciados de verdad nos exigirían cuidados, alivios, consuelos y desvelos que podrían ligarnos a sus penas (Rousseau, J.J. 1994, p. 31).

Es como si la emoción fingida fuera una forma de garantía de mantenernos fuera del alcance de la verdadera emoción, es como si gracias al desgraciado de ficción, con el que compartimos unos momentos, nos alejáramos del desgraciado verdadero que nos haría participe de una desgracia que no es circunstancial, y nos obligaría a participar de lo indeseable. Cuando un hombre vive en escena, lo digno y heroico, dice Rousseau, “ha saldado su deuda con la virtud”¹¹⁰. Tanto la virtud como la piedad son contempladas desde el paradigma escénico como momentos de una representación. Desde este paradigma se rechaza toda incursión en la realidad, la representación se aleja de la presencia, lo que el hombre vive en escena lo vive como una experiencia, liquida su necesidad de realizarse a través de su experiencia falsificada como espectador.

Contra Aristóteles y la identidad, mimética, del espectador respecto a lo representado, declara: “Cuánto más reflexiono sobre ello, más me parece que todo lo que se representa en el teatro, lejos de estar a nuestro alcance, se nos aparta.” (Rousseau, J.J. 1994, p. 31). Rousseau plantea una paradoja por la que el efecto de la representación es el de un alejamiento respecto a lo representado, es por así decir, como si Rousseau reconociera que la representación se le aparece como tal, en toda su afectación y superficialidad. No contempla o no percibe la mediación, se queda en la superficie de la mediación escénica. En una representación en Dura Line en Londres donde asiste a una

¹¹⁰ ”Cuando un hombre va a admirar bellas gestas y a llorar desgracias imaginarias ¿Qué se le puede pedir?¿No ha saldado su deuda con la virtud mediante el homenaje que acaba de rendirle?¿Qué más querríamos que hiciese, que la pusiese en práctica? Para eso no tiene papel; no es un comediante” (Rousseau, J.J. 1994, p. 31).

gala protagonizada por Carric, dice Rousseau, que no entendía nada de inglés, que se siente turbado por el espectáculo.

Pero una de las paradojas más llamativas es la que afecta al ser de las cosas. Si el arte dramático es mimesis de la naturaleza y la comedia es una idealización donde el hombre aparece bajo su condición natural, y en la tragedia es puesto por encima de la humanidad: ¿De qué se hace mimesis? Y dice Rousseau “Pero ¿Qué importa la verdad de la imitación si lleva consigo ilusión?...Estos productos de ingenio, como la mayor parte de los demás, tan solo persiguen el aplauso” (Rousseau, J.J. 1994, p. 33).

Para el análisis de la conveniencia del teatro en relación con los modelos de conducta que proponen los escritores dramáticos a su público, nuestro analista recurre a Platón y su valoración de la poesía en la República. Su objeto de estudio es ahora el drama clásico francés: “El más perfecto, o por lo menos el más regular de cuantos han existido” (Rousseau, J.J. 1994, p.35). Pero allí los héroes son degradados y los villanos enaltecidos.

Tal es el gusto que hay que alabar en el escenario, tales las costumbres de un siglo instruido. El saber, la inteligencia y el coraje son los únicos en tener nuestra admiración, mientras tú dulce y modesta virtud, te quedas siempre sin honores. ¡Qué ciegos estamos en medio de tantas luces! Víctimas de nuestro aplauso insensato (Rousseau, J.J. 1994, p. 36).

Su alegato contra lo escénico se revela aquí como un rechazo de la razón instrumental, que reconoce el valor de la mediación, y se olvida de su objetivo máspreciado, la virtud se muestra como único fin, no debe ser ningún medio para la obtención de nada. La virtud nunca estará en la representación porque si estuviera solo estaría como un medio para algo, como algo representado, y eso es una contradicción, la virtud es una presencia en sí misma, es la presencia de lo humano lo que se realiza en la virtud. El gusto por el espectáculo acaba por ser más poderoso que cualquier otro criterio moral, no se trata de oponerlo a la razón porque para Rousseau la razón es un instrumento del placer. Rousseau hace una crítica global a la ruta que ha escogido el siglo de las luces, la defensa de la razón y de la inteligencia está preparándonos para el sacrificio de la humanidad, que aplaudirá su exterminio. Ni más ni menos que esa es la alarmante enfermedad desde la que Rousseau trabaja y expurga de la vida sus compromisos con la representación.

A propósito del análisis de la comedia se detiene en *El Misántropo* de Molière, el enemigo de la humanidad. Y aquí surge la paradoja, el hombre de bien es el misántropo,

no el adulador (Rousseau, J.J. 1994, p.47), es decir, el complaciente, el que está pronto a aplaudir a los demás. Segismundo es para Rousseau el verdadero misántropo, Molière ha captado mal al misántropo y no ha sido por error sino por “el deseo de hacer reír a expensas del personaje le ha obligado a degradarlo contra la verdad del carácter” (Rousseau, J.J. 1994, p.50). Según Rousseau, Molière sacrifica la coherencia del personaje para hacer una burla del tipo. En la escena de Alcistas con Orante un verdadero misántropo actúa de otra manera: “Este no es el misántropo...la fuerza del personaje quería que le dijese bruscamente, su soneto no vale un pimiento” (Rousseau, J.J. 1994, p. 53-4).

Rousseau habla de sí mismo, no porque haya sido llamado misántropo, sino porque este episodio es contado a propósito del conflicto que desató en un encuentro en el salón de D’Holbach, donde enfurecido se despidió tras decirle al invitado ocasional que si es que no se daba cuenta que su trabajo no valía nada y que se estaban burlando de él. El arte está sometido a las expectativas de éxito del artista y acaba por resultar indigno. Evidentemente, en estas consideraciones del misántropo está el propio Rousseau que se identifica con el personaje y se siente excluido de la escena por la ridiculización y la risa.

También en la República platónica hay una interesante caracterización de la risa, de la risa del que, dentro de la caverna, observa al filósofo que regresa del exterior, es la risa insensata, dice Platón. Algunos todavía hoy hablan del pánico escénico de aquellos, que como Rousseau o Platón que temen el fracaso, toman la representación por algo que no es.

5.

La representación está contaminada por lo representado: “Es increíble que con el beneplácito de la policía se represente en medio de París una comedia ...falsificaciones, suplantación, robo, engaño, mentira, todo está allí y todo allí se aplaude” (Rousseau, J.J. 1994, p.57). El delito es representado continuamente en escena, y no se rechaza, la policía no detiene al ladrón en la escena. Una vez más, Rousseau demuestra que no es captado por la representación, como un niño o un embajador japonés, cree en la verdad de lo que sucede...la representación representa el delito, pero es porque ella misma es un delito. El contenido de las obras transmite historias que buscan el afecto de los más

simples, se presentan sin la exigencia heroica, sin aquello que hizo que el teatro griego fuera la expresión de un pueblo.

En esta decadencia del teatro, se ven forzados a sustituir las verdaderas bellezas eclipsadas por un pequeño aparato escénico capaz de imponerlas a la multitud...no ven triunfar en teatro más que novelas bajo el nombre de obras dramáticas (Rousseau, J.J. 1994, p.58).

Lo que pone en evidencia es que el problema viene del teatro mismo, de su calidad, que ha caído desde Corneille y Molière; las temáticas se han centrado en el amor, eso que para Rousseau es asunto de novela. El verdadero problema es la decadencia del teatro. Al centrar el nudo dramático en el amor se han transformado los antiguos modelos del teatro clásico, degenerando en un tipo de teatro que ha invertido los órdenes sociales de mujeres, hombres, jóvenes, ancianos, etc. y pone como ejemplo de ello la *Zaïre* de Voltaire, al que no nombra: “de todas las tragedias que hay en el teatro, no hay ninguna que muestre con más encanto el poder del amor y el imperio de la belleza” (Rousseau, J.J. 1994, p 68). Más adelante dirá: “No pretendo juzgar si está bien o mal basar en el amor el principal interés del teatro; lo que digo es que su pintura es a veces peligrosa” (Rousseau, J.J. 1994, p 70).

El amor y la novela es una unión afortunada, el propio autor se hace famoso por una novela amorosa como es *Julie o la Nouvelle Heloise*. Todo el drama burgués se basa en el amor, al igual que la tragedia clásica.

El amor es el reino de la mujer...Así pues, un efecto natural de tales obras es el de extender el imperio del sexo, de convertir a las mujeres y jóvenes en preceptoras del público y el de darles sobre los espectadores el mismo poder que tienen sobre sus amantes (Rousseau, J.J. 1994, p.59).

No es la tan cacareada misoginia roussoniana sino una denuncia de la parte que más desprecia de la organización parisina y de la sociedad de los salones: la mujer, los salones, la novela y el amor. Convertidas en “preceptoras del público”, las mujeres, las actrices, el amor, se convierten en la verdadera autoridad que dirige la opinión pública. Rousseau es muy consciente del poder que tiene el teatro, este ensayo sabe que es un desafío al centro del poder. Sin embargo, recurre a argumentos de convencionales.

La alarma de Rousseau, que es la misma que la de la Iglesia católica, es la de que la mujer aparezca en el espectáculo. La mujer como naturaleza y verdad es la antítesis roussoniana de la representación, justo al contrario de Nietzsche. La mujer no puede actuar, no hay apariencia sino vida y ser (Rousseau, J.J. 1994, p 59). La mujer que vemos en el teatro es la mentira del teatro mismo. La virtud no se puede poner en forma de representación, la mujer virtuosa no es virtuosa en su representación (Rousseau, J.J. 1994,

p.60). La virtud es una mentira en sociedad ya que los hombres y mujeres aprenden a fingirla en el teatro. Respecto a las mujeres como actrices tiene un variado repertorio de lo que es la perversión de la representación: “Así que, ¿quiere conocer a los hombres? pues estudie a las mujeres” (Rousseau, J.J. 1994, p 103). Casi son aforismos, flechas destructivas que van a tratar de la diferencia de los sexos... Pregunto cómo un oficio cuyo único objeto es exhibirse en público, y, lo que es peor, hacerlo por dinero, podría convenir a mujeres honestas” (Rousseau, J.J. 1994, p 112). Parece que hay poca diferencia entre una prostituta y una actriz, la mujer: “En cuanto se mete entre bastidores, abandona la moral” (Rousseau, J.J. 1994, p.114). “El desorden de las actrices arrastra al de los actores” (Rousseau, J.J. 1994, p114) o: “Prohibir a un comediante que sea vicioso es como prohibirle a un hombre que se ponga enfermo” (Rousseau, J.J. 1994, p.115). Todo un rosario de apelativos a una profesión que todavía estaba proscrita del camposanto por la iglesia de Roma. El paradigma representativo va a ser castigado en una de sus figuras más frágiles: la actriz. Rousseau es implacable en su ataque y contra el poder que el actor tiene sobre el público recurre a todas las armas a su alcance.

El teatro alcanza su máximo peligro en la interpretación de la mujer, es algo así como la actualización de Eva engañando a Adán, el acto representativo muestra su corrupción moral:

Repátese la mayor parte de obras modernas y verá que siempre es una mujer quien lo sabe todo, quien enseña todo a los hombres...la criada está en el teatro y los niños en el patio de butacas” (Rousseau, J.J. 1994, p.61).

Como hemos visto, toda la comedia napolitana, que tanto ha admirado y defendido Rousseau, se basa en esos personajes femeninos sospechosos, cuyo saber es el engaño, es la criada que tanto desprecia Lessing y ahora también Rousseau, Serpina, Despina, Zerlina, Mirandolina, Nanetta. Rousseau es brutal, la criada en escena y los niños en el patio de butacas, la imagen es propia del adinerado señor que denuncia los excesos del servicio frente a la inocencia de los niños.

La representación teatral se revela en su esencia. Para nuestro inquieto filósofo, en relación con la mimesis: la representación en realidad no es mimesis sino “inversión de las relaciones naturales”, la virtud es reflejada como vicio, el hombre es gobernado por la mujer, la juventud se impone a la vejez (Rousseau, J.J. 1994, p.62). La representación se muestra como un aparato diabólico que ha invertido la mimesis de lo ideal en una mimesis de lo brutal. Rousseau pasa de la forma representativa a los contenidos de la

representación y de ahí al escenario y la profesión del actor. Poco después se acerca a una consideración sociológica del fenómeno teatral. Ahora va a tratar los asuntos que hacen referencia a la representación misma, al escenario y a los actores, a la economía espectacular (Rousseau, J.J. 1994, p. 71).

Si ese afán de contrariar a la naturaleza es nocivo para el cuerpo, mucho más aún lo es para el espíritu. Imagínese qué temple puede tener el alma de un hombre ocupado tan solo en el importante quehacer de divertir a las mujeres (Rousseau, J.J. 1994, p.128).

El problema del teatro tiene un nombre y una enfermedad, es diversión cuya enfermedad es la ociosidad. Es una metáfora femenina, en primer lugar porque el hombre trabaja, y en segundo lugar porque la mujer...se aburre en casa. Sin ánimo de insistir en esta “metáfora” de la mujer, parece que la enfermedad está vinculada a una clase social que hace de su vida una pura representación cargada de actos sociales y *divertissement*. La nobleza y la vida cortesana está constituida por una serie de protocolos espectaculares cuyos protagonistas no trabajan por ley. Pero la burguesía emula a la nobleza, y la servidumbre los emula a todos, en definitiva, la diversión es un peligro. Sabemos que la diferencia entre los industrioses protestantes y los católicos está delimitada por la sutil conciencia productiva del tiempo. La ética protestante expresa, en palabras de Lutero, la misma condena que Rousseau.

La multitud de obras efímeras que nacen diariamente, al estar solo hechas para divertir a las mujeres y carecer de fuerza y profundidad, vuelan todas del baño al mostrador” (Rousseau, J.J. 1994, p.129).

El carácter de las obras se adecúa a las necesidades de los gustos imperantes, sin nombrar a ninguna en particular todos saben donde están los modelos. Lessing tampoco apreciaba mucho aquella bufonada que triunfaba en los escenarios franceses (*La serva padrona*), pero *Le Devin du Village*, del propio Rousseau, no podemos considerar que sea muy diferente a las obritas de tocador¹¹¹, como viene contestada por la filosofía de Sade. Se ha repetido muchas veces, en Kant lo encontramos en su reflexión sobre la Ilustración, que el Siglo de las Luces no es igualitario. La representación teatral nos ha enseñado que no todos suben a escena, sin embargo, en Rousseau es más paradójico encontrar tal apología de la desigualdad. En Rousseau es muy frecuente leer una cosa y su contraria,

¹¹¹ “A las mujeres, por lo general, no les gusta ningún arte, no son entendidas en ninguno y carecen de ingenio. Pueden tener éxito en obritas que no exigen más que finura, gusto, gracia, a veces incluso filosofía y razonamiento... Allí donde mandan las mujeres debe dominar también su gusto, y eso es lo que define el de nuestro siglo” (Rousseau, J.J. 1994, nota a pie p.129).

tanto que el propio Rousseau ha dedicado buena parte de su obra a dar coherencia a la otra parte.

Todo el teatro francés no respira sino amor...que el interés del teatro se basa sólo en las pasiones...El amor a la humanidad y a la patria son los sentimientos cuya pintura llega más hondo a cuantos están impregnados de ellos; pero, cuando esas dos pasiones se apagan, solo queda el amor propiamente dicho para suplirlas (Rousseau, J.J. 1994, p.146).

La reflexión sobre el amor ciudadano y el amor privado es la que le lleva a: “el hombre más malvado es el que se aísla, el que más concentra su corazón en si mismo; el mejor es el que comparte por igual su afecto con todos sus semejantes” (Rousseau, J.J. 1994, p.146). Es una teoría del amor que tiene ciertas semejanzas con los dos amores de Agustín y la *Civitas Dei*; el amor a Dios es aquí un amor a la Patria. El amor del teatro francés, el amor de las mujeres, el amor de sí, es una forma de aislamiento que llegará a expresarse en el drama burgués. Rousseau, que predica el amor a la patria, se aísla como el malvado (según el calificativo de sus ex -amigos enciclopedistas).

6.

Esta nueva consideración le lleva hacia otro tipo de análisis. “Es una cuestión que no depende tanto del análisis del espectáculo como del de los espectadores” (Rousseau, J.J. 1994, p.72). Se trata de un estudio del papel de las diversiones, nocivas para Rousseau, en cuanto “sustituyen con ellas el gusto al trabajo”, pero es más importante la diferencia entre los “espectadores” de un “pueblo sencillo y laborioso” frente a la vida ociosa y delincuente de los habitantes de la gran ciudad.

El teatro parece apto para la gran ciudad, allí se ha conformado una conciencia de sujeto que es la del espectador, y este es un individuo anónimo y aislado entre multitudes de desconocidos. El verdadero monstruo acaba revelándose como la gran ciudad, hay una secreta relación entre la representación y la urbe. Rousseau sabe que el sueño de la comunicación es imposible en este espacio. Los individuos que pueblan las ciudades no son pueblo, ni multitud, son una masa informe que se pierde en la inmensidad y en la oscuridad. La representación es una forma de existencia que se muestra dependiente de ese marco urbano y demográfico. Este personaje sospechoso se sitúa en la oscuridad de una sala. Lo más interesante de la misantropía roussoniana viene de la ironía con la que analiza las dos horas empleadas por el ciudadano de la capital dentro del teatro. Es loable ese tiempo, dice Rousseau, porque es un tiempo sustraído al delito en el que se desenvuelve su vida diaria. Estos espectadores viven ocultos, su vida es desconocida para

los otros y para la policía, los espectadores están aislados, cultivan sus intereses particulares porque no identifican a nadie más que a ellos y sus gustos particulares. El teatro es el escondite de masas corruptas (Rousseau, J.J. 1994, p.72), por el simple hecho de ser muchos frente a mi yo, que es uno solo. Toda la reflexión del drama burgués posterior se alimenta de este miedo y desconfianza en el grupo. El liberalismo muestra su contradicción respecto a la representación al depositar en el contrato una confianza que luego retira en la práctica a los asociados.

Frente a este cuadro metropolitano se dibuja otro bien diferente en los lugares menos poblados, las relaciones entre los ciudadanos ya no son una relación entre espectadores. Es como si el número de gente agrupada en un espacio transformara la sustancia del propio hombre. En una comunidad pequeña el hombre no es un espectador, es por eso que el espectáculo no es admitido en los pueblos. El espectáculo solo es pertinente para espectadores, pero no es válido para una sociedad activa “donde los individuos, siempre a la vista del público son censores natos unos de otros y donde la policía tiene fácil inspección de todos ellos” (Rousseau, J.J. 1994, p 73).

Precisamente en esto coincide con Bentham, en una sociedad ordenada todos se contemplan, son censores unos de los otros, el teatro es lo opuesto del Panóptico, allí se da la oscuridad y la opacidad, aquí la transparencia. Una sociedad no espectacular es una sociedad transparente, los individuos están abiertos a la contemplación de todos, son transparentes, y su obligación moral les viene de esa perspectiva y conciencia pública, de la conciencia vigilante de cada uno respecto al otro. La conciencia revela así su identidad desnuda, es vigilancia, control y autocontrol. En este momento de coincidencia entre la escuela jesuita y la jansenista, tanto unos como otros coinciden en la misma obsesión vigilante que encontramos en la utopía roussoniana.

Es en los pequeños lugares donde florece la creatividad que tanto se aprecia en la capital, que a veces llega a la capital atraída por el hechizo de su apariencia. El mundo bucólico se parece al mundo provinciano, donde todos se reconocen, ese mundo es incompatible con la oscuridad del teatro. La metáfora de la oscuridad está relacionada con aquella de la opacidad y con la de lo compacto, masificado, de modo que la oscuridad física, la ausencia de luz, se convierte en una metáfora psicológica, es la oscuridad que trae el que viene de la ciudad, hasta que se libra de ella. Es la oscuridad de la inautenticidad y de la representación.

Quédese algún tiempo en una sola de esas pequeñas ciudades...y no solo verá al punto gente mucho más sensata que sus monos de las grandes ciudades, sino que rara vez dejará de descubrir allí, envuelto en la oscuridad, algún hombre ingenioso que le sorprenda con su talento y sus obras, al que usted (el que viene de la ciudad) sorprenderá aun más admirándose las, y quien, al mostrarle esos prodigios de trabajo, paciencia e industria, creerá no estarle enseñando sino cosas corrientes en París. Tal es la sencillez del verdadero genio...(Rousseau, J.J. 1994, p 74).

El mundo de la vida no es el mundo de la representación para Rousseau, la verdad se revela en los objetos y cosas, en las presencias que fabrican y rodean su vida. Una de las cosas que caracteriza a estos hombres de pueblo es la actividad y productividad, hacen casas, instrumentos (Rousseau, J.J. 1994, p.77). Más allá de la idealización que entrañan estas páginas, lo que es claro es que estos hombres que describe Rousseau, no participan del perfil del espectador, no solo por su habitual vida activa, sino porque en lo referente a las diversiones ellos mismos generan su propia forma de diversión. La diversión no es espectacular, el participante es actor él mismo, no es espectador nunca.

Esta idea de cultura “popular”, o más bien idealización, se convertirá en uno de los motores de la cultura del siglo XIX, la *volkmusik*...y el nacionalismo. El propio Rousseau se dedicó en sus *Consolations des Misères*... a esa música, y en concreto hay una *Chanson Negre* que podríamos situar dentro de esa corriente de descubrimiento de las músicas populares de tipo étnico, ya que se trata de una melopea criolla. Hay un cuadro de esa perfección idílica también asociado a los recuerdos de infancia: “Recuerdo haber visto en los alrededores de Neuchâtel cuando era joven un espectáculo bastante agradable y quizás único en la Tierra” (Rousseau, J.J. 1994, p.75). Lo popular está asociado al recuerdo de infancia, un “dichoso país” de la memoria (Rousseau, J.J. 1994, p 77). La gran paradoja es que lo popular se convierta en espectáculo, como efectivamente estaba pasando en la cultura rococó con un falso popular casi en la línea de lo pastoril, pero esa es la fuente de la cultura moderna, de lo pastoril se pasó a lo folklórico, y de ahí a lo pop.

7.

¿Qué papel desempeña el teatro en esta sociedad? (Rousseau, J.J. 1994, P.77). La pregunta es más compleja de lo que parece, hace referencia al conjunto de los ciudadanos. Al ser el teatro un espectáculo abierto todos pueden entrar en la sala pero, como en el ejemplo de las criadas y los niños, ahora se va a plantear el problema desde la misma perspectiva. Todos no deben ser expuestos a la experiencia, todos no están

capacitados. El gusto por el espectáculo debía necesariamente destruir la forma de vida activa de esa sociedad, o al menos de algunos de sus miembros menos capacitados: “El trabajo dejaría de ser su diversión...por lo tanto relajamiento en el trabajo”, y así va añadiendo perjuicios: “Segundo perjuicio, pues, aumento del gasto”, se gasta en la entrada, en el vestuario, en los afeites... “Tercer perjuicio: disminución de la producción...Cuarto perjuicio: establecimiento de impuestos...introducción del lujo...” (Rousseau, J.J. 1994, p.78-9). Y aunque los espectáculos no fueran malos en sí mismos “habría que seguir preguntándose si no lo serían respecto al pueblo al que se los destina” (Rousseau, J.J. 1994, p.80). Aquí detectamos una de las claves ocultas de todo este complejo alegato de fiscal contra el reo, no nos preocupa el interés del teatro en sí, sino la capacidad de ese pueblo para disfrutar de ello, sobretodo la conveniencia. Ofrecer diversiones en forma de representaciones tiene como problema lo relatado anteriormente, la improductividad como el primero y más grave, y después el gasto.

Como complemento a esta reflexión hace un análisis de Ginebra y después de la población. Su pretensión es demostrar que el teatro es innecesario. Ginebra tiene 24.000 habitantes, dice Rousseau; Lyon ,con 5 ó 6 veces más, tiene un teatro; París con 600.000 habitantes tiene 3 teatros estables y otro, *Le Concert Spirituel*, en ciertas épocas del año, y con eso tiene unos mil o mil doscientos espectadores de promedio¹¹².

¡Pero cuántas ciudades más, incomparablemente mayores que la nuestra, cuántas sedes de parlamentos y de cortes soberanas no pueden mantener un teatro de comedia permanente! Ahora bien si a los comediantes franceses, pensionados por el rey, les cuesta Dios y ayuda mantenerse en París con una asamblea de trescientos espectadores por representación, me pregunto cómo se iban a mantener los comediantes de Ginebra con una asistencia de cuarenta y ocho espectadores por todo recurso (Rousseau, J.J. 1994, p.117).

Esta imposibilidad de mantener un teatro exige la intervención de los ricos o del estado para mantenerlo. La intervención del estado se hace creando nuevos impuestos o recortando de los servicios públicos que se ofrecen (Rousseau, J.J. 1994, p 121). Ahora se plantea que aunque fuera necesario, es un lujo que la ciudad no se puede permitir. Además de las cuestiones morales están las económicas: “de interés y de dinero, siempre más perceptibles para el vulgo”. Se trata de plantear un tema que la ciudadanía va a entender inmediatamente, el gasto es inasumible, porque además de mantener el teatro, los gastos se multiplican en las economías privadas, que pretenden seguir cierto ritmo de

¹¹² La fuente que Rousseau esgrime para deducir la media de espectadores es su propia experiencia de espectador durante “diez años (todos los días) con buen y mal tiempo” (Rousseau, J.J. 1994, p.118) que no es la misma percepción que tienen “los que no asisten a los espectáculos más que los días que hace bueno (nota pie p.118).

vida (Rousseau, J.J. 1994, p.141). Más adelante hace un análisis del precio de las localidades de los palcos y del parterre y paraíso... “De este modo, el que tiene poco paga mucho y el que tiene mucho paga poco: no veo qué gran justicia se encuentra en eso” (Rousseau, J.J. 1994, p 143), conclusión a la que llega por la proporción de localidades, ya que es mayor el número de espectadores, aunque paguen menos cada uno al final el coste es sufragado por esa mayoría. Dicho de otra forma, el pobre paga las diversiones que el rico debería sufragarse él solo, eso es lo que viene sucediendo desde entonces con los grandes teatros con programaciones carísimas que son sostenidas por dinero público. De este modo el teatro es en realidad el espectáculo de la desigualdad (Rousseau, J.J. 1994, pp.143-4).

8.

Esa es la diferencia esencial entre los círculos y los espectáculos (Rousseau, J.J. 1994, 134). Mientras los círculos son participativos, los espectáculos no requieren participación alguna. Una forma republicana podría sobrevivir a un sistema espectacular, pero es un riesgo que venga de la ciudadanía convertida en espectador. Hace una apología de la vida activa-participativa frente a la contemplación, el hombre moderno cultiva el espectáculo y junto a él la contemplación. Es una cultura de lo bello rococó, que será fuertemente discutida por la imagen winkelmaniana de lo sublime. Para describir su sociedad, Rousseau recurre a una metáfora que nos recuerda nuevamente a La República, esta vez se trata de la alegoría de la caverna:

Pero no adoptemos esos espectáculos exclusivos que encierran tristemente a un reducido número de gente en un antro oscuro, que la mantienen temerosa, inmóvil, en silencio e inactiva, que no ofrecen a sus ojos sino paredes, puntas de hierro, soldados e imágenes aflictivas de la servidumbre y la desigualdad.

Seguidamente propone: “No pueblos felices, esas no son vuestras fiestas. Al aire libre, bajo el cielo, es donde tenéis que reunirlos y entregarlos al dulce sentimiento de la felicidad” (Rousseau, J.J. 1994, p 156). Al principio del párrafo se había preguntado por la necesidad de espectáculos para el pueblo. La ciudad tiene fiestas en las que participan todos:

Ya tenemos varias de esas fiestas públicas; tengamos aún más. Nada puede encantarme más...plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid allí al pueblo y tendréis una fiesta. Mejor aún, convertid a los espectadores en espectáculo, hacedlos actores, haced que cada cual se vea y se guste en los demás para que de ese modo todos se sientan más unidos (Rousseau, J.J. 1994, p p.156).

Eso solo se puede hacer considerando al ciudadano bajo la categoría de la acción, y la acción es trabajo y fiesta, tal y como aparece en *La Nueva Eloísa*. Es muy interesante la dualidad que se presenta, la fiesta frente al teatro. La alternativa al teatro es la fiesta. Pero en realidad una cosa y la otra cubren aspectos diferentes de la actividad pública de los individuos. La hipótesis roussoniana es muy simple, si aceptamos el papel de espectadores en el teatro renunciamos a nuestra capacidad de actuar en la fiesta y ...en la asamblea política. La degradación infringida al actor, por la *Carta sobre los espectáculos*, es el prelude para la declaración que sigue: el actor está incapacitado para salir de la mera representación, ni siquiera el trabajo es verdadero, es una representación del trabajo. La acción inmediata es sustituida en la escena por una apariencia.

La idea que plantea el texto roussoniano es la de suprimir a los actores, todos serían así actores para los otros. Precisamente por eso parece que no podamos pasarnos sin espectáculo, sean actores unos o los otros el espacio público implica un despliegue espectacular. Cuando Rousseau precisa cómo debe organizarse ese espectáculo en el que todos sean protagonistas recurre a las fiestas patrióticas. Dice en una nota a pie de pagina: “¿Queréis hacer un pueblo activo y laborioso? Dadle fiestas, ofrecedle diversiones que le hagan agradable su condición y le impidan envidiar otra más suave...” (Rousseau, J.J. 1994, p p.157). Todo el final de este largo ensayo es una evocación de esa forma de actividad que conviene al pueblo libre. Introduce una diferencia entre representación e imitación: se representa una persona, se imita una emoción. En el comediante lo representado es falso y lo imitado también. El hombre no es un comediante para Rousseau, como sugieren los colegas, el comediante está fuera del discurso de verdad, y nuestro filósofo no entiende el discurso fuera de esos límites. Nadie en la vida pública debe parecerse al actor, el espacio público se debe alejar de la representación¹¹³. Si el debate con D’Alembert es el motivo de este escrito, su rechazo del teatro de Voltaire parece que está detrás de esta polémica.

¹¹³ El orador y el predicador –podrá decirse también- se exhiben lo mismo que el comediante. La diferencia es muy grande. Cuando el orador se muestra, es para hablar y no para dar un espectáculo. No se representa más que a sí mismo, no desempeña más que su propio papel, no habla sino en su nombre, no dice o no debe decir más que lo que piensa y, al ser el hombre y el personaje uno mismo, está en su sitio, se encuentra en el caso de cualquier otro ciudadano que cumple las funciones de su estado. Pero un comediante en el escenario, al exponer unos sentimientos distintos de los suyos, al no decir más que lo que se le obliga a decir, al representar a menudo un ser quimérico, se anonada, por así decirlo, se anula con su héroe, y este olvido del hombre, si de él queda algo, es para ser juguete de los espectadores (Rousseau, J.J. 1994, p 101).

No deberíamos plantear la relación establecida entre este texto y la paradoja del comediante, porque ese libro de Diderot tiene una publicación póstuma y muy tardía, hacia 1820. Sin embargo, fragmentos como el anterior parecen estar pensados como una réplica a las reflexiones de Diderot. En el fondo toda la *Carta sobre los espectáculos* es un cuestionamiento del postulado del comediante como modelo del hombre público. Rousseau, como un Sócrates revivido, convierte a Diderot en un sofista. De nuevo el pensamiento roussoniano se desplaza hacia un planteamiento del “deber ser” frente al “ser”, que es el territorio donde señorea la representación.

9.

El teatro es un motor de transformación de la vida pública. La aparición del teatro transforma el contenido de las relaciones, las gentes se acompañan mutuamente en el teatro, pero no comparten una experiencia. La experiencia no está en los espectadores sino en la representación. Rousseau hace un análisis de la vida social ciudadana que ha ido evolucionando, a lo largo de los años, en camarillas, sociedades y círculos. El teatro va a acabar¹¹⁴ con esa rica vida social de los ginebrinos (Rousseau, J.J. 1994, p.124). El planteamiento ahora es ver en qué consiste esa forma de diversión que es tan necesaria para una vida republicana, y a la que la comedia supondría “una revolución en nuestros usos, que necesariamente producirá otra en nuestras costumbres” (Rousseau, J.J. 1994, p.123). Hace un repaso de esas formas sociables que el teatro va a poner en peligro: respecto a las sociedades, los ejercicios de armas que reúnen a la población cada primavera, o el gusto por la caza, que forma sociedades gastronómicas, partidas de campo, y, en fin, de relaciones de amistad. Aparte están los círculos: sociedades de doce a quince personas que se reúnen por la tarde en un piso donde “se juega, se charla, se lee, se bebe, se fuma.” Las mujeres tienen sus propios círculos en los que sí pueden participar los hombres. Se trata de grupos reducidos en los que cada cual participa activamente. Allí no hay espectadores, en ese sentido se organiza una vida republicana de sujetos participativos. Ginebra se va a convertir en un modelo de la teoría política de Rousseau y fuente de su contrato social.

Seguidamente va a compararlo con la actividad parisina de los Salones con un considerable desprecio:

¹¹⁴ Lo que nunca se plantea Rousseau es la compatibilidad de sociedades de ese tipo en Londres y otras tantas ciudades que tienen teatros.

Y cada mujer en París reúne en su piso un serrallo de hombres sin más mujeres que ella, que saben rendir a la belleza toda suerte de homenajes, salvo el que merece del corazón. Pero vea a esos mismos hombres, siempre forzados en sus prisiones voluntarias, levantándose y volviéndose a sentar, yendo y viniendo sin cesar a la chimenea...(Rousseau, J.J. 1994, p. 126).

La naturaleza de los hombres es activa y necesita el exterior, pero el paso de los años ha hecho decaer esta naturaleza. La descripción que hace Rousseau de los Salones se acerca a las sátiras de las *Cartas Persas*; el absurdo de esas reuniones se refleja en la metáfora del encierro, el serrallo de hombres y el movimiento sin sentido. Todo lo que supone una dificultad o un trabajo serio no encuentra entre estos hombres ni uno digno de afrontarlo. Rousseau emplea el argumento de los que atacan el lujo y acusan al lujo y la diversión de ser la causa de la decadencia de los pueblos a lo largo de la historia. Es un argumento que repite el ya utilizado por él en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad*: “El camino, el trabajo y el fardo del soldado romano cansan solo con leerlo y agobian la imaginación” (Rousseau, J.J. 1994, p.127).

Frente a la decadencia de sociedades como la parisina aparece Ginebra, superviviente de las antiguas formas de asociación que fomentaban la virtudes públicas (Rousseau, J.J. 1994, p131). Estas sociedades se basan en una organización política asamblearia, no hay ningún rey que someta a la ciudadanía, por eso las sociedades han podido sobrevivir, de lo contrario se habrían destruido por efecto del control político. “Solo el más feroz despotismo se alarma a la vista de siete u ocho hombres reunidos, temiendo que sus conversaciones no giren en torno a sus miserias” (Rousseau, J.J. 1994, p134). Para Rousseau hay una evidente conexión entre sociedad del espectáculo y sistema despótico. No es posible una democracia en una sociedad donde la moral y el espectáculo definan la vida de los individuos. El teatro no es un simple espectáculo y tiene el alcance de una enfermedad que destruye poco a poco las relaciones familiares, la economía doméstica y estatal, las fiestas, las asociaciones y hasta el gobierno de la ciudad:

Todo eso sustituirá enseguida nuestra antigua simplicidad por la agradable vida de París y las modas de Francia, y tengo mis dudas de que los parisinos en Ginebra conservaran mucho tiempo el gusto por nuestro gobierno (Rousseau, J.J. 1994, p.138).

Por lo tanto no es compatible el uso de la representación espectacular y un gobierno político no representativo. Aquí Rousseau llega al centro del problema porque el problema de la representación se expresa de forma artística aunque tiene su reflejo inmediato en lo político. Una organización política participativa no tolera un sistema representativo:

Vuelvo a nuestros comediantes y, suponiéndoles siempre un éxito que me parece imposible, encuentro que dicho éxito atacará nuestra constitución, no solo indirectamente al atacar nuestras costumbres, sino también de modo inmediato, al romper el equilibrio que debe reinar entre las diversas partes del Estado para que el cuerpo entero conserve su asiento (Rousseau, J.J. 1994, 140).

8.

Sobre la importancia de opinión pública y su control político en el Antiguo Régimen, escribe Tocqueville algunas reflexiones:

He encontrado con fecha de 1761, una circular dirigida a todos los intendentes del reino en la cual se anunciaba que el rey (entonces Luis XV) había decidido que, a partir de la fecha, la *Gazette de France* se compondría bajo los cuidados directos del gobierno: Queriendo Su Majestad, dice la circular, hacer esta hoja interesante y asegurarle la superioridad sobre todas las demás. En consecuencia, añade el ministro, os dignareis dirigirme un boletín de todo lo que pase en vuestra generalidad que pueda interesar a la curiosidad pública, especialmente lo que se refiere a la física, a la historia natural, hechos singulares e interesantes. A la circular se adjunta un prospecto en el que se anunciaba que la nueva gaceta, aún apareciendo con más frecuencia y teniendo más páginas que el periódico que reemplazaba, costaría a los abonados mucho menos (Tocqueville, A. 1969, p.101).

Se van a suceder más documentos entre los intendentes y el ministro, se recaban informaciones y el intendente pone a trabajar a los subdelegados, pero estos no saben cómo sacar noticias. Una nueva carta nos informa que el mismo rey se ha ocupado de la organización de la gaceta, manifestando su descontento por el resultado obtenido en dicho periódico (Tocqueville, A, 1969, p.101). Una operación política como es la centralización y la destrucción de las viejas formas de vida necesita una infraestructura simbólica muy poderosa, los espectáculos y los medios de comunicación son el primer objetivo para el régimen.

Escribiendo sobre las ideas de intelectuales y filósofos se pregunta por un fenómeno verdaderamente sorprendente, la preocupación política de los ilustrados y su divulgación es un fenómeno nuevo: “¿Cómo llegó a apoderarse en esta ocasión del espíritu de todos los escritores?”. Tocqueville reconoce que desde hace dos mil años ha habido pensamiento político a lo largo de la historia, pero pocas veces, más bien ninguna, se habían interesado todos los hombres de letras en tratar de asuntos políticos y ciudadanos.

¿Por qué en lugar de detenerse, como había hecho tantas veces, había descendido hasta la masa, tomando en esta la consistencia y el calor de una pasión política, de tal modo que unas teorías generales y abstractas sobre la naturaleza de las sociedades se convirtieron en tema de las conversaciones cotidianas de los ociosos, y hasta llegaron a inflamar la imaginación de las mujeres y de los campesinos (Tocqueville, Alexis de, 1969, p.187).

La preocupación por la prensa y el interés político coinciden, la prensa y los medios se basan en el tráfico de noticias de interés general, efectivamente siempre ha habido pensamiento político, pero nunca había habido un medio que necesitara de esos contenidos políticos con tanta urgencia como en las ciudades del siglo XVIII. El

intelectual reflexiona en público acerca de asuntos de interés general. La población evoca en el pensamiento aquello que una o dos generaciones antes había vivido en primera persona: la vida pública. Puede tener algo de esa añoranza de la vida ciudadana perdida. Abundan los relatos y los periódicos se ocupan y preocupan por encontrar ese espacio público que parece olvidado. El propio estilo del pensamiento representativo hace necesario el cultivo de ciertas capacidades simbólicas y especulativas, la asunción de tales estrategias se extendieron junto a preocupaciones “universales” que no eran del tipo de generaciones anteriores más apegados a su mundo cercano, ciudadano y físico. La centralización, la concentración de masas, supone un giro mental nuevo en la línea de la abstracción filosófica y de otras representaciones... Hay un lenguaje que no es el propio de los expertos en ciencias políticas, ni siquiera el lenguaje de aquellos que han participado en la administración de los asuntos públicos, los filósofos Ilustrados estaban tan alejados que escribían en un lenguaje comprensible: “Esta misma ignorancia les abría los oídos y el corazón a la masa” (Tocqueville, Alexis de 1969, p.188).

Tocqueville piensa que si la ciudadanía hubiera continuado practicando sus tareas ciudadanas en el municipio no se habrían interesado por el debate político. Es decir, la representación de los problemas viene a sustituir la realidad activa. En cierto sentido, Tocqueville reproduce los argumentos de Rousseau. Los verdaderos intereses públicos se desplazaron hacia el terreno de la representación:

La vida política fue violentamente incorporada a la literatura, y los escritores, tomando en sus manos la dirección de la opinión, se encontraron de improviso en el puesto que generalmente ocupan los jefes de los partidos políticos en los países libres (Tocqueville, A. 1969, p.189).

Este argumento es repetido a lo largo de todo el libro. Los intelectuales han colonizado el terreno de los asuntos públicos, incluso los documentos oficiales se han llenado de una extraña jerga literaria de filósofo enciclopedista:

Incluso el lenguaje político tomó prestado del que hablaban los escritores, y se llenó de expresiones generales, de términos abstractos, de palabras ambiciosas, de giros literarios... los edictos del rey Luis XVI hablaban ya frecuentemente de la ley natural y de los derechos del hombre. He encontrado demandas en las que los campesinos llaman conciudadanos a sus vecinos, respetable magistrado al intendente, ministro del altar al cura y Ser Supremo a Dios, no faltándoles para llegar a ser unos escritores bastante malos más que saber ortografía (Tocqueville, Alexis de.1969,195-6).

Tocqueville acusa a los responsables políticos, los aristócratas de haber abandonado sus funciones. Su capacidad de constituir la opinión pública había sido sustituida por los intelectuales (Tocqueville, A. 1969,190). Sin embargo, alguno de los más importantes agentes culturales de París son escritores de la nobleza: Montesquieu, Voltaire, D’Holbach, todos son nobles, y los Salones son dirigidos por los nobles...

La revolución lectora y el gran desarrollo editorial, las salas de conciertos y teatros de ópera, el auge de los periódicos...todo forma parte de ese mundo virtual, esa ciudad imaginaria. Para que se diera esa condición de habitabilidad del ciudadano en la ciudad ideal era preciso desarrollar ciertos a priori que van a ser su carácter representativo:

Por encima de la auténtica sociedad, cuya constitución era todavía tradicional, confusa e irregular, y donde las leyes seguían siendo diversas y contradictorias, las clases separadas, las condiciones sociales inmutables y las cargas desiguales, se iba construyendo poco a poco una sociedad imaginaria, en la cual todo parecía simple y coordinado, uniforme, equitativo y conforme a la razón. Gradualmente la imaginación de la masa fue abandonando la primera para refugiarse en la segunda. El pueblo se desinteresó por lo que era, para soñar en lo que podía ser, y terminó viviendo espiritualmente en esta ciudad ideal que habían construido los escritores (Tocqueville, A. 1969, p194).

Tocqueville lo ha visto, en un momento de crisis, va a aparecer una nueva constitución imaginaria de la realidad político social, una realidad construida por los escritores y sentida como real por el pueblo. Los escritores son los responsables de crear expectativas ideales en las masas ciudadanas. De nuevo en la línea de Rousseau, se denuncia el efecto nocivo de un sistema espectacular que se acerca peligrosamente al mundo de lo político. Lo que hacen tanto Tocqueville como Rousseau es separarse de la ficción espectacular para así preservar la verdad incuestionable de lo político, que de otra forma aparece vinculada a lo escénico y pierde toda la fuerza de dominación que es necesaria para constituir un poder fuerte.

3.3.3. LA ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO: LA CIUDAD-TEATRO

1.

Desde el Renacimiento el centro de la ciudad se ha convertido en un escenario inmenso. La aparición del teatro moderno coincide con el diseño de los espacios públicos y la urbanística moderna. Pero a diferencia del teatro, inexistente en el medievo, la ciudad medieval es una presencia física, que vive con sus ciudadanos. Precisamente eso hace que la transformación del teatro preceda a la gran transformación urbanística de la ciudad medieval, que va poco a poco modificándose a lo largo de tres siglos. Son infinidad de casos donde se reproduce la ciudad en escena. El teatro será un ensayo constante donde los personajes actúan en espacios imaginarios de ciudades, a veces reales y a veces una proyección ilusoria del espacio inspirado especialmente en Roma. La ciudad aparece en el decorado teatral, y se transforma como espacio físico según una escenografía, la nueva ciudad está pensada desde una serie de perspectivas desde las que se contempla el

espacio. Aparece la ciudad de la mirada, no es un espacio meramente funcional, sino que es el espacio simbólico del encuentro social, la ciudad en perspectiva está pensada para el espectador. Esa ciudad pretende descubrir una dimensión social en los espacios públicos, plazas, teatros e iglesias. Son los espacios para la vida de esa actividad, pero reforzados por la nueva consideración de la contemplación de la vida ciudadana en medio de una escenografía urbana pensada para ese objetivo de la acción y la contemplación. El espacio está considerado pensando en la visibilidad de las gentes, pero también hay espacios para el aislamiento social. Hay espacios para la concentración y lugares de paso en los que nadie permanece. Hay lugares para recorrer en medio de una actividad constante de la ciudadanía y otros espacios que son para dormir. Los usos de los espacios van a ir definiéndose poco a poco hasta constituir la ciudad que conocemos.

2.

Actualmente podemos ver en el Teatro Olímpico de Vicenza, según proyecto de Palladio, la ciudad representada en escena que constituye una escenografía fija, diseñada por Scamozzi. Las cinco calles se abren detrás de un arco triunfal o frontón que ve el espectador y se van a cerrar en una plaza que supuestamente hay al fondo del escenario. Es el teatro más antiguo, surgido en la Edad Moderna, que ha llegado hasta nosotros y tiene la singularidad de haber mantenido su lujosa escenografía fija. La investigación sobre la escenografía y aquella sobre arquitectura y urbanística es asunto de arquitectos. El fundamento es el mismo y las fuentes clásicas así lo confirman.

Sabemos que el primer texto antiguo sobre arquitectura que se encontró fueron los *Diez libros de arquitectura de Vitruvio*. Alberti revisa y analiza tales propuestas en *De re aedificatoria*, publicado en 1485. El libro IV describe el teatro, la novedad respecto a Vitrubio es que escenario y orquesta se reduce a un semicírculo. Se incluye una logia, abierta frente a la escena y con cierre trasero, a la que se llega por una escalinata (cávea). Esta forma se mantuvo con enormes variantes, pero el cambio aparece cuando la planta romana es sustituida por la planta en U, que se inicia primero en los teatros provisionales, como el teatro instalado en los jardines Boboli de Firenze. Esta transformación de la planta vendrá a caracterizar el teatro *alla italiana* cuando esta U se transforma en una herradura hacia la mitad del siglo XVII. Los primeros teatros estables en U los encontramos en el Teatro delle Saline, Piacenza (hacia 1592), el Teatro Farnesio de

Parma (1618-1628), acondicionado en el Salón de Armas del Palazzo di Corte, y el Teatro de Falcone, Venecia (1652) (Mazzucato, T. 2009, p.157). Sin embargo, el cambio más notable respecto a la configuración del teatro, es la introducción de la planta de herradura que encontramos en teatros como el Teatro Tor di Nona, proyectado en 1670 por Carlo Fontana, en Roma. El edificio se piensa desde el presupuesto de albergar al mayor número de espectadores y de que estos espectadores se contemplen de la misma forma que contemplan la representación.

Spectacula es una obra de Pellegrino Prisciani que trabajaba para el duque de Ferrara Ercole I, publicado presumiblemente en 1486 (Torrello Hill,G, 2015, p.1), se trata de una síntesis entre Vitruvio y Alberti. El autor, importante como divulgador, participó en Ferrara, bajo el auspicio del duque, en una verdadera revival de la comedia latina. Una de las novedades más importantes son las transformaciones que introduce a través de varias recomendaciones para organizar el espacio escénico. La más importante es la de convertir en escenario cualquier lugar de la ciudad que permitiera organizar la representación y no solo los espacios cerrados, lugares donde hubiera pórticos, logias, etc. La segunda condición afecta al espacio mismo del teatro donde se sitúan los espectadores y que se adapta para albergar un mayor número, introduciendo unas tribunas elevadas en lugar de la orquesta y que ocupan los notables. Tales tribunas (exagerato pulpito) (Mazzucato, T. 2009, p.146), se convertirán después en los palcos, todavía más amplios y con más capacidad. En el patio ducal de Ferrara se representa, en 1491, la comedia de Plauto Meneemi, que junto al duca y sus acompañantes que ocupaban gradas se cuenta la asistencia de 10.000 espectadores (Torrello Hill,G, 2015,p.1). Parece que la pasión teatral se contagia rápidamente, el espectáculo se convierte en el elemento representativo por excelencia y la ciudad se desarrolla a la par que gestiona una nueva organización del ocio, y así sucede que ciudades como Venecia alcanzan en poco tiempo el punto álgido de esta sociedad urbana espectacular.

3.

Si el teatro es una de las grandes novedades arquitectónicas del mundo moderno, en Italia también surge una nueva concepción de la vida y de la ciudad. Pienza es una ciudad italiana que se encuentra en la provincia de Siena, y que constituye la praxis de la teoría urbanística del Renacimiento; el centro de la ciudad, la Piazza, constituye una

perfecta escenografía con diseño de Bernardo Rossellino. La ciudad fue ideada por Eneas Silvio Piccolomini, convertido en el Papa Pío II. Fue comenzado en 1459 y el proyecto continuó desarrollándose hasta la muerte del papa. La ciudad ideal se va a convertir en la gran escenografía, habrá que esperar hasta el siglo XIX para que la destrucción del espacio medieval, en la mayor parte de las ciudades europeas, dé a la ciudad la fisonomía espectacular que nosotros conocemos actualmente en las urbes más importantes del continente.

Los edificios se diseñan con la idea de la contemplación y no de la mera funcionalidad. Las plazas alcanzan una importancia capital en la ciudad barroca, se diseñan fontanas espectaculares y aparecen los primeros jardines de uso público en las ciudades. La escenografía de la ciudad renacentista, aunque está planteada según criterios de sobriedad clásica, no es menor que la barroca y resulta igual de teatral. Se puede observar que la urbanística y la arquitectura de los países católicos está planteada como una reacción contra el clasicismo humanista. La imaginación desbordante de los artistas juega con las exigencia anti-clásicas de la contrarreforma. La locura iconológica católica va a impregnar todos los espacios visuales y sonoros. El arte barroco no crea la representación, simplemente la transforma en un escenario laberíntico y contorsionado. Lo que estamos planteando es que la obra que se desarrolla dentro de un escenario no es independiente de la arquitectura, que es el escenario más grande, y que la propia ciudad acaba por convertirse en el gran escenario. Ahora el microcosmos es el espacio cerrado y el macrocosmos es la ciudad.

La Contrarreforma va a controlar la producción artística cuya finalidad era, todavía para Trento, la de educar, así Gregorio XIII va a proponer la creación de una Academia romana, y lo hará de nuevo Sixto V en 1588, pero será en 1593 cuando se abre dicha institución. Aunque siguen abiertas las discusiones acerca del grado de influencia de la Iglesia en el arte del siglo XVI y XVII, se trata de dudas basadas en la ausencia de prescripciones escritas por la autoridad religiosa, por lo que se insiste en la libertad que se le dio a los artistas. Sin embargo

Las normas trentinas y la tratadística católica sobre las imágenes representan solo la codificación y la teorización de una práctica entonces ya difundida, que no necesitó de imposiciones ni decretos para afirmarse, porque para persuadir contaba con medios muy eficaces, sobretodo lo concerniente a los artistas que vivían a favor de los comitentes (Cali, M. 1994, p.14).

La Contrarreforma no vio en las imágenes y en el teatro otra cosa que una forma de reforzar la imagen criatural y su dependencia última respecto a la Providencia, en el contexto dramático del siglo XVII. Reguló aspectos como la prohibición de que las mujeres subieran a la escena y los tribunales de censores, que se instalaron por doquier. Fueron, sin embargo las instituciones estatales como las Academias que se crean por toda Europa las que ejecutaron el verdadero control del sistema de la representación.

La ciudad aparece en escena, casi con anterioridad a convertirse en un escenario. En su segundo libro del *Trattato di Architettura*, de 1545, Sebastiano Serlio plantea la diferencia entre el canon de la escena trágica y la cómica, en ambos casos la escenografía privilegiada es la organizada en la plaza pública. Es importante el hecho de que la escenografía se contemple desde la perspectiva de la teoría y la práctica del oficio del arquitecto, que a su vez va a ocuparse de la urbanística. Dos siglos de uso artístico de la perspectiva convierten la ciudad en una forma experimental de aplicación de invenciones ópticas al mismo tiempo que el espacio cerrado de la escena teatral.

Lo que nos planteamos es la forma en la que la ciudad se convierte en una extensión de la representación escénica, de modo que es un espacio privilegiado para la representación. Así lo plantea el profesor Pinelli, A. (2014):

Un aspetto interessante della scenografia teatrale, e più in generale degli apparati effimeri allestiti in occasioni di feste e ricorrenze dinastiche o politiche, è loro impatto sull'architettura della città. In oltre parole, la ricaduta dell'effimero sul permanente (Pinelli, A. 2014. p.200).

La aparición de la escena teatral, el redescubrimiento del teatro que se hace en la Italia *rinascimentale* tiene como paralelo un modelo nuevo de ciudad. Ahora, en la ciudad moderna, heredera de la vida comunal del medievo, se reivindica el espacio colectivo de tránsito y de contemplación. La experiencia teatral es simultánea de la moderna experiencia urbanística, lo permanente va unido a lo efímero de la escena. El gran espacio escénico catedralicio se seculariza, se hace plaza pública en un espacio abierto y es representada en la escena teatral, de la misma forma que la escena teatral crea la ilusión o representación de un nuevo espacio urbanístico. Como ejemplo, Pinelli escoge una comparación entre un diseño escenográfico de Baldasare Lanzi para la comedia *La Vedova*, realizada en Palazzo Vecchio en 1569, donde aparece Palazzo Vecchio desde la perspectiva del enorme pasillo construido por Vasari y que es la Galería degli Uffici.

Nel realizzare questo monumentale brano di città, Giorgio Vasari fece ricorso a tutta la sua sapienza scenografica, immaginando una sorta di cannocchiale prospettico rovesciabile, per cui, ruotiamo su noi stessi 180°,

assistiamo ad una sorta di spettacolare mutazione a vista della scena: da una parte l'immagine che Baldassarre Lanci ha immortalato nel suo scenario da commedia, dall'altra la loggia che da sull'Arno (Pinelli, A. 2014.p.203).

Otro ejemplo de Vasari es la reestructuración de la Piazza dei Cavalieri, en Pisa. Para crear esta plaza se han eliminado dos calles, de las siete que confluían en aquel punto, creando nuevos edificios y revistiendo de pinturas murales los principales edificios:

Ha creato così una sorta di affascinante scenario, che ha ricondotto ad unità una Piazza molto dispersiva e frammentata. Anche l'inserimento del monumento a Cosimo I obbedisce ad una logica scenografico-prospettica: esso, infatti, costituisce il baricentro e il fuoco prospettico della Piazza, spettacolarmente inquadrato da un arco dal quale si gode una scenografica veduta della Piazza (Pinelli, A. 2014.p.203)

Efectivamente, el arco al que se refiere es el de la Torre dei Gulandi. Entrando a la plaza desde esa calle vemos la estatua de Cosimo I, que está situada frente a la escalinata principal del Palazzo della Carovana, y también está en una posición central respecto a la perspectiva creada entre el propio Palazzo y la Iglesia di Santo Stefano. Así pues, la ciudad parece que se convierte en el modelo de la gran escenografía. El espacio escénico por antonomasia es la plaza, la ciudad medieval, casi un interior de pasillo más que de calles, va a encontrar una nueva realización en los nuevos espacios abiertos.

En Bérnago, la Piazza Vecchia es otro ejemplo de creación de un espacio colectivo que al mismo tiempo cumple la función escénica. Se trata de una plaza que tiene en un extremo el Palazzo palladiano de bellissimo mármol blanco, actual sede de la Biblioteca Comunale, y de la otra el Duomo, sobre el que se vuelcan las arcadas, coronadas por los signos gibelinos que pertenecen a la sede del Comune de la ciudad. Se trata de una plaza dividida, o de dos plazas separadas por las arcadas del Comune. Frente a la reducida plaza que queda frente al Duomo, su baptisterio y el mausoleo del Condottiero, y separada por las arcadas comunales sobresale una inmensa plaza que exigió la demolición de varias manzanas de edificios. Y junto al edificio y la torre de las dependencias de administración municipal, se construyó el palacio renacentista que destaca por su equilibrio clásico y su color, como ejemplo del poder cívico frente al lujo de la iglesia principal de la ciudad que está en el lado opuesto de la plaza. Tal edificio destaca en la perspectiva desde las calles laterales, vía principal de la ciudad, como la escenografía del teatro Olímpico de Vizenza.

Los incendios de Londres en 1666 y en París en 1680, permiten la reorganización urbanística de algunas zonas de ambas ciudades y en concreto la aparición de las grandes plazas. En Roma la Plaza de San Pedro proyectada por Bernini es el ejemplo de función y simbolismo del espacio público. Versailles se diseña con la misma idea de acogida majestuosa. Las plazas parisinas que se van construyendo son la Plaza de la Victoria en 1680, la Plaza Vendôme de 1701, la Plaza de los Inválidos de 1706 y la Plaza de la Concordia en 1763. La plaza deja de ser entendida como en la edad Media y pasa a convertirse en un monumento.

En París las plazas medievales y del Renacimiento eran zonas libres como opuestas a la zona controlada por la casa privada. Al reestructurar la masa de población en la ciudad, las plazas monumentales de principios del siglo XVIII también reestructuraron la función de la multitud, ya que alteraron la libertad con la que la gente podía congregarse. La reunión de la muchedumbre se transformó en una actividad especializada; se realizaba en tres lugares: el café, el parque y el teatro (Sennett, R.1978, p.72).

