

Adrián Ratto

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Centro de Investigaciones Filosóficas y Universidad de Buenos Aires

La poética de las ruinas.**Diderot y las pinturas de Robert en el *Salon de 1767*****Resumen**

El objetivo de este artículo es demostrar que la admiración que Diderot sintió por las representaciones de ruinas de construcciones de la Antigüedad, que Hubert Robert presentó en la exposición organizada en 1767 por la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* de París, no estuvo exenta de reservas. Esto arroja luces, por otra parte, sobre el sentido de lo que el filósofo denominó “poética de las ruinas” y, en un plano más general, sobre el vínculo que estableció en sus escritos estéticos entre la naturaleza y el arte. El trabajo, además, pone de relieve una serie de tensiones que el *Salon de 1767* desata, con respecto a lo desarrollado por Diderot en otros escritos.

Palabras clave

Iluminismo – artes figurativas– naturaleza – imitación – modelo ideal

The poetic of ruins.**Diderot and Robert’s paintings in the *Salon de 1767*****Abstract**

The aim of this paper is to show that Diderot’s admiration of the depictions of ruins of ancient structures, presented by Hubert Robert in the exhibition hosted by the Parisian *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* in 1767, was not without reservations. This, in turn, sheds light on the significance of what the philosopher named “the poetry of ruins” and, on a more general level, on the connection he established between nature and art in his works on aesthetics. Additionally, this paper underlines a series of tensions engendered by the *Salon de 1767*, considering what Diderot explored in other writings.

Keywords

Enlightenment –figurative arts– nature – imitation –ideal model

Recibido: 08/07/2016. Aprobado: 12/08/2016.

1. INTRODUCCIÓN

En 1767, Hubert Robert hizo su debut artístico oficial en la exposición organizada en el *Louvre* por la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* de París. Sus representaciones de monumentos y construcciones de la Antigüedad griega y romana en ruinas atrajeron la atención de Diderot, quien les dedicó un importante espacio en la reseña que hizo acerca de la exhibición de ese año en la *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, dirigida por su amigo Friedrich Melchior Grimm.

El objetivo de este artículo es demostrar que la admiración que Diderot expresa en el *Salon de 1767* por las ruinas representadas por Robert no estuvo exenta de reservas. Esto, por otra parte, arroja luces sobre lo que el editor de la *Encyclopédie* denominó “poética de las ruinas” y, en un plano más general, sobre la relación que establece entre la naturaleza y el arte en sus escritos estéticos. El trabajo, además, pone de relieve una serie de tensiones en los escritos de Diderot que se desatan a partir del *Salon de 1767*.

La estructura del trabajo es la siguiente: en primer lugar se analizan el alcance y los límites de la atracción que Diderot sintió por las ruinas representadas por Robert; luego se evalúa en qué medida los trabajos de Joseph Vernet, también presentados en la exposición de ese año y comentados por Diderot, permiten superar esos límites; finalmente y en relación con lo anterior, se examina la problemática articulación

entre los remedios que Diderot prescribe frente a la situación de decadencia que advierte en su época y lo desarrollado por él mismo en otros escritos.

2. LAS RUINAS Y SU POÉTICA

Tras vivir varios años en Italia bajo la influencia del pintor, arquitecto y paisajista Giovanni Pannini y en contacto con los restos de la antigua civilización romana, Hubert Robert retornó a París en 1765. En 1767, un año después de su ingreso a la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, realizó su debut artístico oficial en una exposición organizada por dicha institución, que se llevó a cabo en el *Louvre*. En esa ocasión presentó una serie de cuadros sobre ruinas de monumentos y construcciones antiguas, que atrajeron la atención de Diderot, quien desde 1759 se encargaba de reseñar en un periódico manuscrito que se distribuía fuera de Francia, la *Correspondance littéraire*, las exposiciones que regularmente (cada dos años) llevaba a cabo la *Académie*¹.

“¡Oh, las bellas, las sublimes ruinas!”, exclama Diderot en el *Salon de 1767* al comentar la obra *Grande galerie éclairée du fond*, de Robert

¹ En el siglo XVIII, momento en el que florece la conciencia histórica, el tema de las ruinas adquirió un significado que no había tenido hasta ese momento. En efecto, las construcciones en ruinas dejaron de ser vistas como cúmulos de piedras y se convirtieron en un símbolo de prestigiosas sociedades perdidas en el pasado, la vicisitud de las empresas humanas o el ineluctable paso del tiempo. En 1791 el conde de Volney dedicaría al tema su célebre trabajo *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*. El tema recibió impulso también a partir de los descubrimientos arqueológicos realizados en la época (entre otros hallazgos, se descubrieron en la zona de Nápoles las ruinas de dos ciudades romanas: Herculano y Pompeya). A propósito de la reflexión estética sobre las ruinas en el *siècle des Lumières*, véase Mortier 1974. Para una visión de conjunto sobre el tema puede consultarse Lacroix 2007: 23–53; Makarius 2011.

