



Du Bos y la mirada del espectador. Un preludio a la estética de la recepción

**Trabajo de Grado presentado por YOLIMA CASTELLANOS DURÁN, bajo la
dirección de la profesora ANNA MARIA BRIGANTE ROVIDA,
como requisito parcial para optar al título de Magistra en Filosofía**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, D.C., enero de 2012**

Du Bos y la mirada del espectador.
Un preludio a la estética de la recepción

Bogotá, 30 de enero de 2012

Doctor

Diego Pineda

Decano Académico Facultad de Filosofía

Apreciado Diego:

Reciba un cordial saludo.

Por medio de esta carta, quisiera presentar el trabajo de grado de la estudiante Yolima Castellanos Durán, cuyo título es ***Du Bos y la mirada del espectador. Un preludio a la estética de la recepción***, para optar al título de Magistra en Filosofía.

En este trabajo, Yolima aborda el texto de Du Bos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, con la intención de apropiarse de las discusiones más importantes que el autor lleva a cabo con filósofos, teóricos y artistas, todo esto con el fin de explicar la teoría del espectador propuesta por el pensador francés, preludio de las estéticas de la recepción contemporáneas.

Du Bos es un autor ecléctico que bebe de corrientes filosóficas y de poéticas diversas, es lo que se puede llamar un ecléctico en el más amplio sentido de la palabra, esta situación hace que sea difícil aprehenderlo y escribir sobre él, sin embargo, Yolima lo ha logrado. Presenta aquí una visión ordenada, clara y novedosa de la teoría del espectador de Du Bos llevando a cabo para ello, una labor ingente y disciplinada. Por tanto, considero que este trabajo cumple a cabalidad las condiciones, que exige la Facultad, para ser defendido.

Atentamente,

Anna Maria Brigante



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

CALIFICACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

PROGRAMA : MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

TÍTULO DEL TRABAJO: “DU BOS Y LA MIRADA DEL
ESPECTADOR. UN PRELUDIO A LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN”.

ESTUDIANTE: YOLIMA CASTELLANOS DURÁN

NOTA DEFINITIVA (Promedio de los examinadores)) 4.3 (Cuatro, Tres)

Firma del Secretario de Facultad



FECHA: 01 de marzo de 2012

Facultad de Filosofía

Carrera 5 No 39-00. Edif. Manuel Briceño, S.J. Piso 6° PBX: (57-1) 3208320 ext.: 5800 Fax (57-1) 3384532
Bogotá, D.C., Colombia

Tabla de contenido

Introducción	18
1. Hacia una nueva teoría del arte	23
1.1. El Descartes de la Querella	23
1.2. Du Bos: entre los Antiguos y los Modernos	36
2. La revolución del sentimiento	48
2.1. La experiencia estética dubosiana	48
2.2. Un juicio que se debate entre la razón y el sentimiento	54
3. Una noción de espectador	68
3.1. El público idóneo	71
3.2. El público culto	74
3.3. <i>Ut pictura poesis</i> : dos artes un espectador	80
3.3.1. Las artes hermanas	81
3.3.2. Definiendo al espectador	87
Conclusiones	104
Bibliografía	112
Anexos	116

¿Cómo tolerar el vernos misteriosamente seducidos por ciertos aspectos del mundo, o por tales o cuales obras humanas, y no explicarnos esa delicia, fortuita o elaborada, que por una parte parece independiente de la inteligencia *—de la cual, sin embargo, acaso sea principio y guía oculto—*, como parece, por otra parte, muy distinta de nuestras afecciones ordinarias *—cuya variedad y profundidad, no obstante, ella resume y diviniza—*? (Valéry, 2004: XXXIX).

Agradecimientos

Cuando llega el momento de reconocer la valiosa ayuda de todos aquellos que colaboraron con esta ardua labor, indudablemente debo comenzar agradeciendo a mis padres, que siempre me han abrigado con su amor y me han brindado su apoyo incondicional, así como a mi familia, que aún sin entender mi empeño en esta tesis, me ofreció su respaldo y secundó mi sueño.

Luego, agradezco mis amigos: Adriana, Ana Isabel, Ana María, Camilo Cristian y Leonor tanto por acogerme y acompañarme durante todo este tiempo como por alentarme con denuedo. A Santiago que compartió mi empeño y a Rafael por su comprensión.

Finalmente, a Anna María Brigante, que además de apoyarme y guiarme con infinita paciencia, confió en que yo podía lograrlo. Sin ella no hubiese sido posible.

Introducción

En 1719, Jean-Baptiste Du Bos, luego de un trabajo de preparación de 10 años, consigue publicar sus *Reflexiones críticas sobre la pintura y sobre la poesía*¹. Obra exitosa, como lo refleja el hecho de que haya sido editada, en vida de su autor, en tres ocasiones: en 1719, 1733 y finalmente en 1743 –diecisiete ediciones en total desde la primera–. Gracias a esto, el *abbé* Du Bos, no sólo fue admitido en la Real Academia Francesa sino que luego, en 1722, fue nombrado secretario vitalicio de la misma. La obra en su primera edición sólo constaba de dos volúmenes, pero en la edición de 1933, Du Bos agregó un tercer volumen dedicado a la música de los antiguos.

La obra de Du Bos es un estudio extenso y pleno de erudición sobre el arte y la poesía, que muestra su visión cosmopolita en una teoría del arte fundamentalmente crítica, en la que más allá de los prolíficos ejemplos, hay un valioso análisis filosófico. En una reflexión de tipo ensayístico, escrita desde su condición de espectador de las artes, el pensador francés, plantea una sólida teoría con la intención de configurar un estatuto para el arte de la pintura con el fin de enaltecer su dignidad, y elevarla sobre la poesía: agregando así un capítulo más a la ya larga disputa entre las dos formas de arte.

Claramente la obra alcanzó particular preeminencia en el desarrollo de la naciente estética durante el siglo XVIII. Su contribución es determinante, en tanto que el texto

¹ En adelante se hará referencia a esta obra como las *Reflexiones*.

se sitúa en un momento en el que se están operando cambios tanto en los paradigmas políticos como artísticos. Los importantes movimientos de la época, no sólo se ven reflejados en la obra de Du Bos, sino que además son reelaborados a la luz del paralelo que hace entre la pintura y la poesía, situación ésta que contribuye a crear nuevas posibilidades para los desarrollos estéticos en los años siguientes. La influencia de esta obra se hace evidente en las tesis de los pensadores franceses posteriores, tales como Diderot, o en el trabajo de algunos ingleses como Burke, e incluso, llega hasta Alemania, como se manifiesta en la obra de Lessing, por ejemplo. No obstante, luego de las propuestas estéticas de Kant y de Hegel, así como del advenimiento de Romanticismo y posteriormente del Impresionismo, su trabajo quedó condenado al olvido durante muchos años.

En el siglo XX el trabajo de A. Lombard y el interés por la estética psicológica lo trajeron de vuelta, para inscribirlo, en el limbo evanescente de los iniciadores o en la categoría de los precursores (Russo, 2005: 213), al encontrar en su obra una teoría en la que confluyen postulados sobre la capacidad emotiva del espectador –la facultad que poseen tanto la pintura como la poesía para afectar al receptor– junto con una teoría del arte.

En una sucesión de analogías y ejemplos retóricos, el autor aquí tratado, reivindica el carácter placentero de la experiencia estética como cura para el aburrimiento; este punto de partida, aparentemente ingenuo, le permite configurar un juicio valorativo por vía del sentimiento, juicio que pondrá en el plano de lo cognoscitivo por su apelación a la sensibilidad. Su teoría del arte se convierte así, en un análisis teórico sobre los sentimientos y las emociones del espectador en el momento de su contemplación de una obra de arte o en la escucha un poema, esto lo conducirá, en una segunda instancia, a querer demostrar cómo el juicio del gusto es, además de perceptivo, infalible y universal.

En su análisis sobre la pintura y la poesía, confluyen las tesis de los racionalistas y de los empiristas, acompañadas de la tradición retórica y las tesis humanistas, sin olvidar la presencia constante del clasicismo y de sus opositores, esto sólo por mencionar algunos de los elementos presentes en la obra del autor. Todas estas concepciones filosóficas y teorías literarias, tan opuestas entre sí, se abren espacio en la obra del *abbé*. Él las reelabora en un discurso encaminado a una teoría exitosa sobre la recepción del arte. La obra de Du Bos, por tanto, puede ser considerada ecléctica en la medida en la que en ella confluyen distintas teorías y tendencias incluso disimiles que él logra articular para configurar un planteamiento, que lejos de ser sistemático y ordenado, sigue un hilo argumentativo con el que consigue darle forma a una novedosa teoría acerca del espectador y de la percepción del arte.

Precisamente hacia este eclecticismo apunta esta tesis, en tanto que se orienta a demostrar de qué modo el autor sale victorioso en su intento por articular distintas tendencias. Es pues en la particular convivencia de la tradición retórica con las tesis empiristas –tal como mostrará en este escrito– que Du Bos configura una teoría de la recepción alcanzando, de esta manera, una noción de espectador que habita en la contradicción.

Sin duda el autor francés asume el debate humanista que enfrentó a las artes, para acometer el establecimiento de la hegemonía de la pintura sobre la poesía, en razón a la inmediatez de la percepción visual. Situándose en el lugar del espectador, comprende las artes desde la impresión sensible que éstas le provocan, con lo que termina ponderando el impacto emocional de lo percibido por los sentidos –especialmente por la visión–, sobre lo figurativo y lo narrativo, para otorgar, de este modo, mayor capacidad emotiva a la figura y al color. Se evidencia entonces, cómo la impresión inmediata producida por la visión termina prevaleciendo sobre su concepto de arte figurativo, con lo que contradice sus propios planteamientos retóricos. Así, transitando por terrenos opuestos, alcanza la determinación de una noción de espectador desde la contradicción, en la medida que si bien su concepto

de arte continúa sujeto a la tradición retórica, su comprensión del mismo se da en el plano de lo perceptivo.

En orden a entender la manera en la que Du Bos articula las teorías que lo llevan a sus *Reflexiones*, es necesario despejar la esfera que envuelve su argumento, para que los problemas que enfrenta la naciente estética surjan brindando un eje temático que conduzca a los problemas que le interesan a este filósofo. En el primer capítulo se presenta la Querrela entre los Antiguos y los Modernos, que lo sitúa frente al racionalismo cartesiano, en la medida que ambos bandos acuden a éste en procura de un sustento teórico para respaldar sus posturas. Pero, una vez el *abbé* decide lanzarse en la defensa de los antiguos, encuentra que no es en las tesis de Descartes donde éstos hallarán soporte, sino en el empirismo lockeano por el restablecimiento que el abad hace de la sensibilidad. Entrando así en controversia con los postulados cartesianos.

Este paso es útil para comprender por qué Du Bos apela a las tesis lockeanas, tesis que se analizan en el segundo capítulo para comprender cómo éstas conducen al pensador francés hacia la conformación de un juicio de gusto que a pesar de que se debate entre la razón y la sensibilidad, se inclina por la sensibilidad. Desde su análisis empirista de la emoción suscitada al receptor por las artes, consigue darle validez a una experiencia estética placentera enlazada a elementos de orden cognitivo, que aparece configurada en un sentido interno, que es inherente a todos los hombres. Este sexto sentido, en tanto lugar de la experiencia, es condición de posibilidad para la determinación de un juicio estético que, tal y como es concebido por Du Bos, está ubicado en el plano de los sentidos, adquiriendo de este modo un carácter perceptivo y pre-reflexivo.

En el tercer capítulo a partir de la consideración del sexto sentido no sólo como innato, sino también, en tanto inmediato, a-racional y a-histórico, se analiza la noción de espectador que configura el *abbé*. El filósofo francés toma como punto de partida

el carácter innato del sentimiento, para luego configurar un espectador que oscila entre el crítico de arte y la masa ignorante.

Ahora bien, tal concepto de público lo sitúa Du Bos en su replanteamiento sobre el debate entre la pintura y la poesía, pues es ahí donde en definitiva, acaba determinando a su espectador. Es evidente que al establecer que la superioridad de la vista tiene que ver con el poder que ésta tiene sobre el alma, incluso por encima del que poseen los otros sentidos, el filósofo pasa a determinar la hegemonía de la pintura sobre la poesía, por el carácter inmediato de la percepción visual. Innegablemente el autor francés, recoge las tesis de Leonardo y de Locke para hacer de la experiencia estética un fenómeno observable que desencadena en el espectador toda la potencia de su capacidad emotiva.

Es claro entonces cómo un discurso que pone el énfasis en lo perceptivo, termina abriéndose espacio entre ejemplos y analogías retóricas, para de éste modo, ser puesto en directa polémica con la tradición retórica, que le ha servido de sustrato. Sin embargo, no puede dejar de decirse que es, precisamente, desde la percepción visual que Du Bos consigue articular todas las teorías que le llevan a su noción de espectador.

Desde la perspectiva de un historiador, diplomático y jurista, un espectador atento de las artes, es pues concebida una teoría estética sobre la recepción de la obra, teoría con la que se abre el horizonte de la estética durante el siglo XVIII, y que siglos después cobrará renovada vigencia en las teorías estéticas contemporáneas.

1

Hacia una nueva teoría del arte

¡Sal, Sofista! tú no persuadirás jamás a mi corazón que se equivoca por estremecerse; ni a mis entrañas que se equivocan por conmoverse (Diderot, 1768: 345)^{2 3}.

1.1 El Descartes de la Querella

Para los filósofos del siglo XVII nada hay más confiable que la solidez de la razón. Esta idea predomina en el pensamiento de la época hasta el punto que se extiende a todos los ámbitos del conocimiento. Así, la poderosa razón quiere organizarlo todo bajo sus reglas para convertirse en el principio absoluto que conduzca a la verdad.

En cuanto al pensamiento estético de este siglo, puede decirse que fue Descartes quien “encaminó la poesía y el arte hacia el racionalismo” (Tartakiewicz, 2004: 465) a pesar de que no desarrolló una teoría estética. Por el contrario, en su obra se advierte claramente cómo el arte y la poesía no tienen cabida dentro del sistema racionalista que construye, en tanto que para él, uno y otra son frutos del ingenio y no producen conocimiento. Este criterio que excluía al arte del ‘sistema orgánico’ desarrollado por Descartes, no impidió que los teóricos del arte y la poesía se vieran inspirados por su filosofía para darle un sustento teórico a sus poéticas (baste pensar

² Todas las traducciones que aparecen en este documento son mías.

³ En el texto original aparece: *Apage, Sophista! tu ne persuaderas jamais à mon cœur qu'il a tort de frémir; à mes entrailles qu'elles ont tort de s'emouvoir*».

en el orden del Clasicismo francés). De ahí que en los escritos de la época haya una aceptación expresa al racionalismo cartesiano como la manera metódica de llegar a crear un objeto bello cuyas cualidades tenían que ver con la organización de sus partes⁴.

Lombard en *El abate Du Bos, un iniciador del pensamiento moderno* introduce varias referencias que pueden servir para entender cómo el racionalismo nutrió la estética del siglo XVII. Así, trae a Le Brun⁵ para demostrar la profunda penetración que alcanzó el racionalismo en el arte y dice que el pintor francés “condensa el arte de la pintura en preceptos tan precisos que dispensan a los jóvenes pintores de la observación de la naturaleza”⁶ (Lombard, 1913: 182); a Bosse⁷, porque aconseja a los jóvenes pintores que “la pintura [...] debe basarse sobre un razonamiento dirigido y reglado, es decir, geométrico y en consecuencia demostrativo”⁸ (Lombard, 1913: 183); y, en cuanto a la poesía, cita un apartado bastante apropiado del abate de Terrasson⁹, quien muestra no sólo la aplicación del método cartesiano a la poesía sino cómo la regla se convierte en el juez de la obra: “todo hombre que no piense sobre cualquier asunto literario como Descartes prescribe pensar sobre los asuntos

⁴ Los jardines de Versalles son una muestra de la racionalidad en el arte. En éstos se aprecia, de modo evidente, la forma en la que se relaciona lo bello y el orden, la naturaleza disciplinada por la razón. Su paisaje, como puede apreciarse, responde a un orden no sólo en la composición de sus partes, sino en el sentido que se establece la dirección en que deben recorrerse, inclusive las estatuas se señalan una a la otra.

⁵ Charles Le Brun (1619-1690) fue el autor de *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions* y el encargado de fundar y dirigir la Academia Real de Pintura y Escultura.

⁶ El texto en francés dice: “Lebrun condense l'art de la peinture en préceptes tellement précis qu'ils dispensent les jeunes peintres de l'observation de la nature”.

⁷ Abraham Bosse (1602-1676) teórico del arte que publicó el *Traité des Pratiques géométrales* en 1655 y *Sentimens sur la distinction de diverses manières de peinture, dessin et gravure* en 1649.

⁸ En el documento original se escribe: “la peinture, disait-il, doit être fondée sur un raisonnement droit et réglé, c'est à dire géométrique et par conséquent démonstratif”.

⁹ El abate de Terrasson fue un matemático y helenista que publicó varias obras entre las que se destaca *Sethos* de 1731.

de la física, no es digno del presente siglo... nada prepara mejor que las matemáticas para juzgar bien las obras del espíritu”¹⁰ (Lombard, 1913: 182).

Así, algunos escritores discurriendo con Descartes propusieron sus propias teorías pictóricas y poéticas, pues encontraron que desde el racionalismo y la ruptura con el humanismo podían establecer la superioridad del arte de su época sobre el de la antigüedad. Mientras otros, reflexionando sobre cómo la aplicación del método le serviría a las artes, crearon para éstas una regulación en cuanto a la forma. Tanto los unos como los otros se constituyeron en dos grupos autónomos e independientes, denominados los Antiguos y los Modernos, quienes a pesar de defender los méritos de dos momentos del arte separados por el tiempo, compartían un sustrato común: el racionalismo cartesiano.

El episodio aquí explicado es conocido como la Gran Querella¹¹ francesa que comenzó en 1687 con la lectura, ante la Academia, de *El siglo de Luis el Grande*, poema didáctico escrito por Perrault en el que atacaba al arte y a la poesía de la antigüedad, de modo “esquemático y eficaz” (Fumaroli, 2008: 43). Este poema generó una fuerte reacción en Boileau puesto que la obra de Perrault es una acometida directa contra Homero y, en general, hacia los poetas antiguos.

Las dos posturas están bien recogidas en la fábula *Las abejas y las arañas*, escrita por Jonathan Swift en 1697, e inserta en *La batalla entre los libros Antiguos y Modernos*, una clara apología a los Antiguos. En esta fábula, la abeja se convierte en la defensora de los Antiguos¹² y la araña en la representante de los Modernos¹³, de

¹⁰ En el texto en francés aparece: “tout homme qui ne pense pas sur toute matière littéraire comme Descartes prescrit de penser sur les matières physiques, n'est pas digne du siècle présent... Rien ne prépare mieux que les mathématiques à bien juger des ouvrages d'esprit”.

¹¹ En adelante se usará la palabra Querella para hacer referencia a la Querella francesa entre los Antiguos y los Modernos.

¹² En adelante se usará el término Antiguos para hacer referencia a los defensores del arte de la antigüedad.

éste modo se entabla un diálogo entre los dos partidos, diálogo a través del cual el autor pretende demostrar la superioridad de los poetas de la Antigüedad. Sin embargo, al final de la fábula no hay ningún ganador:

visito, efectivamente, todas las flores y capullos del campo y los jardines; pero todo lo que en ellas recojo me enriquece a mí sin causar el menor daño a su belleza, su olor o su sabor. Y en cuanto a ti y tu habilidad para la arquitectura y otras matemáticas, poco tengo que decir: en este edificio tuyo, en la medida de mis conocimientos, puede que haya bastante trabajo y método; [...] Te jactas mucho de no depender de ninguna otra criatura, sino que tejes e hilas con materiales procedentes de ti misma [...] lo conviertes todo en excrementos y veneno [...] hemos preferido mejor llenar nuestras colmenas de miel y cera, proporcionando así a la humanidad las dos cosas más nobles, que son la dulzura y la luz (Swift, 1976: 205).

La analogía, es una buena muestra de lo que acaece en la disputa del siglo XVIII. Es claro en ella que tanto las abejas como las arañas son creadoras de obras que muestran orden y perfección geométrica –panales y telarañas– las unas y las otras, los Antiguos y los Modernos beben del racionalismo cartesiano pero de formas distintas. Es importante decir, en este sentido, que los Modernos prestan particular atención al concepto cartesiano de progreso. A continuación se mostrará esto con un excursu sobre este término propio de la filosofía de Descartes.

Hablar de progreso implica abordar la ruptura consciente que hace este filósofo con la escolástica y el humanismo, ruptura formulada en las páginas del *Discurso del método*, en donde, recurriendo a analogías como la de construcción de la ciudad, sostiene que las opiniones en las que hasta entonces había creído no estaban fundadas en cimientos firmes:

pero en relación con todas aquellas opiniones que hasta entonces habían sido creídas por mí, juzgaba que no podía intentar algo mejor que emprender con sinceridad la supresión de las mismas, bien para pasar a creer otras mejores o bien las mismas, pero después de que hubiesen sido ajustadas mediante el nivel de la razón. Llegué a creer con firmeza que de esta forma acertaría a dirigir mi vida mucho mejor que si me limitase a edificar sobre antiguos cimientos y me apoyase solamente sobre aquellos principios de los que me había dejado persuadir durante mi juventud sin haber llegado a examinar si eran verdaderos (AT VI 13).

¹³ El término Modernos se usará en adelante para aludir a los partidarios del arte y la poesía de los siglos XVII y XVIII.

Descartes consideró que el método escolástico resultaba inadecuado para la investigación de la verdad pues tan sólo conducía a disputas de poca importancia, o en el mejor de los casos llevaba a conclusiones ya conocidas; respecto a esto, Rodis-Lewis afirma que Descartes estaba decepcionado por el carácter de verosimilitud¹⁴ de las disputas escolásticas (1971: 7) y, decidido a encontrar el verdadero conocimiento, se lanza a la tarea de elaborar sus propias reglas a partir del modelo matemático, que consideraba más riguroso. De ahí que la comprensión cartesiana de las leyes de la naturaleza se base únicamente en principios matemáticos y geométricos, pues son los únicos en los que encontró certeza.

Este alejamiento hace que Descartes se resuelva a confiar no en la autoridad de los filósofos anteriores sino en su propia razón para producir una filosofía ordenada y sistemática con base en principios claros y distintos. De este modo, se decide a crear un método que lo conduzca a la búsqueda de la verdad, para lo cual concibe una serie de reglas que deberán ser empleadas por la razón. Su separación de la tradición lo lleva, entonces, a conformar un sistema sin errores, para alcanzar certeza tanto en lo que ya conoce, como en lo que espera conocer.

Ahora, si bien es cierto que la idea de progreso aparece en el *Discurso* como consecuencia del nuevo método, esto no puede significar, de ningún modo, la postulación de una teoría sobre el progreso, aunque la palabra progreso aparezca mencionada varias veces en sus páginas en una clara referencia al conocimiento humano. Las alusiones que Descartes hace al progreso no permiten sostener que él formule una teoría sobre éste, en otras palabras, que Descartes considere la existencia de un progreso en el conocimiento humano, no significa que enuncie una teoría en ese sentido. Cuando el filósofo habla de progreso no hace una teorización sobre el mismo, lo que pretende establecer es un conocimiento seguro de la

¹⁴ La verosimilitud y la probabilidad para Descartes no tienen un carácter de verdad.

naturaleza, es decir, que lo que hace Descartes es formular y desarrollar no una teoría, sino aceptar una idea de progreso:

finalmente no deseo hablar aquí de forma detallada del progreso que espero alcanzar en las ciencias ni comprometerme con promesa alguna que no esté seguro que pueda cumplir. Solamente diré que he resuelto emplear el tiempo que me queda de vida y en forma exclusiva para tratar de adquirir algún conocimiento de la naturaleza que sea tal que puedan obtenerse normas para la medicina, más seguras que las utilizadas hasta ahora y que mi inclinación me aleje tan fuertemente de toda clase de proyectos, principalmente de aquellos que solamente serían útiles unos y perjudiciales para otros que, si en alguna ocasión me obligasen a entrar en ellos, no creo que fuese capaz de concluirlos (AT VI 78).

La idea de progreso es entendida por Descartes como el resultado de los conocimientos adquiridos por muchos hombres a lo largo de los siglos, en clara referencia a las ciencias, y, como se sabe, no considera ni a la poesía ni a las artes dentro de su sistema orgánico y comprensivo del conocimiento. Para Descartes ambas “eran cualidades del ingenio más que frutos del estudio” (AT VI 7), al igual que la elocuencia. De ahí que pueda afirmarse que en el pensamiento cartesiano no es posible pensar una estética y mucho menos pretender para el arte un contenido de verdad.

En la segunda parte del *Discurso del método* Descartes llega a la idea de progreso a través de la analogía de la construcción de la ciudad. Ésta le sirve para demostrar no sólo la necesidad de un método universal para encontrar la verdad, sino para probar que el conocimiento adquirido hasta entonces era un agregado de opiniones disímiles e incluso opuestas a la verdad:

juzgaba que las ciencias expuestas en los libros, al menos aquellas cuyas razones son probables y que carecen de demostraciones, habiendo sido compuestas y progresivamente engrosadas con las opiniones de muchas y diversas personas, no están tan cerca de la verdad como los simples razonamientos que un hombre de buen sentido puede naturalmente realizar en relación con aquellas cosas que se presentan (AT VI 12).