Eso hizo que la plaza fuera un lugar de encuentro a la vez que un espacio monumental. Se elevaba a la ciudadanía a un rango de distinción al proporcionarle esos espacios distinguidos que eran de disfrute colectivo. Pero no tenía la función comercial que tuvo en la Edad Media. Arquitectos encargados del diseño de las nuevas plazas públicas se encargan de reclamar el desalojo legal de las actividades comerciales (Sennett, R. 1978, p.72). Covent Garden, sin embargo, mantenía el centro de la alta burguesía con su teatro de ópera y el gran mercado juntos.

Durante el paso del siglo XVII al XVIII la concepción del espacio público va a cambiar, se pasa de la consideración monumental a la funcional. Los espacios públicos se van transformando, dice Argan a propósito de Foro Bonaparte de Milán (del que hay un valioso estudio de Giordani de 1806, *Descrizione del Foro Bonaparte*): “El conjunto de las funciones coordinadas constituye la ciudad; el orden de la ciudad surge de la coordinación de sus funciones” (Argan,G. 2002). En eso se va a convertir la ciudad burguesa, en un espacio simbólico a la vez que funcional. El Foro Bonaparte no es simplemente un espacio monumental como la plaza de San Pedro del Vaticano:

Ahora ya no son solamente iglesias y palacios, sino casas corrientes para vivir, hospitales, escuelas, museos, puertos, mercados... algo útil para los tiempos modernos... un espacio circular abierto a los dos lados, hacia la ciudad y hacia el campo; en el círculo, edificios públicos... no se proponía ofrecer como si fuese un espectáculo de erudición, una representación del fasto romano, sino hacer algo útil para los tiempos modernos (Giordani (1806), *Descrizione del Foro Bonaparte*).

Dice Assunto, R. (1990) que esto supone una nueva articulación de las relaciones entre la ciudad y el campo cuya unidad se mantuvo hasta la revolución industrial. Junto al edificio de la Bolsa se sitúan el Teatro¹¹⁵ y el Museo.

5.

El espacio en el mundo de la representación tiene una significación social no estrictamente funcional. El espacio de la ciudad va adquiriendo el sentido monumental de una escenografía, pero la casa tiene el mismo valor simbólico y nunca funcional. En la Enciclopedia encontramos el artículo *Hôtel*. Se diferencia entre *maison*, que es la casa de la burguesía; *hotel*, que corresponde a un personaje de alto rango y *Palais*, que corresponde al príncipe o al rey. Aunque hay diferentes formas constructivas, la *maison* del burgués reproduce la estructura del *hôtel*, pero las dimensiones son mucho más reducidas. El *hôtel* está dividido en dos partes simétricas a derecha y a izquierda, como el teatro con *le coin de la reine* y *le coin du roi*, aquí cada una de las partes son los apartamentos del señor y los apartamentos de la señora. El palacio tiene un centro, ese centro es el salón (Elias,N.1982.p.72-3). Los primeros apartamentos son los que constituyen el salón donde se desarrolla la vida que hizo famosos los salones del siglo XVIII, mientras el salón llamado *appartement de parade* es el salón oficial, donde se resuelven los asuntos de la vida cortesana. La casa, el lugar de vida y la sede de la empresa, es una de las razones del carácter representativo del edificio.

Surgió un nuevo establecimiento público, el café, taberna y los primeros restaurantes. Apareció el club de hombres, un lugar donde aparecieron nuevas convenciones diferentes a las del café, los foyers del teatro. Importante papel juegan las casas de refrigerio; hacia 1729 sus propietarios solicitan el monopolio para la impresión de periódicos cuya lectura animaba dichos establecimientos. La actualmente famosa casa de subastas Lloyd's comenzó siendo una casa de refrigerios. Cuando un cliente accedía a la casa de refrigerio "...tenía derecho de hablar con cualquier otro, de entrar en cualquier

¹¹⁵ "ilustra los cambios en relación no solo de la arquitectura teatral, sino del teatro mismo en cuanto institución educativo-social, además del entretenimiento artístico o genere literario. Y aquí la polémica contra la estructuración de la sala con palcos superpuestos, una verdadera y genuina proyección de la winkelmanniana crítica hacia la decoración de volutas y rocallas de conchas, revela sin circunloquios el propio fundamento político-moral, se declara a si misma como actitud beligerante a favor del teatro concebido como escuela de adiestramiento moral" (Assunto, R. 1990, p. 65-6).

conversación conociera o no a las personas o ya fuese que le invitaran o no a hablar” (Sennett, R. 1978, p.106-7), dentro de la casa de refrigerios se creó la ficción de que las diferencias sociales no existían, “esta situación creó su propio modelo de lenguaje” (Sennett, R. 1978, p.p.107). Addison y Steele escriben sobre eso. Hay un lenguaje específico, en estos lugares de encuentro públicos el discurso se impersonalizaba, eliminando aspectos personales. La crisis de las casas de refrigerios vino con la moda del té, ya que estas carecían de licencias para el té. Alrededor del teatro se situaron tabernas y cafés. El Café Procope, cercano al teatro parisino, es uno de los más populares del siglo, allí se organizó una manifestación de protesta en 1759, por parte de los espectadores al ser desalojados del escenario de la Comedie Française. Los cafés están abiertos a todo el público, sin embargo, los salones o los clubs son privados. Todas las ciudades van a conocer los nuevos espacios que venían a sustituir a las tabernas y otros lugares. Son espacios lujosamente decorados que emulan salones palaciegos y se sitúan en algunas de las plazas más importantes de las ciudades.

6.

El paseo es una moda italiana, pasear por Roma es una práctica de la buena sociedad. En París o Londres era difícil y peligroso, las aceras eran planchas de madera (Sennett, R. 1978, p.p.111) y las calles espacios insalubres. La aparición del parque público hace posible el paseo, en Londres St James’s Park , o Tullerías. Se diseñan algunas avenidas que llegan hasta las afueras de la ciudad. En el Londres de 1750 se pone de moda la excursión dominical hacia el manicomio de Bethlem donde por un penique se podía observar a los locos. El paseo en el parque público es una costumbre que modifica determinados comportamientos habituales en los lugares públicos. Se trata de encuentros con desconocidos que exigen un sistema de signos de cortesía, nuevos rituales adoptados por la clase media y alta e imitados por el servicio doméstico. En el parque el ciudadano no se comporta como en el club o en el teatro donde sí es más espontáneo. Probablemente en salones, cafés y teatros, el público no espera al final para participar en un coloquio, no hay una sistema ordenado de participación, e interviene espontáneamente al participar en conversaciones, o aplaudir y conversar en el teatro. Pero en la plaza o jardín el paseante sí comienza un nuevo ritual social, aquí el individuo se repliega lejos de su inmersión en el grupo y se inhibe bajo las formas de la etiqueta social. Es muy significativo el espacio en

el que se desenvuelve el individuo, porque va a condicionar su rol social y su forma de participación.

7.

La población es el conjunto de espectadores potenciales que transitan y se alojan en el espacio escénico de la ciudad, son un número determinado que potencialmente consume el espectáculo. Se ha registrado un crecimiento demográfico enorme. Sennett, R. (1978, p.67) recoge las cifras de esta evolución: Londres, en 1595 tiene 150.000, en 1632 son 315.000 y en 1700 se cifran entre 700.000 y 750.000 personas. Polanyi, en *La gran transformación*, explica con todo lujo de detalles esta monstruosa transformación de la ciudad de Londres. En el caso de París el crecimiento es algo menor, si en 1637 son unos 400.000, en 1684 se llega a 450.000 y en 1750 no se pasa de los 500.000. Las grandes ciudades son un imán para las gentes que ven cómo los señores se desplazan igualmente a las urbes. La ciudad se convierte en centro de acogida de lo que va a considerarse como las multitudes ciudadanas.

Lejos del campesino feliz, en el abandono de la tarde productiva de la campiña, mendigos cansados de un peregrinaje inacabable pueblan las antiguas capitales, al lado de las antiguallas que les sirven de casa de asiento. Estos supervivientes representan una profunda crisis de imagen en relación al mundo que va y viene (Brusatin, 1992, p. 94).

El crecimiento de la actividad económica está en relación directa con la enorme explosión demográfica, los centros parece que se van sustentando de las periferias. Las ciudades se llenan de desconocidos que van a desorganizar antes o después la vieja estructura de trabajo gremial y con ello las protecciones de las que disfrutaban los agremiados. “En consecuencia, una clase especial de extraño desempeñó un rol crítico en la formación demográfica de ambas ciudades” (Sennett, R.1978,p.68). Las formas de ciudadanía del medievo saltan en las urbes modernas. Esta cantidad de desconocidos reunidos en la urbe es calificada de diferentes modos. Daniel Defoe va a utilizar el calificativo de masa abigarrada en su libro *A tour Through the Whole Island of Great Britain*, publicado en 1724 (Sennett, R.1978,p p.68), en ocasiones es un aliado en la lucha política.

La ciudad crece desmesuradamente como efecto de los nuevos procesos económicos que afectan directa o indirectamente al campo y por la concentración comercial dentro del espacio urbano. En esta época aparece el concepto de multitud, de

pueblo y de muchedumbre. Spinoza emplea el término multitud en el contexto sociopolítico, es una unión casi biológica de un número enorme de individuos; Hobbes, que rechaza el término multitud, rechaza tal aglomeración casi compacta de la ciudadanía, así presenta en *De Cive* el término pueblo como aquella abstracción representativa más acorde al sentido de la idea de comunidad orgánica.

Sin embargo, en la era del sujeto-individuo aparece una nueva realidad social: las multitudes, los pueblos, las masas o las muchedumbres. Lo que viene a comparecer en la historia es el sujeto social colectivo. Las masas serán una derivación de esa realidad colectiva numéricamente amplificada, pero sobre todo es una realidad abstracta considerada desde el punto de vista del medio. Es masa el usuario abstracto de los medios, el que desconoce al resto y es anónimo para la totalidad. Para el gobierno el pueblo es una masa abstracta, solo la representación va a permitir pensar esta moderna realidad social, de convertirlo en sujeto.

Este fenómeno viene a la par que una nueva investigación: la sociología, que algunos ponen a Montesquieu como iniciador. Gracias a la representación se puede configurar esa novedad que presenta el iusnaturalismo (la asociación y el consenso de los individuos) incluso contra el Derecho natural. Hobbes hace referencia a la voluntad única. “los ciudadanos cuando se rebelan contra el estado, representan a la multitud contra el pueblo” (Leviatán XI,1 y XII,8).

8.

En la entrevista realizada a M. Foucault, *El ojo del poder*, publicada en español en la edición de Bentham, J. (1979) *Panóptico*, Foucault establece una transición, cuya bisagra se sitúa hacia finales del siglo XVIII y para la que nos serviría el Foro Bonaparte como ejemplo. La arquitectura ha pasado de ser una manifestación simbólica del poder a convertirse en una organización de la población, ligado a problemas de salubridad y sobretodo de urbanismo. A finales del siglo XVIII: “Se trata de servirse de la organización del espacio para fines económico-políticos” (Bentham, J. 1979. p.12). Esa transformación contribuye a reforzar aspectos importantes dentro de la funcionalidad de las construcciones que los arquitectos piensan en términos de habitabilidad, los espacios se adscriben a determinadas funciones y adquieren nombres convencionales, como dormitorio, comedor, entrada, cocina. Dice Foucault que es entonces cuando el espacio se

transforma en funcional. Es, además, una coincidencia con otros aspectos del saber, cuando comienzan a cuestionarse el valor del espacio y las circunstancias espaciales:

En el momento en el que comenzaba a desarrollarse una política reflexiva de los espacios (finales del siglo XVIII), las nuevas adquisiciones de la física teórica y experimental desalojaron a la filosofía de su viejo derecho de hablar del mundo, del cosmos, del espacio finito o infinito. Esta doble ocupación del espacio por una tecnología política y por una práctica científica ha circunscrito la filosofía a una problemática del tiempo (Foucault en: Bentham, J. 1979. p.13).

El materialismo ilustrado hace del espacio el correlato de aquella realidad esencial que es el mundo físico o el cuerpo del hombre. La sustitución del problema del cuerpo por el del tiempo o el de la psique supone un regreso metafísico a un lugar en suspensión donde lo físico, los cuerpos, los espacios, se convierten en meras representaciones, en una suma de individuos. Y los individuos no son cuerpos, son conciencia, temporalidad o espacialidad psíquica.

Para Foucault el anhelo de transparencia de Rousseau es la que propone Bentham, es su *Panóptico*. La visibilidad y la regulación de una mirada, sea conciencia moral o vigilante. Dice Foucault que el lirismo de la transparencia de Rousseau se une con la obsesión de la vigilancia de Bentham. Como en la buena sociedad parisina, en el panóptico la regla es la vigilancia, pero de todos, todos se vigilan mutuamente.

La actitud vigilante de Bentham es como la de Hobbes, mientras que uno ha pensado las relaciones de poder en términos de compromiso racional por el que el ciudadano asume sus nuevas condiciones limitadas, Bentham ha pensado el espacio en el que esas relaciones de poder se pueden hacer sostenibles bajo el más riguroso control. Pero con Bentham se inaugura también una nueva concepción del espacio que conjura el temor que tenían las gentes, antes de la Revolución, a esos espacios oscuros, pétreos, cerrados, donde se manifestaba la irracionalidad del poder del monarca y su sólida fuerza sobre los frágiles humanos. La nueva legitimidad política considera Foucault que necesita eliminar la solidez de las fronteras y los muros que habían caracterizado el Antiguo Régimen (Bentham, J. 1979. p.16). La demolición de la Bastilla es un síntoma de esa nueva intención de apertura, transparencia y visibilidad. Desde las novelas de Sade hasta Walter Scott el mundo de los castillos es el espacio privilegiado del ejercicio de la dominación. El miedo se aloja en los gruesos y oscuros muros. El poder se muestra ahora como un mecanismo racional, toda la fuerza aparece como una necesidad social. Bentham ha desterrado el miedo con su *Panóptico*, aunque no ha desterrado el miedo que

siente a las multitudes imprevisibles que circulan por la calle a voluntad.

En otro texto de Foucault, *Vigilar y castigar*, se analizan las nuevas relaciones entre poder y visibilidad en el marco del diseño arquitectónico de los espacios. Ha habido un giro en la exposición del sujeto visible, en las sociedades tradicionales había que construir espacios que permitieran a los muchos (los espectadores, el pueblo, los feligreses) ver a los pocos (los actores, los poderosos, los sacerdotes), los poderosos son los que se exhiben ante los ojos de todos, mientras que los súbditos son los que permanecen en la sombra. En la sociedad moderna, surge la necesidad de construir espacios para permitir que pocos (los vigilantes, los que ejercen el poder) puedan ver a muchos (los vigilados, los que padecen el poder: escolares, obreros, soldados, presos, enfermos, etc.), sin ser vistos ellos mismos. El poder se ejerce ocultándose a sí mismo y haciendo visibles, en cambio, a los gobernados. En esto consiste el panoptismo. De modo que la sociedad espectacular y la sociedad panóptica son dos caras contrapuestas y complementarias de esta época. Frente al modelo del panoptismo donde el vigilante se oculta, aparece otro donde el poder se exhibe en escena, es el modelo de la representación. El personaje representativo se hace visible y el vigilado se invisibiliza, se oculta. De manera análoga, en ese mismo libro, Foucault dice que el siglo de las luces no fue solo el siglo de los derechos sino también el siglo de las disciplinas.

3.3.4. Paris 1752: GENEALOGIA DE LA SOCIEDAD ESPECTACULAR

1.

Buena parte de los esfuerzos de los enciclopedistas van encaminados a formar un teatro público y ciudadano.

La libertad de la música supone la libertad de sentir; la libertad de sentir entraña la de pensar; la libertad de pensar, la de actuar; la libertad de actuar es la ruina de los estados. Conservemos, pues, la ópera tal como es, si queremos conservar el reino; y pongamos un freno a la licencia de cantar, si no queremos que la de hablar le siga pronto. (D'Alembert en Grimm, Diderot, d'Alembert, Rousseau, 2008).

Ello supone la desaparición tanto del teatro cortesano como del teatro popular. Diderot se imagina un público masivo¹¹⁶, la nación entera como espectadores:

“Un public de « 40.000 à 50.000 » spectateurs constitue un ensemble d'un type nouveau; ce n'est pas une simple différence de quantité, mais une émotion réellement différente: non plus « amuser tel jour,

¹¹⁶ Las masas se incorporan también al desarrollo dramático, primero con los coros, que al final del siglo son los verdaderos protagonistas de las ópera de Cherubini o Spontini, y después con la ampliación de la orquesta cuyos instrumentos se multiplican.

depuis telle jusqu'à telle heure, dans un petit endroit obscur quelques centaines de personnes, mais créer la fête de la Cité" (Snyders,G. 1963, p. 20-43).

La experiencia del espectáculo de masas es radicalmente diferente de las antiguas formas de diversión, Diderot intuye que la reunión de un conjunto humano tan numeroso supone una experiencia nueva, una verdadera comunión, que después de Roma sólo se da en la iglesia. El teatro popular, el único que podía ser masivo, no conocía ni grandes espacios para la representación, ni a espectadores propiamente dichos, sino a ciudadanos en movimiento dentro de una actividad festiva o mercantil en los espacios reducidos de la ciudad medieval. Ese nuevo teatro, para Diderot y Rousseau, es la ópera, la reunión de todas las artes frente a una comunidad entera (Snyders,G. 1963, p.24-5). Los enciclopedistas ya no piensan en el público cortesano habitual del teatro de ópera, ni en el público de los escenarios ambulantes de las comedias, sino en un sector de población mucho más amplio.

Rousseau, el músico moderno, defiende un proyecto estético bien definido y consolidado en la Ópera de París. En la *Nouvelle Heloise* la música cumple una función capital dentro de la organización de la ciudad¹¹⁷, se trata del corazón de la fiesta en una sociedad que desconoce el trabajo lucrativo. Trabajo y fiesta son actividades que crean la comunidad, el trabajo porque permite la supervivencia de la colectividad y la fiesta porque celebra su existencia. En la entrada Música del *Dictionnaire de Musique* escribe Rousseau: la música es "le principe de tous les rapports et fondement de toutes les sciences" (Rousseau, J.J.. 1826). En la música vocal, organizada en forma de drama musical, están contenidas todas las formas de expresión humana, todas las artes, que aunque hoy "degradadas", contienen la posibilidad de regresar a su forma original, aquella que unía la emoción y la verdad, el bien y la justicia como en el teatro cantado griego¹¹⁸, un verdadero espectáculo de masas.

En 1749 la Maison du Roi confia essentiel de autorité sur Opéra à la Ville de Paris, sous la double responsabilité du Prévôt, des marchands et du Secrétaire d'Etat chargé de la capitale, même si les Gentilshommes de la Chambre du Roi conservaient sur lui un droit de regard. (Weber,W.& Revel,M. 1993, p.1530-1).

¹¹⁷ Sin embargo, Rousseau piensa la fiesta entre conocidos, Clarens es una comunidad pequeña, casi una forma primitiva de organización.

¹¹⁸ "L'institution de la tragédie...offrait aux Grecs un spectacle instructif et agréable dans les malheurs des Perses, leurs ennemis, dans les crimes et les folies des rois dont ce peuple s'était délivré...mais qu'on me dicte de quel usage sont ici les tragédies de Corneille, et ce qu'importe au peuple de Paris Pompée ou Sertorius. Les tragédies grecques roulaient sur des événements réels ou réputés tels par les spectateurs, et fondés sur des traditions historiques". Rousseau. *La Nouvelle Héloïse*. Paris, Larousse 1937, p 53.

Esta transferencia manifiesta una transformación de las funciones del espectáculo lírico, y prelude un cambio de su forma. Durante los últimos años de su reinado, Louis XIV había reducido su asistencia a la ópera considerablemente, y especialmente Louis XV, para el que ésta ya no representa el acto simbólico con cuyo sentido la fundó su antecesor. La gestión financiera y la organización no parece ser ambicionada por ningún cortesano, especialmente después de varias temporadas deficitarias, por todo esto la Academie Royal de Musique es transferida a la ciudad de París. Pero esta transferencia va a ser interpretada por los intelectuales como la transición hacia una nueva forma de legitimidad del poder que, como la ópera, pasa a la ciudadanía simbólicamente.

Rousseau explica la Querelle des Buffons desde un enfrentamiento dentro del teatro de ópera, entre lo que él llama “todo París”:

“Los bufones convirtieron para la música italiana a unos sectarios muy ardientes. Todo París se dividió en dos bandos más enardecidos que si se tratara de un asunto de estado o religión. Un bando, el más poderoso y numeroso, compuesto por los grandes, los ricos y las mujeres, defendían a la música francesa; el otro más vivo, más orgulloso, más entusiasta, está compuesto por verdaderos conocedores, por gentes de talento y hombres de genio...se reunían debajo del palco de la reina (coin de la reine)” (Rousseau, 1980a, pp 337).

Rousseau, que acababa de estrenar su *Devin du Village* en aquel 1752, se convirtió en el emblema de los bufones, el líder del partido de los enciclopedistas, ni grandes, ni ricos, ni mujeres. En las Confesiones Rousseau relata sus dudas para aceptar la pensión que le iba a otorgar Louis XV tras el estreno, el rechazo de la pensión es un gesto que manifiesta su militancia anticortesana previa a la Querelle, un acto de autonomía frente a la corte y frente al dinero.

Cuando se refiere a la Querelle, Rousseau destaca sorprendido cómo un asunto estético, y no religioso, ético o científico, como fue la programación de la Académie Royale de Musique, llegó a alcanzar dimensiones de trascendencia política con motivo del estreno parisino de *La Serva Padrona* de Pergolesi en 1752¹¹⁹. La ópera es una institución real que se abre a un público ciudadano. Bajo la nueva gestión colisionan dos sociedades pero una misma idea espectacular. Lo que se discute tras el debate estético es la primacía de una forma de representación lírica cuyos espectadores están en litigio: nobles y burgueses. Determinado modelo de espectáculo implica un determinado público que precisa de ciertas señas de identidad proporcionadas entre otras cosas por su

¹¹⁹ No es la primera vez que el público se moviliza en un debate de este tipo, ya sucedió con una Querelle entre los partidarios de Lully y los de Rameau, también en la pintura y en el teatro o la literatura, era una constante de las modas culturales cortesanas.

“participación” en tal o cual ópera, exigencia que requiere la constitución de un verdadero Teatro Nacional frente al teatro Cortesano.

“En todas las naciones hay dos cosas que respetar: la religión y el gobierno; se podría añadir que en Francia hay una tercera: la música del país. Sin embargo, Rousseau se ha atrevido a denigrarla” (D’Alembert, 2008. pp187). Si religión y gobierno son las figuras reales del poder, la música es su escenario simbólico. La música, en particular la ópera, es uno de los pilares simbólicos de la sociedad estamental y de sus principios de segregación y discriminación. Precisamente la defensa de los bufones aparecía como el intento de mezclar los personajes de los escenarios de las Foires más populares de París con la dignidad de la Academie Royal.

Pero, aunque Rousseau cuestiona la organización cortesana, no pretende confundir su reforma con la reivindicación de los espectáculos populares, en realidad cuestiona tanto unos como los otros. La novedad que emerge entre ambos es la de esa ópera cómica burguesa postulada por Rousseau, el espectáculo de la clase media, la que está entre la nobleza y el proletariado urbano: la gente nuova. Lo popular y lo cortesano se diferencian por los sistemas de control ejercidos por la administración de la corona: si unos están fuertemente regulados, desde la Académie Royale de la Musique a la Comedie Francaise; otros, como los espectáculos de la Foire y Boulevard du Temple, están absolutamente desregulados en cuanto a los contenidos y formas, y no tanto respecto a los actores, perseguidos por sus actividades, por lo que estaban con cierta regularidad en prisión.

La condena roussoniana de los espectáculos populares se explicita en la Lettre a d’Alembert (1758) de Rousseau. Allí se anticipa una forma de control político y de moralidad pública que actúa como ejercicio de censura del espectáculo. La discusión se centra ahora sobre la pertinencia de crear un Teatro de Comedias en la ciudad de Ginebra, según apuntaba d’Alembert. Rousseau responde con una defensa de la voluntad ginebrina de rechazar las inmoralidades de los comediantes, se niega a corromper su ciudad natal con una institución tan degradante. El argumento de d’Alembert invertirá los términos:

“voyait dans l'excommunication la cause et non la conséquence des mauvaises moeurs des comédiens. C'est en les rejetant hors de la société qu'on les condamnait, en quelque sorte, à une vie hors des lois ou de la morale” (Sauvy, 1961. Pp. 537)

El rechazo de los comediantes es la causa y no la consecuencia de su presunta inmoralidad, el rechazo sancionado por la institución eclesiástica con la excomunión¹²⁰. Diderot, que presenta las contradicciones del sistema escribe: “Están excomulgados. Ese público que no puede pasarse sin ellos los desprecia. Son esclavos incesantemente bajo la verga de otro esclavo” (Diderot, 1990.pp 171). Una razón más para descubrir que si tras el debate estético está el político, este debate no es sino una forma de pensamiento moral y religioso, que con Rousseau aparece su procedencia, se trata de la secularización protestante aplicada a la escena teatral.

No se trataba de hacer una ópera del pueblo frente a la *Tragedie Lyrique*. D’Alembert se expresa respecto al gusto del pueblo: “dejemos al vulgo ese prejuicio ridículo de creer que la música no es apropiada más que para expresar la alegría” ” (Grimm...D’Alembert, 2008. P. 199). Se están trazando las líneas fronterizas que actuarán como rasgos diferenciadores de los componentes del Tercer Estado, hasta ahora confundidos. Lo más interesante de la estética es que permite conocer cómo la separación social está basada en algo tan “natural” e “intuitivo” como es el gusto. La ópera es algo compartido por la burguesía y la nobleza. El pueblo no tiene la facultad de disfrutar, ni el dinero para mantener ese deleite. No se trata entonces de una pretendida igualdad a través del espectáculo entre las élites acaudaladas y el pueblo; se trata más bien de una transformación del poder, una mutación del sistema de organización política y una nueva moralidad que se transmitiría a través de la nueva ópera apta para los que “pueden”.

El propio Rousseau también refiere en las *Confesiones*, mientras explica la polémica sobre la ópera francesa, la ocasión política en la que se cruzó esta polémica: “Era la época de la gran querrela del parlamento y el clero, el parlamento acababa de ser exiliado; la efervescencia estaba en su auge, todo amenazaba una sublevación cercana” (Rousseau, 1980a. pp 338). W. Weber señala junto a las crisis políticas un sentimiento de verdadera discontinuidad histórica (Weber,W. 1989) en la segunda mitad del siglo, de modo que la célebre controversia de 1752-54 sería reflejo del enfrentamiento del Parlamento de París y la Monarquía, pero expresaría también la conciencia de una ruptura generacional e histórica. Dos fuerzas políticas enfrentan sus credenciales de legitimidad:

¹²⁰ “En 1761, un avocat au parlement, Huerne de la Mothe, osa donner à l'impression l'ouvrage *Libertés de la France*, contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication, où il prenait la défense du spectacle et des comédiens. Son livre fut condamné, lacéré et brûlé dans la cour du palais et lui-même rayé du tableau des avocats.” Alfred Sauvy, Op. Cit p. 539

la Tragedie Lyrique cortesana, frente a la opera buffa; los antiguos frente a los modernos. El Parlamento de París representa a las mayorías, el espectáculo a la italiana defendido por los enciclopedistas es su bandera.

Los componentes de esta subversión cultural y política se apoyan en una sociedad de intelectuales músicos y cantantes que están vinculados a la ópera y que constituyen el modelo de buena sociedad, en ningún caso semejante a los comediantes del teatro no musical callejero, sociedad cuyas élites intelectuales y burguesas son miembros de logias masónicas¹²¹. La mitad del personal de la Académie Royale de Musique pertenece a una logia al final del siglo, son trabajadores perfectamente integrados en las capas más elevadas y progresistas de la ciudad:

L'Académie Royale de Musique apparaît donc comme le microcosme d'une bonne bourgeoisie parisienne vivant dans une certaine aisance, dont les instrumentistes et les choristes seraient les artisans et dont se détachent quelques individus brillants, qui lorgnent sur les modes de vie aristocratiques. (Carbonnier, 2003).

Inicialmente Rousseau se suma a ese proyecto espectacular de la burguesía enciclopedista, pero más adelante, junto a su distanciamiento respecto a los enciclopedistas, aparece una nueva forma de música que se expresa en *Les Consolations*. Se trata de una propuesta que se alejaba de las estructuras espectaculares conocidas hasta el momento, pero que sería el nuevo modelo de cultura burguesa de los salones, cuya forma era todavía desconocida, y suponía un nuevo modelo de artista. Rousseau dedica los últimos años de su vida a la composición de un numeroso conjunto de canciones. Quiere una música de encuentros sobre una base estética popular. Es el *volkgeist* que adoptarán todos los románticos. *Les Consolations* supone un rechazo de las formas espectaculares de la sociedad cortesana pero también de las formas propugnadas por Diderot y el Rousseau de los años cincuenta. No solo hay un rechazo del gran espectáculo sino también de las masas concentradas en esos espectáculos. *Les Consolations* no están escritas para cantantes profesionales e invitan a ser tocadas por un público culto que son actores dentro de su propia representación. Rousseau se invento una propuesta musical en pugna con su propuesta lírica que protagonizo la Querelle, polemizando una vez mas contra si mismo.

Será la subjetividad estética del segundo romanticismo la que se aleje de las consignas de la simplicidad con un regreso al mundo cortesano de la Restauración. Esa

¹²¹ El Contrato Social es el nombre de una logia masónica en Paris.

cultura musical roussoniana de encuentros familiares se convertirá en el germen de una nueva cultura de masas donde los artistas crean las obras del pueblo, pueblo ahora convertido en espectador. Lo que se ideó como una eclosión inmediata de sentimientos expresados por el canto a través del que todos comunicaban su dicha, se convirtió en una mediación gestionada por una organización empresarial. De esta manera Rousseau, que comenzó siendo un creador de esa sociedad espectacular cuyo templo es el teatro lírico, acabó creando músicas¹²² que suponen un rechazo de la sociedad espectacular.

2.

Las Funciones de la ópera en el siglo XVIII son varias, por una parte cumplen una función religioso-suntuaria. La ópera es “religio” en su sentido etimológico, unión social de unos espectadores de frente a un espectáculo que representa al poder y sus atributos. Esta función va unida a la del entretenimiento. Las primeras óperas estaban destinadas a eventos festivos de los príncipes y tenían un carácter lúdico, pero sin renunciar a contemplar el espectáculo del poder del homenajeado en aquel evento que tenía la capacidad de reunir a los poderosos¹²³.

La segunda función encomendada a la ópera es pedagógica; las virtudes se deben enseñar y el teatro tiene unas posibilidades especiales para comunicar esa moralidad y constituir un teatro nacional y patriótico. Este carácter pedagógico¹²⁴ que exigía Rousseau al teatro será el que acabe convirtiendo la pedagogía en propaganda¹²⁵ cuando las nuevas músicas defendidas por los enciclopedistas se instalen en el repertorio durante la Revolución.

¹²² *Les Consolations* no son una obra para ser interpretada en forma de concierto, exige otro formato y otros intérpretes, cualquiera podría coger un instrumento, está indicado en la partitura el teclado o la guitarra, y cantar en su casa como se lee un libro o se cocina un estofado.

¹²³ Las óperas son los espacios espectaculares de los poderosos, algo que sólo podemos intuir a través de una partitura o de una grabación, pero no podemos ni siquiera representarnos, por el carácter efímero de ese acto. En los teatros los antiguos sponsor eran los individuos que exhibían sus fuerzas con tal fuego de artificio.

¹²⁴ El teatro como escuela en la revolución se basa en la idea del espectáculo y la enseñanza de la virtud en Rousseau: “Les théâtres sont les écoles primaires des hommes éclairés et un supplément de l'éducation publique. L'assemblée applaudit à cette mesure, et la confirme” Cyril Triolaire. “Contrôle social et arts du spectacle en Province pendant le Consulat et l'Empire”. *Annales historiques de la Révolution française*. N°333, 2003. pp. 45-66. p. 59

¹²⁵ Con la Revolución y el riguroso control bonapartista de los espectáculos, la ópera se convierte en una espectacular fuerza propagandística que genera una identidad entre sectores tan heterogéneos como los que se unieron en los últimos años del siglo, aristócratas, militares, burgueses, proletarios, unidos en la organización bonapartista del imperio.

La tercera función de la ópera, más tardía que las anteriores, es la comercial¹²⁶. Aunque Rousseau rechaza el aspecto lucrativo del teatro en la *Nouvelle Heloise*, será esta nueva configuración mercantil la que sostenga la estructura espectacular burguesa a base de abonos o suscripciones por medio de sociedades. La función comercial será siempre dependiente de una sponsorización pública que es la que sigue sosteniendo la ópera. Uno de los motivos que refuerzan la posición roussoniana durante la Querelle es la posibilidad de hacer rentable el espectáculo. La única fórmula es multiplicar los espectadores, y para eso hay que mejorar el espectáculo.

“¿Pero no sería posible, conservando el género de nuestra ópera tal cual es, introducir cambios en la música que la hagan superior a la ópera italiana? Nos convertiríamos así en los legisladores de Europa en cuanto al teatro lírico, como lo hemos sido en el dramático” (Grimm, Diderot, Rousseau, D’Alembert, 2008. pp 203).

Así se expresa el pragmatismo conciliador de D’Alembert en plena batalla de bufonistas y antibufonistas, si es en beneficio de nuestra oferta espectacular, de nuestra ciudad, bienvenida sea la italianización de la ópera francesa.

Aunque el aspecto lucrativo se abre paso, con el nuevo público, frente al suntuario, la ópera siempre parece que estuvo en una situación deficitaria. Con el paso de la gestión al Ayuntamiento de París y su vuelta a la Maison du roi, se manifiestan las dificultades de gestión, y la necesidad de sostener una institución convertida en el centro de la ciudad moderna, cuyo diseño urbanístico está todavía por redefinir¹²⁷. La ópera mantiene todavía esa contradicción: perteneciendo al sistema de mercado, sin embargo mantiene el carácter de exhibición simbólica del poder y su aspecto suntuario. La ópera está constituida por una compleja estructura de especialistas, el aura de cantante o el gran actor de la Comedie constituyen un plus de valor para la mercancía, pero también del prestigio. Se trata de un trabajo absolutamente dependiente del comprador, dentro del mercado capitalista moderno:

“car elles permettent de comprendre les mécanismes naissants de l'entreprise ludique vouée à une recherche du profit, bref, la définition des impératifs du marché. Les «plaisirs parisiens» naissent bien avant le siècle des Lumières, mais c'est pendant cette période que le peuple accapare de plus en plus une part de divertissement, qui deviendra plus tard un loisir organisé” (Corbin, A. 1995).

¹²⁶ El nuevo sistema confiere a los artistas también la autonomía de vender su trabajo al que mejor pague, liberándose de la servidumbre propia del sistema cortesano.

¹²⁷ Los teatros se construyeron junto a los Palacios Reales (Nápoles, Viena, Madrid...) y junto a los templos catedralicios, Ayuntamientos o Parlamentos. Los nuevos diseños urbanísticos como el de París ubicaran al teatro de Opera en un eje neurálgico, así sucede con en nuevo Ring de Viena o Unter den Linden en Berlín, y San Petersburgo.

Sin embargo, nunca ha dejado de tener ese aspecto simbólico que hace que la ópera siga hoy abriendo sus puertas en todas las capitales europeas, en suntuosos edificios construidos durante el siglo XVIII.

La ópera es algo más que un espectáculo, es un medio de comunicación pública, un encuentro de los “representativos” que tienen como obligación asistir y tomar partido en esos debates que animan la vida social en compañía de cafés y periódicos de reciente creación. La querelle de 1752 colocó a los Enciclopedistas en un lugar de privilegio frente a otros “clanes” intelectuales. Mientras, la querelle en 1770 escenificaba un nuevo conflicto que no solamente va a revelar las simpatías de la nueva reina austríaca en París (Weber&Revel, 1993. pp. 1519), sino de la posible consolidación de los italianos que venían con la reina. Manifestar la aprobación o el rechazo de las óperas se convirtió en una manera de posicionarse en el debate cultural y político de la ciudad. El escenario no es el que se alza en el palcoscenico frente al público, sino el vientre semioscuro en el que se aloja el espectador.

A diferencia de otras capitales, en París, el público, en la distribución de localidades del teatro, no está organizado jerárquicamente. Banqueros y comerciantes ocupan les premiers loges, mientras algunos nobles podían ocupar el cinquième étage (Weber&Revel, 1993. pp. 1536). El papel de los intelectuales también va a tener una peculiaridad desconocida en otras ciudades: en París la obligatoriedad de representar obras en francés tenía como consecuencia la necesidad de disponer de una gran cantidad de artistas, músicos, escritores y compositores autóctonos que daban vida a la extensa variedad de personajes asistentes a las representaciones de ópera. Mientras en Viena, Londres o Venecia un texto de Zeno o de Metastasio era musicalizado infinidad de veces eso no sucedía en París¹²⁸.

Esa pluralidad de públicos en la ópera es la que justifica la expansión de la Querelle al “todo París”. Mientras en Londres,¹²⁹ en Madrid¹³⁰ o San Petersburgo el

¹²⁸ Solamente en torno a 1770 los textos de Quinault volverán a reutilizarse por Gluck y otros, como un gesto de renovación musical definitiva.

¹²⁹ “À une époque où la culture antique imprégnait tous les secteurs de la vie culturelle et où les Vies de Plutarque, largement lues, offraient des modèles de héros à imiter, les aristocrates anglais se plaisaient à établir des parallèles entre la société anglaise et le modèle romain antique, comparaison dont tirèrent parti les librettistes pour offrir au public noble des représentations de lui-même sublimées par la référence à l'Antiquité”. Lo que parece atraer a la aristocracia inglesa del pasado romano es la manera de justificar y legitimar su hegemonía social asociándose a una imagen idealizada del pasado romano. “Flattée par une forme d'art qui mettait en ouvre son imaginaire et sa culture en lui tendant un miroir où elle contemplait un reflet d'elle-même enjolivé par des références au modèle antique, l'élite nobiliaire anglaise avait donc toutes

italiano y la ópera representan la legitimidad aristocrática, por lo que no se desarrolla una ópera en sus respectivos idiomas. El significado “italiano” de la ópera es diferente en París, donde la ópera en lengua francesa representó el poder de Louis XIV frente a la nobleza, por eso con los enciclopedistas la ópera italiana es un modelo de libertades (D’Alembert, 2008. pp187), expresado en el libre comercio tal y como Rousseau lo conoce en Venecia con sus múltiples teatros líricos. El modelo simbólico, donde la ópera era un emblema del poder de la nobleza, se convierte en el emblema del poder económico. Como en la representación operística cortesana, en la moderna ópera comique, estar, asistir, es importante; antes, por lo que representaba pertenecer a la corte, ahora por la condición social del que puede comprar un abono de ópera.

La existencia del público, la experiencia de esta nueva realidad es una de las novedades de la organización espectacular de la ópera. “A Londres et Paris il se trouve que l’opéra a gagné en importance au moment où le souverain a cessé de célébrer des fêtes monarchiques”(Weber&Revel, 1993. pp. 1522). El nuevo público no es el invitado a la fiesta cortesana, es el voluntario individuo que decide asistir a tal o cual representación operística; es el que desarrolla un gusto diferenciado y no simplemente un sujeto cultivado que disfruta con el espectáculo real:

L’existence de un public collectivement conscient de lui-même été un phénomène particulièrement précoce dans les arts de la scène... le public était instance suprême en matière de goût et il devait tout prix être divertí. De la première de ces conditions témoigne Charles Dufresny qui en 1698 déclare que dans les arts en général le public est un souverain duquel relèvent tous ceux qui travaillent pour la réputation ou pour le gain. En 1791 le Theatrical Guardian lui fera écho en rappelant que le public est le seul jury devant lequel les mérites un acteur ou une actrice sont jugés. (Weber&Revel, 1993. pp. 1518-9).

El público es el nuevo “soberano”, se trata del público que lee la Enciclopedia, ilustrado, conocedor y experto¹³¹, una nueva autoridad con unas nuevas posibilidades de ascenso hacia el poder político. La existencia de este público no es una mera sugestión actual, el siglo XVIII conoció un público colectivamente consciente de si mismo. La corte y villa de París es particularmente precoz en producir esta nueva conciencia de vida

les raisons idéologiques de soutenir financièrement l’opéra italien”. Xavier Cervantes "There are few of the quality that talk of any thing else": l’opéra italien comme enjeu culturel à Londres dans la première moitié du XVIIIe siècle In: *XVII-XVIII. Bulletin de la société d’études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. N°46, 1998. pp. 67-80; pp 72

¹³⁰ En España llegó a prohibirse el canto en idioma foráneo, la ópera que se representaba en los dos teatros cortesanos de Madrid: el de El Príncipe y el de la Cruz. “Por fin, junto con la prohibición de las comedias de magia, la ópera italiana sufrió la suya en 1799, por razones más xenofóbicas que racionales: se prohibió « representar, cantar ni bailar las piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos » (Peña, 38).”

¹³¹ “On commença peu à peu à distinguer du public général les *connaisseurs* dont l’autorité était censée reposer sur la formation musicale qu’ils avaient acquise et aux quels on attribuait une forme opinion spécialisée” (Weber&Revel, 1993. pp. 1518-9)

pública. La gestión de la opinión pública se convierte en un asunto de la nueva administración espectacular, económica y política.

3.

La función sacra, lúdica, pedagógica y comercial se manifiesta de diferente manera en cada uno de los partidos enfrentados durante la Querelle de 1752: Rousseau y Rameau, representando el primado de lo melódico y lo armónico respectivamente y definen la estética de una embrionaria sociedad espectacular, debate cuyo alcance es musicológico y social. Si la ópera es “el” espectáculo del poder, frente al modelo “armónico” de la sociedad cortesana se plantea el “melódico” de la sociedad burguesa. El teatro de ópera sigue siendo con Rousseau el espacio alegórico de una transformación del poder y de sus resortes sociales. Teatro convertido en un espacio en el que se escenifica un duelo donde la sociedad de clases sustituye a la estamental, donde la burguesía pretende alcanzar cotas de poder frente a una Corte cada vez más dependiente económicamente de ella. Pero el poder que confiere el espectáculo es frágil si no reúne grandes masas de espectadores como quería Diderot.

La eficaz ruptura de los enciclopedistas con el mundo del Ancien Regime es constatada hoy,¹³² por nuestra incapacidad de comprender el lenguaje de Lully o Rameau: el significado último de su construcción musical y dramática. La ópera francesa, aunque pudo funcionar como *Divertissement* de la nobleza cortesana, no tiene ese objetivo y no está construida con esa finalidad. No es un teatro subjetivo como el de Racine o Gluck, ni realista como el de la comedia. Aunque se impusieron las nuevas músicas defendidas por Rousseau, para él y sus contemporáneos era evidente el significado cifrado de la construcción de la *tragedie lyrique*. La armonía no es solo la base musical de un discurso sonoro. La armonía hace referencia al Orden cósmico y teológico que se expresa en la música:

“Tout d'abord il nous semble que l'opéra français se veut une grande célébration collective et communautaire, une liturgie sacrée où s'opère la représentation de l'Ordre du Monde, en quoi il est parfaitement adéquat à la prégnance de la conception holiste de la société comme un corps dont la tête préside à l'harmonie des membres” (Broglin, 2003, p.162-3).

La *Tragedie Lyrique* surgió como forma de representación de un orden cósmico cuyo centro era el monarca, Louis XIV, astro solar, y a cuyo alrededor estaba la corte,

¹³² Para Louis XIV se trataba de entretener a los peligrosos cortesanos reunidos en la corte parisina, pero eso no la convierte en un solo espectáculo carente de significación, espectáculo puro de imagen y sonido, apoteosis de lo decorativo como viene a ser interpretada en su reciente redescubrimiento.

esos cortesanos que tantos quebraderos de cabeza habían dado a los monarcas predecesores. Se trata de alegorías que representan situaciones concretas como la Primavera en Atys (Quinault, Lully) que es la época en la que el rey parte a la guerra¹³³.... Los prólogos de estas óperas presentan el conflicto entre dos fuerzas contrapuestas, fuerzas que en el transcurso del drama serán armónicamente conciliadas¹³⁴. La armonía que sostiene exclusivamente la música de Rameau es esta Harmonie Mundi que implica la naturaleza, la ciudad, el comercio y el teatro; micro y macrocosmos articulados por el soberano.

Según Broglin la primacía de la melodía puede tener como significado la desacralización de la ópera y la transformación en un drama humano (Broglin, 2003, p. 175), y el rechazo de la armonía significa un ataque al nudo simbólico y sacro de la realeza de Francia. El problema político de la ópera hacia 1760 era la organización no de un espectáculo de corte, sino de un teatro de la burguesía ciudadana¹³⁵. Las sospechas de Voltaire se expresan con toda la agresividad que sentía la aristocracia, se trataba de un atentado al orden que simboliza la *tragedie lyrique*,

L'Opéra-Comique n'est autre chose que la foire renforcée. Je sais que ce spectacle est aujourd'hui le favori de la nation. Mais je sais aussi à quel point la nation s'est dégradée. Le siècle présent n'est presque composé que des excréments du Grand Siècle de Louis XIV (Voltaire, Correspondance, 3 mars 1769).

La Querelle articulada por Rousseau sobre la disputa entre el predominio de la armonía (Rameau) y de la melodía (Rousseau), es decir la música francesa frente a la italiana¹³⁶, es una versión actualizada de otra famosa polémica: *Prima la música, dopo le parole* (título de una ópera de Antonio Salieri). En ambas polémicas se planteaba la

¹³³ “Ainsi l'opéra à la française, spectacle de la Nature tout autant que du jeu des passions humaines (et divines), les représente comme un Ordre, une Harmonie fondamentale toujours rétablis après avoir été troublés. Les conflits entre les éléments, les sentiments, les pouvoirs du Bien et ceux du Mal finissent par être résolus et sublimés par une puissance surnaturelle qui concilie, réconcilie, punit et récompense, réassigne à chacun son rang, sa place et sa fonction selon ses mérites et sa nature”(Broglin, 2003, p. 167-8)

¹³⁴ “Au-delà de la glorification, dans ces œuvres qui sont aussi des exposés d'idéologie politique, du pouvoir et du charisme du Roi, figure tutélaire de l'ordre, le monarque lui-même n'est un vrai et bon roi que s'il gouverne par l'amour. De même que l'absolutisme n'est pas la tyrannie car le pouvoir absolu doit s'auto-limiter tout autant que Dieu doit respecter les lois qu'il a fixées pour la marche de l'univers, le roi de l'opéra doit concilier la Gloire et l'Amour, la Puissance et la Bonté”(Broglin, 2003, p. 169)

¹³⁵ Efectivamente, para la nobleza la ópera buffa es una degradación, pero eso no nos puede hacer pensar que tras la defensa de la ópera cómica italiana hay una democratización del espectáculo, sino más bien un desplazamiento del espectáculo hacia nuevos espectadores. Pero estos espectadores no son el pueblo de París, el Tercer Estado al completo. El vulgo tiene sus espectáculos y sus comediantes. La misma actitud de rechazo hacia la ópera buffa que tiene el partido aristocrático es la que tiene Rousseau frente al teatro popular.

¹³⁶ La primera polémica entre el modelo italiano y el francés es la habida entre Francois Ragueneau (*Parallèle des Italiens et des Français*, 1702) y Lecerf de La Vieville (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1704).

primacía de la música italiana, del canto frente a la palabra cantada, al libreto. Se supeditaba como Rousseau propone después, el texto al hecho musical; el debate que inspira al piadoso ginebrino, procede precisamente de Lutero, para el que

“el valor ético, religioso y edificante de la música procede propiamente del sonido, del placer producido por la melodía, el cual ennoblece de por sí, por su valor musical, el espíritu humano” (Fubini, 1990, p 153).

Frente a esa concepción se planteaba la postura oficial de Trento que rechazaba la polifonía y todos los experimentos sonoros de los grandes músicos del siglo en virtud de una mayor comprensión del texto...litúrgico. El ideal humanístico del recitar cantando(Fubini, 1990, p.172-5), mediante el cual el lenguaje potenciaba su contenido semántico y fonético al mismo tiempo para comunicar con más intensidad un mensaje poético, nació frustrado desde el principio.

Los primeros discursos fueron las canciones: esta afirmación se repite en los escritos de Rousseau en diferentes contextos, “Il en fut de même de la musique; il n’y eut poin d’abord d’autre Musique que la Melodie, ni d’autre melodie que le son varié de la parole...dire & chanter étoit autrefois la meme chose” (Rousseau.J.J. 1852,p.2006). La música es anterior al lenguaje, es el lenguaje primordial, la transparencia de la comunicación¹³⁷, y esa música originaria, previa a todo lenguaje, se articula melódicamente. De ahí la prioridad conceptual y temporal de la melodía respecto a la armonía, algo en lo que los enciclopedistas siguen a Rousseau. Es por eso que rescatar la melodía de su servidumbre es reivindicar su carácter originario. Rameau sin embargo, como todos los barrocos, quiere establecer una disciplina de los afectos partiendo de diversas figuras musicales o armónicas.

J. Starobinski señala un paralelo entre la oposición roussoniana: melodía/armonía, y otra que procede de la pintura, oposición entre dibujo y color, que es la habida entre poussinistes y rubénistes, debate que definirá la moda plástica y musical neoclásica.

Dans la même ligne, Rousseau commence par affirmer le primat de la ligne mélodique sur la couleur harmonique puis il va plus loin en récusant l’analogie entre la couleur et les sons¹³⁸.

¹³⁷ “Voilà comment le chant devint par degrés un art entièrement séparé de la parole dont il tire son origine, comment les harmoniques des sons firent oublier les inflexions de la voix, & comment enfin, bornée à l’effet purement physique du concours des vibrations, la musique se trouva privée des effets moraux qu’elle avoit produits, quand elle étoit doublement la voix de la nature”. Rousseau. 1852. *Origine des Langues*. Op. cit. Pag 228

¹³⁸ Starobinski,J. *Présentation de l’Essai sur l’origine des langues*, op. cit., p. 43. Citado en: Pascale Seys « Existe-t-il un cartésianisme esthétique? A propos du livre de C. Kintzler sur J.-P. Rameau » In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 89, N°84, 1991. pp. 559-580.

Aunque el capítulo XVI del *Ensayo sobre el origen del Lenguaje* trata de la falsa analogía entre los colores y los sonidos, sin embargo compara la armonía con la combinación de colores que se encuentran en la naturaleza (Rousseau. J.J. 1852). En la carta sobre la música francesa escribe Rousseau:

Cuando se empieza a conocer la melodía italiana...es con ayuda de esas hábiles modulaciones, de esa armonía simple y pura, de esos acompañamientos vivos y brillantes, que esos cantos divinos desgarran o embelesan el alma, ponen al espectador fuera de sí y le arrancan, durante esos arrebatos, los gritos con que jamás fueron honradas nuestras tranquilas óperas. (Grimm, Diderot, d'Alembert, Rousseau, 2008, p.143).

La unidad es la regla, todo se supedita a la melodía, el bajo es el fundamento de toda la armonía, pero la voz no está sometida a ninguna servidumbre:

“... los acompañamientos italianos distan mucho de ir siempre al unísono con la voz. Hay dos casos bastante frecuentes en que el músico los separa: uno, cuando la voz, discurriendo con suavidad sobre acordes instrumentales, ya fija suficientemente la atención como para que el acompañamiento pueda dividirla” (Grimm, Diderot, d'Alembert, Rousseau, 2008, p.146).

La armonía de la música italiana organiza los elementos diversos o incluso contrapuestos; Rousseau alaba en los italianos cómo una melodía triste puede tener un movimiento vivo...

“un mismo movimiento cambia de carácter según la voluntad del compositor, lo cual le confiere la facilidad de establecer contrastes, sin depender para ello del poeta y sin exponerse a contrasentidos...los músicos franceses no pueden imitar porque sus movimientos vienen por el sentido de las palabras” (Grimm, Diderot, d'Alembert, Rousseau, 2008, p.158-9).

Diderot señala algo parecido, dice respecto a Racine:

Racine même ne s'exprimait pas avec la délicatesse d'une harpe ; sa mélodie était lourde et monotone en comparaison de celle d'un instrument... [vous avez] souvent désiré de donner à votre style la force et la légèreté des tons de Bach” (Diderot, D.1875, p.355).

mientras que la música presenta una unidad de significación, el lenguaje es independiente de su significado, los significados varían según los idiomas. Para Diderot, como para Rousseau, la música debe constituirse como un lenguaje universal independiente de la semántica verbal que articula el canto. Parece que lo que se busca es una autonomía de la música respecto a la lengua, el significado exclusivamente musical. En el ejemplo expuesto al final de las *Carta sobre la música francesa* critica el famoso monólogo de la Armide de Lully “Enfin, il est en ma puissance”: Armide llega furiosa para asesinar a su enemigo,

se deja enternecer, el puñal le cae de las manos...sin olvidarse en ningún momento de su modulación. Reto a cualquiera a que señale, sólo en base a la música...el cambio prodigioso que se ha producido en el corazón de Armide. (Grimm, Diderot, d'Alembert, Rousseau, 2008, p.164).

4.

Las razones políticas, y no estéticas, se revelan en la segunda Querelle. Digna sucesora de Colette es *La Cecchina* de Piccinni que fué la que en 1770 protagonizó la querelle Piccinni-Gluck, ahora rechazada por los enciclopedistas y el propio Rousseau. Está basada en *Pamela*¹³⁹, novela epistolar de Richardson que influyó en *La Nouvelle Heloise*, y se convirtió en un verdadero best seller de la época. Efectivamente, *La Cecchina ossia La buona figliola* de Piccinni-Goldoni¹⁴⁰ es un cuento de hadas, una cenicienta burguesa que representa el triunfo de la bondad frente a las convenciones sociales, que no son sino obstáculos para la felicidad. Sin embargo, Rousseau estará con Gluck contra Piccinni, y Gluck propone un cambio de lenguaje pero una permanencia de los viejos temas mitológicos. La futura estética de la Revolución va a demandar nuevamente la comparecencia de los viejos mitos clásicos con el lenguaje amable de la comedia roussoniana (Di Profio, A. 2004).

Esa constelación de pensamientos y de practicas musicales que Rousseau desarrolla en un contexto histórico determinado y en ámbitos tan diversos como los de la música, la política y la pedagogía (todos encaminados a recuperar una felicidad e inocencia originaria) tiene una narrativa propia: se trata del lieto fine de la comedia. La estructura dramática de *Le Devin du Village* es la de una felicidad idealizada que se cumple en la conclusión con el armonioso encuentro de Colette y de Colin, final feliz de cuento de hadas. El debate operístico nos muestra así su vertiente eudemonista, una propuesta ya no política sino ética que curiosamente coincide con la idea de la armonización de Rameau. La constante que atraviesa todo el trabajo roussoniano podría resumirse en el título de una de sus obras: *Les Consolations des Misères de ma Vie*, obra final de su vida. Constituido como ciclo, se trata de un centenar de canciones de extremada sencillez, escritas para una voz (hay pocos duós) y continuo. Aquí esta todo el

¹³⁹ La traducción francesa de Pamela es de Prevost en 1741. “La résolution comique (au sens modal du terme) est accomplie chez Goldoni par une anagnoresis de conte de fées, une reconnaissance des plus classiques, qui sauve les apparences et les conventions, chez Voltaire par une revendication délibérément militante de l'égalité des êtres partageant des sentiments élevés et annulant les différences imposées par le préjugé.”. Alain Bony “Ombres et lumières du sentiment: retour à Pamela. Du mythe goldonien au texte de Richardson”. In: *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. Vie, formes et lumière(s). Hommage à Paul Denizot*. 1999. pp. 181-201.

¹⁴⁰ *La Cecchina ossia la buona Figliuola*, con texto de Goldoni, y música de Piccinni. Tiene todas las condiciones musicales (se trata de una música de un napolitano como Pergolesi cuya base es melódica) y literarias (un gran dramaturgo veneciano, afincado en París) para convertirse en el emblema roussoniano de la ópera moderna. No obstante, las simpatías de Rousseau y de los enciclopedistas están con Gluck. Y precisamente es el propio Gluck el que parece, especialmente en *Armide*, rendir tributo a Lully y a Rameau, enemigos de los buffonistas. Obviamente también ahora se trata de otra cosa, y no el gusto por una u otra música. Piccinni es el maestro de canto de Marie Antoniette.

mundo del Lied romántico posterior. La originalidad musical de Rousseau se revela especialmente singular desde la perspectiva camerística. Las formas musicales cortesanas del gran teatro de ópera dan paso a una nueva forma de espacio musical de pequeñas dimensiones y a una nueva música apta para esos espacios públicos en los que se encuentra el espectador del siglo XIX¹⁴¹.

En Agosto de 1752, el mismo año de la defensa de los bufones (Querelle), se estrena el gran éxito operístico de Rousseau, una ópera que se mantuvo en repertorio hasta 1830¹⁴² sin interrupción, *Le Devin du Village*. Esta Pastoral¹⁴³ no utiliza la forma moderna de ópera buffa o intermezzo, sino que sigue patrones arcaicos. Eso quizá sea debido al encargo de trabajar para un público cortesano. Otro elemento tradicional es el aspecto mágico del adivino. Como en *Armide* o *Medee*, sólo se atiene a lo moderno en la forma melódica. Rousseau se aleja de la estética de lo buffo también por los contenidos, su concepto de virtud es más propia del drama serio, diametralmente opuesto al que se presenta en la comedia que con tanto vigor defendió en la Querelle. Valores como la fe, la piedad...aparecen burlados en la ópera buffa, allí frente a la fidelidad aparece el interés. Los personajes de la comedia son absolutamente hobbesianos, y sus posibilidades de reformarse, son, como el infierno donjuanesco, una quimera de teatro de marionetas. Frente al materialismo utilitarista de la comedia, más cercano a d'Alembert o Diderot, Rousseau se revela un idealista cuyo ideario se expresa en la forma de una abstracta buena voluntad. Su construcción dramática se aleja del espectáculo de pasiones de la tragedia y de la dudosa moralidad de la comedia:

“Il est inutile d'ajouter que Rousseau est proprement scandalisé par les passions représentées à l'opéra. La théorie classique qui tente d'expliquer comment une scène horrible peut causer du plaisir, lui paraît purement à rejeter. Selon lui, il faut mettre en scène la vertu et le bonheur, sous peine de s'écarter définitivement de la vérité” (Seys, P. 1991, p.575).

