

# ASPECTOS DE LA ESTÉTICA EMPIRISTA

Sergio Espinosa Proa  
Universidad Autónoma de Zacatecas

## I

La estética ha sido una parte de la filosofía; pero a partir de cierto momento la reflexión sobre la sensibilidad, el arte o la belleza (sus objetos privilegiados) experimenta un desprendimiento parcial de la filosofía. Las ciencias humanas y sociales, e incluso las físico-matemáticas, levantan la mano y participan —con algo más que opiniones— en la discusión. El asunto es interesante, y está implicado en el movimiento general de la Ilustración, que puede concebirse *lato sensu* como una exigencia de claridad y una manifestación de lucidez. Hay mil signos que apuntan en esa dirección. Si la religión —como institución y artimaña— sufre el embate, el arte va a resultar beneficiado: entre una y otro se reproduce la eterna reyerta entre esclavitud y libertad. Religioso se exhibe el espíritu gregario; estético, el individualista. Hay una suerte de migración de las fidelidades: del autosacrificio a la afirmación no (necesariamente) violenta. En mutación semejante hay razones estrictamente históricas; hay aprendizajes muy específicos. El siglo XVIII —europeo y extraeuropeo— viene escurriendo sangre de conflictos ideológicos no siempre —más bien nunca— racional o diplomáticamente dirimidos. Que el arte, la sensibilidad o la belleza vayan sedimentando en forma tal que ameriten su consideración independiente y su discurso propio no es consecuencia del puro azar. Casi podría decirse que hay arte desde el momento en que ya no todo es religión. Lessing —en 1766— tomará nota: arte es aquello que obedece a lo bello, no a lo simbólico (es decir, a la religión). El arte es sólo aquello

que hace el artista desentendiéndose de “convenciones religiosas”.<sup>1</sup> Eso, desde luego, en el siglo XVIII; hoy, y a partir de entonces, ¿de qué no ha tenido que desprenderse el arte para llegar a serlo? De todo, menos de lo sensible en sí. El arte es —como dirán, en el siglo XX, Lévi-Strauss y Deleuze, cada uno por su cuenta— la “lógica de las cualidades sensibles” o la “lógica de la sensación”. Existe la estética —como disciplina autónoma— porque existe el arte por sí y para sí mismo. Se diría, con Valeriano Bozal, que todo el arte es rococó: en él, que no es mera evolución del barroco, “las cualidades sensibles (...) no son medios para representar significados distintos de ellas mismas. No aluden a la gloria divina o a la ceremonia religiosa, no cantan la excelsitud de lo trascendente o la magnificencia del monarca. Las cualidades sensibles poseen valor por sí mismas en tanto que producen placer o deleite”.<sup>2</sup> Sólo que ese placer y ese deleite, según el propio Bozal los entiende, no son como el resto. Ocupan un espacio que antes simplemente no existía. ¿A qué se debe? ¿Antes del siglo XVIII no había una lógica de las cualidades sensibles? Absurdo. Lo nuevo, en la historia de la humanidad, es, por el contrario, la lógica de las cualidades (o cantidades) inteligibles. Pese a su carácter material —los Museos, los Salones, las revistas, con la creación expresa (y artificial) de un público—, la aparición de la estética tiene lugar en el seno de cierta perplejidad. Tiene que ver con la democratización de lo social: el arte se institucionaliza, y los efectos serán variados. Pero también es elemento de una necesidad aristocrática: sin Luis XIV no habría arte, y sin arte no existiría Luis XIV... Es lo que ha mostrado un Peter Burke. Abstracción hecha de esto, hay estética porque —desde Winckelmann— se postula una especie de esencia del arte: no designa una simple destreza. En 1764 se inventa al sujeto estético, rostro —al lado del científico, o del histórico— inherente al proyecto moderno. Moderno, por lo demás, en un sentido ultramoderno: la búsqueda de la felicidad desemboca en su contrario —dado que la perfección es perversa—. ¿En qué sentido? La modernidad en absoluto es la realización del ideal antiguo, por más que lo tenga de modelo; la modernidad es el ya-no-más de los griegos. Winckelmann establece la crítica del arte (y de la cultura) en y a partir de la nostalgia de los griegos, y su efecto es la melancolía.