Luego, puede afirmarse con Schouls que para Descartes el progreso está dado por la relación que existe entre lo que se conoce y lo que falta por conocer, pues aunque sea mucho lo que falte es claro que si a los conocimientos ya existentes se agregan otros nuevos, resulta que se conoce más que antes, de ahí que sea posible llegar a concebir el progreso del conocimiento: “en el ámbito del conocimiento, el progreso

consiste en el movimiento de la oscuridad a la claridad y la distinción.[...] Con posterioridad al movimiento de la presencia de un progreso continuo se pueden distinguir y medir, ya que en eso consiste el añadir más certezas a las que ya tenemos, más objetos claros y distintos a los que ya hemos sistematizado” (Schouls, 1991: 54)¹⁵.

Se ha dicho ya que los promotores de la modernidad en la Querrela tenían sus bases teóricas en la propuesta cartesiana. El asunto sobre el progreso no es la excepción. De hecho, en consonancia con estas afirmaciones sobre el progreso, Perrault desarrolla toda una teoría al respecto, puesto que la asume para que le sirva de sustento a su propia argumentación sobre el arte, solo que a diferencia de Descartes éste entiende el progreso y la perfección como madurez. En otras palabras, para Perrault la inteligencia humana ha llegado a su punto máximo.

En este sentido, puede decirse que Perrault declaraba en su poesía la perfección¹⁶ de las obras modernas a causa de un progreso constante, lineal y ascendente dado con el transcurrir del tiempo, trasladando de esta manera la teoría del progreso de las ciencias a la poesía y la pintura¹⁷. El poema *El siglo de Luis el Grande* no sólo es una defensa de la poesía y del arte del siglo XVII, sino también de las ciencias, porque en él se resalta el innegable progreso de las ciencias bajo la idea de una perfección producto del avance continuo del conocimiento humano. Este es el

¹⁵ En el documento original aparece: “in the realm of knowledge, progress consists in moving from obscurity to clarity and distinctness. The nature of that move Descartes spells out for us in the argument which leads to the *cogito*. Subsequent to that move the presence of continued progress can be discerned and measured because it consists in adding more certainties to those we already have, more clear and distinct items to those we already systematized”.

¹⁶ Descartes habla de la perfección de las obras.

¹⁷ Años después Perrault matizará su posición en los *Paralelos entre los Antiguos y los Modernos*, en los que hace una “comparación entre los méritos de los Antiguos y de los Modernos, en todos los ámbitos de la enciclopedia, desde los diversos géneros de las *bellas-lettres*, las artes y la música, hasta las diversas disciplinas de las ciencias y las técnicas. Para Perrault, letras y ciencias han progresado a la par. La abrumadora superioridad de los Modernos, y por tanto del «siglo de Luis XIV» sobre los grandes siglos de la antigüedad y del Renacimiento surge de este vasto y ambicioso escrutinio circular” (Fumaroli, 2008: 214).

argumento que se conoce con el nombre de teoría del progreso que aparece por primera vez en el poema mencionado:

Porque sobre la tierra y en lo alto de los cielos,
Porque no importa lo alejado que esté, no está demasiado lejos de nuestros ojos,
¡Qué gran número de objetos, de un esplendor inmenso,
Se acumula en nuestros días el conocimiento humano!¹⁸ (Perrault, 1824: 291).

En el poema puede verse cómo Perrault resalta varios inventos científicos de su época como las lentes de aumento y su función en el descubrimiento de la circulación de la sangre: “Perrault evoca entonces sucesivamente la invención del telescopio, que revolucionó la cosmología, la del microscopio, que hizo lo propio con la filosofía natural, y el descubrimiento de la circulación de la sangre” (Fumaroli, 2008: 39).

Una vez ha establecido que existe progreso en las ciencias, el poeta traslada este progreso a las artes cuando pasa a demostrar que de la misma manera que han florecido las ciencias durante el reinado del Luis XIV, lo han hecho las letras y las artes francesas. Después de examinar las producciones de los artistas de su época encuentra que éstas han logrado superar en mérito a las obras antiguas, al punto de llegar a sostener que serán consideradas entre las grandes obras del mañana:

Cuan apreciados serán por las razas futuras
Los galantes Sarasins, los amables Voitures,
Los ingenuos Molières, los Rostrous, los Tristans,
Y cien otras delicias de sus tiempos¹⁹ (Perrault, 1824: 296).

¹⁸ En el texto original aparece:

Par qui rien sur la terre et dans le haut des cieux,
Quelqu'éloigné qu'il soit, n'est trop loin de nous yeux,
De quel nombre d'objets, d'une grandeur immense,
S'est accrue en nos jours l'humaine connaissance!

¹⁹ En el documento original dice:

Combien seront chéris par les races futures,
les galants Sarasins, les aimables Voitures,
les Molières naïfs, les Rotrous, les Tritans,
et cent autres encor délices de leur temps.

Con Fumaroli puede decirse que Perrault considera que los Modernos habían superado a los Antiguos, pues para él Le Brun está por encima de Apeles, Girardon aventajó a Miguel Angel, y Lully con sus óperas hizo olvidar las armonías griegas que sólo se conocían por testimonios. A esto debe agregarse que en el poema hay una fuerte crítica a la obra homérica pues para Perrault se encuentra plagada de errores.

Esto puede entenderse mejor desde la obra del mismo Perrault, en la medida que sus composiciones literarias introducen personajes alejados de la tradición griega y romana, y dieron origen a una nueva mitología colmada de duendes y brujas. Incluso, cuando los modernos deciden recurrir a las obras de la antigüedad lo hacen mediante adaptaciones en las que llegan a desdibujar a los personajes y a los argumentos originales, tal como sucedió con “Alceste” que enfrentó a Racine y a Quinault por la adaptación que ambos hicieron de la obra de Eurípides (Fumaroli, 2008: 195).

Fueron las ideas de perfección y progreso, junto a la ruptura con la tradición humanística, formalizadas en la propuesta de Descartes, las que usaron los Modernos para entrar a considerar y, posteriormente, a demostrar la superioridad de la poesía y de las artes francesas de su tiempo sobre las de la antigüedad, ya que les facilitaron sustento a sus argumentaciones y los llevaron no sólo a considerar, sino también a elaborar obras, recurriendo a nuevos temas y nuevas formas de composición, ajenas a la influencia de la antigüedad. Ahora bien, los Modernos al asumir las posturas cartesianas no hacen otra cosa que rebatir la autoridad de los antiguos para someterse a la dictadura de la razón, de ahí que Lombard sostenga: “los partidarios de los Modernos [...] introdujeron en la crítica la idea de progreso. Pero su juicio se ha liberado de la autoridad de los grandes modelos para servir más

estrechamente a la autoridad abstracta de las reglas y de la razón”²⁰ (Lombard, 1913: 183).

Así el racionalismo cartesiano termina siendo usado por las producciones poéticas y pictóricas de los siglos XVII y XVIII; aunque Descartes no lo haya concebido con ese fin, poetas como Perrault, formados en el cartesianismo, deciden asimilar sus ideas y trasladarlas a las artes para darles mayor solidez, lo que resulta irónico porque no era la intención de Descartes: “los últimos en llegar son herederos que aumentan y perfeccionan la herencia de los siglos [...] no son enanos en hombros de gigantes [...] el genio humano en todos los siglos es siempre igual de fecundo, porque las leyes que rigen la Naturaleza son inmutables [...] desaparecen los obstáculos para la perfección del progreso” (Fumaroli, 2008: 42).

La teoría del progreso de los apologistas de la modernidad es refutada por Boileau cuando afirma que si bien es imposible negar la existencia del progreso en las ciencias e incluso en la filosofía, eso no significa de modo alguno que se pueda declarar la existencia de un progreso en las artes como el que proclama Perrault. Es decir que para Boileau no es viable hacer una traslación del progreso a las artes ya que antes que progreso hay en éstas una continuidad entre el pasado y el presente, en la que el pasado es superior al presente; continuidad dada por una regularidad que permite la adecuación de la razón a la belleza.

Aunque los Antiguos establezcan un claro rechazo a la teoría del progreso eso no significó un alejamiento de Descartes. En este sentido, puede decirse que los defensores de los Antiguos conciliaron el racionalismo cartesiano con la veneración a la antigüedad, al considerar que los antiguos eran la fuente de la verdad y de la

²⁰ En el documento original aparece: “les partisans des Modernes [...], introduit dans la critique l'idée du progrès. Mais leur jugement ne s'était affranchi de l'autorité des grands modèles que pour s'asservir plus étroitement à l'autorité abstraite des règles et de la raison”.

razón (Lombard, 1913: 183). Con la aplicación del método cartesiano a las artes y a las letras se lanzan a la búsqueda de la verdad en éstas, de acuerdo con las reglas que la razón misma les ha dictado. No hicieron más que empeñarse en la perfección de la forma, en otras palabras, abandonaron la fantasía para seguir la regla²¹.

Descartes es el que establece en el *Discurso del método* el modo correcto de acceder a la verdad. En esta obra considera que la forma apropiada de alcanzar el conocimiento implica la existencia de un método que enseñe a dirigir la razón. No obstante, si se quiere que la razón sea capaz de analizarlo todo debe guiarse bien y por esto prescribe un sistema ordenado de reglas para 'dirigir a la razón' en la búsqueda de la verdad. Pues si estas reglas atienden las exigencias de la razón deben llevar al hombre a la comprensión de todas las cosas. Luego, puede decirse que el método son las reglas del pensar ordenado.

De la misma manera que Descartes formuló reglas para 'dirigir la razón' en el *Discurso*, los apologistas de la antigüedad crearon un sistema reglado para la poesía y las artes en nombre de la razón, con el que pretendieron dar a las artes un conjunto de leyes que las rigieran, pues siendo la razón el concepto soberano el arte no podía escaparse a su juicio. Por lo tanto, el artista en la labor creadora debía observar reglas racionales²²:

Que el buen sentido siempre sea acorde con la rima:
El uno al otro vanamente parecen odiarse:
La rima es una esclava, y ella obedece.
Cuando se esfuerza por conseguirla, de inmediato en ello se empeña
El espíritu se acostumbra fácilmente a encontrarla;
Al tribunal de la razón con facilidad se sujeta²³ (Boileau, 1910: 179).

²¹ Nicolas Boileau, principal defensor de los Antiguos y precursor del clasicismo, crea un rígido sistema de reglas para la composición poética: el *Arte poética*. Obra en la que se inclina por buscar las raíces de la creación francesa en las producciones de la antigua Grecia y Roma, en tanto, consideraba que cumplían con las exigencias de verdad y belleza.

²² La doctrina clásica, empeñada en disciplinar la forma de la composición y hasta el mismo proceso creativo, concibió un conjunto de reglas que consideraron infalibles para llevar a las artes a la perfección. Siendo así que el decoro, la verosimilitud, la utilidad o la imitación de lo verdadero debían observarse si se quería que una obra fuese considerada como buena.

²³ En el documento original dice:

Aparece, entonces, que en las tesis de los Antiguos se estableció la primacía de la razón en las artes, al punto que el sentimiento quedó subordinado a ésta cuando en los escritos de los teóricos sobre el arte y la belleza, se determinó que el sentimiento no era un modo seguro de llegar a la verdad, y por tanto, debía quedar subordinado a la razón. En este sentido, Bayer sostiene que existen dos esferas: la del sentimiento y la de la razón. A partir de esta diferenciación pasa a afirmar que: “la actitud que todo hombre debe observar para pensar bien y actuar bien consiste en subordinar completamente la primera a la segunda. La esfera de la sensibilidad es inferior por ser la esfera de lo inestable [...] la esfera superior del entendimiento y la razón, es la de lo general, de lo estable, de lo universal y de lo masivo” (1986: 130).

Ahora, que la sensibilidad esté subordinada a la razón implica que la razón es más importante, y que la facultad de crear le corresponde a ésta y no al sentimiento: “la facultad creadora no es la sensibilidad enriquecida por la inteligencia, sino la inteligencia pura: la razón. Descartes había mostrado la dominación universal de la razón en el campo de la investigación; no obstante, se había dado cuenta de que existía un campo diferente compuesto por el amor y la sensibilidad” (Bayer, 1986: 141). Pero en las tesis clasicistas esta distinción no se consideró y las artes pasaron a ser producto de la razón, en la medida en que en el crear artístico, la razón está en la búsqueda de la verdad siguiendo las reglas que ella misma ha dictado. Lo que no es otra cosa que un alejamiento de la invención, entendida como la fantasía o lo maravilloso, para seguir a la regla.

Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime:
L'un l'autre vainement ils semblent se haïr:
La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.
Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue,
L'esprit à la trouver aisément s'habitue ;
Au juge de la raison sans peine elle fléchit²³ (Boileau, 1910: 179).

Así, se tiene que establecer el mérito de un poema conforme a la razón, lo que implica darle un carácter universal y objetivo, pues la norma no puede desviarse a lo subjetivo, en tanto procede de una naturaleza sometida a los principios fijos de la razón²⁴ y no de la fantasía ya que ésta depende particularmente de lo que cada hombre pueda crear. En este sentido, se puede decir, que cuando el clasicismo apeló al método cartesiano para dar solidez a la poesía, no hizo otra cosa que someter la imaginación al absolutismo de la razón, limitando la inspiración creadora a través de un esquema de reglas con el que se pretendía dar al poema un carácter de verdad objetivo y universal. Luego la ley a la que estaba sometida la obra de arte no procede de la fantasía, pues es una ley objetiva que está en la naturaleza y que el artista, por tanto, no debe inventar sino encontrar (Cassirer, 1984: 314).

De este modo, el clasicismo condena la licencia poética, como puede verse en *L'Art Poétique*, obra en la que Boileau sostiene:

Amad, pues, la razón: que siempre vuestros escritos
Recibirán de ella solo su lustro y su premio²⁵ (Boileau, 1910: 179).

Desde ahí puede entenderse porqué Boileau ordena a los poetas amar a la razón y dejar de lado los ornamentos poéticos para contentarse, como dice Cassirer, con lo que el mismo objeto brinda, ya que el camino para llegar a la belleza es el de la verdad (Cassirer, 1984: 314).

Puede concluirse entonces que tanto la obra de Boileau como la Querella son el reflejo de una época en la que el absolutismo de la razón aparece reflejado en todos los campos del actuar humano, por esto puede decirse que “la poética de Boileau, como hemos visto, estaba fuertemente condicionada por el espíritu de su época y saturada de él” (Cassirer, 1984: 326). Es evidente que desde la religión hasta las

²⁴ En el clasicismo la naturaleza llegó a ser un sinónimo de la razón.

²⁵ En el poema aparece:

Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

artes se movían en función y al servicio del rey, y sus parámetros los determinaba la Corte.

Aunque Descartes, como ya se dijo, fue bien claro al sostener que ni el arte ni la poesía tenían cabida en el sistema orgánico de conocimientos que concibió, los Antiguos tanto como los Modernos se empeñaron en hacerlos funcionar juntos. Los postulados cartesianos fueron llevados a la pintura y a la poesía, con el claro propósito de encaminarlas en la búsqueda de la verdad, bajo los postulados de la razón. Sin lograrlo.

Pero con el cambio de los tiempos se abrieron paso nuevas ideas y exigencias políticas y sociales que hicieron que quedaran atrás los rigurosos mandatos del clasicismo, pues las antiguas concepciones empezaron a mostrarse titubeantes dejando a tales normas sin sus cimientos. Eran nuevos tiempos, que como dice Cassirer, exigían un nuevo arte, y la naciente crítica estaba dispuesta a acoger estas experiencias y a interpretarlas teóricamente (Cassirer, 1984: 326). Justo en este momento aparecen las *Reflexiones críticas* de Du Bos, en las que el filósofo recoge la fuerza de los nuevos tiempos para orientarla hacia la configuración de una novedosa teoría estética.

1.2 Du Bos: entre los Antiguos y los Modernos

La Querella representó la apertura de nuevos caminos que condujeron al nacimiento de la estética moderna en Francia y que se extendieron más allá de sus fronteras. A hechos como la Querella Franzini los denomina piedras miliare para la conformación del pensamiento de una época²⁶: “los antiguos las llamaban «hermae»

²⁶ Franzini señala la existencia de cuatro acontecimientos que fueron decisivos para la formación de la estética en el siglo XVIII: el primero es la muerte de Carlos II de España que lleva a la guerra de sucesión española y a la paz de Utrecht en 1713 que institucionaliza nuevos equilibrios políticos; el segundo es la carta pública de reconciliación escrita por Boileau a Perrault; el tercero la publicación de

y eran las que señalaban la calzada, permitiendo su reconocimiento y dibujando la senda. Los filósofos las han convertido en caminos más seguros, en un «método» que, frente a la incertidumbre que la bifurcación provoca, sabe sugerir el recorrido que se debe tomar para no acabar en un camino cortado” (Franzini, 2000: 17). Pues es la *Querella entre los Antiguos y los Modernos* el lugar donde confluyeron los problemas que tuvieron particular relevancia en la estética de los siglos XVII y XVIII.

Jean-Baptiste Du Bos asume la Querella en la configuración de las *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, no sólo como un referente teórico sino como un elemento estructurador de las mismas, pues es la Querella la que vehicula los problemas que trata en su obra. Por esto es posible sostener que en la teoría del arte que plantea el abate, la Querella le procura más que un punto de partida: le provee un eje a través del cual recorre de modo libre y nada sistemático los problemas que le interesa abordar para lograr la formulación de su juicio estético: “la querella de los Antiguos y los Modernos es sin duda el núcleo más importante, el sustrato polémico en torno al cual, por sucesivas estratificaciones, se ha desarrollado la parte más importante de su pensamiento”²⁷ (Fubini, 1990: 11).

A partir de la Querella, Du Bos entra en franca polémica con el racionalismo cartesiano que fue empleado por la estética, para dejarlo de lado por una nueva filosofía: el empirismo, que daba pie a fundar una estética del sentimiento. Para el *abbé* en el racionalismo no es posible encontrar una respuesta a los problemas del arte de su época, porque comprender al arte y a la poesía desde la razón implica un alejamiento de la imaginación y de lo sensible. Tal distanciamiento no tiene cabida en la obra dubosiana, pues en su teoría del arte la sensibilidad resulta definitiva tanto en la elaboración de las obras como en la recepción de la misma: no sólo desde la

los *Diálogos de los muertos* de Fenelón en 1714; y el cuarto la traducción al francés del *Ensayo sobre en entendimiento humano* de John Locke en 1700.

²⁷ En el documento original aparece: “la querelle des Anciens et des Modernes è senza dubbio il nucleo più importante, il sottofondo polemico attorno a cui, per successive stratificazioni, si è sviluppata la parte più importante del suo pensiero”.

inventio como elemento constitutivo del proceso creador sino también en la producción de placer en el espectador, que en su concepto, deviene en la finalidad del arte. Es por esto que apela al empirismo, porque es ahí donde encuentra las herramientas que le permitirán responder a la Querella y luego le permitirán abrir campo a nuevas formulaciones teóricas.

Du Bos escribe las *Reflexiones* algunos años después de la Querella contra Homero, cuando hombres como Fenelón²⁸ y Fontanelle²⁹ habían establecido entre Antiguos y Modernos un diálogo luego de una violenta y larga polémica después de la cual alcanzó una etapa más moderada en la que predominaba una “*tendencia conciliadora*” (Franzini, 2000: 21). Es ese espíritu mediador el que se refleja en la obra dubosiana, en tanto que en lugar de tomar partido por alguno de los dos bandos, opta por llevar lo clásico hasta la modernidad, en otras palabras, recurre a la solución que da Fontanelle³⁰, pero desde el sentimiento: “la modernidad de lo clásico, por lo tanto, no se plantea en la aprehensión del progreso de las artes, sino para entender que el arte es siempre “actual” si y sólo si, se aferra a esa misma emoción que caracteriza al arte de los Antiguos, si se encuentra un camino intermedio, una mediación entre regla y emoción, entre razón y pasión”³¹ (Franzini, 2005: 13).

²⁸ François Fénelon, poeta y escritor francés, autor de *Dialogo de los muertos* publicado en 1700.

²⁹ Bernard Le Bovier de Fontenelle fue secretario perpetuo de la Academia de Ciencias y miembro de la Academia Francesa. En 1683 publica *Dialogo de los muertos* y en 1688 *Digresión sobre los antiguos y los modernos*.

³⁰ Sostiene que entre Antiguos y Modernos no hay diferencias de ingenio, y, por lo tanto, si tales diferencias existen son causadas no por la naturaleza sino por factores culturales e históricos, por tanto cualquier disputa sobre la superioridad de uno u otro bando es irrelevante. Hay una igualdad natural y unas diferencias que operan en el ámbito de lo histórico.

³¹. En el texto original aparece: “la modernità del classico non si pone quindi nel cogliere il progresso delle arti, bensì nel comprenderé che l’arte è sempre “attuale”se, e solo se, sa afferrare quella stessa emozionalità che caratterizza l’ate antica, se sa cioè trovare una via di mezzo, una mediazione tra regola ed emozione, tra ragione o passione”.

Ahora, si se trata de establecer la afinidad de Du Bos por uno u otro bando, es posible sostener que hay en su obra una marcada inclinación por los Antiguos. Esto se advierte de modo evidente a lo largo de su discurso, baste citar como ejemplos los argumentos con que pretende demostrar la superioridad del latín sobre el francés o la supremacía de la escultura y de la poesía de la antigüedad en relación con las de su época. El *abbé* se vale de la poesía de estilo puesto que según la teoría dubosiana hay una supremacía del latín sobre la lengua francesa, por cuanto las poesías de estilo escritas en latín son más bellas en términos de sonido y cuantitativamente más productivas que las francesas; además se sirve de la mecánica de la poesía latina que le permite demostrar una superioridad que le viene dada por una sintaxis menos rígida, lo que la hace más simple que la poesía francesa que es más rigurosa, incluso en la observancia de reglas que en la poesía latina es más sencilla. De la superioridad del latín sobre el francés, se sigue la de los Antiguos sobre los Modernos, ya que si la lengua latina es mejor para componer, en cuanto al estilo y a la mecánica de la poesía, también lo serán sus producciones:

es preciso que los poetas franceses, tras haber observado las reglas de nuestra poesía, más apremiantes que las de la poesía latina, sigan buscando con la única ayuda del oído la cadencia y la armonía [...] los poetas franceses no pueden conseguir tanta cadencia y armonía en sus versos como los latinos; y que ese poco que pueden producir en sus versos les cuesta más que todas las bellezas que los poetas latinos han sabido conseguir con los suyos sin que les costase (Du Bos, 2007: 149).

Del mismo modo, Du Bos con frecuencia recurre a las obras de Homero, de Horacio y de Virgilio, no sólo a modo de ejemplos paradigmáticos de la superioridad de la poesía antigua sobre la moderna, sino para demostrar con argumentos que tales obras resultan indispensables en la formulación de su teoría. Con la *Eneida* el abate considera que el uso correcto de las acciones y de los personajes alegóricos provoca lo sublime y en consecuencia, el poema alcanza su finalidad, esto es, emocionarnos. De Horacio toma una definición de verosimilitud como próxima a la verdad: “que lo que el poeta se inventa para producir placer sea próximo a la verdad” (Horacio, 2007: 567)³². Con Homero admite cómo es posible romper con las reglas para que lo

³² Citado por Du Bos (2007: 100)

maravilloso sea compatible con lo verosímil: “tenía que mezclar lo maravilloso compatible con la verosimilitud; tenía que embellecer esos eventos con ficciones y, en una palabra, hacer todo lo que Aristóteles le alaba haber hecho” (Du Bos, 2007: 381).

Una vez establecida la supremacía de la poesía latina, el abate comprueba cómo la escultura antigua es superior a la de los Modernos, y luego defiende la superioridad de la pintura de la antigüedad aunque no de forma irrefutable. Empieza pues sosteniendo que si bien es cierto se conservan pocas obras para demostrar de manera fehaciente la superioridad de la escultura antigua, las que hay son suficientes para ese propósito, y por esto señala: “¿quién puede dudar, después de haber visto la expresión de las figuras del grupo de Laocoonte, que los antiguos no hayan sido excelentes en el arte que sabe infundir un alma al mármol y al bronce y que sabe prestar la palabra a los colores?” (Du Bos, 2007: 164).

Pero en cuanto a la pintura debe recurrir a testimonios como el de Plinio que le ayudan a evaluar las pinturas antiguas y las modernas desde la composición pictórica y poética, por comparación. ¿Los resultados? La poética es decisiva en el momento de elegir un vencedor, pues al darle credibilidad a los testimonios de los historiadores antiguos deduce no la preeminencia incuestionable de los Antiguos, sino la paridad parcial en cuanto a la ejecución de la obra y la composición pictórica.

Esto supone que Du Bos no es un fanático seguidor de las reglas impuestas por los clásicos, por el contrario, se aleja parcialmente de ellas. Para *abbé* seguir estrictamente las reglas no garantiza que el resultado pueda ser una obra excelente: tiene claro que algunas obras a pesar de haber seguido fielmente las reglas no han conseguido emocionar al público, mientras que otras en apariencia malas por distanciarse de lo reglado son consideradas entre las mejores. Es consciente de que las reglas no hacen a un maestro y considera que las reglas son guías que deben servir al artista o al poeta para ayudarlo en su proceso creativo: “las reglas que ya

han quedado reducidas a método son guías que no muestran el camino más que de lejos” (Du Bos, 2007: 208).