(Diderot [1767] 2008: 363). La primera impresión parece haber subyugado al filósofo, quien confiesa su admiración por la pintura (“El tiempo se detiene para quien admira algo” [363]) y califica las ruinas, tras las huellas de Edmund Burke, cuyo trabajo *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1957), había leído, como “sublimes”².

Diderot elogia la técnica del pintor: los efectos, los trazos del pincel y la gradación de la luz³. Imagina, además, la felicidad que sentiría él mismo si pudiera caminar entre esas ruinas. Sin embargo, el entusiasmo que le provoca el tema no le impide señalar algunas debilidades de la obra. En efecto, al describir el motivo de la pintura y tras mencionar la existencia de una gran galería con su bóveda en ruinas, columnas, fuentes y estatuas antiguas, dice con tono negativo que se observa también alrededor de la fuente, bajo la galería y entre las columnas, “una masa de pequeñas figuras”, grupos de individuos que “beben agua, reposan, pasean, conversan”. “¡Cuánto ruido y movimiento!”, se lamenta (364).

La observación de Diderot no remite a cuestiones técnicas, sino estéticas. Diderot reconoce la capacidad técnica del pintor: “usted es un hombre hábil [...], usted se destaca en su género [...]”. En cambio,

² Sobre la relación entre las obras de Diderot y Burke, véase May 1960: 527–539.

³ A partir de 1759, cuando Grimm le encargó la redacción de las reseñas de las exposiciones de la *Académie* para la *Correspondance littéraire*, Diderot se ocupó de recorrer diferentes talleres de artistas, para llegar a dominar los tecnicismos de la materia – de la misma manera se comportó durante la preparación de las láminas de la *Encyclopédie*. Entre otros, le abrieron sus puertas los pintores Maurice–Quentin de La Tour, Jean–Siméon Chardin, Jean–Baptiste Greuze, Louis–Michel Van Loo y Claude Joseph Vernet, así como los escultores Jean–Baptiste Pigalle y Étienne–Maurice Falconet (Boulerie 2007: 89–111).

según el filósofo, Robert desconoce algunos aspectos teóricos vinculados a la pintura de ruinas: “(...) ya que se ha entregado a la pintura de ruinas, sepa que ese género tiene su poética. Usted la ignora completamente”. “Usted tiene el *saber hacer*, el ideal le falta”, concluye lapidariamente (364).

Comprender el sentido que Diderot atribuye a aquello a lo que se refiere como “el ideal” requiere examinar el sentido que otorga a lo que denomina “primer modelo” o “modelo ideal” en la presentación del *Salon* de ese año y, en un plano más general, el vínculo que establece allí entre el arte y la naturaleza.

El filósofo no rechaza la definición tradicional según la cual el arte debe ser una “imitación” de la naturaleza (241). Ahora bien, ¿es la naturaleza tal como se presenta a los sentidos, entonces, el “modelo” que debe imitar el artista? ¿Es ella el “primer modelo”? Ese modelo, explica Diderot, no se encuentra, en todo caso, (i) en la naturaleza tal como se presenta a los ojos del artista, pero tampoco (ii) en un mundo suprasensible al estilo platónico o (iii) en las grandes obras de la Antigüedad griega y romana. En primer lugar (i), Diderot rechaza que el modelo que debe tomar como parámetro el artista se encuentre en la naturaleza: “esas personas que hablan sin cesar de la imitación de la bella naturaleza creen de buena fe que existe una bella naturaleza subsistente, que uno puede observar cuando quiere y que se debe copiar” (241). No se trata, según Diderot, de reproducir los rasgos de la naturaleza tal como se presenta ante los ojos del artista, pero tampoco de componer una figura a partir de las mejores partes de otras: “el verdadero modelo no existe ni en su totalidad ni en partes en la naturaleza” (242). Para representar una bella mujer no se requiere encontrar y reproducir una bella mujer individual, ni tampoco componer una figura a partir de las mejores partes de diferentes mujeres individuales. A partir de esto critica a los “retratistas”, en la medida que se limitan a copiar la naturaleza, colocándose en un “tercer

