

CONTRASTES

Revista Internacional de Filosofía

Volumen VIII (2003) • ISSN: 1136-4076

SUMARIO

ESTUDIOS

- Antonio Caba* Representación y conocimiento en matemáticas: una crítica al planteamiento de P. Kitcher
- Pedro J. Chamizo Domínguez* Verdad y futuro: el ensayo como versión moderna del diálogo filosófico
- Joaquín Esteban Ortega* El destino como reto de la hermenéutica actual desde la filosofía de Emanuele Severino
- Manuel Fernández del Riesgo* Muerte hospitalaria. Muerte expropiada. Una reflexión moral
- Rafael Larrañeta* Antígona o Don Juan: Kierkegaard y la tragedia
- M^a. Carmen López Sáenz* Feminismo y racionalidad ampliada
- Pascual F. Martínez Freire* Concepciones cognitivas del ser humano
- Tom Rockmore* Hegel y los límites del hegelianismo analítico
- Alicia Rodríguez Serón* Imágenes del cerebro, imágenes de la mente

NOTAS CRÍTICAS

- Antonio Gallardo Cervantes* El racionalismo homicida de Sócrates
- Ana Belén López Vega* Estética y artificio en la sociedad ilustrada
- Marta Postigo Asenjo* Igualdad de oportunidades: un reto político en la teoría liberal

TRADUCCIÓN CRÍTICA

- José Calvo González* Estudio preliminar: Otra Praga mágica (y posible). *Vashek*, un conciudadano en el estado
- Václav Havel* ¿Orfandad política de los intelectuales?
(Traducción y notas de José Calvo y Felipe Navarro Martínez)

INFORME BIBLIOGRÁFICO

- Felipe Navarro Martínez* El pensamiento social y político de Václav Havel. Subsidios bibliográficos

RESEÑAS

LIBROS RECIBIDOS

FONDO EDITORIAL *Contrastes*

Estética y arteficio en la sociedad ilustrada

ANA B. LÓPEZ VEGA

RESUMEN

El trabajo intenta una reflexión sobre el problema de la naturalidad del arteficio en la sociedad ilustrada. Insistir en esta cuestión abre un camino cuya meta es pensar las relaciones entre Ética y Estética no únicamente en el siglo XVIII, sino también en nuestros días.

PALABRAS CLAVE

ARTIFICIO - ESTÉTICA - ÉTICA - ILUSTRACIÓN

ABSTRACT

This paper attempts a reflection on the problem of naturalness of artifice in enlightenment society. To insist in this issue opens a way whose goal is to think the relations between Ethic and Aesthetic not just in eighteenth century, but in our days.

KEYWORDS

ARTIFICE - AESTHETIC - ETHICS - ENLIGHTENMENT

QUISIERA, EN LAS PÁGINAS QUE AHORA COMIENZO, realizar una breve aproximación a una cuestión presente en la tradición estética que gana especial relevancia en el periodo ilustrado. Se trata de la *naturalidad del arteficio*. Si bien la representación forma parte del repertorio de problemas propios de la historia de la estética, trataré de mostrar que habrá de ser en el siglo XVIII cuando adquiera una serie de matices que la harán situarse en el ámbito social. Acudamos a las palabras de Kant que, referidas aún al espacio del arte, formalizan el problema del siguiente modo: «en un producto del arte bello hay que tomar conciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza»¹. Si hubiese que destacar algo

1 I. Kant, *Crítica del Juicio*, tr. M. García Morente, México: Porrúa, 1997, p. 278.

especialmente revelador en estas líneas serían las expresiones *parecer y como si*. Cuando Kant indica que el arte debe ser natural está señalando la necesidad del artista por conseguir impregnar con precisión en su obra las reglas que existen en la naturaleza. Con ello pone de manifiesto que puede haber cierta «violencia» en la elección, acotación y ejecución de la obra. Tal cosa no puede ser detectada, ya que se correría el riesgo de descubrir el artificio o percibir la reproducción, la mera imitación de reglas; tenemos que reconocer, finalmente, tal y como hace el propio Kant, que podríamos decir respecto del artista que se ve limitado a reproducir las reglas de *esta* realidad. Este texto perteneciente a la *Crítica del Juicio* ilustra de modo concreto lo que trataré de explicar: «... el arte bello debe ser *considerado* como naturaleza, por más que se tenga de que es arte. Como naturaleza aparece un producto del arte, con tal de que se tenga conciencia de que es arte. Como naturaleza aparece un producto del arte, con tal de que se haya alcanzado *precisión* en la aplicación de las reglas, según las cuales sólo el producto puede llegar a ser lo que debe ser, pero, sin esfuerzo, sin que la forma de la escuela se transparente, sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos y han puesto cadenas a sus facultades del espíritu»².