¹⁴² En 1753 M. de Pompadour la canta ella misma en el papel de Colin. La ópera se interpretó en Bruselas (1753), Lyon (1754), La Haya (1754), Estocolmo (1758 y 1783), Frankfurt (1759), Viena (1760), Turin (1761), Nueva York (1790), Lieja (1771), Varsovia (1778), Hamburgo (1782), Gothenburg (1783), Amsterdam, (1787), Colonia (1795-1796) y St. Petersburgo (1797). Se considera la ópera más representada en París. En 1830, con motivo de las revoluciones burguesas, algún espectador tiró una vieja peluca empolvada sobre el escenario, acompañado de la burla general. La ópera se retiró de la programación en las temporadas siguientes.

¹⁴³ Si *Le Devin* entra en la comedia es por los aspectos formales y porque el protagonista es una mujer. La comedia gestiona asuntos domésticos, la búsqueda del amado, la gestión del orden afectivo, la economía y la organización familiar, etc. Es el lugar en el que se comienza a mostrar una mujer sujeto y no mero objeto de deseo.

El placer depende de la verdad que expresa la música, se trata de un placer virtuoso. Para Rousseau en la obra artística se realiza la promesse de bonheur que anhela todo hombre. El romanticismo adoptará el modelo roussoniano de comedia sentimental, donde se refunda una nueva estética de la comedia desconocida en el periodo clásico, y perfectamente apta para un cristianismo que sobrevive a la secularización ilustrada.

Rousseau había descubierto la forma de catarsis del individuo moderno frente a la representación, que en esencia es la forma secularizada de la redención cristiana. La comedia representa el destino cristiano, la historia lineal del pueblo elegido¹⁴⁴, la promesa del ascenso a la Civitas Dei, una historia que acabe felizmente, con el consuelo completo de espectadores y personajes, en la atmosfera de lo que Nietzsche llamaba la “familia Rousseau” carta a Peter Gast, 24 nov 1887 (Citado en: Nietzsche, F.1984). La ópera cómica o la tragedia lírica cumplen las promesas redentoras, y esa condición las convirtió en el modelo de todo espectáculo masivo; hoy lo encontramos en las producciones cinematográficas, las competiciones deportivas o en los vasos de Coca-Cola de McDonald. La ópera cómica fue la mercancía que proporcionó un contenido ideológico al naciente mercado libre que comenzaba a romper las fronteras de la ciudad medieval en busca de espacios para la concentración masiva. Junto a la edificación indiscriminada de nuevos teatros, el siglo XVIII tuvo el privilegio de nombrar un fenómeno de la cultura de masas: la música clásica. La melodía en la ópera es la forma que acompaña el desarrollo de la trama dramática; la belleza de la melodía anticipa desde el principio ese mensaje feliz: la resolución de todos los conflictos, la restitución final del orden.

¹⁴⁴Pero será la historia: la historia de Roma, pero sobre todo los asuntos basados en la historia del país, el asunto privilegiado por los Ilustrados. La temática histórica no se la inventó el romanticismo: la Edad Media aparece por primera vez en los dramas de el siglo XVIII, se trata de *Zaire* (1732), *Adelaide* (1734) y *Tancrede* (1760) de Voltaire, o el Medievo británico con *Richard coeur de Lion* (Gretry). Un renacido interés schakespeareano se despierta en esta época con el redescubrimiento de las tragedias medievales y latinas o con Romeo y Julieta. Tres tragedias se presentan en 1770: *Gabrielle de Vergy* de Belloi, *Fayel de Baculard d'Arnaud*, *La Comtesse de Fayel* de Madame de Marron.

3.4. SOCIOLOGIA DE LA ÓPERA. EL GRAN ESPECTÁCULO.

3.4.1. EL ORIGEN CORTESANO DE LA ÓPERA .

1.

El drama barroco, en su forma musical (la ópera seria), estaba asistiendo en los primeros años del setecientos a la disolución de los elementos mínimos que componen la coherencia interna del discurso dramático-musical: el gesto, la palabra y la música. La ópera, que surgía con la intención de recuperar lo que se pensaba que fuera la tragedia antigua, es decir, un texto escenificado donde se cantaban todas las partes, acaba diluyéndose entre los muchos oropeles del ceremonial barroco. Fue, finalmente, un espectáculo absorbido por la misma función social que venía representando: la alabanza y la ostentación del poder. El texto cantado se convierte, de esta forma, en una mera excusa que simplemente acompañaba el lujo y la sofisticación de las escenografías y el virtuosismo de la línea de canto. Es ésta la verdadera crisis que afecta a la escena lírica, la disociación de partitura, drama y aparato escénico, que se desarrolla uno independientemente del otro, y no su función social¹⁴⁵ restringida en la mayor parte de los casos, todavía en el siglo dieciocho, a los teatros de la corte. Por una parte, los libretistas del drama serio Zeno, Metastasio o Calzabigi, plantean unas exigencias que van transformando la praxis musical de la ópera; por otra parte, la comedia, desarrollada con increíble éxito desde los primeros años del siglo XVIII, constituye el verdadero motor de la transformación de la música escénica del periodo clásico.

Todo lo que rodea al monarca, desde lo más efímero como puede ser la composición de la mesa para un banquete hasta la construcción de un palacio, está formado según un programa simbólico muy preciso. Todo parece ser diseñado para el espectáculo con el objetivo, hoy diríamos propagandístico, de la familia anfitriona. Parece que el lujo se ha convertido en la señal distintiva de la clase dominante, imprescindible para alcanzar el respeto. Así lo explica Maravall (1990):

¹⁴⁵ No podemos dejar de lado en un espectáculo como la ópera su aspecto funcional, y hasta qué punto esto va influyendo en la evolución histórica de sus formas. La función social de la ópera define buena parte de su acontecer histórico, ignorar el papel de la ópera en las festividades regias, el significado de sus contenidos heroicos que aluden a los valores de la vieja nobleza de armas, etc, es igual que renunciar a comprender el desarrollo de las formas musicales. La crisis de la sociedad estamental y aristocrática, la modificación más o menos violenta de las estructuras de poder, afectan directamente a los emblemas del Antiguo Régimen, y la ópera se cuenta entre los más escogidos de estos emblemas, por lo que cualquier modificación de la estructura social afectará directamente a la producción musical.

Estos señores, sobre los que ha desaparecido, como motivo para ser conocidos y estimados, el brillo de la hazaña militar, buscan...continuar en la cúspide de la pirámide social, a base de asumir e imponer las condiciones de un grupo social ocioso (...). La base será poner de público manifiesto (...) su capacidad de disposición sobre gran número de personas dependientes, de servidores y sobre bienes propios, en virtud de la acumulación de riqueza (pp. 133-134).

El poder no se manifiesta en este momento, en el ejercicio de la fuerza, en los torneos y en las batallas; ahora, en la sociedad moderna, tiene un carácter simbólico, es decir, espectacular. El cortesano debe disponer de los elementos imprescindibles, entre los que se encuentra la residencia, el servicio, etc., para dar sentido a una presencia en la jerarquía social que todavía es hereditaria. Todo debe componerse según un proyecto que básicamente se organice para hacer que la “clase ociosa” se convierta en el centro del ocio de toda la sociedad. Esta clase no sólo organiza el espectáculo, sino que es el protagonista espectacular.

El monasterio de El Escorial es un modelo donde todavía el proyecto espectacular se vincula al pensamiento medieval de crear un centro político y religioso. Lo que venía a ser el centro del poder de la Edad Moderna, El Escorial, en pleno siglo XVI con la indiscutible hegemonía de su ideólogo Felipe II, nace como un proyecto “pasado de moda”¹⁴⁶. Serán los palacios italianos construidos en la misma época, las villas de Palladio, las que marquen la moderna forma de residencia regia. Estas villas campestres del siglo XVI se convertirán en el modelo de las grandes residencias urbanas del siglo XVII. Especialmente Versalles, y todos sus derivados extendidos por Europa, serán los conjuntos monumentales encargados de alojar a toda la corte, controlada así por el monarca desde el centro residencial. Toda la vida en este conjunto urbanístico está llena de representaciones, que según la concepción de la época comportaban un sentido moral, es decir, la exaltación de las virtudes monárquicas como la caballería, el poder, el valor, etc. El espacio central de la bóveda fue dedicado a la glorificación del vencedor (Sebastián, S., 1981, p. 397).

Toda la mitología clásica se adopta con relación a los personajes del palacio o del espectáculo realizado. Igual que cada sala de un palacio está organizada simbólicamente con frescos o esculturas según un programa muy preciso, así sucede con todos los personajes mitológicos que protagonizan las primeras óperas, se convierten en alegorías

¹⁴⁶ Es muy importante destacar el componente medieval de la mentalidad hispana, reflejado en su estética y en su organización jerárquica, frente al moderno clasicismo de las cortes italianas, de Francia y los estados alemanes, para comprender la emergencia de la ópera en Italia, precisamente como un rechazo de la estética medieval (para ellos española y contrarreformista) y una restauración de la tragedia greco-latina.

de lo que el acontecimiento quería significar. Para la sociedad barroca cada figura, Marte o Dafne, Orfeo o Venus, es un signo que el espectador de la época sabía decodificar inmediatamente, ya que además formaban parte de una primitiva psicología zodiacal perfectamente vigente desde el periodo clásico (Sebastián, 1981, p. 355).

El hombre barroco percibe con nitidez la importancia del monumento y de los directores de aquella sociedad política. Los reyes, la nobleza, concebirán el palacio como monumento, es decir, una construcción de carácter histórico-ideológico, que habla por medio de imágenes un lenguaje universal, lo que se logra por medio de alegorías.

El espacio monumental necesita de acontecimientos, que son las programaciones que dan sentido a ese monumento. Se trata de los grandes encuentros que exigen del mismo aparato alegórico que el propio espacio simbólico palaciego. La ópera es un componente de esos programas y, como todo el espacio, también se adapta al componente alegórico de los espacios: primero a través del texto literario cantado, donde los personajes mitológicos son alegorías que hacen referencia al evento o a los nobles espectadores que organizan los fastos; en segundo lugar, a través de la propia música cuya construcción revela un simbolismo sonoro extraordinario, mediante letras y sílabas que representan notas musicales, o el propio simbolismo numérico. También se utilizarán para ello instrumentos propios, como los trombones en el Orfeo de Monteverdi que representan el infierno y la muerte; o la disposición de las escenas, de los personajes en el escenario, la combinación entre solos, concertantes, coros. Todo es teatral en estos conjuntos espectaculares, los cuales debían contar con espacios adecuados a los grandes encuentros, lugares donde se efectuaban las representaciones efímeras, las obras de teatro, óperas y todo el programa de las fiestas, la Fête galante:

“...la obra es considerada con razón como la escuela en la que los rudos señores feudales y los soldados (...) se convirtieron en miembros de la cultivada sociedad, y debe su existencia al mismo movimiento que hizo surgir los salones y del cual brotó la cultura preciosista del siglo XVII.” (Hauser, A., 1983, p. 175).

La corte no existía, ni la conciencia de ella. Son los textos italianos del Renacimiento *El Príncipe* de Maquiavelo o *El cortesano* de Castiglione donde se formula por primera vez esa necesidad de una nueva élite nobiliaria al servicio de un solo príncipe. Se inicia un periodo sangriento de oposiciones entre la clase nobiliaria y el poder del monarca, es la rebelión de los señores (Comuneros) de Castilla ante Carlos V, pero sobre todo los enfrentamientos de los príncipes protestantes con el poder centralista español, las luchas entre hugonotes y católicos en Francia durante el siglo XVI, o en la

Inglaterra de Enrique VIII. En todos los casos se trata de enfrentamientos de partidos nobiliarios contra el poder real.

Hauser (1983) puntualiza que durante el Barroco se consolida el centralismo monárquico, que halla su culminación en el Siglo XVIII. El arte debe tener un carácter unitario como el estado; causar efecto como una forma perfecta, como los movimientos de una formación de tropas, ser claro y correcto, como un reglamento, y estar sometido a reglas absolutas, como la vida de cada súbdito en el Estado. El artista como cualquier súbdito, no debe estar abandonado a sí mismo, antes bien debe tener en la ley y en la regla una protección y una guía para no perderse en la selva de su propia fantasía (Hauser 1983, p.115).

Precisamente el arte duradero, pintura o arquitectura, etc, y el arte efímero, como es la música, deben exhibir una disciplina de escuela ajena a cualquier individualidad, cuyo objetivo político último es el de contribuir a otra unidad disciplinaria que es la del estado. “La teoría arquitectónica en la época barroca y clásica tiende a establecer un orden, que no es otra cosa que un equilibrio entre las fuerzas vivas de una sociedad y sus referencias culturales” (Szambien, W, 1983, p. 81).

Pocas cosas son tan importantes como ese orden que debe reflejarse en todos los estamentos y que configura la armonía polifónica moderna, donde las varias voces están sometidas a un riguroso control tonal que representa lo que Kepler llama *Harmonices Mundi* (1619). El antiguo orden teológico tiene una expresión social pero también musical, ese rigor de Rameau o de Bach que sus contemporáneos ya consideran desfasado.

La organización cortesana debe acabar con la dispersión feudal de los señores. El arte está al servicio de este proyecto de concentración política que efectúa el monarca durante los siglos XVI y XVII. “La obediencia es nobleza en el vasallo” (De Vega, 1991) se repite en infinidad de ocasiones; la consigna está fundamentalmente dirigida al cortesano, pero esa regla de la obediencia debe cumplirse también en el labrador rico o en el burgués, cuyo poder se ejerce sometiendo a su vez a los que tiene debajo, es decir, al pueblo bajo.

De forma diferente a la jerarquía medieval se organiza en el mundo moderno un nuevo orden basado en el poder económico, ahora ya no se trata de representar el poder

con las armas, sino con el espectáculo, que debe ser como eran antes las justas, educador para un pueblo que aprende esta “religión de la obediencia”¹⁴⁷.

No existe la individualidad desde el punto de vista político. Ése es el síntoma de un peligroso resquicio de feudalismo señorial que no puede ser tolerado en el moderno estado absoluto; sólo al final de la era cortesana, la burguesía reivindicará la individualidad, la selva de la propia fantasía¹⁴⁸, que será lo que inaugura un nuevo arte, el arte romántico salido de la crisis perpetrada por el arte cómico y el auge de la burguesía. La única individualidad es la del príncipe convertido en modelo y centro del drama, que se convierte en una exaltación del poder absoluto y único del monarca, que se rodea de un círculo satélite que es el conjunto de voces que constituyen el resto del drama, o de un coro que comienza con un papel predominante y se va disolviendo poco a poco hasta casi desaparecer de la ópera seria hacia finales del siglo XVII.

3.4.2. LAS NUEVAS FORMAS DRAMÁTICO-MUSICALES

El drama musical está caracterizado precisamente por la evolución y el abandono de la polifonía medieval. La monodia acompañada por el bajo continuo será el germen de la voz solista del melodrama, un germen explorado por la Camerata Fiorentina y convertido en la base musical de la ópera. El nuevo drama individualiza el canto de una voz que se distingue de las otras, no como en la polifonía, sino a través de una identidad creada teatralmente. Se trata de destacar vocal y dramáticamente el protagonismo de un personaje. Desde la original declamación que encontramos en Caccini, Peri o Cavalieri, como soporte musical de los primeros dramas musicales se produce una evolución notable en el canto que comienza a ensamblarse con la música, adoptando breves esquemas melódicos, encontrando lo que un director de orquesta como Renè Leibowitz (Leibowitz, 1990, p.28) considera como lo más importante de la música lírica de Monteverdi: “el canto tiende a mezclarse cada vez más estrechamente con la orquesta, en el seno de la cual encontramos incluso los primeros indicios de la técnica del leitmotiv”.

Desde el punto de vista estrictamente musical, la ópera empieza cuando el compositor convierte a la orquesta en un elemento expresivo:

¹⁴⁷ Con esa consideración recoge J.A. Maravall en distintos trabajos sobre el teatro barroco español lo que representa la comedia en el contexto de la recepción del espectáculo.

¹⁴⁸ Según la consideración de los poetas españoles del Siglo de Oro.

...la función específicamente dramática de la orquesta se encarna precisamente en el aparato orquestal, y se crea todo un sistema de timbres especiales correspondientes a las diversas situaciones dramáticas. Así se puede observar que las escenas triunfales casi siempre van acompañadas de trompetas y tímboles; las cornetas y los tambores siempre subrayan las escenas fantásticas; las flautas aparecen en las escenas pastorales, etc. (Leibowitz, 1990, p.30)

Poco a poco se irán configurando determinados estereotipos que harán de la ópera una convención identificada por los mismos espectadores, y dispuesta al juego de la improvisación de los intérpretes, verdaderos creadores del espectáculo.

Vasari atribuye el nacimiento del teatro moderno a una representación de La Calandria del Cardenal Bibbiena, organizada en honor a los regios espectadores que honraban a Isabel d'Este. La puesta en escena estuvo a cargo de Baltasar Peruzzi. Precisamente, es el aparato escénico basado en las nuevas experiencias de la pintura y de la arquitectura lo que dotó a esta experiencia teatral de una novedad antes desconocida: "Ma quello che fece stupire ognuno fu la prospettiva ovvero scena d'una commedia, tanto bello non è possibile immaginare piu" (Vita del Baldasare Peruzzi, Milano, 1882. (Citado en Duvignaud, 1966).

Peruzzi, formado en el taller de Bramante, había puesto en circulación la escena italiana, la escena cúbica con perspectiva en profundidad, ese tanto bello al que se hace referencia es el espacio de realidad que se construye más allá de la realidad cotidiana (Duvignaud, 1966, p.247). Lo esencial es que el teatro se convierte en el lugar de una visión mágica donde la profundidad se une a la maquinaria para desplazar al espectador y situarlo frente a un mundo transpuesto que se afirma como más verdadero que el mundo, más real. La "moderna" ilusión requiere dos elementos nuevos:

- 1.La ubicación apartada, silente y oscura del público. Cualquiera hoy puede revivir esa emocionante sensación al entrar a un cine sentándose en su butaca junto a otros seres silentes o bulliciosos que habitan la platea.
- 2.La fantasía creada por el espacio cerrado de la escena, un microcosmos que se construye en un rectángulo. Dice Duvignaud (1966, p.247) :

"...sin duda, habían sido presentados al público (y todavía se le ofrecerán) sobre la escena los "misterios"; pero no pueden rivalizar con el efecto producido por la reducción del cosmos a las estrechas fronteras de una caja cerrada que concentra la atención del grupo, la resume y por un momento la libera del tiempo imponiéndole su propia duración".

Lo que el sociólogo teatral está registrando es quizá el fenómeno más importante que identifica lo esencial de todo espectáculo de masas hasta la actualidad. Desde la ópera hasta la televisión, la caja cerrada capta la atención del espectador anulando su propio

tiempo e introduciéndolo en el tiempo de la representación. Es lo que Brecht descubrió en el teatro clásico y contra lo que iba su teatro épico.

Giacomo Torelli es el arquitecto que introduce grandes cambios en la máquina escénica mediante la invención de un sistema de bastidores corredizos, toda una innovación que cambia el concepto de espacio escénico, a través de la construcción de unas escenografías que introducen el espacio arquitectónico desde la exigencia y el primado de lo visual, que además configuraba una nueva perspectiva escénica (Bianconi, 1986, p.171).

Es la perspectiva, que procede de las experiencias de la pintura renacentista, lo que revoluciona el espacio escénico. El espacio teatral no sólo es deudor de la arquitectura en la escenografía teatral, sino de la construcción de edificios suntuarios y palaciegos cuya factura se multiplica en Europa entre 1600 y 1650. Es una arquitectura dependiente de las instalaciones palaciegas; son construidos dentro del palacio, ya que el público de estos modernos coliseos es inicialmente la Corte. Nuestra forma de pensar el teatro es actualmente dependiente de esta fórmula: “Creían que no podían llegar muy lejos si no disponían de teatros de un millar de asientos con telones y telares, luces y focos de colores, como en París, Londres y Nueva York” (Brook, 1994, p.13). Es el diseño de espacio teatral que se origina en el Renacimiento condicionado por una nueva mirada, por el descubrimiento de la perspectiva, de la superposición de planos, pero también de la racionalización del cuerpo: “la determinación de las proporciones del cuerpo humano constituye un aspecto fundamental de la concepción del organismo en una cultura dada” (D’Ascia, 2004, p.152.), el que afecta a todos los niveles del espectáculo teatral, desde la estructuración de las escenas a la organización musical que se empieza a pensar desde el punto de vista teatral, y esa teatralización del espacio escénico se hace extensible al espacio social.

Los episodios de estos magníficos fastos que ven nacer la ópera se fueron repitiendo. Mantua, Florencia, Ferrara, Milán o Venecia son algunas de las ciudades donde se suceden las fastuosas fiestas escénicas en las que se levantan decorados donde se superponen los planos que dotan de perspectiva a la visión del espacio creando la ilusión. La ilusión se convierte en una exigencia metafísica, el verdadero sentido de la

vida¹⁴⁹. El teatro del Renacimiento no fue sólo una forma de espectáculo, sino también una concepción de la vida.

Las fiestas contienen varios elementos que completan el evento espectacular, no sólo el teatro, sino también los fuegos artificiales: “l’arte del fuoco è unica dell’uomo”, dice Campanella; o las fiestas acuáticas que evocan las naumaquias¹⁵⁰ romanas, para las que se construyen estanques y canales en los palacios regios. La mayor parte de fiestas son ocasión para la edificación de impresionantes construcciones efímeras, cuya función varía si se trata de un funeral, una boda o una conmemoración cualquiera:

La fiesta, sí, es un divertimento que aturde a los que mandan y a los que obedecen, y que a los de abajo les hace creer, y a los de arriba les crea la ilusión de que aún queda riqueza y poder, de que el triunfo de la monarquía y de la sociedad en que se basa no podrá ser arrebatado”, (Maravall, J.A., 1990, p.180).

Especialmente en momentos críticos, como es buena parte del siglo XVII - marcado por continuas guerras, epidemias y otras catástrofes-, los espectáculos son ocasiones ideales para crear la ilusión de que el orden persiste, y que la catástrofe que rodea la existencia pertenece a una racionalidad de orden superior que, como criaturas, nos conduce y lo tiene todo previsto. Esta conciencia se debe activar a través del espectáculo. Los rituales que rodean la vida del príncipe deben estar estructurados y ordenados para reflejar ese orden que se manifiesta en su vida. El drama barroco expresa esa complejidad existencial que se articula en torno a un acontecimiento regio, donde el orden triunfa más allá de todas las desdichas; el drama, especialmente el drama musical, expresa el “lieto fine” consolador que exige el orden social.

3.4.3. LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL Y ESTÉTICA

Todo el espectáculo va a acompañar los acontecimientos más significativos de la vida social (bodas, visitas regias, etc.), pero más allá de la corte nos encontramos la ópera como actividad central de los carnavales de diferentes ciudades italianas, así como en las ferias de las grandes ciudades comerciales.

Al teatro de ópera del siglo XVII se le reconoce una condición de publicidad que constituye su característica social e ideológica sobresaliente: publicidad activa, dinámica,

¹⁴⁹ *Los estigmatizados* de Schereker sitúa la acción en una corte genovesa en torno a 1500 como un intento de construir una isla de perfección y belleza, evocando Isola Bella en lago Maggiore. El *Mephisto* de H. Mann se centra en el poder de la caja escénica sobre el espectador, poder espectacular que el jerarca nazi admira y trata de emular.

¹⁵⁰ Se trataba de evocar aquellas espectaculares batallas acuáticas que se instauraron en Roma desde Julio César en el año 46 a.de C. en piscinas artificiales, teatro o el propio río.

en el doble sentido de propaganda (manifestación del poder o de la autoridad) y de pertenencia a la esfera de la vida y de los asuntos públicos. (Bianconi, 1986, p.176).

La ópera se va a convertir en Europa en un reclamo turístico, una de las primeras industrias del ocio para todos los que realizan sus gestiones comerciales o diplomáticas transnacionales. Precisamente los responsables de la vida pública de estas ciudades de acogida son los mismos que controlan la actividad económica de las distintas comunidades, los mismos que viajan con sus negocios a otras ciudades y descubren las novedades que ofrecen en su oferta espectacular.

Todos los segmentos de la sociedad están implicados en los procesos de socialización y construcción de una determinada identidad de cara al visitante pero también de cara al nativo, que comparte con sus contemporáneos unos mismos relatos o mitos.

Para contribuir a socializar una actitud de apoyo a la sociedad tradicional, de jerarquización aristocrática, la cual es fundamentalmente una sociedad agraria. La comedia, con mucho tino, se fija principalmente en casos del mundo rural. De ahí que el tema del campesino tome tanta parte en la producción teatral de Lope y de los escritores contemporáneos suyos y también que en ellos alcance valor tan representativo el tema del labrador. (Maravall, 1990, p. 39).

El labrador aparece frente al noble, pero también frente al burgués. Contra él es como confirma su poder el aristócrata. Esa tendencia ha caracterizado la comedia española hasta el siglo XX, cuya Zarzuela es fundamentalmente rural y deja poco espacio para lo burgués, mientras al noble le deja la ópera en italiano. La élite española ha insistido en lo popular como una forma de marcar y polarizar más las diferencias jerárquicas que le separan del pueblo campesino. El capitalismo burgués queda excluido de la organización espectacular española.

Don Giovanni, noble español, como il conte d'Almaviva, son personajes que representan los valores de la sociedad feudal que identifica nobleza de rango y nobleza moral, el abismo entre nobleza y pueblo es enorme y, sin embargo, la comedia española tratará en plantear la moralidad del pueblo, el honor como algo que también puede tener el villano. El debate, reconoce Maravall (1990), se plantea en bastantes dramas de la época:

“Frente a esta reserva del honor a los miembros de los estamentos privilegiados, la concesión que la comedia barroca hace, advirtiendo el despertar de las tendencias individualistas y en el reconocimiento del auge correlativo de la conciencia personal, es la de que el honor se extiende a las más amplias capas y que, con las

mismas características que en el estrato de los caballeros, se da en el de los labradores respetables, o, lo que viene a ser equivalente, propietarios de buena hacienda” (p.54).

La noción de honor se va haciendo cada vez más insostenible, “l’honneur ennemi de la vie” escribe M. Regnier en la Francia del siglo XVII. “En todas partes se denuncia la intolerable presión social del honor y su incompatibilidad con la libertad del individuo” (Maravall, 1990, p.55). Será la comedia la que cuestione el rigor de esa moralidad del honor haciendo burla de ella. En una zarzuela del siglo XVIII, *Las Labradoras de Murcia*, se canta: “Esta familia ha tomado el honor por cosa seria”. La comedia, en su crítica de los valores tradicionales, anuncia una sociedad nueva, el honor vinculado a la “sangre” se va devaluando y se convierte en motivo de burla, la comedia lo presenta como un artificio de dudable credibilidad. La moralidad no está supeditada a la pertenencia a un determinado estamento, cada uno es el verdadero depositario de su moral y así, el nuevo rico es admitido en el estrato del noble, y para eso necesita ostentar los rasgos culturales de la alta sociedad aunque ya no admita sus símbolos, es decir, el burgués adopta la ópera pero no las temáticas heroicas y mitológicas.

Dependiendo de la transformación de la estructura estamental así se configura un determinado espectáculo: Florencia, Mantua o Roma son significativas de una forma de espectáculo musical exclusivamente vinculado al estamento cortesano. Venecia representa una nueva forma de espectáculo y de público, sociedades como la parisina o la vienesa representan nuevas formas de poder donde se han unido las formas de la ópera cortesana y las formas de la ópera ciudadana moderna bajo el patrocinio de la monarquía. Organizaciones como la española manifiestan una pervivencia duradera de la fractura estamental, que separa lo nobiliario y lo popular así como los espectáculos propios de cada estamento, mundos sin rivalidad y sin mediación posible, bajo la manifiesta ausencia de una clase media que reivindique los signos distintivos del poder nobiliario¹⁵¹. Cuando la ópera se extienda por Europa adoptará el modelo más conveniente: si Francia se adhiere al modelo cortesano florentino inicialmente (como sucede en España cuando se hacen las primeras representaciones líricas), los estados alemanes se organizan según el modelo veneciano que será el modelo que se extienda por la Europa ilustrada del siglo XVIII, a excepción de

¹⁵¹ La comparación entre el modelo italiano y el español es relevante porque aunque en España hay un desarrollo tardío de la producción operística, sin embargo la comedia constituye una de las fuentes literarias de la nueva comedia italiana. Con estructuras sociales radicalmente diferentes (la ausencia de la burguesía en España, etc.) el uso de los temas españoles se convertirá en el referente de la comedia ilustrada, como en los textos de Lorenzo da Ponte para Mozart o Martín y Soler. De temática española como *Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro* o *Una Cosa Rara*.

Londres, Madrid o Moscú, que tardarán en sumarse a la organización burguesa del moderno espectáculo lírico.

El debate acerca del origen de la ópera está marcado por una decisión crítica importante: el origen. Algunos lo sitúan en el espectáculo musical surgido en las fiestas organizadas en las cortes italianas (Floencia) en torno a 1600 y rápidamente difundido por las grandes cortes europeas. Es un criterio puramente formal que se atiene al aspecto estético del fenómeno, la combinación del canto, la música y el teatro. Otro criterio va a situar el origen de la ópera en el fenómeno de la aparición del teatro público (San Casiano) en Venecia en 1637 (Bianconi, 1986, p.152), con la ópera *Andrómeda*¹⁵². Este criterio aportaría una importante impostación sociológica y económica al origen de la ópera, pues ya no se trata tanto de estudiarla como fenómeno musical, sino como fenómeno social, de manera que se pudieran estudiar como dos fenómenos diferenciados. El problema es que hay una dependencia entre ellos; por una parte no habría fenómeno estético en sí, es decir, no habría aparecido la ópera sin un conjunto de factores políticos, culturales y económicos en Floencia, Mantua o Roma; y por otra parte, no hay espectáculo de ópera en ningún teatro si no fuera por la experiencia musical y estética de algunos artistas que crearon este singular fenómeno.

Sin embargo, el problema no se puede simplificar separando lo privado de lo público, porque las fiestas “privadas” son fenómenos públicos en cuanto que los personajes allí presentes son los dirigentes de una sociedad tardo-feudal que está en transformación, no podemos considerarlos, aunque se trate de bodas o festejos “familiares”, cosas de familia, no son asuntos meramente privados. Precisamente, el paso del salón de corte al teatro de ópera público es uno de los rasgos más característicos de la transformación social, primero de la élite dirigente, después de la sociedad entera. Lo ocurrido en Nápoles es quizá lo más representativo de esta mutación: dentro de la corte se está generando un nuevo espectáculo que será el alimento, o el fundamento de las programaciones operísticas de todo el siglo XVIII en toda Europa, ese fenómeno estático es la *opera buffa* y la posterior comedia sentimental.

Tampoco es muy operativa esa distinción entre origen privado y origen público porque hay organizaciones espectaculares como la que se da en Francia, donde existe una dependencia y control exclusivo de la ópera por parte de la corte; no existe tal división entre

¹⁵² *Andrómeda*. Texto de Benedetto Ferrari y música de Francesco Manelli. Estrenda durante el Carnaval, en Teatro San Casiano.

público y privado. En Europa el teatro público emergente que se desarrolla en la primera mitad del siglo XVIII (cuyo modelo se encuentra en la Serenísima República de Venecia) es la expresión de una clase nueva cuya corte no está formada por la nobleza sino por la clase adinerada: la burguesía. En la misma línea podemos destacar el hecho de que la República de Venecia¹⁵³ haya adaptado a sus formas precapitalistas (de libre comercio espectacular) lo que daba prestigio a otros estados nobiliarios italianos donde se originó la ópera, como Florencia, Mantua... El régimen republicano que vendrá con la Revolución Francesa tendrá en el teatro público lo que el cortesano tenía en el teatro de corte.

La influencia estética de este fenómeno social se puede corroborar a propósito de un compositor, Monteverdi, cuya obra está presente en el origen de ambas formas de organización espectacular, tanto la cortesana como la republicana¹⁵⁴, con óperas como *Orfeo* (Mantua 1607) y *L'Incoronazione di Poppea* (Venecia 1647). Originalmente concebida como entretenimiento de invitados y ostentación del poder de los anfitriones, la forma de teatro cantado se extiende pronto entre la aristocracia italiana. Para estos eventos musicales aún no hay un espacio determinado, la representación se localiza según el interés de la ocasión, pueden ser salones o jardines palaciegos. La disposición de la orquesta varía según los lugares, pueden aparecer ocultos al público o incluso detrás de la escena. (Bianconi, 1986, p. 160). Las convenciones que van a dar lugar a la constitución del conjunto orquestal clásico, el tipo de voces que comienzan a emplearse, el desarrollo de los números musicales divididos en arias y recitativos y las demás convenciones se van constituyendo a lo largo de la obra de Monteverdi y posteriormente de Cavalli o Rossi. La evolución de las formas musicales va pareja a su capacidad para emanciparse del texto al que están supeditadas, pero sin embargo van a ir dependiendo de otras condiciones, su organización interna cada vez depende más de las condiciones de la presentación a las que están sometidas: el teatro, la disponibilidad del coro, y los espectadores, y la economía misma del espectáculo.

La organización veneciana adopta el espectáculo pero convirtiéndolo en un negocio organizado durante los dos meses del carnaval, momento en el que llegaban a Venecia

¹⁵³ La organización política y económica se convierte en el modelo diferenciador de las formas operísticas. Los distintos estados europeos adoptan el modelo más adecuado a su estructura social. El paso del poder de la nobleza a la burguesía es el eje de una transformación perceptible en las formas musicales. El éxito o fracaso de algunas óperas se puede comprender gracias a esta distinción. La segunda mitad del siglo XVIII, combina las formas cortesanas del viejo espectáculo cortesano al estilo de Porpora o Handel, con el sencillo melodismo de la comedia burguesa de corte napolitano.

¹⁵⁴ Republicano en cuanto referente al gobierno de Venecia, formado por *élites* nobiliarias y comerciantes.

numerosos visitantes extranjeros por motivos comerciales. La actividad de esos teatros venecianos se convierte en un dinamizador espectacular de la vida de la república hasta la interrupción motivada por la guerra contra el imperio otomano en 1645. Un teatro dedicado a representar *commedia dell'arte* va ser alquilado por una compañía para la representación de *Andrómeda* en 1637, la *Maga fulminata* el año siguiente. Otro teatro se adapta en 1639, el Santos Giovanni y Paolo. En 1680 son siete los teatros de ópera que ofrecen programaciones a un público acostumbrado a repetir hasta diez veces un mismo título durante la temporada. Hay que tener en cuenta el valor colectivo de este espectáculo, cuyo centro era el dramaturgo, no el músico, dramaturgo que en el caso de las cortes era un miembro de la propia corte, nobles cultos; en muchas ocasiones ni siquiera se consigna el nombre del compositor, situación que cuando en la segunda mitad del siglo se pasa al reinado de los divos y divas canoros se repetirá, ya que serán éstos los que organicen tal o cual aria intercambiándolas o sustituyéndolas según una costumbre que se extenderá por todo el siglo XVIII.

El músico es un sirviente tanto en la corte como en el teatro independiente. Uno de los gestos más elocuentes de Rousseau constituyó el rechazo de la pensión que el rey le concedía tras una representación de *Le devin du village* en el teatro de la corte: “¿Se creará que la noche que siguió a una jornada tan brillante fue una noche de angustia y de perplejidad para mí?”, todo ese desasosiego no era sino el sentimiento de duda ante la cita concertada para la mañana siguiente donde el compositor y ensayista se decidían a rechazar el importante subsidio real:

Ya no tenía más que adular o callarme, al recibir esta pensión... Creí, pues, al renunciar a ella, tomar una decisión muy consecuente con mis principios, y sacrificar la apariencia a la realidad. (Rousseau, 1980, p.334).

Esa decisión tomada en 1752, supone un punto de inflexión importante para evaluar las posibilidades de autonomía del intelectual. En este sentido Rousseau es el primer intelectual moderno al rechazar la dependencia cortesana y fundar una nueva representación de la tarea del creador.

3.4.4. SOBRE EL LUJO Y SUS FORMAS DE EXPRESIÓN PÚBLICA.

1.

La representación artística es una expresión del lujo, no de la necesidad. Eso ha hecho del arte un signo de identidad de la clase dominante durante toda la edad moderna, y después de la Ilustración se ha convertido en un elemento simbólico de la nación. La suntuosidad y opulencia del arte era síntoma de la grandeza del que lo pagaba. La mayor

exhibición del lujo usado de forma continua lo constituye la representación operística, sus montajes, edificios, sus componentes. No se trata de la música o el texto, se trata del edificio, construido como las iglesias o los palacios con un estilo determinado. Se trata igualmente de las escenografías, de los vestuarios y de los artistas seleccionados para ser incluidos en las grandes producciones. Todos los que participan en el espectáculo forman parte de esa troupe selecta que otorga el lujo esperado, y reciben honorarios adecuados al espacio en el que están y a los públicos que lo contemplan.

Sabemos que la ópera se puede realizar sin esas condiciones, pero entonces no resulta atractiva, ya que no tiene ese significado suntuario. El lujo no está en lo que señala la partitura, con sus instrumentos, sus cantos y sus coros, eso se puede hacer en diversas circunstancias, y costes, sino que está en el formato que adopta en los teatros cortesanos. Efectivamente hay ciertas formas de presentar el espectáculo, ciertos montajes, que no se pueden hacer sin grandes inversiones, que solo puede costear un sponsor-mecenas muy rico o el Estado. La ópera desapareció, tal y como la conoció la tradición, cuando lo pobre y lo oscuro entró en escena y además se identificó con la música, es lo que aparece en el mundo de Alban Berg, ese del que habla Adorno, o en mundo oscuro de Weill-Brecht¹⁵⁵.

El arte forma parte de esa dimensión simbólica del sistema capitalista, exhibe por tanto los rasgos de su opulencia. Solo ha habido algunas formas del romanticismo que reaccionaron contra el lujo, pero hasta las vanguardias ningún movimiento artístico había rechazado el lujo. *Ornamento y delito* es el panfleto de Loos contra una arquitectura y un arte meramente decorativo, pero la sobriedad no significa pobreza, los objetos surrealistas son la muestra de esa artísticidad pobre. Brecht centra su objetivo en el espectáculo lujoso de la ópera al proponer su contrario. *La Ópera de los tres peniques*, es decir ópera pobre, es una adaptación de *Beggars Opera* que convierte en delincuentes a sus protagonistas, centrando sus dardos en la riqueza y el lujo, consideradas el centro del sistema espectacular.

En el siglo XVIII, Pergolesi es el primero que presenta el texto de Petrosellini de la ópera de la sierva: *La Serva Padrona*, y es Gay quien propone esa ópera del mendigo, *Beggars Opera*. Pero lo mas interesante, desde le punto de vista espectacular, es que esa

¹⁵⁵ La música romántica, por muy oscura que pueda ser, es opulenta, grandiosa, representa la nación entera. Lo popular y lo feo pudo entrar como contenido pero el lenguaje musical es de una riqueza extraordinaria.

pobreza de la música es fácilmente reconvertible en forma de representación opulenta, en primer lugar con la puesta en escena. Y eso fue lo que paso con la opera pobre, popular, de melodías sencillas al estilo popular napolitano, rápidamente transformada en Grand Opera dentro de la programación de los grandes teatros capitalinos. El primero en iniciar la adaptación de las formas musicales simples a las complejidades de la ópera grande es Gluck, lo siguen Mehul, Philidor, Cherubini y Spontini. Con Mozart la temática de la comedia se ha ennoblecido y ha alcanzado el lenguaje de la vieja opera cortesana pero con la riqueza dramática del nuevo modelo post-Goldoni, y con el encanto del predominio melódico del clasicismo.

Los cambios en escena son representativos de las transformaciones sociales. El proceso de enriquecimiento de los antiguos sirvientes corría paralelo, en escena, al enriquecimiento de la burguesía en la ciudad. Son, paradójicamente, las aventuras del sirviente *Figaro*, de Beaumarchais, el que tanto en la versión de Paisiello como en la de Mozart, alcanzan el glorioso estatus del lujo de las obras cortesanas de los primeros años de siglo. La cantidad de componentes de la producción se ha ampliado considerablemente: el aumento de la orquesta, la importancia dada a los coros, la cantidad de solistas, hacen del espectáculo algo de una extremada complejidad. La escritura vocal e instrumental van a dificultar la selección de los interpretes capaces de abordar esos repertorios. El sencillo contenido de las comedias napolitanas de los primeros años del siglo XVIII se transforma en un complejo aparato espectacular en la segunda mitad del siglo.

2.

Voltaire se pregunta acerca de lo qué es el lujo en el artículo homónimo de su *Diccionario filosófico*:

¿Gastó lujo el primero que utilizó un par de zapatos? ¿No fue, más bien, un hombre sensato e industrioso? ¿No lo fue también el que vistió la primera camisa? En cuanto al primero que la hizo blanquear y planchar, le creo un genio con grandes recursos y capaz de gobernar un estado. (Voltaire, 1960)

Es evidente que la argumentación asimila el lujo al progreso. Según Voltaire lujo es el nombre dado a una escala superior en el disfrute de los bienes y recursos respecto a un estado inferior o menos elaborado. La idea de Voltaire se suma a la respuesta que Lúculo da a Catón: según este es mas conveniente que se consuman los excedentes que no que los que no saben disfrutar gasten sus dineros en armas y ejércitos para dominar a

los otros. La sociedad cortesana es buena prueba de ello, Voltaire, que tanto alabó a Luis XIV, conoció las estrategias de este para crear una sociedad espectacular de un lujo inimaginable hasta el momento. La idea era simple, y la recoge Voltaire al comienzo de su artículo, es mejor una nobleza empobrecida alrededor de la pompa de Versailles a una nobleza rica en sus feudos.

El lujo de la nobleza se impuso como un rasgo distintivo de su posición social, un signo como es la ropa es característico del valor social del lujo. El vestuario, como vimos, era una forma de identidad, hasta tal punto que vestir de acuerdo a unas formas que no corresponden al propio rango es motivo de delito, “Todavía en 1789 el Gobernador de los Estados Generales prohibió a los miembros del tercer estado llevar joyas, moños u otros emblemas de colores” (Sennett,R. 1978, p.87). La evolución que sufre el diseño de la ropa fue significativa en Paris, la rígida estructura de la *robe volante* y la *robe à la française* va siendo sustituido por el vestido camisero. La ropa de casa va a entrar en el salón público, en la plaza, en el teatro. Es la primera transformación de la apariencia física, y es donde se percibe la confusión entre lo privado y lo público. El vestuario público, que era el mismo que el de la escena, poco a poco va siendo sustituido por el vestuario empleado en la habitación privada por su comodidad, criterio que como vimos se acerca al de utilidad o conveniencia. El espacio doméstico, también en el vestuario, domina la calle, la esfera pública.

El vestuario, la casa, las joyas, la riqueza, van a dejar de ser ostentosas hacia finales de siglo. Después de la Revolución Francesa los signos externos de la riqueza se inhiben. Ya no habrá necesidad de exhibir el rango y la distinción, es mas, puede llegar a ser peligroso tener apariencia de cortesano. Sin embargo eso no reduce el interés por el lujo, mas bien al contrario, el lujo se ha convertido, en los textos de la *Enciclopedia*, en algo necesario, algo así como el consumo, en los análisis modernos sobre el mercado. Pero el lujo se convierte en espectacular solo para aquellos que son iguales en recursos y posibilidades.

Voltaire hace un análisis histórico de diversos elementos que fueron tenidos por suntuarios, como las tijeras, y que se han convertido en objetos corrientes. El lujo es la consecuencia natural de los progresos de la especie humana, por lo tanto es síntoma del estado evolutivo y del elevado nivel de vida desarrollado por el hombre. En una burla a Rousseau, dice Voltaire, que solo aquellos que consideran al orangután como modelo de

felicidad, desprecian los progresos de la civilización y el lujo. Todo aquello que aparece de nuevo, una nueva prenda, o una nueva tecnología, etc., es considerada como un lujo, obviamente antes de que existiera no se vivía con ella.

Voltaire es consciente de que el lujo es algo a lo que no todos alcanzan. Al final la defensa del lujo de los particulares es una reivindicación de la desigualdad como una consecuencia necesaria del sistema social y económico. En realidad la argumentación de Voltaire recoge el sentido aristocrático del lujo como algo que distingue a un número selecto de ciudadanos, y la única justificación incuestionable del uso del lujo, es ese derecho que Locke considera natural, y que es el derecho de propiedad. Respecto a la intervención del Estado en la prohibición del lujo, las llamadas leyes suntuarias, dice Voltaire que son una violación del derecho de propiedad.

Para acallar a los moralistas, algunos enciclopedistas acuñan la idea del lujo representativo, nuevamente una herencia del concepto de cortesano, que exhibe un lujo obligado por su rango. Pero no es nunca un lujo con valor de apariencia carente de significación. Hay muchas y variadas justificaciones del lujo. En este contexto vuelve a aparecer la diferencia entre lo privado y lo público, la casa no es el Estado, el lujo de la casa no puede ser nada más que el lujo representativo, de la misma manera que el Estado está obligado a exhibir ese tipo de lujo que representa a la voluntad general. En la línea de lo planteado por Montesquieu, en libro VII *De l'esprit des Lois*, los enciclopedistas defienden esa idea del lujo representativo que debe usarse en la política. La riqueza de una nación es reconocida y admirada por todos, por eso el lujo útil es el lujo social. De esta manera el lujo de una nación está proporcionado a su riqueza y el enriquecimiento privado debe siempre ir unido al interés público. Este es un lujo que está subordinado al interés de la comunidad. Todo el discurso sobre los límites de la exhibición del lujo es una tendencia del capitalismo más luterano y es, al mismo tiempo, la expresión de una determinada moral, aquella que hace necesario el control de las pasiones. Solo esa disciplina moral, que afecta al valor de la actividad humana, permite que sus energías se dirijan al trabajo y la producción.

Los defensores del lujo, como Voltaire, lo hacen desde la defensa de la cultura y el arte entendidos como prestigio de la nación. Para Diderot el lujo solo es nocivo si se opone al mérito, pero también encontramos que el lujo es útil en tanto que se enmarca dentro del interés nacional, no desde la perspectiva moral sino política. El lujo, en

Europa, se ha llevado a los espacios públicos como un intento de revalorizarlos según el patrón grecolatino. Plazas, Teatros, Iglesias y Mercados, exhiben un lujo que no encontramos en otras culturas y épocas, como las de las ciudades medievales o árabes. Es una idea muy fructífera, el lujo representativo es una forma de explicar la representación en una de sus más poderosas manifestaciones materiales. Buena parte del sistema representativo sobre el que se basa la ópera es la exhibición más notoria del lujo. Pocos espacios podemos considerar más lujosos que un teatro de ópera de los que se construyen en todas las ciudades europeas a lo largo del siglo XVIII. La opinión pública aprende a admirar el lujo, que se hace necesario en la representación social, sin embargo ese lujo representativo es solo un argumento que oculta la defensa del lujo cortesano adaptado al nuevo orden burgués.

El artículo *lujo* de la *Enciclopedia* fue escrito por Saint-Lambert y comienza planteando el debate entre los defensores y los detractores del lujo, y posicionándose inmediatamente contra Rousseau. El texto sigue los argumentos de Voltaire y admite que es necesario un crecimiento ininterrumpido del lujo para hacer progresar las artes, la industria y el comercio, y llevar las naciones al punto de madurez. Aunque llegadas a ese punto, a las naciones, les ocurre como a los hombres: parece una convención aceptada (dice Saint Lambert, “incluso el señor Hume está de acuerdo”), según la metáfora evolutiva todavía empleada por algunos, que se produzca el envejecimiento y la muerte.

El problema entonces es conocer la causa de la decadencia de los estados, y saber si el lujo está relacionado con ese efecto. Así, Saint Lambert investiga acerca de las repercusiones del interés personal, en los asuntos generales, como causa de una degradación de los estados. También analiza las consecuencias de estados despóticos como Persia, y continúa sus argumentaciones hasta llegar a Atenas. Para el autor de este texto enciclopédico la causa de la decadencia ateniense no es el lujo sino el poder de una “ciega multitud” y el debilitamiento del Senado. No hay ninguna relación entre el lujo y la inmoralidad ya que encontramos ejemplos tanto para afirmar tal afirmación como para negarla. Es el caso de China donde parece vinculado el lujo de unos pocos y el maltrato de muchos, frente a Italia, donde el lujo ha sido compatible con toda clase de virtudes, “menos las militares”. Repasando uno a uno el ejemplo de las diferentes naciones europeas concluye que el lujo es contrario o favorable al desarrollo en relación a las riquezas de las naciones. Es decir la lógica que se plantea ahora es la de analizar la forma

en la que se da el consumo en el país, la práctica del consumo y el lujo pueden ser positivos o nocivos. No hay una fórmula única, depende de cada país. La regla es simple se trata de que la “cantidad de productos de disfrute este proporcionada por los propios medios de disfrute”.

El deseo de satisfacción placentera de aquellos que pueden permitírselo, como viene señalada en Mandeville, se convierte así en el motor del crecimiento de la industria, y ese crecimiento supone nuevos medios de subsistencia para el pueblo. Si el rico no disfruta desmesuradamente no hay circulación de capitales y trabajo para el pobre. El discurso acaba con un alegato a la moralidad y al control o moderación de las pasiones, que como el deseo de lujo, “deben subordinarse al espíritu de la comunidad, solo eso las mantiene en el orden, sin ese criterio es fuente de injusticias y desastres”, pero que además las pasiones se armonicen entre si para que ninguna destruya a la otra.

El filósofo debe asumir que el lujo está asociado al progreso. Así queda resuelto el debate sobre las leyes suntuarias, estas son una intervención del estado sobre una tendencia natural de los pueblos desarrollados. El estado no debe reprimir el lujo sino ordenarlo. En artículos de la *Enciclopedia* de Quesnay, Turgot y Diderot: *Agriculture, Fermiers, Grains, Foires*, se critican las manufacturas de puro lujo que dañan la agricultura del país, mientras que hay otras manufacturas de “lujo útil” que usan las materias primas del país. Parece que el rechazo del lujo aparece cuando los hombres no saben usarlo adecuadamente ni saben lo que conviene a su oficio y estado. Sin embargo en Rousseau se repiten los ataques contra todo tipo de lujo: *Discours sur les sciences...*, *Narciso, o Economía política*. Defensor de las leyes suntuarias (*Lois somptuaries*, entrada de la enciclopedia de Boucher D’Argis), Rousseau desprecia el lujo con los mismos argumentos que rechaza la representación. Contra la supervivencia de la ética cortesana Rousseau plantea el rigor de la ética calvinista.

En *La riqueza de las naciones*, Adam Smith va a desarrollar argumentos similares a los de los enciclopedistas. En el capítulo III se lee:

En un país donde florece el comercio y abunda todo género de costosos artículos de lujo, lo mismo el Soberano que todos los grandes propietarios de sus dominios gastan naturalmente una gran parte de sus ingresos en procurarse aquellos objetos suntuarios. (Smith, A. 1998).

El sistema capitalista se basa en la “libre” circulación de capitales, el consumo desproporcionado es mas útil al sistema que el rigor y el ahorro. Como consideraban los enciclopedistas, el lujo es una calificación relativa a la riqueza del que emite el juicio. El

problema no es el lujo sino la desproporción entre los medios de los que se dispone y el gasto realizado. Pero visto que algunas veces el gasto desproporcionado es necesario por varias razones, como son la guerra, esta forma de endeudamiento puede transformarse en positiva. Hay nuevos factores que tienen que ver con la forma en la que la deuda crea riqueza. Esa necesidad del Estado crea en los súbditos nuevos valores positivos para el crecimiento económico: “la capacidad para prestar y la inclinación a hacerlo”. Al final veremos que la ética capitalista en sus orígenes no es tanto una ética del ahorro como del gasto y la deuda, es la deuda la que va constituirse en un motor de riqueza. El despilfarro o el lujo pone a los individuos y a las corporaciones mas o menos al límite. Ese límite es el de la deuda, convertida en una fuente de riqueza para el capital que vive del consumo ilimitado de los otros.

El lujo de unos pocos frente a la abundancia para todos es el signo del capitalismo, eso aunque Rousseau y los derechos humanos lo quieran de otra forma. El lujo en el arte es el dinamizador simbólico del sistema capitalista. Lujo y capitalismo parece que están unidos, esta ética capitalista está un tanto alejada de la sobriedad de la que habla Weber respecto a la ética protestante. El capitalismo no sería la expresión de la simple ética del trabajo, por la que el moderno trabaja y reinvierte continuamente, sin gastar mas allá de lo necesario. Esa ética del trabajo puede explicar cierta versión del capitalismo calvinista original pero no es extensible a otros lugares y circunstancias. El capitalismo parece que no esta asociado a esa ética sino mas bien a la que propugna Mandeville: la envidia y la vanidad.

3.

Voltaire habla de las rapiñas de Roma o de las de los piratas británicos, así como de otras formas de enriquecimientos cuyo cumplimiento y compensación esta sostenido por el lujo. El dinero tiene la virtud de ser una mediación que no registra su procedencia, por decir en las palabras de aquel emperador romano que Sánchez Ferlosio analiza con tanto cuidado, el dinero *non olet*. Hasta Mandeville la reflexión económica giraba sobre el tema de las necesidades, Mandeville lo centra en los deseos, según Y. Vargas: “Defiende que esa nueva economía del lujo se basa en caracteres psicológicos naturales al hombre: la vanidad y la envidia y estas dos pasiones, estos dos vicios, son el motor de la riqueza de un país” (Vargas, Yves, en López Hernández, Campillo Meseguer, A. ED. 2013, p.54). En *La fabula de las abejas* Mandeville pone en evidencia como el lujo es el

motor del capitalismo, a través de esta argumentación se va sacar a la luz el motor de los fundamentos naturales de esa lógica económica. La vanidad y la envidia son las motivaciones naturales que se revelan “al reemplazar la necesidad por el deseo, al fundar la economía en la fantasía”. Y. Vargas, que quiere demostrar que Rousseau ha sido un atento lector de Mandeville, va a plantear la estrategia que sigue Rousseau cuando en el artículo *Economía política* vuelve a la noción de necesidad frente a la de deseo de Mandeville. La lógica del deseo nos devuelve a la configuración psíquica del sujeto y de sus estructuras representativas, de modo que el capitalismo se convierte en una expresión de ciertas tendencias subjetivas que forman parte del sistema representativo moderno. Este capitalismo del deseo lo único que muestra es su dependencia respecto al sistema doméstico, es decir la gestión de lo privado, que es espacio doméstico, al hacerse pública transforma sus motivaciones subjetivas en leyes objetivas del sistema. Lo que Mandeville constata es que hay un cambio en el modelo social: “la buena marcha del nuevo mercado requiere del trabajo continuo de los pobres...pero también de una sociedad opulenta que se base en el lujo...”(Vargas, Y, citado en López Hernández, J. Campillo Meseguer, A. ED. 2013. p.54). Voltaire también lo sabe cuando argumenta a favor del lujo, los salones, el teatro y la ópera, que son los grandes escenarios de la representación y del capitalismo, son espacios aptos para unos pocos, que necesitan de otros muchos para su correcto funcionamiento.

La economía no se basa en la producción de bienes en abundancia, el criterio económico es el del consumo, es una de las diferencias entre Mandeville y Rousseau. Y así se repiten otras contraposiciones como son el sistema económico frente al sistema de finanzas, el comercio frente a la agricultura, es por esto que dice Vargas respecto a Rousseau: “La restitución de la economía a una base agrícola no es una nostalgia bucólica, es un combate anticapitalista” (Vargas, Y. en López Hernández, J. Campillo Meseguer, A. (ED), 2013, p.57).

IV. LOS CONTENIDOS DE LA REPRESENTACIÓN. LA REPRESENTACION OPULENTA: LA OPERA.

4. 1. EL NUEVO TEATRO MUSICAL: DE NAPOLI A PARIS (1752).

Los públicos se clasifican de muchas maneras dentro del espectáculo, pero también se pueden clasificar en función del tipo de espectáculo que frecuentan. De ahí las polémicas invectivas volterianas contra la vulgarización de la comedia musical. Hay mas factores que inciden en la importancia de la opera como espectáculo paradigmático. Las nuevas clasificaciones sociales colocan en una posición privilegiada a individuos que no pueden justificar su poder por la “gracia” ni por la “sangre”, es mas bien la pericia, la profesionalidad, la formación, algo que siendo apto para todos sin embargo desanima a la mayoría. Las alturas del canto lírico son bien diferentes de la dudosa profesionalidad del trabajo del simple comediante. El cantante comunica con unos recursos de autentica excepcionalidad. Diciendo todo esto no nos habríamos acercado ni de lejos a los prejuicios de clase que se usan como criterio de distinción. La alta sociedad ilustrada jerarquiza todo el sistema cultural convirtiéndolo en un espejo de la jerarquía social.