nivel”, dice, con respecto a la verdad (242). En resumen, imitar la naturaleza no significa reproducirla, realizar una copia fiel de ella. En segundo lugar (ii), niega que el modelo pueda encontrarse en un mundo suprasensible. El lenguaje de estilo platónico [“modelo”, “copia”, “imagen” “copia de copia” (241)] utilizado por el filósofo francés puede provocar cierta confusión (Diderot cita expresamente y en lengua original el texto *La República* de Platón). Sin embargo, Diderot explica que, a diferencia de las esencias platónicas, que tienen una entidad ontológica, el modelo que el artista debe seguir “no existe en ninguna parte” (246). Finalmente (iii), sostiene que el criterio tampoco puede extraerse de las obras de la Antigüedad. En el *Salon de 1765* Diderot había llamado “fanático” al arqueólogo e historiador del arte Johann Joachim Winckelmann, quien había elogiado el arte clásico en su *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764, traducida al francés dos años después por Gottfried Sellius y Jean-René Robinet de Chateaugiron). Diderot cuestiona en esa ocasión a Winckelmann argumentando que aquellos que actúan de esa manera pierden de vista la naturaleza: “Preguntadle [dice Diderot, refiriéndose a Winckelmann] si es mejor estudiar la Antigüedad o la naturaleza (...) ¡La Antigüedad os responderá sin dudar!”. Así, sostiene que Winckelmann, “atento a la Antigüedad, se olvida de la naturaleza” (162). Diderot, que sintió atracción por la Antigüedad a lo largo de toda su vida, que reconoció la grandeza del arte griego y romano y lamentó no haber realizado durante su vida un viaje a Roma⁴, afirma que el modelo ideal no puede extraerse de las obras de la Antigüedad (163). Retoma estas consideraciones sin cambios sustanciales en el *Salon de 1767*. Allí, afirma que la “copia de las imágenes de la Antigüedad, por más sublimes que ellas sean” no permitirá al artista alcanzar el primer mo-

⁴ A propósito de la atracción de Diderot por la Antigüedad, véase Seznec 1957; Goulbourne 2011: 13-30. Para una visión panorámica acerca de la recepción de la Antigüedad en el *siècle des Lumières*, véase Grell 1995.

delo. Por otra parte, afirma que intentar reformar el arte a partir de la copia de las obras griegas y romanas o de las reglas que las academias extraen de ellas es “seguir el camino contrario al de los antiguos”, quienes no tenían modelos que copiar (247).

Se vuelve, así, a la pregunta inicial: “¿adónde se puede hallar, entonces, el primer modelo?”. El modelo no se encuentra en la misma naturaleza, tampoco en las obras de la Antigüedad o en un mundo susceptible; el modelo es, afirma el filósofo, “un ser completamente ideal” (241). Ese “primer modelo”, al que también llama “modelo ideal” o “línea verdadera” en alusión a la teoría del arte de William Hogarth, se alcanza, explica, a través de una “infinitud de observaciones sucesivas” de la naturaleza, una “educación del gusto” a través de la experiencia⁵, que lleva al artista, al hombre de genio, a crear a la postre una imagen “que no existe en ninguna parte” más que en su imaginación (246; Diderot [1776] 1959: 752)⁶. La “línea verdadera”, el modelo “ideal” o el “primer modelo” es, como indica Colas Duflo, un “ser imaginario”, algo construido, producido, por el artista, algo que se forma progresivamente a través de la experiencia, pero que al

⁵ De aquí se desprende la contribución de Diderot a la ruptura que se produce en el terreno de la teoría del arte durante el siglo XVIII, a la que Jacques Chouillet se refiere como un pasaje de las “metafísicas de lo bello” a las “poéticas de lo sublime” (Chouillet 1974: 16).