Dejemos por un momento el ámbito del arte para acercarnos a la reflexión que realiza Amelia Valcárcel en *Ética contra estética*: «De la ética se supone que vige en privado y en público, pero es de temer que en el ámbito de lo público, es decir, de la acción colectiva, la ética deviene necesariamente una estética: es el lugar en el que la mujer de César debe aparecer honrada»³. De este texto se puede deducir que si el sustento público de la ética es estético, ha de expresarse en términos de representación en el mismo momento en que aparece ante los demás. Eso no quiere decir que la conducta del hombre tenga, por ese motivo, alguna connotación de falsedad, o que su comportamiento en privado pueda ser considerado más «auténtico» que en público. Sencillamente pone de manifiesto que aquello que en privado es considerado *acción*, en público deviene *actuación*, y, por este motivo, se debe adquirir un criterio apropiado que pueda convertirse en norma dentro del ámbito en el que estamos situados. Así, la pauta de acción lo será de actuación, o sea, estará basada en un juicio estético. Se podría afirmar que el sujeto ilustrado adquiere un sentido moral basado en una construcción que atiende a una sociedad ante la que constituirse. La observación de la naturaleza ha puesto de manifiesto unas formas de constitución que el hombre ha de captar para lograr descubrir sus leyes y, de esta manera, reproducirla en sus obras y actos.

² *Ibid.*, p. 279.

³ A. Valcárcel, *Ética contra estética*. Barcelona: Crítica, 1998, p. 106.

Explicuemos esto con más detenimiento a través de la obra *El sobrino de Rameau*. Diderot nos muestra en ella a un individuo especialmente consciente de que una determinada actitud se convierte en un modelo de moralidad en la época. El autor francés sabe que debemos amar la virtud, por eso, Rameau, uno de sus personajes que condensa de mejor manera lo que se está explicando, relata así cómo mediante la instrucción recoge «todo lo que debe hacerse y todo lo que no debe decirse. Así, por ejemplo, [...] puedes ser tan avaro como quieras, pero guárdate de hablar como el avaro. [...] Sé hipócrita, si quieres, pero no hables como el hipócrita. Conserva los vicios que te son útiles, pero no tengas su tono, líbrate de sus apariencias, que te pondrían en ridículo»⁴. Es decir, ante todo, hay que ser galante, demostrar (o, simplemente, *mostrar*) un comportamiento ejemplar donde el *parecer* quedará situado en un nivel más elevado que el *ser*. Como se nos dice en el texto, lo esencial, más que no ser hipócrita, es no parecerlo. La aceptación social conlleva un comportamiento condicionado por una serie de normas que se han constituido como reflejo del proceder de la naturaleza, esto es, sobre un asiento racional. El hombre ha de educarse en ese mismo discurrir para poder adaptar su condición a la naturaleza, tiene que desarrollar sus costumbres racionales para lograr desenvolverse correctamente, y conforme a una ficción que está basada en dichas costumbres, con lo cual, la *acción* en sí pasa a un segundo plano para dejar sitio a la *actuación*, es decir, a una concepción moral de rasgos estéticos que se constituye atendiendo más a un modo de *parecer* que a un modo de *ser*. No es tan relevante ser bueno como parecerlo.

Así, la *politesse* se vive como un proceder aprendido, basado en un comportamiento racional que permita el autocontrol de los afectos respecto al resto de la sociedad. La educación que conlleva una conducta galante está basada no en si somos buenos o malos, sino en el hecho de que ésta sea o no agradable a un observador. «Lo que es 'razonable' o 'racional', depende en cada caso de la estructura de la sociedad. Lo que objetivando llamamos 'razón' o *ratio*, aparece siempre que la adaptación a una determinada sociedad y la imposición o conservación dentro de ella exigen una previsión o cálculo específicos y, por consiguiente, una postergación de los afectos individuales efímeros»⁵. Podemos preguntarnos, entonces, por qué en el siglo XVIII el hombre decide adaptar su racionalidad a un modo específico de actuación basado, esencialmente, en un planteamiento estético. Hallaríamos una posible respuesta si pensamos en el hombre de la ilustración como un sujeto que *aprende a mirar* lo que le rodea (incluido sus semejantes) de un modo distinto. Convierte la realidad de su entorno (sea esta lo que llamamos naturaleza, sociedad, mundo, etc.) en un