Orlando furioso, de Ariosto, es un ejemplo claro de lo que considera Du Bos es una obra que a pesar de romper con los preceptos literarios establecidos en la época como canon de perfección, alcanza gran éxito en un público que la valora por la emoción que le procura. Ariosto en esta obra lejos de atender a normas como la unidad de acción, opta por dar primacía a una hábil narración y a imágenes poderosas, para conseguir a través de éstas despertar el interés del lector, pues – como lo anota– interrumpe la continuidad narrativa de la historia, al punto que en ediciones posteriores se indicaba en el pasaje interrumpido dónde se retomaba éste para que el lector pudiera continuar con el hilo de la narración (Du Bos, 2007: 135).

La apología que hace Du Bos de la poesía antigua no significa que el *abbé* desconozca el valor de la poesía de su época, por el contrario, en la sección 32 de la segunda parte de las *Reflexiones* muestra que la conoce tan bien como para poder sostener que es ese el mejor momento de la poesía francesa gracias al trabajo de hombres como Boileau, Racine o Molière. Aseveración que hace desde su comprensión histórica de la poesía y considera que las obras de estos poetas además de estar bien escritas, en la posteridad también serán consideradas grandes producciones artísticas³³. Su conocimiento sobre el arte y la poesía de la antigüedad es tan extenso e importante como el que tiene sobre las obras de sus contemporáneos. Con Fumaroli puede decirse que esto se debe a su formación intelectual: “profundo y erudito historiador, gran humanista, aficionado al arte y formado en el ambiente de Roger de Piles, de Pierre Crozat, de Pierre-Jean Mariette,

³³ Du Bos es consciente del momento por el que atraviesan las producciones literarias francesas, así como de la importancia alcanzada por la lengua desde Richelieu, al punto que la poesía francesa sea frecuentemente traducida e imitada en otros países. Considera además que el auge de las producciones francesas está relacionado con el hecho de que el francés se haya convertido en el idioma usado en los documentos oficiales de varios países europeos. Por otra parte, las obras han adquirido gran difusión a través de las traducciones que se han hechos de ellas desde el francés.

o del conde de Caylus (por otra parte excelente diplomático), se sentía como pez en el agua tanto en el universo de los Antiguos como en el de los Modernos” (Fumaroli, 2008: 244). Luego, es claro que Du Bos oscila fácilmente entre bandos.

Esto es, precisamente, lo que le ha permitido entrar a examinar los argumentos utilizados por uno y otro bando en defensa de sus posturas, y el modo en el que las tesis del racionalismo sirvieron a la disputa, pues tal como se verá en las próximas páginas, el autor francés analiza la teoría del progreso de la misma manera que tomó en consideración los argumentos de los Antiguos.

En la obra dubosiana hay una refutación a la teoría del progreso en las artes desde las causas físicas³⁴, que postuladas como una objeción a dicha teoría le permiten demostrar la inexistencia de un progreso constante, lineal y ascendente dado por el perfeccionamiento de la razón, tanto en las ciencias como en las artes; es decir, para el *abbé* la teoría del progreso de los Modernos que aduce como causa del mismo el que la razón haya alcanzado su madurez, no es posible. Para Du Bos no se ha logrado el perfeccionamiento de la razón porque “si fuera verdad que el arte de razonar es hoy más perfecto que en la antigüedad, nuestros filósofos estarían más de acuerdo entre ellos que los filósofos antiguos” (Du Bos, 2007: 364). Por lo tanto, no se podría alegar que el progreso de las ciencias y de las artes se deba al perfeccionamiento de la razón, si ésta aún no lo ha alcanzado.

Lo que no implica que niegue la existencia del progreso en las ciencias, porque para Du Bos éste es real aunque no se deba al perfeccionamiento de la razón sino al azar: “no se ha llegado a esta verdad caminando de un principio a otro y por vía de la especulación. [...] La verdad se les presentó por azar e incluso parece que fue por

³⁴ Du Bos considera que hay en la naturaleza causas físicas que inciden no sólo en la configuración corporal de las personas sino también en el carácter y en las costumbres de los seres humanos a través de las épocas, del mismo modo que las plantas todos los años y en todos los lugares no producen frutos igualmente buenos.

azar como la reconocieron” (Du Bos, 2007: 359). Para que el *abbé* llegara a esta conclusión con anterioridad debió analizar cuatro de los grandes descubrimientos de su tiempo: el peso del aire, la brújula, la imprenta y las lentes de aumento, hallazgos e inventos que contribuyeron para que se considerara como superior el siglo de Luis XIV sobre los siglos anteriores (Du Bos, 2007: 357). De este modo muestra cómo la teoría del progreso sólo ha podido comprobar que las ciencias han alcanzado su perfección gracias a los conocimientos adquiridos desde la antigüedad, como sucedió con las teorías sobre la circulación de la sangre de William Harvey quien encuentra un antecedente remoto en los tratados hipocráticos (Du Bos, 2007: 360). Además afirma que “la única causa de la perfección de las ciencias naturales, o por hablar con más precisión, la única causa que hace que estas ciencias sean menos imperfectas hoy que en tiempos anteriores es que nosotros conocemos más hechos que entonces” (Du Bos, 2007: 355).

De tal modo que, más que refutar la teoría del progreso, lo que hace Du Bos es reformularla. Como buen historiador echa mano de ejemplos históricos para establecer que hay momentos que coinciden con un elevado desarrollo de las artes y de las ciencias, mientras hay otros en los que, por el contrario, es notoria su escasa productividad científica y artística. Justamente esta observación es la que le permite al *abbé* entrar a considerar la posibilidad de que el progreso no sea tal como lo plantea Perrault: continuo, lineal y ascendente. Du Bos a partir de los sucesivos avances y estancamientos de las artes y de las ciencias, concibe una teoría sobre el progreso como cíclico.

Es posible colegir entonces que el autor no concibe a la naturaleza como eterna e inmutable³⁵ sino como sujeta a transformaciones cíclicas. Al observar que en la

³⁵ Du Bos rechaza cualquier regularidad mecánica de la naturaleza como la planteada por Fontenelle, y que Perrault admite como un hecho, en tanto considera las leyes de la naturaleza como constantes e inmutables (Lombard, 1913: 254), siguiendo las tesis cartesianas en las que se postula la inmutabilidad de las leyes de la naturaleza en tanto ésta se encuentra sometida a principios fijos.

naturaleza operan cambios sucesivos que deben su origen a las alteraciones de las cualidades del aire³⁶, en tanto afectan directamente todo aquello que está en la tierra, desde las plantas hasta los hombres. Tal sucesión funciona al modo de las estaciones, pues así como hay épocas calurosas existen épocas muy frías, y del mismo modo, afirma que hay épocas en las que la naturaleza es más productiva que en otras: “ciertas plantas han alcanzado una mayor perfección en una región que en otra y que, en el mismo país, los árboles y las plantas no producen todos los años frutos igualmente buenos” (Du Bos, 2007: 308). Asimismo, plantea que tales variaciones en el clima producen variaciones no sólo en la contextura corporal de los hombre y en la configuración de su cerebro sino en sus hábitos y costumbres: “la diferencia que se observa en las costumbres y cortesía de diversos siglos no se puede atribuir sino a los cambios que se producen en las cualidades del aire en el mismo país” (Du Bos, 2007: 309).

A partir del análisis de las causas físicas y de las causas morales³⁷, Du Bos arma un argumento a través del cual trata de demostrar que no hay una regularidad en la naturaleza como la planteada por los Modernos, porque si fuera así todos los árboles producirían los mismos frutos en todas las épocas; tampoco los hombres son igual de talentosos en todos los tiempos y lugares. De ahí que afirme con Séneca que: “en literatura, como en todo lo demás, la causa de nuestros males es la desregulación” (Du Bos, 2007: 311). Luego, es claro que para el *abbé* no existe regularidad en la naturaleza y en consecuencia tampoco un progreso continuo y lineal. Valiéndose de una cita tomada de Tácito concluye que:

³⁶ Las cualidades del aire cambian en la teoría dubosiana a causa de la variación en las emanaciones producidas en la tierra producto de alteraciones en la proporción de su composición química.

³⁷ Previo a analizar la existencia de las causas físicas Du Bos examina las llamadas causas morales. El *abbé* entiende por éstas “el estado afortunado en que se encuentra la patria de los pintores y de los poetas, en cuanto favorecen su carrera; la inclinación de su soberano y sus conciudadanos, a favor de las bellas artes; en fin, los excelentes maestros, que viven en su tiempo y cuyas enseñanzas compendian sus estudios y aseguran su fruto” (Du Bos, 2007: 250), y considera que no son las responsables del progreso porque si bien coinciden con las épocas de florecimiento en el arte y en las ciencias son puestas en movimiento por causas físicas.

el mundo está sujeto a cambios y vicisitudes cuya duración nos es desconocida, pero cuya revolución restablece sucesivamente la cortesía y la barbarie, los talentos del espíritu y las fuerzas del cuerpo y, en consecuencia, el progreso de las artes y las ciencias, su expansión y su debilitamiento, de la misma manera que la revolución del sol restablece cada vez las estaciones. «Hay en todo una especie de ciclo que hace que las costumbres se inviertan sucediéndose, como las épocas» (Du Bos, 2007: 311).

Teoría que logra comprobar cómo “la ruta que sigue la humanidad no es indefinidamente ni ascendente ni descendente. Ella se eleva para descender. El progreso es «cíclico» y la humanidad está condenada a recomenzar”³⁸ (Lombard, 1913: 256). En consecuencia, es claro que el pensador francés no niega la existencia del progreso, porque para él es evidente que el progreso existe y que los hombres de su época conocen más cosas que sus ancestros, así como los hombres del mañana conocerán más que los de hoy. Así, al reformular la teoría del progreso de los Modernos consigue alcanzar para los Antiguos un argumento con el cual defender sus tesis: la experiencia. Desde ésta alcanzará su comprensión de la pintura y de la poesía con independencia de la razón.

Esto permite entender cómo se llega a un Du Bos, quien formado en el racionalismo cartesiano, apela al empirismo porque encuentra que tal racionalismo no lo provee de los argumentos necesarios para defender su postura: “el abate francés ha elaborado su teoría estética en directa polémica con el racionalismo, a pesar que lo ha alimentado en gran medida”³⁹ (Fubini, 1990: 11). Pues, tal como se dijo líneas atrás, Du Bos en tanto apologista de la antigüedad, considera que la razón no le sirve ni al arte ni a la poesía de los Antiguos a causa de su misma finalidad, esto es, procurar placer sensible. Por este motivo decide distanciarse de aquellos que tomando partido por los Antiguos apelan al racionalismo cartesiano para recurrir al empirismo:

³⁸ En el documento original dice: “la route que suit l’humanité n’est ni ascendante ni descendante indéfiniment. Elle monte pour redescendre. Le progrès est « cyclique » et l’humanité est condamnée aux recommencement”.

³⁹ En el texto en italiano aparece: “l’abate francese ha elaborato la sua estetica in diretta polemica con il razionalismo, pur essendosene largamente nutrito”.

cuanto más avanzan las personas en edad y más se perfecciona su razón, menos credibilidad dan a todos los razonamientos filosóficos y más confianza tienen en el sentimiento y en la práctica. La experiencia les ha permitido saber que el testimonio claro y distinto de los sentidos raramente engaña y que el hábito de razonar y de juzgar sobre ese testimonio conduce a una práctica simple y segura, mientras que se produce una tensión cotidiana actuando filosóficamente, es decir, proponiendo principios generales y extrayendo de ellos una cadena de conclusiones (Du Bos, 2007: 318).

En efecto, a Du Bos no le interesa resolver la Querrela, en tanto que en ésta no hay para él un triunfador, sin embargo ofrece una tácita solución que no da preeminencia ni a los Antiguos ni a los Modernos: el placer sensible. Es éste un común denominador gracias al cual pone en diálogo a los dos bandos desde el empirismo lockeano intentando a partir de allí disminuir la fricción. Lo importante es que en el intento de moderar la disputa Du Bos encuentra el camino de su propia formulación sobre el arte.

Por consiguiente, debe analizarse de qué manera aparece en la obra de Du Bos el argumento con el que alcanza un acuerdo cuando intenta demostrar la superioridad de los Antiguos frente a los Modernos, que al mismo tiempo se convierte en un argumento que lo sitúa frente a la posibilidad de enfrentar el que a su juicio es el problema del arte: la sensibilidad. Tal argumento es tomado de la teoría lockeana sobre la experiencia con relación a la forma en la que se produce el entendimiento humano, y es importante porque desde ahí entra a considerar el papel de la experiencia, no ya desde la perspectiva del autor o de la obra, sino a partir del espectador:

Du Bos es capaz de poner de relieve esta contradicción, al tiempo que proporciona a los Antiguos una filosofía que opone a la de los Modernos. Si estos últimos defienden su posición con la teoría del progreso, identificando al progreso de la razón con el progreso de las artes, los Antiguos podrán ahora defenderse a su gusto con una nueva filosofía, el empirismo, con la estética del sentimiento⁴⁰ (Fubini, 1990: 13).

⁴⁰ En el documento original aparece: "Du Bos è riuscito a evidenziare questa contraddizione, fornendo al tempo stesso agli *antichi* una *filosofia* da contrapporre a quella dei *moderni*. Se questi ultimi

Resumiendo y a modo de conclusión, puede decirse que la Querella encamina el argumento dubosiano hacia el empirismo: “toda su estética, nace como fruto de la re- meditación de la querella, aunque el resultado vaya más allá. Du Bos, racionalista cartesiano en sus primeros estudios históricos y eruditos, se transforma en un seguidor de la filosofía empirista, operando una revaluación del sentimiento y de las emociones”⁴¹ (Fubini, 1990: 12). A través de ésta, son llevados a las *Reflexiones* los problemas que trata Du Bos, pues cuando entra a analizar la postura de uno y otro bando, se hace evidente que se separa del cartesianismo para apelar a las tesis empiristas en procura de argumentos con los que apoya la defensa de los Antiguos. Ahora, si bien es evidente que se inclina a favor de los Antiguos, no puede negarse que reconoce los méritos de éstos y de los Modernos, y que tiende a la mediación, pues en la obra de Du Bos la Querella se zanja cuando las abejas y las arañas son capaces de dialogar con el fin de comenzar una teoría del arte (Franzini, 2005: 19) que se aleja del racionalismo para apelar al placer sensible.

difendono le loro posizioni con la teoria del progresso, identificando il progresso della ragione con il progresso delle arti, gli *antichi* potranno ora difendere i loro gusti con una nuova filosofia, con l'empirismo, con l'estetica del sentimento”.

⁴¹ La traducción al castellano es mía. En el texto original dice: “tutta la sua estetica, infatti, nasce come frutto di una rimeditazione della *querelle*, anche se nei risultati va ben oltre. Du Bos, razionalista cartesiano nei suoi primi studi storici ed eruditi, si trasforma in un seguace della filosofia empiristica, operando una rivalutazione del sentimento e della emozioni”.

2

La revolución del sentimiento

2.1 La experiencia estética dubosiana

Más allá de proporcionar a los Antiguos una filosofía con la que éstos pudieran enfrentar las tesis de los Modernos, la apelación que hace Du Bos al empirismo lockeano le permite introducir en las *Reflexiones* conceptos que serán esenciales en su teoría del arte. El abad francés toma de la obra de Locke los conceptos que dan forma a sus planteamientos filosóficos sobre el arte y sobre la poesía, por la imposibilidad que representa concebirllos desde el cartesianismo dada la exclusión que éste hace de la sensibilidad en su sistema de conocimiento: “Du Bos adopta una posición en línea con los que insisten sobre el contenido primario de la cualidad de la experiencia entrando de hecho en un conflicto con la tradición del cartesianismo”⁴² (Matteucci, 2005: 190).

No obstante, la influencia de Locke en la teoría dubosiana no puede interpretarse como una continuidad o un desarrollo posterior de la doctrina sensualista, pues cuando Du Bos toma las ideas formuladas por el filósofo inglés lo hace de un modo bastante general, de ahí que pueda afirmarse con Alfred Lombard que: “la influencia del sensualismo de Locke es demasiado general y está constantemente presente

⁴² En el texto original aparece: “Du Bos prende una posizione que è in línea con coloro che insistono sul primario contenuto di qualità dell’esperienza entrando di fatto in conflitto con le tradizioni del cartesianesimo”.

para poder probarla con citas precisas”⁴³ (1913: 194). En efecto, de la lectura de las *Reflexiones* se desprende que Du Bos está influido por las tesis lockeanas y son, como dice Peteut, la dirección general de su espíritu por lo que es indispensable considerar el modo como el autor lleva estas doctrinas a su obra. Lo que parece saltar a la vista inicialmente, es que Du Bos toma tales doctrinas de una manera bastante flexible, pues cuando sus razonamientos lo obligan él no duda en alejarse de éstas (Peteut, 1902: 30). Esta flexibilidad es evidente en la acomodación que de tales conceptos hace a la teoría de la recepción de la obra de arte que formula⁴⁴.

Du Bos adopta en su obra la noción de experiencia que proviene del *Ensayo sobre el entendimiento humano*⁴⁵. Obra en la que el filósofo inglés propone un argumento con el que pretende refutar las tesis cartesianas sobre la razón, en particular aquella sobre la existencia de ideas innatas⁴⁶ en la mente humana. Locke considera que la principal fuente de conocimiento que posee el hombre no tiene su origen en ideas fijas grabadas en la mente desde el primer momento en que el alma llega a este mundo, sino que por el contrario, éstas son adquiridas a través de la experiencia (1982: 21). El filósofo inglés entra a demostrar cómo es que la experiencia es la que

⁴³ En el documento original aparece: “l’influence du sensualisme de Locke est trop générale et trop constamment présente pour pouvoir être prouvée par des citations précises”.

⁴⁴ Para efectos de la comprensión su teoría se la llamará teoría de la recepción.

⁴⁵ En el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Locke plantea el problema del conocimiento humano, su alcance y sus límites, pues le interesa establecer no sólo que es susceptible de conocimiento por parte del hombre sino de qué modo llega éste a conocer: “siendo, pues, este mi propósito de investigar los orígenes, la certidumbre y el alcance del entendimiento humano, junto con los fundamentos y grados de las creencias, opiniones y asentimientos” (1982: 17).

⁴⁶ Locke sostiene que la tesis del innatismo se elaboró a partir de unos principios fijos universalmente consentidos que estarían impresos en el alma humana desde el nacimiento. Lo que se probaría a partir del argumento del consentimiento universal, en tanto todos los hombres están de acuerdo con la validez de determinados principios, tales como “lo que es, es” y “una misma cosa no puede ser o no ser”. Tesis que Locke refuta con el argumento de que tal acuerdo tácito no es posible por cuanto dicha aceptación acerca de la veracidad de un principio no existe, pues si así fuera tanto los niños como los idiotas las conocerían; a lo que agrega que tampoco es posible adquirir este conocimiento en el momento en el que los hombres adquieren el uso de la razón, ya que para él estos principios son aprendidos por la experiencia y la observación de las cosas. Es evidente, entonces, que para Locke hay en los hombres tendencias naturales, pero no ideas innatas y mucho menos principios innatos, pues éstos se conformarían a partir de tales ideas.

proporciona al entendimiento los recursos necesarios para adquirir las ideas, erigiéndose en fuente de conocimiento. Conforme a la tesis lockeana, de lo que el hombre toca, gusta o ve, y en general de lo que percibe a través de sus sentidos, proviene la mayor parte del material de que dispone la razón para llegar a conocer, mientras que la otra parte se obtiene de las operaciones internas de la mente⁴⁷:

todos esos pensamientos sublimes que se levantan por encima de las nubes y que llegan hasta las alturas del cielo mismo, tienen su arranque y su base en aquel cimiento, y en toda esa vasta extensión que la mente recorre al entregarse a esas apartadas especulaciones que al parecer la elevan tanto, no excede ni en un ápice el alcance de esas ideas que la sensación y la reflexión le han ofrecido como objetos de su contemplación (Locke, 1982: 97).

El filósofo inglés le restituye a lo sensible el espacio epistemológico que había perdido con el racionalismo cartesiano, el cual lo había relegado a un plano inferior en relación a la razón. De este restablecimiento de los sentidos como fuentes de experiencia se vale Du Bos para elaborar su planteamiento sobre el arte y la poesía. Ahora, el autor no toma a la experiencia estrictamente en el sentido epistemológico en el que la formula Locke, esto no significa que desconozca el valor que ella tiene como posibilidad de aprehender el mundo. Pero Du Bos le da a la experiencia un carácter distinto, propio de su quehacer como teórico del arte: afirma que esta es la forma de aprender a aplicar, en la práctica, las reglas del arte. En la sección primera de las *Reflexiones* afirma que la experiencia es lo más cercano a la observación, esto hace que no la despoje completamente de su contenido epistémico: “Du Bos adoptó la doctrina sensualista como el método experimental. El prefería la

⁴⁷ Reflexión que para Locke es “la percepción de las operaciones interiores de nuestra propia mente al estar ocupada en las ideas que tiene; las cuales operaciones, cuando el alma reflexiona sobre ellas y las considera, proveen al entendimiento de otra serie de ideas que no podrían haberse derivado de cosas externas” (1982: 84). Luego, resulta claro que para Locke en la reflexión no hay una referencia de la mente a los objetos exteriores, pues no se trata de una percepción como la transmitida por los sentidos, sino de una introspección, en un proceso mediante el cual la mente advierte sus propias operaciones pues conforme a la teoría del filósofo inglés, lo que el entendimiento percibe por la reflexión es su propia experiencia de las operaciones mentales como pensar, crear o razonar, por ejemplo. De ahí que pase a sostener que: “y aunque no es un sentido, ya que no tiene nada que ver con objetos externos, con todo se parece mucho y puede llamársele con propiedad sentido interno” (Locke, 1982: 84).

observación a la especulación, la acumulación de los hechos de la experiencia a los razonamientos teóricos”⁴⁸ (Lombard, 1913: 195).

Puede decirse, en este sentido, que Du Bos se apropia de esta noción de experiencia⁴⁹ para configurar, a partir de ella, una teoría del arte en la que la sensación y la emoción experimentadas por el espectador en presencia de una obra de arte se constituyen en elemento determinante para su conformación, es decir, desde la reacción emotiva que se tiene al observar un cuadro o escuchar un poema se establece la experiencia estética de que habla Du Bos: “la experiencia constatada y registrada de las reacciones de los «sentidos» al contacto con la obra de arte. Esta es la experiencia que el invoca, tanto si se trata de analizar la impresión individual como si se trata de demostrar por los juicios del público la superioridad de la ópera de Lulli o de la tragedia de Corneille”⁵⁰ (Lombard. 1913: 197). Entonces es desde las tesis de Locke que el *abbé* alcanzará la configuración de la noción de experiencia estética como experiencia propia y directa:

las pinturas de una pasión que no hemos sentido, o de una situación en que no nos hemos encontrado, no podría emocionarnos tan vivamente como la pintura de las pasiones y situaciones que son actualmente las nuestras o que lo fueron en otro momento. [...] todo lo que los demás nos cuentan al respecto no podría darnos una idea justa y precisa de las agitaciones de un interior que éstas tiranizan (Du Bos, 2007: 80).

⁴⁸ En el documento original aparece: “Du Bos adopta la doctrine sensualiste comme la méthode expérimentale. Il préfère l'observation à la spéculation, l'accumulation des faits d'expérience aux raisonnements théoriques”.

⁴⁹ Sin embargo, al llegar a este punto es conveniente agregar que en Du Bos la experiencia no sólo aparece en términos de afectación, sino que en las *Reflexiones* es también un método para probar su argumento sobre el arte y la poesía. Puede verse entonces que para Du Bos es importante recurrir a los hechos, porque para él experiencia es una forma segura de evitar los engaños a que pueden conducir los razonamientos cuando no tienen comprobación empírica, de ahí que llegue a sostener que: “la experiencia les ha permitido saber que el testimonio claro y distinto de los sentidos raramente engaña, y que el habito de razonar y de juzgar sobre ese testimonio conduce a una práctica simple y segura, mientras que se produce una tensión cotidiana actuando filosóficamente, es decir, proponiendo principios generales y extrayendo de ellos una cadena de conclusiones” (Du Bos, 2007: 318).

⁵⁰ En el texto original aparece: “l'expérience constatant et enregistrant les réactions du «sens» esthétique au contact de l'oeuvre d'art. C'est l'expérience qu'il invoque, aussi bien quand il s'agit d'analyser l'impression individuelle que quand il s'agit de démontrer par les jugements du public la supériorité de l'opéra de Lulli ou de la tragédie de Corneille”.

El análisis dubosiano de la experiencia parte de la reacción emocional de los individuos al contemplar una obra, esto es, al momento en el que se produce el placer. Si se atiende al texto de Du Bos se puede concluir que todo el planteamiento sobre la experiencia está construido sobre lo que los individuos perciben al escuchar un poema u observar un cuadro, y a esto lo llama experiencia propia o sentimiento propio: “las opiniones cuya divulgación y duración estén fundadas en el sentimiento propio y, por así decir, en la experiencia interior de quienes las han adoptado en todos los tiempos” (2007: 365). De ahí que Cassirer sostenga que:

no es posible conocer la naturaleza de lo estético por puros conceptos, y, en este dominio, el teórico no tiene otro medio para comunicar sus conocimientos y convencer a los demás que apelar a su propia experiencia interna. La impresión, a la que se enlaza toda formación conceptual estética, y a la que se tiene que volver la mirada constantemente, no puede ser sustituida por ninguna deducción ni debe ser pospuesta por ella (Cassirer, 1984: 333).