## II

Lo bello moderno no podría ya ser clásico (griego); desde Winckelmann adivinamos que es sublime, y lo sublime es ambiguo: se desliza a lo terrible. Obviamente, lo grotesco ya está presente en el universo helénico; pero en la modernidad rompe sus ataduras, convirtiéndose en lo estético sin más. Lo perfecto es un ideal cada vez más inalcanzable. Con W. Benjamin –con su ángel– la historia avanza de espaldas, huyendo sin quererlo, o cayendo, de un pretérito –de un ideal– impracticable. Melancolía y desesperación son líneas pertenecientes a la faz de lo moderno, contrapeso inevitable a sus anhelos e ilusiones de progreso. El arte se impone a sí mismo infinidad de reglas; no puede limitarse a ejercitar una imitación de lo clásico. Pero sí puede marcar sus distancias, haciendo de lo nuevo su santo y seña. Muy pronto, el discurso correspondiente se irá articulando con el influjo de los empiristas británicos: Addison, Hutcheson, Shaftesbury, Hume... El propósito será delinear al sujeto estético: ¿existe –por encima o al lado de los sentidos– una facultad cuyo cultivo o descuido determina nuestra relación con el arte y con la belleza? Addison propondrá a la imaginación la capacidad de enlazar lo sensible con lo inteligible; Kant le dará carta de naturaleza en sus *Críticas*. El resultado es una ampliación y un enriquecimiento de la sensibilidad, tan despreciada por el intelectualismo platónico. Será en particular el sentido del gusto el que recibirá la mayor atención; tener (buen) gusto implica tener imaginación. “No sólo puede formarse y hacerse más delicado de lo que inicialmente es, no sólo permite la cualificación, positiva o negativa, de una época, una colectividad o una nación, además se ofrece en sus juicios con pretensión de universalidad, al margen del subjetivismo, y como una forma de ‘conocimiento’ de las cosas que en modo alguno puede identificarse con la propia de lo sensible –particular y concreto– o con la del intelectual –abstracto para poder ser universal–”.<sup>3</sup> Que este sujeto estético sea empírico –como quiere Hume– o trascendental –como propone Kant– dará color a los debates del siglo de las Luces. Si hay estéti-

ca, hay sujeto: lo que no hay es una “belleza en sí”. El territorio recién descubierto mostrará también la lógica propia de cada una de las artes: la pintura no es poesía visual, la música no representa nada visible. El sujeto estético es, pues, complejo; no consta de una sola pieza. Lo decisivo es que en él prevalece la imaginación. Se trata de una propiedad próxima a lo que ya desde Shaftesbury (1671-1713) se denomina “intuición”; una potencia espontánea de penetración que no se confunde ni con la pura sensibilidad ni con la muy alambicada razón analítica: es una “desinteresada complacencia” merced a la cual el sujeto capta la vida íntima de las cosas —y comulga con ella—. Ahora bien, esta intimidad no es bella en un sentido clásico: involucra todos los afectos posibles, incluidos el terror, la sorpresa, el pasmo, la indignación, la asfixia... La atención al sujeto estético conlleva una revaloración de los ideales heredados; la intuición permite adentrarse en un mundo que tiene mucho de inmundo, en un ser del que no es posible eliminar todos los elementos amenazantes y peligrosos. ¿Hay conocimiento sin imaginación? No, pero la imaginación desborda los límites de lo cognoscible. ¿Sigue siendo bello este exceso? ¡Sólo es bello si lo desborda! Inicia la andadura moderna de lo sublime: si lo estético es un territorio, la belleza formal —la proporción, el equilibrio, la sobriedad— ocupará en él un espacio sumamente reducido. La belleza comienza a perder sus contornos, porque el placer ya ha conquistado países que le estaban vedados. La belleza ha dejado, pues, de ser un concepto rígido: ahora es un fulgor que emana de las cosas en su singularidad, y una extraña luminosidad que es percibida —por así decirlo— con el rabillo del ojo. De modo paradójico, el sujeto estético concebido por la filosofía empirista no es del todo sujeto, porque se abre a un ser que no está compuesto del todo por objetos.