⁶ El concepto de “línea verdadera” (*ligne vrai*) remite al concepto “línea de la belleza” (*line of beauty*), desarrollado por el artista británico William Hogarth en su *The Analysis of Beauty*, publicado en 1753. Diderot elabora su idea en contraposición a la de Hogarth: “vuestra línea [en referencia a la “línea de la belleza” de Hogarth] no ha sido la verdadera línea, la línea de la belleza, la línea ideal, sino una línea cualquiera, deformada, individual” (Diderot [1767] 2008: 242). “[...] Línea verdadera, modelo ideal que no existe más que en las cabezas de los Agasias, los Rafael, los Poussin, los Pigalle, los Falconet [...]”, agrega poco después (246). Como señala Anthony Strugnell, la “línea de la belleza” de Hogarth, quien consideraba que dicha línea podía extraerse de la observación de la figura humana, es “demasiado empírica” en comparación con el “modelo ideal” postulado por Diderot (Strugnell 1995: 126, 129).

mismo tiempo va más allá de ella (Duflo 2013: 312, 313). Si el artista necesita conocer la naturaleza, no es para copiarla, sino para recrearla, para poner un orden, un sentido, en algo que no lo tiene⁷. En este sentido el verdadero artista es un creador, su tarea es, señala Michel Delon, similar a la de un demiurgo (Delon 2008: 28).

Diderot considera que Robert no alcanza el modelo ideal. Reconoce su habilidad técnica, pero considera que no comprende el objetivo que debe perseguir la pintura de ruinas, el “espíritu” de ese género, a lo que se refiere como “poética de las ruinas” (Diderot [1767] 2008: 363). Comprender esa poética, explica, implica saber vincular los restos de los monumentos representados a un “modelo ideal”: a una imagen del tiempo que destruye todo; a la vanidad de las empresas humanas, condenadas a sucumbir; a la soledad y el silencio, que rodea siempre a lo que ya no es (“las ideas que las ruinas despiertan en mí son grandes. Todo se destruye, todo perece, todo pasa. Sólo el mundo permanece, sólo el tiempo dura. [...] los objetos que me rodean me anuncian un fin” [364, 365]). En el mismo sentido, Diderot diría más tarde en los *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie* (1776) con respecto al tema: “si el pintor de ruinas no logra despertar en mí el sentimiento de la vicisitud de la vida y la vanidad de los trabajos de los hombres, entonces no ha representado más que un montón de piedras informes” (Diderot [1776] 1959: 773)⁸. Robert no lo comprende y, por esa razón, llena las telas

⁷ A esta conclusión había llegado en su célebre *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, que fue publicada en 1749 y le costó varias semanas de encierro en la prisión de Vincennes (Diderot [1749] 2005: 92).

⁸ A pesar de la descripción que Diderot hace del modelo ideal que corresponde a las ruinas, éste no es estático; el filósofo mismo explica que el modelo varía con el tiempo y las circunstancias que rodean al artista (Diderot [1767] 2008: 246). En este sentido Ivon Belaval sostiene que el modelo ideal es “al mismo tiempo estático y dinámico” (Belaval 1950: 111). Así, por ejemplo, el modelo ideal que vislumbraron los griegos sobre ciertos temas no es el mismo que el que corresponde a los hombres del

de personajes inútiles que deambulan entre las ruinas, beben y conversan. El artista no respeta la “soledad” y el “silencio” que debe rodear a las ruinas.

En consecuencia, Diderot se siente desilusionado. Si la pintura remitiere al primer modelo, el espectador debería sentirse “tocado” por el tema representado, lo que lo llevaría a perderse en un tranquilo ensueño, estremecerse, derramar lágrimas o temblar de terror. No ocurre eso en las obras de Robert. El filósofo, por ese motivo, deja atrás la intención que había tenido en algún momento de abandonarse ante la obra del pintor, “entrar” en el cuadro, “dejar errar al espíritu” e “ir a soñar bajo la galería” o “entre las columnas” representadas en la tela: “hay demasiados inoportunos. Me detengo, observo, admiro la obra y sigo mi camino” (Diderot [1767] 2008: 364). “*La poética de las ruinas es algo aún por hacer*” (370. Las cursivas son nuestras), concluye poco después, al comentar la obra *Gran escalier qui conduit à un ancien portique*, repitiendo los elogios y las críticas hacia el artista.

3. VERNET O MÁS ALLÁ DEL MODELO DE LA MÍMESIS

Tras analizar las representaciones de ruinas realizadas por Robert, Diderot aconsejó al pintor francés, sin dejar de reconocer su capacidad técnica, que estudie los trabajos de Joseph Vernet: “usted es un hombre hábil, destacado en su género, pero estudie a Vernet” (364). En las pinturas de Vernet, analizadas también por Diderot en los *Salons*, el filósofo encuentra aquello que añora en los trabajos de Robert.