Hay mas razones y algunas las hemos desarrollado en otras partes, se trata de la importancia de este espectáculo como forma de identidad de la clase gobernante en las cortes del siglo XVII. La comedia supone la primera revolución ya que se da en el corazón simbólico de la burguesía gobernante. Así lo entendieron algunos como Rousseau y Voltaire. Pero si comparamos las músicas del periodo barroco y el periodo clásico es donde encontramos las grandes diferencias en la concepción del espectáculo. El mundo alegórico del drama barroco va a ser sustituido por un perfil vocal y musical que caracteriza a las individualidades con mas precisión conforme nos adentramos en la plenitud del clasicismo. El individuo se encuentra en la individualidad del protagonista. La jerarquía de los personajes ya la encontramos en la ópera de Gluck, es decir el clasicismo introduce la división entre primeras figuras, personajes secundarios y comprimarios de tercera clase. Frente al modelo handeliano, que todavía guardaba la herencia de Monteverdi y nos presentaba entre seis y ocho personajes protagonistas ahora aparece la jerarquía que nos va a presentar la primadonna y el primouomo, los primeros cantantes sobre los que Mozart compone una ópera en *Der Schauspieldirektor*. La

jerarquía permite destacar a la individualidad aislada o personalidad heroica. Probablemente otra de las novedades es la ampliación de la orquesta y los coros que cada vez son mas numerosos, una multiplicación que es paralela a la reducción de personajes protagonistas. Esa transformación va a exigir la aparición de una de las grandes novedades de esta música: la del director musical. Bien sabemos el papel que desempeñaban los compositores en la presentación de sus obras, especialmente conocido es el episodio que rodea la muerte de Lully a consecuencia de la herida recibida en el pie por el bastón de orquesta que empleaba para marcar el ritmo.

El director representa la figura del poder en escena. Las cosas en la ópera no suceden bajo una capa de verosimilitud como en el teatro convencional. Además de la distancia que introduce el canto hay elementos que confieren al espectáculo una dimensión ritual que desborda la mera ficción artística. Precisamente la presencia del mando está en el gesto en pie, del director musical, de frente al conjunto de miembros de la orquesta, de los coros, de los cantantes y de los, con frecuencia incontrolados, protagonistas canoros. Dice Elías Canetti:

No hay expresión mas vívida del poder que la actividad del director de orquesta. Cada detalle de su conducta pública es característico, haga lo que haga arroja luz sobre la naturaleza del poder. Quien no supiere nada sobre el poder, podría deducir sus propiedades una tras otra de una atenta observación del director de orquesta. (Canetti, E.1994, p. 415)

Es decir el espectador no solo recibe unos mensajes a través de su sensibilidad y de su inteligencia respecto a lo que oye y ve en el espectáculo, también percibe una prodigiosa organización y, según nos indica Canetti, vemos una figura dominante que organiza el caos de un todo armonioso. Dice Canetti el director está en pie, en una posición elevada respecto a los músicos, a los que tiene delante, detrás tiene al público que contempla los gestos de sus manos que parece que hacen la música. Sus movimientos hacen que los signos escritos se conviertan en sonidos vivos, dice Canetti que tiene el poder de la vida y la muerte, hace vivo lo que está muerto “una voz, que durante mucho tiempo está muerta, por orden suya puede resucitar” (Canetti, E.1994, p. 415). El director ejerce su mandato sobre una masa de músicos y de espectadores, en público, es “una guía para la muchedumbre de la sala” (Canetti, E.1994, p. 416). Ante su presencia física se produce el aplauso y después el silencio del auditorio. Cuando concluye su ejecución el aplauso confirma su dominio, la duración y la intensidad del aplauso es el síntoma de su triunfo sobre la muchedumbre. El espectador es siempre consciente del dominio que ejerce sobre la totalidad de los músicos y cantantes que están atentos a sus gestos. Nada

de lo que sucede en escena es posible sin el director y el espectador percibe las discretas miradas de los cantantes, a las indicaciones de entrada del director, mientras encarnan su papel. El orden se manifiesta ante el ritual por el que la masa de los artistas en el teatro de ópera se ponen en acción movidos por el bastón de mando del director de orquesta.

4.1.1. EL ROL SOCIAL DEL ESPECTÁCULO MUSICAL

La Ilustración va a diseñar un verdadero plan de instrumentalización del espectáculo. La ópera se convierte en una herramienta de control social, en un espejo donde se refleja el orden de las clases dirigentes. Allí donde las sociedades están fuertemente divididas, con un elemento estamental muy poderoso, allí donde entre la nobleza de sangre y el pueblo llano no hay ninguna burguesía poderosa, no se va a generar un espectáculo de masas cultas y económicamente dotadas, como sucede en la mayor parte de centro Europa. Sólo en los lugares más deprimidos, económica o culturalmente, o en aquellos donde se mantiene una rígida separación estamental, como es el caso de España, Portugal, Rusia, o Polonia, no habrá un desarrollo importante, de un teatro musical con una personalidad propia, fuera de los centros cortesanos. Es la incipiente clase media la que se convierte en espectadora de un musical que está a medio camino entre la vieja ópera seria, un espectáculo de la nobleza, y la comedia, con partes cantadas y bailadas, un espectáculo popular que se repite por ferias y mercados por toda Europa, verdadero origen de las peculiaridades nacionales surgidas en la época: Vaudeville, Singspiel, Zarzuela, The Masque. Esa clase se convierte en el nuevo modelo de la estructura social en los países donde comienza a desarrollarse el capitalismo. La comedia se convierte en el espectáculo propio de los *uomini nuovi*. Se desarrollarán dos modelos de comedia musical, la comedia elevada y la más banal. En algunos momentos se cruzan, lo buffo tiene un origen eminente popular, sin embargo de ahí derivan dos formas espectaculares muy diferentes. Nuestro interés va a dirigirse a esa comedia musical que es capaz de competir con la música seria del drama musical. Esa forma musical identifica al viejo y el nuevo público de la ópera.

Esos nuevos públicos, representados por asuntos que los identifican, son los nuevos actores políticos. En lugar de cambiar el orden monárquico, como sucede en Gran Bretaña en 1668, se trata de efectuar los ajustes necesarios para incorporar a la nueva élite económica en el centro del poder. Esa élite de nuevos poderosos comerciantes o banqueros que detentan

el control del capital económico, que no cuestionan el poder político monárquico más que la propia nobleza, representan en la ópera cómica las posibilidades de ascensión social en una sociedad cuyo criterio de distinción era la “sangre” y la herencia, y que ahora incorpora el criterio del capital. La comedia debe ser la puerta abierta a la movilidad, jugando a veces a uno de los tópicos, según el cual, el ciudadano, comerciante o labrador acaba demostrando una lejana vinculación con la nobleza, ya que al final se le descubre como hijo o hija desconocida de algún noble (Maravall, 1990, p.42-44). Es el caso de la mayor parte de las comedias desde *Lo frate 'nnamorato* hasta *La fille du régiment*.

El intelectual y político ilustrado español G. Jovellanos establece una relación directa entre el pueblo trabajador, su satisfacción y el respeto a la autoridad establecida:

Un pueblo libre y alegre será precisamente activo y laborioso, y siéndolo, será también morigerado y obediente a la justicia. Cuanto más goce, tanto más amará al gobierno en que vive, tanto mayor le obedecerá, tanto de buen grado concurrirá a sustentarle y defenderle. Cuanto más goce, tanto más tendrá que perder, tanto más temerá el desorden y tanto más respetará la autoridad destinada a reprimirle (Jovellanos, 1967, p.99).

Durante el siglo XVIII la ópera cómica desempeña un papel idéntico al que desempeñó en el siglo anterior, sólo que ahora ya no se trata de articular a un conjunto de nobles en torno a un centro de poder y un centro espectacular, ahora se trata de ejercer ese poder de atracción espectacular no con el cortesano sino con el pueblo trabajador, los comerciantes, que desean mantener la estabilidad adquirida con sus actividades y acompañada del disfrute del ocio. Ciudadanos satisfechos son, para Jovellanos, ciudadanos sumisos por lo tanto el pensador ilustrado presenta su programa de organización espectacular como un programa político.

El espectáculo se convierte en una preocupación fundamental, primero desde el punto de vista de la exhibición del poder nobiliario y después como un distintivo de identidad de una clase que encuentra en la ostentación de la ópera la figura de su propio poder. La diversión será una exigencia más propia de un pueblo sin ambiciones de poder que de una clase que ambiciona cada vez más cotas de poder. La reflexión de Jovellanos no es válida para el pueblo de elevada posición social que se identifica con la burguesía capitalista, cuyo interés no es tanto cualquier diversión, el pasatiempo que le hace descansar de las duras horas de trabajo, cuanto una diversión que es el emblema del poder, y que es recogido en la temática que recorre siglo y medio de ópera desde la *L'incoronazione de Poppea* hasta *Die Zauberflöte*. Se trata un espectáculo que cuenta entre los asistentes con la élite, que cuenta a los asistentes como los miembros más representativos de la ciudad.

Una nueva época¹⁵⁶ se abre con el dominio de la monarquía sobre los hostiles señores feudales, el gran espectáculo cortesano ha llegado a su apoteosis a lo largo de todo el siglo XVII, mientras la nobleza, que había conservado parte de sus privilegios, ve cómo se produce un empobrecimiento de éstos, especialmente de la nobleza rural. La clase nobiliaria ya no depende exclusivamente del poder real, hacia la primera mitad del siglo XVIII se puede decir que “El antiguo rencor de la corona contra la nobleza feudal ha declinado” (Hauser, 1983, p. 160).

Dependiendo de las circunstancias la nobleza se encarga de la alta burocracia del país, o entronca con la alta burguesía. Aún en un estado monárquico, el criterio que rige el poder no es de la nobleza de sangre, sino el nuevo criterio capitalista, eso contribuye enormemente a cambiar los contenidos de la nueva industria del ocio. “En el siglo XVIII se detiene el desarrollo del arte cortesano” (Hauser, 1983 B, p. 369) de ahora en adelante la fiesta cortesana se ha sustituido por todas aquellas ocasiones de encuentro social, cada vez más numerosas para la ya poderosa burguesía. “La corte en el sentido antiguo desaparece en su traslado de Versalles a París (...) La ciudad desplaza a la corte como vehículo cultural” (Hauser, 1983 B, p. 370). Después de tan emblemático desplazamiento la ciudad entera se convierte en el verdadero centro de la nueva vida “cortesana” de la burguesía que se abre a una gran cantidad de espacios nuevos y a la misma ciudad convertida en espacio espectacular.

4.1.2. LAS PRIMERAS COMEDIAS

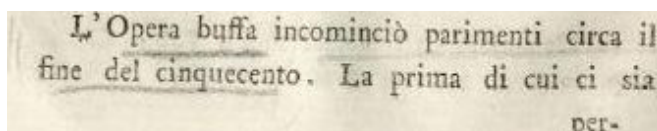
La comedia musical, en sus muchas denominaciones como ópera *buffa*, *dramma giocoso*, y un largo etcétera, no sólo supone un nuevo género, sino que las diferencias con el drama musical son cualitativas. Los autores de libretos son habitualmente diferentes para una ópera seria de aquellos que escriben comedias; pero es que no sólo las temáticas sino hasta la interpretación canora es diferente. Antes de 1770 no era habitual que los cantantes de la ópera cómica y seria fueran los mismos. En la comedia, el cantante debía no sólo cantar bien sino también ser un buen actor, eso suponía en algunas ocasiones una mayor sencillez en la escritura musical, por lo que había una declarada especialización de los

¹⁵⁶ Se trata del siglo XVIII donde se llega a una nueva forma de organización política, el denominado Despotismo Ilustrado, que culmina con la concentración del poder político en un centro político, y en un solo personaje: el monarca, acabando así con la dispersión de los micro-poderes feudales.

intérpretes, los que se dedicaban al repertorio serio, y los intérpretes del género buffo. El coste de una ópera cómica era más bajo que el de la ópera seria, cuyo centro gravitaba en el gran espectáculo con toda una compleja maquinaria, vestuario, etc. La comedia se ambientaba en situaciones reconocibles, y su núcleo central se basaba en el ingenio del texto y la maestría de los cantantes. Desde el punto de vista musical, tanto una como la otra alcanzaron grandes niveles de elaboración hasta el punto de confluir, ya que en torno a 1780 ya no se distinguía radicalmente el serio y el cómico, como es el caso de *Die Zauberflöte*. Se trata del final de una larga historia que había nacido de la mezcla de ambos géneros en el mismo espectáculo, de la práctica habitual a principios del siglo XVIII de intercalar intermedios cómicos en los actos de una ópera seria. El último capítulo de la comedia ilustrada es precisamente aquel donde se mezclan lo cómico y lo serio. Ese es el modelo de la comedia sentimental por una parte y el drama burgués por otra, tanto en uno como en el otro caso la comedia napolitana de inspiración bufa es rechazada por las nuevas formas dramáticas¹⁵⁷.

En 1706, en el Teatro S' Angelo de Venecia, se usaban los intermedios de las óperas serias para intercalar escenas cómicas a telón cerrado; al año siguiente, también podíamos encontrar estos Intermezzi en el teatro de San Casiano¹⁵⁸. Los Intermezzi acabaron por adquirir autonomía saliendo de los entreactos que adoptaron la costumbre de introducir ballets. Esta autonomía de los Intermezzi corrió paralela a la de las óperas cómicas totalmente autónomas que se venían representando desde la segunda mitad del siglo anterior; escasas en comparación con la enorme cantidad de dramas serios que se van representando, pero importantes.

Abundan las hipótesis acerca de cuál es la primera comedia, u ópera buffa. En el manuscrito de Arteaga (1785) *Rivoluzione musicale del teatro italiano*, se lee (Cap. 5, pag. 263):



¹⁵⁷ En realidad se la considera precursora de otro género, la comedia musical de variedades. El buffo lirico sin embargo no tiene nada que ver con el espectáculo musical que se da en las capitales y será el fundamento de vaudevilles y cabaretes.

¹⁵⁸ Así lo recoge Parker, R. (1998).

263

pervenuta la notizia sortì alla luce in Vinegia l'anno 1597 col titolo: *Anfiparnaso Commedia* dedicata a Don Alessandro d'Este. S'ignora dove e in qual anno si recitasse. L'autore fu un Modenese, che fece la musica e la poesia, chiamato Orazio Vecchi, il quale non si dee confondere con Orfeo Vecchi Musico e Maestro di Cappella nel medesimo secolo. Egli nella Dedicata si vanta d'essere stato il primo a metter in musica le poesie drammatiche, e questo vanto vien replicato dall'autore d'una Iscrizione latina fatta pel suo sepolcro, che si conserva in Modena, e che vien rapportata dal Muratori nella sua Perfetta Poesia, ma il lettore dopo il narrato fin qui può giudicare se ciò si dica a ragione. L'Anfiparnaso venne poi in tal dimenticanza presso agl'italiani che Appostolo Zeno, comechè in tal genere d'erudizione fosse versatissimo, confessa in una sua lettera al Muratori d'ignorarne persin l'esistenza. Nè il Muratori ebbe altra notizia che quella, che ricavò dalla mentovata iscrizione. Il Maffei nel Discorso sul Teatro Italiano, e il Quadrio mostrano bensì d'averla veduta. A me pure è venuto fatto d'averla alle mani fra le carte mu-

Tom. I. V sica.

sicali, ove sempre rimase. Nè la musica nè la poesia meriterebbono, che se ne facesse menzione, se la circostanza d'esser la prima nel suo genere non m'obbligasse a darle qualche luogo in questa Storia. Pantalone, Arlecchino, Brighella, e il Capitano Cardone Spagnuolo sono fra gli altri i leggiadri personaggi. Si parla in Castigliano, in Bolognese, in Italiano, e persino in Ebraico: lascio pensare qual armonico guazzabuglio risultar ne debba da tutto ciò. Sentasi nell'atto secondo il gentil dialogo fra Isabella e il Capitano Spagnuolo, il quale per antica benignità della nazione italiana verso di noi debbe esser sempre posto in ridicolo sul Teatro.

El *Antiparnaso* sería la primera comedia de 1597, una obra cortesana vinculada al mundo de la *Commedia dell'arte* de Horacio Vecchi. Otra tradición sitúa el origen de la comedia en una obra de 1619 estrenada en Florencia: *La fiera*, una obra con música de la compositora Francesca Caccini, y texto de Miguel Ángel Buonarroti (sobrino del ilustre artista del Renacimiento). Pero será en Roma con textos de Rospigliosi (un cardenal convertido en Papa) o en Venecia, donde se producen las primeras comedias, ciertamente menores, en cantidad, a los dramas serios. Es en una economía espectacular como la veneciana donde habíamos empezado a encontrar las primeras escenas cómicas, esta vez dentro de las óperas serias. Las escenas cómicas aparecen dentro de las óperas representadas en los teatros de Venecia desde Monteverdi y Cavalli, en la primera mitad del siglo XVII, siendo *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (1640) y especialmente *L'incoronazione di Poppea* (1642), las primeras obras venecianas de Monteverdi donde aparecen importantes escenas cómicas al estilo de los dramas españoles de Calderón o de Lope de Vega, tan famosos en la época. En la ópera no cortesana que se organiza en Venecia, especialmente en los dramas de Cavalli como *Giasone*, aparecen esas escenas con los personajes populares, verdaderas escenas bufas que contrastan poderosamente con el drama central. En torno a 1700 el afamado libretista Zeno (1668-1750) introduce la novedad de excluir las escenas cómicas del drama; la única solución para la supervivencia de la comedia queda en regresar a los intermedios, que en los comienzos de la ópera se intercalaban en las obras teatrales¹⁵⁹. La separación propuesta por Zeno será uno de los motores de desarrollo de la nueva ópera cómica. Esta nueva forma literaria va a exigir un profundo cambio en las estructuras musicales y en el estilo de canto. Pero será en Nápoles donde la *commedia* adquiera un papel preeminente cargado de significados que tienen que ver con la peculiaridad de “vicerego”.

4.1.3. NÁPOLES: SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO

Las comedias existen en Nápoles desde las últimas décadas del siglo XVII, pero como un fenómeno subsidiario respecto a la ópera seria. Sólo desde la perspectiva de la jerarquía social y la organización política es comprensible el fenómeno espectacular de la

¹⁵⁹ Fue en Florencia, en la fiesta organizada en 1589 con motivo de un matrimonio de los Medicis, cuando se introdujeron los primeros *intermezzi* musicales en la comedia de Bargali *La peregrina*. Los textos eran de Bardi y Rinuccini, la música de Marenzio y Caccini.

ópera en Nápoles. El reino de Nápoles es un estado que pertenece a la corona española, primero como gobernación luego como virreinato, que es restituido tras el breve periodo de revueltas en 1647 (Montanelli y Gervasio, 1969, p. 480). Esta “revolución” según el estilo de las viejas movilizaciones populares de carácter mesiánico, como la de Savonarola en Florencia, está dirigida por un líder popular: Masaniello, que reivindicaba la anulación de los fuertes impuestos que gravaban a los napolitanos, y somete a la autoridad del virrey español. Restaurado el orden, tras un enfrentamiento de la ciudad de Nápoles con la llegada de la flota española al mando de D. Juan de Austria hacia octubre de 1647, y tras un breve dominio francés al mando del duque de Guisa, los napolitanos logran la restauración del poder español. Nápoles es una ciudad de doscientos mil habitantes, es la ciudad más grande de Italia y una de las mayores de toda Europa. La nobleza napolitana, en torno a estos años de la segunda mitad del siglo XVII, contaba con 119 príncipes, 150 duques, 163 marqueses y varios cientos de condes, junto a un número incalculable de barones (Montanelli y Gervasio 1969, p.475). Existía una burguesía compuesta de abogados, magistrados, cobradores de impuestos...una compleja burocracia que servía a la corte, y una masa enorme popular de *lazzari*, trabajadores, pescadores hambrientos y míseros que vivían de la limosna y estaban sometidos por la *gabella* (impuesto que gravaba todos los productos que circulaban en el mercado).

El papel político de la ópera tiene unas características peculiares que configuran el espectáculo dramático de una forma peculiar. Los rasgos de este espectáculo se identifican con la clase dirigente y se dirige exclusivamente a ésta, siendo reconocida como una seña de identidad de esta clase:

Desde los comienzos, la ópera en Nápoles es una demostración pública de la autoridad virreinal, a sabiendas destinataria de un doble destinatario: la corte, por un lado, la ciudad por el otro, o sea, a los dos estratos sociales sobre los cuales, en antagonismo con la aristocracia feudal, se mantiene (mientras dure) el poder del virrey español. (Bianconi, 1986, p.182) .

Esta situación condiciona toda la organización espectacular del virreinato. Y en cierto sentido los cambios producidos en el orden político durante los siguientes años se van a reflejar en la organización espectacular napolitana.

El duque de Medinaceli, el virrey, se encarga personalmente de la gestión del primer teatro público de Nápoles que se abre en 1654: el teatro San Bartolomeo. La administración espectacular es de una importancia capital, y así es considerada por los más altos responsables de la política. Pero se trata, ya no de organizar a la nobleza rebelde en torno al príncipe absoluto, como se pretendía con el melodrama de principios de siglo que era

representado en los palacios; ahora lo que importa son otros públicos. El propósito es configurar un espacio espectacular público, abierto a la nueva clase que se había enriquecido en la ciudad y con el comercio, artesanía, la nueva clase que empezaba a multiplicarse. La autoridad establece las nuevas condiciones en un teatro controlado por el monarca.

La ópera buffa napolitana aparece dentro de la corte, como Intermezzo, pero sin embargo sale gracias al interés de un público que descubre el potencial de este género. Es la naciente burguesía napolitana, a la que se suma la nobleza de origen italiano, y con el apoyo del pueblo que siempre gustó de las risas de la comedia¹⁶⁰. Esta situación hace de la comedia napolitana una característica propia nacional frente a la autoridad española que permite una proyección extraordinaria del fenómeno musical, más allá de los estrechos márgenes de los espectáculos populares y dialectales de la época.

Existe la ópera cómica durante el siglo XVII pero no se difunde como el *drama per musica*, no constituye un fenómeno supranacional, sino que está vinculado a formas dialectales y situaciones locales reconocidas por los espectadores, no trasciende más allá de los lugares en los que se representa, como las comedias de Carlo Maria Maggi que trabaja para el teatro ducal de Milán, y que escribe comedias en dialecto milanés que son musicadas. *Del male al bene*, 1654; *L'ami e gli amori*, 1656; de Giulio Rospigliosi, *Gli equivoci nel semblante*, *L'onestà negli amori* (1679-80, Roma) de Scarlatti son otras comedias que se representan en otros lugares con fortuna.

Por lo demás, Nápoles, en cuestión de ópera cómica, enseña:

El mismo origen de la ópera cómica napolitana en la primera década del siglo XVIII (...) nace como iniciación particular de la aristocracia ciudadana en contraposición de la ópera heroica patrocinada por la corte. (Bianconi, 1986, p.186).

La primera temporada de ópera cómica se organizó en la ciudad en 1709, como un género local cuyo lenguaje era el napolitano, aunque su estructura dramática era la de la universal *Commedia dell'arte*. El poder austriaco había sucedido al español desde la muerte de Carlos II (VI de Nápoles) de España, con motivo del conflicto de la Guerra de Sucesión al trono español. El nuevo monarca es Carlos VI de Habsburgo. Ahora son virreyes austriacos los que gestionaban el poder, Von Martiniz, Virico Daum, C.B. Avese. Son los años en los que se produce el despliegue del fenómeno de la ópera buffa napolitana.

¹⁶⁰ Tanto en el teatro veneciano como en el castellano hay diversas formas de Entremeses, formas teatrales breves de carácter cómico. No hay nada en común en todas estas formas peculiares de las distintas tradiciones populares y literarias vinculadas a las lenguas vernáculas. De procedencia medieval y callejera, con ribetes de comedia latina, o sobre patrones mínimos basados en la improvisación, como en el caso de la *Commedia dell'Arte*, la comedia napolitana va a suponer una novedad.

La organización espectacular napolitana se ha multiplicado respecto a veinte años antes con cinco teatros con una programación en competencia. Será en 1734, con motivo del enfrentamiento español contra los austriacos por la Guerra de Sucesión polaca, cuando los españoles ocupan el territorio napolitano instaurando un reino Borbón con Carlos de Borbón, hijo del rey español Felipe V en el trono napolitano. El mandato¹⁶¹ de Carlos VII de Borbón va a dejar profundas huellas en la estructura social del estado. Su tarea se destacó en lo político por un sometimiento de la nobleza feudal y una reducción de los privilegios eclesiásticos, ampliando hasta la iglesia las obligaciones fiscales. El descubrimiento de Pompeya y Ercolano se producen bajo su mandato, y el despliegue de la ópera cómica coincide con el periodo de su administración. Queda patente el apoyo del monarca por un tipo de espectáculo que consolide la burguesía napolitana, que accede durante la primera mitad del siglo a una consideración y un reconocimiento cada vez más significativo en la vida social napolitana. Efectivamente, el nuevo orden espectacular incidirá en el gusto popular y ciudadano por la comedia, que gracias a los importantes artistas que desarrollan su trabajo en el reino napolitano y lo exportan a París, Viena y San Petersburgo, consiguen una proyección geográfica e histórica excepcional. Las relaciones entre la corte de Nápoles, de Viena y de París serán importantes a la hora de establecer las modas estéticas y artísticas que comparten durante la época las cortes respectivas, unidas por lazos familiares, ya que los reyes de las tres cortes son hermanos .

4.1.4. LOS ORÍGENES NAPOLITANOS DE LA COMEDIA MUSICAL

De los tres modelos de ópera recogidos por Giovanni Domenico Ottonelli en 1652 en su *Cristiana moderazione del teatro*, los dos primeros hacen referencia al teatro de corte, hechas en los palacios de los grandes príncipes, son estimables, y presentan personajes virtuosos, la tercera es la que se da en los teatros organizados por las compañías teatrales, especialmente venecianas, con ánimo de lucro, pero también donde aparecen personajes de ese tipo, que son los primeros personajes cómicos de una ópera todavía seria. Sin embargo,

¹⁶¹ Carlos VII de Borbón deja el trono de Nápoles a su hijo Fernando IV cuando fue nombrado rey de España como Carlos III en 1759. El gobierno de Fernando IV llega con las interrupciones de la Revolución de 1799 y la ocupación napoleónica de 1806, hasta 1825. Especialmente importante para la organización espectacular es el papel de su consorte, María Carolina de Habsburgo, hija de la emperatriz austriaca María Teresa, hermana del emperador José II de Austria y de la reina María Antonieta de Francia.

la comedia se convierte en el espectáculo musical del siglo XVIII (Bianconi, 1986, p. 153).

La obra que se ha convertido en un referente emblemático desde las famosas polémicas de los enciclopedistas, es el intermezzo llamado *La Serva Padrona* de G. B. Pergolesi, estrenada el 5 de Septiembre de 1733 (otra fecha dada es 28 agosto) en el teatro San Bartolomeo¹⁶² de Napoli, dentro de la representación de la ópera seria *Prigioner Superbo*, del mismo autor. Nápoles ha vivido una catástrofe en 1732, un terremoto que ocasionó una suma de muerte y destrucción en la gran ciudad, una ciudad que a principios de 1700 contaba con 300.000 habitantes. Cerrados todos los teatros, prohibidas las mascaradas, comedias y festejos, la ciudad comienza a despertar en breve. En el verano de 1733 se prepara para celebrar el cumpleaños de la emperatriz Isabel Cristina de Austria y con motivo de tales fastos se encarga a Pergolesi, que era Maestro de Capilla del príncipe Ferdinando Colomba-Stigliano, una ópera seria para el evento. No sería la ópera *Il prigioner superbo* lo que dejaría una huella indeleble, sino los dos fragmentos del intermezzo. Una obra anterior es la “commedia musicale”, no ópera buffa, *Lo frate 'nnamorato*, precisamente estrenado el fatídico 1732 en el Teatro dei Fiorentini.

Entre las primeras óperas cómicas representadas en Nápoles están *La Cilla* de Francesco Tullio (1706-7), y *Patro Calieno* de Antonio Orefice (1709), obras que habían encontrado un espacio para ser representadas en el Teatro dei Fiorentini. Eran obras compuestas sobre libreto en napolitano¹⁶³. Esto será el inicio de una tradición que continuarían los más ilustres compositores napolitanos como fueron posteriormente Leonardo Vinci: *Lo cecato fauzo* (Teatro dei Fiorentini, 19 abril, 1719) y *La festa di Baco* (Fiorentini, 29 agosto, 1722), pero especialmente la comedia que más éxito le dio fue *Li Zite'n galera* (1722). Vinci, que estudió en el mismo conservatorio que Pergolesi, *Poveri di Gesu Cristo*¹⁶⁴ es probablemente el responsable de la fortuna inicial del género, un género que da una vuelta de tuerca a la música culta, precisamente al acercarse a la popular.

¹⁶² Derribado en 1737.

¹⁶³ Había quedado fijado un patrón que se mantendrá en todas las cortes europeas: Moscú, Londres, Madrid, Viena y todos los estados germánicos: el idioma italiano en el género serio, el idioma autóctono para las comedias, con la excepción de París. Bien entrado el siglo XVIII se adopta el sistema francés verdadero germen de una ópera nacional, gracias al uso de los idiomas locales para la ópera: el Singspiel o la Zarzuela.

¹⁶⁴ Estas famosas escuelas musicales, en realidad eran Hospicios que proveían de cantores los oficios sacros. Había cuatro Hospicios en la ciudad de Napoles: S.Maria di Loreto, S.Maria dei Pieta dei Turchini, S.Onofrio a Capuana y Poveri di Gesu Cristo. Famosos maestros de la composición fueron profesores en

En *la Serva Padrona* también están presentes los personajes de la *Commedia dell'Arte*, el amo y la criada, la astuta Colombina; pero también aparece un criado-Pulcinella, cuyo papel es enteramente mímico, que en un momento determinado se disfraza de Capitano. El bajo, Uberto, representa a Pantalone, el viejo seductor de Colombina, en este caso Serpina, la soprano. La estructura se repite desde la comedia latina, ahora adquiere un nuevo sentido en el contexto social de la servidumbre y sobretodo de un cuestionamiento de la legitimidad del orden que viene dado por la mujer. La comedia ha sido siempre un espacio privilegiado, primero para dinamizar las estrategias dramáticas consolidadas por la tragedia, pero también como revulsivo social, crítica de ideas, creencias, costumbres, etc. Precisamente el carácter satírico de estas breves piezas cómicas hace que en 1741 Carlos III, según un decreto, los prohíba y sustituya los *Intermezzi* por bailes, con lo que éstos quedan fuera de los teatros de corte. Con esta sustitución de los *Intermezzi* por los bailes, podría haberse clausurado la historia de este género, lo que podría haber sido su acta de defunción, y sin embargo propició un desarrollo independiente del género.

Pero el género cómico, al margen de sus implicaciones morales, es un próspero negocio; su separación dentro de la Corte virreinal respecto de la ópera seria, descubre posibilidades nuevas para un público nuevo. En Nápoles, la *opera buffa* constituye el fin de una economía del espectáculo no institucionalizada, como en Venecia, ni condicionada como en Roma, en torno a teatros como el Teatro dei Fiorentini, Teatro Nuovo, Teatro della Pace, que compiten con el San Bartolomeo y los teatros cortesanos. Una competencia que viene a señalar las diferencias entre el *Dramma per Musica*, vinculado a los teatros aristocráticos, y el *Melodramma borghese* cómico, financiado en muchos casos por aristócratas, pero de orientación bien distinta al anterior.

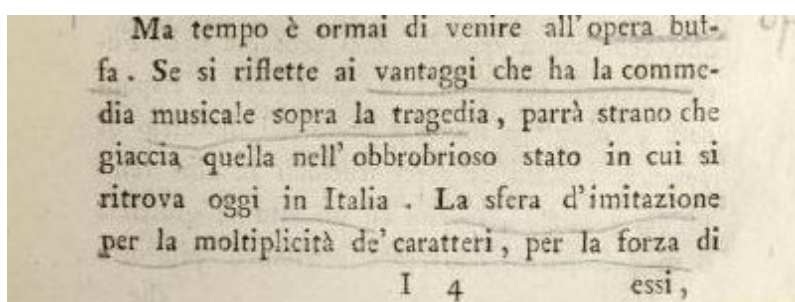
Conviene igualmente señalar diferencias de género dentro de la comedia musical napolitana. Las óperas vienen etiquetadas de las siguientes maneras: *Intermezzo*, *Commedia per Musica*, *Dramma Giocoso*, *Comico*, *Farsa*, etc. Desde las óperas cómicas más corrosivas del periodo inicial que tienen un fuerte componente paródico respecto a la ópera seria, al drama sentimental propio del saloncito aristocrático que se impone hacia finales de siglo, las obras producidas van evolucionando y constituyendo diversos géneros de acuerdo a los

estos Hospicios, donde se formaban a los chicos más dotados para una industria espectacular cada vez más desarrollada.

componentes que las caracterizan, y las etiquetas anteriormente citadas vienen a señalar tales diferencias.

Las primeras comedias musicales se caracterizan por su voluntad de reacción literaria frente a las deficiencias estructurales de la ópera seria. Es un proyecto que se inscribe dentro de la corriente que circula por toda Europa y que exige una reforma de la literatura teatral. Se apela a las poéticas de Aristóteles y de Horacio, y de la misma forma que en el teatro de la época, se trata de reformar la ópera en nombre de la simplicidad, la efectividad y la claridad de la trama. Los personajes, que ya no son símbolos míticos, se reducen al mínimo necesario para no quedar reducidos al monólogo, dos son los personajes del Intermezzo, pudiendo llegar a ser cuatro e incluso nueve en algunos casos. La acción, y no tanto la reflexión, se convierte en el motor del drama, una acción concentrada en un núcleo donde a través de una serie de situaciones se enreda y desenreda el tejido de la intriga. La comicidad está siendo construida por las confusiones, la ambigüedad, el malentendido y una serie de dobles sentidos, donde la risa viene a cuestionar cualquier discurso de verdad, que dogmático o no, venga a codearse con el mundo de apariencias y engaños en el que nos sumerge la ópera cómica. La concepción barroca del mundo como representación alcanza su más plena expresión en la comedia, pero esta vez el contenido alegórico viene a manifestarse a través de la Ironía, desprovisto ya de la metafísica que acompañaba el discurso barroco.

En Arteaga (1785), capítulo XV, p. 135, se va a plantear un análisis crítico de la opera buffa:



essi, e per la verità della espressione è più dilatata nella prima che nella seconda. Gli argomenti tragici, e conseguentemente quelli che danno motivo ad una musica nobile e patetica, devono essere meno frequenti, perchè nell'universo morale, come nel fisico, le grandi catastrofi sono più rare, e perchè, sebbene la vita umana sia una serie di movimenti or dolorosi or piacevoli, la natura che attacca la conservazione dell'individuo allo stato di mezzo, gli risparmia, in quanto è possibile, gli estremi del dolore, come gli è pur troppo scarsa degli estremi piaceri. Attalchè la crisi d'una passione violenta non è più durevole nell'uomo di quello che lo sia in una stagione l'eccessivo rigore del freddo, o gli sconvolgimenti del tremuoto in un paese. Ora le passioni tragiche non divengono musicali se non quando sono vicine alla violenza, e dall'altra parte la classe dei personaggi illustri, a' quali appartengono esse, è di numero troppo scarso rispetto alla massa generale della nazione; quindi minore altresì esser deve la somma degli argomenti, onde formare una tragedia musicale. L'opposto avviene nella commedia. I soggetti, che vi s'introdu-

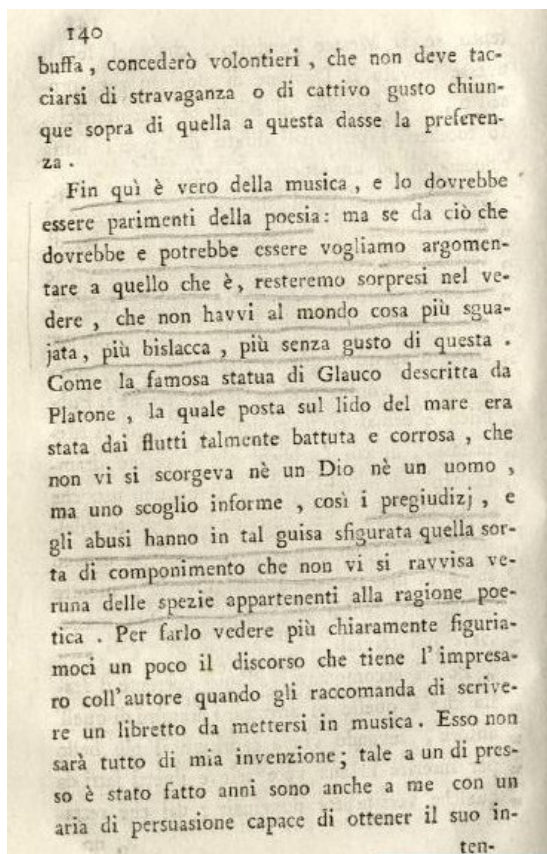
137
ducono, formano la classe più numerosa della società. Gli avvenimenti, che vi si rappresentano, sono frequentissimi nella vita comune. Ecco non pertanto una dovizia maggiore per il poeta nelle persone e nelle cose. *Quidquid agunt homines* è la divisa del comico. Ma bisogna andare più oltre. Le affezioni della gente popolare sono meno riconcentrate, e conseguentemente sono più aperte. I loro caratteri meno artefatti e perciò più facili ad essere rappresentati. L'accento della loro voce più sfogato e vivace, e in conseguenza più musicale. I ridicoli loro più evidenti e più caricati, che è lo stesso che dire più acconci a piegarsi sotto la mano di chi vuol imitarli. Tutto ciò deriva dalla eterna provvidenza di colui, che reggendo con invariabil sistema le cose di quaggiù, mette un perfetto equilibrio fra gli esseri morali, amareggiando col sospetto, col rimorso, colle spinose e tacite cure la condizione de' potenti schiavi sempre della fortuna e del pregiudizio nell'atto stesso, che alleggerisce i disagi involontari del povero colla maggior apertura di cuore, indizio d'un'anima più ingenua, e colla non mentita allegrezza, indizio d'uno spirito più contento.

Per

138
Per poco che il lettore voglia inoltrarsi nelle idee accennate troverà dunque, che il sistema dell'opera buffa considerato in se stesso è più ferace e più comodo di quello che sia il sistema dell'opera seria per il poeta, per l'attore e per il compositore. Lo è per il primo mercè la gran copia che gli somministra di caratteri o sia di natura imitabile. Lo è per il secondo a motivo della più facile esecuzione sì perchè i tratti dell'oggetto rappresentato sono più spiccati e decisivi, come perchè ritrova ovunque originali da poter agiatamente studiare. Lo è per il terzo a motivo della ricchezza delle modulazioni che scaturisce dalle stesse sorgenti, e dal non vedersi obbligato ad alterar la natura almeno fino al grado che s'altera e si sfigura nell'opera seria. Imperocchè il timore di non slontanarsi troppo dal parlar familiare proprio de' personaggi, che rappresentano, fa che i buffi non si perdano in gorgheggi o cadenze smisurate, e che non facciano uso di quel diluvio di note, col quale inondandosi nella tragedia le arie più patetiche e interessanti, hanno gli altri cantori non so se disonorato o abbellito il canto moderno. E questa è la ca-

gio-

139
gione per cui la musica delle opere buffe è, generalmente parlando, in migliore stato in Italia che la musica seria, e perchè per un motivo di quest'ultimo genere che si senta composto con qualche novità e caratterizzato a dovere, se ne trovano dieci nella musica buffa. Mossi da tali ragioni vi sono di quelli, che preferiscono ed amano, e mostrano di pregiare assai più la commedia musicale, che la tragedia. E a dirne il vero, quantunque io non gusti nella caricatura dei buffi quel diletto intimo che pruovo nelle lacrime dolci e gentili, che mi costringe a versare una bella musica tragica, e benchè per una non so quale disposizione del mio temperamento mi vegga sospinto ad amare nella letteratura tutto ciò che parla fortemente alla immaginazione e alla sensibilità senza curarmi gran fatto di ciò ch' eccita il riso; nulladimeno siccome la prima legge del critico filosofo esser debbe di non istabilire massime generali su casi particolari, e molto meno ritraendole da se medesimo, così, riflettendo ai pressochè incorreggibili abusi dell'opera seria, e alla maggiore verità di natura e varietà di espressione che somministra l'opera buffa.



Las pasiones trágicas sólo son dramatizadas en su expresión violenta, según Arteaga, y estas pasiones están encomendadas exclusivamente a la gente ilustre. La comedia involucra a la masa de la población, su dramaturgia se basa en asuntos cotidianos. Dice Arteaga que los caracteres de la comedia afectan a más aspectos de la vida que los accesos violentos de las tragedias, son más fáciles de representar, y son especialmente musicales, más cercanas al parlato que las complejas arias de la ópera seria. Todo contribuye, para Arteaga, a optar por la ópera cómica, y el siglo se identifica con la forma cómica como reflejo de las motivaciones, las ilusiones y las preocupaciones de varias generaciones de europeos que definieron los patrones de nuestra sociedad moderna. Si han cambiado las preferencias y se estimula la creación de un género musical como el de la comedia es porque han cambiado los públicos. Las pasiones violentas son propias de aquellos que están en el ejercicio del poder, y en su aplicación ejercen una violencia que tiene un reflejo espectacular en la ópera seria.

4.1.5. LA APARIENCIA Y EL ENGAÑO: LA TRAMA CÓMICA

1.

Las trampas de la intriga escénica nos ofrecen el auténtico rostro del siglo. El proceso creciente de secularización deja sin referentes de promisión salvífica a unos hombres que ya han empezado a constatar su abandono espiritual y moral en la selva de la historia. Es el siglo de Sade y Casanova. El rostro galante que nos ofrece la cultura dieciochesca no deja de ser una máscara más en el escenario de las intrigas, donde las cosas nunca se manifiestan como son o "son" justamente sólo cuando se enmascaran. Otras veces, la peluca empolvada y el acicalado rostro se revelan como recursos para sublimar una realidad que "debe ser"¹⁶⁵ transfigurada. Goldoni simplifica esta filosofía en la voz de un personaje de *Il mondo della Luna*: "Mi fanno ridere quelli che credono / che quel che vedono / sia verità. / Non fanno i semplici che tutti fingono: / che il vero tingono / di falsità"¹⁶⁶. La verdad no es sino apariencia, lo real es por tanto lo escénico, como nos enseñaba el teatro barroco, aunque modificado en cuanto que no se habla de las condiciones de la existencia, sino del lenguaje y de los "duendecillos" que nos llevan a nosotros-individuos a la confusión por la vía del engaño. Molière es el espejo en el que se miran algunos dramaturgos italianos, y el Tartufo se abre a un siglo que consagra el engaño como la más valiosa herramienta. La apariencia es la condición de toda realidad. El género buffo viene a consagrar el arte del engaño, hasta tal punto que los más sólidos fundamentos de la moral no son sino hábiles instrumentos de persuasión, como Mozart y Da Ponte muestran en *Così fan tutte*. La máscara es el protagonista de la trilogía mozartiana escrita por Da Ponte. Así *Così Fan tutte* se basa en un engaño donde los amantes se enmascaran para probar la fidelidad amorosa que queda reducida a escarnio, es lo que pasa en el desenlace de *Le nozze di Figaro* donde Susanna y la Contessa se cambian sus vestimentas para confundir al Conte. En el caso de *Don Giovanni* es él, el que se enmascara en repetidas ocasiones para burlar primero a Donna Anna, después a Donna Elvira y finalmente a todos. El *Theatrum Mundi* se

¹⁶⁵El imperativo moral kantiano es el emblema de esa racionalidad que desde Descartes se viene proponiendo como única hipótesis factible para esquivar la "locura" del universo calderoniano, es el andamiaje que a modo de hipótesis necesaria se propone obsesivamente durante todo el siglo.

¹⁶⁶ "Me hacen reír los que creen que aquello que ven es verdad. No saben, los muy simples, que todos fingen, que la verdad tienen de falsedad". *Il Mondo della Luna* es un libreto de Carlo Goldoni que es puesto en música en diversas ocasiones. Originalmente usado para una ópera por B. Galuppi, se presentan en Nápoles dos óperas sobre el mismo tema, una de Piccini (1762) y otra de Paisiello (1774) con el título *Il credulo deluso*. Una de las más afortunadas versiones es la de Haydn, de 1777.

confirma en la comedia de finales del siglo XVIII, como en el viejo drama barroco todo es mentira. El hombre percibe signos que son apariencias. Tanto Don Ottavio como Segismundo viven perdidos entre unas indicaciones que nada tienen que ver con la realidad.

2.

L

a búsqueda de la certeza cartesiana se basa en el reconocimiento de la duda de todo aquello que se presenta a nuestros sentidos, la vista y el oído (Maravall, 1990, p. 109), sin embargo la comedia juega con ese material, el que se presenta a nuestra vista y a nuestro oído, los personajes y la música. “Abrió los ojos la verdad, dio desde entonces en andar con artificio, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está cerca, habla...” (Gracián, 1967). El juego de la inteligencia, del ingenio como gustan de llamar los clásicos, es habitual en el drama serio. Allí caracteriza a los personajes perversos, sin embargo en la comedia es la regla, como dice Gracián, es el gusto de la verdad que se presenta como apariencia, como Don Alfonso quiere hacer ver a Guglielmo y Ferrando en *Così fan tutte*. El engaño es la lógica que guía el discurrir de *Lo Frate 'Nnamorato*, y es precisamente jugar al engaño en la música lo que hace Mozart en esa cantilena que canta *Don Giovanni* bajo el aspecto de Leoporello, y sobre todo, *Giunse al fin il momento* donde Susana vestida de condesa canta con su voz para engañar al conde. Es la vida que se presenta como apariencia. En la comedia se produce una organización dramática donde el engaño culmina en la verdad. La verdad siempre concluye todo el devenir del juego de apariencias y engaños que construyeron la trama. Al final la verdad es una presencia cuya luz se extiende a todos, y todos los personajes la contemplan como la conclusión inevitable de los acontecimientos. La comedia de esta forma hace del engaño sólo un atuendo bajo el que la verdad resplandece con mayor fulgor.

Las luces, el iluminismo ilustrado y masónico, no son una realidad sino una urgente exigencia, así como la clasicidad que impera en las artes, figuras de un horizonte utópico que está por venir. Los signos de la cultura barroca se expanden por todo el siglo dieciocho, incluso se radicalizan, con la peculiaridad respecto al siglo anterior de que el hombre ya no se reconoce en el marco de una explicación mítica que lo hacía partícipe de una totalidad, de un destino, aunque trágico. El hombre, aún partícipe de aquel *Gran Teatro del Mundo*

barroco, se va construyendo como individuo en el más absoluto desamparo¹⁶⁷. La ceremonia barroca se ha convertido en una fiesta desenfadada donde el drama del engaño se convierte en el carnaval, en la fiesta del engaño. Esa confusión que llena toda la comedia ilustrada, repleta de falsos personajes que se engañan mutuamente, acaba por convertir la ceremonia social de la apariencia en un espectáculo de diversión, donde el drama cristiano de la apariencia¹⁶⁸ se diluye y transforma en una fiesta pagana¹⁶⁹. Lo más complicado de este movimiento es diferenciar lo que hay de viejo y de nuevo y cómo se manifiesta en la comedia musical. Las máscaras parece que son las de siempre pero sin embargo el significado es radicalmente distinto. Debemos esperar a una obra como es *Don Giovanni* (Mozart-Da Ponte) para descubrir todos los matices de este movimiento que partiendo de las trampas de la apariencia nos conduce en forma de parodia buffa al gran escenario de ultratumba propio del Auto Sacramental hispano.

4.1.6. TEORÍA DE LA COMMEDIA

1.

En la Comedia comparecen dos aspectos fundamentales de la especulación moderna: por una parte, lo que acontece en la comedia se basa en la cotidianidad, bromas y chistes que nos remiten a las condiciones particulares de un lugar y un momento (Voltaire: la comedia vinculada a la nación, a lo particular), y por otra parte la comedia presenta al universal humano, aquello que nos permite reconocernos más allá de épocas y lugares: el mapa de los pecados capitales. Oscilando entre estos dos polos, la Comedia y sus particularidades sobreviven a todas las épocas. De la misma manera que la Ilustración se entenderá bien con el aspecto universalista y paródico de la comedia, sin insistir en el aspecto particular, el romanticismo portará la comedia por una parte a lo sentimental (entrando en contacto con el individuo) y por otra a lo patrio, recuperando costumbres, hábitos y acentos absolutamente particulares.

¹⁶⁷ Es notorio recordar los abundantes textos de Memorias de la época, pero especialmente ilustrativo son las *Confesiones* de J.J. Rousseau donde se expresa una individualidad plenamente moderna, ya no es el Yo cartesiano que tenía acentos medievales y agustinianos. Ya no se trata del Hombre frente a los astros como en los griegos, ni del hombre frente a Dios. Ahora se trata del hombre frente a los hombres, la sociedad humana.

¹⁶⁸ Ese drama que tan bien ha expresado el teatro de Calderón de la Barca, cuya esencia es la doctrina de la mismísima Contrarreforma.

¹⁶⁹ Figura que ya encontramos en Shakespeare y que culmina en los libretos de Lorenzo da Ponte, especialmente *Così Fan Tutte* o en el gran drama “español” que es *Don Giovanni*.

Umberto Eco en *El nombre de la rosa* sitúa el desenlace de la intriga en torno a un libro que es una supuesta teoría de la comedia de Aristóteles, el monje Guillermo cuenta los efectos de la comedia y la risa como un atentado frente al orden establecido, cuyo fundamento es el miedo:

“La risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo parece pobre y tonto, y, por lo tanto, controlable. Pero este libro podría enseñar que liberarse del miedo al diablo es un acto de sabiduría. Cuando ríe, mientras el vino gorgotea en la garganta, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las relaciones de dominación (...) Y este libro presenta como milagrosa medicina a la comedia, a la sátira y al mimo, afirmando que pueden producir la purificación de las pasiones a través de la representación del defecto de la debilidad.” (Eco, 1982, p. 574-575).

Efectivamente, algunos perciben rápidamente el significado de esa risa que es un huracán dentro de los cimientos de la sociedad estamental católica, es el “triunfo de la astucia femenina y de la escapada a la represión moral y social” (López Estrada, 1991, p.245). Es la mujer la que se opone a las convenciones y a la moralidad del orden religioso y político, una nueva serpiente que desafía la obediencia debida a la autoridad, aunque pueda resultar escarnecida en algunas ocasiones, en la ópera cómica la mujer representa el triunfo de un nuevo orden que nunca se realiza fuera del escenario. En la comedia se ríe como el necio que habita la profundidad de la caverna, y el sabio lo rechaza, cuando a la comedia se le une la sensibilidad de lo musical se acentúa el carácter degradante del espectáculo desde el punto de vista moral. En la *Poetica* de Luzán de 1789 donde se prescribe el canon al que deben ajustarse las formas dramáticas se lee:

Si alguna utilidad tienen tales comedias, es tan poca que no tiene comparación con los graves daños que causan. No es el menor de ellos el profanar cosas tan sagradas con amores, con vanidades y graciosidades poco decentes. (Luzán, 1974, p.415).

No obstante la comedia fascina a todos, campesinos, nobles, clérigos, zapateros...puede ser la fascinación del diablo, pero en los orígenes de la comedia musical hay un Papa, el Cardenal Rospigliosi, Clemente IX, que escribe el texto de la primera ópera cómica conocida: *Chi soffre speri*. Se trata de una ópera con música de Marazzoli, estrenada en 1637 en Roma. Algunos saben que hay un lado beneficioso en la comedia, reivindicando ese aspecto metafísico del lieto fine¹⁷⁰ cómico se defiende un ingrediente fundamental de la teología cristiana: la esperanza redentora de la Salvación, el verdadero lieto fine de todo el drama de la vida. La estructura metafísica de la vida tiene ese sentido de la comedia, la comedia expresa la vida, y lo que no es tolerable es la sátira donde se parodian los valores y las jerarquías instituidas. Es decir, lo intolerable es la mezcla entre lo serio y lo cómico.

¹⁷⁰ El final feliz.

La diferencia entre la tragedia y la comedia se considera fundamental para salvar la rigidez del sistema estamental, ya que la tragedia trata de lo sacro y lo noble y la comedia del pueblo. En el texto clásico del murciano Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, dirigido al virrey de Sicilia y publicado en 1614, se lee: “La comedia es imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave que, por medio del pasatiempo y de la risa, limpia el alma de los vicios”. (1975, p. 203). Esta frase resume todo lo esencial de la comedia, se trata de una imitación, en esto Cascales quiere ser aristotélico, todo arte es imitación de algo, y aquí se trata de fijar aquello que se imita, y eso que se imita es la acción humilde, y quiere decir que las gentes que realizan esos actos son humildes. La comedia no puede transgredir esa condición, ya que:

...los hechos de los principales y de los nobles caballeros no pueden inducir a risa...si un príncipe es burlado, se agravia y ofende; la ofensa pide venganza, la venganza causa alborotos y fines desastrados. Todo lo cual es puramente trágico. (Cascales, 1975, p. 205).

Queda claro que no hay posibilidad de burla respecto a un señor, sólo es posible reír de un campesino o un villano, un burgués. La risa es transgresión del orden estamental. Lo que Cascales no percibe en el siglo XVII es lo que es un hecho en el siglo XVIII, la sociedad burguesa y nobiliaria se ríen de los viejos valores de la sociedad estamental, ya no supone ningún problema porque la vieja caballería ha quedado desfasada como ya anunciaba Cervantes en el Quijote, obra emblemática de la ópera cómica ilustrada¹⁷¹. Los valores nobiliarios de la caballería son ajenos a la nueva élite burocrática de las grandes urbes europeas.

“¡Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa tragicomedia, que es imposible en ley de arte averla!”, dice en 1617 Cascales. (1975, p. 213). Lo que parece un atentado en aquel momento se convertirá en regla para la ópera cómica de la primera mitad del siglo XVIII. La comedia se convierte en un asunto problemático sólo cuando mezcla lo trágico-serio y lo cómico, no cuando aparecen las escenas serias y cómicas como en el drama barroco¹⁷², sino cuando los personajes de alta alcurnia son ridiculizados con todos sus valores y los sirvientes triunfan sobre sus señores como sucede en *La serva padrona*, aunque aquí es un triunfo a medias ya que el padrone es otro personaje popular y no tanto un señor. La relación entre lo serio y lo cómico se ha invertido; ahora intervienen personajes

¹⁷¹ De Telemann a Boismortier son muchos los escritores y compositores que acuden a Cervantes para organizar una ópera cómica.

¹⁷² Desde Monteverdi a Cavalli o Rossi toda la ópera, tanto la que se desarrolla en Venecia como la ópera cortesana posterior, siguen los modelos del drama barroco de insertar escenas cómicas en el núcleo dramático, una estrategia que acentúa el dramatismo, pero al mismo tiempo entretiene.

serios en la trama cómica, con el consecuente efecto de resultar ridiculizados. Hay una preocupación de toda la opinión pública culta acerca de los efectos de la ópera cómica y de la comedia en general, considerada como una escuela del vicio. El espectáculo es intervenido repetidas veces por diferentes regulaciones, prohibiciones y prescripciones diversas. Especialmente importante es la prohibición Vaticana de participar a las mujeres¹⁷³ en el espectáculo operístico y en general en escena, prohibición que pasa de Roma a todas las cortes católicas, y que les obliga a usar sopranos masculinos o castrati, generándose una necesidad y una escuela de formación para esta multitud de niños castrados.

Así se suceden las recomendaciones: “Padres y madres no enviéis a vuestros hijos a la comedia” (Nipho, 1994, p.43), recomendaciones que van a caracterizar las prescripciones que se dirigen al público popular, no tanto al cortesano, y que procedentes de las viejas recomendaciones sacerdotales, incluido Rousseau, se repiten durante todo el siglo. Estas prescripciones abundan en una organización espectacular como la española, cuya severa censura basada en el control de una élite intelectual religiosa, no admite los nuevos aires ilustrados que corren por Europa. Sin embargo, hay una tendencia ilustrada en defensa de la comedia, especialmente francesa, entre los que se encuentran Diderot, que cuestiona que el vicio se cultive en la comedia: “pienso en la influencia del espectáculo sobre el buen gusto” (Diderot, 2007, p.168). Todavía en el siglo XX podemos encontrar diagnósticos de especialistas tan expertos como el director de orquesta René Leibowitz que escribe en su *Historia de la ópera* (1990, p.133): “La obra de Mozart había dado un golpe fatal a la ópera bufa del siglo XVIII...obras que trascienden este género privándolo de su implacable jocosidad y de su total superficialidad”¹⁷⁴, diagnóstico que viene a repetir uno de los tópicos de la crítica que encontraba en la comedia un simple divertimento que no aportaba nada a la trascendencia de la vida, ya que más bien convertía la vida en intrascendente. La comedia mozartiana, no es como piensa Leibowitz una ruptura respecto a la comedia anterior, los libretos son de los mismos escritores italianos: Petrosellini, Da Ponte, sino más bien la incorporación de un valor instrumental nuevo que sustituye la sobriedad del recitativo de la

¹⁷³ Es precisamente en la época en la que la mujer aparece como protagonista de la comedia, la sirvienta, la señora. El rechazo de la mujer hace referencia al rechazo de esa moderna mujer trabajadora que aparece en la comedia. Es por lo tanto un intento conservador de la Curia Vaticana, donde el hombre es el único que puede ostentar un carácter representativo, como actor, sacerdote o príncipe.

¹⁷⁴ Efectivamente, el de la superficialidad es uno de los tópicos más convencionales aplicados a la comedia, y en concreto a la tradición bufa. El más sencillo acercamiento a una obra de Pergolesi o a un texto de Petrosellini, nos muestra cuán poco “superficial” es ese complejo mundo intelectual y emocional.

ópera precedente. Pero la novedad más importante es la incorporación de los patrones de la música seria en la comedia, esa simbiosis, ya ensayada por otros como Pasquale Anfosi, supone una opción que obtendrá una afortunada continuidad, y esa continuidad es la que Leibowitz detecta.