4 D. Diderot, *El sobrino de Rameau*, tr. V. Bozal. Madrid: Ciencia nueva, 1968, p. 78.

5 N. Elias, *La sociedad cortesana*, tr. G. Hirata. México: FCE, 1993, p. 150.

objeto que considera y valora desde una nueva perspectiva. Por tanto, su comportamiento racional (construido) se verá afectado por este cambio. De este modo, se puede afirmar del sujeto (que posteriormente pasa a denominarse estético) que *aprende a actuar* porque *aprende a mirar* de un modo distinto, lo cual contribuye directamente a su constitución personal. Si añadimos a esto la corriente de sensibilidad que se acrecienta lo largo del siglo, no será de extrañar que los individuos presten atención a cómo se comportan los demás de la misma forma que si estuviesen ante una *representación*. El modo en que se sienten afectados por ellos, por sus comportamientos, les hará emitir un juicio (basado en su nuevo modo de observación) que, aunque se formalice enunciándose en términos éticos, se sostiene sobre un *razonamiento* estético⁶.

No se trata, únicamente, de que el sujeto se comporte como un actor que represente un papel determinado, sino que lo relevante, que puede extraerse de lo que venimos explicando, es que la sociedad fomenta un criterio basado en la observación y en la manera en que, mediante ella, percibimos el mundo. Más aún, no es, simplemente, que tal concepción participe de las corrientes empiristas de la época, sino que el sujeto comienza a ser consciente de que el mundo que construye cada sujeto está principalmente condicionado por aquello que ve. Los razonamientos posteriores tienen cabida en un marco configurado sobre la base de lo que percibimos a través, sobre todo, de nuestra visión. Quizás por eso cobra vital importancia el modo en que aparezcamos o nos mostremos ante los demás. A la fascinación que pueden ejercer el arte o la naturaleza se une el intento del propio sujeto, que tendrá que ingeniárselas para *fascinar* a los que le rodean ejerciendo una suerte de ilusionismo que le permita presentarse como un individuo, al menos, virtuoso.

Se puede ser una persona virtuosa, pero es fundamental saber *parecerlo*; sólo si se es capaz de llevar a cabo una actuación que figure bajo los cánones de lo que llamamos «virtud», se dirá del individuo en cuestión que es virtuoso. Por eso, un caballero ha de realizar una puesta en escena, ha de concebirse como un actor, en el que cada movimiento será percibido por la sociedad como un público. La conciencia de *sujeto observador* convive con la de *sujeto (objeto) observado*; es aquí donde se encuentran, donde coinciden, la *mirada del espectador* con la *mirada del actor*: es el momento de la *representación*, por lo que éste deberá comportarse de tal forma que reciba la aceptación de aquellos que ejercen, en ese momento, como espectadores.

Pues bien, es en ese juego de miradas donde germina la exigencia de «deber ser naturales» y, por tanto, donde se descubre la «trampa» y el *artificio* de

6 Si atendemos a la palabra «razonamiento» es porque será en el discurso de la razón donde el sujeto construya su ficción, con lo cual, se revela el andamiaje sobre el que sostiene la naturaleza que esa misma razón ha construido.

la naturalidad. Si es necesario asignar un orden que consideramos natural, se puede entrever que tal imperativo se debe a que esa regularidad no aparece como un primer impulso de actuación en el hombre, sino que requiere de una coacción más fuerte para que se dé como tal. Si el orden de la realidad fuese inherente a la existencia humana no habría la *necesidad* de aplicarlo. Al igual que la realidad, el comportamiento del hombre se ve sometido, de esta forma, a cierta representación que lo lleva a actuar de un modo preciso.