En los comentarios que el filósofo realiza a propósito de las obras de

siglo XVIII. De allí que Diderot pueda al mismo tiempo admirar a los griegos y romanos y condenar a aquellos que se limitan a copiar sus obras.

Vernet en el el *Salon de 1763* afirma que éste es un “pintor admirable” y que “Francia puede estar orgullosa de su Vernet como Grecia de su Apelles y su Zeuxis e Italia de su Correggio, su Rafael y su Carracci” (90). Pero, ¿cuál es la razón de este elogio? Diderot menciona la fecundidad del artista y la velocidad en la ejecución de las obras, pero el aspecto que destaca es la relación entre sus telas y la naturaleza. En este último sentido afirma que “Vernet ha robado a la naturaleza su secreto” (88).

En el *Salon de 1767* Diderot se pregunta a propósito de Vernet: “¿Qué cosas no pinta con excelencia?”. Responde que el artista es capaz de representar magistralmente todo tipo de cosas: “figuras humanas de todas las edades, en todos los estados, de todas las naciones; árboles; animales; paisajes [...]; rocas imponentes; montañas enormes, aguas tranquilas, agitadas; torrentes; mares tranquilos, furiosos; todo tipo de lugares; construcciones griegas, romanas, góticas; arquitecturas civiles, militares, antiguas, modernas; ruinas; palacios [...]” (317). Diderot parece volver, de esta manera, al modelo original-copia, al modelo mimético, que antes había criticado. Sin embargo, no es ése el tipo de relación entre naturaleza y arte al que se refiere cuando elogia los trabajos del artista. Como se ha señalado, la naturaleza, que es para Diderot la única realidad, no es en sí misma un bello espectáculo, no es en sí misma ni bella ni fea, según explica en la ya mencionada *Lettre sur les aveugles* y repite en el *Salon de 1767*⁹. El valor estético de una obra no deriva, por lo tanto, de la fidelidad de la representación, sino de “las ideas o sensaciones” que despierta en el alma (290). En los cuadros de paisajes, por ejemplo, las grutas deben ser “profundas y tenebrosas”, los peñascos deben ser escarpados y “amenazar al cie-

⁹ “La naturaleza es bella y buena cuando nos favorece y fea y mala cuando nos provoca sufrimientos. Son nuestros esfuerzos la causa de sus encantos” (Diderot [1767] 2008: 283).

lo”, el agua de los torrentes, descendiendo estrepitosamente, debe quebrar “el sagrado silencio de los bosques”, los sitios representados deben evocar “la residencia de dioses y demonios”, lugares “donde el amante seduce a su amada”, donde “el filósofo, sentado o caminando a paso lento se hunde en sus reflexiones” (Diderot [1776] 1959: 772). Las pinturas de Vernet cumplen con ese requisito, en la medida en que no son simples reproducciones de lo natural, sino obras que recogen, a partir de la figura representada, temas, modelos ideales, capaces de ir más allá de la naturaleza tal como se presenta a la vista del espectador. De allí su valor estético.

Con el fin de ilustrar el efecto que le produjeron las obras del artista [algunas lo sumergen en “un ensueño”, un “estado delicioso” que, dice, se compara a la existencia de los dioses (Diderot [1767] 2008: 287), otras le hacen “lanzar un grito de admiración” (303), o “derramar lágrimas” (304)] ensaya una novedosa estrategia: presenta los paisajes representados en las pinturas como reales y a sí mismo como un personaje que se pasea por ellos junto a un ficticio abate, que juega el rol de guía, y sus dos discípulos. Así, Diderot deja “errar el espíritu”, confundiendo su vida con las imágenes representadas: “pasea” por los cuadros de Vernet, realizando aquello que las ruinas de Robert le habían vedado. Recorre valles y bosques silenciosos, se estremece ante el cielo oscuro y tormentoso y contempla la luz de la luna reflejándose en el agua de los ríos (273 ss.).