Poco a poco se incorpora una evaluación más positiva de la comedia que adquiere un valor pedagógico: “En la comedia se castiga el vicio con la burla y se pinta el ridículo de las acciones humanas para que hagan menos progreso, o las locuras, o las indecencias”¹⁷⁵ (Nipho, 1994, p.161). Este interés político por el espectáculo hará que aparezcan reformadores que instruyen a los políticos a dirigir sus reformas. Por muchas razones, una de ellas es lo rentable que resulta, no se puede prescindir de las comedias, son los primeros espectáculos de masas conocidos, el papel social es cada vez más importante que el papel político que representó la ópera seria en los salones cortesanos. Cuantos estuvieron atentos al fenómeno musical de la comedia descubrieron el filón espectacular más importante del siglo.

El fin de la comedia es mover a risa, por lo que era algo que sólo competía a los simples; sin embargo, hay un componente existencial de la risa y la alegría que no es incompatible con la doctrina cristiana. Precisamente ahí es donde surge la ambigua valoración de la comedia, rechazada en algunos casos, afirmada en otros momentos. Esa ambivalencia está justificada por su destacado valor teológico en otros aspectos. Efectivamente, hay otra exigencia que caracteriza la comedia y es el final feliz, final donde el caos regresa al orden primigenio, es el reino de Dios, la promesa del pueblo elegido la que resplandece en la comedia de todos los tiempos. Dante pretendía con su *Divina Commedia* fundar un nuevo relato dramático que expresara la vivencia del cristiano, que frente al trágico destino del pueblo greco-romano, se anunciaba un feliz final convertido en el Reino de Dios. Pero en el Siglo de las Luces, donde aparece por primera vez una nueva representación de la Historia, la de la Historia como progreso infinito de la Humanidad (Campillo, 1985, p. 64-66), es cuando se afirma la comedia como expresión de ese progreso que se realiza en la trama de la obra que, como los acontecimientos históricos, constituye una espiral ascendente que concluye en un final feliz, como debe ser la conclusión de la Historia, donde cada momento supera y mejora el anterior. Los Ilustrados encontraron en la comedia la expresión dramática de su organización ideológica; un paralelismo respecto a la

promesa de salvación cristiana expresada en el lieto fine de la comedia se encuentra en el progreso infinito que también se expresa en ese lieto fine de la comedia: el progreso se ha convertido en el sentido de la existencia del hombre moderno. La confianza en el progreso infinito de la racionalidad que adquiriría un carácter de racionalidad tecno-científica, “la ciencia avanza que es una barbaridad” (se dice en la zarzuela *La Gran Vía*), se puede comprobar objetivamente en el progreso de las tecnologías, de los objetos, de la expansión de las potencias coloniales, del avance de la medicina. La Ilustración se vive como el siglo del optimismo, la música de los compositores clásicos expresa a través del ritmo y la melodía la alegría de la vida que constituye la superficie visible de una época de esperanzas.

2.

Ha sido la recuperación neoclásica la que acompañó a una parte de la Vanguardia¹⁷⁶, tanto Stravinski con sus músicas de Pergolesi en *Pulcinella*, el neoclasicismo de *Oedipus Rex*, la cita expresa de la comedia del siglo XVIII en *The Rake's Progress* sobre un texto de W.Auden, en la evocación de la mascarada dieciochesca de Weill/Brecht: *Drei groschen oper*, (sobre *The Beggar's Opera*), en las comedias de Wolf-Ferrari¹⁷⁷ sobre obras de Goldoni como *I rusteghi* o *Le donne curiose*, o incluso en la ópera de Prokofief donde aparece un texto de Goldoni: *El amor de las tres naranjas*. Se ha abierto casi un género de ambientación dieciochesca en las primeras décadas del siglo XX, pero ha sido la colaboración entre el dramaturgo austríaco Hugo von Hofmannsthal y el compositor alemán Richard Strauss donde esta recreación ha sido más significativa¹⁷⁸.

El 4 de Octubre de 1916 se estrenaba una obra en el Teatro de la corte de Viena: *Ariadne auf Naxos*, no era, como se sabe, un episodio epigonal de aquella difundida costumbre setecentista de las cortes europeas por representar dramas italianos, sino una obra escénica de H. von Hofmannsthal con música de R. Strauss. Es, sin embargo, una ópera donde se plantea la reflexión acerca del arte lírico y escénico, y más concretamente una puesta en escena de un problema histórico que afecta, durante el siglo XVIII, al teatro musical italiano. La ópera fue escrita inicialmente para ser representada (Stuttgart, 1912) dentro de *El Burgués gentilhombre* de Molière, con motivo de la fiesta que al final del acto

¹⁷⁶ El retorno al clasicismo era para estos artistas un rechazo del Romanticismo de sus inmediatos predecesores.

¹⁷⁷ Son muchos los compositores italianos que rechazando el romanticismo pucciniano y el verismo de Mascagni o Leoncavallo se suman a esta corriente neoclásica, compositores como O. Respighi, Wolf-Ferrari o F. Malipiero.

¹⁷⁸ En la correspondencia entre músico y escritor se puede leer hacia 1919 que deben volver a los mitos clásicos, ya que es la “*más verdadera de las formas*”.

segundo ofrece Monsieur Jourdain a sus invitados. La ópera se estrena, en la forma en la que nosotros la conocemos, con un prólogo que sustituye la ambientación procedente de la obra de Molière por una sala en el palacio del "hombre más rico de Viena", hacia mil setecientos, donde el compositor de la Ariadna afronta los preparativos de la première con los intérpretes y una compañía de cómicos que por capricho del señor deben actuar todos juntos. La ópera es una parodia del drama serio, lograda a través de la fusión de una temática como la de Ariadna abandonada, clásica desde la Arianna de Monteverdi, junto a los personajes de la Commedia dell'Arte. Pero el trabajo de Strauss y Hofmannsthal, que ya se situó con *Der Rosenkavalier* en la línea de la comedia sentimental, es una mera recuperación nostálgica que ha perdido toda la carga crítica que contenía la parodia de aquellas breves comedias napolitanas.

La italianidad del acontecimiento vienés viene señalada por esa paradójica fusión de Tragedia y Comedia, una decisión que nos recuerda la práctica de los teatros napolitanos de intercalar una pieza musical, el intermezzo, entre dos actos de una ópera seria. Se trata de un guiño donde la comedia comienza como una parodia de un estilo ya instalado en el centro del espectáculo, la ópera seria, donde se lamenta Ariadna. Para efectuar la parodia se mimetizan ciertos recursos, un determinado estilo, y se opone a otras figuras lingüísticas y musicales. Esta pieza, de carácter cómico, es una ópera breve totalmente autónoma, aunque la simultaneidad de ambos discursos en una misma representación proporciona las claves dramáticas que se irán desarrollando a lo largo del siglo XVIII hasta configurar el tipo de comedia sentimental propia del siglo sucesivo. Es decir, el contacto que inicialmente permitía al público contemplar en una misma noche un drama serio y una pieza buffa, forzándolos a articular una lectura de tal práctica, es el mismo que avanzando el tiempo nos va a combinar personajes dramáticos y cómicos en una misma ópera¹⁷⁹. Precisamente esta relación es la que Hofmannsthal vuelve a utilizar para el libreto de su Ariadne, por donde discurren y se entrecruzan los lamentos de Ariadna y los cantos de Zerbinetta. Así explica Zerbinetta a sus compañeros la tragedia:

Merkt auf: wir spielen mit in dem Stück Ariadne auf Naxos .geht so: eine Prinzessin ist nächter Verehrer ist vorest nich angekommen. Die Bühne stellt eine Wüste Insel dar. Wir sind eine Gesellschaft, die sich Zufällig auf dieser wüsten Insel befindet. Ihr richtet euch nach mir, und sobald sich eine Gelegenheit bietet, treten wir auf und mischen uns in die Handlung¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Precisamente es la originalidad del pensamiento musical mozartiano, que produce un fuerte contraste entre la música de los personajes y situaciones cómicas y los serios.

¹⁸⁰ "Atención, vamos a actuar en la obra Ariadna en Naxos. El tema es el siguiente: una princesa ha sido plantada por su novio, y su nuevo amante aún no ha llegado. La escena representa una isla desierta.

El viejo mito no sólo viene a ser cuestionado a través de la ironía, sino que desaparece del horizonte de la representación en cuanto se le reduce a una mera apariencia mundana, una máscara, una figura literaria. Habla por sí sola la espontaneidad con la que Zerbinetta convierte a Teseo en un novio infiel y habla de Ariadna como una amante despechada. Quizá sea ésta la primera brecha que abre lo cómico en el corpus de la tragedia musical, un proceso secularizador que ya vino a producirse en la cultura griega y que va a cumplirse de nuevo como desmitologización y consiguiente renovación de mitos.

4.1.7. LO VERBAL Y LO MUSICAL

Convendría detectar las estrategias literarias y las exigencias que la nueva dramática plantea a la música y al uso de las voces. Por lo que respecta a la adecuación entre lo verbal y lo musical, surgen los primeros problemas para la comedia. A la intriga de la obra cómica le es indispensable una verbalidad de inmediata comprensión. La voz en la ópera tiene una doble función: transmite un mensaje verbal y emocional. El desafío que afrontan los músicos en el siglo XVIII es sincronizar el ritmo de la palabra cantada con la intención comunicativa de la palabra hablada. Por otra parte, el componente emocional de la música parece que colisiona con la comprensibilidad del texto y la dicción. Se tiene que acoplar la emotividad que acompaña al discurso musical de la intriga cómica, su agilidad (que implica velocidad y es un ingrediente fundamental de la comedia), y por otra parte una dicción comprensible y una fluidez dramática que permita al espectador una comprensión inmediata de la intriga. Desde las primeras obras de la comedia napolitana de Pergolesi, esta experiencia musical hace un largo recorrido espacial y temporal y nos traslada a la Viena de Mozart para escuchar los prodigiosos concertantes de sus óperas finales, donde se funden una instrumentación ya densa, unos ritmos que cortan el aliento y el encabalgamiento de voces que configuran un tejido pleno de significación.

Hacia el verano de 1939 Strauss vuelve al marco de las discusiones metaoperísticas que veinte años antes quedó abierta con Hofmannsthal. Es con *Capriccio*, donde con texto del propio Strauss y del director de orquesta C. Krauss, se revive, de nuevo en un ambiente

Nosotros somos una compañía de cómicos que se encuentra por casualidad en esa isla. ¿Me seguís?, y en cuanto se presenta una ocasión salimos y nos mezclamos en la acción”.

settecentesco, la vieja polémica sobre la comedia, pero esta vez orientándose hacia uno de los grandes problemas del melodrama en el siglo XVIII, el ensamblaje entre lo verbal y lo musical. El título de una ópera de Antonio Salieri con texto del abate De Casti (*Prima la musica, poi la parola*), es el punto de partida para esta discusión musical: una gentil condesa duda, en la ópera straussiana, entre los encantos del poeta y los del músico.

El debate sobre la prioridad de la palabra o la música es algo que se recoge en buena parte de la producción musical de todo el siglo XVIII, desde Pergolesi a Gluck. Lo que se llamó el estilo napolitano de la ópera seria hacia finales del siglo XVII, se caracterizaba por un tejido musical simple, concentrado en la línea melódica de la voz solista y apoyado por unas armonías agradables. Predominaba el virtuosismo y la elegancia vocal sobre los aspectos dramáticos, relativos a la veracidad y a la calidad del texto, y sobre los aspectos escénicos, donde los personajes aparecían y desaparecían de la escena porque sí, por "casualidad", sin importar mucho la pertinencia de una aparición en escena, sino la belleza de una melodía. Esto permanece en los libretos de Zeno y Metastasio, en pleno siglo dieciocho, si bien en los libretos de Metastasio se recupera el valor de la palabra, el compositor debe contemplar la dinámica propia del verso, pues la palabra es el espacio de la tragedia, donde la palabra está articulada en forma de reflexión pero queda totalmente ajena a la situación, al desenvolvimiento de la acción y al acontecimiento contextual.

Precisamente lo que encontramos en la música de *La Serva Padrona* es una caracterización de las situaciones, una "música que tenía por contenido al personaje que actuaba...la música no refleja aquí afectos o sus mutaciones, es la situación, la acción del momento la que está plasmada en música" (Fischer-Dieskau, 1990, p. 271). Se trata de una mutación formal de una gran magnitud, ya no funcionan las viejas teorías de que las músicas actúan entre el intérprete y el oyente, moviendo los afectos, como venía siendo la regla de la música todavía en Bach. Ahora el centro es no tanto la música sino el teatro, no tanto el canto como la declamación del recitado. Las músicas son casi los elementos escénicos, contribuyen a "ver" lo que sucede, en la ópera buffa ya no se canta por cantar, por lograr determinado efecto en el espectador, sino que se pone todo en función del movimiento, de la intriga. Eso significa que la música debe caracterizar también a los personajes que cantan, todos por lo tanto no cantan igual, cada cual debe tener ciertos rasgos musicales. Si el que canta en la comedia es el pueblo, su canto debe ser como son los cantos populares, basado en sencillas melodías que se convierten en el centro musical de la comedia.

En la ópera bufa predomina la palabra en tanto que lo dicho es el motor fundamental de la intriga. Nos referimos a la palabra¹⁸¹ en su aspecto fonético, y por tanto sensible, y también en cuanto signo que en su convencionalidad semántica contiene la posibilidad de albergar múltiples sentidos. Es el medio en el que se manifiesta la sutileza del ingenio, en el empleo de las alusiones, las insinuaciones. Lo temático es el centro que articula lo escénico y lo musical, y no sólo se puede cambiar de inflexión al pronunciar o enfatizar sino que se juega con la ambigüedad de las palabras o incluso se puede cambiar de registro idiomático como sucede en tantas comedias de la época. Especialmente notables son estos contrastes en *Lo frate 'nnamorato*¹⁸² de G.B. Pergolesi-Gennarantonio Federico, donde se emplean de una forma muy eficaz para la caracterización de los personajes diversas lenguas, fundamentalmente el italiano y el napolitano, diferenciados de una forma que viene a señalar no sólo la procedencia geográfica y social, sino el talante psicológico de unos personajes: las damas romanas, Nena y Nina, que emplean el italiano, y que han sido caracterizadas musicalmente por el lenguaje áulico del melodrama serio (Drama per Musica), mientras que Vannella y Cardella, o el anciano Marcaniello, que usan el napolitano, representan musical y psicológicamente el perfil de los personajes de la opera buffa (Intermezzo). Aunque las clasificaciones lingüísticas se invierten irónicamente en la propia obra, adquiriendo el lenguaje un carácter que va más allá de la mera transmisión semántica, y se introduce en la trama cómica como un gesto privilegiado,

DON PIETRO: Bella poichè del fato il rigor 'mmlorato.../ VANNELLA: Eh, Nce vedese quaccuno? Vuie sapite che'all'uommene io non pozzo sta'vicina. DON PIETRO: Non tema o mia reina: non ne'è nullo che nci pozza smicciar. VANNELLA: Secoteggiare. DON PIETRO: Lei parla toscano, adesso? VANNELLA: Unquanco io creggio di diletta'mene". DON PIETRO: Io godo e secoteggio. Già per lunga stagione io smaniai, spasimai...¹⁸³

Don Pietro, joven napolitano, de origen popular que fue enviado a estudiar a Roma, es un personaje emblemático, no sólo porque emplea pedantemente citas de poesía y

¹⁸¹ Insinuamos estas precisiones acerca de la palabra porque la Tragedia desde Grecia contempla la palabra como signo privilegiado a través del que se nos revela el *fatum*, en este sentido la palabra es trágica, donde la forma material y su contenido son una misma cosa en esta palabra.

¹⁸² *Lo Frate 'Nnamorato* se estrena un año antes de *La Serva Padrona*, en 1732, e incluye un Intermezzo autónomo, como ocurría con las óperas serias. *Il Flaminio* es otra de las obras pergolesianas, también con libreto de Gennaro Antonio Federico, que constituye una de las cumbres del arte de todo el siglo.

¹⁸³ "DON PIETRO: Hermosa puesto que los hados con su rigor malhadado...VANNELLA: EH, ¿y si nos viese alguien? Ya sabéis que no puedo estar cerca de los hombres. DON PIETRO: No temas reina mía no hay nadie que nos pueda observar. VANNELLA (Sin dialecto): Pues continuad. DON PIETRO: ¿Habla usted toscano, ahora? VANNELLA: Siempre que creo que puedo hallar gusto en ello. DON PIETRO: Me alegro de ello y continúo. Ya desde hace mucho tiempo padecí, palpité..."

novela, frases en francés, español, latín o alemán, añadidas al dialecto napolitano, sino porque en todas sus intervenciones, en su afán por imitar la sociedad noble y culta, se perfila como un monumento a la técnica de la parodia. Musicalmente está caracterizado por infinidad de alusiones, de la "arietta alla francese", el aria de bravura del drama serio, o la agilísima melodía del intermezzo. Don Pietro, y toda la comedia pergolesiana, son paradigmáticos en cuanto a ese sincretismo estilístico que los define, y a través de esto por la sociedad que vienen a representar. Nápoles es una sociedad en ebullición, riquísima en cuanto a sus variantes culturales y ya carente de una identidad única que delimita los espacios del noble y del plebeyo, del paisano y del extranjero. Los nuevos criterios de delimitación están naciendo con la clase burguesa y se hallan insertos en la comedia de todo el siglo XVIII.

Hacia mediados de siglo el género bufo se difunde por todos los teatros de Europa, los compositores napolitanos acceden a todas las capitales europeas, desde París a San Petersburgo: *Il Matrimonio Segreto* de Cimarosa se estrena en Viena, *Il Barbiere di Siviglia* de Paisiello se estrena en San Petersburgo. Esto es un logro por cuanto la comedia napolitana de primeros del siglo está vinculada al reconocimiento por parte del espectador de los tipos cómicos como sucedía en el teatro veneciano hacia la segunda mitad del siglo XVII. El género cómico había pasado de lo particular, de la broma absolutamente circunstancial, a una estética de lo cotidiano, no necesariamente vinculada a referentes inmediatamente reconocibles, pero asentada firmemente en la "actualidad". Voltaire precisa que "Edipo, Electra, pertenecen a los españoles, a los ingleses y a nosotros, como a los griegos. Pero la buena comedia es la pintura parlante de las ridiculeces de una nación, si no conocéis la nación a fondo, no podéis juzgar la pintura" (Voltaire, 1976).

El simbolismo moralizante que predomina en los libretos y en la perfecta simetría arquitectónica de la ópera barroca, el concepto de "mancha" que señala el destino del hombre, el fatum del hombre antiguo, está cediendo terreno a una nueva moralidad (Steiner, 1970). La ópera buffa es el signo de la modernidad, en tanto que diseña el perfil del individuo burgués, y dicho esto en una acepción bastante amplia, ya que la burguesía es una clase que aún no se ha consolidado como sucederá en el siglo siguiente; un individuo que tiene en sus manos su propio destino, porque parece que haya dejado de haber alguien, dios, rey o padre, que quieran cargar con un peso tal. Las temáticas más comunes se articulan en torno a una que las resume todas: el interés, y en una sociedad escindida y atomizada, los

intereses responden a los de cada individuo-átomo. Unas veces en forma de descarada rapiña otras veces más galante, la herencia de la picaresca barroca es bastante reconocible. El resto de las temáticas, el viejo y la joven, el noble y la villana, etc. giran en torno a este motor fundamental, el "propio" interés, convertido en dogma fundamental de la sabiduría popular mediterránea que habla de estos asuntos de la forma más clara y contundente, ventilándolos sin ningún pudor y con mucho sarcasmo.

4.1.8. TRAGEDIA Y COMEDIA

En el tratado *Dell'opera in musica* (1772) Planelli señala las diferencias relativas a género trágico y cómico en referencia a una gradación de vicios. Aquellos que son enormes y que cuestionan las condiciones de la existencia son los que aparecen en la Tragedia, mientras que a la Comedia están reservados los vicios menores, aquellos que "ofenden a la urbanidad y a la compostura exterior" (aunque respecto a las obras del teatro cómico napolitano no son tan menores los vicios expuestos), a lo que añade Planelli que la risa es el antídoto más potente y eficaz contra ellos. Se nos está indicando una diferencia que es bastante útil, es el carácter moral tanto de un género como de otro el que nos ayuda a comprender ese giro que va de lo mítico a lo individual, de la totalidad que articula lo singular, a la singularidad radical que finalmente perfila el rostro del sujeto moderno y la nueva experiencia que le acompaña. Y esto es un paso que va del "vicio" del Todo, a "los" vicios de los individuos, es por tanto una diferencia cualitativa y no cuantitativa.

Pero no se trata obviamente de una gradación de vicios, lo que distingue a Tragedia y Comedia, lo que se produce es un cambio sustancial, es el lenguaje mismo, tratar el acontecimiento, lo histórico, implica renunciar a ciertos usos del símbolo. Se trata de recuperar una fuerza alegórica cuya característica fundamental consistía en proyectar al hombre sobre su experiencia, ponerlo frente a la temporalidad del existir, y que a finales del siglo diecisiete viene siendo confundido con el talante escapista del símbolo¹⁸⁴. El símbolo se inscribe en los usos sublimantes de un espectáculo que representa el apogeo de una época. La ópera seria se había convertido en el símbolo de una clase social, en el triunfo de la

¹⁸⁴ La problemática planteada tiende a señalar unos conflictos que atañen a los usos del lenguaje en lo que genéricamente llamamos cultura barroca. La cuestión está siendo sugerida en las diferencias entre símbolo y alegoría.

monarquía, donde una cosa y la otra no son formas de poder comunes sino que representan una jerarquía ontológica que divide los diversos estamentos sociales. No es de extrañar que el 12 de Julio de 1789, dos días antes de la toma de la Bastilla, el emblema de la represión de los Borbones, una multitud se manifestara frente al edificio obligando a cerrar la Ópera, símbolo del poderío nobiliario.

Los temas de la tragedia vuelven a aparecer en la comedia en clave paródica. Musicalmente es característico el uso de arias de una grandiosidad y dramaticidad trágica para una cuestión banal, como sucede con Ascanio, el protagonista de *Lo frate 'nnamorato* o Il Cavaliere Artemidoro en *La cecchina*. Esta vez lo cómico se produce por el contraste entre un significante, palabra y música, construido según las formas armónicas y melódicas de la ópera seria y un significado que ha sufrido un desplazamiento irónico, especialmente en el caso de Pergolesi, que se logra a través del contexto o de la misma exageración del "tono trágico". Pero aparecen incluso parodiadas las temáticas de las cultura clásica. El mito del viaje que va desde Ulises a Don Quijote es una de las obsesiones de Giocondo, personaje de *Il barone de Rocca Antica* 1771 (Franchi/Anfossi, con libreto de G. Petrosellini), parodia aún mayor por ser un sirviente el que va de un lado para otro evocando las novelas de caballerías, de Amadís a Coloandro: "Ho letto un caso simile in Amadis di Gaula", llegando a disculpar la ignorancia de su amo: "Il pover uomo non ha viaggiato: si confonde per niente. L'ubbidirò."

Con la opera buffa napolitana se inaugura un discurso mataoperístico. No es a través del tratado, como sucede en los círculos parisinos, como va a plantearse este género musical, sino en la ópera misma que en clave irónica se cuestiona y se renueva. No es el mundo del otro, sino el propio, ése que se está replanteando. La radicalidad de la burla consiste en que se implica uno mismo, y musicalmente es esta auto-parodia la que se está produciendo al replantearse musical y temáticamente la ópera seria.

En otro libretto de Petrosellini, *Il pittor parigino*, con música de D. Cimarosa, se retoman los personajes de la tragedia clásica haciéndolos contrastar frente a los complicados espejos enfrentados de la comedia: "questo é altro che / Tito y Berenice", dice un sagaz sirviente. La ópera comenzaba de la siguiente manera: "Ma tacete, ma sentite/la gran scena interessante:/Berenice y Tito amante/cosí parla del suo amor"; son personajes alejados definitivamente del marco de cualquier experiencia posible que permanecen en el lenguaje bajo los efectos desmitificadores de la ironía: no hay Tito ni Berenice, la Historia ha

desbordado al mito antiguo y construye rápidamente sus nuevos mitos. La temática de la comedia en cuestión, gira en torno a un matrimonio que no coincide con el sentir de los personajes, sino con sus bolsillos. Todas las figuras absolutamente des-consagradas entran a formar parte de los planes que unos y otros tejen alrededor. No hay reglas, se trata de ganar, a veces tan sólo de jugar, y ésta es la intriga en la que se desenvuelven las máscaras de la tragedia al entrar en la comedia:

E perchè no?/mi basta che vi sia una scena agitata,/un'aria di bravura,/una cantabile, un'arietta parlante, un minuetto,/e l'assicuro, poi che non v'è donna/che sappia far la parte di regina/ come L'umil sua serva:/ Farfallina,

dice Cintia, que se oculta bajo el nombre de Farfallina para lograr los fines que se ha propuesto.

Los personajes de la Tragedia entran de una forma activa en la comedia en la obra de Anfossi *La Maga Circe* (1788). Las mágicas artes de Circe no son sino caprichos de una dama que se aburre inmensamente, tanto si se encuentra sola como si logra seducir a cualquier caballero. En el reino encantado de ésta comparecen dos viajeros, uno francés y otro napolitano, los ingredientes para construir una alegoría del arte escénico de la época están todos servidos: Circe viene a representar los viejos esplendores de la cultura barroca, los viajeros son los nuevos aires que se están instalando en Europa. Aunque los caminos aún sigan encantados por la maga, el napolitano y el francés están dispuestos a recorrerlos. A diferencia del francés, el noble napolitano se sobrepone inmediatamente al hechizo de la bella Circe para contentarse con Lindora, Cameriera della maga, cuyo discurso nos es ya más comprensible que el articulado a través del narcisismo neurótico de Circe. Trazadas están las vías que entre Nápoles y París diseñan un nuevo concepto de Cultura.

El prólogo de la *Ariadne auf Naxos* es una mirada irónica sobre la complaciente desgracia del héroe trágico, el artista, el compositor, la desgracia que no es sino una convención estética apta para procurarse bellos lamentos. La tragedia clásica que encontró en la ópera su aliado más fiel dentro de la escena europea, se ve reducida a una retórica cuyos referentes están desapareciendo del horizonte existencial e intelectual de Europa. El compositor, personaje de la ópera *Ariadne auf Naxos*, en una producción de J. P. Ponelle para el Teatro de Köln acaba suicidándose en un gesto que confunde lo patético con lo cómico en el más puro estilo buffo, ¿o trágico? (Conrad, 1988). En *Il mondo della Luna* cuando las dos fieles hijas del viejo Buonafede creen haber descubierto el cuerpo muerto de su padre y se lamentan, después de una "tragedia" tal, al ser informadas del testamento, se

consuelan de la siguiente forma: “Viva chi vive./ Chi è morto, è morto./ Dolce conforto / la dote sarà”.

Un entrecruzamiento de lo dramático, no digamos ya trágico, y lo cómico es lo propio del desenvolvimiento escénico de la ópera napolitana. En la comedia napolitana podemos detectar un sutil giro alegórico respecto a la ópera precedente, donde a través de la ironía lo dramático deviene bufo, y lo cómico en esa misma ironía se revela con un rostro cuya poderosa negatividad nos envía al drama. Una tragicomedia, en definitiva, que está bien lejos de la comedia sentimental de finales de siglo, aunque en un cierto sentido prelude lo que la ópera napolitana llegará a ser cuando asentada en los teatros más importantes de Europa imparta su magisterio a las demás escuelas musicales.

4.1.9. PARÍS: REFORMADORES Y POLEMISTAS A PROPÓSITO DE LA OPERA BUFFA

Desde la autorización del 28 de Junio de 1669 donde el rey concede a Lully el privilegio de gestionar la nueva *Academie Royale de Musique*, en la villa de Paris, la ópera ha sido protegida con especial consideración. En 1672, en 1689, 1728, 1729, y 1730, pero también en 1732, 1749, 1758, 1765, y 1769 se han emitido *lettres patentes* que revisaban las condiciones de la representación operística y de los conciertos de *Concerts Spirituels*. Se estipulaba la cantidad de miembros de la orquesta, cantantes, actores, bailarines y demás componentes, así como el sistema de financiación. En las *lettres patentes* de 1669 podemos leer:

Ceux dont elle jouit, conformément à nos lettres patentes & aux arrêts de notre Conseil, lui ont été accordés avec plus de réflexion & de justice qu'ils ont eu pour objet d'encourager les sujets attachés à cette Académie, d'exciter de plus en plus l'émulation parmi les talents qui sont nécessaire, & par-là de lui procurer les moyens de subvenir aux dépenses qu'exigent aux Étrangers qu'à la nation même, & dont la magnificence contribue à l'embellissement de notre bonne ville de Paris, de même qu'au foulagement des pauvres. (Lettres patentes en faveur de l'Académie Royale de Musique, 1769)

En otras partes del documento se insiste en esa función, que justifica la importancia de la ópera y los conciertos, a la hora de dotar a la capital de la magnificence de otras cortes y ciudades italianas o alemanas. En realidad estos documentos buscan mantener el monopolio estatal de un espectáculo que en ciudades como Venecia se ha privatizado. Se trata de una institución que conoció hasta 1790 una cantidad enorme de problemas de gestión y sobre todo de financiación, y sin embargo se mantuvo en activo. En 1749 es cuando el rey establece que la gestión debe pasar a la Ville de Paris, es decir pasa a gestión

publica y no directamente de la casa real. Solo en 1780 debe asumir nuevamente la casa del rey la gestión debido a la catástrofe financiera que domina la institución. En realidad se trata de 3 teatros, el de la Ópera propiamente dicha, la Comédie-Française (Dedicado a los grandes géneros dramáticos nacionales) y Comédie-Italienne (para obras mas ligeras, y mas cortas, en tres actos a diferencia de las obras en cinco actos de la Comédie-Française). El predominio indiscutible era el de las obras musicales u óperas sobre las que se había centrado en interés de Luis XIV y el todopoderoso Lully.

Lo que se pretendía controlar eran en primer lugar los contenidos, en segundo lugar el aparato escénico y los recursos humanos. El debate se centraba en las formas dramáticas, pero mas alla se trataba de una dramaturgia propiamente social y no meramente escénica. Repetidas veces se ha ido señalando a lo largo del siglo XVIII la necesidad de una reforma del arte escénico, aunque tal reforma comporta muchos otros aspectos que van de lo estético a lo ético y lo político. Para el pensamiento ilustrado europeo la ópera bufa napolitana se erige en el emblema de la mutación que se debiera imponer a las artes escénicas. El estreno parisino de *La Serva Padrona* en 1752 levanta oleajes tempestuosos que promueven la “querelle” que enfrenta a bufonistas y antibufonistas. (Fubini, 1971). Rousseau es el defensor de la ópera napolitana, en virtud de la prioridad de la melodía que se da en ésta y en tanto que representa el acercamiento a la naturaleza (Rousseau, 1980). Naturaleza entendida como instinto y no como razón. Melodía y no armonía, que se expresa en el canto, y que es la manifestación misma de la naturaleza en forma de mimesis. Una teoría de la expresión musical que viene a radicalizarse con Diderot en su consideración de la música como "grito animal", es decir, la manifestación más genuina de las fuerzas internas y ocultas del hombre en comunicación con su ser natural. París vive un férreo control del espectáculo musical por parte de la corona, a principios de siglo con motivo de las ferias. Primero la de Saint Germain, del 3 de Febrero a Domingo de Ramos, y más tarde la de Saint Laurent, de Junio a Septiembre. En ellas se organizaba lo que se conocerá como vaudevilles¹⁸⁵, que incluyen escenas dramáticas y parodias de los bailes famosos de corte, entre otros; todos constituyeron los populares teatros de la Foire, que aparecieron desde el principio enfrentados a la Ópera y la Comédie française. Estos teatros populares fueron institucionalizados en 1715 denominándose Théâtre de l'Opera Comique. Un año después, muerto Luis XIV, el regente Felipe de Orleáns restablece la Comédie italienne. Las sedes

¹⁸⁵ Vaudeville es un galicismo que actualmente sigue siendo el término que internacionalmente se usa para referirse a una forma dramático musical muy sencilla y breve, representada en cafés.

fueron variables y la estabilidad siempre precaria, de la Ferie Saint Germain pasó al Hôtel de Bourgone.

Cuando en 1752 se representa por segunda vez en París *La serva padrona*, el debate intelectual que se origina es más bien ajeno a los acontecimientos de la comedia en París. En realidad de lo que se trata es de establecer una rivalidad con la ópera seria predominante en la escena parisina y cuyo protectorado emana directamente del monarca. Rousseau presentaba ese mismo año en Fontaineblau ante la corte, su *Le devin du village*, un intermezzo según el espíritu de la música italiana, Fischer-Dieskau, D. (1990), p.271. La sencillez de las melodías alcanzó un éxito inmediato, así como la temática bucólica que iba a suponer una nueva moda en la que se encontraría tanto el público burgués como el cortesano. La música debe superar los conflictos sociales y reconstituir un tejido natural fracturado por la civilización y el progreso.

Para los buffonistas liderados por Rousseau la forma en la que el espectador participa de esa naturaleza a la que es transportado por lo buffo es con la risa¹⁸⁶. La risa es una participación emotiva y no racional, y es al mismo tiempo una forma de purificación respecto a la crudeza que “presencia” y de la que participa. Pero es risa y no llanto lo que exige la comedia napolitana, y Rousseau considera el llanto como una forma de expresión de lo natural, y así lo expresa musicalmente en su intermezzo *Le devin du village*. En este sentido consideramos que los alegatos de los ilustrados en favor de la comedia napolitana en virtud de la melodía, deja de lado el aspecto primordial de ésta: el empleo de la ironía y sus variantes: la parodia y la sátira. Figuras que un espíritu inocente, que usa el lenguaje manejando los sentidos de una forma unilateral, difícilmente captaría. Quizá uno de los parisinos más capaces para abordar la comedia habría sido Voltaire, cuya única aportación a la música son los libretos para tragedias de Rameau. Hemos de llegar a nuestro siglo para encontrarnos una obra como *Candide* puesta en música. Y es que el nuevo musical, tal y como lo piensan Bernstein o Weill, no es americano sino que tiene sus más remotos orígenes en la comedia musical napolitana.

La comedia es un nuevo tipo de teatro donde los personajes visten las mismas ropas que el público, habitan sus mismas ciudades y barrios, tienen sus mismas costumbres y usan el mismo tipo de lenguaje dialectal, impregnado de neologismos, de refranes y de dobles

¹⁸⁶ Es el nombre de los intelectuales y músicos detractores de la música cortesana parisina y defensores de la música napolitana.

sentidos. Se ha perdido la distancia del héroe trágico, es como si por un momento el espectador hubiese ocupado el palcoscenico, convirtiéndose en objeto y centro del drama. La risa, o la sonrisa irónica en el mayor de los casos, es el aliado necesario de ese pudor que sienten unos ante otros al creerse observados, al verse descubiertos en la escena. Y la ópera cómica intenta ventilar los pequeños vicios que movilizan a los miembros de una sociedad, igualando, por primera vez en la historia, tanto a nobles como plebeyos, en lo que ambos comparten de humanamente degradado¹⁸⁷.

Por encima de la idea del destino del ser, propio de la Tragedia, como hemos venido señalando, se levanta la idea del individuo. Atrás va quedando la idea antigua de la culpa, la mancha que alcanza generaciones de una familia, de un pueblo, y se impone la idea de la responsabilidad de cada cual respecto a su destino individual. Comienzan a oírse las quejas de los sirvientes como la de Serpina en *La Serva Padrona*, que acaba por seducir a su señor, o de Giocondo (*Il Barone de Rocca Antica*, música de C. Franchi y P. Anfosi, con texto de G. Petrosellini), que se lamenta de las exigencias de su señor el barón, y decide abandonarlo, quejas que preludian aquellas otras de Leporello: "Notte e giorno faticar...Voglio far il gentiluomo, e non voglio più servir.", de Mozart-Da Ponte; o la victoria de la plebeya Susana sobre el conde D'Almaviva. Podría ser el preludio de una revolución y se manifiesta habitualmente como una burla en la que el "señor" es sometido y escarmentado por una sirvienta astuta. Pero muestra ya una sospecha que revela un estado mental de la cultura europea, y es que el poder ha perdido su legitimidad mítica. La nobleza, que etimológicamente venía a señalar a los mejores (el Aristos griego), se ha convertido en sinónimo de unos títulos disponibles en el mercado. Es lo que el barón Cricca, personaje de *Il pittor parigino*, sugiere a su interlocutor: el árbol genealógico se adquiere con un poco de ingenio y mucho dinero¹⁸⁸. Por otra parte, el noble es el primero en convertir la nobleza en un mero adjetivo ajeno a la sustantivación propia de "lo noble"; Don Giovanni en la versión de Mozart - Da Ponte, aún emplea irónicamente los atributos que la vieja sociedad estamental les concedía: "La nobiltà ha dipinta negl'occhi l'onestà" dice, cuando pretende seducir a Zerlina.

¹⁸⁷ Fue precisamente H. Von Hoffmannsthal, quien además de evocar el espíritu de la comedia ha pretendido restaurar con su obra *Jedermann*, la vieja costumbre medieval, recogida en ciertos Autos Sacramentales, del hombre que se sitúa como criatura, sin atributos ni capital, frente a la muerte.

¹⁸⁸ Billy Wilder usa todavía esa broma en su película *Uno, dos, tres*.

La comedia señala ese profundo cambio que se produce en el siglo XVIII respecto a los momentos culminantes de la sociedad barroca, último gran asiento de las viejas estructuras de pensamiento mítico. Es el inicio de una tentación emancipatoria que pronto será neutralizada por los mismos que la propiciaron: la burguesía. La propuesta estética de los músicos napolitanos no es un mero pasatiempo, como estamos viendo, forma parte de un cierto programa crítico ilustrado. El compromiso de compositores como Paisiello y Cimarosa con las ideas revolucionarias no es sólo estético-formal, sino que les hace partícipes directos en la revolución napolitana de enero de 1799 contra los Borbones. Una movilización bien distinta de aquellos otros levantamientos que en el siglo anterior habían puesto en jaque a algún virrey español. Como señala Steiner, G. (1970), la Revolución es un concepto nuevo en el siglo XVIII que sólo se entiende bajo el perfil ideológico de un proceso secularizador que sobre la plataforma totalizante del mito nos muestra los signos del sujeto naciente, de un yo en proceso de construcción.

Pero el género bufo, que había despertado tantas esperanzas, acaba por convertirse en un inocente pasatiempo en forma de comedia sentimental. En la comedia de Piccini-Goldoni: *La Cecchina*, vuelve a plantearse la temática del posible ascenso social de una sirvienta a través del matrimonio con su señor. La exposición de la problemática reviste tintes dramáticos, bien lejanos de aquellos que se planteaban en el famoso intermezzo de Pergolesi: "Ma un sì vil parentado io sdegnerei" dice el noble caballero que planea casarse con la hermana de aquel que ha resuelto esposar a la melancólica sirvienta, y llegando a dudar seriamente acerca de sus propósitos matrimoniales, dice a su prometida: "Quel che farei non so. So che vi adoro,/ so che mi costerebbe,/ il perdevi, la vita; ma non deggio, /Ad onta dell'amor che mi consiglia,/ il decor tradir di mia famiglia". Una paradoja tal viene resuelta descubriéndole unos antecedentes nobles a la sirvienta. El conflicto se resuelve negando el fundamento de tal conflicto: la sirvienta no es sirvienta sino noble, con lo que todo recupera su *armonía primordial*. Otra obra de Piccini, con libreto de autor desconocido, *La Pescatrice*, nos vuelve a situar en un problema similar en cuanto que la inocente pescadora es aquí la hija legítima del señor del lugar que fue suplantado, salvándose ésta para ir a dar con un pescador pobre y honrado; de la mano de tan sensato y humilde hombre, recupera su rango, casándose después con el hijo del usurpador, que se arrepiente de las felonías de su padre. De nuevo cada cual recupera su lugar porque lo igual debe asociarse a lo igual. No son las temáticas las que nos van a situar fuera del horizonte de la comedia

clásica napolitana, es la carencia de ironía y el tono sentimental y melancólico de las músicas que articulan tales discursos, es la dulce y complaciente melodía que ya no actúa irónicamente respecto a postulados como los expuestos, que no satiriza, sino que fluye halagando los oídos del espectador que observa, como en los tiempos de la ópera seria, que todo recupera su orden original al final de la representación, como en los cuentos de hadas la legitimidad es restituida. Piccini es un epígono de aquella vigorosa ópera napolitana, que ha limado todas las asperezas iniciales y la dudosa moralidad que exhibía el melodrama buffo. La nueva “Querelle” que se desata en París después de aquella que vino a situar a Pergolesi y la ópera buffa napolitana en el candelero de la renovación artística del siglo, la pierde Piccini acusado por parte de los enciclopedistas de un amaneramiento casi francés (Fubini, 1976, pp. 203-233). Las vías que sigue la ópera en tránsito hacia el romanticismo se asientan en la transformación que la ópera napolitana ha sufrido: de lo bufo a lo sentimental, un nuevo género que será ahora emblema de la nueva clase dominante que salió victoriosa de la revolución: la burguesía.

4.2. NUEVAS DRAMATURGIAS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.

4.2.1. SOCIEDAD Y CULTURA HACIA 1750

La segunda mitad del siglo XVIII ha vivido un profundo cambio social, el papel de la Corte como sponsor exclusivo de la ópera viene siendo sustituido por el modelo veneciano de industria cultural. Ya no se trata de cuestionar al poder nobiliario debilitado económicamente frente a la burguesía durante los primeros años del siglo. Las fuerzas están equilibradas hacia 1750. En el siglo XVIII no se habla nunca de los privilegios de la burguesía, y se obra como si de tales ventajas no se supiera nada; pero los favorecidos se oponen a toda reforma que pudiera extender sus oportunidades a las clases inferiores. La sociedad de la época está llena de contradicciones y tensiones; crea una monarquía que tan pronto tiene que representar los intereses de la nobleza como los de la burguesía, y, finalmente tiene a ambas contra sí (Hauser, 1983 A, p.165).

El poder y los privilegios de una burguesía emprendedora que se comporta como el motor del desarrollo comercial, alcanza un reconocimiento en las instancias políticas cada vez más endeudadas con la nueva clase burguesa. Este equilibrio se expresa a la perfección en la comedia de la época, que incorpora a los patrones de la comedia musical que se ha ido desarrollando al margen del melodramma serio según los gustos de una burguesía ciudadana, las formas musicales que caracterizaban a la ópera seria cortesana. El resultado es una forma radicalmente nueva que se convierte en el centro del espectáculo obteniendo el favor de todos los públicos, esa forma se crea entre la ópera seria y la bufa, mediante cierta simbiosis de ambas. La sencillez de esa nueva música que preconizaba la comedia napolitana, que era reivindicada por Rousseau, ha dado lugar a una complejidad armónica y, sobre todo, a una nueva escuela de belcanto dentro de la comedia con las obras de Galuppi o Salieri. El resultado serán comedias como las de Rossini, donde los personajes populares, la orquestación y los números musicales, tienen la misma complejidad que la de la ópera seria, no pudiéndose ya distinguir musicalmente las estrategias de una de la otra, como si se podía hacer en 1740.

4.2.2. NUEVAS DRAMATURGIAS: EL DRAMA BURGUÉS.

1.

El significado de las dramaturgias es, en una investigación sobre la representación, lo que la metafísica es a una sobre la naturaleza. Ninguna figura del sistema, del orden o de la *mathesis* representativa, está completa si no nos fijamos en el orden mismo que sigue la representación, es algo así como el sentido del orden. Si la representación es un mecanismo en el arte o en la filosofía, es una sustancia que torna significativo el mecanismo aplicado a la política o la moral. El teatro y la construcción dramática quedan como un marco de significación de la realización individual y colectiva de todos los hombres que han vivido bajo ese paradigma. Si nuestras dramaturgias son musicales, es por un intento de tratar las prácticas representativas desde lo que fue la forma cultural privilegiada por la cultura clásica. En definitiva, la ópera refleja en sus libretos la misma construcción dramática que otras formas literarias.

La configuración de la dramaturgia durante el siglo XVIII va a pasar por diferentes etapas y se concreta en géneros no siempre dramáticos como es la novela, Diderot lo confirma en su *Eloge de Richardson*. Hoy podemos hablar de estructura narrativa y estructura dramática para referirnos al mismo hecho: el orden y el sentido con el que se dirige la acción de una “historia”. Es significativo el uso de textos narrativos famosos, como es el caso de *Don Quijote o Pamela*, para organizar la estructura dramática de una ópera.

G. Steiner ha estudiado con profundidad este periodo en la constitución de las modernas formas dramáticas, por otra parte son importantes las reflexiones de Auerbach sobre la narrativa de este periodo. Los intentos por restaurar la tragedia entre el siglo XVI y el XVIII no pasan de ser ejercicios meramente eruditos que no alcanzan a comunicarse verdaderamente con el público, con excepciones como las de Racine. El género que va a imponerse aunque lleve el nombre de tragedia, es el del drama, sobre eso trata el libro *El origen del Trauerspiel alemán* de Walter Benjamin. Durante el siglo XVII el drama alcanza un lenguaje internacional gracias a la ópera, que contiene elementos tragicómicos que son característicos del drama barroco.

Es interesante observar el interés y regulación peculiares que recaen sobre los diferentes géneros espectaculares. Hasta la segunda mitad del siglo XVIII las autoridades no se van a ocupar de los géneros más populares, hay una curiosa desregularización de

los espectáculos callejeros y del teatro popular, sin embargo abundan las prescripciones relativas a las representaciones de la alta cultura y a la tragedia.

Un determinado orden, narrativo o dramático, se expresa en cada una de las obras producidas. Esa estructura se convierte en la base, la encontramos en el teatro, en la música o en la novela. Drama, tragedia y comedia son formas dramáticas, pero son mucho más que eso, son formas de representación del orden temporal. Independientes del uso puramente teatral vemos que son conceptos que impregnan muchos otros aspectos que no tienen nada que ver con el teatro. El drama está más cerca del culto litúrgico que la comedia, lo cómico es esencialmente profano, y sin embargo el sentido de la comedia es el mismo que el de la escatología cristiana, como pone en evidencia Dante en la *Divina Commedia*. El final de la tragedia y la idea de destino trágico son extraños a la imagen cristiana de la vida, y por otra parte lo cómico está emparentado con lo creatural, lo material, en su aspecto más bajo y degradado: el pueblo, lo terreno, lo diabólico. Drama y Comedia se presentan casi como la lucha entre las dos ciudades, entre lo sacro y lo profano, lo noble y lo popular.

El drama burgués tiene que vérselas con un género dramático que tiene final feliz y que no es una comedia, y ese género tiene una curiosa hostilidad al bufo, dice Lessing a propósito del personaje de una obra de Favart: “Su posterior coronación no despertaría en nosotros más que burla y menosprecio y no la consideraríamos otra cosa que el triunfo ridículo de una *Serva Padrona*” (Lessing, G.E. 1993, p.237). Lo bufo es un rasgo popular, la burguesía manifiesta su incomodidad ante el descaro de tales personajes. La burguesía, a través de las dramaturgias, se sitúa tanto frente a la nobleza y su tragedia clásica, como frente al pueblo y sus divertimentos bufos.

La dramaturgia es la forma en la que el autor teatral organiza los tiempos y los espacios donde acontece la ficción dramática. En este espacio representativo encontramos reiteradas alusiones al mundo real desde el que se construye la ficción y desde la que el espectador la recibe. Esa doble vertiente, la de la creación y la de la recepción, son los puntos desde los que pensar la importancia de las dramaturgias, más allá de vanas discusiones estéticas sobre la posibilidad o no de unas formas dramáticas u otras. Todo lo que nosotros apreciamos de nuestro reflejo en la escena tiene que ver con la forma en la que se organiza esa estructura que llamamos dramaturgia y que da sentido a las acciones, los caracteres, los lugares y los instantes. La lógica que subyace a la construcción de una

determinada historia es la misma lógica a través de la que cada espectador, cada uno de nosotros, comprendemos nuestra propia historia, especialmente en su aspecto teleológico; ese plus, que es un espectáculo de poco más de dos horas ha recreado el sentido que orienta la vida de cada individuo. Eso es dramaturgia en última instancia, la abreviatura de una existencia o de una serie de acontecimientos dotados de sentido, de un sentido que no tiene por sí misma la sucesión de instantes y menos aún la sucesión de instantes que no parecen diferenciarse mucho unos de otros. El teatro parece construir, para cada uno de los espectadores, una sucesión coherente y dotada de sentido del transcurso de su vida.

2.

El drama burgués tiene una compleja genealogía, según los patrones aristotélicos es una forma dramática vinculada a la comedia por el rango de los personajes o el espacio doméstico donde se desarrolla. La comedia latina durante el siglo XVI ya era un documento casi de carácter arqueológico, la representación teatral suprimida durante siglos se presenta a la época clásica como un desafío de la autoridad sacerdotal.

Sostiene Battisti que la ausencia de representaciones vinculadas a lo cómico o a la representación de lo profano no significa su inexistencia. Parecería que el medievo es un periodo de representaciones exclusivamente sacras y sin embargo no es así. Evidentemente el problema ha sido la conservación de estos objetos, la Iglesia ha conservando su patrimonio mientras que el de las familias es destruido más fácilmente (Battisti, E. 1989, p.318). Lo que trata de mostrar Battisti es la existencia de infinidad de elementos de la vida cotidiana que forman parte de la dote nupcial y que van encaminados a reforzar simbólicamente la fecundidad de la pareja. Aunque parezca anecdótico estamos destacando, frente al inmenso legado de objetos artísticos sacros, que también existe un importante patrimonio de elementos profanos.

Este elemento es el fundamento o sustrato de los emergentes géneros dramáticos, especialmente cómicos. Es decir, es una actitud sintomatológica de la misma motivación; lo profano y lo cómico, entendidos según la antigüedad, son dos caras de la misma moneda. En el ámbito teatral lo cómico, también ampliamente difundido, viene a consolidar ciertas posturas antirreligiosas y heréticas, señalando el caso del *Roman de la Rose* o de *Rosvita* (Battisti, E. 1989, p.p.319). Aunque no se ha mantenido constante la tradición de la representación teatral durante el medievo, eso no significa que haya

desaparecido, sin embargo, es durante el Renacimiento donde se da el triunfo de la comedia y del teatro.

El desarrollo del teatro viene casi en paralelo con el debilitamiento de la autoridad religiosa y parece como un ritual sustitutivo del rito religioso. Por otra parte también va a coincidir con el auge de las ciudades y la concentración de grandes masas urbanas. El teatro se constituye sobre un espacio físico y unas condiciones sociales determinadas y se consolida cuando la representación se convierte en el marco de referencia de la experiencia de los hombres. Es entonces cuando el teatro alcanza una nueva forma, o cuando la experiencia adquiere sentido dramático. En cualquier caso parece que el hombre recurre a una práctica teatral que tiene que reinventarse en relación con un patrón cultural, el teatro romano, que hace muchos años que había desaparecido.

La representación va a asumir la exigencia aristotélica de la mimesis en todos los órdenes. No obstante el modelo dramático, bajo el que se entendía la mimesis, estaba organizado sobre la idea de Drama, una lejana heredera de la tragedia antigua que no se ajustaba al canon aristotélico. El moderno, el que se sitúa frente al mundo clásico-barroco va a tratar de considerar la realidad bajo otra estructura dramática. Ya no se trata de la Idea, ni del sujeto, ni de la historia, se trata de la experiencia vivida, lo concreto, lo sentido, lo visible, y el modelo es el de la comedia.

Frente a Leibniz el modelo para los intelectuales ilustrados va a ser Locke, así aparece en Voltaire y en su comedia *Candide*. Según piensan, el mundo no está atrapado en una representación mental sino en una representación empírica, o al menos es la pretensión de los defensores del sentido común. Sin embargo la investigación sobre las dramaturgias ilustradas nos permite descubrir los rastros ideológicos que articulan la percepción pretendidamente objetiva de los hechos.

Dice Duvignaud, J. (1981): “La mayor parte de los héroes grecorromanos se han convertido en caballeros cristianos...La estética de las fiestas responde a ese sincretismo simbólico”. Por otra parte, P. Francastel ha descrito el entrelazamiento entre personajes míticos y cristianos, buen ejemplo es *Rinaldo* de la *Jerusalén liberada* de Taso.

Indudablemente este material simbólico y sincrético tiene como función crear la existencia social, suministrar a los grupos o a los individuos, que de él disponen, una realidad individual. Enmascarados y disfrazados representan una vida distinta, un sueño heroico y erótico de gloria y de amor puros a través del drama real de la vida (Duvignaud, J. 1981,p102).

Estos elementos sincréticos contribuyen a establecer un puente entre diversos códigos significativos como son los elementos simbólicos primitivos y los nuevos

atributos añadidos por el cristianismo. La memoria colectiva se va construyendo mientras ese sincretismo se instala en la conciencia de una comunidad y las nuevas formas se convierten en la denominación propia de lo que no era sino una metáfora. El juego teatral, y la metáfora son formas de asimilar una identidad, al mismo tiempo que sirven para afirmar socialmente la propia identidad personal. Todo el mundo de la simbología barroca, el arsenal de alegorías, de emblemas y demás figuras representativas crean el marco donde el aspecto más complejo y práctico de la representación alcanza un sentido y una coherencia interna.

El personaje social, de dominador o de maestro, se elabora en ese ejercicio de teatralización, esa conducta teatral que cristaliza los vagos sentimientos de los asistentes y proyecta sobre el héroe un respeto, un prestigio que constituye un reconocimiento social explícito. La persona social de la élite se define a través de esa representación alegórica (Duvignaud, J. 1981, p103).

3.

Shakespeare, fundamentalmente extraño a los parámetros aristotélicos pero también ajeno al teatro de Sófocles, diseña una forma dramática abierta, opuesta a la estructura cerrada del teatro clásico:

Los dramaturgos isabelinos violaron cada uno de los preceptos del neoclasicismo. Violaron las unidades, prescindieron del coro y con energía indiscriminada combinaron argumentos trágicos y cómicos (Steiner, G. 1970, p.23).

Probablemente no es tanto una infracción como un desconocimiento de la tragedia griega. Esa fractura respecto a la tradición clásica es lo que hace que las formas dramáticas se alejen de la tragedia definiendo un nuevo producto que será el drama o *Trauerspiel*, “la expresión <tragedia del Renacimiento> implica una sobrevaloración del influjo de la doctrina aristotélica en el drama del Barroco” (Benjamin, W. 1990, p.45).

Walter Benjamin publica el texto canónico, *El Origen del Drama Barroco Alemán*, que junto a *El Nacimiento de la Tragedia* fundamentan la estética de las formas dramáticas contemporáneas. Desde ambas reflexiones se puede tender un puente entre el barroco y el romanticismo, y analizar las relaciones que clasicismo y vanguardia establecen en relación con la tragedia y con el drama. Se están redefiniendo los límites de las diferentes formas literarias y dramáticas, se trata de delimitar la frontera entre Drama y Tragedia que se había confundido desde la restauración del teatro renacentista. Estos hombres bajomedievales llamaron tragedias a sus historias, movidos por el desconocimiento absoluto de la tragedia griega, y así perpetuaron una confusión que ha

llegado hasta nuestros días. Solo los dramaturgos del S. XX han intentado batallar contra una confusión instaurada en las cátedras teatrales desde entonces. Toda la reflexión posterior a Benjamin ha sido un intento de formular la posibilidad de una nueva tragedia. De esta forma las especulaciones del filósofo alemán, parejas a la práctica de su amigo Bertold Brecht, identifican los límites de las formas dramáticas que harían de las Tragedias de Shakespeare lo que Auerbach llama “Drama Criatural”. Toda una tradición crítica que tiene su origen en Nietzsche, en los textos en los que hace una reprobación de la doctrina cristiana de la Tragedia, de la que es eximio exponente su libro sobre *El Nacimiento de la Tragedia* en el espíritu de la Música, y que es imperceptible para el lector cristiano que no distingue entre Drama y Tragedia, ya que contempla la Tragedia desde la óptica del “consuelo metafísico”, que es lo mismo que la redención a través del dolor. Pero en la Tragedia, ni en la clásica ni en la contemporánea, hay redención ni consuelo, la *Katharsis* desconoce esos conceptos que son propios de la comedia. Es la postura defendida en los últimos años por G Steiner: “Como toda tragedia cristiana, noción que en sí misma es paradójica...es en parte una commedia” (Steiner,G.1970, p.131), mezcla de elementos que caracteriza al teatro isabelino, que tiene un ilustre precedente en *La Celestina* de Fernando de Rojas, a la que el autor llama tragicomedia con proverbial intuición.

El teatro de Shakespeare conserva la estructura trágica en la definición de los personajes, eso hace que obras como *Macbeth* se puedan llamar Tragedias. Obviamente desde el punto de vista temático, lo acontecido a los personajes “trágicos” también es “trágico”. Pero desde el punto de vista de la composición dramática, lo que identifica la estructura de la obra, el teatro de Shakespeare se separa radicalmente de la forma trágica. *Macbeth* no es una Tragedia, porque la obra es un marco de referencia dramático mucho más amplio que la simple historia de un personaje. Pero además indica Benjamin otra diferencia que hace de *Macbeth* un drama y no una tragedia:

El contenido del Trauerspiel (Drama) es la vida histórica tal y como se la concebía en aquella época. En esto se distingue de la tragedia. Pues el objeto de la tragedia no es la historia sino el mito, y lo que confiere estatura trágica a los *dramatis personae* no es su rango (la monarquía absoluta), sino la época, anterior a la historia, en que transcurre su existencia: el pasado heroico (Benjamin,W.1990, p 147).

Para el mundo antiguo no hay diferencia alguna entre mito e historia, en cambio, para el cristianismo se crea un abismo entre el mito (Dios) y la historia (Hombre); desgajada del mito, la historia se puede convertir en ciencia, como va a suceder en el mundo Moderno. El único personaje mítico en esta historia shakesperiana es Dios, y es

una divinidad profanada por los oráculos de Lady Macbeth y sus compañeras, pero ni ella ni su compañero ostentan otro rango que el obtenido por la violencia ejercida en las fangosas sendas de la historia de Escocia.