Pocos personajes ilustran esta idea de una forma tan clara como Rameau. El sujeto que crea Diderot hace uso de una serie de *máscaras* para comportarse en cada lugar de la manera que considera más oportuna. Es consciente de que ha de utilizar una máscara específica en cada ocasión; sabe que está obligado a *actuar* de una forma determinada según el público ante el cual represente su actuación. De hecho, Rameau ha sido expulsado del sitio donde ejercía como comediante porque, en algún momento, equivocó la máscara que debía mantener. Rameau sabe cuál es la realidad y cómo estamos sometidos a una actuación forzada, a aplicar en nosotros mismos ese orden que se disimula bajo la llamada naturaleza. Es consciente de la mascarada (en la) que vivimos, y su vivencia pasa por la siguiente interpretación: «soy yo; siempre soy el mismo, pero en mis palabras y en mis actos me ajusto a la conveniencia»⁷. Mediante el uso de las máscaras se consigue no sólo adecuarnos a la ficción, sino conexión e integración social. Cuando actuemos de tal forma que los demás nos consideren un sujeto racional o virtuoso, habremos conseguido integrarnos. Rameau realiza, de este modo, su trabajo; «engaña» y se disfraza según convenga, contentando al resto de la sociedad. Cabe preguntarse, por tanto, qué diferencia a Rameau del resto de los individuos, por qué no se convierte en un hipócrita que hace de su vida social una constante de falsedad. Podemos encontrar una posible respuesta: Diderot (por boca, en este caso, de Rameau) demuestra tener una concepción de realidad tan grave, tan amplia, que es consciente de que aquello que podemos calificar como «mentira», más bien admite el adjetivo de ficción, esto es, de algo que puede no darse en este momento, pero cuya posibilidad existe; se trata de fingir una serie de actos que son los que más acertadamente se adecuan al momento. Puede ser esta la forma de evitar caer en la trampa de pensar que algo ficticio es *menos real* que la *realidad* en que vivimos. Precisamente por eso la realidad puede, en ocasiones, «superar a la ficción», porque, aunque fuerce los límites del orden establecido hasta extremos incalculables, se realiza dentro de ellos. Esto supone violentar ese orden hasta el punto de descubrirlo como artificial. Volvemos así, una vez más, a la metáfora de la máscara. Rameau es consciente del uso de esa máscara y de la posi-

7 D. Diderot, *op. cit.*, p. 78.

bilidad de cambio en cualquier momento. En este personaje existe la conciencia de que vivimos en una ficción que inventamos según nos convenga y que el hábito ha hecho que se construya, usualmente, bajo las mismas normas.

El «deber ser» de una forma concreta (en este caso, *naturales*) se vive como una imposición que obliga al sujeto a aclimatarse al sistema de lo real. Si se carece del ritmo sobre el que está elaborada la naturaleza, no podríamos adaptarnos a la ficción en la que nos encontramos, por otra parte, inmersos. Un orden distinto al del universo perturbaría la armonía establecida que se vive hasta el momento, y, mediante la cual, se constituye el propio sujeto; además, haría que la ficción se destruyese interviniendo una posible realidad distinta a la que ya conocíamos. En ella, lo que podríamos denominar como nuestra «ficción habitual», queda destruida y corre el riesgo de mezclarse con la fantasía. La ficción se distingue de la fantasía debido a que esta última no sigue las pautas que impone el entendimiento a la imaginación para que pueda ser transformada en experiencia, sino que queda limitada a la acumulación de ideas que no participan de los criterios de uniformidad y constancia para realizarse. Hasta aquí hemos abordado el problema desde el punto de vista de la mirada atenta de un posible observador. Ahora será al papel del sujeto *actor* al que acudamos para continuar la reflexión.

La manera en que esté dispuesta la unidad compositiva de un cuadro contribuye enormemente a la concepción y a la fuerza de la imagen que pretende ofrecernos. Así, del mismo modo, en el siglo XVIII es la forma de «componer» nuestro cuerpo y nuestras acciones («composición» desde el vestir hasta el sentir) la que interviene en crear una imagen que el espectador capta e interpreta según ejecutemos nuestros actos. Esa imagen obliga al sujeto a presentarse como una obra, haciendo uso de una puesta en escena en la cual él es el actor de un papel que, obviamente, como cualquier papel o personaje a interpretar, requiere ensayo y aprendizaje. La imagen que a menudo se tiene de los actores declamando frente a un espejo puede representar a la del caballero que no deja sus gestos, expresiones, ademanes, etc. al azar, sino que las acciones que nosotros percibimos como manifestaciones naturales no son más que parte de un orden artificial que le hace constituir su propio *personaje*. Este sujeto, que vive su realidad como un actor en el *theatrum mundi*, ilustra un tipo de caballero capaz de hacer de sí mismo una representación.