### III

La interrogación sobre el sujeto estético revela la existencia de un paisaje subvertido; desde la epistemología empirista, el órgano que lo define es la imaginación, un reino autónomo, intermedio entre la sensación y el entendimiento. La imaginación es libre; ni la sensación ni la razón exhiben una flexibilidad semejante. Con todo, se da sus propias normas: es susceptible de perfeccionamiento –y de atrofia–. ¿Cómo sucede esto? La posición clasicista –por ejemplo, la de Hutcheson– afirma la existencia de la belleza como una propiedad de las cosas; el gusto es mejor mientras más reconozca este atributo, peor si lo pierde de vista. Pero con Hume se produce un cierto deslizamiento hacia el polo subjetivo: lo bello es una “armonía” entre la cosa y la mente. Y para que se dé esa sintonía no hay nada preestablecido: los juicios del gusto –que es, como diría Addison, un placer de la imaginación– son sinceros o hipócritas, pero no pueden ser ni verdaderos ni falsos. La imaginación es libre en muchos sentidos, pero lo es privilegiadamente en uno: no depende de la presencia inmediata del objeto. Actúa sin la ayuda de los sentidos y suspende las compulsiones del entendimiento. “La imaginación puede volar encima de las particularidades hacia la universalidad como no pueden hacerlo los sentidos”.<sup>4</sup> Gracias a ella, el sujeto está en condiciones de desprenderse de sí mismo. ¿Habría mayor placer que ese? Difícilmente; pero la libertad de la imaginación suscita otros problemas: en especial, la amenaza del relativismo, que afecta a la crítica. Todos tenemos derecho a defender nuestros gustos, pero los críticos no lo serían abandonando su pretensión de objetividad (que ellos pueden llamar “rigor”). Por fin, ¿hay o no hay reglas? El empirismo se va inclinando, inexorable, al psicologismo: la imaginación es el juego de la memoria y de la invención, atributos del sujeto (empírico) que obedecen principios básicos. Es notorio que esta estética deja un amplio sector sin barbechar: explica por qué algo puede ser considerado bello, pero no dice mucho sobre las condiciones de su creación. En otras palabras, no basta con ser sensibles (e imaginativos):

la obra de arte es producto de otra cualidad, un atributo que será esencial para la estética del romanticismo: el genio. Si el gusto discierne y separa, el genio sintetiza y provoca. Sea como fuere, la estética nace en este contexto: es hija del empirismo británico, que algunos críticos –tomando en cuenta el papel concedido a la imaginación y la ampliación de los límites de la belleza– calificarán de “prerromanticismo”. En ella está, desde luego, lo clásico, pero mezclado con otro tipo de emociones y figuras: el miedo a la muerte, la desproporción entre lo humano y lo no humano, lo irregular y lo infranqueable, lo umbrío e inacabado... Se comienza a cobrar conciencia de los límites de la conciencia y se comprende poco a poco que el arte (y la belleza misma) sólo llega a serlo permitiendo, modulando, graduando o garantizando el acceso a lo desconocido. El espacio intermedio ocupado por la imaginación es bello porque no meramente agrada; exhibe además la inagotable discordancia entre los ideales y los instintos, entre lo real y lo deseable, entre la expectativa y el acontecimiento: entre lo humano y lo indisponible. No hay estética sin la irrupción –y el consecuente reconocimiento– de lo sublime, el vocablo que apunta a esa perpetua y riesgosa –y a menudo exquisita– fricción de lo sensible con lo inteligible. “Desde la Poética de Aristóteles (...) ninguna teoría estética había considerado que la experiencia estética consistiera en sentimientos distintos de la satisfacción que proporciona la contemplación de la belleza”.<sup>5</sup> Se trata de un reconocimiento de la fuerza, de la potencia, de la escarpadura, de la inmensidad sobrecogedora de lo bello. A partir de entonces, y de manera creciente, no hay placer que –dado que implica al dolor– no involucre ciertas dosis de estupefacción, extrañeza y horror. Esta experiencia, dice Addison, produce “una deliciosa inquietud y espanto”.