4.

Desde Rosvita todos los que se acercan a la sátira saben que están comerciando con asuntos que están al otro lado de la ortodoxia moral y religiosa, razón por la que se empeñan en justificar su tarea literaria y su interés por los bajos asuntos, aquello que es imagen de la criatura y sus vicios. Desde Fernando de Rojas a Molière, los cómicos argumentan cautelarmente que muestran aquello que se debe evitar. Ya Menandro, a diferencia de Aristófanes, se encuentra con dificultades y prohibiciones sobre las representaciones de sus obras. Si bien era rechazado el cómico-sátiro, este rechazo convivía con una secreta admiración y reconocimiento¹⁸⁹, ya que tal rechazo era la herencia de una antigua voluntad de verdad. Pero la comedia, que ha sido tradicionalmente el espectáculo del pueblo, es ambigua: siendo realista no deja de confundirse a veces con el moralismo, siendo crítica no abandona cierto conservadurismo. En la comedia musical esta ambigüedad se extrema: lo ridículo o lo bufo va de la mano de lo bello, que es el canto mismo.

La comedia es la forma ilustrada por excelencia. La comedia Ilustrada bufa, que se desarrolla en los programas líricos napolitanos del *settecento*, convierte el mito en una parodia, pero mientras está parodiando el mito construye nuevos mitos; tanto Sade como Gozzi son lúcidos críticos de esa mitología racionalista e ilustrada. El Romanticismo es el intento de remitologización que comprometió el componente bufo ilustrado. En realidad, el Romanticismo es una Ilustración conservadora y en cierto sentido reaccionaria. Desde el punto de vista escénico, el romántico reacciona contra el siglo de las luces porque

¹⁸⁹ Hay por lo tanto una mimesis cómica, no hay una simple relación entre arte y mimesis sino entre mimesis y comedia o entre arte y comedia, en esta forma de comedia criatural no importan los ingredientes de la comedia al estilo de Aristófanes o Menandro, lo que define lo cómico es la organización temporal y la conclusión. La Tragedia es la forma apta para grandes asuntos, para la teología y todas las representaciones simbólicas, ya que la comedia con su acercamiento a lo cotidiano supone un alejamiento de la trascendencia, pero solo la comedia nos hace transparente el destino en la realización de un eventual Reino de Dios o del Progreso. Sin embargo, siempre conviviremos con la ambigüedad respecto al valor de la comedia, su necesario mensaje de “destino” y su “despreciable” sarcasmo desde el punto de vista cristiano.

desde su torre metafísica desprecia la “superficialidad” de la comedia, insistiendo en la esterilidad creativa de una época en la que se han construido los mitos que nosotros conocemos. Pero es el viejo rechazo cristiano de esa forma de espectáculo que, cumpliendo su función legitimadora de los nuevos usos y costumbres, resultaba incómoda. El romanticismo supuso el gran intento de la teología cristiana por recomponer las posibilidades de un drama cristiano, rechazando el nihilismo de la risa que era tan inconveniente para su metafísica.

Se dan dos líneas importantes en el desarrollo de lo cómico entre Dante y Beaumarchais: la comedia criatural, donde lo que importa es la organización temporal, y la comedia ilustrada, que recupera cierto concepto griego de sátira. Si el cristianismo adoptó la comedia como modelo de la experiencia porque coincidía con su escatología, sin embargo nunca aceptó el huésped ingrato que llevaba consigo la comedia: la risa. Para la comedia moderna empieza a ser incompatible la comedia y la risa, véase lo que se llamaba comedia en pleno barroco español, precisamente por eso se llama comedia al drama criatural. La risa para el cristiano es una presencia incómoda, como la del judío cuya mera existencia cuestiona la verdad del Mesías venido, cuando la risa se desata hace que se tambaleen los resortes más firmes de la comedia cristiana. La risa, como también le sucede con el judío, sitúa al cristiano ante un problema genealógico, tanto una como la otra señalan la procedencia de aquello que hoy han adoptado como propio y original, y que en realidad no es suyo, pero sobre todo cuestionan su verdad, porque la comedia es tan necesaria para el cristiano como la Biblia judía. Pero la risa es una presencia incómoda para la Commedia cristiana. Pues para el cristiano lo cómico no mueve a la risa sino a la gratitud por la promesa de la salvación final: el final feliz. La Ilustración vuelve a conceder dignidad a la risa, ilustrados como Diderot o Rousseau saben qué significado tiene la risa unida a la rebelión de los criados.

La *commedia buffa*, de origen napolitano, desde el punto de vista del realismo cristiano (figural) representa una provocación, pero en el siglo XVIII, en el que la concepción medieval se ha debilitado, se forma un nuevo realismo para el que los valores de lo criatural darán paso a los nuevos valores del individuo. El concepto de criatura se desmonta en el complejo proceso secularizador de la Ilustración, la emergencia del individuo representa un nuevo giro en la imagen del destino. Rousseau expresa esa

ruptura con la consigna: las cadenas del hombre las han forjado los hombres, solo los hombres pueden por tanto romperlas, el destino del hombre está en manos del hombre.

George Steiner plantea en *La muerte de la Tragedia* una nueva imposibilidad de la tragedia que coincide con la de la emergencia del individuo. Ya no se trata de la imposibilidad cristiana frente a la dramaturgia trágica debida a la exigencia del *lieto fine*, que rompe la trama trágica, sino que ahora desaparece todo nexo entre hombre y destino. Es en esta nueva imagen donde emerge una comedia radicalmente nueva, la comedia del individuo, en donde la libertad será el valor motor de la trama. En la comedia del siglo XVIII se plantean ya las dos líneas del género: Goldoni que juega con la realidad visible dentro del marco de las convenciones conocidas, y Gozzi que alegoriza la comedia a través de la fantasía.

Los nuevos ideales mercantilistas son fielmente reflejados en la comedia y, bien satirizados, son los que se promueven en la imperante moral capitalista, de manera que de alguna forma empiezan a tolerarse con simpatía los desvaríos de esos ideales mercantilistas. La sinrazón no es escarnecida sino que resulta promovida. Los vicios privados llegan así a convertirse en virtudes públicas:

La mercantilización de actos y relaciones que antes eran extramercantiles ensancha vigorosamente el mundo cómico. Diversos juegos de pelota, pongamos por caso, dejan de ser juegos y se convierten en guerras sucias –al exacto ritmo en que sus actividades van siendo capitalizadas-, momento en el cual pasan a ser importantes manifestaciones culturales para el Estado, que a través de sus mandatarios preconiza esas competiciones como aprendizaje idóneo del fair play” (Escohotado, A.1997, p.18).

La comedia ha constituido un valioso instrumento de penetración de nuevos valores que adquieren legitimidad emocional en la representación. Cuando no son solo valores sino determinados usos o prácticas que forman parte del sistema de producción, la comedia se convierte en un perfecto laboratorio de socialización y consumo. Hasta la payasada que parece extemporánea es en realidad una forma de agilizar la transformación de hábitos y pensamientos: “En suma, las tonterías son sensateces demasiado antiguas en comparación con aquellas a las que hoy se rinde honores públicamente” (Musil, R.1992, p. 286). El centro de lo sacro se ha desplazado en las nuevas formas de comedia, ahora con el progreso y la ética del trabajo se han consagrado valores que son los verdaderos centros del sacro, que confieren identidad y legitimidad al orden establecido.

5.

La sistematización ilustrada vino a poner en orden el asunto de los géneros: una cosa es la reflexión sobre el género, otra la reflexión sobre la construcción de la obra, y

otra es la que afecta a las ideas que pueden transmitir a través de los personajes las situaciones o las propuestas escénicas. Pero bien distinto es la construcción que se ofrece sobre la escena en unas circunstancias concretas. Los críticos solo ven documentos escritos y reducen su hermenéutica a ese factor literario. Sin embargo, el teatro es interpretación, es voz, cuerpo, y no solo texto. Las claves de la comunicación que nos transmite el texto escrito no es lo que capta el espectador del espectáculo teatral.

El nuevo drama burgués se define en relación a las formas del drama barroco, la diferencia entre ambos modelos es que la tendencia interesada de la dramaturgia burguesa se expresa abiertamente en forma de propaganda explícita donde el enfrentamiento ya no se sostiene por parte de individuos aislados sino:

...entre individuos e instituciones, y de que el héroe, que era por lo demás representante de un grupo social, lucha contra fuerzas anónimas y deba formular su punto de vista como una idea abstracta, como una acusación contra el orden social existente. (Hauser, A.1994, p.249).

El burgués va a convertirse en el sujeto sobre el que cae el *fatum* trágico, sin embargo los nuevos personajes heroicos están alejados de Corneille o Racine. Se trata de un sujeto que sin embargo no es culpable de un destino que le resulta ajeno, porque no puede responsabilizarse de él. La libertad sobre la que se basa la voluntad y la acción de estos personajes no es compatible con la determinación que impone un destino trascendente que se impone a las circunstancias y acontecimientos. La desgracia no sucede por una culpa, sino por la enfermedad, la pobreza o cualquier accidente ajenos a la voluntad de los protagonistas, y sobre todo ajena al carácter del “héroe” del drama.

Naturalismo y realismo eran los principios sobre los que se construían las nuevas dramaturgias, la novela británica de Richardson, *Pamela*, y la de Rousseau, *Julie*, son los ejemplos de esta nueva estrategia. Lo que caracteriza las tragedias de Voltaire son la escrupulosa observancia del principio de verosimilitud, pero su teatro, como Lessing insiste continuamente, no alcanza a crear personajes de verdad, sino que vive a la sombra del clasicismo raciniano. Diderot se plantea la misma exigencia extendida tanto a lo psicológico como a lo ambiental. Diderot va a formular el postulado de la cuarta pared que supone cerrada la representación en el cuadrado del escenario. Se cierra ilusionistamente para crear una verdadera forma viva dentro de esas cuatro paredes, la forma queda ajena a toda apariencia de representación, se convierte en una representación pura. Se trata de olvidarse del público, la vida acontece en escena.

Modelos de esta forma teatral, el drama burgués, son *London Merchant* (1731), *Miss Sara Sampson* (1759), *Le Fils naturel* (1757) y *Le père de famille* (1758). El protagonista del drama no es un personaje aislado como Hamlet, Segismundo o Fedra, sino que es un personaje integrado en las circunstancias en las que se plantea la acción, en estas obras se le concibe como “parte y función de su ambiente y le describe como un ser que en vez de dominar la realidad concreta, como ocurría en la tragedia, está dominado y absorbido por esa realidad” (Hauser, A. 1994, p.253). Lo que aparecen son las circunstancias concretas de esos personajes que aun siendo estereotipos sociales del hijo, la madre... se realizan en un marco concreto y no en un espacio mítico.

Los héroes trágicos no tienen por qué ser príncipes o reyes. En *Entretiens su le fils naturel* se comenta una escena de la *Iphigenie* de Racine, donde Clytemnestra se revela más como una madre que como una reina “Clytemnestra and the nameless peasant woman serve as model for the heroes of Diderot’s new drama” (Szondi, P.1980, P.324), dice Szondi a propósito de Dorval (*Entretiens sur le fils naturel*). Este planteamiento anticlásico renueva el espacio dramático permitiendo reescribir la historia de los personajes y su ámbito representativo bajo un criterio diferente al del rango y más bien nos lleva hacia el de carácter, que enfrenta a Lessing con Diderot.

El problema de los personajes de la tragedia clásica no es que sea incompatible con los ideales y la moralidad de los modernos, pero en ella no aparece esa conciencia de reforma social que parece urgente a un teatro militante como es el ilustrado. La moral burguesa es también diferente a la moral del drama barroco, escenifica una lucha entre los deberes del individuo y la sociedad, el verdadero protagonista es el individuo. Aquí hay que insistir: “La *licht*, la ilustración, no se proyecta sobre las leyes de lo común, sino sobre el Yo como individuo” (Villacañas, José Luis 1995. p.86). La aparición de la dicotomía individuo-sociedad hace que el personaje del drama aparezca singularizado por unas condiciones externas concretas, pero no unas condiciones que lo igualan a los demás. Como en el mundo doméstico de los antiguos, el burgués es comprensible independientemente de las condiciones del colectivo, el yo es independiente del grupo, su fortuna o su caída no involucra a la comunidad. Por esa razón su libertad y su propiedad son los únicos atributos que lo hacen mundano, libertad respecto a las constricciones de la comunidad, propiedad como el reino particular donde se desarrolla su libertad.

El drama revela que la igualdad es un obstáculo para la realización de la esencia del individuo, tal y como hemos ido viendo en capítulos anteriores. Para Hauser las condiciones de esta forma de moral burguesa encuentra en el drama su reflejo ideal: “la nueva moral burguesa no fue menos fértil dramáticamente que la moral feudal aristocrática” (Hauser,A. 1994, p.258). Las circunstancias y las convenciones se convierten en el campo de batalla donde lidia el nuevo héroe. Frente al destino, se presenta la voluntad y la conciencia, el conflicto salta en el momento en el que la voluntad, el deber o la necesidad entran en conflicto. La representación acaba por ser la tragedia del individuo.

Pero ¿tragedia del individuo no es una contradicción? No lo es en tanto que lo trágico es la experiencia del individuo dentro de la representación, que es su *telos* fatal. El individuo está atrapado en su infranqueable soledad, en el absoluto desinterés por los demás. Es por eso que solo la comedia rompe el espejismo de la representación sacando por un momento al individuo de su clausura dentro del espacio representativo (Pirandello: *Enrique IV o 6 personajes en busca de autor*). El drama burgués litiga más enérgicamente con la tragedia clásica que con el *Trauerspiel* o drama barroco, y es porque el lugar que quiere ocupar es el de la tragedia, no el del drama barroco. El ideal de toda la intelectualidad europea desde el Renacimiento es el resurgir de la antigua tragedia greco-latina. Solo la *tragédie classique* se acerca a ese postulado, pero desde un modelo social inaceptable para el burgués ilustrado.

Diderot ha encontrado el modelo en la novela, lo que el drama debe hacer es trasponer dramáticamente los contenidos del relato bajo una estricta articulación teatral, es como si en las cuatro paredes el espectador pudiera visualizar el transcurso de una novela donde a falta de narrador los propios protagonistas, liberados del relato, se expresan libremente. Por eso es necesario para Diderot un género entre la comedia y la tragedia, ese género será la comedia sentimental. “El público burgués prefiere las obras con un *happy ending* a las grandes tragedias torturantes...no encuentra ninguna diferencia entre trágico y triste” (Hauser,A. 1994, p. 260). El drama sentimental es esa forma donde los personajes viven acontecimientos que podrían ser trágicos pero que sin embargo nunca finalizan de forma trágica. Todos los grandes temas de la tragedia son adaptados para tener un final feliz, así sucede incluso con historias como *Antígona* adaptada en 1772 por Marco Coltellini y Tomasso Traetta para San Petersburgo, donde Antígona y Hemon

cantan en armonía con todos al finalizar la obra: “fuggon le nere immagine”. Es un perfecto programa para alumbrar el proyecto moderno, hay que vivir en el orden establecido por el deseo, ninguna realidad puede ennegrecer el horizonte.

Desde la *Iphigénie* gluckiana hasta el *Don Giovanni* mozartiano no hay ni una sola historia que acabe mal. Hasta la comedia de estilo goldoniano va a adoptar para los personajes burgueses la misma estrategia, las desgracias son accidentes que suceden a personajes potencialmente felices que solo descubren esa felicidad al concluir el drama.

La dramaturgia de la comedia para Diderot es heredera de la ópera bufa. La esencia de esta ópera es el conflicto de clase, la ascensión social, era lo propio del teatro popular, pero nunca apareció en el drama cortesano, ni en la tragedia, ni en el drama burgués posterior que elimina el componente popular. Lessing rechaza la condición estamental como identidad del sujeto burgués, el conflicto de clase queda fuera de la tensión dramática que es fundamentalmente psicológica. La burguesía pretende acabar con cualquier rasgo de diferenciación social, incluso a costa de negar las diferencias de clase que hay entre trabajador y burgués capitalista.

El drama burgués distingue cuidadosamente entre *Beruf* social y condición humana, y desde esta distinción rompe con los temas de la tragedia neoclásica...lo eterno ahora no es el carácter mitológico de la acción, sino la objetividad de sí misma, (y citando a Marmontel dice:) los nombres sagrados del amigo, del padre, de la amada, de los esposos, de los hijos... (Villacañas,J.L.1995. p.103)

La situación del hombre, independiente de su clase, pertenece al momento en el que se desenvuelve la acción, a sus relaciones, a su amor y desamor, y a una genérica *humana conditio*, según apunta Villacañas para el drama burgués. En realidad lo que diferenciaba la tragedia de la comedia era precisamente que la comedia se articula en torno a la acción no al carácter, por eso lo que quiere Diderot es pensar un discurso escénico que se diferencie de la tragedia por una parte, rechazando la compleja psicología y el tratamiento del carácter, y de la acción como fundamento dramático como funcionaba en la comedia. Diderot delimita con absoluta precisión los dos extremos para pensar el drama burgués. Pero Lessing considera que es la acción lo que debe convertirse en el centro dramático. De este modo, Lessing se posiciona contra Diderot, exige que el carácter deje de ser el centro de la composición dramática como venía siendo en Racine, y en Diderot, según Lessing, “para elevar a la escena la problemática central de los estamentos...mientras Lessing avanza hacia la comprensión del hombre en sí mismo, libre de ulterior denominación” (Villacañas,J.L.1995, p.88-9). El hombre es una abstracción, su libertad es solo la indeterminación respecto a la sociedad. Para el drama

burgués no hay estamentos ni clases sociales, solo individuos. El modelo de comedia sentimental se aleja tanto de la tragedia clásica como de los conflictos sociales presentes en el teatro popular, las condiciones concretas espacio-temporales desaparecen del drama. No hay identidad estamental como en el drama cortesano, ni la criaturalidad de lo popular. El drama burgués lessingniano se basa en el conflicto psicológico, situado en el marco de una universalidad abstracta, tal y como venía presentada por el cristianismo. Para Diderot, sin embargo, no se trata de conflictos psicológicos, el teatro debe expresar conflictos sociales, como por otra parte ya venía haciendo la comedia, mientras Lessing plantea que “para el poeta, los caracteres deben ser mucho más sagrados que los hechos” (Lessing,G.E.1993, p.227). Sin embargo, ambos difieren de Voltaire, para quien la tragedia es un duelo con la antigüedad, es todavía una exigencia del moderno que quiere superar al antiguo.

La tragedia parece haber alcanzado el culmen con el clasicismo, donde el tema del amor ha dominado la escena, la novedad viene de cambiar la temática amorosa por la historia, Rousseau lo repite constantemente en su *Carta sobre los espectáculos*. Para Voltaire la renovación está en la tragedia histórica (Calatrava Escobar, J.A. (1992).p.162). Propone un modelo que no está basado ni en el mito griego ni en el mito cristiano, su modelo trágico es el del acontecer humano; se trata de los grandes hechos convertidos en ilustraciones dramáticas y experiencias donde los grandes personajes se abren paso en una simpar lucha por el progreso de la verdad. Pero “el Siglo XVIII... no fue un periodo trágico, no fue una época que considerase el problema de la existencia humana en forma de alternativas sin componenda posible” (Hauser,A.1994, p.260); ni Voltaire, ni Lessing, ni Diderot conciben una dramaturgia que no concluya con una confirmación de la redención o del progreso.

Lessing recurre a la autoridad de Aristóteles para justificar su definición de Arte Poética:

Hace ya mucho tiempo que Aristóteles decidió hasta qué punto el poeta trágico debe ocuparse de la verdad histórica; debe hacerlo solo en la medida en que dicha verdad es parecida a un argumento bien combinado, al que el artista puede ajustar sus intenciones (Lessing,G.E.1993, p.162).

La historia no le interesa como hecho verídico, pero lo interesante viene de la consideración de que la historia es particular y el drama sin embargo, busca no tanto lo histórico, como lo filosófico:

En el teatro, no hemos de aprender lo que ha hecho este o aquel hombre, individualmente, sino lo que haría cualquier hombre de un determinado carácter en unas circunstancias determinadas (Lessing, G.E. 1993, p.163).

Sobre el papel de la verosimilitud y de la historia, Lessing reflexiona a propósito de la crítica que hace Voltaire a Corneille acerca de las inexactitudes históricas de aquel en su drama *Essex* :

¿Son los simples hechos, las circunstancias de tiempo y lugar, o son los caracteres de los personajes, a través de los cuales los hechos se vuelven reales, lo que mueve al poeta a escoger un hecho y no otro? (Lessing, G.E. 1993, p.184).

Es una idea muy sencilla y repetida constantemente, pero también una idea afortunada, desde el drama burgués hasta el cine de Hollywood las dramaturgias se han construido sobre la misma base, la realidad de los hechos en la representación dependen de la conveniencia respecto a las situaciones planteadas, “la tragedia no es la historia dialogada” (Lessing, G.E. 1993, p.186).

6.

Lessing en *Dramaturgia de Hamburgo* deja claro que la idea que persigue el drama es la de plantear una tragedia cristiana, la posibilidad de una dramaturgia tal es una búsqueda primordial de cualquier programa espectacular desde el teatro renacentista. El mismo Lessing señala en Tasso el modelo con su *Gerusalemme Liberata*. De ahí salen todas las *Armidas y Rinaldos* que llenan la escena lírica del siglo XVII y XVIII. En *Dramaturgia de Hamburgo* analiza la obra que va a estrenarse en la inauguración del Theater am Gänsemarkt con *Olint und Sophonia*, de Johann Frederick von Cronegk (1731-1758), basado en un episodio de *Gerusalemme Liberata* de Tasso. Las dificultades se presentan ante la condición trágica del cristiano, no hay una verdadera tragedia cristiana, dice Lessing en Mayo de 1767, y se pregunta, con lo que constituirá la hipótesis de trabajo de Steiner en *La muerte de la Tragedia*, acerca de la posibilidad de compatibilizar ambos principios, cristianismo y tragedia, que al final lleva a la pregunta de si el burgués puede ser trágico y la tragedia es compatible con la concepción del progreso histórico. Es la paradoja de Lessing, fundar una verdadera tragedia cristiana pero desde la imposibilidad trágica del cristianismo, precisamente eso le acerca al drama barroco, esa forma dramática con forma de tragedia y con final de comedia.

Pero no es solo cuestión de dramaturgia: “¿Acaso el carácter de verdaderamente cristiano no es eminentemente a-teatral?”, se pregunta (Lessing, G.E. 1993, p.84); las

pasiones de la tragedia antigua nada tienen que ver con los valores fundamentales del cristiano, del burgués: “la serena calma, la inalterable mansedumbre”. Aquí parece que algunos críticos contemporáneos están atrapados en la contradicción original del drama burgués. Es lo que sucede con el libro dedicado al drama burgués alemán por el profesor Villacañas. Podemos leer:

Las trabas castrantes de una aristocracia ilustrada a la francesa, presa de sus abstracciones e incapaz de reconocer las exigencias universales del individuo, en el que la conciencia de su dignidad religiosa ha evolucionado hacia una conciencia de su dignidad social y civil, constituyen aquí el motivo central del drama (Villacañas, J.L.1995, p.52).

El drama, para la burguesía indicada por Villacañas, aparece como expresión de una transformación de la conciencia religiosa en conciencia de dignidad social y civil. A eso llama exigencias universales del individuo, según esto el individuo realiza su dimensión universal en una “conciencia social y civil”. Aquí hay dos problemas, Lessing no acepta en ningún momento esa conciencia social, ya que hace una defensa sistemática a través de toda la *Dramaturgia de Hamburgo* de la importancia de lo psicológico y no de lo social, ni del rango. En segundo lugar, la exigencia del drama cristiano nunca se desplaza hacia ningún otro modelo de dignidad que no tenga por principio el propio cristianismo en el que se realiza el individuo. El protagonista del drama es profundamente cristiano, el bien y el mal se muestran en toda su altura metafísica como en los personajes de Taso, a los que Lessing toma como modelos. La verdadera diferencia entre los materialistas ilustrados franceses y los personajes del drama es el cuestionamiento crítico y ateo que, efectivamente, frena la resolución feliz de la trama con su escepticismo crítico. Y finalmente ¿Qué hay más abstracto que las exigencias universales del individuo? Lo abstracto de las reivindicaciones llamadas Derechos Humanos de la Ilustración francesa no choca con su postulado de lo social, parten precisamente de ahí, pero las reivindicaciones de un individuo nunca pueden ser universales ni con todo el imperativo categórico. El individuo es un particular y el salto hacia el universal es una falacia donde se rompen los límites de toda crítica coherente.

Como en la tragedia, el drama eleva la condición sacrificial del protagonista, ahora se trata de un sacrificio en favor del bien de la comunidad, por eso el final siempre nos lleva a un triunfo feliz de la comunidad, cuya quiebra parecía inminente sin el sacrificio de un individuo. El sacrificio del héroe trágico no repercute en la comunidad, en la tragedia antigua era solo un cumplimiento del ciclo repetido de la vida, pero en la concepción moderna del clasicismo es un accidente que, eso sí, restaura el orden tras la

inmolación de la víctima. Evidentemente, tales peculiaridades están vinculadas a los intereses y expectativas del público de cada una de las formas de representación. Dice Hauser:

EL drama heroiza e idealiza su ruina de acuerdo con el concepto del público, que en gran parte se compone ya de miembros de la misma clase que decae...(aristocracia)...la diferencia entre el drama barroco y el burgués consiste en que en las primeras, la ruina del héroe es una sublime necesidad y, en las otras, mera necesidad histórica (Hauser,A. 1994, p. 261).

Para Hauser la diferencia entre las dos formas dramáticas está en que mientras Hamlet o Antonio, Macbeth, no tienen más remedio que precipitarse en su abismo metafísico que no tiene ninguna salida, sin embargo Luisa Miller, Carlos y Posa, Sara Sampson y Emilia Galotti, podrían ser felices bajo otras circunstancias, la oscuridad de su destino particular no afecta al hombre en general en cualquier sitio y tiempo, sino que se debe a un contexto concreto que se resolvería si algunas circunstancias cambiaran. Vemos cómo se precipitan y sabemos que podría ser de otra forma, que no están condenados irremediabilmente.

7.

Vamos a establecer un acercamiento entre el drama barroco y el drama burgués¹⁹⁰, que toma a este como modelo, especialmente Shakespeare y Calderón. Es una afirmación

¹⁹⁰ El drama es aún hoy un territorio de tensión activada. A juicio de Villacañas el rechazo del drama barroco por parte de Lessing en defensa de la burguesía, es una batalla todavía abierta, y esa batalla es la que emprende el propio Villacañas, en defensa de la burguesía del siglo XXI, al ensayar una crítica a un teórico del drama barroco como es Walter Benjamin. Su declaración de principios es explícita, va contra utopismos mesiánicos: “Mi objetivo final es crear una memoria del carácter pernicioso de la energía utópica, al que los pensadores clásicos fueron tan sensibles, a fin de contrarrestar el empacho de utopía del que procede toda la reciente crítica de la modernidad, y que tan ficticia la torna a los ojos de una conciencia históricamente armada. Y sobre todo pretendo contribuir a que esas ansias de energías utópicas, salvadoras, carismáticas, re-encantadoras del mundo –es muy variada la tribu- dejen de asolar con trivialidades el análisis de los fenómenos del arte, de la moral o de la política. Quiero, por tanto, contribuir a una crítica de la plural presencia del mesianismo contemporáneo” (Villacañas,J.L.1995. p.46). Este discurso, en el contexto de una reflexión sobre la teoría del drama, no deja de ser extraño, pero pone en evidencia la fuerza del dogmatismo ilustrado que emplea la energía crítica solamente contra los que considera adversarios de oficio y beneficio. Pero es todavía más alarmante la conciencia históricamente armada que encuentra la ficción de la crítica de la modernidad.

Esas energías utópicas están personalizadas en la obra de Walter Benjamin. Para Villacañas, J.L.) (1995) la interpretación de Benjamin sobre el drama barroco “representa el momento álgido del mesianismo, y nosotros somos la voluntad de despedida”(Villacañas, J.L.,1995, p.24). Un análisis detenido de la obra propuesta, *El origen del drama barroco alemán*, pone en evidencia justamente lo contrario de una utopía, puesto que es más bien una descripción del aspecto más oscuro y negativo de una cultura aristocrática que descubre el ocaso. Villacañas confunde esta reflexión sobre el barroco, de referencia absoluta en los estudios filológicos del siglo XX y a la que no critica en su contenido, con la que presenta en las *Tesis de Filosofía de la Historia*, son obras que remiten a momentos diferentes de la especulación benjaminiana. Sin embargo, leemos que “ese mesianismo resulta autodesplazado de la escena en la dinámica interna del teatro clásico alemán” (Villacañas, J.L.,1995, p.25). No queda claro qué relación hay

polémica que encuentra detractores, pero bien confirmada por los protagonistas, dramaturgos de la época. Ya que este estudio se va a centrar en la comedia sentimental tal y como aparece en música, nos parece interesante intentar resolver ciertas confusiones que se presentan al analizar las dramaturgias del siglo XVII y XVIII.

Una confusión que encontramos en el texto de Villacañas es la que hace referencia a la relación entre Lessing y el drama de su época. Villacañas enfrenta a Lessing con el drama barroco cuando no hay ninguna referencia negativa a este, sino a la tragedia clásica, que no tiene nada que ver con el drama barroco. Precisamente, lo que encontramos es todo lo contrario, Lessing elogia repetidas veces, diríamos que más bien toma como modelo, el drama barroco. Lo que Lessing discute es el modelo clasicista encarnado en primer lugar por Racine y su mitologismo y en segundo lugar por Voltaire y su historicismo. *Dramaturgia de Hamburgo* es un alegato contra esa forma doble que parecía ser el único modelo de tragedia. El drama burgués va a redescubrir aquello que estaba en el teatro de Shakespeare o de Calderón de la Barca, un teatro despreciado por el clasicismo, y por lo tanto apreciado por Lessing.

Parece que Villacañas confunde drama barroco y tragedia clásica, y en esa confusión aplica lo que Lessing cuestiona de la tragedia clásica a lo que Benjamin dice del drama barroco. El drama burgués no se puede defender oponiéndolo al drama barroco. Podemos intuir que Villacañas aprovecha la ocasión para ajustar cuentas con Benjamin, pero se ha equivocado de escenario y ha hecho un flaco favor a Lessing y Schiller, que redescubren el olvidado drama barroco, especialmente inglés y español, basando sus prácticas teatrales en esa tradición y no contra ella como pretende Villacañas.

El drama barroco nace contra la tragedia. El enfrentamiento con la tragedia clásica es algo que ya nos encontramos en el Barroco con respecto a la tragedia renacentista, véase el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Más adelante leemos en este análisis aclaratorio del drama burgués lessingiano:

entre el drama barroco y el mesianismo. Benjamin va a hacer con el Drama Barroco en relación con Brecht, lo mismo que Nietzsche hizo con la tragedia respecto a Wagner, no hay ninguna voluntad mesiánica en el texto sobre el barroco, precisamente por eso no tiene sentido la reflexión posterior, ¿el mesianismo resulta desplazado? ¿qué mesianismo es aquel del barroco que Benjamin no señala? ¿el de Benjamin que no está en ningún momento de esta reflexión sobre el barroco como antecedente del drama expresionista y surrealista?

Benjamin no podía estar interesado ni en la oferta ilustrada optimista ni en esa positiva superación idealista...no llegó a reparar en que la evolución de la propia conciencia burguesa, tal y como se muestra en el drama o en la profunda filosofía de Kant, incorporaba un pesimismo que no podía medirse por las distancias respecto de ninguna trascendencia...era tan esencial este pesimismo que ni siquiera permitía hacerse ilusiones respecto a un mesianismo negativo y destructor (Villacañas, J.L. 1995. p.29).

Aparece una nueva paradoja. Lo que Benjamin rechaza no es el optimismo ni la superación, que no aparecen en el drama burgués, sino la falsa superación efectuada por el arte, como propone Schiller, y otras que no pasen por la superación emancipadora de los cuerpos: eso que se llama materialismo. No hay superación idealista sino sublimación en el marco de la representación, no de la experiencia vivida. Ese pesimismo metafísico que achaca a Benjamin era la esencia de la cultura wagneriana de principios de siglo despreciada por Brecht y Benjamin¹⁹¹ en la misma medida que era denunciada por Nietzsche. Ese pesimismo no es, obviamente, el del drama barroco, pero todos se inspiran en el drama barroco, saltando por encima del teatro del clasicismo que va de Racine a Voltaire. Es el pesimismo de Hölderlin, de Schiller y tanto otros ilustres burgueses.

Pero las semejanzas entre drama barroco y drama burgués se agotan pronto. El mundo del símbolo, sin embargo, es eso que separa al romanticismo del barroco y su alegoría, y es precisamente aquello que une a su vez el barroco a la vanguardia, movimiento de rechazo del romanticismo decimonónico. No es extraño, pero el barroco inspira tanto al Romanticismo del sublime, como a la vanguardia antirromántica. Benjamin recurre al Barroco para rechazar el espantajo romántico e idealista de la identidad, el principio teatral de la identificación. El barroco fundamenta la distancia

¹⁹¹ Por otra parte, Benjamin sí ha estado interesado en el preromanticismo ilustrado, en esa oferta ilustrada y en el idealismo, hecho que el profesor Villacañas parece ignorar, así como la abundante bibliografía benjaminiana sobre el primer romanticismo, estudios sobre el lenguaje inspirados en Hamman, su habilitación universitaria sobre la crítica de arte en Schlegel y los primeros románticos que diseñan el paradigma anti-clásico de E.T.A: Hoffmann, o el fundamental estudio sobre Goethe: *Las afinidades electivas*. Walter Benjamin es un experto en el clasicismo y el romanticismo literario alemán. El estudio sobre el drama barroco es hecho junto a una reflexión paralela a las prácticas de las vanguardias, una forma de hacer una historia, en términos genealógicos, de la reflexión artística postclásica que le había ocupado durante años. El drama burgués, en efecto, procede del drama barroco, su dramaturgia interna, su final salvífico tal y como constata Lessing, y eso a pesar de las polémicas de Lessing contra Gosttched, que en definitiva era un defensor de la tragedia antibarroca y un detractor del *Trauerspiel*. El drama moderno de la burguesía procede del drama barroco y no de la tragedia clasicista ni griega, ni renacentista ni neo-clásica. De Schlegel a Schopenhauer todos los románticos consideraron a Calderón un igual. Benjamin llega al Barroco de la mano de sus estudios literarios sobre el primer romanticismo. El drama schilleriano se encuentra con el barroco español como en su propia casa. Es por eso que entre Lessing y Benjamin hay tantos puntos en común, para ambos el drama barroco y no la tragedia, son el modelo para justificar las prácticas de su modelo dramático, el drama burgués en el caso de Lessing, el drama expresionista en el caso de Benjamin.

brechtiana¹⁹². Parece que Villacañas confunde los periodos: el periodo clásico incluye el momento ilustrado, es el romanticismo el que rechaza las exigencias universales ilustradas, es el idealismo el que apuesta por el regionalismo del *volkgeist*, no la ilustración cuyas propuestas políticas más radicales no son utópicas, sino meramente vigilantes del ejercicio político como en el caso de D'Holbach y Diderot.

Pero todavía intentando clarificar las categorías estéticas empleadas, vemos usar, en el texto sobre Lessing, el drama barroco para diferenciarlo del drama clásico, usando precisamente algo característico del drama en general:

A diferencia de lo que ocurre en la forma del drama barroco, el drama clásico afirmará la imposibilidad de que finalmente en el arte se presente un símbolo de lo ideal. Por lo tanto en la práctica falsará las previsiones que habían cargado a la estética con fuerza salvadora. (Villacañas, J.L. 1995. p. 32-3).

La paradoja se establece para llegar a una verdadera aporía, según Villacañas parece que el drama burgués se aleja de lo ideal, es más, está declarado explícitamente la imposibilidad de lo ideal. Esta forma de drama, cuyo modelo desconocemos, no es el drama de Lessing ni el de Schiller, ni el de Voltaire, el de Racine o el de Calderón. El ideal está en toda la estética burguesa, recorre la obra entera de Diderot y llega intacta hasta Kant, el ideal se repite en todos los textos de Sulzer o Winkelmann, es el ideal y la belleza ideal lo que diferencia de la sensualidad rococó tan denostada por la burguesía de corte alemán. El ideal construye el *volkgeist* que llega directamente de las ensoñaciones roussonianas. No entendemos de qué drama habla Villacañas cuando dice que el drama burgués clásico afirmará la imposibilidad de lo ideal. Buchner es un dramaturgo rechazado por su generación precisamente por la falta de idealidad.

La confusión de géneros en la obra de Villacañas, es tal que se vincula drama barroco a tragedia nietzscheana, y lo dionisiaco al expresionismo y a Schopenhauer, etc. Parece que se habla del drama barroco y en realidad se confunde con otras figuras ajenas

¹⁹² El supuesto Benjamin de las necesidades mesiánicas no es el del barroco, es el Benjamin trágico del periodo final (*Tesis de Fª Hª*), posiblemente el del romanticismo burgués de su juventud (*Sobre el lenguaje en general*) y en ningún momento es el suyo "un idealismo revolucionario" (Villacañas, 1995, p.30). Ese Benjamin, llamado "mesiánico", es uno que escribe un texto durante la Primera Guerra Mundial y el otro, trágico y visionario, en medio de la Segunda Guerra, no es Benjamin el destructivo, creo que hay muy mala fe en ignorar las condiciones históricas de los discursos. Las destructivas son las fuerzas militares de los países en guerra, fuerzas que acabarán con la vida de tantos colegas, y del propio Benjamin. La palabra *idealismo* aplicada a un materialista convencido, es algo extraña y paradójica, y aquello de *revolucionario* aplicado a un intelectual marginal que nunca tuvo la más mínima vinculación política no es menos extraña (recordamos su resistencia tanto a Moscú como a Jerusalén), incluso si se adhirió con pasión al surrealismo más comunista.

a este concepto. En esta gran tarantela de conceptos, Benjamin aparece schopenhauriano, y su marxismo como un idilio romántico anti-burgués. Como confirmación de su tesis recurre a afirmaciones de frankfurtianos vinculados a la crítica cultural, especialmente a los menos ortodoxos como Marcuse, o epigonales como Habermas¹⁹³. Para este:

...El carácter del mundo de la bella apariencia autónoma del arte burgués como algo meramente ideológico: esta autonomía es ficticia, dice Habermas, pues solo responde a la demanda de felicidad del individuo en el ámbito de la representación. Encubre la infelicidad de la tierra, aquello que el Barroco quería mostrar (Villacañas, J.L. 1995, p.37).

De aquí sale la prueba de la incompatibilidad entre Benjamin y el drama burgués, precisamente la diferencia entre drama barroco y tragedia es esa, el drama aporta una reconciliación que no permite la tragedia. La tragedia clásica, o su intento de restauración, tuvo un corto periodo de vida y coincidió en el tiempo con el drama burgués, de la misma manera que la comedia sentimental en la ópera coincide con la tragedia lírica. Nosotros pretendemos analizar la forma en la que se constituyó una comedia sentimental en relación directa con el drama burgués, o como expresión musical del mismo. *Calderón*, experimento teatral de Pier Paolo Pasolini, muestra esa forma de representación donde la emancipación es solo un sueño, esa es la forma en la que Pasolini evoca dramáticamente la experiencia del drama, precisamente como una evocación de una reconciliación imposible. Probablemente la crítica a la cultura burguesa señala la falsa superación de los problemas a través de la representación dramática o estética. La representación vendría a ser una forma de falsificación de las expectativas reales del hombre¹⁹⁴.

¹⁹³ En la página 37 (Villacañas, J.L. 1995), Cita 41, confunde las citas entre Marcuse y Habermas.

¹⁹⁴ Villacañas ha pretendido singularizar el drama ilustrado contra Benjamin y el barroco, cuando en realidad debería haberlo enfrentado a la tragedia clásica. Pero además es llamativa la forma en la que hace una crítica de la recepción “neomarxista” de la cultura y el drama burgués, según Villacañas esta crítica se atuvo a la letra de la Filosofía de la Historia del clasicismo burgués, a la tesis de la mediación estética pero no fue a la práctica teatral: “al neomarxismo le resulto muy fácil destacar el optimismo de la propuesta burguesa, y por eso mismo extrajo con suprema facilidad su denuncia” es decir estos críticos no fueron a las prácticas escénicas, “jamás se puso en tela de juicio que la propia cultura clásica burguesa, al llevar la forma dramática hasta sus últimas consecuencias, diluyera sus mismos ideales burgueses”. (Villacañas, J.L. 1995, p.38), para Villacañas ese optimismo ideológico es precisamente el que heredo el marxismo, y Benjamin buscaría en el barroco una forma extraña a ese optimismo burgués denunciado por los marxistas. Lo que no entiende nuestro crítico es que el optimismo marxista evidentemente tan ilustrado como el idealista es diferente porque denuncia que la resolución se hace solo al nivel de la representación, como efectivamente señala Habermas. Por otra parte no es cierto que los críticos neomarxistas, no hayan tratado la práctica teatral, Brecht es un experto marxista en práctica teatral, así como Wedekind y tantos otros expresionistas o surrealistas alemanes. Y adonde nos lleva el drama burgués es hacia muchos sitios diferentes, pero no a la destrucción de la esperanza, solo estos neomarxistas declaran a propósito de Goethe: “hay esperanza, pero no para nosotros”.

Fueron Schiller y Hölderlin los que descubrieron que la imposibilidad de “realización efectiva del idilio era exactamente la misma cosa que la imposibilidad de representación estética del mismo” (Villacañas,J.L. 1995, p, 40). La idea del profesor Villacañas queda clara cuando manifiesta la dirección de su argumentación de que “El drama desemboca en la tragedia pura hasta la auto superación y clausura desde su propio seno en *Empédocles* y en *Fausto*” (Villacañas,J.L. 1995,p.51). Es aquí donde se echa en falta una diferenciación, ignorada a lo largo de su trabajo, entre drama y tragedia. Todo la investigación de un Georg Steiner contradice tales afirmaciones, ninguno de los nombrados, ni otros no nombrados, han hecho tragedias, precisamente porque el cristianismo burgués es incompatible con la tragedia. La reconciliación de Fausto en el *Faust II* niega cualquier posibilidad trágica. El drama burgués se desarrolla en otros modelos más bien hacia finales de siglo con Ibsen, Chejov o Strindberg. En Schiller no hay tragedia, el *Empédocles* de Hölderlin, supuestamente trágico, no es precisamente una obra que se representara especialmente aunque influyera en Hegel, obras como las de Buchner son precisamente donde se confirma esa imposibilidad del idilio y no se representan hasta que no son recogidas por el teatro expresionista, alemán o español, que es del que parece estar hablando Villacañas.

“...La burguesía no engendra un drama trágico reconciliado con el destino hasta que no se sienta amenazado en su propia existencia” (Hauser,A. 1994, p.262). Pero, como indica el propio Hauser, la diferencia de esta amenaza burguesa con respecto a la que sufrió la aristocracia, que es interna, es la propia transformación de un sector de la burguesía que se siente atacado por otro sector. Precisamente el sector que se siente atacado y acusado de “traición de la burguesía a la Ilustración” es aquel que inició sus primeros años a través de una militancia revolucionaria, como es el caso de Goethe y Schiller, y acababa sus días declaradamente antirrevolucionario y reaccionario (Hauser,A.1994, p.263). Este burgués rebelde, contra su propia condición burguesa, es él mismo un personaje del drama burgués, es él mismo el que representa dramáticamente “un ataque concreto y consecuente contra la burguesía, contra los fundamentos de su existencia espiritual y de sus pretensiones de representar una norma ética de validez universal”(Hauser,A.1994, p 264).

Ese burgués que vivió la experiencia de la nación dividida años después de la Revolución Francesa, el alemán, añade una peculiaridad luterana a las reivindicaciones

burguesas que acaban por ponerle en conflicto con sus exigencias de clase. Es la radicalidad de su individualidad. El ilustrado francés luchaba contra la constitución política y social de la sociedad aristocrática y definió un carácter de clase muy poderoso. Frente a esto la siguiente generación burguesa, y aquella que se constituye en Alemania o Gran Bretaña, no tiene ninguna conciencia de clase, la idiosincrasia propia de esta nueva burguesía es el rechazo de cualquier enclasmiento, la división se hace por individuos, no por clases. Si durante el siglo XVIII la burguesía francesa tenía un enemigo de clase, después del siglo XIX cualquiera es enemigo del programa burgués, en tanto que esgrima el argumento del grupo o la clase. El triunfo de la burguesía tenía como objetivo anunciar la desaparición de las clases sociales. Marxismos y neomarxismos tienen la “desfachatez” de regresar una y otra vez al París de 1789, y lo que es peor, de recordar las estrategias con las que la burguesía alcanzó la representatividad política del Estado algunos años antes de la Revolución.

4.2.3. CARLO GOLDONI Y LA NUEVA MÚSICA

Pero la burguesía tiene otra forma de expresión dramática en la comedia del siglo XVIII. El nuevo público, la nuova gente, es aquella que va a constituir las masas de la clase media del siglo XX. Ese público todavía minoritario durante el siglo XVIII está “compuesto por la aristocracia de ideas progresistas y la gran burguesía devota del arte” (Hauser, 1983 A, p.167). El gran motor de la creación teatral y literaria de la comedia en la segunda mitad del siglo es Carlo Goldoni, pero también es el aliento de una de las grandes transformaciones que van a dar un giro al teatro musical. La agilidad de la trama se ve reflejada en la música. *L'Arcadia in Brenta*, primera colaboración entre Carlo Goldoni y Baldassare Galuppi, es la primera ópera bufa del compositor; su escritura en 1749, introduce en el final del segundo acto (Parker, R.1998, p. 90) una de las grandes novedades del drama de la segunda mitad del siglo: el *concertante finale*. Se trata de un conjunto de voces que reproduce una acción múltiple, el clásico duetto que finalizaba el acto, a lo sumo con coro, adquiriría ahora un dinamismo dramático y musical nuevo. El *concertante finale* se desarrolla extraordinariamente durante los años siguientes convirtiéndose en el verdadero centro de la ópera en las obras finales del siglo de Spontini o Cherubini.

Es precisamente, a través de la música de un compositor maduro como es B. Galuppi, como Goldoni adquiere entre 1750 y 1766 un prestigio internacional. La segunda colaboración entre ambos es *Il Mondo della Luna* de 1750, que se repite con el gran éxito logrado en 1754 con *Il filosofo de campagna*. El compositor acompaña musicalmente la agilidad del texto con arias cortas que proporcionan una mayor precisión psicológica de los personajes,

hizo una gran contribución al final operístico: en lugar de unir sencillamente a los personajes en un número de conjunto, finalizaba algunos actos con una sucesión de secciones, sin relación alguna en melodía y tiempo, a través de la cual una secuencia de eventos dramáticos conduce hasta un clímax. (Downs, Ph. 1992, p.105).

El género de ópera bufa goldoniana buscaba crear situaciones verosímiles dentro de un marco reconocible para el espectador. Cuando inventa alegorías como *El mundo de la Luna*, puestos en música por Galuppi o Haydn, nunca abandona el territorio de la farsa cuyo precedente lo encontramos en Molière¹⁹⁵. Pero será su comedia sentimental la que se abra camino hacia el Romanticismo, una forma dramática de inspiración británica, especialmente *Pamela* de Richardson. El teatro goldoniano se mueve en esa dirección con obras como *La Cecchina ossia la buona figliula*, que constituyó una nueva síntesis musical entre lo serio y lo cómico, y que en la música de Piccinni se convirtió en uno de los grandes referentes de la moderna comedia, tal y como serán las más grandes obras románticas, como *La Cenerentola* de Rossini. Es también el realismo goldoniano una forma de incorporar el gusto por la ficción dentro de la ficción. Buena parte de la trama de la comedia se basaba en un enredo edificado sobre la mentira. Se trata de un realismo que de alguna forma presenta la comedia depurada, concentrada bajo la forma de la ficción dentro de la escena, donde el centro de la trama es el engaño.

La propia realidad social en la que vive el autor es aquello que viene a insinuarse en la trama de la comedia. Si el compositor está relegado a un oscuro plano respecto al dramaturgo y los cantantes, en la comedia la situación del libretista es aún más precaria, sólo algunos pocos contratados por la corte disfrutaban de ciertas garantías,

“...la posición del autor cómico era la menos segura y la menos respetada...el autor cobra su obra cuando la entrega a la compañía, no recibe nada más, y no tiene la libertad de disponer de la propia obra, que era objeto de intercambio por parte de las compañías” (Turchi,1985, p.135).

El autor cómico no existe fuera de la corte. En 1763 Goldoni se dirige a París con la esperanza de encontrar unas condiciones que no había en Venecia; adquiere fama pero

¹⁹⁵ Sin embargo Goldoni se declara en sus *Memories* fiel seguidor del teatro de Lope de Vega.

es tratado como un sirviente al servicio de la familia real, frente a la imagen de intelectual moderno que sostienen sus colegas en Italia; el propio autor en sus *Memoires*, dedicadas al rey Luis XVI dice:

“...es un honor ser servidor del rey de Francia y de la familia real, pero serlo tan cercano, que cada día se vean de frente las reales personas es un contento de ánimo que anima y consola, tanto más que se les ve tan humanos, tan clementes, buenos, que no dan ningún peso a la servidumbre, y la única precaución de quien les sirve es aquella de no abusar de su benignidad” (Carta de Goldoni, G. Cornet 24. 2. 1765. Citado en Turchi, 1985, p. 126).

No será posible, no existen las condiciones para que viva el intelectual de la producción de su obra, no deja de ser un sirviente dentro del gran aparato cortesano y se sentirá obligado a mostrar su agradecimiento, especialmente en sus últimos años, cuando los medios de vida se hacen más precarios y su productividad se reduce. Esta situación se repite en infinidad de ocasiones; el artista que obtiene un reconocimiento y se acerca al centro del poder, a la corte, es humillado por una consideración servil que ya no acepta el artista ilustrado, imbuido por las ideas liberales. Mozart recoge en su correspondencia algunas de las impresiones más amargas de su vida cuando buscó trabajo en París hacia 1778:

“El profundo enojo de Mozart por la forma en que la nobleza le maltrataba queda expresado con total claridad en sus cartas de la época parisina. Tiene que ir a sus casas y tiene que hacer de todo para ganarse su favor, porque está buscando una colocación y necesita sus recomendaciones... las condiciones de vida son como un cautiverio. Así que hace antecámara en las casas de las damas y caballeros de elevada posición que lo tratan como realmente es: un servidor”, (Elias, 1991,p.32).

Precisamente en la misma época en la que Goldoni da clases de lengua italiana a las princesas, Mozart intenta en París lograr la autonomía artística que necesitaba para desarrollar su trabajo lejos del señor que había gobernado hasta ese momento sobre él y su familia en Salzburgo. Pero fuera de la corte del Arzobispo salzburgués, en los salones parisinos, encontró la más amarga decepción:

Se sintió enojado y herido por el trato recibido y, en el fondo, no sabía qué era lo que sucedía (...) su intento de romper con una situación de presión en la que, como subordinado, también a través de su música dependía de algún aristócrata y de su poder de decisión. (Elias, 1991, p. 32).

No existe la autonomía del artista, pero se está creando el concepto de ésta respecto a los señores que pagan a los creadores. Por ahora, la producción está fuertemente condicionada por las condiciones de producción, por la estructura social. El modelo del nuevo artista independiente será el que se imponga con el Romanticismo, que hace abstracción de las condiciones materiales del artista y lo eleva hacia unas esferas de autonomía y genialidad que va a generar una nueva representación encarnada durante el

siglo XIX por músicos como Liszt o Chopin, excepcionales intérpretes que circulan por Europa despertando una gran expectación; son las estrellas de una época deseosa de grandes personalidades, de nuevos mitos del espectáculo que son el alter ego de los mitos políticos, un orden secularizado que hace del poder nuevamente algo superior. Esa situación también tiene su origen en el siglo XVIII pero con respecto a los intérpretes, verdaderos divos del circuito internacional, es lo que sucede con el joven Mozart, de gira con su padre, pero pasa especialmente con los cantantes. Así sucedía con Farinelli en la corte española, cuando el rey Felipe V lo nombra en 1737: “criado mío, con dependencia exclusiva sólo de mí y de la Reina, mi muy cara y amada esposa...” (citado en Martín Moreno, 1985, p. 351). Son abundantes las referencias habidas en las crónicas de la época donde se constata el furor que causan los divos de la época, tanto los castrati como las sopranos. Si en la ópera seria se había producido la soberanía absoluta del intérprete masculino castrato, en parte debida a la prohibición papal de que las mujeres aparecieran en escena, con la comedia se produce un giro hacia los personajes femeninos como protagonistas. Los honorarios de los cantantes superan en el siglo XVIII con mucho lo que cobraban músicos, literatos, etc.

Buena parte de los problemas que Goldoni vive en París, tienen que ver con sus dificultades con el idioma francés, pero también con las circunstancias de organización de la economía espectacular de la capital francesa (monopolizada por el monarca) que supone la fusión de la ópera comique y de la comedie italienne lo que supone una preeminencia de la música: “in grazia della musica” escribe Goldoni. La crisis del teatro francés es notoria a Goldoni en 1759; se produce un desarrollo excepcional de los espectáculos musicales, y el avvocato vive de una fama que le viene de libretista, su colaboración con Galuppi y otros compositores lo convertirá en el gran reformador de la comedia musical del siglo. Probablemente será el final de un periodo donde la ópera es más conocida por el libretista que por el compositor. Y, sin embargo, en el registro de las representaciones realizadas en Madrid hacia 1750, todavía se apunta al libretista pero no siempre al compositor (Martín Moreno, 1985, p. 359). Es una costumbre que procede de los primeros tiempos de la ópera. En aquel momento el oficio noble era el de literato, no el de músico, simple técnico habilidoso en el instrumento. Será hacia la segunda mitad del siglo cuando los compositores logren un nivel de riqueza y complejidad musical

extraordinaria, cuando el oficio musical se convierta en asunto de virtuosos, momento en el que príncipes y monarcas cultivan la música.

Las estrategias de Goldoni pasan de desenmascarar al cómico, a Pulcinella, Pantalone, o Colombina, convertidos en personajes concretos no estereotipados, a mostrar las máscaras que constituyen la esencia de la sociedad rococó:

La comedia entera, aún, se apoya sobre la ausencia de sentimientos positivos; el salón nobiliario y el reino augusto está lleno de la ficción donde cada uno se mueve dentro de una propia e interesada incomunicabilidad; de nuevo domina un diálogo de convención que toca al espectador decodificar y condenar. (Turchi, 1985, p. 203).

El salón en el que transcurre la trama es el espacio de la ficción. Dentro de un pacífico espacio cerrado se articulan las estrategias de una ficción que ya no está motivada por los conflictos de clase sino por conflictos morales, el engaño no es natural a una clase sino a un individuo respecto al otro, son al final las trampas del amor, de los sentimientos, o los conflictos generacionales. Aparece el problema social, pero como un reflejo de otros asuntos. El barón Federigo de *la Donna bizzarra* y el conde Policastro de *la Apatista* ofrecen un ulterior aspecto de la crisis de la nobleza, personajes atrapados en el pasado, que esconden detrás de su ilustre nombre y de la estirpe la propia e irremediable decadencia. (Turchi, 1985, p. 204). Mejor resulta *Il cavalier di spirito o sia la donna di testa debole* (1750, palazzo di Zola...) “se colocaba al interior de la propuesta goldoniana la renovación de la vida nobiliaria” (Turchi, 1985, p. 206).

Toda la comedia puede ser interpretada como el triunfo de la razón, sobre todo si se observa el buen fin de la obra del cavaliere, o cómo critica los vicios difíciles de extirpar cuando se toma en consideración los vicios incorregibles del caballero (Turchi, 1985, p. 207) el marqués Albergati, la mujer Donna Florinda una verdadera Fiordiligi, expuesta a incontables cambios: *la donna e mobile*.

El 6 de Febrero de 1760 se estrena en el Teatro delle Dame de Roma *La Cecchina*, obra de Goldoni con música de Piccini. En ese año, Goldoni abandona Roma, invitado por el conde Carlo Rezzonico, después de dos años de permanencia gestionando el Teatro de Tordinona. *La Cecchina* supone un viraje en el devenir de la comedia, el género bufo que tendrá todavía una larga vida, sin embargo da paso a otra forma de comedia. Básicamente se trata de recuperar el drama serio, sus temáticas, pero ahora los protagonistas no son héroes ni príncipes, sino la gente común. La obra que inspira toda esta corriente es la novela de Samuel Richardson: *Pamela, or virtue rewarded*, un verdadero best-seller traducido al francés y al italiano, obra sobre la que Goldoni escribe

varias adaptaciones teatrales. Para Goldoni *Pamela Nubile* (1750-1)¹⁹⁶ representa la frontera que le sitúa al otro lado de la comedia tradicional, esta obra es la primera comedia de Goldoni que se representará sin máscaras. El objetivo de Goldoni era acercar los personajes a la sensibilidad del espectador, eliminar la distancia que proporcionaban las máscaras.

Goldoni introduce una fisura definitiva dentro del teatro popular, el mismo que había inspirado el origen de la ópera bufa. Ahora se trata de llevar el teatro hacia esos principios cortesanos que desean los espectadores burgueses. Es el género de la comédie larmoyante, que va ganando terreno al espectáculo popular. Goldoni ha debido imponerse en la escena teatral contra una práctica generalizada en la comedia y en los actores de ésta que era la de la improvisación. El género lírico apoya el proyecto goldoniano, no se improvisa cuando hay una orquesta con una partitura. Cuando Goldoni llega a París descubre que las prácticas de la comedia italiana siguen siendo las de la improvisación, buena parte de sus disgustos vienen de esas compañías italianas habituadas a la improvisación y no sensibles al mundo de los textos fijados por un autor literario.