Quisiera remitirme hasta mediados del siglo anterior para ilustrar esta idea. Luis Vélez de Guevara muestra, como pocos autores lo harán después, y de la mano de su *Diablo Cojuelo* el problema que estamos planteando. Y es que la creación de un personaje implica, en la medida de lo posible, su caracterización más acertada, más creíble. Acompañando al aspecto físico se halla el comportamiento; la conducta requiere de la misma utilería, y por este motivo, el diablo que nos guía, nos enseñará una calle de gran significado; fijémonos en

su nombre: *Calle de los gestos*. Tal calle «se halla llena de espejos por una parte y por otra, donde estaban muchas damas y lindos mirándose y poniéndose de diferentes posturas de bocas, guedejas y semblantes, ojos, bigotes, brazos y manos y haciéndose coces a ellos mismos [...] solamente salen a ella estas figuras de la baraja de corte que vienen aquí a tomar el gesto con que han de andar aquel día, y salen con perlesía de lindeza, unos con la boquita de piñón, otros con los ojitos dormidos, roncando hermosura, y todos con los dedos de las manos, índice y meñique, levantados, y esotros, de *Gloria Patri*»⁸. Esta es la manera en la que Cleofás invita a la sociedad, al lector-espectador, a que se *descubra*.

Pero volvamos al personaje al que hemos hecho referencia con anterioridad: Rameau, que no puede ser calificado como un *dandy*, y que, sin embargo, puede que, en ciertas circunstancias, acudiésemos a él para ejemplificar a un caballero. Esto es, alguien que conoce el juego de máscaras al que la sociedad del siglo XVIII está sometida y que hace uso de este conocimiento para ejercer una suerte de ilusionismo en su comportamiento frente a la sociedad que le rodea. Tal cosa, le permite, mediante el seguimiento de un orden, integrarse en esa sociedad. Descubierta la obra que se representa en cada momento, tan sólo queda escoger el atrezo adecuado en virtud del personaje que queramos interpretar. El caballero ilustrado sabe qué máscara elegir, y sabe interpretar su papel de tal forma que el artificio que realiza de sí mismo como creación, permanezca oculto en favor de una naturalidad que se logra en la ejecución del personaje. Mientras los demás aceptan la *naturalidad de la imagen*, la magia del papel representado, o la ilusión del personaje, el sujeto, que ahora ejerce como actor, sigue unas pautas marcadas, conoce los pasos y trucos para realizar un juego de magia que provoca un efecto ilusorio. Mientras los espectadores perciben magia e ilusión, el actor sigue instrucciones y reglas precisas. Frente al ilusionismo y a la ficción en la que vive el espectador, el personaje ha descubierto los resortes sobre los cuales ambos papeles (tanto el del actor como el del espectador) están creados.

Hay una condición esencial a todo el desarrollo del problema que se está presentando: el carácter artificial de la representación llevada a cabo por el sujeto no puede ser percibido. No puede descubrirse el artificio y, sin embargo, es el propio artificio el que habrá de mostrarnos como naturales. Para explicar esto quisiera retomar las palabras de Amelia Varcárcel a las que hacía referencia al comienzo de estas páginas y sugerir los siguientes interrogantes: ¿Puede la mujer del César parecer honrada si percibimos que se está presentando ante nosotros *como si lo fuera*? ¿Qué ocurre si, tal y como proponía Kant «tomamos conciencia» de que es construcción, de que es técnica en la práctica de su

8 L. Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 89.

apariencia? Y como consecuencia de ello, ¿la juzgaríamos honrada? No me atrevo a responder de forma taxativa, pero creo que estas cuestiones no sólo pueden hacernos reflexionar sobre la naturalidad del artificio y sobre el carácter estético que tiene la conducta social, sino también, y quizás de forma más incisiva, sobre el compromiso ético que, indiscutiblemente, viene asumiendo, y habrá de continuar haciéndolo, cualquier propuesta de carácter estético.

Ana B. López Vega es licenciada en Filosofía. Realizó su trabajo de investigación sobre estética del siglo XVIII en la línea de «Estética y Teoría de las Artes», perteneciente al Departamento de Filosofía de la Universidad de Málaga. Actualmente prepara su tesis doctoral sobre el problema del espectador en el siglo XX.

Dirección Postal: Cl. Gibraltar, 2-2A; Estepona, C. P. 29680 Málaga.