Ahora bien, siguiendo la reflexión dubosiana se encuentra que la experiencia que a Du Bos le interesa es aquella que no está mediada por ninguna deliberación, se trata de esa experiencia que es concomitante a la contemplación de una obra de arte o a la lectura de un poema, y que resulta ajena a cualquier reparo sobre un acatar las reglas⁵¹. En la experiencia propia, tal como es planteada por Du Bos, lo que interesa es ese primer momento de la recepción de una obra por el espectador, en el que la experiencia es introspectiva y no deliberativa: “es Dubos⁵² quien, por primera vez, señala claramente a la introspección como principio peculiar de lo estético y la defiende como el verdadero origen de todo conocimiento seguro frente a los demás métodos puramente lógicos” (Cassirer, 1984: 333).

A modo de ejemplo, puede tomarse la *Eneida*, obra que claramente ha suscitado emociones en los lectores durante siglos, y cuyo mérito no sólo se ha transmitido de

⁵¹ La concepción estética dubosiana no está dada a partir de un sistema reglado universal.

⁵² Cassirer se refiere al autor francés como Dubos.

generación en generación, desde la época de Virgilio, sino que se enseña en la escuela. Pero cuando el lector entra en contacto con la obra, esto es, cuando la lee la *Eneída* consigue encantarla, provocando emociones en el momento mismo de la recepción porque lo percibido, las impresiones que le causan las aventuras y los padecimientos de Eneas, le permiten decidir si la obra le gusta o no, sin que quede espacio para la deliberación o para los prejuicios. Esta reacción emocional que surge al contacto con la obra y que sitúa al receptor en el plano de lo pre-reflexivo a través de lo percibido por los sentidos, y que despierta en él sentimientos de placer o de desagrado –o ambos simultáneamente–, esta reacción emocional es la experiencia estética que analiza Du Bos.

Al abad francés le interesan entonces las emociones experimentadas por los hombres al contemplar una obra y por esto mismo hace de su reflexión sobre el arte una teoría sobre la recepción de la obra por parte de quien mira un cuadro y de quien lee un texto literario. Cuando Du Bos se enfoca en la recepción de la obra concibe un sexto sentido, el sentimiento⁵³, que contribuirá de manera substancial al desarrollo de tal teoría, en la medida en que este sentido se constituye en el lugar donde se configura la experiencia estética. Es, entonces, el sentimiento el centro de gravedad de la propuesta estética dubosiana, y el que le dará validez a la obra y le permitirá abrir el camino para nuevas e interesantes formulaciones sobre el arte y la poesía.

Ahora bien, este análisis de las pasiones es prácticamente una fenomenología de las emociones en el espectador, en cuanto que el impacto emocional que produce la obra de arte se pone en relación con la conciencia cuando analiza de qué modo se dan las emociones en el receptor. Por esto, afirmaciones como “todas las personas se afligen, lloran y ríen; todas experimentan pasiones; sin embargo, las mismas

⁵³ Du Bos distingue entre sentimiento y sensación. Según Elio Franzini, el sentimiento es para el *abbé* “aquel estado conectado al juicio que las pasiones suscitan” (Franzini, 2000: 130), en tanto la sensación, son las impresiones que se producen en los sentidos.

pasiones se graban en ellas con caracteres diferentes” (Du Bos, 2007: 68), le permiten entender la existencia de un estado emocional previo a la contemplación de la obra –en el sentido que el espectador es sujeto de emociones–, al que el poeta puede recurrir para despertar en él las pasiones que desea. Encuentra que el arte posee la facultad de emocionar al público, pues para él “la pasión que el poeta dibuja puede excitar en su corazón humano movimientos furiosos” (Du Bos, 2007: 81). Para finalmente, darse cuenta de que entre el artista, la obra y el espectador se genera una relación de identificación emocional, que conduce a la afectación del espectador.

De este modo, puede concluirse que en las *Reflexiones* se alcanza una noción de experiencia estética con la que claramente la sensibilidad recupera su lugar. Esta restitución de lo sensible al lugar del que los teóricos de la razón en el arte lo habían suprimido no sólo en relación con el momento de la creación artística sino con de la contemplación de la obra de arte o de la lectura de un texto literario, permite que una nueva dimensión estética empiece a vislumbrarse: aquella que considera las pasiones del espectador. La experiencia estética no es otra cosa que la experiencia de los sentidos, esto es, de las impresiones sensoriales que la obra causa en el receptor. Es, sin más, una experiencia que se hace manifiesta en el acto judicativo que pronuncia el sentimiento.

2.2 El sentimiento

De lejos puede verse cómo en las *Reflexiones* la palabra sentimiento aparece no sólo repetidamente, sino que además es polisémica: “sin embargo nada es más ambiguo y más difícilmente analizable que este concepto de sentimiento. En todas las páginas de las *Reflexiones* se habla de sentimiento, pero en contextos diversos, con significados diversos”⁵⁴ (Fubini, 1990: 25). Aún así, debe decirse que el

⁵⁴ En el documento original aparece: “tuttavia nulla di più ambiguo e di più difficilmente analizzabile che questo concetto di sentimento. A ogni pagina delle *Réflexions* si parla di sentimento, ma in contesti diversi, con significati diversi.

sentimiento en Du Bos, tiene preeminentemente un carácter judicativo sin que implique un desprendimiento de la reacción emocional.

Cuando Du Bos le otorga al sentimiento un carácter judicativo se separa de las tesis empiristas para construir una filosofía del sentimiento: “Du Bos se desmarca del empirismo para construir una filosofía del sentir en la dirección de una pragmática del juicio”⁵⁵ (Diodato, 2005: 193); pues si bien la tesis del autor francés conserva su raíz lockeana en cuanto a la apelación a la sensibilidad, el sentimiento tal como aparece en las *Reflexiones* adquiere otra dimensión, ya no se trata como en Locke de una idea simple, sino que se convierte, como sostiene Fubini, en un sexto sentido, en un órgano inapelable de juicio e independiente de la razón, encargado de decidir sobre el valor artístico de una obra.

Du Bos configura al sentimiento como un sentido sin órganos al que llama sexto sentido: “es ese sexto sentido que hay en nosotros sin que percibamos sus órganos; es la parte de nosotros mismos que juzga sobre la impresión que padece y que, sirviéndome de la terminología de Platón, se pronuncia sin pronunciar la regla ni el compás. Eso es lo que comúnmente denominamos el sentimiento” (2007: 314). Asocia, pues, lo percibido por los sentidos externos a las emociones que se producen al contemplar una obra de arte o al leer un poema y, de este modo, asume los sentimientos como un sentido interno⁵⁶: “este sentimiento no es más como el «gusto», una operación rápida de la inteligencia afinada por el ejercicio, pero sí es una emoción física, una reacción de los órganos análogos al tacto y al olfato, un sentido nuevo y una nueva sensualidad”⁵⁷ (Lombard, 1913: 225). Lo anterior, resulta

⁵⁵ En el texto original dice: “Du Bos si smarchi dall’empirismo per edificare una filosofia del sentire nella direzione di una pragmatica del giudizio”⁵⁵.

⁵⁶ Aunque es claro que Du Bos al tematizar este concepto establece que lo percibido por éste tiene su origen en lo captado por los sentidos externos, en tanto una pintura se observa y un poema se escucha o se lee.

⁵⁷ En el documento original dice: “et ce sentiment n'est plus, comme le « goût », une opération rapide de l'intelligence affinée par l'exercice, mais une émotion physique, une réaction des organes analogues au toucher et à l'odorat, un sens nouveau et une nouvelle sensualité”.

evidente en la sección 35 de la segunda parte de las *Reflexiones*, donde el autor francés hace una analogía entre lo percibido por los sentidos al saborear un licor y lo que éstos advierten cuando aprecian un poema:

no podemos juzgar bien sobre el sabor de un licor más que después de haberlo degustado; ni de la excelencia del sonido de un violín sin haberlo escuchado. Así, el poema, cuya lengua no entendemos, no puede sernos conocido por medio del sentido destinado a juzgarlo: no podemos discernir su mérito por la voz del sentimiento, que es ese sexto sentido de que hemos hablado, al cual corresponde saber si el objeto que se nos presenta es emocionante o capaz de emocionarnos, de la misma manera que corresponde al oído juzgar si los sonidos agradan y al paladar si el sabor es agradable (2007: 373).

Es importante comprender cómo Du Bos configura en su obra el sexto sentido. Para ello es útil hacer alusión a la analogía entre el sexto sentido y los cinco sentidos con sus órganos sensoriales externos, ya que es evidente que lo sitúa “en el mismo plano de los actos perceptivos del ver, del oír, del gustar y oler” (Cassirer, 1984: 334). En otras palabras, parte de una comprensión biológica a cerca de los sentidos y de sus funciones, para trasladarlas al sexto sentido, entendido éste como un sentido interno que da cuenta del impacto que una obra de arte puede producir en el espectador, del mismo modo como la vista y el gusto perciben los colores y los sabores a través del ojo y de la lengua, respectivamente:

[...] hay en nosotros un sentido para saber si el cocinero ha actuado siguiendo las reglas de su arte: se degusta el guiso y, aún sin conocer estas reglas, se sabe si es bueno. Hasta cierto punto, lo mismo ocurre con las obras literarias y con los cuadros creados para gustarnos y emocionándonos.

Hay en nosotros un sentido destinado a juzgar el mérito de estas obras, consistente en la imitación de los objetos de la naturaleza que emocionan. Este es el mismo sentido que juzgaría el objeto que el pintor, el poeta o el músico han imitado: el ojo, si se trata del colorido de un cuadro; el oído, si la cuestión es juzgar si los acentos de un relato resultan emocionantes, convenientes a las palabras y si el canto resulta melodioso (Du Bos, 2007: 313).

Tal analogía hace del sexto sentido algo natural pues “todas las personas, con ayuda del sentimiento interior que hay en ellas, sin conocer las reglas, saben si las producciones de las artes son buenas o malas obras y si el razonamiento que escuchan concluye bien” (Du Bos, 2007: 315), a la manera de un instinto o de una propensión; por consiguiente, no se lo podría educar ni mediante instrucciones teóricas ni a través de la experiencia: “el gusto, en sentido propio, ni puede

aprenderse ni puede educarse esencialmente con puras consideraciones teóricas; lo mismo que la impresión sensible, ni necesita ni es capaz de semejante educación” (Cassirer, 1984: 334). Para Du Bos, entonces, algunas personas por naturaleza tienen el sexto sentido más agudo o afinado que otras:

cuando una obra trata de ciencias o de conocimientos puramente especulativos, su mérito no depende del sentimiento. Así, las personas que han adquirido el saber necesario para conocer si una obra es buena o mala son las únicas que pueden juzgarla. Las personas no nacen con conocimientos de astronomía y de física, pero sí con el sentimiento: no podrían juzgar el mérito de una obra de física o de astronomía más que a partir de sus conocimientos adquiridos; en cambio pueden juzgar los versos y cuadros en virtud de su discernimiento natural (Du Bos, 2007: 324).

La analogía con el gusto orgánico conduce a demostrar el carácter de infalibilidad del juicio del sentimiento, que toma del gusto orgánico. Pero en el caso del juicio por vía del sentimiento, este carácter de indefectible no significa nada diferente a que no le interesa si el fallo del sentimiento es verdadero o falso: “son una realidad primaria, *verdadera* por el solo hecho de ser pronunciados o mejor *oídos*. Se puede ahora entender mejor por qué el arte no tiene historia, solo la razón tiene historia y es la historia de su conquista progresiva en el campo de la experiencia, la historia de sus victorias y de sus fracasos”⁵⁸ (Fubini, 1990: 26). Esto implica que Du Bos podría estar de acuerdo con el dicho popular de que en gusto y colores no cabe discusión; no obstante, el asunto es más complejo.

Esta comparación entre el gusto entendido orgánicamente y el sentimiento tomado como sentido interno, es posible gracias al parangón entre el guiso del cocinero y la obra de arte, comparación que *aparentemente* lleva a Du Bos a empujarse el placer del arte al confundirlo con los disfrutes materiales (Lombard, 1913: 209). No obstante, al examinar con cuidado el argumento dubosiano se encuentra que el placer estético tiene una naturaleza que lo diferencia de toda otra sensación placentera.

⁵⁸ En el documento original aparece: “sono una realtà primaria, *veri* per il solo fatto che sono pronunciati o meglio *sentiti* Si può ora capire meglio perché l’arte non ha storia; solo la ragione ha storia ed è la storia delle sue conquiste progressive nel campo dell’esperienza, la storia della sue vittorie e dei suoi fallimenti”.

Hasta aquí hay una diferenciación del placer que produce el arte, de otros placeres con carácter orgánico. Pero para poder explicar en qué consiste el placer que causa el arte el *abbé* recurre al examen de un espectáculo que le permita introducir los elementos que necesita para conformar su idea de placer en el arte. Du Bos se detiene entonces en el análisis de la emoción que el público romano experimentó ante las luchas de los gladiadores, o en la emoción producida por la ejecución pública de un criminal.

Lo primero que aflora es que para el público estos dos eventos son espectáculos que le satisfacen: “así, por instinto corremos tras los objetos que pueden excitar nuestras pasiones, aunque esos objetos produzcan en nosotros impresiones que a menudo nos hacen pasar noches inquietas y jornadas dolorosas; sin embargo, en general, viviendo sin pasiones las personas sufren más de lo que las hacen sufrir las pasiones” (Du Bos, 2007: 42). A pesar de las noches inquietas y de las jornadas dolorosas estas emociones, en opinión de Du Bos, causan tal fascinación en el hombre que le inducen a buscarlas para escapar de la inactividad del alma, esto es, del aburrimiento⁵⁹: “las pasiones que les ofrecen las más vivas alegrías también les producen penas duraderas y dolorosas; con todo, las personas temen aún más el aburrimiento que sigue a la inactividad y en la agitación de los asuntos, y en la embriaguez de las pasiones encuentran una emoción que las mantiene ocupadas” (Du Bos, 2007: 42). Ésta, podría decirse, es la dinámica de lo negativo atrayente (Diodato, 2005: 199), es decir, una dinámica donde la emoción natural producida por el suplicio –a pesar de la secuela dolorosa– es tan poderosa que hace que se la busque porque al mismo tiempo lleva a un cierto tipo de placer. Se trata, entonces,

⁵⁹ Años atrás Pascal había reflexionado sobre el tedio como parte de la condición humana, insistiendo sobre el peligro que representa para el hombre no tener el alma ocupada: “nada tan insoportable para el hombre como estar en reposo total, sin pasiones, sin asuntos, sin diversiones, sin empleos. Entonces siente su nada, su abandono, su insuficiencia, su dependencia, su impotencia, su vacío. Al instante extraerá del fondo de su alma el tedio, la negrura, la tristeza, el pesar, el despecho, la desesperación (Pascal, 2001: 47).

de una emoción tal que escapa a la razón: “un movimiento [emocional] que la razón reprime mal” (Du Bos, 2007: 42).

El sufrimiento que provoca la clase de espectáculos mencionados, está acompañado de placer. Hay pues un carácter de paradoja evidente por la crueldad del espectáculo que se contempla, pues innegablemente lo que el espectador está mirando, y de donde extrae placer, es un evento en el que un hombre es conducido “a la muerte con espantosos tormentos” (Du Bos, 2007: 43). En las *Reflexiones*, esta paradoja se explica a través de la metáfora del naufragio que aparece formulada en Lucrecio: “cuando en el vasto mar los vientos provocan mareas, es grato asistir desde tierra a las rudas pruebas de otra persona [...] También es grato estando en medio de las llanuras y sin correr peligro, contemplar las grandes batallas de la guerra”⁶⁰ (Du Bos, 2007: 43).

Encuentra Diodato que este atractivo tiene que ver con la relación que se establece entre seguridad y peligro, pues tanto en el suplicio como en la metáfora del naufragio hay un hombre situado ante un riesgo real, pero quien lo observa se encuentra a salvo al no participar directamente en la acción, y su atención cesa una vez terminado el espectáculo (2005: 199). Lo paradójico con el espectáculo de la lucha de gladiadores es que el pueblo romano lo consideró atractivo, pero de ningún modo para los romanos, este tipo de espectáculo podía entenderse como una obra de arte en tanto que no había imitación, que es condición necesaria para que el arte exista:

la estructura relacional pre-categorial y primariamente emotiva es una curvatura de una de las (dos) dimensiones transcendentales de la experiencia emocional, y que explica para Du Bos la importancia funcional del arte y cuál es su analogía con la filosofía. Así como la filosofía parece haber sido en origen y por vocación, elaboración y transformación a la luz de la razón del asombro por el reconocimiento del convertirse en indiferente y a veces fatal de la naturaleza. Del mismo modo en que el arte traduce en artificial la interiorización de la fascinación suscitada por el peligro de disolución, a fin de satisfacer la atracción y exorcizar lo efectos. Ambos, arte y filosofía, se plantean por lo tanto, como función de una dimensión pre-

⁶⁰ Lucrecio: *La naturaleza*, L. II, vv. 1 y 2; vv. 5 y 6. Referencia bibliográfica tomada del pie de página en las *Reflexiones* (Du Bos, 2007: 43).

categorial precisa de la experiencia, en la forma respectiva de la argumentación y de la mimesis⁶¹ (Diodato, 2005: 200).

Se llega de esta manera al estatuto del espectáculo artístico, que antes que nada tiene la característica de ser imitación de un objeto real. Esto lleva a que el arte sea posible sólo si hay una mediación: el placer y el dolor que suscitan espectáculos como el de los gladiadores no son del mismo tipo que los provocados por el arte o por la poesía: “cada día se comprueba que los versos y las pinturas producen un placer sensible; pero resulta no poco difícil explicar en qué consiste ese placer que a menudo se parece a la aflicción y cuyos síntomas, a veces, son los mismos que los del dolor más vivo. El arte de la poesía y el arte de la pintura nunca son tan aplaudidos como cuando han conseguido afligirnos” (Du Bos, 2007: 39).

Ese placer contradictorio que ocurre en los espectadores a partir de la contemplación de los entretenimientos reales, Du Bos lo traslada a la obra de arte en aras de comprender las diferencias en las dinámicas propias de los espectadores, ora de los entrenamientos reales, ora de las obras de arte. Bien dice Cassirer que Du Bos: “pretende examinar y comprender los estados, la pura $\pi\acute{\alpha}\ \theta\eta$, que provocan en el hombre las obras de la poesía y de las artes plásticas” (1984: 355). A diferencia de un espectáculo real el distanciamiento que opera en el arte hace que la afectación producida sea un artificio por la eliminación de lo real: “la exigencia máxima que imponemos al artista, la suprema y hasta única regla a que sometemos al genio, no consiste en que se someta en su creación a determinadas normas objetivas, sino

⁶¹ En el texto original aparece: “quella struttura relazionale precategoriale e primariamente emotiva che è una curvatura di una delle (due) dimensioni trascendentali dell’esperienza emozionale, e che spiega quale sia per Du Bos la rilevante funzione dell’arte e quale la sua analogia con la filosofia. Così come la filosofia sembra essere stata, in origine e per vocazione, elaborazione e trasformazione alla luce della ragione dello stupore per il riconoscimento del divenire indifferente e talvolta micidiale della natura, così l’arte traduce nell’artificiale l’interiorizzazione del fascino suscitato dal pericolo di dissoluzione, allo scopo di soddisfarne l’attrazione ed esorcizzarne gli effetti. Entrambe, arte e filosofia, si prospettano dunque come funzioni di una dimensione precategoriale precisa dell’esperienza, nella forma rispettiva dell’argomentazione e della mimesis”.

que se halle presente por entero como sujeto en todo lo que crea; que sea capaz de imponer al espectador su propia emoción” (Cassirer, 1984: 355).

En consecuencia, el placer que produce el arte no es entonces un placer natural, por el contrario, ese sentimiento que despierta una obra poética o una obra de arte en el espectador debe su origen a un objeto que imita la naturaleza, y que en tanto imitación de ella no puede dejar secuelas duraderas como las provocadas por los espectáculos reales. Luego, la distinción que Du Bos hace entre las emociones que produce el arte y aquellas que producen los espectáculos reales en el espectador, permite hablar de dos tipos de placer: los naturales y los artificiales. Las pasiones artificiales originadas por el arte en los hombres son explicadas en las *Reflexiones* desde la mimesis; Du Bos encuentra que a través de ésta puede entrar a demostrar que así como el arte es concebido a la manera de una imitación de los objetos de la naturaleza, las emociones que éste produce constituyen una imitación de las pasiones que los objetos reales producirían⁶². De modo tal que es ahí donde Du Bos considera que radica el carácter de artificialidad:

los pintores y los poetas excitan en nosotros esas pasiones artificiales, presentando las imitaciones de objetos capaces de excitar en nosotros pasiones verdaderas. Como quiera que la impresión de esas imitaciones producen en nosotros es del mismo género que la impresión que el objeto imitado por el pintor o por el poeta haría sobre nosotros; y como la impresión que el objeto imitado haría es menos fuerte, debe excitar en nuestra alma una pasión parecida a la que el objeto imitado habría podido excitar (2007: 47).

En este sentido, Braunschvig sostiene que en las *Reflexiones*, las pinturas imitan objetos de la realidad que afectan al espectador como lo haría la realidad sin las consecuencias duraderas que produce el objeto imitado. Pero a continuación afirma, siguiendo el argumento de Du Bos, que cuando la copia del original es tan buena que provoca mayor efecto que el original a causa del talento del artista, la atención no se encamina hacia el objeto copiado sino que se orienta a la aptitud del artista y, en consecuencia, la obra agrada sin conmover (1904: 29). Por esto recalca Du Bos, que además de una correcta técnica es importante que el artista elija imitar temas que

⁶² Ciertamente este es un tema importante, sin embargo, me limito únicamente a mencionarlo.

emocionen. De ahí que sea posible sostener que en Du Bos la imitación no se reduce a la ejecución, se extiende a la elección del tema a imitar, elección y ejecución que inciden en el espectador. Puesto que Du Bos formula su teoría del arte en cuanto al espectador, la mimesis como concepto aparece no sólo con relación a lo representado sino también haciendo referencia al espectador. Por esto el centro de gravedad de la reflexión de Du Bos es la triangulación propia de la imitación entre la obra, el objeto y el espectador.

Este interés por el sentimiento del espectador resulta indispensable al momento de introducir un problema que será fundamental en la estética moderna: la valoración. Du Bos se enfrenta entonces al problema del juicio no reflexivo. De ahí que sea apropiado sostener que el acto judicativo que procede del sexto sentido, tiene carácter valorativo debido a que se funda en la experiencia, en cuanto es ésta la que determina el mérito de una obra de arte. Valor que dependerá no de la calidad de la imitación de la obra respecto a los objetos imitados, sino de lo sublime de sus imágenes: “lo que da valor a los cuadros pictóricos y a los poéticos es el patetismo de las imágenes y no su semejanza con los objetos externos” (Cassirer, 1984: 355). Es la intensidad del placer la que determina la excelencia de una obra, pues cuanto más fuertes sean las emociones que produce ésta al espectador, más profundo será su efecto: “la mera intensidad del afecto le sirve como criterio estético válido y el grado de la excitación decide sobre su valor. La poesía y la pintura no consiguen ni conocen otro fin más alto que el de gustar y conmover y en esto precisamente reside su excelencia: lo sublime de la poesía y de la pintura es tocar y agradar”⁶³ (Cassirer, 1972: 355). En consecuencia, para Du Bos el fin del arte está determinado por el placer que proporciona al espectador: “la primera finalidad de la poesía y de la pintura es emocionarnos” (Du Bos, 2007: 313).

⁶³ En el texto aparece: “le sublime de la poésie et de la peinture est de toucher et de plaire”.

Que el mérito de una obra literaria o de una obra de arte esté determinado por la afectación que produce en el espectador, hace posible entender que es el sentimiento, según Du Bos, el juez competente para determinar el valor de cualquier composición pictórica o poética. El juicio por vía del sentimiento, en tanto es ajeno a las reglas, permite establecer lo que la razón no logra, esto es, si una obra gusta o no. Por esto el *abbé* sostiene que “lo que el análisis no puede encontrar, lo capta primero el sentimiento” (Du Bos, 2007: 322). Luego, el mérito de una obra no reside en las reglas establecidas por la razón sino en causar placer al espectador: “el sentimiento viene definido como un sexto sentido, un órgano inapelable de juicio, independiente de la razón. El razonamiento con su proceder analítico no es un instrumento apto para decidir el valor artístico de una obra”⁶⁴ (Fubini, 1990: 25).

Esto implica un antagonismo entre el juicio por vía del razonamiento y el juicio por vía del sentimiento, que en Du Bos se resuelve, claramente, a favor del sentimiento: “la vía de discusión y de análisis de que se sirven estos señores⁶⁵ es verdaderamente buena cuando se trata de encontrar las causas que hacen que una obra guste o no; pero esta vía no vale lo que la del sentimiento cuando se trata de decidir esta cuestión de si la obra gusta o no gusta. O lo que es lo mismo: si la obra es, en general, buena o mala” (Du Bos, 2007: 313). En efecto, el juicio de la razón es el más conveniente para determinar por qué una obra gusta o no, o para explicar las fallas que le impiden cautivar al espectador, por sólo mencionar algunos eventos que el juicio de la razón puede examinar. De acuerdo entonces a lo afirmado por Du Bos, al momento de valorar un poema o un cuadro el juicio de la razón resulta inadecuado, pues el mérito de una obra no se decide juzgando con base en principios: “querer juzgar un poema o un cuadro en general por la vía de la discusión es como querer medir un círculo con una regla, cuando lo que hay que utilizar es un compás, que es

⁶⁴ En el documento original dice: “il sentimento viene anzitutto definito como un sesto senso, un organo inappellabile di giudizio, indipendente dalla ragione. Il ragionamento con il suo procedere analitico non è uno strumento atto a decidere del valore artistico di un’opera”.