La temática de la obra sirve para crear un paralelo con la primera ópera bufa famosa, *La serva padrona*; como en ésta la protagonista es una sirvienta, pero ahora frente a las astucias de Serpina, la criada que seduce con mil estratagemas a Uberto, está la conmovedora *Cecchina*, modesta muchacha que enamora por su honestidad y su belleza. Sin embargo, aquí se produce un rechazo explícito de la fórmula pergolesiana, aquí la sirvienta rechaza el matrimonio con uno que no es de su condición social¹⁹⁷. La primera musicalización de la obra de Goldoni se realiza en Parma, en el Teatro Ducale, a expensas del príncipe Felipe de Borbón, donde se estrena el 26 de Diciembre de 1756 con música de Egidio Romualdo Duni.

En 1760 es el compositor Salvatore Perillo el que presenta la comedia goldoniana en el Teatro veneciano de San Moisé. El propio Goldoni recoge en sus memorias¹⁹⁸ la fortuna musical de su comedia, especialmente en el tratamiento de Piccini. Desde el punto de vista de la historia de la música, esta obra se convierte en el referente indiscutible de una nueva forma de teatro musical, muy alejado ya de la primera

¹⁹⁶ Después escribirá la *Pamela maritata*.

¹⁹⁷ No es casual que el defensor parisino de Pergolesi, J. J. Rousseau, tenga por pareja a su criada Therese, con la que se casará pasados los años, un hombre estigmatizado por las feministas de todas las épocas vivirá una fidelidad inquebrantable con su sierva.

¹⁹⁸ Goldoni, *Memorias*.

generación de comedias napolitanas. Todo lo demás, especialmente la música, se acerca al mundo de la ópera seria.

El giro definitivo viene de otra obra del napolitano Giovanni Paisiello, *Nina o sia la pazza per amore*. Esta ópera está basada en un éxito francés de Benoit-Joseph Marsoillier, y musicada por Nicolas Dalayrac en forma de ópera-comique en París y circulará pronto por Italia con gran éxito. Precisamente en Nápoles, como las viejas óperas serias, ésta se estrena en un jardín, en el Belvedere de San Leucio, en Caserta, frente a un público de autoridades civiles y militares, presididos por la reina María Carolina el 25 de Junio de 1789. Poco después será estrenada en el Teatro dei Fiorentini (1790). La trama y la música evocan decididamente la música seria. Todo el problema surge de un hecho propio del honor de los caballeros de la ópera seria: un duelo (Nina, la protagonista pierde la razón creyendo que su amado Lindoro ha muerto en el duelo). La música alcanza una expresión lírica verdaderamente nueva en Paisiello. El mundo romántico está ya en esta obra, con todo su encanto pastoril, abierto a una nueva sensibilidad.

4.2.4. LA SEGUNDA QUERELLE PARISINA: PICCINI VS. GLUCK

En París se renueva la vieja disputa¹⁹⁹, pero ya no están los tiempos para las viejas partidas de cartas. La Nueva Querelle parisina entre gluckistas y piccinistas ya no supone un triunfo de lo cómico, sino más bien de lo puramente musical que se pone en función del texto, una exigencia que pone a la música en una condición nueva. Piccini juega una partida involuntaria que Gluck controla a la perfección, desde su Orfeo ed Euridice, junto a Calzabigi y apoyado por el gran intendente de los teatros vieneses, se inicia una renovación estilística del drama musical, probablemente motivado por el poder comunicativo de la ópera cómica. Se trata de una exigencia bajo la que debe someterse la música, y es la de la expresividad. Hasta la inverosimilitud del decir cantando se convierte en el atractivo de la ópera que algunos rechazan sin contemplaciones, como anota Alfieri en 1775 en sus memorias: “Tornato io una sera dall’opera (insulso y tediosísimo divertimento di tutta l’Italia)” (Alfieri, 1995, p.157).

¹⁹⁹ En 1767 se publica el prefacio a la *Alceste* de Calzabigi y Gluck, el detonante del enfrentamiento.

Levi Strauss recoge algunas de las reflexiones de un teórico francés de la época, Chabanon, sobre la relación del texto y la música, asunto que se convierte en el centro de una reflexión más profunda que la mera decisión roussoniana entre música francesa o italiana. Frente a la constatación de un hecho: “El género absurdo en derecho, es un éxito de hecho”, declara Chabanon. Lo inverosímil, que costó asimilar al inicio de la ópera, se ha convertido en lo verdaderamente maravilloso, la música parece salvar al melodrama en el periodo final del Clasicismo, “la música es otro prodigio, que da verosimilitud a todos los demás” recoge Levi Strauss, y añade:

...aumenta la majestad del espectáculo, suple el silencio de un personaje que medita, suscita por medios orquestales la conciencia de una pasión violenta (el canto principal se haya entonces en la sinfonía); sustituye por un coro la ociosa interlocución de los confidentes, interpreta pasiones que una multitud activa transmite a la multitud que escucha. (Levi Strauss, 1994, p.85).

Se trata de que a través de una construcción profundamente artificial como es la convención operística, con la distancia necesaria que exigen unas formas teatrales sometidas a la rígida disciplina de la escritura musical, se alcanza una comunicación mágica con el espectador. Ése es el objetivo de tantos debates que hacen de la música la verdadera triunfadora de todo el espectáculo dramático ilustrado; es la música, incluso cuando no tiene texto, la que es capaz de construir un universo dramático con sus intrigas, sus coloquios y sus lamentos. Ahora Calzabigi/Gluck están de parte de Rousseau, el drama debe expresar musicalmente lo literario, y Rousseau apoya incondicionalmente a Gluck. Se dice que la música se debe adaptar al texto, pero lo que se logra es un discurso musical profundamente impregnado de todo el argumento. El texto del prólogo de Calzabigi, que se convierte en verdadero manifiesto de la reforma musical, atacaba los mismos males que Benedetto Marcello denunciaba treinta años antes en *Il teatro alla Moda* (se trata del Prólogo al libreto²⁰⁰ de *Alceste*, escrito por Rainieri di Calzabigi y

²⁰⁰ Gluck: Prólogo a *Alceste* (1769):

“Altezza Reale! Quando presi a far la Musica dell'Alceste mi proposi di spogliarla affatto di tutti quegli abusi, che introdotti o dalla mal intesa vanità de Cantanti, o dalla troppa compiacenza de'Maestri, da tanto tempo sfigurano l'Opera Italiana, e del più pomposo, e più bello di tutti gli spettacoli, ne fanno il più ridicolo, e il più nojoso. Pensai di restringer la Musica al suo vero ufficio di servire alla Poesia per l'espressione, e per le situazioni della Favola, senza interromper l'Azione, o raffreddarla con degl'inutile superflui ornamenti, e credei ch'ella far dovesse quel che sopra un ben corretto, e ben disposto disegno la vivacità de' colori, e il contrasto bene assortito de'Lumi e dell'ombre, che servono ad animar le figure senza alterarne i contorni. Non ho voluto dunque ne arrestare un attore nel maggior caldo del dialogo per aspettare un nojoso ritornello, ne fermarlo a mezza parola sopra una vocal favorevole, o a far pompa in un lungo passaggio dell'agilità di sua bella voce, o ad aspettar che l'orchestra li dia tempo di racorre il fiato per una cadenza. Non ho creduto di dovere scorrere rapidamente la seconda parte d'una Aria quantunque forse la più appassionata, e importante per aver luogo di ripeter regolarmente quattro volte le parole della prima, e finir l'aria dove forse non finisce il senso, per dar comodo al Cantante di far

puesto en música por Gluck). Se trataba ahora de renovar una tradición presente en Monteverdi, que venía dándose en la comedia desde principios del siglo XVIII y que había caracterizado el sentido de todos los enciclopedistas. Se trata de la fusión originaria entre la música y la poesía, algo que habían reivindicado Diderot y Rousseau. Sin embargo, las consecuencias de esa idea, como la de la superioridad de la melodía sobre la armonía, que sitúan la postura roussoniana contra Rameau, no van a ser aceptados por todos: “Estos corolarios no eran compartidos por Gluck, quien se adhería al ideal de Rameau, de la música como lenguaje universal” (Fubini, 1988, p.238). Pero tanto la música de Gluck, como la de Piccinni, estaban más cerca de lo que en aquel momento de enfrentamientos parecía, ópera seria y comedia estaban acercando las distancias.

En Arteaga (1785) se puede leer una crítica (cap. XV, p. 119) a la propuesta de Calzabigi a propósito de *Alceste*:

vedere, che puo variare in tante guise capricciosamente un passaggio; in somma ho cercato di sbandire tutti quegl'abusi contro de' quali da gran tempo esclamavano invano il buon senso, e la ragione. Ho imaginato che la Sinfonia debba prevenir gli Spettatori dell'azione, che ha da rappresentarsi, e formarne, per dir cosi l'argomento; che il concerto degl'Istrumenti abbia a regolarsi a proporzione dell'interesse, e della passione, e non lasciare quel tagliente divario nel dialogo fra l'aria e il recitativo, che non tronchi a contrasenso il periodo, ne interrompa mal' a proposito la forza, e il caldo dell'azione. Ho creduto poi che la mia maggior fatica dovesse ridursi a cercare una bella semplicità; ed ho evitato di far pompa di difficoltà in pregiudizio della chiarezza; non ho giudicato pregiabile la scoperta di qualche novità se non quanto fosse naturalmente somministrata dalla situazione, e dall' espressione; e non v'è regola d'ordine ch'io non abbia creduto doversi di buona voglia sacrificare in grazia dell'effetto. Ecco i miei principj. Per buona sorte si prestava a maraviglia al mio disegno il libretto, in cui il celebre Autore imaginando un nuovo piano per il Dramático aveva sostituito alle fiorite descrizioni, ai paragoni superflui, e alla sentenziose, e fredde moralità, il linguaggio del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti, e uno spettacolo sempre variato. Il successo ha giustificato le mie massime, e l'universale approvazione in una Città cosi illuminata, ha fatto chiaramente vedere, che la semplicità, la verità, e la naturalezza sono in gran principj del bello in tutte le produzioni dell'arte. Con tutto questo, malgrado le replicate istanze di persone le più rispettabili per determinarmi di pubblicare con le stampe questa mia opera, ho sentito tutto il rischio che si corre a combattere dei pregiudizj cosi ampiamente, e cosi profondamente radicati, e mi son veduto in necessità di premunirmi del patrocinio potentissimo di vostra altezza reale implorando la grazia di prefiggere a questa mia opera il Suo Augusto Nome, che con tanta ragione riunisce i suffragj dell' Europa illuminata. Il gran protettore delle bell'arti, che regna sopra una nazione, che ha la gloria di averle fatte risorgere dalla universale oppressione, e di produrre in ogn' una i più gran modelli, in una Città ch'è stata sempre la prima a scuotere il giogo de' pregiudizj volgari per farsi strada alla perfezione, può solo intraprendere la riforma di questo nobile Spettacolo in cui tutte le arti belle hanno tanta parte. Quando questo succeda reterà a me la gloria d'aver mossa la prima pietra, e questa pubblica testimonianza della sua alta Protezione al favor della Quale ho l'onore di dichiararmi con il più umile ossequio Di V.A.R. Umilmo. Devmo. Obbligmo. Servitore”

Christoforo Gluck.

4.2.5. DRAMATURGIAS METAOOPERÍSTICAS

El gusto por estas querrelles entre libretistas, compositores y, sobre todo, divas y divos, era atractivo para los nobles mecenas de la época, y se va a convertir en un asunto que será llevado a la escena. Así el emperador José II pide en 1786 a Gottlieb Stephanie algo de esa temática meta-teatral para una serenata en el palacio de Schönbrunn con motivo de la visita de la archiduquesa María Cristina, hermana del emperador. Los músicos a los que se le encarga la composición son Salieri, que compone *Prima la musica*²⁰¹, y Mozart, (ocupado en ese momento componiendo *Le Nozze di Figaro*), que compone *Der Schauspieldirektor*, las dos obras que constituyen la parte musical de la celebración. No era un asunto nuevo, la propia ópera se había convertido en tema de la ópera, todas las intrigas y demás asuntos que quedaban entre bambalinas, éstos que rodean el montaje, y son tematizados en algunos discursos parodiados de la época, son ahora motivo de contemplación por parte del espectador dentro de la comedia. Todos los asuntos de la realidad más inmediata al espectador, casi como un diario periodístico son objeto de interés para el género cómico. La comedia, que en la segunda mitad del siglo se produce en cantidades industriales, va reduciendo su producción hacia finales del siglo. Y también cambian las temáticas que, para hacerse aptas en las cortes²⁰², ha perdido su fuerte carácter crítico-social y ha iniciado una nueva dramaturgia de meta-teatro, lo cómico es ahora el propio entramado sobre el que se construye la tramoya operística. Desde la *Opera Seria* de Gassmann o *La Critica* (1766) de Jommelli (parodia de la *Semiramis* de Metastasio) o *L'impresario in angustie* (Nápoles) de Cimarosa/ Diodati, abundan las dramaturgias metaoperísticas, como veíamos en la ópera napolitana de los primeros tiempos, la comedia tiene un fuerte contenido crítico y metaoperístico desde el primer momento. El siglo XX, con las obras de R. Strauss, ha vuelto a plantear el asunto como un verdadero problema estético, tanto en *Ariadna auf Naxos* como en *Capriccio*. Primero Hoffmansthal y luego el propio Strauss escriben libretos ambientados en el siglo XVIII, aportando una nueva lectura a las temáticas y las innovaciones allí generadas.

²⁰¹ En este caso el libretista fue el Abate Cesti, ponderado por Arteaga (1785) como el literato más original y creativo de la ópera en lengua italiana.

²⁰² Ahora se busca una comedia elegante, con un rechazo explícito de lo bufo, se reivindica como objeto de burla al propio cantante, al director de escena...El escritor y el músico han de generar un espectáculo donde se ridiculiza su oficio para divertir al público de la Corte.

4.2.6. LA ÓPERA EN LOS ESTADOS ALEMANES HACIA 1750

El panorama ilustrado de los estados alemanes integrados en el Sacro Imperio Romano Germánico, una abstracción política sin ninguna efectividad, es radicalmente diferente del que encontramos en las cortes italianas o en Francia. La Guerra de los Treinta Años ha arruinado la actividad empresarial de los doscientos estados que componen los territorios de habla alemana. La ruina económica de la incipiente burguesía, que empezó a ser poderosa durante el siglo XVI en su apoyo a la Reforma y a los príncipes alemanes, está fuera de juego a principios del siglo XVIII. Eso afecta a la cultura dominada por la influencia literaria y plástica francesa y por la música italiana.

Mientras que en los países más tempranamente centralizados...ya hubo a partir del siglo XVII una única corte (...) Alemania e Italia estaban disgregadas en un número casi incontable de establishments cortesanos...decenas de ciudades que competían entre sí por el mayor prestigio y, por consiguiente, también por los mejores músicos. (Elias, 1991, p. 36).

Precisamente esa necesidad de prestigio hacía que allí los músicos adquirieran cotas de poder frente a los señores que no podían darse en París, Londres o Madrid, donde los músicos no podían ir a otro sitio si caían en desgracia a los ojos del monarca; precisamente en estos estados, tardíamente ilustrados, es donde se confirma con mayor solidez el status moderno del artista.

La cultura ilustrada de los estados alemanes es fundamentalmente cortesana, como sucede en España, financiada por los príncipes. No hay racionalismo más allá de los manifiestos de los filósofos; los gustos del público van a resaltar un elemento emocional y fuertemente irracional. En este contexto la influencia literaria francesa se concentra exclusivamente en Rousseau y en el descubrimiento de Shakespeare. Todas las cortes alemanas reproducen lo que sucede en el resto de Europa, es decir, sus músicos de corte son predominantemente italianos: conocida es la declaración de Federico II de Prusia respecto al rebuzno de los caballos y el canto en alemán. No obstante, la comedia se cultiva como en París; en las ferias anuales de Leipzig o de Frankfurt, ésta será probablemente la línea directa entre estas primeras escenas cómicas acompañadas de bailes y los primeros singspiel que fundamentan la futura ópera alemana. En 1752 se repone en Leipzig la exitosa versión estrenada pocos años antes en Berlín de una ópera-balada de Coffey, *The Devil to pay*, esta vez con nuevas músicas escritas para la ocasión. Pero fue en Leipzig, en 1766 según Parker, R. (1998) cuando aquella obra, ahora convertida en *Die verwandelten Weiber* (La mujer transfigurada), con texto de C. F Weise (que traduce y adapta el original británico) y nuevas

música de J.A. Hiller, es estrenada y cuenta como uno de los primeros singspiel del mundo germano. La música compuesta por Hiller servía como ilustración de algunos momentos que eran cantados, el modelo sigue siendo británico pero ya apunta hacia una nueva forma estética que supondrá el origen de la ópera alemana.

Una tradición aún más antigua de comedia se cultivaba en las cortes por parte de los Kapellmeister alemanes. Músicos como Telemann componen exitosos ejemplos de ópera bufa en alemán, o como Hasse, que estrena algunos importantes intermezzi en Alemania e incluso en Nápoles. El modelo es el de la comedia napolitana, así sucede con *La Serva scaltra* de Hasse, un recordatorio de *La Serva padrona*, aunque hay obras como la *Pimpione* de Telemann, que difícilmente pudo inspirarse en *La Serva Padrona* y sigue el mismo modelo literario que era el de la Commedia dell'Arte.

Der geduldige Socrates es una ópera cómica de Telemann y texto de Von König, estrenada en Hamburgo en 1721; la obra literaria en alemán parte de una obra italiana del mismo título de Nicolo Miniato, en esta obra coexisten el italiano de algunas arias y ensambles junto al alemán de otras arias y de los diálogos. Es importante porque encontramos una combinación de elementos de procedencia diversa; mientras los recitativos acompañados al clavecín están directamente vinculados a la incipiente ópera cómica italiana, la mayoría de las arias utiliza la forma da capo típica de la ópera seria. La escritura vocal nos hace suponer que los cantantes para los que se escribió esta partitura no son los de la ópera cómica, sino más bien deben ser cantantes habituados a los virtuosismos de la ópera seria, incluidos los castrati, nunca usados en la comedia italiana. La estructura dramática hace que sólo cuatro personajes sean cómicos, obviamente las dos esposas de Sócrates, Pitho y, por supuesto, Aristófanes. El humor se ha de representar musicalmente creando fuertes contrastes con el patetismo de la mayor parte de los personajes. Telemann/König anticipan de esta manera una forma de hacer comedia que no volveremos a encontrar hasta los trabajos de Mozart y Da Ponte.

La cultura alemana va a articular un discurso dramático que la va distinguiendo poco a poco de sus vecinos. La praxis literario musical conduce, al mismo tiempo que la música francesa, a constituir ese anhelado Teatro Nacional que aparece formulado en *Lettre sur le mecanisme de l'opera italien* de Villeneuve (1756)²⁰³. De la misma forma que en la música francesa, aquí el nuevo teatro nacional debía constituirse con los elementos propios

²⁰³ Tal exigencia aparece formulada en el prefacio del editor a la edición francesa del mismo año 1756.

de la cultura literaria y musical alemana sumada al modelo italiano, que era para la cultura de la época, algo así como el mundo greco-latino en permanente pervivencia.

En los estados de habla alemana la cultura literaria se desarrolla a la par de una gran inquietud por constituir una forma musical propia para una nación dividida. No sólo se construye una nueva comedia; la cultura alemana está constituyendo sus signos de identidad, y todos miran a la música como uno de los centros; la música, que independizada de la palabra, se ha independizado del espectáculo cortesano y ha entrado en una nueva institución como son las sociedades de conciertos, tan desarrolladas en Londres. Inglaterra será un referente cultural y económico para tantos, entre los que se encuentran desde Handel, J. C. Bach, o el mismo J. Haydn, que vive la dualidad de una dependencia cortesana respecto a los príncipes Esterhazy, y una libertad de compositor con sus compromisos londinenses, evocando el gesto roussoniano.

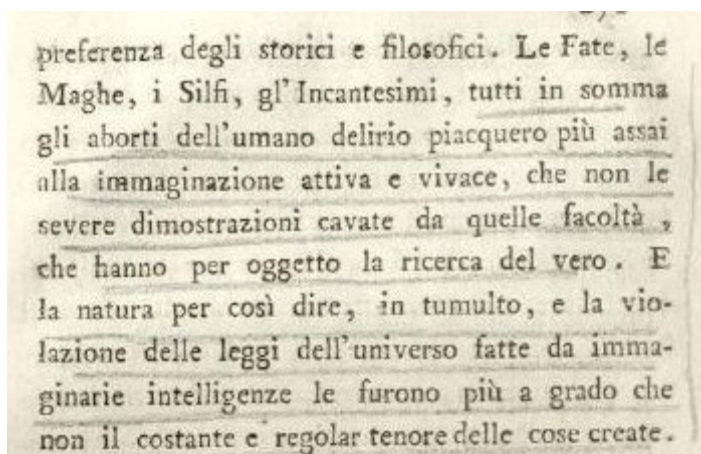
Este nuevo universo literario recurre al barroco inglés y al español creando un lenguaje y una estética originalísima, es el mundo de Goethe, de Lessing... Es el poderoso torrente Sturm und Drang. Frente al mundo clásico y ordenado surge el mundo de lo sublime; frente al orden racional comparecen las profundidades de la subjetividad. En este contexto hay un espacio nuevo para la comedia. (Egido Martínez, 1983, p.243).

Pero existe otra clase de comedia -conocida por Aristófanes o Ionesco- que no discurre sobre la vida cotidiana, sino sobre el vuelo de la fantasía; no se trata de lo posible, sino de lo apenas concebible... Este tipo de comedia se las tiene que ver con el fundamento aristotélico, no del teatro, sino del arte mismo, la mimesis, o la imitación de la naturaleza. La medida del teatro clásico, el orden, se basaba en otras categorías fundamentadas en la estética de Aristóteles, la teoría de los afectos naturalizaba el drama, y el realismo de la comedia lo concentraba.

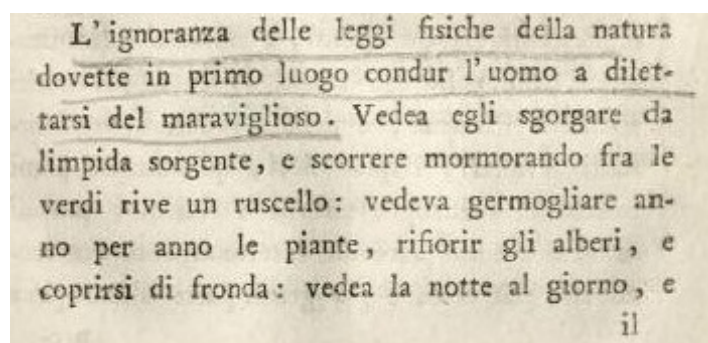
En el mundo germánico se producía una curiosa simbiosis, extraña a otras tradiciones. El mundo de la fantasía, que había sido prerrogativa de los príncipes y soberanos de las cortes europeas, ahora conectaba con el substrato mitológico de lo popular. La Ilustración alemana se encontraba frente a unas exigencias: Volkgeist (espíritu del pueblo), que casi parecían contradecir sus postulados de ultra racionalidad. Recurrir al espíritu del pueblo suponía regresar a un mundo mágico pre ilustrado, a un saber popular sancionado por la tradición y no por la *Encyclopedie*. Las óperas nacionales, fuertemente

vinculadas²⁰⁴ al espíritu de la comedia, van a suponer el colapso de esa tradición ilustrada bajo la que nació la comedia.

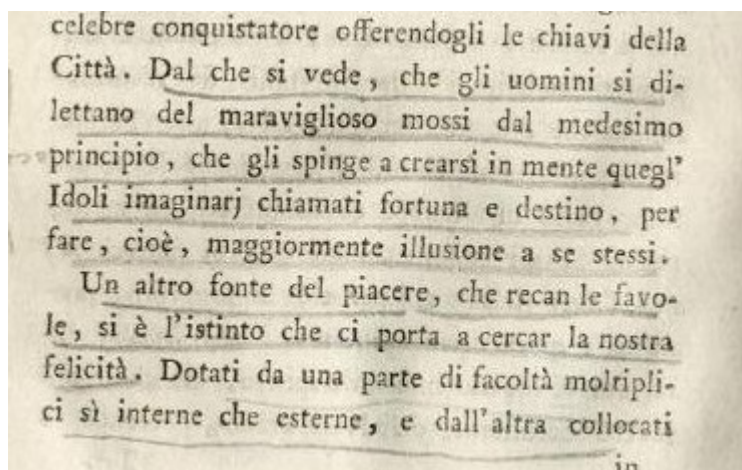
El canto está secretamente vinculado con lo maravilloso, nada hay de convencional en el hecho de comunicarse cantando. Se trata de un artificio que venía a darle un valor nuevo a las palabras, un valor no meramente semántico: la palabra cantada no es la palabra hablada. El principio de la ópera está conectada para siempre al mito de Orfeo y su canto salvador, un canto que hace prodigios, pero también que está cimentado sobre el prodigio. Dice Arteaga:



Cuando en 1785 Stefano Arteaga (Cita del Cap.VI) señala el papel de lo maravilloso en el origen de la ópera, que como buen ilustrado considera un prejuicio, no puede imaginar que ése sea el destino de las dramaturgias hacia finales del siglo XVIII. Lo interesante es que la conclusión de la comedia en plena Ilustración y primera Revolución Industrial supone un regreso a lo maravilloso:



²⁰⁴ La vinculación entre comedia y nación parte del hecho lingüístico mismo, desde las primeras obras vemos que la *commedia* usa el idioma local, el napolitano en el caso de Vinci, o Pergolesi. Así sucedió en París o Viena, todas las comedias usan los idiomas autóctonos y recurren a localismos, y sátira de las costumbres locales.



Desde el veneciano Gozzi, la comedia busca nuevos referentes, que estos intelectuales encuentran en obras como *El sueño de una noche de verano* o *La Tempestad*. El drama recoge la fantasía del mundo fantástico de Shakespeare, que tiene nada que ver con la fantasía alegórica de Gozzi, poco aceptada musicalmente en su época y muy usada en el siglo XX con Busoni, Puccini (*Turandot*), o Prokofiev (*El amor de las tres naranjas*). Es el mundo que inaugura el Sturm und Drang y los primeros brotes del romanticismo. Es quizá una reacción frente a una forma de comedia que se está imponiendo con Goldoni: el realismo goldoniano.

Una ópera es, por consiguiente, la representación de una idea maravillosa. Los prodigios hablan a los ojos²⁰⁵, como las pasiones del alma. La ópera las reúne mediante un tercer encantamiento: el de la música. (Levi Strauss, 1994, p.86).

De alguna manera este clasicismo mágico retrocede hacia el mundo de la fantasía que desde el Medievo llegó casi intacto hasta el principio de la cultura barroca. Nos lo encontramos tanto en el teatro de Shakespeare como en el de Ariosto, describiendo el final de un viaje que concluyó con los fanatismos religiosos de la Reforma y la Contrarreforma. Esta es la verdadera encrucijada que supuso la ruptura frente a ese mundo mágico que aparecía intacto en el mundo dramático de Shakespeare.

El racionalismo ilustrado es una representación plagada de fisuras, desde Rousseau al Marqués de Sade en la cultura francesa, pero es el substrato profundo de una cultura rural como la alemana. Lo que se pretendió con las alegorías míticas de la ópera sería en algún sentido restaurar las mitologías sumergidas: “la música de los siglos

²⁰⁵ Ya La Bruyère reprochaba a Lully el que hubiera suprimido las máquinas, aquellas prodigiosas escenografías que encandilaban al auditorio regio. Chabanon le hace el reproche simétrico de haber mezclado en la ópera madrigales e insípidas cancioncillas.

XVII y XVIII utiliza las estructuras del pensamiento mítico” (Levi Strauss, 1994, p.86). La música viene a descubrir esos elementos que en la tragedia neoclásica se habían debilitado; eran sólo las formas de mítica antigüedad, sin contenido alguno: “Fue cuando la tragedia perfeccionada y casi agotada en todas sus combinaciones, no podía sino decaer, cuando la música se esforzó por reproducirla de una forma nueva” (Chabanon. Citado en Levi Strauss, 1994, p.86-87). Ésta fue la tesis que mantuvo Nietzsche²⁰⁶ sobre el carácter musical de la Tragedia. Esa musicalidad era la que había buscado el neoplatonismo de los madrigalistas florentinos, y la que había dado origen a la ópera gracias a la que conectábamos con nuestros orígenes griegos²⁰⁷.

²⁰⁶ Si Nietzsche, como filólogo y compositor, proponía esa tesis nunca antes formulada desde sus ensayos sobre el drama griego y el drama de su época, son los años siguientes los que han confirmado las peculiaridades de esa característica musical de la tragedia griega. Son las traducciones de los últimos años y las puestas en escena de las tragedias griegas las que han resaltado ese carácter musical de la tragedia, vinculada al coro y a otras formas cantadas.

²⁰⁷ Es interesante leer las reflexiones de Fubini sobre la tradición hebrea (*La musica nella tradizione ebraica*) en la música occidental, tradición que siempre se opuso a la ópera: Mendelssohn, Mahler, Schoenberg y otros tantos casos estudiados por Fubini.

4.3. VIENA HACIA 1791: DIE ZAUBERFÖTE, CULMINACIÓN DE LA COMEDIA.

4.3.1. DA PONTE EN VIENA: LA TRILOGÍA MOZARTIANA.

“El mejor escenario para el cultivo de la ópera buffa fue el creado por José II en el Bugtheater de Viena en 1783, en sustitución del nacional-Singspiel” (Parker, R. 1998, p.107); el objetivo era hacer de Viena el centro de esa cultura de los divos que estaba en pleno auge por toda Europa. Se trataba de hacer aquello que Marcello denunciaba en *Il Teatro alla Moda*, se podría decir que todas las extravagancias denunciadas por Marcello se habían convertido en el material fundamental para nutrir infinidad de comedias y de noticias. El interés del kaiser se dirigió a crear una organización en Viena para atraer a las más extravagantes figuras canoras de Europa. El propio emperador hizo las gestiones en sus viajes, pero fue el superintendente de los teatros imperiales, el conde Durazzo, el encargado de reclutar los más prestigiosos nombres de la escena lírica. Fue contratado Lorenzo da Ponte, que junto con el grupo de cantantes de primer nivel, constituían el grupo veneciano que iba a consolidar la fama de Goldoni, Galuppi o Salieri (Los venecianos más productivos de la época), pero también de los napolitanos que triunfaban en toda Europa como Jommelli, Paisiello, Piccini y Cimarosa, verdaderas estrellas que brillaban desde Londres hasta San Petersburgo. Jose II compite con Federico de Prusia, que recluta filósofos y científicos afamados, cotratando los músicos más importantes de Europa. Viena se convierte desde ese momento en un referente musical a escala internacional.

Lorenzo da Ponte conoció a Mozart a principios de 1783, en la casa del banquero barón Wezlar von Plakenstern (Kunze, S. 1990, p.253), protector del músico en Viena. En 1785 escribió el libreto *Il barbiere di buon cuore*, a la que puso música Martín y Soler, pero quedó pendiente de escribir un texto para un compositor que admiró desde el primer momento, según declara en sus memorias, cosa que se materializó en 1785. El escritor, que tenía el apoyo directo del emperador y el empresario que le había contratado, pidió a Mozart la colaboración para poner música a un texto suyo. Era un compromiso extraño para el compositor, ya que no mediaba ningún encargo por parte de

institución o empresario alguno²⁰⁸. Era la primera y la última vez que escribiría música bajo estas condiciones. Según declara Da Ponte, fue el propio Mozart el que sugirió la obra sobre la que basar el libreto: *Le mariage de Figaro ou la folle tournée* (Elias, N. 1991, p.41). Seguramente, Mozart conocía la obra *Il barbiere di Siviglia* que se había presentado en Viena en 1783 con música de Paisiello y con texto del notorio libretista napolitano G. Petrosellini, estrenado en San Petersburgo el año anterior. Era una temática que entroncaba con el tradicional enredo del anciano que desea esposar a la jovencita y es finalmente burlado²⁰⁹, pero la temática seleccionada para el Figaro mozartina es bastante diversa. No se trata de una burla inocente a un viejo-nuevo-rico como en las comedias que hacían reír a la corte, ahora da Ponte se había concentrado en el episodio posterior de la historia cuando Rossina está ya casada con el conde, y el barbero, Figaro, es un sirviente del conde. El núcleo gira en torno a las intenciones del conde que desea restaurar los antiguos derechos feudales en el cuerpo de su sirvienta Susana, prometida de Figaro. La obra se concentra en el aspecto más subversivo del texto original.

Sobre una obra francesa de Beaumarchais, el genio italiano de Da Ponte se unía al músico austriaco Mozart para realizar uno de los productos más elaborados de la cultura occidental: *Le Nozze di Figaro*. El riesgo inicial del proyecto parece que fue mitigado por el apoyo económico del barón Wetzlar pero, sobre todo, por las conversaciones de Da Ponte con el emperador, que no tenía gran estima por un compositor del lugar como era Mozart, conocido sólo por un singspiel: *El Rapto en el serrallo*. El problema político de una obra prohibida reiteradas veces, como era *Le mariage de Figaro*, quedó resuelto por las negociaciones de Da Ponte que dejó claro al emperador que la obra no era ni una ópera buffa ni una commedia, sino un “dramma per música”²¹⁰. La carga revolucionaria de la obra, que ridiculiza a la nobleza, quedaba así “apta” para cortesanos y honorables burgueses que asistieron al estreno, en un remodelado Burgtheater, en 1786, consagrando así el triunfo de la ópera cómica en Viena. La obra de Da Ponte recoge la estructura original, pero al reducir personajes y condensar la acción preparando un texto original, crea una nueva obra.

²⁰⁸ Este hecho aparentemente anecdótico es de una relevancia excepcional, un artista emprende una tarea de “libre” opción, el intelectual emancipado del final del clasicismo se anticipa de esta modo, y como primer ensayo costó caro al compositor, cuya obra fue rechazada por el público.

²⁰⁹ Se trata del mismo libreto al que luego puso música G. Rossini en 1816, cuando estaba vinculado a los teatros napolitanos,

²¹⁰ Las referencias a las Memorias de Da Ponte están sacadas de *Las óperas de Mozart*, Kunze (1990)

La construcción dramática coincide en grado sumo con la yuxtaposición de situaciones caracterizadas por el carácter absolutamente presente del azar. Esto repercute en los personajes afectados, que a cada momento se encuentran en la imperiosa necesidad de desplegar su actividad... Los personajes se ven obligados a adoptar decisiones que tienen sus consecuencias y tropiezan constantemente con casos imprevistos... (Kunze, S. 1990, p.260).

Le nozze di Figaro se convirtió en la comedia mas perfecta conocida hasta el momento, Mozart utiliza los recursos literarios, la intriga de la comedia, de una forma musical, primero instrumental, al jugar con los timbres, y luego presentándola en la estructura armónica de la obra. Los concertantes de esta obra están tratados como verdaderas sinfonías vocales, solo evidenciado por algunos como Beethoven, devoto admirador de Mozart.

La obra de Da Ponte *Così fan Tutte* es un recordatorio del mundo napolitano, un homenaje al mundo de los orígenes de la comedia moderna. “La escena transcurre en Nápoles” se señala en las acotaciones escénicas; se trata de una recuperación no sólo temática y de ambientación: ya que Despina es el alter ego de Serpina, todo lo que sucede en *Così fan tutte* es una recreación del Intermezzo napolitano (Starobinski, J. 2007, p.70) todas sus intrigas y estrategias. La complejidad dramática de la obra no cuestiona, sin embargo, las condiciones de la ópera buffa, como luego sucederá con *Don Giovanni*, un guiño a todos los géneros: dramma giocoso, cuya denominación evoca la “comedia muy trágica” que representa el grupo de aldeanos aficionados con motivo de las bodas entre Teseo e Hipólita en *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Mayor proximidad encontramos entre la pareja de enamorados de aquella comedia shakesperiana de verano y el *Così fan tutte* de Da Ponte. En esta magistral comedia mozartiana, el escritor veneciano tematiza el juego erótico de los cuatro personajes protagonistas de la misma manera que Shakespeare. Los amores no son amores, sino más bien azarasas combinaciones que mutan sin alterar gran cosa la esencia de los individuos. La magia de Oberón se transforma en los fríos cálculos de Don Alfonso, pero al concluir las respectivas historias ningún amante sabe dar cuenta racional de todo lo acontecido. Da Ponte es un dramaturgo poderosamente influido por el drama barroco, y especialmente por Shakespeare y el teatro español, pero su comedia no procede tanto de los modelos de la comedia propiamente dicha, a excepción de *Così fan tutte*, sino del drama serio.

Viena es una corte sensible al drama barroco. La muerte del emperador José II 1790, supuso un cambio en el interés político de la ópera. Leopoldo II contrató al napolitano Cimarosa como nuevo Kapellmeister, en 1792, tras el estreno de Il

matrimonio secreto (sobre un texto de Bertati). Las convenciones de la ópera buffa napolitana se instalaban de esta manera en Viena, cumpliendo un ciclo de una extremada vitalidad de una tradición viva y continuamente renovada que llegaría hasta Rossini pocos años después. Obras como *Una Cosa Rara* es una suerte de drama barroco donde se exalta la monarquía, hay personajes populares, con un cierto eco de la música napolitana, pero Da Ponte crea un libreto adaptado a las exigencias de la Corte vienesa.

4.3.2. EL ESTRENO DE DIE ZAUBERFLÖTE: VIENA, 1791

La culminación de todo el proceso de la comedia ilustrada cristaliza en una obra absolutamente emblemática y fronteriza, *Die Zauberflöte*, obra que sitúa un antes y un después. Es una obra nueva que contiene guiños referidos a todo lo viejo. En los facsímiles de partituras como ésta, encontramos indicaciones preciosas, en cuyas portadas destacan, no el nombre del compositor, sino el del dedicatario. Así hemos conocido al príncipe-arzobispo H. Colloredo, al príncipe elector de Munich, a la duquesa de Módena, a tal o cual archiduque. El enorme catálogo de Mozart está señalado por sus benefactores, cuyos nombres, algunos insignificantes desde el punto de vista de la trascendencia histórica, han sido inmortalizados al pagar a Mozart algún encargo. *Die Zauberflöte* no indica título nobiliario alguno en su portada, la última obra concluida del maestro, es su primera obra escrita para un teatro “libre”, WiednerTheater. Algo habitual en estados como el Veneto, esta fórmula de “teatro libre” va redefinir el oficio de escritor y el de músico ahora con perspectivas de ser independientes de la voluntad de los señores.

Este teatro donde se estrena *Die Zauberflöte* llamado Freihaustheater, que no forma parte del circuito cortesano, y cuya licencia de construcción se aprobó con el objetivo de ser un teatro en el que se presentaran obras en alemán (como correspondía a un suburbio popular, de comerciantes y artesanos), se va a convertir en el emblema de los nuevos aires que circulan en Viena. Su programación se elabora ajena al canto italiano que se cultivaba en los otros teatros de corte del imperio austriaco. Construido en 1787, con capacidad para 800 personas, en una zona de las afueras de Viena, el barrio, llamado Freihaus, se mantuvo así hasta su demolición antes de la Primera Guerra Mundial. El segundo director del teatro, Schikaneder, fue el libretista de la obra, y también el que

cantó Papageno en el estreno el 30 de Septiembre de 1791. La obra presentada como “gran ópera en dos actos” tiene la forma del singspiel fantástico que había cimentado la fortuna del Freihaustheater.

Efectivamente los destinatarios de la obra son representativos también en este caso; se trataba del público burgués que pagaba su entrada, y no el noble invitado a tal o cual festejo cortesano. Hacía poco tiempo que la comedia napolitana había obtenido fortuna, Rousseau la utilizó en París como un arma política, y se presentaba como la base de un nuevo mercado del espectáculo para un público popular nuevo, con elevado nivel adquisitivo. Un público que encontraba en la comedia lo que la nobleza había encontrado en el drama serio: una eficaz forma de identidad, a la vez que un ritual social que empezaba a ser de obligado cumplimiento para los miembros de la incipiente clase burguesa.

4.3.3. REPRESENTACIONES DEL PODER EN DIE ZAUBERFLÖTE

En una carta dirigida a su mujer, Constanze, el 14 de Octubre de 1791, cuenta Mozart el entusiasmo mostrado por Salieri y la Cavalieri, a los que acompañó a sus apartamentos la noche anterior, tras la representación de *Die Zauberflöte*. Salieri escribe que el público aplaudió cada número, desde la Obertura hasta el coro final, y manifestó su convicción de que la ópera era: “digna de ser representada ante los más grandes monarcas”, sin duda el más alto elogio para un músico cuyo trabajo debía depender de las esferas superiores del poder político. “Que Mozart dejara el servicio cortesano que aborrecía no quiere decir que fuera independiente del público aristocrático cortesano” (Elias, Norbert.1991, p 47). El hecho de que Mozart hubiera dejado el servicio, cual lacayo que sirve al príncipe, Arzobispo de Salzburgo, no significa que no dependiera de un mercado cuyo público era la aristocracia vienesa que rodeaba al emperador; precisamente, el fracaso de Mozart tiene lugar cuando el público le da la espalda hacia 1789, cuando unos de los conciertos que organizaba había quedado sin suscriptores (Starobinski, J. 2007, p.95).

El público de la vieja sociedad estamental, exclusivamente principesco, era el centro de un espectáculo, era el verdadero protagonista que se reflejaba en la escena

como en un espejo. La ópera, nacida un siglo antes con vocación de ser un emblema del poder, era el espacio donde se reconstruía el espectáculo de la corte, se convocaba su presencia cual Asamblea Nacional. Sin embargo, este singspiel mozartiano de cuento, era el episodio fundacional de un nuevo paradigma social y estético. Las relaciones de poder se expresaban musical y poéticamente sobre el escenario, el espectador de estas funciones respondía a una nueva clase, que había roto los moldes de la sociedad estamental, y en esta obra contemplaba el porvenir liberador que esperaba para su condición burguesa: “sé un Hombre y nada más”, es la recomendación de los Tres Muchachos a Tamino en medio de su confusión, no debe ser el príncipe mata dragones de las novelas de caballerías, el que rescata a la princesa de los cuentos, sino que debe ser un hombre digno de ser amado por su actividad, su trabajo y su honestidad.

En el libreto aparece repetidas veces la palabra Poder (Macht). Este Poder se muestra inicialmente como salvador; ante la llamada de auxilio (Zu hilfe) de Tamino, la Damas concluyen: “muere monstruo por nuestro Poder”. A ese Poder Benefactor de la Reina de la Noche sucederá otra imagen del Poder: Sarastro. Se trata de dos representaciones enfrentadas, que constituyen la pareja de antagonistas, Sarastro y la Reina de la Noche, el astro diurno y el nocturno, no son, sin embargo, meros símbolos como los personajes de la ópera seria, simples estereotipos, los personajes mutan a la vez que transcurre la acción, la obra cargada de movimiento en lo musical también refleja temáticamente el movimiento en la evolución de los personajes. El “verdadero” poder triunfante es el de Sarastro, ¿No es un monarca ilustrado? ¿Un sacerdote de un nuevo orden político? (Starobinski, J. 2007, p.95). Su palabra es ciegamente obedecida, es un personaje en el que se insinúan los rasgos del maestro de la logia masónica o del filósofo-rey de Platón. Su mandato garantiza el nuevo orden y los nuevos pactos: ”no se puede dejar de pensar aquí en la escena del *Emile* de Rousseau en la que el preceptor omnisciente separa a los jóvenes y pone en marcha su despedida...como el preceptor roussoniano, Sarastro conduce toda la acción escondiendo la mano” (Starobinski, J. 2007, p. 96).

El movimiento de la obra expresa la tensión propia de la Dialéctica ilustrada: el movimiento que va de la mentira-oscuridad a la verdad-iluminación-sabiduría, y el paso de una a la otra es la operación iniciática de los protagonistas, la Dialectica propiamente ilustrada. El Orador muestra a Tamino que es víctima del engaño, de tal manera que la

cautividad de Pamina se revela como una liberación del engaño: la Verdad (Die Wahrheit) que invoca Pamina en el momento más dramático de la obra. Ella, como el espectador, está desconcertada: ¿Nos habrá engañado la tierna madre-reina como ha engañado a Tamino? El reino de la noche ha sido edificado sobre la mentira, en el nuevo orden se apela a la transparencia del discurso, pero, sobre todo, al altruismo de los enamorados.

La transformación política no surge mediante una exigencia de cambio social, sino de lo que es propio del idealismo ilustrado: es el saber de los humanos lo que les hará libres, una utopía pedagógica convertida en eficaz alternativa a la revolución armada que París estaba gestando²¹¹. Es la Puerta de la Sabiduría la que se abre para los amantes. Todas las pruebas, todos los esfuerzos que realiza la pareja protagonista, no los podrá superar Papageno, verdadero espíritu del pueblo de la antigua sociedad estamental. Sin embargo, su transparencia luminosa será premiada por un poder providente distinto del que une a Tamino y Pamina. El amor de las dos parejas protagonistas confirma una nueva representación de aquello que resultará triunfante en este nuevo orden: la Familia. La ópera de Peter von Winter (*Das Laberint*), con texto de Goethe (es la segunda parte de *La Flauta mágica*), o *La mujer sin sombra* (Hofmannsthal, H. 1980) straussiana, con texto de Hoffmannsthal, son desarrollos de ese mito burgués de una sociedad organizada en torno a una sola verdad: la familia o el amor conyugal, a la vez que vuelve a resonar el poder de la oscuridad que interrumpe el destino de la pareja, como también venía a reflejar el *Fidelio* beethoveniano. Para los románticos este mito de la unión amorosa en una sociedad armonizada comienza a resultar extraño, su imaginario ha contemplado el nuevo reinado de la noche, el Sarastro de Goethe declara que “la verdad no se extenderá ya sobre la tierra”, y es que la sociedad no puede satisfacer los deseos de felicidad de los individuos.

La conciencia del espectador de la época conecta con el centro temático de esta obra: la tensión entre el viejo y el nuevo poder. Los dos astros, el diurno y el nocturno también representan el pasado y el futuro, y entre ambos está el presente, que es el proceso iniciático que recorren los protagonistas para alcanzar la verdad y para lograr la felicidad de la humanidad, expresada en el amor conyugal, el que logran Tamino y Pamina, Papageno y Papagena. La temática no es nueva, es más, Mozart ha participado

²¹¹ Como en otros asuntos, es Rousseau el que plantea esa doble alternativa: Educación o Revolución, la primera se desprende del *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, la segunda del *Emilio*.

un año antes junto a otros compositores en una obra con la que guarda grandes paralelismos; ésta se trata de *La piedra filosofal*, estrenada con libreto de Schikaneder en el mismo Wiednerteater. Todos los espectadores reconocen ciertos aspectos convencionales, y los giros que Mozart efectúa en esta obra, cuentan con esa complicidad. Estructuralmente está articulada sobre la temática del “Rapto” cultivada ya por Mozart. Pamina aparece como la víctima de un tirano, Tamino será el encargado de liberarla. Sin embargo, ese postulado se presenta como una apariencia, en realidad estamos engañados, la verdad se expresa musicalmente de la misma manera que el Poder conferido a la Flauta o a las Campanillas-carrillón, los convierte en instrumentos emancipatorios por la voluntad del que los hace sonar, no por la fuerza de su propietaria, aquélla que los entregó a los protagonistas.

4.3.4. LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES A TRAVÉS DEL CANTO

Esa voluntad se expresa no tanto en las palabras, sino en la música. La personalidad se manifiesta en el canto, y en esta obra los personajes adquieren un perfil definido a través de su voz; así Tamino reconoce en la lejanía a Pamina, de la misma forma que la voz delataba a Susana que se fingía Condesa ante Fígaro. Pero sobre todo, cada uno tiene una precisa forma musical para su canto. Por una parte la Reina, que aparece como la fuerza maternal y protectora, en la que reconocemos al Antiguo Régimen por el lenguaje musical. La coloratura de su escritura vocal es la propia de los personajes del teatro serio cortesano contemporáneo; desde Händel hasta Pórpura, la vocalidad está fuertemente estereotipada por un estilo de ornamentación. Estos procedimientos son reconocidos por el público, y la coloratura rápidamente asociada a la ópera seria cortesana, que el propio Mozart cultivaba con tanta fortuna. Aquí, el compositor atribuye a cada personaje un tipo de canto de acuerdo con su condición. El procedimiento no era nuevo, practicado habitualmente por Paisiello o Piccini; era propio de la ópera buffa napolitana, así eran caracterizados los personajes aristocráticos, y el propio Mozart lo había empleado reiteradamente; es la diferencia habida entre la escritura vocal de Zerlina y la de Doña Elvira o Doña Ana, la misma diferencia habida entre la vocalidad de Despina y Fiordiligi, cualquier espectador reconocía al personaje musicalmente por su estilo de canto, y por las formas musicales que lo caracterizan, así la

terrena mundanidad de Papageno viene señalada por el género lied de extracción popular, fórmulas diseñadas por Pergolesi o Rousseau.

Tomemos por ejemplo a Tamino y Pamina, y nos encontramos con el bel canto lírico italiano unido a la sencillez melódica del lied alemán: Escuchemos a Papageno y Papagena -criaturas típicas del Singspiel- y veremos que cantan canciones vienesas populares, ligeramente estilizados con ciertos rasgos del carácter bufo italiano (género al que pertenece también Monostatos)...Sarastro ha salido del mundo de Glück. (Leibowitz, R. 1990, p. 75)

Esta forma ha adquirido un nuevo significado con *Die Zauberflöte*, aquí el canto de la nobleza encarna lo falso y lo perverso: la Reina de la Noche, el canto de la madre delata su mentira a todos cuantos oyen sus endiabladas coloraturas, no por lo que canta, sino por la forma de su canto. Mientras que lo popular de Papageno representa lo inocente, lo “ingenuo y sentimental” de los románticos, y así se expresa musicalmente. Efectivamente esta obra anuncia el triunfo de un canto nuevo, es vencido el poder de la Reina pero también el de su canto, que sin embargo, permanece oscuramente fascinante para todos los tiempos; sus arias, que siguen los modelos de las arias de bravura como las de *Electra* (Idomeneo), nos seducen como hicieron con Tamino; no obstante, las otras formas musicales que caracterizan a los demás personajes (véase el dúo de Papagena y Papageno o el noble canto de Sarastro) constituyen un paradigma para los románticos. El poder está caracterizado en la vocalidad de los personajes, y esa caracterización está basada en aspectos de procedencia social. El significado viene dado por el contexto.

Pero lejos de lo que parezca, una rigidez en la aplicación de determinadas categorías extra musicales a la música, en la ópera hay una complejidad aún mayor y no determinada por la convención. La obra “refleja una curiosa dialéctica según la cual los ambientes o sentimientos parecidos se expresan a través de estructuras musicales diversas mientras que, determinadas figuras musicales parecidas dan lugar (gracias a tratamientos diferentes) a caracterizaciones dramáticas muy diferentes” (Leibowitz, R. 1990, p. 76). Formalmente se encuentran curiosos paralelismos para determinados números que expresan cosas totalmente diferentes, o diferentes figuraciones musicales para los mismos sentimientos como sucede entre el aria de Tamino del primer Acto y el aria de Pamina del segundo Acto.

4.3.5. LA UTOPIA ILUSTRADA MOZARTIANA

En *La Flauta mágica* se enfrentan alegóricamente el canto del Antiguo Régimen con el moderno sistema melódico, las experiencias artísticas y musicales son diferentes y convocan públicos diversos. Lo moderno mozartiano también nos ha descubierto el valor del silencio. Parece increíble que el silencio sea un motivo tan relevante en una ópera construida sobre el sonido, y es que aquí la música debe inspirar el silencio que acompaña al pensar, sólo el silencio, que es la primera prueba de Tamino/Papageno permite el trabajo del pensar como el de la música que se construye sobre el silencio. Lejos del vano parloteo el silencio nos coloca frente al origen de la música, la música en su estado original. Concluye la obra con un canto a la música, a su Poder: “Caminamos por el poder de la música...”, y es que la música será la compañera en los momentos más arriesgados de la aventura a través del fuego y del agua, así la música finalmente representa la Armonía Universal convocada por el canto.

Efectivamente se trata de una utopía pedagógica, que presupone que la música hace mejores a los hombres, es un sueño donde el canto amansa a las fieras, y donde la Flauta acompaña a la soledad de los protagonistas en su proceso. “Se trata de la extraordinaria intuición de una humanidad mejor, regida por valores diferentes que los que forman nuestra experiencia y costumbre” (Leibowitz, R. 1990, p. 76). Ese mejoramiento, o progreso que se precipita al final de la ópera mientras se hunde el reino de las sombras, es el contenido utópico de esta obra. Es un drama pedagógico (Kunze, S. 1990, p.628), no solo en su temática pedagógica en lo referente al proceso que viven los protagonistas guiados por los maestros, sino que es pedagógico en cuanto a las intenciones respecto al espectador. Es pedagógico como la utopía platónica, referente de la cultura ilustrada, *La República* de Platón, en su famoso libro VII, la alegoría de la Caverna, que representa la salida de las sombras, un proceso que Platón declara pedagógico y que compete a los sabios cumplir en la sociedad, se trata de salir del engaño, de la falsa apariencia que afecta a lo visible, y acceder al terreno de lo abstracto que es también el de lo musical. Efectivamente, lo musical era también para Platón la formación inicial para los niños, que junto a la música debían hacer prácticas de ejercicio físico. Toda la Ilustración se basó en este mito platónico de la salida de las sombras en una época que se llamó el Siglo de la Luces (Starobinski, J. 1988). La obra de

Schikaneder/Mozart representa este paso de la oscuridad a la luz, probablemente la obra más característica de toda la cultura ilustrada, la evocación más eficaz de la alegoría platónica de la caverna.

Ese paso del interior al exterior, es un verdadero proceso de maduración del individuo, lo que Kant considera la Ilustración: la salida del hombre de su auto culpable minoría de edad. Esta salida de la infancia del hombre y de la humanidad se cumple ritualmente en *Die Zauberflöte* como el viaje de Tamino. La obra representa el viaje que se convierte en emblemático para los románticos, se trata del viaje de Tamino que produce una transformación en el personaje cuando éste concluye al final de la historia, es el viaje a través de la vida, la experiencia de la vida. En la monografía sobre las óperas de Mozart, Stefan Kunze (1990) recoge una cita de Schopenhauer que “vio en la ópera mozartiana materializada la idea que recorre el Wilhelm Meister como bajo continuo” (Kunze, S. 1990, p.628). No debe ser una casualidad ya que Goethe estuvo obsesionado con las obras de Mozart, al que consideraba el músico ideal para su Faust. El viaje es al gran topos de ese joven burgués alemán, británico o francés que va a Italia, culminando así su formación.

Pero Goethe, que escribió una continuación de la obra de Schikaneder, trata ahora de la restauración del reino de las sombras de la Reina de la Noche. Monostatos ha robado el niño que ha tenido Pamina, lo ha encerrado en un sarcófago de oro sellado con el sello de la Reina de la Noche; para mantener con vida al niño debe ser trasladado día y noche. Ha caído el poder de Sarastro que va a refugiarse en la cabaña de Papageno y Papagena, que lamentan su esterilidad (Starobinski, J. 2007, p.98), el muchacho encerrado (Genios) guarda la posibilidad de liberación, pero mientras tanto asistimos a una ruina de la humanidad.

Había ahí una gran promesa. Pero ¿estaba destinada a nosotros? ¿Habla de nosotros? Pienso en una voz que nos advertiría que esa buena nueva, esta inminencia del día, no hace sino renovar una antiquísima fábula de la búsqueda amorosa y del ciclo de las horas. Simplemente haberla escuchado produce una gran felicidad. (Starobinski, J. 2007, p. 99).

Este mito de la esperanza de la humanidad va a ser rescatado en otro creado por Hugo von Hoffmannsthal en *La mujer sin sombra*, drama musical puesto en música por R. Strauss. Allí hay también dos parejas y el centro del problema pasa por esa esterilidad que aquí afecta a una mujer semidiosa, la Emperatriz, que carece de sombra. La esperanza viene ahora de esos niños no nacidos, que anuncian la esperanza: “Padre, nada te amenaza, mira, ya desaparece, madre, la inquietud que te turbaba...” (Hofmannsthal,

H. 1980, p.118). El mito ilustrado de la liberación de la opresión social se ha convertido en el mito de la reconciliación de los miembros de la humanidad, reconciliación basada en los lazos de la familia.

V. ESPEJISMOS Y CONCLUSIONES.

1.

Este trabajo ha pretendido comprender la moderna *era de la representación* desde la metáfora del *Theatrum Mundi* y no tanto desde la perspectiva del orden sistemático, de la *mathesis*, como proponen Heidegger o Foucault.. Eso supone un giro que cuestiona la primacía de la perspectiva epistemológica y la pone en relación con los modernos modelos contractualistas de organización de la sociedad y el poder político. El derecho natural y el teatro aparecen en escena simultáneamente durante el siglo XVI. Pero también el conocimiento es pensado como una representación teatral.

Por eso, hemos analizado el concepto de representación en su triple aspecto artístico, epistemológico y jurídico-político. El tratamiento de la representación en sus diferentes esferas de experiencia ha pretendido establecer conexiones no siempre transparentes entre las diversas disciplinas que se ocupan de ellas. El siguiente objeto de nuestro trabajo ha sido el tipo de hombre que vive esas diversas facetas, es decir, el hombre público. Dentro de la representación, el hombre es un personaje, es el actor. El artista, el político o el científico son variaciones del personaje representativo. Pero, en el nuevo espacio social, no todos los hombres son actores. Aparece en escena el público, la esfera pública, la opinión pública. Y aparecen, no tanto en escena sino fuera de ella, las multitudes. Finalmente, hemos asistido a la representación, esa que refuerza y consolida nuestra identidad como espectadores. Hemos visto cómo la ópera se convirtió en la más perfecta alegoría de esa sociedad espectacular, precisamente como el espectáculo que reunía a todos los espectáculos en uno solo. La ópera era la forma alegórica del mundo para aquellos que pretendían ser los personajes representativos en otros escenarios.