## IV

Podemos afirmar que la elaboración de la categoría de lo sublime, en el pensamiento inglés del siglo XVIII, reposa por entero en un más o menos ominoso retorno de lo trágico. El canon estético resultó estremecido con la aparición de Shakespeare y de Milton: la belleza es, en su obra respectiva, tremenda, cruel, intensa, excesiva, inconcluyente, intemperante. Edmund Burke (1727-1795) enfrentará así el problema: ¿cómo puede existir un placer negativo? La cuestión no es totalmente nueva; ya Longino, en el siglo I de nuestra era, había señalado la importancia del componente sobrenatural o transmundano presente en el goce estético (con una referencia expresa a los embrujos de la retórica). Pero con Burke ese goce se vincula –no sin cierto morbo– con el sufrimiento: el miedo es, cuando se le representa, una emoción estética. ¡Sin adrenalina no hay deleite posible! En el fondo, su análisis desemboca en lo mismo: es estético si, sacándome de mí, llevándome al límite de mis fuerzas, o de mi comprensión, sin embargo no me destruye. No, al menos, físicamente. Nos pone ante lo Absoluto, mas un Absoluto sin atributos ejemplares: la Muerte, lo Divino, lo Demoníaco... Es contemplar, o, mejor, medirse contra una Fuerza Mayor: tan fuerte y tan inocente que no sabe nada del Bien y del Mal. La belleza resuena en nuestro interior, formando volutas, o patrones geométricos, pero ella no necesariamente coincide con aquello que el canon había consagrado. Bella es, de hecho, esa no-coincidencia con lo esperado, con lo conveniente, con lo convincente, con lo apaciguador. Lo Absoluto –merced al poder de la imaginación– muta en lo Absurdo, la Fuerza en Poder de Destrucción. El Dios de la tradición muta en una entidad, si no maléfica o abiertamente dañina, sí hostil o desdeñosa. Entendámonos: es la enrarecida atmósfera de la modernidad, su exceso de oxígeno, que naturalmente puede matar. “Entre todas las categorías estéticas”, concluye V. Bozal, “sublime es por excelencia la que sirve de eje a la modernidad. Pero quizá el heroísmo ha ofuscado la perspectiva de los hombres modernos”.<sup>6</sup> Si esta categoría constituye lo propio de la

modernidad, lo es porque, bajo la rueda de la burocracia, o del capital, o de la masificación, el individuo ha llegado a ser nada. Nihilismo, modernidad y sublimidad estipulan desde el inicio sus danzas y contradanzas. Sea como fuere, el arte se convierte paulatinamente en objeto privilegiado para recuperar, o al menos intentarlo, aspectos claramente erosionados o avasallados por el proceso civilizatorio. Lo sensible, según se advierte, recobra relativo protagonismo. Y, con él, la importancia de las pasiones: bello tiende a ser lo patético e incluso lo patológico. La estética surge así como contrapeso a los excesos racionalistas: Platón y Descartes estarán en la mira. Es que el sujeto moderno se halla en perpetua busca de identidad, dado que las tradiciones comienzan a quedarle rabonas. El ámbito del conocimiento se ha expandido notablemente, pero la ciencia no le proporciona garantías suficientes de estabilidad y autorreconocimiento. La religión declina; al relevo, entrarán una ética mundana... y una estética susceptible de preservar la fantasía y la imaginación simbólica. “En el hecho artístico se descubre un campo particularmente representativo de la vida intelectual del sujeto. A su análisis se brinda la teoría ilustrada del conocimiento como a un objeto en el que se revelan en su incerteza, en su ambigüedad, pero también en su verdadera necesidad, las inclinaciones de nuestra naturaleza”.<sup>7</sup> Como disciplina autónoma, pues, la estética recibirá, en A. Baumgarten, el doble impulso del empirismo inglés y del racionalismo leibniziano: cristalizará como un saber crítico a propósito de nuestras más profundas (y secretas) reacciones afectivas.

## Notas

<sup>1</sup> G. E. Lessing, *Laocoonte o sobre los límites de la poesía y la pintura*, Editorial Herder, Barcelona, 2014, p. 124.

<sup>2</sup> Valeriano Bozal, “Orígenes de la estética moderna” de V. Bozal en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2004, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 28.

<sup>4</sup> Valeriano Bozal, “La estética empirista” de F. Pérez Carreño en *Historia de las ideas estéticas...*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 46.

<sup>6</sup> V. Bozal, “Edmund Burke” de V. Bozal en *Historia de las ideas estéticas...*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>7</sup> V. Bozal, “Ilustración y enciclopedismo” de J. Arnaldo en *Historia de las ideas estéticas...*, *op. cit.*, p. 64.

## Referencias

G. E. Lessing, *Laocoonte o sobre los límites de la poesía y la pintura*, Editorial Herder, Barcelona, 2014.

VALERIANO BOZAL, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2004.