⁶⁵ Con estos “señores” Du Bos hace alusión a los críticos y teóricos del arte, e incluso a los artistas sin genio.

el instrumento adecuado” (Du Bos, 2007: 327). El juicio del sentimiento, en tanto ajeno a cualquier determinación proveniente de las reglas establecidas por la razón, es el indicado para juzgar un poema o un cuadro.

Con esta escisión entre el juicio por vía de la razón y el juicio por vía del sentimiento, puede verse de qué modo el sexto sentido está situado en el plano de lo pre-reflexivo. Claramente en el análisis estético dubosiano se “subraya el valor pre-cognitivo de las conmoción”⁶⁶ (Pinotti, 2005: 207). Pinotti sostiene que en las *Reflexiones* se analiza la reacción que mueve a un ser humano a ver a otro en peligro, reacción que tiene que ver con la empatía, y este efecto es el que debe procurar el arte, es decir, esta reacción es la que se debe trasladar al arte y a la poesía para conseguir que el espectador sea impactado por lo que contempla. Por lo tanto, se trata de una experiencia emocional que para el abate es pre-reflexiva:

el corazón se agita por sí mismo y por un movimiento que precede a toda deliberación cuando el objeto que se le presenta es realmente un objeto emocionante, sea que haya recibido su ser de la naturaleza, sea porque debe su existencia a una imitación artística. [...] En una tragedia se llora antes de haber discutido si el objeto que el poeta nos presenta es capaz de emocionarnos por sí mismo y si está bien imitado. El sentimiento nos lo enseña antes de que hayamos pensado en examinarlo (Du Bos, 2007: 314).

Estas emociones se producen de manera intuitiva “con un movimiento que precede a todo razonamiento”⁶⁷ (Pinotti, 2005: 207). Es en el momento de la experiencia emocional en el que se produce el acto judicativo, y de ahí que sea posible afirmar que “la idea dubosiana que las operaciones fundamentales de la naturaleza humana se desarrollan a un nivel pre-reflexivo, pre-racional, afectivo e instintivo, y que el sobrevenir de lo que hoy podríamos llamar las funciones superiores de la conciencia no puede afectar sustancialmente estos procesos básicos, ni modificarlos ni controlarlos”⁶⁸ (Pinotti, 2005: 207).

⁶⁶ En el texto original aparece: “sottolinea la valenza pre-cognitiva della commozione”.

⁶⁷ En el documento original aparece: “con un moto che precede ogni ragionamento. Con il sentimento giudichiamo immediatamente tanto sull’oggetto che ci colpisce affettivamente, quanto sulla sua imitazione artistica”.

⁶⁸ En el texto dice: “l’idea dubosiana che le operazioni fondamentali della natura umana si svolgano a un livello pre-riflessivo, pre-razionale, affettivo e istintivo, e che il sopraggiungere di quelle che oggi

Al situar el sentimiento en el plano de lo pre-categorial, éste se convierte en el lugar de la experiencia estética y, de esta manera, el acto judicativo deviene en un principio cognoscitivo; bien dice Diodato que Du Bos en las *Reflexiones* “toma un problema teóricamente esencial, el de la constitución de un plano judicativo, y por consiguiente cognoscitivo, que se refiere a la compleja estructura sentimental del ser humano”⁶⁹ (2005: 193). Es claro que la contemplación de la obra de arte implica que haya una experiencia que se produce en el ámbito de lo pre-reflexivo, en la medida en que la experiencia se da en el momento en el que se establece una conexión entre el sentimiento del espectador y la obra, en el instante en que éste reconoce el mundo que se representa en la obra, que por la mediación se le muestra como ajeno. Lo que se instaura es pues una conexión entre el sentimiento y la experiencia, que abre para el arte todo un horizonte cognoscitivo. No obstante, no se trata de referirse reflexivamente sobre la obra o de examinarla, se trata del reconocimiento o la empatía que subyacen a la relación entre esta y el espectador, en el disfrute del texto literario o del cuadro; que se producen en quien contempla.

De este modo, puede verse cómo el sentimiento es puesto, no lejos del ámbito de la razón, sino en un punto anterior a ésta, en el que si bien no hay racionalidad en el sentido de una comprensión reflexiva, tampoco existe irracionalidad. Como lo sostiene Fubini, el sentimiento es para Du Bos una respuesta a-racional, pero no irracional en la medida en que, respecto a la pura racionalidad, el sentimiento es una reacción más global (Fubini, 1990: 27). Así, el juicio por vía del sentimiento no es concebido en función de la razón, se lo ha puesto en relación con la sensibilidad de todo un conglomerado social, adquiriendo así completamente su valor objetivo. Lo que se muestra conforme al interés por lo sensible en que se ha inscrito Du Bos. Él tiene

chiameremmo le funzioni superiori della coscienza non può sostanzialmente intaccare quei processi basilari, né modificarli né controllarli”.

⁶⁹ En el documento en italiano dice: “colgono un problema teoreticamente essenziale, quello della costituzione di un piano giudicativo, e quindi conoscitivo, che riferisca la complessa struttura sentimentale dell'essere umano”.

claro que el ser humano no se reduce a la mera comprensión racional en tanto que la esfera de la sensibilidad, que aparece junto con ésta, le ofrece también posibilidades cognitivas.

En este punto se muestra que el juicio está configurado desde la mirada de un espectador, espectador que no se lo entiende como un individuo, sino como un conglomerado social. En este sentido, la experiencia estética adquiere una nueva dimensión y, en consecuencia deben ser revaloradas, la inmediatez, la inefabilidad y la naturalidad que Du Bos le atribuyó al sexto sentido al compararlo con el gusto orgánico. Si bien Du Bos explica el sexto sentido desde lo individual, la validez del mismo está dada por lo colectivo, en tanto no es concebido individualmente, sino como un sentir común, no meramente contingente, ni completamente definible, que aparece anclado a un sentir opinable, sí, pero racional y argumentable (Diodato, 2005: 193).

Concebido así, el juicio estético éste adquiere un carácter inmediato que no necesariamente se opone a lo mediato de la razón. Es inmediato en la misma medida que las reacciones físicas de los sentidos y sus órganos externos son inmediatos, pero es mediato en cuanto se decanta en la historia, volcándose así sobre lo público. Con lo cual se pone en entredicho la analogía con el gusto físico, que sancionaba la naturalidad, inmediatez e individualidad del juicio estético (Fubini, 2005: 27).

Conforme al argumento dubosiano, el juicio posee una dimensión pública porque la obra debe ser proyectada para producir un sentir en la gente; esto, precisamente, es lo que le da al sentimiento un carácter público histórico, puesto que se trata de un sentimiento que no es simplemente contingente ni estático; tampoco es definible por lo verídico ni por lo lógico. Es por la naturaleza de la construcción del mismo plano judicativo que éste pertenece a una forma de persuasión que, como se vio, tiene su

propia lógica y su propia verdad (Diodato, 2005: 193), y se relaciona con el espacio de lo público:

es un proyecto que tiene un notable valor político, y que conecta [...] política y belleza por medio del juicio del gusto, e intenta la construcción, a través de la explicación de la potencialidad de la convergencia de imaginación productiva y reproductiva, mediante un fecundo entramado entre espontaneidad y pasividad, y finalmente a través de la explicación de la potencialidad simbólica, de un horizonte de sentido común⁷⁰ (Diodato, 2005: 193).

Puede decirse entonces que el sexto sentido aparece en Du Bos como una herramienta política por la forma en la que es concebida la relación que se suscita entre el arte y el espectador, entendido éste como un conglomerado social, y al concebir de este modo la afectación que la obra produce en el espectador, el *abbé* le otorga al juicio por vía del sentimiento un valor político.

De este modo, puede decirse que el juicio del público está envuelto en una dinámica en la que pasividad y actividad se entrelazan (Diodato, 2005: 196), ya no se trata de un simple receptor individual, de una percepción que produce una emoción, sino que al formular su juicio éste deviene en activo. Cuando se contempla una obra de arte o se lee una poesía éstas producen en el público una emoción que convierte a quienes contemplan o a quienes leen en sujetos de una experiencia perceptiva, pero en el momento en el que deben decidir, sobre la excelencia de la obra dejan de ser receptores pasivos para entrar en movimiento y convertirse en jueces de la obra.

Por el modo como Du Bos considera al espectador como receptor aprehensivo, y por el llamado que le hace al artista a considerarlo, se abre una relación no sólo dinámica sino dialéctica entre el creador, la obra y el receptor.

⁷⁰ En el documento original dice: “è un progetto che ha un notevole valore politico, e che anzi connette [...] politica e bellezza per il medio del giudizio di gusto, e tenta la costruzione, attraverso l'esplicazione delle potenzialità della convergenza di immaginazione produttiva e riproduttiva, attraverso un fecondo intreccio tra spontaneità e passività, e finalmente attraverso l'esplicazione delle potenzialità dell'ipotiposi simbolica, di un orizzonte di senso comune”.

3

Una teoría sobre el espectador

La teoría del arte que se configura en las *Reflexiones* es, indudablemente, una teoría de la recepción. Du Bos, a diferencia de Boileau, de De Piles⁷¹ o de Du Fresnoy⁷² que prescribieron normas para su arte, propone una teoría en la que apartándose de la intención de legislar sobre arte y poesía, hace un análisis crítico desde la perspectiva del espectador (Piñero, 2007: 26). Piensa el arte desde el lugar del receptor, pues él no es ni artista ni poeta, es un espectador: “lo que hace buena a esta obra, es que no hay en ella más que pocos errores y muchas reflexiones verdaderas, nuevas y profundas. No es un libro metódico; pero el autor piensa y hace pensar. Sin embargo no sabe de música; nunca ha escrito versos y jamás ha pintado un cuadro; pero ha leído mucho, ha visto, ha oído y ha reflexionado” (Piñero, 2007: 26)⁷³.

Cuando se examinan las tesis del *abbé*, puede verse que lo que le interesa no es la creación artística en sí misma, sino que, consciente de la relación de intercambio que se suscita entre el autor, la obra y el receptor, se dirige a investigar la dinámica de esta relación desde la consideración de un espectador que deviene en sujeto activo

⁷¹ Roger de Piles, pintor y crítico de arte, publica entre otras obras *Dialogue sur le coloris* (1673) y *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* (1708), en las que elabora un compendio de normas sobre la pintura.

⁷² Charles Alphonse du Fresnoy, pintor e historiador del arte quien en 1668 publica *Du Graphe*.

⁷³ Piñeros cita a Voltaire: *Correspondance*, París, Gallimard. 1977, vol. 1 (diciembre 1704-diciembre 1738); *Cartas filosóficas*, Madrid, Editora Nacional, 1983.

de la relación una vez entra en contacto con la obra apropiándose. Para el pensador francés el espectador es el juez de la obra. Con esta teoría expande el horizonte de la estética en la medida en que su novedosa propuesta implica un desplazamiento del foco de atención desde el creador al espectador —el interés pasa de un extremo al otro de la relación—, al examinar no el proceso creativo sino la experiencia estética del receptor: “DuBos considera esta “excitabilidad” estética desde el punto de vista del espectador y no del artista, y medita sobre la actividad del espectador y no del creador” (Cassirer, 1972: 353). De ahí que su argumento se encuentre cimentado en el efecto que produce la obra en el espectador: “la estética dubosiana se orienta entonces, aunque no de un modo exclusivo, sobre el espectador, midiendo el contenido de la obra con base en el efecto que ésta produce, con base en la respuesta del espectador individual de un lado, y del público del otro”⁷⁴ (Mazzocut-Mis, 2005: 110).

Esta comprensión del arte sugiere la determinación de un espacio teórico autónomo que hasta ese momento había recibido poca atención: el del acto receptivo (Piñero, 2007: 26). En Du Bos el interés por los efectos del arte en el receptor lo conduce a la configuración de una noción de espectador que orienta todo su pensamiento. El juicio por vía del sentimiento, tal y como lo plantea Du Bos, requiere de un juez que emita un fallo no atendiendo exclusivamente a las reglas de la razón, sino de uno que juzgue desde el impacto que produce la obra. El interés por el espectador tiene entonces implicaciones directas en la teoría sobre el juicio estético. El acto judicativo se ve afectado en la medida en que el sentimiento, tomando en cuenta el impacto sobre individuo, no es considerado como el sentimiento de un individuo comprendido en su carácter singular y autónomo, sino como parte de un conglomerado social. Fubini, en la introducción a la traducción italiana de las *Reflexiones*, sostiene que el concepto de público modifica y corrige el carácter inmediato, a-histórico y a-racional

⁷⁴ El documento en italiano dice: “l’estetica dubosiana si orienta quindi, anche se non in modo esclusivo, verso lo spettatore, misurando il contenuto dell’opera in base all’effetto che essa produce, in base cioè alla risposta del singolo fruitore da un lato, e del pubblico dall’altro”.

del juicio, pues al depositar el juicio en el público, éste deja de ser una suerte de instinto primario, absolutamente inmediato y espontáneo. Un juicio valorativo dado en tales condiciones lleva a considerar no sólo su infalibilidad, sino también la universalidad y la validez misma del pronunciamiento. Lo que supone un cambio de plano, en tanto que del teórico-filosófico se pasa al histórico-sociológico (Fubini, 1990: 26), en consecuencia, el análisis gira en dirección a la reacción emocional ya no de un individuo sino de un grupo social.

Ahora bien, la infalibilidad del juicio, no es posible si se considera al individuo como un ente singular, pues para que el juicio adquiriera este carácter tiene que ser comunicado. El sentimiento es un acto comunicativo. No puede pensarse como “privado e incomunicable” (Fubini, 1990: 26). Tal comunicabilidad es más profunda si se tiene en cuenta, parafraseando a Fubini, que el arte es concebido no en relación con un hombre –considerado como individuo– sino en relación con toda una comunidad. De ahí que hablar de gusto en Du Bos sea también hablar del sentimiento de una comunidad, y que “hablar de arte en definitiva signifique hablar de arte en sentido lato” (Fubini, 1990: 27). El carácter de infalibilidad atribuido al sentimiento, en una primera instancia, debe ser reconsiderado a la luz del público. De hecho, aunque Du Bos hable de sentimiento propio, es decir, de un sentimiento particular, está hablando del sentimiento de un individuo socialmente involucrado.

Para terminar, debe decirse, que este carácter de infalibilidad “presupone una universalidad, así sea subjetiva, del juicio de gusto”⁷⁵ (Fubini, 1990: 26), en la medida en que el sentimiento se proyecta más allá del individuo para desplegarse en el público, pues es éste el que detenta, en últimas, el criterio para juzgar. Lo que es evidente en Du Bos es la consideración del espectador como ente colectivo. Por lo tanto, si la universalidad es comprendida a partir del público, la universalidad viene

⁷⁵ En el documento original aparece: “d'altra parte l'infalibilità presupone un'universalità, sia pur soggettiva, dei suoi giudizi”.

dada en términos sociales. Así, en lo colectivo surge la universalidad del juicio y ésta, a su vez, acaba constituyéndose en condición de posibilidad de la inefabilidad.

Puede concluirse que este carácter de infalible, que acompaña al sentimiento, adquiere mayor importancia a partir del concepto de público. Si en la tesis dubosiana el grupo social aparece como receptor sensible de la obra, el principio de infalibilidad del sentimiento se redimensiona porque desde el público como juez de la obra de arte, lo indefectible pasa a ser generacional insertándose en el tiempo, alcanzado, de esta manera, una significación mucho más profunda. Por esto es posible sostener con Fubini que “a la luz del concepto de público viene entonces profundamente redimensionado el principio de infalibilidad del sentimiento como órgano del juicio estético [...] el juicio estético es infalible porque es el juicio de generaciones enteras sobre una obra, el juicio siempre está en vía de perfeccionamiento porque constituye una suma de muchas experiencias parciales pero reales”⁷⁶ (1990: 30). En este orden de ideas, puede colegirse que el juicio indefectible es el del público. Ahora, esto abre espacio a cuestionamientos: ¿de qué modo está constituido el público dubosiano?, ¿quién es el público? Es necesario pues determinar el público de Du Bos.

3.1 El público idóneo

El camino que conduce a la configuración de la noción de público toma como punto de partida el hecho de que todos los hombres son sujetos del juicio, en tanto el sexto sentido es considerado por Du Bos como una facultad inherente al ser humano: “resulta tan raro ver personas nacidas sin ese sentimiento del que hablo como encontrar ciegos de nacimiento” (Du Bos, 2007: 314). No obstante, al examinar el argumento de las *Reflexiones*, se encuentra que el autor plantea la existencia de un público idóneo para juzgar la obra de arte. Existe entonces, un modelo de público

⁷⁶ En el texto original aparece así: “alla luce del concetto di pubblico viene dunque profondamente ridimensionato il principio dell’infalibilità del sentimento come organo del giudizio estético. [...] il giudizio estético è infallibile perché è il giudizio di intere generazioni su di un’opera; giudizio sempre in via di perfezionamento perché costituito da una somma di tante esperienze parziali ma reali”.

que es delimitado mediante la exclusión de otros dos tipos de públicos: el público en general y los teóricos del arte (Fubini, 1990: 28).

Cuando se atiende al argumento de Du Bos, se encuentra que el juicio por vía de la razón no es el apropiado para establecer el mérito de una obra, como tampoco resulta idóneo quienes juzgan por esta vía: los artesanos, los teóricos y los críticos del arte –la gente del medio–, quienes no pueden pronunciar adecuadamente un fallo sobre el mérito de una obra, ya que por regla general quienes juzgan por vía de discusión ven que su sensibilidad está alterada: “la mayoría juzga mal estas obras tomadas en sentido general, por tres razones. La sensibilidad de la gente de oficio está deformada: lo juzga todo por la vía de la discusión; está predispuesta a favor de alguna parte del arte y, a pesar de que no valga, la hace valer en sus juicios generales” (Du Bos, 2007: 326). Esta pérdida de la sensibilidad es explicada por el *abbé* a través de un ejemplo, el del médico viejo, que a fuerza de ver moribundos se endurece ante la desgracia de sus congéneres; no es afectado ni por el sufrimiento ni por la muerte, como lo sería quien nunca ha practicado la medicina. Ahora bien, la gente del oficio, como los llama Du Bos, paulatinamente han perdido su habilidad de decir algo por vía del sentimiento, por el hábito de imponer sus razonamientos sobre sus emociones, en el proceso de proferir un juicio conforme a las reglas del arte. La contemplación habitual y la lectura de obras literarias con la intención de juzgar, conducen a la pérdida de la agudeza.

Si la gente del oficio no está en posibilidad de realizar un juicio valorativo por vía del sentimiento, debe analizarse otro tipo de público que gracias a su condición puede considerarse como opuesto: la masa ignorante. En cuanto a éste Du Bos es enfático en aclarar que su público no es el público bajo⁷⁷, pues aunque admite que “el ignorante [...] puede decir que la obra es buena o que no vale nada; incluso es falso que no pueda dar razón de su juicio” (2007: 326), al punto que algunos los poetas

⁷⁷ Du Bos usa la expresión público bajo para referirse al público en general.

recurren a sus sirvientes para conocer su opinión sobre el efecto de una obra “porque están dotados de una naturaleza muy sensible” (Du Bos, 2007: 316). No obstante, esto no significa que el *abbé* considere que estén en capacidad de producir un juicio estético: “sin embargo, se me dirá, hay bellezas en esa suerte de obras cuyo mérito no pueden percibir los ignorantes. Por ejemplo, una persona que no sepa que el rey Farnaques, que se había aliado con los romanos contra su padre Mitrídates, es el mismo que fue despojado vergonzosamente de sus Estados por Julio César unos años más tarde [...] pues no conocen más que una parte de sus bellezas” (Du Bos, 2007: 316).

Por lo tanto, el público está integrado por hombres cultos, no son los pintores ni los poetas, ni los teóricos, son aquellos que acuden con frecuencia al teatro, que adquieren conocimiento a través de la lectura o que se deleitan en la contemplación de un cuadro: “el término público no abarca aquí más que a las personas que han adquirido luces, sea mediante la lectura, sea por el trato con el mundo. Estas son las únicas que pueden indicar el rango de los poemas y de los cuadros, aunque en las obras excelentes haya bellezas capaces de hacer que las perciba el pueblo más bajo y de obligarle a sorprenderse” (Du Bos, 2007: 316). Público que Du Bos encuentra no solamente justo, en cuanto a la apreciación de una obra, sino que además considera que puede proferir una decisión correcta, gracias a que “juzga desinteresadamente y juzga según a su opinión” (2007: 312). Este carácter *desinteresado* está relacionado con el modo como consideran al arte, es decir, abiertamente y con una aguda sensibilidad, además de su franqueza al momento de condenar una obra o de apreciarla en su justo valor. Aunque esto no significa que estén lejos de animadversiones y afectos, porque puede que no lo estén.

Esta concepción de público es bastante restringida, no es el especialista ni el que no sabe nada. El público al que se refiere Du Bos está compuesto por hombres que, como dice Fubini, saben de todo sin ser expertos en nada (1990: 29). Para decirlo con mayor exactitud, es una élite que ha adquirido su conocimiento a través de una

experiencia comunicada que ha ido perfeccionado con las comparaciones. Experiencia y comparación resultan decisivas entonces al momento de valorar una pintura o una poesía, en tanto permiten que su juicio predomine por encima de los análisis especulativos de críticos, artistas y poetas: “el juicio del público finalmente prevalece sobre el de la “gente de oficio”, por su directa conexión con lo pre-categorial de la experiencia”⁷⁸ (Diodato, 2005: 201).

De esta manera, puede decirse, a manera de conclusión, que el *abbé* vincula el juicio por vía del sentimiento a un público en particular, el ilustrado, creando su público mediante la exclusión de otros dos tipos de público (Fubini, 1990: 28), pues no es ni la gente del oficio, porque su sensibilidad ha sido afectada por las reglas, ni la masa ignorante que no cuenta con los elementos suficientes para percibir algunas bellezas. Entre el erudito y el ignorante sitúa Du Bos al público capaz de pronunciar el juicio estético, pero Fubini advierte que no se trata de un medio entre dos extremos, sino de una persona bien determinada (1990: 29). El público es el que finalmente sanciona una obra concediéndole el lugar que merece o condenándola al olvido; en otras palabras, ulterior a cualquier razonamiento, el juicio por vía del sentimiento se inserta en el tiempo mientras se perfecciona.

3.2 El público culto

En las *Reflexiones*, conjuntamente con la noción de público aparece configurado un concepto de genio vinculado a elementos fisiológicos. Concepto que en principio se muestra en contravía con la dirección general de la obra, que no se orienta hacia la actividad creadora; algo que se explica al profundizar en el asunto. En este orden de ideas, conviene comenzar estableciendo que el público de Du Bos se encuentra influenciado por agentes físicos externos tanto como el genio. Tales agentes físicos son fundamentales para el *abbé* en la medida en la que a su influencia se le atribuye

⁷⁸ En el texto original dice: “il giudizio del pubblico alla fine prevale su quelli della gente di mestiere” per la sua più diretta connessione con il pre-categoriale dell’esperienza”.

no sólo la determinación de las costumbres de los hombres y su constitución física, sino también el desarrollo del genio y del público –teoría climática–: “la diversidad de climas puede producir tanta variedad y tanta diferencia en el tinte, en la estatura, en la manera de vestir de las personas, incluso en el sonido de su voz, deberá producir una diferencia aún mayor en el genio, las inclinaciones y las costumbres de las naciones” (Du Bos, 2007: 290).

Como sostiene Mazzocut-Mis, el genio en Du Bos no es más el *ingenium retórico*⁷⁹ sino un producto de la naturaleza: “el genio de sus artes consiste en una feliz combinación de los órganos del cerebro, en la buena configuración de cada uno de los órganos, así como en la cualidad de la sangre que lo predispone a fermentar durante el trabajo, de manera que suministre en abundancia espíritu a los resortes que sirven a las funciones de la imaginación” (Du Bos, 2007: 211). Pero Du Bos sostiene que este talento debe perfeccionarse a través del estudio y de la dedicación, pues considera que hay en éste un impulso natural que lo lleva a buscar los conocimientos apropiados para potenciar su talento como lo han hecho los grandes maestros: “el genio es, pues, una planta que, por decirlo así, se impulsa por sí misma, ahora bien, la calidad y la cantidad de sus frutos dependen mucho de la cultura que recibe. El genio más afortunado no se puede perfeccionar más que con la ayuda de un largo estudio” (Du Bos, 2007: 221). De ahí que pueda afirmarse que la naturaleza además de producir al genio también se encarga de favorecer su desarrollo, pues las causas morales no son suficientes para ayudar a su perfeccionamiento ya que, según Du Bos, las artes decaen cuando más esfuerzos se hacen por mantener la elevación que éstas han alcanzado. Luego, junto a las causas

⁷⁹ En las *Instituciones Oratorias* de Quintiliano, el *ingenium retórico* aparece como una habilidad que no se podía adquirir mediante el estudio y, que generalmente se asociaba con la inventiva: “el ingenio, la invención, la energía, la facilidad y todo lo que no enseña el arte no se pueden imitar” (Quintiliano, libro X, capítulo II). Mientras que el *ars*, a diferencia del *ingenium*, era todo aquello que podía adquirirse mediante el estudio, que se podía enseñar mediante la teoría.

morales deben concurrir las causas físicas⁸⁰, pues éstas son las que determinan el florecimiento de las artes en una época y en un lugar específico.