Para realizar este recorrido, hemos tomado como hilo conductor la gran metáfora del nuevo *Theatrum Mundi*. En primer lugar, hemos analizado la gramática de la representación, lo que hemos llamado el teatro de la mente. Hemos tratado de mostrar como está constituido el imaginario mental o el sistema simbólico de las gentes del siglo de las luces. En segundo lugar, hemos tratado de analizar el reflejo o la implantación de esa gramática en la sociedad, en las prácticas teatrales, pero también en las reuniones de salón o de café, y, por tanto, cómo se constituyeron los nuevos espacios públicos: las ciudades, las plazas, los teatros. Finalmente, hemos analizado los contenidos de la

representación, hemos asistido al espectáculo mismo en su forma más elaborada, hemos leído los libretos y escuchado las músicas de un género seleccionado por su carácter especialmente paradigmático de la representación espectacular: la ópera cómica.

La tesis que hemos tratado de defender en este trabajo es que en la época ilustrada se establece una estrecha relación de interdependencia entre las formas de organización y de pensamiento político (representación parlamentaria) y las figuras estéticas y culturales (representación artística). Esa conexión aparece documentada en numerosos textos y prácticas sociales de la Ilustración, una época que reivindica políticamente un programa basado en la voluntad de las mayorías (soberanía) pero bajo la forma de una minoría representativa, a través de la denominada representación parlamentaria. Este modelo representativo está basado en las reflexiones sobre el lenguaje, el conocimiento y la mimesis artística, que, aunque procedentes de la Antigüedad, durante el siglo XVII sufren una transformación considerable.

En las reflexiones sobre el arte dramático, hemos descubierto, en las reflexiones sobre el arte dramático, las claves para la comprensión del moderno hombre público en tanto que personaje representativo. Ese complejo estético-político va a expresarse de una manera privilegiada en el espectáculo musical inventado en el siglo anterior: la ópera, espectáculo convertido en signo distintivo de la cultura ilustrada. El modelo lírico que se extiende por toda Europa después del famoso debate en París (*Querelle des buffons*) es el de la ópera cómica napolitana.

El espacio público se ha transformado en un escenario (*El gran teatro del mundo*) y se presenta bajo la forma de la representación. La sociedad, la ciudad, se han convertido en espacios y situaciones para el espectáculo; el ciudadano es el público y para él se procede a organizar la compleja representación. Se diseña la figura profesional del representante de los asuntos públicos: el político representativo, casi de la misma manera que hay un protagonista de la representación en el teatro: el actor. El comediante y el político viven en escenarios paralelos. (Es sumamente interesante el estudio de los monarcas-artistas escénicos, en el siglo XVIII). Una nueva ciudad se prepara urbanísticamente, nuevos espacios de ocio, desde cafés a teatros de ópera, espacios convertidos en santuarios de la *nuova gente* que dirige los destinos de las naciones. La sociedad, convertida en un enorme mercado, la naturaleza, transformada en materia prima, y la historia, se convierten en el nuevo protagonista del espectáculo.

El sistema representativo, una vez instalado, crea una curiosa ilusión de transparencia del poder que aparece en escena. El político o el filósofo, convertidos en personajes públicos, alcanzan a dominar al espectador, oculto en su privacidad aislada y separado de esa esfera pública que gestiona el “actor”. Se trata de una curiosa forma de panoptismo invertido, por el que la sociedad espectacular permite a los actores dirigir a los espectadores gracias a esa nueva realidad que es la opinión pública.

En 1987 se iniciaba un debate mediático donde A. Perez Ramos (El PAÍS , 9 Octubre 1987) denunciaba al intelectual escénico y F Savater (El PAÍS , 29 Octubre 1987) presentaba al filósofo obscuro. Podemos considerar este debate una viva herencia de la discusión ilustrada, sin embargo durante el siglo XXI las cosas han cambiado considerablemente. Los filósofos y las gentes de ciencias han dejado de ser personajes representativos y sus saberes solo entran en los medios de comunicación en tanto que discursos útiles. Con excepciones como Massimo Cacciari en la televisión italiana, o Peter Sloterdijk en la televisión alemana, los filósofos han desaparecido de los medios, no podemos considerarlos ya como personajes representativos. Como anunciaba Savater, casi proféticamente, el filósofo es hoy tan obscuro como esa multitud de espectadores que contempla el nuevo espectáculo.

El estudio de determinados aspectos de la organización social y cultural durante la Ilustración, como la educación o la organización de las instituciones políticas, los diferentes sistemas de ocio, etc. nos han puesto sobre la pista de un eje por el que la representación permitía establecer la línea divisoria entre los representados y los representantes. La desigualdad era el centro de esta organización. La complejidad y sofisticación de la cultura clásica se construía sobre un firme postulado que defendía la desigualdad natural basándose en las capacidades y los gustos del público. El sistema representativo que nacía con el nombre de democracia, para crear un sistema político igualitario se apoyaba en un discurso basado en la desigualdad natural y no meramente convencional o derivada de la instrucción.

Hemos visto cómo gracias a esa forma de diferenciación social basada en la distinción, se configuraba un sistema espectacular absolutamente vertical. Las altas culturas se presentaban a aquellos individuos dotados de altas capacidades. La ópera era esa forma de cultura elevada de la que solo podía disfrutar un individuo de gusto elevado. La ópera, que había nacido como una evolución de las formas populares de la *Commedia*

dell Arte, se convertía en un ejemplo de ese espectáculo opulento convertido en emblema privilegiado de la clase representativa que detentaba el poder.

2.

El espectáculo musical hace ya años que no comunica con sus espectadores como lo hizo con la alta burguesía hasta la Segunda Guerra Mundial. Se sigue cultivando como una experiencia museística. Después de este trabajo, parecen claras las razones por las que actualmente en las ciudades provincianas españolas, como es el caso de Murcia, no existe una tradición operística y por qué en tantas ciudades italianas o alemanas, incluida Ginebra²¹², existe un teatro lírico desde el siglo XVIII. En las zonas donde se dio una centralización del poder en torno a una corte, como Inglaterra o España, sólo se construyeron teatros en las capitales que concentraban la élite política y económica. El caso de Francia es peculiar pues su centralización no impidió que la ópera se cultivase en teatros habilitados en Toulouse desde 1736, o Bordeaux cuyo teatro es de 1780 (aunque no es inicialmente teatro de ópera). Sin embargo, el Sacro Imperio Romano Germánico estaba constituido por infinidad de cortes principescas, arzobispales, etc., y cada una de estas pequeñas cortes competía con las otras para tener los mejores músicos. Es lo mismo que sucedía en Italia, un territorio fragmentado en infinidad de Estados-ciudad, donde cada uno tenía sus propios medios para organizar óperas y competir con los Estados vecinos.

Desde los tres núcleos principales de creación de la comedia (Nápoles, París y Viena), núcleos desde los que irradian hacia otros tantos lugares las experiencias de la comedia, ha quedado esbozado el panorama general de la actividad operística y sobre todo el fundamento estructural del fenómeno. Sin embargo, aún quedan por desarrollar, con mayor precisión, algunos de los aspectos apuntados. A la luz de esta investigación, ha ido apareciendo la necesidad de realizar nuevas sistematizaciones, recogidas en los diversas clasificaciones que nos han permitido hacer un inventario exhaustivo de los títulos realizados en cada uno de los teatros, así como de sus libretistas y compositores (un material muy amplio que ha quedado fuera de este estudio). Es ahí donde queda la mayor parte del trabajo a desarrollar. Se trata de recorrer nuevas rutas para la investigación futura, una investigación que debe partir de estas clasificaciones para añadir

²¹² Contra la recomendación de Rousseau, fue construido un teatro en 1766, Théâtre de Rosimond, dos años después sufrió un incendio y fue sustituido por el teatro Théâtre de Neuve con capacidad para mil espectadores, con parterre y tres plantas de palcos y balcones.

el necesario desarrollo a las reflexiones presentadas en los núcleos temáticos de este trabajo.

Son muchas la brechas abiertas y que permiten continuar la investigación. Tras el estreno de la ópera con la que hemos finalizado la investigación, nos ha quedado pendiente el trabajo de consultar la prensa de la mañana siguiente, y analizar los medios en los que se recogen las críticas de la representación operística. Debemos completar el proceso de constitución de la opinión pública viendo como se realimenta continuamente con materiales procedentes de la representación.

El estudio sobre la ópera cómica, que partía de una introducción sociológica y estética sobre el origen cortesano de la ópera, pasaba hacia una consideración de la ópera bufa, en el eje Nápoles-París, con la obra de G. A. Federico como centro de la *Querelle* parisina. Ese proyecto musical ha evolucionado rápidamente y esas eran las claves que hemos perseguido al tratar la transformación de la comedia con Goldoni, y la nueva orientación británica de los asuntos de la comedia con la influencia shakesperiana. Tal recorrido ha pretendido mostrar la estructura cronológica y temática de la organización de los datos, planteada en el inicio de la investigación.

Mientras se desarrollaba cada bloque temático, se iniciaba una nueva sistematización gracias a la organización clasificatoria de la base de datos²¹³ (que se iba elaborando al mismo tiempo que el análisis), y se descubrían nuevas conexiones entre un teatro y varios libretistas, o la reiteración de algunos libretos que eran musicados infinidad de veces. Son precisamente esas clasificaciones las que requerirán en un futuro de un mayor trabajo y extraer nuevas conclusiones que se añadan al análisis estético y social aquí presentado; son la herramienta imprescindible para continuar el trabajo aquí iniciado, ya que hay partes no tematizadas, que requerirán un tratamiento futuro.

Frente a la Historia de la Música que se construye la mayoría de las veces como una abstracción formal y musicológica sobre la partitura, una abstracción alejada de la realidad histórico-social, he intentado acercarme lo más posible al hecho histórico de la

²¹³ Las bases de datos localizadas han permitido organizar el material según unos criterios aquí diseñados. Frente a la organización que nos proponían esas diversas bases de datos, basadas en el listado de los compositores organizados por orden alfabético, aquí se ha organizado desde los lugares donde se producía la actividad teatral, contando con la cronología de las obras, sus fechas de interpretación, y desde un criterio que clasifica las obras según eran consideradas en su momento: el autor del texto y no el compositor. Partiendo de esa consideración, que es la que predomina en la bibliografía, he pretendido hacer una historia desde la organización teatral, desde la perspectiva de la institución cívica y estatal del propio teatro de ópera.

representación, que no incluye sólo una partitura sino infinidad de elementos como las escenografías, la gestión de los teatros y su competencia, los cantantes, el papel de los sponsor, y hasta el precio de las localidades²¹⁴. He pretendido descubrir lo que esos datos pueden revelar de lo que era el fenómeno de la ópera en la sociedad que dio origen a la comedia y que cambió nuestra manera de pensar los espectáculos.

Al organizar las listas de las obras por los teatros en los que fueron representadas, se comprueba que la mayoría de los compositores están vinculados a determinados lugares hasta la segunda mitad del siglo XVIII, donde parece que se internacionaliza el fenómeno de la comedia y los compositores italianos circulan por toda Europa, hecho que no sucede con los compositores ingleses, franceses, españoles y de otros lugares, que sólo salen de sus respectivos países ocasionalmente, permaneciendo en el sistema de vinculación a un teatro o corte trabajando para algunos autores literarios. Esto supone una internacionalización del idioma italiano y del espectáculo italiano, que en algunos sitios hace retroceder al propio idioma del lugar, creándose una tensión entre cultura elevada-cortesana y baja-popular. El caso español es paradigmático; es un fenómeno interesante, esa colonización cultural italiana, porque Italia no tiene ninguna importancia como potencia económica o colonial; sobre todo, si vemos que Nápoles es una colonia española y observamos que Madrid es colonizado por la ópera italiana. El caso francés es peculiar, ya que París se convierte en un centro, una impresionante capital cultural que atrae a todos, pero los compositores franceses no están en ruta por Europa y se dedican a desarrollar una importante actividad de ópera francesa, actividad que va a rivalizar con la italiana a primeros del siglo XIX.

La historia que se ha intentado escribir aquí, en función de las ciudades y teatros en donde se representaban las obras, es la historia de la ópera. Han sido importantes las pesquisas realizadas para localizar los teatros donde comenzó (siglo XVII) a realizarse la actividad operística. Muchos de esos teatros han desaparecido, pero sin embargo encontramos una actividad constructora frenética en todo el siglo XVIII, periodo en el que se levantan todos los teatros que hoy son el centro de la actividad operística en

²¹⁴ Otras conclusiones que se derivan de lo presentado es que las óperas se representan sólo una vez inicialmente, a lo sumo 3 ó 4 veces y desaparecen; no existe el repertorio musical como nosotros lo conocemos, y por eso la producción musical es tan grande. Obras hoy muy populares como *Il Matrimonio Segreto*, se representaron en el teatro que las pagó, y fueron repuestas en ese lugar y nunca fuera. Una obra escrita para un lugar no se presentaba en otro, eso hace al compositor escribir con frecuencia (entre 1784 y 1785, Cimarosa escribe 6 títulos).

Nápoles, Palermo, Bologna, Berlín, Londres, San Petersburgo...La lista de teatros neoclásicos construidos durante los años 1762 a 1799 es enorme, teatros que actualmente focalizan la actividad operística de estas capitales.

Cabe señalar, por último señalar algunos particulares sobre los temas centrales de los libretos (el papel de la mujer, lo popular, el lenguaje musical, el poder), las siguientes breves consideraciones. Formalmente hay diferencias significativas entre la ópera cortesana y la de los teatros públicos. Las diferencias afectan a las instalaciones, a la gestión, pero también al privilegio de los intérpretes y las músicas. El reinado del castrato es sustituido por el de la diva (soprano) y la mayor parte de los personajes protagonistas de la nueva música son femeninos. De las muchas aproximaciones posibles hemos destacado la de los personajes, su carácter dramático y su escritura y caracterización musical. El personaje femenino ha resultado privilegiado. Hay una identidad entre la temática de la mujer y la comedia; no es que no haya heroínas en el drama serio, sin embargo, es en la Comedia donde las mujeres se convierten en el centro de la trama. No es nuevo, desde Aristófanes y Plauto se había registrado esa presencia femenina vinculada a la comedia. Se trata de dos aspectos relacionados uno con el otro: por una parte el asunto, la mujer; y por otra el surgimiento de un género musical, la ópera bufa.

Desde los primeros documentos lírico-dramáticos monteverdianos aparecían las figuras cómicas típicas del drama barroco, los personajes simpáticos que contrastaban con los personajes de las tragedias. No existían esas escenas con independencia de las escenas serias que realmente construían el drama hasta los Intermezzi dieciochescos. Hay ciertamente comedias musicales de ámbito local, pero es todavía un fenómeno raro, no muy del gusto de la solemnidad de los actos cortesanos cuyos protagonistas son héroes mitológicos convertidos en personajes alegóricos. Este trabajo ha pretendido rastrear la crisis de un estereotipo milenario, el de lo femenino, en la forma en la que se expresa en la comedia musical ilustrada. Por primera vez en la historia occidental se parodia la “servidumbre” de la mujer en una forma espectacular que llega a los centros del poder de toda Europa. Es especialmente importante, porque en realidad se trata del poder como ejercicio político, y ese cuestionamiento alcanza una magnitud hasta ahora desconocida. Efectivamente, la criada, *la serva* que canta en los salones aristocráticos y burgueses de la época, viene a cuestionar cierta legitimidad de clase y de género. El centro de la gran polémica ilustrada es la *Serva Padrona* de G.Federico/G.B.Pergolesi en su segunda

presentación parisina, hacia la mitad del siglo XVIII, la famosa *Querelle* que lideró Rousseau. El conflicto, sin duda, afecta a las formas de la ópera que disfrutaban la nobleza y la familia real en los teatros de la corte, una ópera seria, mitológica y de una elevada complejidad armónica.

Pero se trata también de un asunto temático: para Rousseau junto a la primacía napolitana de lo melódico, va destacándose la de lo popular, ese nuevo tercer estado que alcanzará el poder tras la Revolución. A Rousseau no le importa tanto que los intermezzi procedan, como la ópera seria, de la corte, ya que los personajes representan al pueblo con sus danzas, sus ritmos y sus lenguajes. Con la Comedia Ilustrada el personaje popular adquiere un perfil nuevo, aparece el tema de la movilidad social de la servidumbre. Es un tema siempre obviado en la comedia española o francesa del siglo XVII, orientada por un proyecto político y pedagógico muy definido: cada uno está en su estamento y la movilidad de clase es absolutamente ajena a la estructura dramática de la comedia. El clásico enredo de mujeres adquiere un nuevo perfil, lo que aparecía en Lope o en Molière es ahora una exhibición de los poderes enfrentados en una lucha por la ascensión social. Aparecen nuevos niveles de diferenciación: la procedencia geográfica, la extracción social, o incluso la edad; no aparece, sin embargo, la perspectiva temporal. El ahora es una forma de intemporalidad que no aparece sino en el oratorio como en la clásica caducidad de lo criatural.

Sin embargo, la novedad más destacada se da en el lenguaje musical. Se trata de la aparición de la música clásica, un nuevo lenguaje que venía a responder a las exigencias de la recién creada comedia, una nueva estructura armónica donde se sincronizan las diversas voces con concertantes cada vez más complejos. El lenguaje musical de la comedia evoluciona considerablemente a lo largo del siglo, pero hay elementos de la ópera bufa inicial que se mantienen a lo largo de todo el siglo, se trata de las melodías sencillas que caracterizan a los personajes populares, así veremos a Serpina (*La Serva padrona*) en Despina (*Così fan tutte*). Junto al recitativo, que es la estructura musical de la ópera, hay dos formas de expresión: el lamento, y posteriormente, el aria de bravura. Es en el aria donde el personaje expresa su personalidad: en *L'Incoronazione di Poppea*, Ottavia expresa su situación en *Disprezatta regina*, pero la protagonista, Poppea, que alcanza el poder, curiosamente no tiene ningún momento de expresión ariosa, sus cantos están marcados por la escritura del recitativo, brevísimos cantábiles, a excepción del

bellísimo dúo final con *Nerone* (que no fue incluido en la primera representación de la obra, y probablemente no es de Monteverdi). Toda la ópera barroca está llena de *lamenti di donna*, el modelo está creado operísticamente en Monteverdi y se exporta, llegando hasta el lamento de *Dido* en la más famosa ópera de Purcell. Dido es una reina, el poder está en sus manos, y sin embargo es una mujer poseída. En el mundo barroco, el poder no solo viene del rango que ostenta el individuo sino de su carácter criatural, es mujer, y por lo tanto emocionalmente frágil, lo de ser reina es secundario para el drama barroco. Una poderosa reina tiene todas las herramientas en su poder para castigar cualquier desafío de un hombre, como era el caso de *Medea*, sin embargo no tiene poder para cambiar su constitución femenina y su femenino sufrimiento. También en Lully, *Medea* es un personaje cuyo poder trasciende lo racional pero donde la protagonista está atrapada en su condición de hechicera, forma excepcional de humanidad. Hay otra *Medea* en el barroco veneciano: Cavalli, y la diferencia es enorme especialmente por la simbiosis entre las dos estéticas, la de lo serio y la de lo cómico.

El Romanticismo se centró en esas mujeres como la reina Isabel de Inglaterra, *María Stuardo o Lucrecia Borgia*, mujeres poderosas sometidas por su condición a víctimas; sólo *Beatrice Cenci* aparece como el modelo de la mujer que se venga, no como *Medea*, sino como una rebelión redentora finalmente castigada: esas psicologías no aparecerán hasta el siglo XX. El drama romántico toma el contenido del drama barroco cambiando el lenguaje musical, que parece convertirse en una cierta expresión psicológica de las situaciones, anticipando las emociones que el espectador encuentra en las situaciones, pero todavía no expresa psique alguna. La reina despechada (*Ottavia*) encuentra su carácter criatural en su desdicha, su desgracia de mujer. Frente a esto, la maga, hechicera, reina absoluta de un territorio frágil como el humo, su reino se desvanece con una palabra, con una negación, es un poder aparente. Pero eso, que es lo que el discurso transmite, no es el verdadero eje, sino su papel en un proyecto que consiste en crear la corte, que pretende ir contra el sistema feudal.

En la mujer el poder aparece bajo la imagen de la derrota, sólo se aproxima al triunfo en relación al poder de un hombre, como en *Poppea* o en *Lady Macbeth*. El antiguo régimen consagra el poder en forma de representación masculina, pero el moderno repite la misma forma de representación. La alegorización del poder que aparece en *Die Zauberflöte* supone la crisis de un poder que estaba representado por la *Reina de*

la Noche, es decir, el viejo poder patriarcal de las clases nobiliarias aparece ahora como femenino. Eso sólo significa que se recurre al viejo estereotipo bíblico: si algo estaba mal, la culpa debe ser de la mujer, de nuevo la Eva culpable. ¿Por qué la mujer, sierva en el antiguo régimen, víctima de todos los rituales sacrificiales, podía ser de nuevo culpable en esa etapa final de la Ilustración? Probablemente, todos los desvaríos de la serpiente (serpeta o serpina) en la comedia han sido meros episodios del desorden prerrevolucionario. La Restauración es el acontecimiento que deja todas las cosas nuevamente en su sitio, el poder está de nuevo en manos del mismo orden patriarcal burgués. Esa superación mítica del error hace sospechosa toda posible mutación efectiva de las contradicciones. La solución no se lleva al plano histórico sino al mítico.

El futuro de esta investigación sobre el destino de la comedia musical ilustrada pasa por un tratamiento de la renovación mozartiana de la comedia napolitana. En primer lugar, en la importancia del veneciano Lorenzo da Ponte, que crea junto a Mozart la trilogía más famosa: *Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro* y *Così fan tutte*, pero también se recoge el interés por desarrollar en clave cómica un nuevo género como es el Singspiel. Se trata de destacar especialmente el surgimiento de una ópera nacional, que es el objetivo, tanto de los textos teóricos como de la práctica musical y literaria. *Die Zauberflöte* es el modelo donde se expresan todas estas preocupaciones y donde se plantea el destino de la ópera en el siglo XIX, la comedia sentimental romántica.

Una de las citas futuras de esta investigación es el estudio de la clausura del arte clásico. A propósito de *Pigmalión*, que es una figura literaria de J.J. Rousseau, se han detectado los nuevos rasgos de la ópera romántica. Si la ópera bufa napolitana se centró en el personaje de la sirvienta, la nueva ópera se centra en otro personaje femenino, una mujer que como Pamina o Papagena vive en un reino fantástico. El final de la comedia viene a suponer la restauración del reino de *Alcina* o de la *Reina de la Noche*, personajes sometidos en la comedia, que ahora regresan con nuevos poderes a convertirse en el centro del drama musical romántico, pero sin ahora sin los valores de la sociedad cortesana del antiguo régimen. La figura femenina que atrae es precisamente ésa que vive la metamorfosis entre lo material y lo inmaterial, lo animal y lo humano, entre lo acuático y lo terrestre. Lo que atrae al nuevo imaginario romántico son las mutaciones, las viejas metamorfosis, pero, sobre todo, destacar la fluidez de las clases sociales que están mutando. Lo que se quiere señalar en las postrimerías de la comedia ilustrada es la

velocidad de los tiempos, lo cambiante, pero también lo precario de unas estructuras que se transforman rápidamente. La ópera, que ha sido el emblema de las élites aristocráticas y burguesas, empieza a convertirse en la expresión del sentimiento de una nueva época.

Podemos constatar la pervivencia del clasicismo, y eso ha quedado fuera de los límites de este trabajo. Este trabajo tiene varios frentes abiertos que vendrán desarrollados por las conclusiones que se puedan extraer de las bases de datos que se están elaborando como materiales de laboratorio, pero parece que los contenidos de la comedia han fundado nuevas instituciones en diversos países como son la Opéra Comique en París, los diversos Komische Oper o los NationalTheater de las ciudades alemanas, o el propio Teatro de La Zarzuela madrileño. Se trata de perpetuar la tradición cómica durante los siglos XIX y XX. Un personaje como *Carmen* puede entenderse como cierre trágico de la tradición de la sirvienta emancipada del siglo XVIII, especialmente si nos fijamos en el ambiente de maja goyesca que impregna ciertos momentos de la obra. Hacer el recorrido por los éxitos más importantes de la ópera comique, de Auber a Massenet (*Manon, o Cendrillon*) supone rastrear la salud del género que vive con fuerza en Offenbach y domina París. Las músicas populares de las grandes capitales van a generar un nuevo género que regresa a las fuentes populares, aunque se aleja de los patrones musicales del clasicismo ya convertido en música culta, música clásica.

No obstante, siempre encontramos mixtos, como en la música de Barbieri o en la de J. Strauss, donde el mundo clásico se une al del nuevo pueblo de la música urbana de masas. Kurt Weill llevará la vieja tradición del clasicismo hasta el musical americano popularizado y convertido en música de masas. Muy lejos de esta recepción del clasicismo está la que llevan a cabo compositores como Richard Strauss o Igor Stravinski, mundos sonoros cuya cercanía con el clasicismo ha sido una voluntad explícita de los creadores. El mundo de la comedia clásica está en nuestra sensibilidad, las estructuras espectaculares creadas en aquella época siguen funcionando, sus pelucas, sus canciones, el mundo clásico está vivo, al menos cuando se alza el telón en la próxima noche de ópera.

Este mundo de la comedia ilustrada ha llegado a convertirse en la dramaturgia de la cultura de masas que *Dialéctica de la Ilustración* llamó industria cultural. Este trabajo ha pretendido realizar la genealogía de los contenidos de esa cultura que impregna todos los productos culturales que se producen en la segunda mitad del siglo XX, especialmente

después de que la ilusión de la crisis de la representación haya acabado con la Vanguardia.

3.

Si la cita de Rousseau, que iniciaba el trabajo, se ha convertido en un motor para el análisis del fenómeno espectacular ilustrado, al mismo tiempo ha ido mostrándose como una mera posición dogmática contra la cultura y el teatro de su época. Esa reivindicación en ningún momento nos puede hacer pretender que el teatro o la ópera son productos nocivos para el disfrute o el conocimiento. Aunque no ignoramos, como nos recordó Benjamin, que los productos culturales están involucrados en los procesos de control de la población, no por ello podemos despachar sin más los documentos de la cultura. Más bien al contrario, debemos exigir constantemente a los creadores y gestores que estén alerta, porque sus productos han tenido un alcance histórico de dimensiones titánicas. Nuestra perspectiva es más brechtiana que roussoniana: como Brecht pretendía, el espectador debe dejar de serlo, pero en el teatro mismo, no contra el teatro. Nuestras formas culturales y espectaculares forman parte de nuestra identidad y por ello, debemos exigir no solo su mantenimiento sino la calidad de su custodia, su renovación y su desarrollo.

En las condiciones en las que nos encontramos, la crisis de la cultura solo puede ir acompañada de un empobrecimiento en las formas comunicativas. Y eso no ha dejado de suceder, especialmente en la era electrónica donde las formas más creativas se esconden bajo las construcciones mediáticas que inundan todos los tiempos y los espacios de nuestra vida. La representación no ha entrado en crisis, se ha reforzado enormemente y la moderna red global esta organizada por los sistemas mediáticos que gestionan la opinión pública y estimulan el consumo de las masas.

Sabemos que la cultura clásica parece junto al primado de la representación, pero el que la conciencia de la representación se retire, o más bien se repliegue, no supone sino una confirmación de su triunfo definitivo. El alegato a las cosas mismas, a lo inmediato de la experiencia, el rechazo de la mediación que esgrimen los románticos, no invalida la representación en ninguno de sus sentidos, es decir, ni político, ni estético, ni epistemológico. Si extraemos algunas partes como el análisis sobre los espectáculos de Rousseau, o la narrativa de Sade como exposición del cuerpo, nos encontramos con la clausura de la representación, o con su enfermedad.

No hemos querido dedicar un capítulo específico a esta cuestión porque, mas allá de las transformaciones en el sistema de las representaciones, esta va a seguir operativo hasta que el principio de mimesis sucumba en el mundo de las vanguardias, para recuperarse después. Sin embargo, el arraigo de este sistema está tan consolidado en lo político, lo económico, lo social, que el arte de vanguardia ha sido reducido a los museos para neutralizar su capacidad comunicativa. El arte del siglo XX, especialmente con el surrealismo, ha dejado de ser el arte del poder. Probablemente la supervivencia del arte está sometida a su voluntad de mantenerse en el horizonte de la representación a través de una reformulación de la mimesis en clave actualizada. El lujo como expresión del sistema económico moderno tiene como símbolo la ópera y está directamente relacionado con la clase dirigente y con la exhibición de su poder, y aunque la ópera murió después de la Segunda Guerra Mundial, los grandes teatros consumen cantidades ingentes de los presupuestos públicos en mantener tan ilustre momia.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias:

- Addison, J. (1848). *The Spectator*. London: Nimmo.
- Alfieri, V. (1995). *Vita*. Milano: Rizzoli.
- Algarotti (1768). *Saggio sopra l'opera in musica*. Livorno: Per M. Coltellini
- Arteaga, St. (1785). *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Venezia. Carlo Palese.
- Beaumarchais, (1988). *Essai sur le genre dramatique sérieux*, dans *Ouvres*. Paris: Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade'.
- Bentham, J. (1979). *Panóptico*. Ed. La Piqueta: Madrid. (*El ojo del poder*, M. Foucault)
- Berkeley, G. (1982). *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Madrid : Gredos
- Burton, R. (2002). *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cascales, F. (1975). *Tablas poéticas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Condorcet (1922). *Escritos pedagógicos*. Madrid: Calpe.
- Crousaz, Jean Pierre de, (1999). *Tratado de lo Bello*. Col·lecció estética & crítica. Universitat de València.
- D'Álembert, (2008). "Sobre la Libertad en la música", en: Grimm, Diderot... *La Querrel·la de los bufones*, Valencia. Ed MuVIM.
- D'Helvetius, C.A.(1984). *Del espíritu*. Editora Nacional. Madrid.
- D'Holbach.(1982). *Sistema de la naturaleza*. Editora Nacional: Madrid.
- Diderot. D'Álembert. (1822). *Esprit de l'encyclopédie: ou recueil des articles les plus ...*, Paris: Verdier.
- Diderot. D'Álembert. (1836). *Espíritu de la Enciclopedia*. Teran:La Habana.
- Diderot, D. (1875). *Lettre sur les aveugles*. Vol.I. Paris: Garnier.
- Diderot. D'Álembert. (1974) *La Enciclopedia*. Guadarrama. Madrid
- Diderot, D. (1985). *El sobrino de Rameau*. Madrid: Cátedra.
- Diderot, D (1994). *Escritos sobre arte*. Madrid: Siuela.
- Diderot, D. (2007). *La paradoja del comediante*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- Diderot, (2002). *Carta sobre los ciegos, seguida de carta de los sordomudos*. Valencia : Pretextos.

- Du Marsais, C. Ch. (1730). *Des Tropes ou Des diferens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue : ouvrage utile pour l'intelligence des auteurs*. Paris: Brocas.
- Fernandez de Moratin, L. (1988). *Viage a Italia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Fielding (2008). *Tom Jones*. Oxford University Press.
- Goldoni, C. (1991). *La posadera*. (Introducción, traducción y notas, María Hernández Esteban). Barcelona: Planeta.
- Grimm, Diderot, d'Alembert, Rousseau, (2008). *La Querella de los bufones*, Valencia: Ed MuVIM.
- Hobbes, T. (1979) *Leviatán*. Madrid: Editora Nacional.
- Hume, D. (1981). *Tratado sobre el entendimiento humano*. Madrid: Editora Nacional.
- Hume, D. (1989). *La norma del gusto y otros ensayos*. Barcelona: Península.
- Hutcheson, F. (1992). *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de Belleza*. Tecnos: Madrid
- Jovellanos, G.M. (1967). *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Salamanca: Anaya.
- Kant, I.(1978). *Crítica de la Razón Pura*, Madrid: Alfaguara.
- Kant, I.(2001). *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa.
- La Vieville, Lecerf de. (1704) *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*.
- Lessing, G.E. (1977). *Laoconte*. Madrid: Editora nacional.
- Lessing, G.E. (1993). *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Locke, J. (1960). *Two Treatises of Government* ed. De Peter Laslett, CUP: Cambridge,
- Locke, J. (1980). *Ensayo sobre el conocimiento humano*. Madrid: Editora Nacional.
- Locke, J. (1994). *Dos tratados sobre el gobierno civil*. Madrid: Alianza Editorial.
- Locke, J. (2000). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Mexico: FCE.
- Luzán, I. (1974). *La Poética*. ED. Madrid: Cátedra.
- Mandeville, B. (2002). *La fabula de las abejas*. México: F.C.E.
- Marcello, B.(1720). *Il Teatro alla Moda*. Venezia: Edición clandestina.
- Marmontel, Jean-François (1846). *Éléments de Littérature*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 3 vols..

- Marmontel, Jean-François (1976). *Mémoires*. Genève: Slatkine Reprints. Préface, notes et tables par Maurice Tourneux. Réimpression de l'édition de 1891, 3 vols.
- Milicia, (1771). *Teatro*. Roma. (Manoscritto Università di Torino)
- Montesquieu, Ch.S.(1980). *Del espíritu de las Leyes*, Mexico: Porrúa
- Montesquieu,Ch.S. (1986).*Cartas persas*. Madrid: Club internacional del libro.
- Montesquieu, Ch.S. (2006). *Ensayo sobre el gusto*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Mozart, W.A. (1986). *Cartas de W. A. Mozart*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Nipho, Francisco Mariano. (1994). *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección que desea el Magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa*. (1769). Alcañiz: Centro de estudios bajoaragoneses.
- Padua, Marsilio de (1989). *El defensor de la paz (Defensor pacis)*. Madrid,:Tecnos,
- Raguenet, F. (1702). *Parallèle des Italiens et des Français*.
- Rousseau. (1826). *Dictionnaire de Musique* Tome II, Paris: Dalibon.
- Rousseau.J.J (1852) *Essai sur l'origine del lenguaje*. Ouvres Completes III Alexandre Houssiaux, Paris.
- Rousseau, J. J. (1980a). *Confesiones*. Madrid: Edaf.
- Rousseau, J. J. (1980). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Barcelona: Akal.
- Rousseau, J.J. (1994).*Carta a D'Alembert*, Madrid: Tecnos.
- Rousseau, J.J. (1998). *El contrato social*, Madrid: Espasa.
- Rousseau, Jean Jacques (2006). *Emilio, o De la educación*. Madrid: Alianza,
- Rousseau, J.J.(2007). *Escritos sobre música*. Universidad de Valencia.
- Rousseau, J. J. (2007b). *Diccionario de Música*. Madrid: Akal
- Rousseau. (2008). “*Carta sobre la música francesa*”. *La Querella de los bufones*, Valencia. Ed MuVIM.
- Sainte Beuve, C.A.(1848). *Port Royale*. Paris: Hachette.
- Smitt, A. (1998). *Investigacion sobre la naturaleza y las causas de la riqueza de las naciones*. Buenos aires: Biblioteca OmegaAlfa.
- Sulzer, Addison, Winkelmann, (1796). *De l'Allégorie*. tome II Paris: Jensen.
- Summers, D. (1993). *El juicio de la sensibilidad*. Madrid: Tecnos.

Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers" ([Reprod.]) par une société de gens de lettres ; mis en ordre et publié par M****. 1776- 1777.

Tocqueville, Alexis de (1969). *El antiguo régimen y la revolución*. Madrid: Guadarrama ed.

Vasari,G. (1882). *Vita del Baldasare Peruzzi*, Milano,

Villeneuve. (1761). *Lettre sur le mechanisme de l'opera italien*. Paris: Duchesne

Volaire. (1960). *Diccionario filosófico*. Buenos Aires: Sophos.

Voltaire. (1976). *Cartas Filosóficas*. Madrid: E.N.

<http://encyclopédie.eu> (Edición completa en Francés de la Enciclopedia)

<http://quod.lib.umich.edu/d/did/> (Edición completa de la Enciclopedia en traducción inglesa)

Fuentes secundarias:

Abellan, J. (2011). *Conceptos políticos fundamentales*. Madrid: Alianza Editorial.

AAVV. *Historia Crítica de la Literatura española* Vol. 3, Ed. Crítica.

Adorno,T.W. (1980). *Teoría Estética*. Madrid: Taurus.

Adorno, Horkheimer (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.

Adorno, T.W. (1987). *Minima Moralia*. Madrid: Taurus.

Águila, Rafael del, (1996). *La participación política como generadora de educación cívica y gobernabilidad*, en Revista Iberoamericana de Educación, núm.12, mayo-agosto de 1996.

Arendt,H. (2002). *La vida del espíritu*. Madrid: Paidós.

Argan,G.(2002). *Storia dell'arte italiana* III Firenze:Sansoni

Arnheim. R. (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós,

(Manuscrito Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino).

Auerbach, E.(1950). *Mimesis*. Fondo Cultura Económica. México

Auerbach, E.(1998).*Figura*. Madrid: Trotta

Assunto, R. (1989). *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: La balsa de la Medusa (Visor)

- Assunto, R. (1990) *La antigüedad como futuro. Estudios sobre la estética neoclásica europea*. Madrid: La balsa de la Medusa (Visor)
- Badinter, E. (2009). *Las pasiones Intelectuales. II Exigencia de dignidad (1751-1762)*. FCE: Buenos Aires.
- Barasch, M. (1991). *Teorías del arte. De Platon a Winkelmann*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barton, Lucy (1935). *Historic Costume for the Stage*. Boston: W.A. Baker.
- Battisti, E. (1960), *Rinascimento e Barocco*, Torino: Einaudi.
- Battisti, E. (1989). *L'Antirinascimento*. Milano: Garzanti.
- Baxandall, M.(1997) *Las sombras y El Siglo de las Luces*. Madrid: La balsa de La Medusa (Visor)
- Beorlegui, Rodríguez C. (1999) *Antropología filosófica: Nosotros: urdimbre solidaria y responsable*. Universidad de Deusto.
- Benjamin, W.(1986.). *Las Afinidades Electivas de Goethe, en: Sobre el Programa de la Filosofía Futura*, Caracas: Monte Ávila. Reimpresión Barcelona: Planeta-Agostini.
- Benjamin, W. (1990) *El Origen del drama barroco español*. Madrid: Taurus
- Benjamin, W. (1991). *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*. Madrid: Taurus.
- Benrekassa, G. (1990) *D'Holbach et le problème de la nation représentée*. Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, numéro 8, 1990. pp. 79-87.
- Bernini, Emilio. (2012). *Anacronismo e Irrupción Justicia en la Teoría Política Clásica y Moderna* . Vol. 1 N° 1 - Noviembre 2011 a Mayo 2012 – pp. 165-191
- Bianconi, L. (1986). *El Siglo XVII (Historia de la Música)*. Madrid: Turner música.
- Bobbio, Norberto, (1987). *The Future of Democracy*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- Bobbio, N. (1991). *Thomas Hobbes*. Barcelona: Plaza y Janes.
- Bobbio, N. (1989). *Estado Gobierno y Sociedad*, F.C.E: Mexico
- Bodei, Remo. (1991). *Geometria delle passioni*. Milano: Feltrinelli.
- Bodei, Remo. (1991 b). *Ordo amoris*. Bologna: Il Mulino.

- Bony, A.(1999).*Ombres et lumières du sentiment: retour à Pamela. Du mythe goldonien au texte de Richardson*. In: XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIIe et XVIIIe siècles. Vie, formes et lumière(s). Hommage à Paul Denizot.
- Bosse M., & Stoll A. (Eds.) (2000). *Napoli Vicerego spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI - XVII)* (Biblioteca europea, 27, 1-2) Napoli: Vivarium.
- Boswell,J. (1998). *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*, Muchnik Editores, Barcelona.
- Boron, A.(Eds.) (1999). *La filosofía política clásica. De la Antigüedad al Renacimiento*. Buenos Aires: CLACSO/EUDEBA <http://www.clacso.org.ar/biblioteca>
- Bozal, V.(1987). *Mimesis*. Madrid: Visor.
- Brook, P. (1994). *La puerta abierta*, Barcelona: Alba Ed.
- Broglin, E. (2003). *L'opéra des Dieux*. Histoire, économie et société. 22e année, n°2.
- Brusatin, M. (1992) *Historia de las imágenes*. Madrid: Julio Ollero Editor.
- Burguière André. (2001) *L'Etat monarchique et la famille (XVIe-XVIIIe siècle)*. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales. 56e année, N. 2, 2001. pp. 313-335
- Bukofzer, M.F. (1986). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.
- Bürger, P. & C. (2001) *La desaparición del sujeto*. Madrid : Akal.
- Calatrava Escobar, J.A. (1992).*La teoría de la Arquitectura y las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*. Diputación provincial de Granada
- Carbonnier, Youri. (2003). Le personnel musical de l'Opéra de Paris sous le règne de Louis. XVI. Histoire, économie et société. 22e année, n°2.
- Cassirer, E. (1948-1957). *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas*, 4 vols., México: FCE.
- Cassirer, E. (1961). *Filosofía delle forme simboliche. Vol I.II Linguaggio*.Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- Cassirer, E. (1968). *El mito del estado*, México: FCE.
- Cassirer (1993) *Kant, vida y doctrina*. Madrid:FCE
- Cassirer, E. (1972) *Filosofía de la ilustración*. México: FCE.

- Cali, Maria (1994) *De Miguel Ángel a el Escorial*. Madrid: Akal
- Canetti, E. (1994). *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Ed.
- Campillo, A. (1985). *Adiós al progreso*. Barcelona: Anagrama.
- Cervantes, X (1989) *There are few of the quality that talk of any thing else: l'opéra italien comme enjeu culturel à Londres dans la première moitié du XVIIIe siècle* In: XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. N°46.
- Chartier, R. (2011b). *Prácticas de sociabilidad. Salones y espacio público en el siglo XVIII*. Stud.his.Hªmod,19,pp.67-83. Ediciones Universidad de Salamanca
- Chatier, R. y Cavallo, G. (2011) *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus.
- Chomsky, N.(1975) *Lingüística cartesiana*. Madrid: Gredos, ver p98.I, 103,104
- Chomsky, N.(1986). *El lenguaje y el entendimiento* Barcelona: Planeta- Agostini. p.100,105
- Conrad, P. (1988). *Canto de amor y de muerte*. Buenos Aires: Vergara Ed.
- Corbin, Alain. (1995). *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion,
- Cottegnies, Line. (2002). *Codifying the Passions in the Classical Age: a few reflections on Charles Le Brun's scheme and its influence in France and in England*. Etudes Epistémè.1,2002. Représentation des passions, La représentation des passions en France et en Angleterre (XVIIe - XVIIIe siècles), p. 141-158.
- Daremas, G. (2011). *The Concept of Political Representation from Hobbes to Marx*. University of Sussex.
- Dart, T. (1978). *Interpretación de la música*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- D'Angeli/ Paduano. (2001). *Lo Cómico*. Madrid: La balsa de la medusa.
- D'Ascia, L. (2004). *Cuerpo e imagen en el Renacimiento*. Medellín: Universidad de Antioquía.
- D'Ascia, L. (2015). *Prologo a Colloquia de Erasmo*. (en prensa)
- Descargues Madeleine. *Le Spectator à la recherche d'équilibres précaires*. In: XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo- américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. N°50, 2000. pp. 247-259.
- Deleuze, G.(1989).*El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Madrid: Paidós Ibérica.

Di Profio, A. (2004). *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*. Biard Michel Annales historiques de la Révolution française, Année 2004, Volume 335, Numéro 1

Donzelot, J. (1998). *La policía de las familias*. Pretextos: Valencia.

Downs, Ph. (1992). *La música clásica*. Madrid: Akal Música.

Duby, Georges; Ariès, Philippe (1991) *Historia de la vida privada: la Revolución Francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*. Madrid: Taurus.

Duranton, H. (2006). *Le pauvre diable: destins de l'homme de lettres au XVIIIe siècle*. Université de Saint-Étienne.

Duso, G. (1988). *La rappresentanza: un problema di Filosofia politica*, Milano: Franco Angeli.

Duvignaud, J. (1981). *Sociología del teatro*. México: F.C.E.

Eco, U. (1982). *El Nombre de la Rosa*. Madrid: Ed. Lumen.

Eco, U. (1993). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Critica.

Egido Martínez, A. (Coord). (1983). *Historia Crítica de la Literatura española Vol. 3*. Madrid: Ed. Crítica.

Elias, N. (1982). *La sociedad cortesana*. México: F.C.E.

Elias, N. (1991). *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Ed. Península.

Elias, N. (1994). *Teoría del símbolo*. Barcelona: Ed. Península.

Escohotado, A. (1997) *El espíritu de la comedia*, Barcelona: Anagrama,

Faravelli, D. (1996). *Mozart e Paisiello*. Milan: Stonehenge Progetti Editoriali.

Fabbri, P. (1989). *Monteverdi*. Madrid: Turner.

Fenikel Pitkin, H. (1985). *El concepto de representación*. Madrid: Centro Estudios Constitucionales.

Fubini, E. (1971). *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi: Torino

Fubini, E. (1990). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.

Fontenelle, (1982). *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos*, Madrid: Editora Nacional.

Foucault, M. (1982). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1984). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores.

Gadamer, (1977) .*Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.

Gallego, J.(1987) *Visión y Símbolos en la Pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

Gallego, A. (1988). *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza.

García Guitián, Elena, (2001) *Crisis de la representación política: las exigencias de la política de la presencia*, en Revista de Estudios Políticos, Nueva Época, núm. 111, enero-marzo de 2001, pp. 215-226.

Goodman, D. (1994). *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment* New York: Cornell University Press.

Gombrich, E.H. (1986). *Imágenes simbólicas* Alianza Editorial. Madrid

Gracián, Baltasar. (1967). *Agudeza y arte del Ingenio, discurso LV*. Obras completas. Madrid: Edición Arturo del Hoyo.

Habermas, Jürgen (1986) *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. México: Gustavo Gili.

Hauser, A. (1983 a). *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 2. Barcelona: Labor.

Hauser, A. (1994). *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 2. Barcelona: Labor.

Hauser. A. (1983 b). *Sociología del arte. (Arte y clases sociales)*. Barcelona: Labor.

Hermosa Andujar, A (1984.) *El problema del control del poder en el pensamiento político de Diderot*. Revista de Estudios Políticos (Nueva Época) Número 41, Septiembre-October 1984.

Heidegger, M. (1995). *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza Editorial

Hénaff, M.(1980). *Sade. La invención del cuerpo libertino*. Ediciones Destino: Barcelona.

Hofmannsthal, H. v. (1980). *La mujer sin sombra*. Barcelona: Icaria.

Hierro, Pescador,J. (2005). *Filosofía de la mente y de la ciencia cognitiva*. Madrid: Akal

Huertas, E. (1989). *Teatro musical español en el Madrid Ilustrado*. Madrid: El Avapiés.

Hunt Botting, Eileen. (2006). *Family feuds: Wollstonecraft, Burke and Rousseau on the transformation of the family*. Nueva York: State University of New York Press,

- Hunter, Mary (1999) *The cultura of Opera Buffa in Mozarts' Vienna*. New Jersey: Princenton University Press
- Israel, J. (2001). *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity*. Oxford: Oxford University Press
- Kahn, V (Feb., 2001), *Hobbes, Romance, and the Contract of Mimesis*. *Political Theory*, Vol. 29, No. 1, pp. 4-29
- Kirkpatrick, R. (1985). *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza .
- Klein, Robert (1980). *La forma y lo inteligible*. Madrid. Taurus.
- Kunze, S. (1990). *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza Música.
- Kühn, C. (1992). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor
- Lagerluud, H. (2007). *Representation and objects of thought in Medieval Philosophy*. Ahgate Publishing Imited. Hampshire
- Lagrave, Henri (1972). *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris: Klincksieck.
- Landolfi, A. (1995). *Hofmannsthal e il mito clasico*. Roma: Artemide Edizioni.
- Leibowitz, R. (1990). *Historia de la ópera*. Madrid: Taurus.
- Leibniz, G.W. (1984). *Escritos de Filosofía jurídica y política*. Madrid: Editora Nacional
- Leibniz, G.W (1878). *Obras de Leibniz*. Madrid: Casa Editorial Medina.
- Levi Strauss, C. (1994). *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Siruela.
- Lenoir Rémi. (1991). *Politique familiale et construction sociale de la famille*. In: *Revue française de science politique*, 41e année, n°6,
- Leza, J. M. (2009). *Ispirazioni per la riforma. Trasformazioni operistiche nella Spagna di fine Settecento*, Damien Colas et Alessandro Di Profio (eds.). *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*. Vol. 1: *Les pérégrinations d'un genre*, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 189-214.
- Leza Cruz, José Máximo. (2009) *Opera, Genre, and Context in Spain and its American Colonies*, Pierpaolo Polzonetti y Anthony DelDonna (eds.) *Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, pp. 244-269/288-291.
- Lipset, Seymour Martín, (1977) *El hombre político. Las bases sociales de la política*, Buenos Aires: Eudeba,
- López Carrillo, Martínez Dengra *Aproximacion al estudio del «parterre» en el siglo xviii según Marmontel*. V Coloquio celebrado en la Universidad de Murcia del 20 al 22 de marzo de 1996], 1996, ISBN 84-7684-767-X, págs. 167-178.

- López Estrada, F. (Coord.) (1991). *Historia Crítica de la Literatura española* Vol. 2. Ed. Madrid: Crítica.
- López Hernández, Campillo Meseguer, A. (ED)(2013) *El legado de Rousseau*. Murcia: Edít.um.
- Lówy,M.(1988). *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europa centrale. Une étude d'affinité élective*. Paris: PUF.
- Maiz Suarez, R. *Nación y revolución: la teoría política de Emmanuel Sieyès*. Madrid: Tecnos
- Mann, K. (1981.) *Mefisto*. Barcelona: Ultramar.
- Manin, Bernard, (1998). *Los principios del gobierno representativo*, Madrid: Alianza,
- Maravall, J.A. (1974). *La palabra civilización y su sentido en el siglo XVIII*. AIH. Actas V.
- Maravall, J.A. (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Ed.Crítica.
- Maravall, J. A. (1989). *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI.
- Marrey, B. (1979). *Les grands magasins* Picard: Paris 1979
- Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la Música española*. Madrid: Alianza.
- Marramao,G. (1989). *Poder y secularización*. Barcelona: Península.
- Massin, J. (1987). *W. A. Mozart*. Madrid: Turner.
- Mazzucato, Tiziana. (2009). *Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia*. Studia Aurea, 3, 2009
- McLuhan, M. (1985) *La Galaxia Gutenberg*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- Miranda,C. (1991) *Selección de escritos políticos de John Locke*. Estudios Públicos, 44
- Motte,de la D.(1989). *Armonía*. Barcelona: Labor
- Montanelli y Gervaso. (1969). *L'Italia del seicento*. Milano: Rizzoli.
- Musil, R. (1992). *Ensayos y conferencias*, Madrid: Visor.
- Nadales, Antonio (ed.), (1996) *El debate sobre la crisis de la representación política*, Madrid, Tecnos,
- Nederman,C.J. (1997-98). *Conocimiento, consentimiento y crítica de la teoría de la representación política en El defensor de la paz de Marsilio de Padua*. Anuales Facultad de Derecho.UA.1997-98

Negrete E.J. *El director de escena en la ópera del siglo XIX: Una reflexión sobre la práctica*. Universidad de Barcelona.

<https://www.educacion.es/teseo/mostrarRef.do?ref=389544>

Nietzsche, F.(1984). *Crepúsculo de los Ídolos*. Madrid: Alianza Editorial.

Orrey, L. (1993). *La ópera*. Barcelona: Destino.

Ose, K. E. (1998). *Art or Nature, en Libreto de la ópera Romeo und Julia*, grabación discográfica CPO, La Stagione Frankfurt, M. Schneider, Lubeck.

Osthoff, W. (1973). *Die Opera buffa. En Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Homenaje a L. Schrade. Berlin: Francke.

Palisca, C.V. (1978). *La música del Barroco*. Buenos Aires: Victor Leru.

Panofsky, W. (1988). *Richard Strauss*. Madrid: Alianza Música.

Pauly, R.G. (1974). *La música en el periodo clásico*. Buenos Aires: V. Leru.

Paumgartner, B. (1990). *Mozart*. Madrid: Alianza.

Parker,R. (Comp). (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós.

Pinelli, A. (2014). *La storia dell'arte. Istruzione per l'uso*. Roma-Bari: Economica Laterza

Pirandello, L. (1992). *L'umorismo*. Milano: Mondadori.

Pitborg, Ebbensen, Koerner (1990) *De Ortu Grammatical. Studies in medieval grammar and linguistic*. John Benjamin. Publishing Company

Poirson,Martial. (2011), *Le public de théâtre au XVIIIe siècle: pratiques et représentations*. Yoshio Tomishige und Soichiro Itoda (ed.), Aufführungsdiskurse im 18. Jahrhundert. Bühnenästhetik, Theaterkritik und Öffentlichkeit, Tokyo, Iudicium, Meiji University Institut for Human Studies, 2011, p. 137-177.

Polanyi, K. (1992) *La gran transformación*.Mexico : FCE

Pousseur, H.(1984). *Música semántica, sociedad*. Madrid: Alianza Editorial

Przeworsky, Adam, Susan C. Stokes y Bernard Manin (eds.), (1999). *Democracy, Accountability and Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, (Cambridge Studies in the Theory of Democracy).

Regalado, Antonio. (1995) *Calderon*. Barcelona: Destino Ed.

Rosen, C. (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza.

Rougemont, (1997) *El amor y occidente*, Barcelona, Ed. Kairos,

- Rubio Carracedo, José.(1990) *¿Democracia o representación? Poder y legitimidad en Rousseau*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Sartori,G. (2007). *¿Qué es la Democracia?* Madrid: Taurus.
- Sartre, J.P. (1984).*La imaginación*. Barcelona: Edhasa,
- Sauvy, Alfred. (1961) *Théâtre et société au XVIIIe siècle*. Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 16e année, N. 3.
- Savater,F. (1992). *La tarea del heroe*. Barcelona: Destino
- Savater, F. (1993). *El jardín de las dudas*. Ed Planeta. Barcelona
- Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza forma.
- Schmitt,C. Hamlet o Hecuba.Valencia: Pre-textos
- Seys, P. (1991). *Existe-t-il un cartésianisme esthétique? A propos du livre de C. Kintzler sur J.-P. Rameau* In: Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, Tome 89, N°84.
- Sennett, Richard.(1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península ed.
- Schmitt,C.(2002). *El Leviathan en la teoría del estado de Tomás Hobbes*. Argentina:Ed.Struhart&Cía.
- Snyders,G. (1963). *Une révolution dans le goût musical au XVIIIe siècle : l'apport de Diderot et de Jean-Jacques Rousseau*”, Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 18e année, N. 1,
- Seoane, J. (2000). *La política cultural del Rococó*. Madrid: La balsa de la Medusa. A. Machado Libros s. a.
- Steiner, G. (1970). *La muerte de la Tragedia*. Caracas: Monte Ávila Ed.
- Starobinski, J. (1988). *1789. Los emblemas de la razón*. Madrid: Taurus.
- Starobinski, J. (2007). *Las Hechiceras*. Madrid: Akal música.
- Starobinski,J. *Présentation de l'Essai sur l'origine des langues.(Rousseau)*
- Starobinski,J.(1983) *La transparencia y el obstáculo*. Jean Jacques Rousseau.Madrid : Taurus.
- Strauss, L (1990). *Diritto naturale ed istoria*. Genova: Il Melangolo.
- Strauss, L. (1993). *Hª de la Fª política*. México: FCE
- Szambien,W. (1993). *Simetría, Gusto, Carácter. Teoría y terminología de la Arquitectura en la época clásica*. Madrid: Akal.
- Szondi, P. (1980) *.Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's*

Bourgeois Tragedy New Literary History, Vol. 11, No. 2, Literature/History/Social Action (Winter, 1980), pp. 323-34

Tafuri. (1966). *La architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma: Officina

Tatarkiewicz, W. (1992) *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.

Torrello Hill,G (2015). *Gli Spectacula di Pellegrino Prisciani e il revival del teatro classico a Ferrara*. Engramma.126. Luglio/ Agosto 2015

Turchi, R. (1985). *La commedia italiana del settecento*. Firenze: Sansoni Editore.

Trías, E. (2007). *El canto de las sirenas*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Triolaire, Cyril (2003). *Contrôle social et arts du spectacle en Province pendant le Consulat et l'Empire*. Annales historiques de la Révolution française. N°333.

Vega, L. De (1991). *El duque de Viseo*. En Obras completas Vol. III. México: Aguilar.

Valls Gorina, M. (1970). *Aproximación a la música*. Madrid: Salvat Editores

Villacañas, José Luis (1987). *Racionalidad crítica*, Madrid: Tecnos.

Villacañas, José Luis (1995). *Tragedia y teodicea de la historia : el destino de los ideales en Lessing y Schiller*. Madrid:Visor.

Weber Michèle Revel. (1993). *L'institution et son public. L'Opéra à Paris et à Londres au XVIIIe siècle*. Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 48e année, N. 6,

Werfel, F. (2002). *La novela de la ópera*. Madrid: Espasa.

Wallerstein, M.(1996). *Después del liberalismo*. Madrid: Siglo XXI

WITTGENSTEIN(1989). *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona: Edit. Crítica.

Zaretsky,R & Scout, J.T. (2010). *La querella de los filósofos. Rousseau, Hume y los límites del entendimiento humano*. Biblioteca Buridán.

VII. ANEXOS:

<https://drive.google.com/a/murciaeduca.es/file/d/0B7tV5tCRY7eDVWtEc3MwRjRxTFE/view?usp=sharing>