En efecto, del mismo modo que las condiciones climáticas favorecen el desarrollo del genio, éstas influyen sobre la formación del público: “el término *público*⁸¹ resulta aún más restringido o más amplio según el tiempo y el lugar de que se habla. Hay siglos y ciudades en que los conocimientos necesarios para juzgar bien una obra por su efecto son más comunes y están más extendidos que otros” (Du Bos, 2007: 317). De ahí que pueda decirse que “como el genio es fruto de su tiempo y sobre todo de su clima, también sus obras deben ser pensadas y realizadas por un público que, a su vez, es sometido a las insidias del clima y a la variedad de la naturaleza. Mayormente numeroso o más contenido, el público como el genio, está sujeto a los cambios del lugar y del tiempo”⁸² (Mazzocut-Mis, 2005: 109).

Con esto, se sitúa al juicio estético en el espacio y en el tiempo, dejando de ser espontáneo para convertirse en un juicio por comparación: “el público de que aquí se trata incluye, pues, a las personas que leen, que conocen los espectáculos, que ven y oyen hablar de cuadros o que, de alguna manera, hayan adquirido ese discernimiento que se denomina gusto por comparación” (Du Bos, 2007: 317). Pues cuando el público confronta una obra con otra, consigue conocer las sutilezas que hacen de un poema o de una pintura una obra maestra: “pero Du Bos sabe bien que el juicio estético no se limita a esta reacción totalmente espontánea. Decidir el valor de una obra, es asignarle el rango que ocupa en relación a otras; y esta apreciación

⁸⁰ Cuando Du Bos habla de causas climáticas entiende por éstas no sólo la temperatura de un lugar sino las condiciones de humedad del terreno.

⁸¹ La cursiva es de Du Bos.

⁸² En el texto original aparece: “come il genio è il frutto del suo tempo e soprattutto del suo clima, anche le sue opere devono essere pensate e realizzate per un pubblico che, a sua volta, è sottoposto alle insidie del clima e alla varietà della natura”.

sólo se hace posible por el «gusto de comparación» que la experiencia puede dar»⁸³ (Lombard, 1913: 233).

Por consiguiente, el refinamiento del gusto a través de la comparación y de la experiencia, le permite a Du Bos establecer de qué modo el receptor es competente para determinar que *Orlando furioso* de Ariosto es superior a *Jerusalén liberada* de Tasso, así como la hegemonía de la *Ilíada* o la *Eneida* sobre las obras de un Moderno como Perrault, no sólo por la superioridad del latín sobre el francés, sino también porque esta hegemonía ha sido demostrada a través de los siglos por la experiencia en la comparación: “él afirma la legitimidad de la obra y la superioridad de la poesía latina sobre la francesa, porque la experiencia, de esta manera, concluye. Por el mismo motivo, establece las normas para la elección de los temas; pero no las da para el empleo de lo maravilloso, porque esta experiencia no enseña nada, excepto que el genio sabe conciliar lo maravilloso con lo verosímil”⁸⁴ (Lombard, 1913: 232). Del mismo modo sucede con la persona que es capaz de establecer las diferencias entre dos vinos sin ser catador, ya que a través de la comparación ha logrado aprender a percibir las sutiles diferencias que hay entre dos vinos, como las diferencias en el color y en el cuerpo del vino, o los diferentes matices en su buqué y sabor: “verdaderamente el público no puede establecer tan pronto la diferencia entre lo bueno y lo exquisito [...] no puede entender todo el valor de la obra más que después de haberla visto varias veces, ni tampoco concederle la preeminencia de que es digna sino después de haber comparado durante un tiempo” (Du Bos, 2007: 340).

⁸³ El texto original dice: “mais Du Bos sait bien que le jugement esthétique ne se borne pas à cette réaction toute spontanée. Décider la valeur d'un ouvrage, c'est lui assigner le rang qu'il occupe par rapport à d'autres ; et cette appréciation n'est rendue possible que par le « goût de comparaison » que l'expérience seule peut donner”⁸³.

⁸⁴ En el texto original aparece así: “il affirme la légitimité de l'opéra et la supériorité de la poésie latine sur la poésie française, parce que l'expérience, ici, conclut. Pour le même motif, il donne des règles pour le choix des sujets; il n'en donne pas pour l'emploi du merveilleux, parce que là l'expérience n'apprend rien, sinon que le génie seul sait concilier le merveilleux avec le vraisemblable”.

Ahora bien, que el gusto por comparación sea el resultado de una experiencia adquirida a través del tiempo, implica que el trascurrir del mismo es determinante en la valoración del público, pues finalmente la reputación de la *biblioteca del género humano*⁸⁵ está dada por su verificación a lo largo no sólo de varios años sino de varias generaciones, pues es de este modo que se comprueba su valor, ya que cuando una obra literaria es publicada, su mérito en principio está determinado por la gente del oficio, y que el público comparta su valoración o, por el contrario, que se aleje de ésta, es posterior. Sostiene Du Bos que el público se forma poco a poco su concepto y cuando decide que la obra le gusta, será este el concepto que termine prevaleciendo. De ahí que Lombard indique en su obra que: “el gusto, varia, no solamente de un individuo a otro, sino de nación en nación y de época en época. Estos cambios dejan subsistir sensaciones comunes a todos los hombres, a los cuales correspondan, en el arte, a valores universales y permanentes”⁸⁶ (1913: 238).

No es la experiencia de un lector moderno respecto de la obra, la que permite demostrar su valor, sino la experiencia consolidada a través de los siglos –como dice Fubini– la que da valor estético a una obra: “no admiramos la *Ilíada*, la *Eneida* y otros escritos porque se hayan hecho hace mucho tiempo, sino porque los consideramos admirables al leerlos, como los han admirado todas las personas de todos los tiempos que los han entendido y, en fin, porque han pasado muchos siglos sin que nadie haya igualado a sus autores en ese género de poesía”⁸⁷ (Du Bos, 2007: 387).

⁸⁵ La cursiva es del autor.

⁸⁶ El texto original dice: “le goût, variait, non seulement d'un individu à un autre, mais de nation à nation et d'époque à époque. Ces changements laissent subsister des sensations communes à tous les hommes, auxquelles correspondent, dans l'art, des valeurs universelles et permanentes”.

⁸⁷ Con ‘haber entendido’ se refiere a que por lo general los defensores de los Modernos no leían las obras de los Antiguos directamente del griego o del latín, sino traducciones al francés, pues generalmente los Modernos no conocían las lenguas antiguas. E insiste en que no es lo mismo leer una traducción que leer en el idioma original porque se hace más difícil apreciar la obra de modo coherente; además porque hay más riesgo de llegar a una conclusión equivocada. Por otra parte, la afectación que puede producir una obra disminuye con la traducción, porque ésta suele ser poco fiel al original. En su momento esta discusión sobre las traducciones se convirtió en una pequeña querrela,

De ahí que pueda decirse con Mazzocut-Mis que el tiempo será el factor que permita determinar la belleza de una obra, ya que si el juicio sobre una obra no cambia con los años, podemos hablar de que una obra es buena, como sucede con las obras de los antiguos que hasta hoy perduran (2005: 110).

Lo anterior contribuye a que el argumento dubosiano sobre el clima se convierta en condición de posibilidad para la existencia de cada una de éstas categorías, al introducir “las variables esenciales en la configuración” (Piñero, 2007: 31) tanto de la noción de genio, como de la noción de público. Genio, emoción y público están determinados por el ambiente. En este sentido Piñero considera que es posible sostener –de cierta forma– que para Du Bos este determinismo del clima sobre los hombres, en cuestiones artísticas y estéticas, resulta más influyente que la sangre y el origen.

La intervención del factor climático es de tal magnitud que incluso lleva a reflexionar sobre la relatividad de los juicios formulados por el público, pues si éste cambia de época en época y de lugar en lugar, en cada época y lugar podría existir un juicio diferente sobre la misma obra de arte, pero esta objeción es salvada por Du Bos al atribuirle al sentimiento un carácter supra-histórico: “pero es verdad que Du Bos no se sujeta a los peligros del relativismo y que buscará en el sentimiento, una constante antropológica, una autenticidad suprahistórica y extra climática. Por otra parte, es fantástico que la obra, la obra de los antiguos, que ha pasado a través de una indefinida variedad de público y que, dicho de otro modo, es capaz resistir a la insidia del clima”⁸⁸ (Mazzocut-Mis, 2005: 109).

en tanto que el desconocimiento del griego y del latín por parte de muchos modernos fue un argumento recurrente en los primeros tiempos de la Querrela.

⁸⁸ La traducción del italiano es mía. En el documento original aparece: “è vero però che Du Bos non si assoggetterà alle insidie del relativismo e cercherà nel sentimento, costante antropologica, un'autenticità sovrastorica ed extraclimatica. D'altra parte è grande quell'opera, l'opera degli antichi, che è passata attraverso un'indefinita varietà di pubblico e che, detto in altro modo, ha saputo resistere alle insidie del clima”.

En resumen, y a manera de conclusión, puede decirse que la consideración del autor francés sobre el genio y la actividad creadora, le permite ubicar al público en el espacio y en el tiempo por la consideración de los factores ambientales y geográficos con los que configura tanto el genio como la noción de público. Claramente estas variables resultan determinantes en la configuración del público dubosiano, en la medida en que se trata de un espectador que cambia de acuerdo con el lugar y la época. Pero su juicio, por el contrario, va perfeccionándose como resultado de la experiencia acumulada a través de los siglos. De este modo, se encuentra que el valor de una obra proviene de un espectador, que como el juicio, no es espontáneo sino el resultado de un proceso de refinamiento por comparación a consecuencia del inevitable transcurrir del tiempo. De ahí que sea posible concluir que en su reflexión Du Bos configura una noción de espectador a través de la cual analiza el arte y la literatura, puesto que su concepto de arte gira en torno a la percepción que éste tiene de la obra. En otras palabras, en las *Reflexiones* Du Bos comprende la obra a partir del público. Además, con base en la determinación conceptual del espectador, así como en la teoría del arte que desde éste se concibe, el *abbé* se lanza en la tarea de darle un estatuto al arte en el que los sentidos sean esenciales, especialmente por la oposición que establece entre el carácter visual de la pintura y la naturaleza audible de los versos.

3.3 *Ut pictura poesis*: dos artes, un espectador

Durante el Renacimiento y el Barroco, las fronteras que separaban a la pintura de la poesía se confundieron a causa de la asociación tan estrecha que se promovió entre estas dos artes. La pintura y la poesía vieron sus límites alterados cuando las analogías que Aristóteles y Horacio habían establecido entre ellas se trasladaron al humanismo. Bajo el signo de un célebre aforismo la pintura fue llamada poesía y, la

poesía pintura. Basta recordar la conocida sentencia que Plutarco⁸⁹ imputa a Simónides⁹⁰, según la cual éste afirmó que la pintura es poesía muda y la poesía pintura ciega. Expresión, que algunos consideran como el origen de la sentencia horaciana, *ut pictura poesis*, que habitualmente se tradujo “como la pintura la poesía”⁹¹.

3.3.1 Las artes hermanas

En la tradición humanista la pintura y la poesía son pensadas como artes hermanas. Desde el siglo XVI, los paralelismos entre éstas, más allá de propender por el establecimiento de similitudes, se orientaron a introducir relaciones de identificación al querer atribuirles a ambas el mismo origen, con la buena intención de hacer de la pintura un arte liberal, y de los pintores, más que artesanos, artistas. Aunque, hay que decir, que si bien los planteamientos de esta analogía se desarrollaron extensamente a partir del Renacimiento, el germen de esta relación puede rastrearse en la historia hasta la antigüedad, primero en la *Poética* aristotélica y luego, en el *Arte poética* de Horacio. Pues ambos establecieron analogías que durante el humanismo nutrieron la teoría literaria, así como la pictórica.

En la configuración de la teoría humanística sobre el arte, los críticos apelan al paralelo entre tragedia y pintura, con el que Aristóteles evidencia, en su *Poética*, que el argumento es el alma de la tragedia porque imita la acción humana: “en cierta medida el alma de la tragedia es el argumento; [...] ocurre algo semejante a lo que sucede con la pintura: pues si alguien pintara un cuadro con los más bellos colores, pero mezclados de manera confusa, no agradaría tanto como si dibujara una figura sobre un lienzo blanco. La tragedia es, en efecto, imitación de una acción” (*Poética*, 1450a-b). En esta obra Aristóteles analiza la preponderancia de la acción sobre los

⁸⁹ Historiador griego autor de *Vidas paralelas*, un compilado de biografías que data del siglo I.

⁹⁰ Simónides de Ceos, poeta lírico griego que vivió hacia el siglo VI a.C.

⁹¹ En la traducción de Horacio Silvestre, la expresión *ut pictura poesis* es traducida: “la poesía igual que la pintura” (2007: 359).

caracteres en el drama, en orden a establecer que la acción es el elemento más importante de la tragedia pues en ésta reposa el argumento, aún cuando los caracteres sean interesantes. Sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres la tragedia es viable, en tanto la tragedia imita una acción humana con la que consigue conmover al público.

Ahora, con relación a la obra del poeta latino, cabe abordarla desde la libertad imaginativa y la flexibilidad crítica (Lee, 1982: 17). En su *Arte poética*, con la intención de señalar límites a las febriles imaginaciones artísticas que concebían figuras absurdas, describe una imagen monstruosa, mezcla híbrida de animal y humano, para advertir sobre la libertad imaginativa del poeta en relación con lo creíble, lo posible y lo similar a la verdad, en otras palabras, con lo verosímil. Libertad que atribuye tanto a pintores como a poetas, al considerar que ambos cuentan con la misma facultad para imaginar, pero no “sierpes con aves [que] se apareen con tigres corderos” (Horacio, 2007: 535).

De otra parte, es en el *Arte poética* donde aparece el aforismo *ut pictura poesis*, con el que Horacio quiso señalar que al momento de juzgar un poema, los críticos debían considerar no solamente los detalles de la obra, sino también el conjunto para evitar perderse en pequeños detalles que, como dice él no opacan el brillo de una obra. De ahí la comparación con la pintura, pues la distancia entre el espectador y la obra influye directamente en la valoración que de la misma se haga: de cerca atrae de un modo, mientras que de lejos se aprecia de otro. Se trata entonces de una comparación concebida para expresar la flexibilidad que debe acompañar la valoración de los críticos.

Hasta aquí es claro que ni Aristóteles ni Horacio pretendieron establecer una asociación entre pintura y poesía, tal como la que se hizo siglo XVI, o antes incluso. Pese a esto, las semejanzas entre las artes que aparecen en estas teorías se muestran incorporadas a una teoría que las adulteró por más de dos siglos. Los

paralelismos señalados por Aristóteles y Horacio fueron un importante punto de partida para lograr darle a la pintura el estatuto de arte, pero los humanistas guiaron estos discursos por un sendero diferente. Desde el Renacimiento estas comparaciones se exageraron, e incluso, por la asociación tan próxima que se elaboró, esos géneros artísticos se desfiguraron. El símil *ut pictura poesis* trascendió como un lema sinónimo de identidad.

La analogía que articula las artes en una misma matriz se edificó asumiendo las teorías de Aristóteles y de Horacio, poesía y pintura imitaban la naturaleza. La primera imitaba mediante palabras, en tanto que la segunda era imitación a través de trazos y colores. A partir de esto, los críticos humanistas consideraron la habilidad del poeta para describir con precisión imágenes en el mismo grado que la del pintor quien las plasmaría en un lienzo. Bajo esta luz fue comprendida la analogía durante el Renacimiento, analogía que se veía transformada a la luz del saber de la retórica.

Esto acaece, como sostiene Tartakiewicz, cuando el término imitación gradualmente se sustituye no por el término "*creatio*" sino por el vocablo "*inventio*" procedente de la retórica (Tartakiewicz, 2007: 307). Lo anterior implica que en la continua búsqueda de una normatividad para el arte, los términos y los conceptos no sólo de las poéticas literarias sino también de la retórica, se trasladaron a la teoría de la pintura con la intención de definir su naturaleza, su contenido y su finalidad (Lee, 1982: 18), ante la ausencia de una teoría propia con la cual estructurar un estatuto para el arte. El paralelo entre poesía y pintura encuentra pues un lugar en la tradición retórica. Ahora, con el fin de entender la relación entre artes visuales, literatura y retórica, es necesario ubicarlas en un contexto histórico para comprender cómo consiguieron entrecruzarlas.

Michell Baxandall, en su libro *Giotto y los oradores*, asegura que tanto la retórica como la gramática latinas se constituyeron en el foco de interés de los primeros humanistas, pues fue bajo esta luz que se arrojaron a la tarea de escribir en una

lengua que no había sido empleada durante siglos: el latín clásico. Durante este proceso, los humanistas del Renacimiento dan comienzo a una disputa acerca del latín que debía emplearse en sus obras: el clásico o el latín medieval, discusión que finalmente lleva a que se dé un interés por estudiar la elegancia del estilo retórico, así como por sus posibilidades lingüísticas tanto en los textos literarios como en la pintura.

Ahora bien, la relación entre retórica y poesía es natural y su origen se remonta a la antigüedad, mientras la relación entre la retórica y la pintura se da más tarde, cuando se pretende hacer de la pintura un arte liberal. Es cierto que entre pintura y retórica no puede probarse la existencia de un vínculo directo –como el que existe con la poética– por la inclusión de la pintura entre las artes mecánicas; ya que desde la antigüedad la pintura se la consideró como un arte manual y servil. La inserción se dio durante el Renacimiento, gracias a hombres como León Batista Alberti. En su obra, *De grafico*, puede encontrarse un ejemplo de la introducción directa de los términos retóricos en la teoría del arte; toma la *compositio* retórica, esto es, la parte de la retórica que tiene como objeto el análisis de la estructura de los enunciados del discurso, para trasladarla a la pintura, y toma el arte de Giotto analizándolo como si fuera una oración periódica en relación de correspondencia (Baxandall, 1996: 189).

A partir del Renacimiento los humanistas dominaron los términos retóricos, en su mayoría metáforas de origen visual rehabilitadas por ellos para aplicarlas al lenguaje, y, posteriormente, en un sentido muy reducido, a las artes plásticas. Los críticos y teóricos literarios acostumbraban utilizar términos con contenido visual como *figura*, *status*, *lineamiento* y *forma*, pero al producirse la asociación entre pintura y poesía, estos términos fueron trasladados a la pintura. Claramente, el que se trate de metáforas visuales permite comprender la razón de su aplicación al ámbito del arte. La doble aplicabilidad de este vocabulario retórico fue la que condujo a un intercambio de terminología entre la crítica literaria y la artística (Baxandall, 1996: 50). A manera de ejemplo pueden traerse los siguientes términos junto con su

empleo en los dos ámbitos: “*figura* se refiere tanto al cuerpo y su forma como a una figura retórica del lenguaje; *status* es actitud o postura, y también el tipo de tema a tratar; [...] *color* se refiere tanto a colorido como a adorno retórico; *lineamiento* y *forma* se refieren a rasgos y configuración tanto del cuerpo como del lenguaje” (Baxandall, 1996: 50).

Pero son *inventio*, *dispositio* y *elocutio* los términos retóricos más visibles en el paralelo. En Quintiliano estas son tres de las cinco partes de la retórica y, en su orden, hacen referencia a la elección de los temas que integran el discurso, a la estructuración del mismo y, al modo de expresar adecuadamente el discurso. Ahora bien, críticos como Dolce o teóricos como Alberti acomodaron directamente estos vocablos a la teoría del arte, para explicar la división del trabajo de los pintores, además de categorizar, de esta forma, la experiencia creativa. Según Lee, la *inventio* era entendida por Dolce como en la retórica, es decir, era el momento en el que se seleccionaba el tema, la historia a pintar; la *dispositio* era el diseño o el boceto preparatorio de la invención; mientras la *elocutio* era el colorido (Lee, 1982: 137).

La *inventio* en el siglo XVII se convirtió en un elemento común en las teorías del arte y en las poéticas, por la fuerte vinculación entre la elección del tema y el éxito de la obra. Esto lleva a los teóricos a considerar la necesidad de que tanto poetas como pintores debían conocer profundamente las fuentes de que disponían para elegir el tema; buscaban erudición. Con lo que, al mismo tiempo, se establecía una fuente común de conocimientos.

Como ya se dijo, la teoría de la imitación paulatinamente fue entendida como imitación de los modelos de la antigüedad, luego pintores y poetas debían conocer los textos literarios e históricos para poder imitarlos. Siguiendo a Horacio, determinaron que a esta herencia común debían recurrir en busca de temas, dado que en la buena pintura y en la buena poesía se revela la elección del tema. Ahora bien, esta teoría de la imitación tuvo profundas implicaciones. La erudición en el arte

no solamente limitaba la creatividad a los temas bíblicos y literarios, sino que llevó a una categorización de las artes que se extendió incluso hasta el siglo XIX, categorización que le dio prelación a la pintura sobre la historia, sobre las naturalezas muertas o los paisajes. Esto se reflejó ampliamente en la condición social del pintor, pues el pintor de cuadros sobre historia era el más aceptado socialmente, pero aún no de la forma como se aceptaba y se admiraba al poeta y a su obra. La erudición en la pintura planteaba la posibilidad de hacer de ella algo más que una habilidad manual, pero al influir directamente sobre su contenido, limitaba la creatividad del artista: los temas estaban dados y la originalidad del pintor radicaba en su habilidad para transformar el tema elegido y así expresar su genio.

Lo anterior permite comprender lo sucedido con el arte y con la poesía desde el Renacimiento, al poner en evidencia cómo la asociación entre pintura y poesía se hizo tan estrecha que llegó a desdibujar los límites entre una y otra. El intercambio terminológico entre poética y teoría pictórica terminó de entrelazar lo que empezó como un paralelismo explicativo para la mimesis aristotélica. Nada más ajeno a la pretensión de Aristóteles y de Horacio que lo sucedido con esta analogía desde el Renacimiento y hasta el siglo XVIII. Aunque siempre hubo voces que hablaron de la confusión, en el siglo XVII esas voces empezaron a elevar su voz, pero es hasta el siglo siguiente que finalmente comienza a restablecerse las fronteras entre las artes.

Durante el Renacimiento y el Barroco aparecieron posiciones disidentes, como la de Leonardo da Vinci quien se opuso no solamente a la teorización de la pintura, sino que también se manifestó en contra de la confusión entre las artes. El pintor empirista insistía en la superioridad de la pintura por su capacidad de representar la belleza ante el sentido de la vista para el que las imágenes aparecían de modo directo.

Hasta aquí puede decirse, a manera de conclusión, que la sentencia horaciana *ut pictura poesis*, una vez asumida por el Humanismo evolucionó durante más de dos

siglos hasta convertirse en el signo de toda una época. Esta evolución, que parte del empeño por alcanzar un estatuto firme para la pintura, se robusteció en principio con las analogías aristotélicas y horacianas, y, posteriormente, con la tradición retórica, alterándose hasta devenir en una mezcla confusa de vocablos y conceptos. Tal vez lo representativo de esta confusión es que el proceso involucró la reformulación de los conceptos de pintura y poesía, al establecerse entre estos una relación de identidad, al punto que referencias a la pintura o a la poesía comenzaron hacerse sin distinciones de ningún tipo. Estas dos artes terminaron unidas en un concepto común (Tartakiewicz, 2007: 145). Sin embargo, es evidente que la búsqueda de un lugar para la pintura dentro de las artes liberales, bajo el emblema humanista, si bien fue la más relevante, no fue la única. Las voces que se escucharon durante el Renacimiento resistiéndose a la amalgama entre las artes, finalmente eco durante el temprano siglo XVIII, cuando el horizonte de la estética comenzó a ampliarse para permitir la determinación de nítidas fronteras entre las artes. Se asoma entonces una nueva época, y con ésta, otra manera de ver el arte.

3.3.2 Definiendo al espectador

Innegablemente, Du Bos toma el aforismo horaciano para darle nombre a su obra, partiendo así de la tradición humanista; sin embargo, su propuesta se distancia de esta teoría al fijar fronteras entre el arte y la poesía. La comprensión dubosiana de la sentencia *ut pictura poesis* en el contexto del *Arte poética*, le permite emprender la tarea de redefinir los límites entre las artes, sobre una base evidente: los poetas no son pintores ni los pintores son poetas. En su proyecto, el pensador francés, busca dar a cada arte su lugar desde la mirada de un espectador atento. Pero al analizar las dos artes a partir del impacto que causan en quien las contempla, construye una noción de espectador desde dos tradiciones que une hábilmente: en primer lugar, la

retórica por el énfasis que pone en el oyente y, en segundo lugar, las tesis de los modernos, especialmente de Locke, en tanto es a partir de estas doctrinas que alcanza su interpretación del *ut pictura poesis*.

El argumento del pensador francés ciertamente pasa por la tradición retórica. Pero su paso por ésta va más allá del léxico que toma para sus *Reflexiones*: Du Bos le adeuda a la retórica los efectos emotivos que produce el arte en el espectador. Claramente su modelo de comprensión de la retórica le permite entender la relación del público con la obra. Esto se hace más evidente cuando se toma en cuenta la afirmación de Aristóteles, conforme a la cual, la retórica es la única disciplina que no sólo contempla su objeto, sino que mientras lo hace siempre tiene en cuenta a su interlocutor (Spang, 2005: 545).

En la retórica hay una preocupación por el oyente vinculada a la doctrina quintiliana del *pathos*; término que es tomado de las *Instituciones oratorias* como *adfectus* o pasiones, por oposición al *ethos* o carácter, y cuyo uso es ilustrado por Quintiliano a través de la *Eneida* (Quintiliano, Libro VI, Capítulo II). De esta manera consigue poner en evidencia el modo como deben usarse las herramientas de la retórica, a fin de lograr emociones en el oyente. Para Lombardo, el *abbé* apela a éste principio retórico, esto es, a la *persuasión pasional*⁹² o de los efectos emotivos del arte, casi de la misma manera que aparece enunciada en Quintiliano (Lombardo, 2005: 24), al punto que Du Bos insta a los poetas y a los pintores a mover los afectos de la misma manera que el autor latino lo hace con los oradores.

Es un hecho que la retórica y la poesía tienen la capacidad de emocionar a través de la *enárgeia*, esto es, de la técnica retórica que permite la creación de imágenes mentales en el interlocutor, con fines emotivos (Lombardo, 2005: 26). Claramente la

⁹² Término utilizado por Lombardo.

fuerza de la imagen es determinante en la tradición retórica y a ella se le atribuye el poder que tiene el discurso para emocionar:

si quiere conquistar a los espectadores con los acontecimientos que representa [el autor], deberá calibrar la fuerza evocativa de sus palabras, experimentando antes que nada sobre sí mismo aquellos procesos de visualización que, mediante la técnica de la *enárgeia* o de la *subjectio sub oculos*, le confieren al lenguaje una gran inmediatez icástica⁹³ y le permiten al que escucha (o al lector) ver con el ojo de la mente⁹⁴ cuanto es descrito⁹⁵ (Lombardo, 2005: 29).

El poder de lo visual es entendido en relación con el espectador en la retórica, como también en la poesía, a través del uso literario que se le da a las figuras retóricas, con lo que se consigue poner lo visual al servicio de la literatura.

El uso literario de la imagen ya aparecía en el *Arte poética* de Horacio, quien consideraba tanto la forma en la que la imagen se produce en el espectáculo, como la capacidad que tienen las composiciones poéticas para generar imágenes. *Arte poética* es una poética inserta en el campo de la retórica, en tanto que el conjunto de prescripciones que la integran no solamente son de tipo poético, sino también tienen un carácter retórico, como sucede con la imagen. El poeta latino otorga a la poesía el poder de evocar imágenes a través del lenguaje para recrear en la mente del espectador todo aquello que el poeta describe. Imágenes vivas y atractivas le permiten al receptor imaginar lo que el poeta se propone, y de esta manera conectarse con la trama de la obra.

El poeta latino no es ajeno a la capacidad emotiva de la poesía, en tanto encuentra que mover el ánimo del espectador resulta una de sus finalidades⁹⁶. El espectador debe ser afectado por la obra; para Horacio no basta con que ésta sea bella, es

⁹³ Relativo a la representación de los objetos, natural, sin disfraz ni adorno.

⁹⁴ Lombardo toma ésta afirmación de la Poética aristotélica (Aristóteles, 2006: 73)(*Poética*, 1454 b7).

⁹⁵ En el texto en italiano aparece: "se vorrà conquistare gli spettatori alla vicenda che rappresenta, egli dovrà calibrare la forza evocativa delle sue parole, sperimentando anzitutto su sé stesso quei processi di visualizzazione che, mediante la tecnica dell'*enárgeia* ovvero della *subjectio sub oculos*, conferiscono al linguaggio una grande immediatezza icástica e consentono all'ascoltatore (o al lettore) di vedere con l'occhio della mente⁹⁵ quanto viene descritto".

⁹⁶ Para Horacio las finalidades de la poesía son la utilidad y el disfrute.

necesario que sea atrayente y logre conmover al que ve, para que así entre en funcionamiento la facultad del juicio estético y se logre determinar el mérito de la obra.

Por otra parte, en la *Epístola a los Pisones*, el relato aparece como un elemento constitutivo tanto de la pintura como de la poesía. En un texto poético se desarrolla una historia que involucra lugares, personajes, épocas y costumbres –por mencionar algunos– dentro de una sucesión temporal. Horacio, que dirige sus versos a indicar el correcto modo de estructurar el relato, claramente se apoya en la función emotiva que considera debe acompañar a las artes, con el fin de señalar que la pintura también debe cumplir con ésta condición. En tanto en el cuadro debe mostrarse un hecho reconocible a través de figuras acordes con el hecho mismo y con la época en la que éste sucedió, para poder narrar un momento de la acción.

Estos recursos retóricos están asumidos en las tesis del pensador francés, pero las teorías de Horacio y Quintiliano⁹⁷ han sido reconducidas con el manifiesto propósito de reestructurar el *ut pictura poesis* de los humanistas y, asimismo, para ponerlas en juego al configurar su noción de espectador. El *abbé* hace una reevaluación de la capacidad de generar emociones que posee el arte, al concentrarse en el impacto en el receptor. Pues si bien los autores latinos contemplan de alguna manera en sus tratados poéticos el rol del “receptor”, sus argumentos están encaminados hacia el acto creativo, y es claro que en las *Reflexiones* el centro de interés está en torno al espectador, esto es, en el extremo opuesto de la relación dialéctica que se da entre el autor, la obra y el receptor. Las disposiciones retóricas son consideradas desde el espectador con la ambición de justificar las emociones que causa el arte, así sea recurriendo a una construcción abstracta y hasta forzada: el público culto.

⁹⁷ Para Fumaroli las *Instituciones oratorias* de Quintiliano son una estética general (2008: 244).

Siguiendo el hilo de la reflexión dubosiana, se tiene que el artista sabe que para persuadir al espectador se hace necesario emocionarlo, y que esto se consigue a través de imágenes. En el arte, la representación de imágenes ocurre de modo directo, pero en la poesía el proceso es más complicado, si se considera que no se trata de una sola imagen, pues mediante narraciones o descripciones se consigue crear unas imágenes mentales, cuyo conjunto es articulado en orden sucesivo en la imaginación del receptor, sin que este proceso interno envuelva a la excitación de los órganos sensoriales. Tal proceso lleva a la comprensión de la obra, y con ello, al efecto deseado. Esto hace que el poeta deba alcanzar una comprensión de lo visual. De ahí, que Saisselin afirme que las implicaciones de esta actitud hacia lo visual son importantes para el desarrollo de la poesía (1961: 149).

En la comparación que hace Du Bos entre la *Jerusalén liberada* y *Orlando furioso* se muestra la importancia de la imagen. El autor encuentra que en la primera Tasso construye las imágenes en sucesión temporal, mientras en la segunda Ariosto rompe con la unidad de acción al interrumpir la historia para luego retomarla. Pero le resulta excepcional que la obra de Ariosto emocione más que la de Tasso. Las figuras que describe Tasso, aunque sorprenden y deslumbran a la imaginación, no son lo suficientemente poderosas para causar interés en quien contempla; mientras que el poema de Ariosto, a pesar de sus faltas, interesa por la vivacidad e intensidad de las imágenes que despiertan la imaginación y emocionan al espectador. El poder de la imagen provoca emociones en quien contempla. Bien podría decirse que en Du Bos opera aquel proverbio popular que invoca el poder de la imagen sobre mil palabras.

Es consciente que el poeta debe conmover al espectador para lograr que su obra guste, por esto le dice al poeta que para conseguirlo debe transmitirle al público las emociones que pretende que éste sienta, pues es de este modo que puede conducirlo hacia lo que busca. Por eso sostiene en la sección 33 de la primera parte: “el arte de emocionar a las personas y de conducirlos adonde se quiere consiste principalmente en saber hacer un buen uso de esas imágenes” (2008: 132).

Emocionar al espectador para que éste pueda percibir su intención, es tanto como lograr poner al espectador en el lugar del personaje de la obra para que se identifique con sus emociones, y de esta manera pueda percibir las razones que le llevaron a actuar de tal forma, como sucede en la tragedia. Du Bos continúa con la tradición retórica en cuanto al sentimiento: “lo patético de las imágenes que ha concebido antes de tomar la pluma o el pincel, es lo que produce el mérito más grande de los poemas y de los cuadros. Es en la intención del pintor o del poeta, en la invención de las ideas y de las imágenes adecuadas para emocionarnos y que utiliza para llevar a cabo su intención, como se distingue al gran artesano del simple peón” (2007: 208).

Hay otro elemento de la tradición horaciana al cual recurre Du Bos, el relato. En una representación pictórica el espectador está situado frente a una imagen cuyo contenido narra una historia. Son numerosos los ejemplos con los que Du Bos explica cómo un cuadro cuenta una historia, pero cuando trae a su obra *Et in Arcadia Ego*⁹⁸, muestra todo el poder discursivo que puede existir en una sola imagen: una joven y tres hombres se encuentran ante la tumba de una muchacha y de las expresiones de su rostro el autor infiere las emociones que se producen en ellos, el diálogo interior de los personajes: habían llegado pensando en los placeres, pero la imagen de la tumba extingue su sonrisa.

Otro ejemplo del carácter narrativo de la pintura, pero mostrando su limitación objetiva en relación con la palabra (Pucci, 2005: 37), es *La muerte de Germánico*⁹⁹ de N. Poussin. Con esta obra, Du Bos ilustra toda la discusión sobre los temas apropiados para cada arte, pero señala cómo ésta no puede mostrar la durabilidad de la acción. No obstante, termina estableciendo que tanto la pintura como poesía nos cautivan utilizando medios diferentes. Dice el *abbé*, que en este cuadro Poussin logra evidenciar las aflicciones que padecieron quienes acompañaron al moribundo,

⁹⁸ Véase la figura N° 1 en anexos.

⁹⁹ Véase la figura N° 2 en anexos.

pero no consigue comunicar los pensamientos de Germánico mientras agonizaba. Expresar la sospecha agónica de este hombre sobre el causante de su desgracia, obligaría al pintor, según Du Bos, a utilizar todo el cuadro: “para hacer comprender la sospecha que tenía Germánico respecto a que Tiberio fuera el autor de su muerte, sí que puede hacer que Germánico le señale a su mujer Agripina una estatua de Tiberio, con un gesto y un semblante capaces de caracterizar ese sentimiento” (2007: 66). El poeta, a diferencia del pintor, puede poner en labios de Germánico todo un discurso acusando a Tiberio de su temprana muerte, como inteligentemente lo hace Du Bos para probarlo: “yo tendría el derecho de compadecerme de mi mismo por una muerte tan prematura como la mía, aunque me llegara por culpa de la naturaleza; pero muero envenenado; procurad la venganza de mi muerte y no os ruboricéis por convertirlos en delatores para conseguirla: la compasión del público estará del lado de semejantes acusadores” (2007: 66).

De ahí que pueda decirse, a modo de conclusión, que tanto el relato, como la imagen y el sentimiento, están articulados en el texto de las *Reflexiones* con la finalidad de explicar el efecto emotivo que genera el arte en el receptor. A partir de ésta comprensión de la retórica se analiza el epígrafe horaciano: la analogía ya no es vista desde el ámbito de la producción artística sino en relación con el receptor del arte y de la poesía. Se hace patente que la sentencia, emblema del humanismo, se la interpreta a la luz de las tesis modernas, y desde ahí se establecerá la hegemonía de la pintura sobre la poesía, así como la diferencia entre las artes.

No obstante, al profundizar en la lectura de la obra del autor francés, es claro que Du Bos al establecer la primacía de la pintura, acoge la postura lockeana sobre la percepción, que es consecuente con la posición anti-humanista de Leonardo. La tesis de Leonardo sobre la visión muestra el interés del pintor por establecer la hegemonía de la pintura sobre la poesía, algo que hace a través de un parangón entre la pintura y la poesía; comparación famosa tanto por sus comparaciones

forzadas e incluso desafortunadas, como por sus comentarios atinados, sagaces y anti-retóricos.

Lo que Leonardo plantea es que la capacidad perceptiva de la vista, sobre la de los otros sentidos, está dada por la inmediatez de su percepción, pues la aprehensión sensible del órgano de la vista es, además de un reflejo exacto de la naturaleza, una percepción directa e inmediata. La pintura tiene la capacidad de mostrar al ojo, el más digno de los sentidos, un objeto en un instante y con exactitud; mientras que la poesía narra el mismo asunto al oído, que “trasmite a la sensibilidad la representación de las cosas nombradas con mayor confusión y demora que el ojo” (Da Vinci, 2007: 57).

Además, considera que la naturalidad de los signos de que se vale la pintura para sus representaciones, contribuye a que rápidamente se muestre la esencia de las cosas a los ojos. Leonardo establece, a partir de la participación del hombre en su creación, una diferencia entre los signos naturales de la pintura y los signos artificiales de la poesía; los primeros fueron instituidos por el autor de la naturaleza, los segundos, lo fueron accidentalmente por el hombre. Se muestra así la existencia de una diferencia entre lo que puede representar el poeta, y lo que el pintor consigue expresar, diferencia que le lleva a demostrar la superioridad de la pintura por el beneplácito de la naturaleza.

Estas tesis son trasladadas a las *Reflexiones*; siguiendo a Leonardo se hace una distinción entre pintura y poesía según los medios y las formas de expresión a las que recurre cada arte en relación con la inmediatez de la impresión que produce una obra en el espectador. Así, la hegemonía de la pintura sobre la poesía está dada por dos razones: la primera es porque al actuar sobre el ojo produce mayor emoción sobre el espectador a causa de la inmediatez del impacto visual; y la segunda, por la distinción que hace entre signos naturales y signos artificiales: “yo creo que el poder de la pintura sobre las personas es mayor que el de la poesía y apoyo mi afirmación

en dos razones. La primera es que la pintura actúa sobre nosotros por medio del sentido de la vista. La segunda es que la pintura no utiliza signos artificiales como la poesía, sino signos naturales: con éstos hace la pintura sus imitaciones” (Du Bos, 2007: 169).

En cuanto a la primera, Du Bos acude al argumento de Leonardo en el que postula la supremacía de la vista sobre el oído a fin de demostrar la superioridad de la pintura frente a la poesía. Considera que lo que llega a través del sentido de la vista emociona más poderosamente que lo que se percibe por medio de los otros sentidos, en tanto su “relato” es más fiel y tiene mayor influencia sobre el alma humana, en la medida en que el efecto que provoca la experiencia visual sobre la imaginación del espectador es no sólo más fuerte sino también más inmediato. A manera de ejemplo, Du Bos toma el efecto que produce el grito de una persona herida, frente al que causa la visión de la sangre y de la herida. Y es que si bien el grito del herido provoca emoción, no lo hace en la misma magnitud con la que emociona su vista. Es evidente pues que en las *Reflexiones* los sonidos no afectan en la misma proporción que las imágenes. Por tanto, si la vista tiene sobre nuestra alma más poder que los otros sentidos, el poder que tiene la pintura, por su carácter visual, es mayor que el de la poesía.

Pero el carácter de inmediatez de la pintura está relacionado con la capacidad de representar, en ese sólo espacio e instante, las diversas emociones de un grupo de personas de modo simultáneo. Al espectador le son comunicados la edad, la raza, el temperamento, la nacionalidad, el credo y el sexo de los personajes que intervienen en esa acción, recurriendo a elementos como la vestimenta, el color de piel, la fisonomía, el color de cabello, además, el carácter propio de personaje, pues todos los caracteres que intervienen en la acción deben tener la expresión y realizar las manifestaciones que les son propias. Estos elementos permiten representar una diversidad de emociones, y hacen posible que la pintura imite la naturaleza humana en sus cualidades externas.

Entre tanto, la poesía no puede hacer extensas y variadas descripciones de un carácter, de un objeto o de una acción, para comunicar las mismas situaciones que una pintura, pues corre el riesgo o de aburrir a su lector o de perderlo en detalles que no contribuyen a la comprensión de la obra. Pero cuenta con otros recursos para involucrar al lector. El carácter explicativo de la poesía le ofrece amplias posibilidades de comunicación con el lector o con el oyente, pues al salir del plano espacial la poesía puede extenderse en el tiempo y presentar múltiples acciones dando cuenta de la sucesión (Piñero, 2007: 29). Su dominio es el del tiempo. Al ubicarse en esta dimensión puede comunicar al lector más que las descripciones físicas de los personajes o de los objetos, en la medida en que ésta le permite transmitir con mayor profundidad las pasiones de los personajes. Entonces, si preferentemente corresponde a la pintura expresar lo externo, a la poesía le concierne lo interno: las emociones y los pensamientos que siguen a las pasiones y que resultan inaprensibles en un gesto.

En cuanto a la distinción entre signos naturales y artificiales, debe decirse que ésta es parecida a la de Leonardo, pero en las *Reflexiones* esta distinción procede de la relación directa entre los objetos y los sentidos, es más, afirma Du Bos que más que signos son la propia naturaleza plasmada en un lienzo; mientras que de los signos de la poesía, esto es, de las palabras, además de considerarlos “artificiales e instituidos”, las palabras están mediadas por las ideas para producir emociones, es decir, el efecto que producen es consecuencia de un proceso mental que implica entender las ideas para luego construir imágenes sucesivas que impresionan al espectador: “es preciso que estas ideas se ordenen en la imaginación y que formen esos cuadros que nos emocionan y esas pinturas que nos interesan. Ciertamente, todas estas operaciones se hacen de forma inmediata, pero es un principio irrefutable de la mecánica que la multiplicidad de resortes debilita siempre el movimiento [...] los versos sólo nos llevan a imaginar y eso, además, en varios instantes” (Du Bos, 2007: 170). Por tanto, para el filósofo francés es más sencillo

transmitir un sentimiento a través de un cuadro que a través de una poesía, porque hay mayor certeza en la vista que en el oído, y además, lo representado a través de una pintura emociona antes, pues su efecto será siempre más directo, aunque el de la poesía sea más largo. En consecuencia, la diferenciación entre signos naturales y signos artificiales tiene que ver con la inmediatez de la pintura y la mediatez de la poesía.

Se tiene entonces que Du Bos sigue la tradición en cuanto a la formación de imágenes, el sentimiento y el relato, pero claramente llega a un punto en el que toma distancia de esta tradición para acoger la tesis anti-humanista e incluso anti-retórica de Leonardo, asumiendo, de este modo, una idea de arte en la que prevalece lo perceptivo. Se abren camino entonces las tesis lockeanas sobre la aprehensión perceptiva, pues la importancia que atribuye el pintor a la percepción se encuentra en línea con las tesis del filósofo inglés que la enarbola, en la medida en que pugnan por recuperar el lugar de lo sensible en la comprensión de mundo, al hacer de la experiencia una forma de conocimiento: el conocimiento sensible. A esta recuperación de lo sensible, como se dijo en el capítulo anterior, es a la que apela Du Bos para configurar su teoría de la recepción.

En el análisis de Locke la facultad de percibir es la primera potencia de la mente, en la medida en que lo percibido por los sentidos, esto es, las impresiones que producen los objetos externos cuando los sentidos son afectados –como cuando se ve o cuando se escucha– son transmitidos a la mente, constituyéndose en el material con el que se conforman las ideas, pues es de estas percepciones que surgen las ideas de color, olor, sabor, dureza.

Siguiendo la tesis del filósofo inglés se evidencia que la aprehensión sensorial es llevada a las *Reflexiones* para establecer el impacto que produce la obra que conmueve al receptor agitando emociones. Esto aparece claro en el debate sobre el colorido y la expresión, en la sección 49 de la primera parte, donde el poder de lo

visual es exaltado a través de una comparación entre Tiziano y Poussin. Las obras del italiano afectan sensiblemente por su colorido, mientras que los cuadros de Poussin, que excitan emociones a través de la expresión, afectan en proporción a la vivacidad de sus imágenes. Con la determinación de la superioridad de la pintura sobre la poesía aparece que Du Bos toma partido por la percepción visual, por la inmediatez de su impacto y, en consecuencia, termina asumiendo la teoría de la percepción lockeana, donde lo percibido por los sentidos llega al entendimiento de modo directo: los ojos ponen al receptor en contacto con la naturaleza de modo directo e inmediato. Aunque es con la muerte de César, con la que el autor explica mejor su teoría: toda Roma sabía que César había muerto acribillado, pero fue en el momento en el que se exhibió la ropa bañada en sangre que vestía cuando fue masacrado, que la ciudad quedó conmovida ante el poder de lo percibido por los ojos.

No hay que olvidar que Du Bos hace de la sensibilidad un argumento central en su teoría del arte, al establecer que entre la obra y el espectador hay una relación que parte de la aprehensión sensible. Lo percibido por los sentidos se convierte en un elemento esencial para la disociación de las artes: la pintura es puesta en el campo de lo visual mientras que la poesía en el ámbito de lo audible¹⁰⁰ o lo leído. De ésta manera, el carácter visual de la pintura es puesto en relación antagónica con lo audible como condición propia de los versos. Se trata de una relación que está lejos de la identificación que entre estas artes establecieron los humanistas.

Con todo, Du Bos anticipa una objeción a su teoría sobre la superioridad de la pintura sobre la poesía para emocionar: raramente un cuadro induce al llanto, mientras las tragedias suelen hacerlo, aunque no sean obras maestras. Objeción a la que responde con dos argumentos: el primero está dado por la naturaleza visual de la

¹⁰⁰ En Du Bos la poesía es considerada no solamente como un texto apropiado para leer, sino también se le atribuye una naturaleza audible por la consideración que se hace sobre la sonoridad de las palabras, la armonía y cadencia de los versos, la recitación, la declamación como actuación y la rima.

puesta escénica y de los medios de que ésta dispone, en contraposición a las tragedias leídas, ya que en éste último caso la impresión que se causa en el lector no es la misma que llega a producirse en el espectador del teatro.

El segundo argumento tiene que ver con el carácter temporal del drama, pues el instante de la acción que representa el pintor, se ve enfrentado a la multiplicidad de cuadros con los que cuenta el poeta para conducir gradualmente a su espectador a la emoción extrema que produce el llanto. La *Ifigenia* de Racine es el ejemplo al que recurre Du Bos para demostrar estos argumentos: en la obra, Ifigenia es conducida al lugar de su muerte “virtuosa, amable y querida por un amante a la que ella ama” (Du Bos, 2007: 172). Esta imagen sobre Ifigenia la produce la empatía con el espectador, pues es ésta la que finalmente conduce al estremecimiento y al llanto. Pero para llegar hasta ella Racine recurre a numerosos cuadros que le permiten alcanzar distintos niveles de emoción, incluso, dice Du Bos, hasta hace pensar al espectador que la buena mujer ha escapado de la muerte. Herramienta ésta de la que el pintor no dispone, en tanto sólo puede mostrar el instante en el que el cuchillo va a desgarrar la garganta de la sacrificada, sin que logre expresar la grandeza de su alma para hacerla querida por el espectador. En el análisis dubosiano en esto radica la causa del mayor impacto emocional que logran los versos.

En este punto, se evidencia cómo la tradición retórica convive con las teorías perceptivas de Leonardo y de Locke, pues si bien las *Reflexiones* están colmadas de ejemplos retóricos, la superioridad de la percepción es evidente. Junto a *Et in Arcadia Ego* o *La muerte de Germánico* aparece la riqueza del colorido de Tiziano para mostrar cómo la potencia imaginativa y el relato, acaban lentamente cediendo su espacio ante la percepción, esto es, ante el poder del espacio visual. El énfasis que hace Du Bos sobre lo visual acaba por imperar sobre la imaginación en una disputa que se resuelve en el tiempo, por la inmediatez con que se genera la impresión sensible.

Al establecer la hegemonía de la pintura y con ello la preeminencia de lo perceptivo, es claro que las tesis retóricas en Du Bos son, por el contrario, anti-retóricas. La presencia de la retórica en las *Reflexiones* se evidencia en el léxico, en los conceptos y en los abundantes ejemplos, pero cuando por la naturaleza visual de la pintura se determina su superioridad sobre la poesía, se opera un giro en su, hasta entonces, argumento retórico. La relación de convivencia que establece entre la percepción sensible y la tradición retórica, acaba por invertir la naturaleza misma de los postulados retóricos que de este modo devienen en anti-retóricos.

En este marco se configura la noción de espectador del *abbé*: un espectador bajo el signo de lo perceptivo y de lo anti-retórico, en el que el relato que conmueve le cede su lugar al poder de la figura y del color. Al depositar la fuerza del impacto emocional en lo percibido por los sentidos, la afección pasional que genera la obra expuesta en relación directa con la percepción, y el sujeto de tal emoción es determinado desde ahí. Se trata de un espectador que se afecta emocionalmente por lo que percibe aunque aparece envuelto en referencias retóricas. De esta manera se hace patente que tanto su concepto de arte como su juicio sobre el mérito de una obra están fundados en lo perceptivo.

Por este camino, se llega a una teoría que, aunque inmersa en una multitud de ejemplos retóricos, se contradice al darle mayor peso a la percepción. Las herramientas retóricas, especialmente la imagen y el relato, no pueden convivir junto con las impresiones sensibles sin contradecirse: claramente sus dominios son diferentes. Al asumir las teorías de Leonardo da Vinci y de John Locke, el pensador francés eleva el poder de lo perceptivo frente a lo imaginativo y al relato. Du Bos termina concediendo a la figura y al color, gran parte del espacio que ocupaba el juego retórico de las imágenes: ¡he aquí la contradicción!

Lo percibido por los órganos de los sentidos, especialmente por la visión, en Du Bos se constituye en el material con el que el sentimiento produce su juicio, pues es a

través de los sentidos que se puede dar cuenta tanto del mundo como del propio cuerpo. Se trata entonces de un juicio perceptivo¹⁰¹ y de una noción de arte que se abre a la percepción, que lo lleva más allá de la propuesta estética de su época. Aunque su concepto de arte es el de su época, la forma en la que considera su recepción desde lo perceptivo, es lo que le lleva a abrir nuevos horizontes al arte.

Ahora bien, cuando la recepción de las obras se vincula a la percepción sensorial, y se establece la hegemonía de la vista sobre el oído, no se trata de una simple victoria de lo visual, sino de la percepción que involucra el tacto, el olfato, el gusto, el oído: no se hace cosa diferente que romper los límites de los sentidos. Tal ruptura lleva a considerar la existencia de una asociación entre las sensaciones producidas a través de órganos sensoriales diferentes, pues lo experimentado por un sentido se une a la sensación de otro. Se llega así hasta el concepto de cinestesia, con el que se designa la asociación que se produce entre los sentidos, bien sea en el plano neurológico por el estímulo de un sólo sentido, o en el psicológico, por la asociación que se da entre sensaciones de diferentes órganos. En todo caso, lo experimentado por un sentido se une a la sensación proveniente de otro.

Este fenómeno, arriba explicado, se hace patente, según Du Bos, en la puesta en escena. En su argumento se pone sobre la mesa la conjunción que se opera en el teatro, donde lo visual y lo audible se hacen manifiestos en el espacio y en el tiempo. Las diferentes percepciones que generan la pintura y la poesía, se unen en la puesta en escena: las fronteras entre la pintura y la poesía parecen desdibujarse. De hecho lo que opera en el teatro es el fenómeno de la cinestesia, en la medida en que la experiencia perceptiva de las artes aparece conjugada para despertar en el espectador las pasiones más intensas.

¹⁰¹ Cassirer menciona que el juicio del gusto dubosiano está ubicado en el plano de los actos perceptivos.

Aunque dicha asociación no sólo se encuentra como una unión de tipo neurológico o mental, pues en las *Reflexiones* aparece también en tanto figura literaria. Claramente Du Bos recurre a ella para mostrar cómo dos palabras que corresponden a campos perceptivos diferentes, son asociadas para acentuar la expresividad de una idea. Esta figura, de naturaleza retórica pero de uso frecuente en la literatura, muestra de qué manera la ruptura de los límites entre los sentidos a la que llega el francés, le permite establecer con fuerza el carácter hegemónico de la percepción sobre la imagen y la narración. A manera de ejemplo puede citarse uno de los argumentos con el que en la sección 38 de la primera parte, se defiende a la pintura antigua a partir de los relatos de Plinio: "fue un tebano, llamado Arístides, el primero que hizo ver que se podían pintar las emociones del alma y que a las personas les era posible expresar con trazos y colores los sentimientos de una figura muda, en una palabra, que se podía hablar a los ojos"¹⁰² (2007: 162).

En resumen, y a manera de conclusión, puede decirse que la teoría del arte que concibe Du Bos pasa por la retórica, para luego alejarse de ésta y asumir los postulados de Leonardo sobre la hegemonía de la pintura sobre la poesía, por la inmediatez de la percepción visual. Una vez en este punto, las tesis lockeanas sobre la sensibilidad entran en juego para darle sustento a su teoría de la recepción. Cuando lo hace pone a convivir la tradición retórica junto con la preeminencia de la percepción, haciendo que su teoría tenga marcados acentos anti-retóricos. En esta contradicción se configura una nueva noción de espectador bajo el signo de lo anti-retórico y lo perceptivo. Así, una teoría que comienza defendiendo la potencia imaginativa de la pintura y de la poesía, cae en una contradicción al desplazar la imagen y el relato para establecer la hegemonía de la figura y el color.

Cuando se rehabilitó para la estética la capacidad perceptiva del espectador y la facultad que tiene el arte de afectarlo, se llegó una teoría sobre el arte en la que se

¹⁰² La cursiva es mía.

rompen los límites de los sentidos, para con ello abrir nuevas posibilidades para el arte. Es este el mérito de Du Bos.

Conclusiones

La actualidad de Du Bos

Luego de ser rescatadas del olvido en el que permanecieron durante más de dos siglos, las *Reflexiones* dubosianas han sido introducidas en el debate estético contemporáneo. Si bien fueron escritas en pleno clasicismo, bajo la sombra de un rígido esquema reglado, la precursora visión de su autor les devolvió actualidad con una teoría del arte que trasciende su época. Al revalorar la perspectiva del espectador, hacer énfasis en el efecto emotivo que procuran tanto la pintura como la poesía, y reivindicar la esfera de la sensibilidad para la comprensión del arte, la propuesta del autor francés logra llamar la atención de los pensadores contemporáneos.

Cuando se profundiza en la lectura de la obra dubosiana se ve cómo el debate entre los Antiguos y los Modernos, da estructura a una teoría sobre el arte en la que se acaba asumiendo una postura conciliadora. Cuando el *abbé* opta por poner a dialogar los dos bandos, toma distancia del racionalismo cartesiano para inscribirse en las tesis empiristas en tanto éstas le permiten introducir la sensibilidad, y a partir de ahí abrir camino para la conformación de una estética en la que lo perceptible resulta determinante. Encuentra así las herramientas para sustentar su postura en la Querrela, y son éstas las que permitirán la configuración de su estética del espectador.

Una vez puesto su interés en el ámbito de lo sensible, consigue alcanzar una noción de experiencia estética en la que se trasluce el espíritu lockeano. De hecho, la reacción emotiva que generan el arte y la poesía sobre el receptor es analizada para llegar a establecer tanto la facultad que posee el arte para conmover, como el carácter cognoscitivo y pre-reflexivo de tal experiencia. Se llega así hasta un sentido interno, que se constituye en el lugar de la experiencia, y en el que se deposita la facultad de determinar el mérito de una obra. En un acto judicativo de naturaleza pre-reflexiva, emotiva e instintiva, a causa de la conexión entre el sentimiento y la experiencia, se abre el horizonte del arte, en tanto su reconocimiento está determinado por la afectación emocional que consigue obtener en el espectador.

En este punto es posible decir que aunque el mérito de una obra aparezca vinculado a una reacción emocional placentera que pueda ser objeto de análisis, esto no significa que la obra de Du Bos pueda comprenderse como un hedonismo o un eudemonismo, pues aunque abiertamente considera que el fin del arte es producir placer, su argumento se encuentra lejos de reducirse a una teoría sobre el mero placer que procuran la pintura y la poesía, por el contrario, su obra es un análisis profundo sobre la experiencia emocional del receptor de la obra.

Du Bos propone una comprensión de la pintura y de la poesía atenta a la perspectiva de un espectador que toma distancia del modelo reglado impuesto por el clasicismo. Su intención es aproximarse a lo que perciben sus sentidos y, de este modo, lograr la revalorización de la experiencia estética placentera. Se trata, entonces, de una experiencia que es tomada junto con su efecto placentero, pues no se niega al sujeto el disfrute del arte sino más bien éste se le ofrece como un modo seguro de evitar el aburrimiento. Desde esta anticipadora comprensión de las artes se avanza hacia la configuración de una teoría del arte de nuevo cuño, concebida a la luz de una estética de la recepción.

En este orden de ideas, cabe afirmar, que las *Reflexiones* se orientan, sin lugar a equívocos, hacia la configuración de una noción de espectador en la que conviven dos tradiciones disimiles, esto es, la retórica y las tesis lockeanas sobre la percepción sensorial. Esta doble influencia pone en evidencia el eclecticismo de Du Bos que en algunas ocasiones provoca ciertas inconsistencias. Volviendo al caso citado, se ve claro cómo una obra donde la influencia retórica es tan fuerte –va desde el léxico a los conceptos, pasando por numerosos ejemplos– es curioso el modo en el que el autor logra abrir paso a las tesis perceptivas de Leonardo y de Locke, abiertamente contrarias al espíritu retórico del autor francés, que manifiestamente pone el énfasis en las figuras retóricas y en lo discursivo.

Du Bos es un retórico, un humanista, pero a la vez un moderno; es un Antiguo y un Moderno, o como muy acertadamente lo señala Fubini:

juzgado por sus críticos recientes como un conservador, todo vuelto a una desesperada defensa de los valores tradicionales, o un revolucionario pre-romántico, un positivista *antelitteram*, un hombre que ha quemado etapas del largo camino por recorrer, es, por tanto, un incomprendido por su época, o, más bien, un sensualista, un racionalista, un rígido empirista; o un crítico inclinado a un sentimentalismo irracional, un anticipador de una nueva estética o un pedante repetidor de la retorica antigua y un árido classicista¹⁰³ (1990: 10).

Innegablemente, en las *Reflexiones* confluyen tanto corrientes filosóficas como teorías literarias que resultan opuestas, pero una vez descubierto el hilo de su argumentación, se hace evidente el modo en el que cada una encuentra su lugar en la obra, y también la manera en la que contribuyen a la configuración de la noción de espectador: aún en la contradicción. Finalmente, no puede negarse ni es posible dejar de señalarse que es éste, precisamente, es el límite y la riqueza de la obra de Jean-Baptiste Du Bos.

103 La traducción al español es mía. En el texto original aparece: “giudicato dai suoi critici recenti come un conservatore, tutto volto a una disperata difesa dei valori tradizionali, o un rivoluzionario preromantico, un positivista antelitteram, un uomo che ha bruciato le tappe de lunga strada ancora tutta da percorrere e perciò forse incompreso del suo tempo, o piuttosto un sensualista, un razionalista, un rigido empirista; o un critico tutto incline a un sentimentalismo irrazionalistico, un anticipatore di una nuova estetica o un pedante ripetitore delle dottrine retoriche antiche e un arido classicista”.

Justo este eclecticismo es el que posibilita el establecimiento de relaciones entre el autor francés y los pensadores contemporáneos como puede serlo Hans-Robert Jauss. Explicar una afirmación como ésta, es un argumento más en defensa de la fertilidad de un eclecticismo como el de Du Bos, por tanto, con esta intención y a modo de conclusión, sólo se quiere ofrecer una breve explicación de las relaciones entre Jauss y Du Bos.

La estética de la recepción fue desarrollada principalmente por Jauss, y a partir de sus estudios surgió la llamada Escuela de Constanza, que durante años se dedicó a examinar la participación del lector en el texto literario, a partir de la función comunicativa propia del texto, así como de la relación que surge entre éste y el receptor. En lo que claramente no es un fenómeno de reciente descubrimiento sino que, por el contrario, aparece incorporado en la historia desde la antigüedad, aunque su presencia en la misma se ha dado de manera discontinua a causa de la exaltada presencia del creador, que sólo ha sido desplazado en momentos por los análisis literarios.

Ahora bien, en orden a determinar algunas similitudes entre las obras de estos dos autores, es procedente comenzar estableciendo que a diferencia de Du Bos, que analiza tanto la pintura como la poesía, Jauss sólo pone énfasis en el texto literario, para desde ahí concebir toda su teoría sobre el receptor.

Revisando la postura del filólogo alemán en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, se encuentra que elabora una teoría estética donde el énfasis en la dimensión receptiva de la obra literaria es definitivo para la reivindicación del lugar del lector en el proceso creativo. En un argumento en el que desarrolla como principal postulado la existencia de una experiencia estética placentera, producto de la exaltación del espectador, del efecto que tiene la obra en el receptor, así como del

sentimiento estético que junto con ésta se produce, se alcanza tanto la configuración de una estética de la recepción como la génesis de la experiencia estética.

Comienza Jauss por ubicar la experiencia estética en dos planos: uno pre-reflexivo o primario, en el que la capacidad cognitiva de la experiencia estética se exalta como soporte de la misma, en la medida en que implica la comprensión que hace el receptor del texto desde la percepción y las experiencias previas, en una apertura a otro mundo que sobrepasa la experiencia cotidiana (Jauss, 1986: 33); y otro reflexivo, en el que “el observador saboreará o sabrá saborear estéticamente situaciones de la vida que reconoce en ese instante o que le afectan personalmente, siempre que, de manera consciente, se introduzca en el papel del observador y sepa disfrutarlo” (Jauss, 1986: 76), para luego centrarse en las tres dimensiones que atribuye a la misma y, de este modo, alcanzar su comprensión completa.

En el concepto de experiencia estética, Jauss articula tres elementos estructurales interconectados por un comportamiento estético placentero, a saber: *poiesis*, *aisthesis* y *katharsis*. En cuanto a la primera, el autor alemán sostiene que ésta es la capacidad de crear libremente; la segunda, el poder que posee el arte para afectar la percepción de mundo; y la tercera, a la que se llega a través de las dos primeras, es la facultad que posee el arte para liberar el ánimo: “el placer que, en las propias emociones, producen la oratoria o la poesía y que puede llevar al oyente o al espectador a cambiar de criterio o a liberar su ánimo” (Jauss, 1986: 159). Una vez establecidas estas funciones y su desarrollo histórico, el filólogo alemán consigue reivindicar el lugar de la experiencia estética, que en la teoría estética tradicional había sido dejada de lado al hacer énfasis en el proceso creativo.

Con la teoría estética de la recepción, la obra se abre al exterior sin perder su autonomía e independencia, pues lo que pretende el autor alemán es ampliar la esfera del arte con la inclusión, en ella, del receptor de la obra literaria, así como de la capacidad comunicativa que atribuye a la *katharsis*. La potencia comunicativa de la

katharsis la vincula Jauss a la función social del arte, así como “a la ideal determinación, que todo arte autónomo tiene, de liberar al observador de los intereses prácticos y de las opresiones de su realidad cotidiana, y de trasladarle a la libertad estética del juicio, mediante la autosatisfacción del placer ajeno” (1986: 76).

En su teoría la obra se distancia de la esfera de la creación artística, del modo en el que tradicionalmente ha sido entendida, para a ser llevada a configurar una relación dialéctica entre creador, obra y receptor, en la que la obra deja de ser un objeto pasivo de contemplación, y el espectador, un crítico de arte expectante e indiferente. Cuando se entabla el diálogo entre estas tres dimensiones de la experiencia estética, el receptor entra a participar activamente en la constitución de la obra, ésta se vuelca al público y la actividad del artista termina siendo condicionada por el efecto emocional del receptor. Luego, es a través del placer estético que se consigue una relación dinámica entre estas tres dimensiones, que finalmente dará origen de la experiencia estética placentera.

Ahora bien, si bien Jauss se erige como artífice de la estética de la recepción, claramente puede categorizarse a Du Bos como un anticipador de la misma. Cuando Du Bos, tal como Jauss, entra a analizar la respuesta emotiva del espectador no sólo del texto literario sino también de la pintura, consigue sacarla del olvido y del descrédito, para convertirla en el centro de su investigación. A partir de la consideración de la experiencia estética como placentera, tal como aparece en las *Reflexiones*, se hace posible la configuración de una teoría sobre la recepción de la obra o, por lo menos, una consideración sobre el receptor de la pintura y de la poesía. Es decir, tan resuelta es la comprensión dubosiana sobre el espectador de las artes, que su estudio sobre la experiencia estética deposita el peso de la argumentación en la consideración del efecto placentero que procura al espectador la contemplación de la obra. Claramente éste será el elemento que, siglos después, acabará convirtiéndose en el eje central de la misma. En este punto, cabe recordar

que así como Jauss, Du Bos sitúa a la experiencia estética en el plano de lo pre-reflexivo confiriéndole una clara naturaleza cognoscitiva.

Cabe decir, que junto con el carácter anticipatorio que poseen las *Reflexiones* dubosianas, en relación con la obra de Jauss, hay en éstas un énfasis en la percepción visual, que claramente no existe en la obra del alemán, en la medida en que éste se centra en el texto literario. Pero, bien vale la pena anotar, que es precisamente este énfasis en lo visual, el que acerca paradójicamente a Du Bos a una teoría como la de Deleuze quien se sitúa en las antípodas de del pensador alemán.

La teoría de la sensación que desarrolla Deleuze, en *Francis Bacon. La lógica de la sensación*, obra en la que este autor propone la existencia de una sensación encarnada, producto de la afectación que consigue la figura en el sistema nervioso, que es carne. En una teoría en la que lo abstracto y lo *figural* son propuestas como modos de superar lo figurativo, aparece el concepto de sensación, dado primordialmente en la relación de la figura con el ojo, es decir, en la sensación de ver. La figura es contrapuesta tanto a lo figurativo como a lo abstracto, en la medida en que estos últimos actúan directa e inmediatamente en el cerebro sin pasar por el sistema nervioso (Deleuze, 2002: 41). Deleuze hace caso omiso de lo figurativo y del relato para proponer una obra que afecte directamente a la sensación. Lo anterior se incluye no con la intención de profundizar en la relación ente Deleuze y Du Bos, sino con el propósito de dar cuenta de la fertilidad del pensamiento dubosiano, fecundidad que nace de su eclecticismo.

Ahora bien, todo lo anterior se sugiere a modo de ejemplo, porque no se puede establecer una relación directa entre la obra de Du Bos y la de Jauss o la de Deleuze. De ningún modo pueden entenderse los trabajos de estos dos pensadores contemporáneos como un desarrollo posterior, incluso, a pesar de la cercanía que hay entre las obras de estos autores y las *Reflexiones*. Pero claramente estos

ejemplos contribuyen a demostrar la actualidad de la teoría sobre el espectador que desarrolla Du Bos, tan abierta y propositiva, que termina siendo un preludio a lo que siglos después, serán las tesis fundamentales de la estética contemporánea: la percepción y la recepción.

Bibliografía

Principal

DU BOS, J. [1719] (2007). *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Valencia: Universidad de Valencia.

Secundaria

ARISTÓTELES. (2006). *Poética*. A. Villar Lecumberri (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

BAXANDALL, M. (1996). *Giotto y los oradores*. Madrid: La balsa de la Medusa.

BAYER, R. (1986). *Historia de la estética*. México: Fondo de la Cultura Económica.

BOILEAU, N. [1674] (1910). *L'Art poétique*. Paris: Ancienne Librairie Poussielgue.

BRAUNSCHVIG, M. (1904). *L'abbé Du Bos. Rénovateur de la critique au XVIII^e Siècle*. Toulouse: Librairie de Mesdemoiselles A. & N. Brun. Disponible en: <http://www.archive.org/stream/labbdubosnovat00braugoog#page/n5/mode/2up>. Recuperado el 17 de noviembre de 2010.

CASSIRER, E. (1976). *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de la Cultura Económica.

DA VINCI, L. [1651] (2007). *Tratado de la pintura*. Madrid: Ediciones Akal.

DESCARTES, R. [1637] (1981). *Discurso del método*. Madrid: Ediciones Alfaguara S.A.

DESCARTES, R. [1637] (1902). *Discurso del Método*. Paris: Léopold Cerf, Imprimeur-Éditeur. Disponible en: <http://ia700401.us.archive.org/14/items/uvresdedescartes06desc/uvresdedescartes06desc.pdf>. Recuperado el 14 de abril de 2011.

DIDEROT, D. (1768). *Œuvres choisies de Diderot*. Tome II. Paris: Librairie de Paris. Disponible en <http://books.google.com/books?id=ces9AAAACAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>. Recuperado el 14 de abril de 2011.

DIODATO, R. (2005). Du Bos e lo sguardo spettatoriale. En *Du Bos e l'estetica dello spettatore* (193-202). Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Disponibile en: http://www.siestetica.it/download/SIE_testi_Dubos.pdf. Recuperado el 18 de octubre de 2010.

DU BOS, J. [1719] (1990). *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Introduzione por Fubini, E. Milán: Guerini e Associati.

FRANZINI, E. (2005). Dialogo dei morti: Antichi e Moderni. En *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore* (7-20). Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Disponibile en: http://www.siestetica.it/download/SIE_testi_Dubos.pdf. Recuperado el 18 de octubre de 2010.

FRANZINI, E. (2000). *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.

FUMAROLI, M. (2008). *Las abejas y las arañas. La querrela de los Antiguos y los Modernos*. Barcelona: Acantilado.

HORACIO, Q.F. (2007). *Arte poética*. H. Silvestre (trad.). Madrid: Cátedra.

JAUSS, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. J. de Siles y E. M. Fernández-Palacios (trads.) Madrid: Taurus Ediciones.

LEE, R. (1982). *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. C. Luca de Tena (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.

LOCKE, J. [1690] (1982). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de la Cultura Económica.

LOMBARD, A. (1913). *L'abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne*. Paris: Librairie Hachette. Disponible en <http://www.archive.org/stream/labbdubosunini00lombuoft#page/n5/mode/2up>. Recuperado el 17 de noviembre de 2010.

LOMBARDO, G. (2005). Du Bos e la lezione degli Antichi. En *Du Bos e l'estetica dello spettatore* (21-32). Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Disponibile en: http://www.siestetica.it/download/SIE_testi_Dubos.pdf. Recuperado el 18 de octubre de 2010.

MATTEUCCI, G. (2005). Du Bos e la critica del sentiré. En *Du Bos e l'estetica dello spettatore* (183-192). Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Disponibile en: http://www.siestetica.it/download/SIE_testi_Dubos.pdf. Recuperado el 18 de octubre de 2010.

MAZZOCUT-MIS, M. (2005). Du Bos e la teoria climatica. En *Du Bos e l'estetica dello spettatore* (103-118). Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Disponibile en: http://www.siestetica.it/download/SIE_testi_Dubos.pdf. Recuperado el 18 de octubre de 2010.

PASCAL, B. (2001). *Pensamientos*. Disponible en: http://busateo.es/busateo/Librosinmortales3/Pascal_Pensamientos1%28PDF%29/Pascal%2C%20Blaise%20-%20Pensamientos%20i.pdf. Recuperado el 1 de septiembre de 2010.

PERRAULT, C. [1687] (1824). *Le siècle de Louis le Grand en Œuvres Choiesies*. Paris: Brissot-Thivars et Cie, libraires. Disponible en: <http://books.google.com.co/books?id=iaMGAAAAQAAJ&pg=PA290&dq#v=onepage&q&f=>. Recuperado el 5 de abril de 2011.

PETEUT, P. (1902). *Jean-Baptiste Du Bos. Contribution à l'histoire des doctrines esthétiques en France*. Berna: TRAMELAN Imprimerie A. Zachmann-Vuille. Disponible en: <http://ia600200.us.archive.org/17/items/jeanbaptistedubo00peteuoft/jeanbaptistedubo00peteuoft.pdf>. Recuperado el 17 de octubre de 2010.

PINOTTI, A. (2005). Du Bos, l'empatia e i neuroni-specchio. En *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore* (213-222). Milán: Centro Internazionale Studi di Estetica. Disponible en: http://www.siestetica.it/download/SIE_testi_Dubos.pdf. Recuperado el 18 de octubre de 2010.

PUCCI, G. (2005). Du Bos e le arti visive degli Antichi e dei Moderni. En *Du bos e l'estetica dello spettatore* (193-202). Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Disponible en: http://www.siestetica.it/download/SIE_testi_Dubos.pdf. Recuperado el 18 de octubre de 2010.

QUINTILIANO, M.F. [95] (1887). *Instituciones Oratorias*. I.Rodríguez y P. Sandier (trads.). Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y C A. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias-0/html/>. Recuperado el 13 de mayo de 2011.

RODIS-LEWIS, G. (1971). *Descartes y el racionalismo*. Barcelona: Oikos-tau.

RUSSO, L. (2005). Il caso Du Bos e il paradigma dell'estetica. En *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore* (213-222). Milán: Centro Internazionale Studi di Estetica. Disponible en: http://www.siestetica.it/download/SIE_testi_Dubos.pdf. Recuperado el 18 de octubre de 2010.

SAISSELIN, R. (1961). Ut pictura poesis: Du Bos to Diderot. *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20(2), 144-156. Disponible en: <http://www.jstor.org/pss/427463>. Recuperado el 10 de octubre de 2011.

SPANG, K. (1998). De nuptis rhetoricae et poeticae. En *Anuario filosófico*. Navarra: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra. Disponible en: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/385/5/9.%20DE%20NUPTIIS%20RHETORICAE%2c%20ETPOETICAE%20KURT%20SPANG.pdf>. Recuperado el 10 de octubre de 2011.

SWIFT, J. [1704] (1976). La batalla de los libros antiguos y modernos. En *Cuentos de la barrica*. Barcelona: Editorial Labor.

TARTAKIEWICZ, W. (2007). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

TARTAKIEWICZ, W. (2004). El año 1700. En *Historia de la estética, a estética moderna 1400-1700*. Madrid: Akal.

VALÉRY, P. (2004). Leonardo y los filósofos. En *Leonardo da Vinci. Tratado de la pintura*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Consultada

ARISTÓTELES. (1990). Introducción. *Retórica*. Q. Racionero (trad.). Madrid: Gredos.

ARISTÓTELES. (2003). *Retórica*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

BURY, J. B. (1971). *La idea del Progreso*. Madrid: Alianza Editorial.

DELEUZE, G. (2002). *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. I. Herrera (trad.). Madrid: Arena Libros.

GOMBRICH, E. H. (2008). *La historia del arte*. R. Santos Torroella (trad.). London: Phaidon Press Limited

KAISSER, T. (1989). Rhetoric in the Service of the King: The Abbe Dubos and the Concept of Public Judgment. *Eighteenth-Century Studies*, 23(2), 182-199. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2738737>. Recuperado el 31 de enero de 2011.

KEAZOR, H. (2007). *Poussin*. J. M. García Pelegrín (trad.). Köln: Taschen.

KENNEDY, I.G. (2006). *Tiziano*. S. de la Higuera (trad.). Köln: Taschen.

PASCAL, B. (2004). *Pensamientos*. X. Zubiri (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

SPANG, K. (1984) Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación. En *Anuario filosófico*. Navarra: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra. Disponible en: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/2205/1/09.%20KURT%20SPANG%2c%20M%C3%ADmesis%2c%20ficci%C3%B3n%20y%20verosimilitud%20en%20la%20creaci%C3%B3n%20literaria.pdf> Recuperado el 6 de junio de 2011.

Anexos



Figura Nº 1. *La muerte de Germánico* de Nicolas Poussin



Figura Nº 2. *Et in Arcadia Ego* de Nicolas Poussin