Arte y naturaleza se confunden, el límite entre ambos se diluye, pero no se trata de la naturaleza tal como se presenta a los ojos del espectador, sino la naturaleza creada por Vernet, la naturaleza inventada por el hombre de genio que ha cultivado su gusto a través de la experiencia y el tiempo, logrando elevarse hasta el “primer modelo”. El arte puede iluminar o mejorar la naturaleza en la medida en que puede llevar al espectador a advertir cosas que antes no veía, evocar ideas

y sentimientos que trascienden la imagen individual representada. Así, Diderot, dirigiéndose al abate ficticio que lo acompaña en su relato acerca de las pinturas de Vernet, quien defiende el concepto del arte como copia (“no abandonaré la naturaleza para correr tras su imagen”, exclama el abate [275]), dice: “si usted hubiera frecuentado un poco más al artista [Vernet], éste le hubiera enseñado, quizá, a ver en la naturaleza cosas que antes no veía” (275). En un sentido similar decía, poco tiempo antes, en sus *Essais sur la peinture*, que forman parte del *Salon de 1765*, que “la naturaleza es el resultado del arte” (185), invirtiendo la jerarquía que subyace al modelo mimético tradicional. El artista enseña al espectador a ver la naturaleza, transforma la realidad: “sentimos los efectos del arte como los de la naturaleza. Louthembourg y Vernet no son grandes en la sala de exposición sino en el fondo de los bosques, entre las montañas que el sol oscurece e ilumina” (185).

En ese contexto no es sorprendente que Diderot compare la tarea realizada por Vernet con la obra de Dios, la de un demiurgo capaz de crear la naturaleza: “él [Vernet] dice que la luz se haga y la luz se hace, que la noche siga al día y el día a las tinieblas y se hace la noche y se hace el día”, exclama con admiración (Diderot [1767] 2008: 316, 317). No es diferente el sentido de las palabras que vierte en el *Salon de 1763*: “ese Vernet que sabe juntar las nubes, desencadenar las tormentas e inundar la tierra; es también quien sabe, cuando quiere, disipar la tempestad y devolver la calma a los mares y la serenidad a los cielos. Entonces toda la naturaleza, saliendo del caos, se presenta de una manera fascinante y recupera su encanto” (87). A este acto creador se refiere Diderot, precisamente, cuando habla de robar a la naturaleza su secreto. Nada queda del modelo mimético en esta teoría que anticipa el idealismo del siglo siguiente.

4. UNA ÉPOCA DECADENTE

Del análisis de lo que Diderot denomina “modelo ideal” en el preámbulo del *Salon de 1767* se desprende un diagnóstico de la época: “nos hemos vuelto serviles imitadores [...]”, se lamenta el filósofo (249). Critica a los “copistas”, a los “retratistas”, a quienes califica como artistas “mediocres”, en la medida en que no logran visualizar el “ideal” del objeto pintado (249). Asimismo, cuestiona a aquellos que, como François Boucher, Primer pintor del rey Louis XV, representan “escenas galantes”, donde reina el brillo, la fantasía y la sensualidad. En ese caso, señala, el artista directamente se desvía de la naturaleza, se extravía, pierde de vista el objeto del arte (241, 242). Esto último es, indica Ivon Belaval (Belaval 1950: 97), más grave que la copia fiel del retratista, en la medida en que implica un gusto degradado, un completo abandono de la naturaleza, una especie de “cuarto grado” con respecto al modelo verdadero¹⁰.

Pero, los cuestionamiento de Diderot no se limitan a los artistas “mediocres”, son también una crítica a una sociedad que les rinde honores y en la que el tiempo se consume en frívolos divertimentos como los “juegos de naipes”, en los que algunos pierden las mejores horas del día y su dinero; las fatigantes e infructuosas jornadas de caza; el libertinaje amoroso; las vacuas discusiones acerca de los “nuevos principios de los economistas” o de “la utilidad o la inutilidad de la

¹⁰ A propósito de Boucher, Diderot afirma que es un “hombre que no ha visto un instante la naturaleza” y que es un pintor “sin gusto” (Diderot [1765] 2008: 106). La crítica desborda incluso el plano estético y alcanza el terreno de la moral: “no sé qué decir de este hombre. La degradación del gusto, los colores, la composición, de los caracteres, la expresión y el diseño ha ido de la mano de la depravación de sus costumbres ¿Qué esperáis que este artista arroje sobre la tela? Lo que tiene en la imaginación. Pero, ¿qué puede tener en la imaginación un hombre que pasa su vida con las prostitutas de la más baja condición?” (106). Para un análisis pormenorizado de las críticas de Diderot a Boucher, véase Duflo 2000: 85–101.

filosofía”, etcétera (Diderot [1767] 2008: 272). En resumen, se trata, para el filósofo, de una época de “decadencia”, una época donde reina un “gusto falso” (305), una época – como explica en la “Satire contre le luxe”, que cierra el *Salon* de ese año –, donde el único valor es el oro y el que no lo tiene aparenta tenerlo (379). Compartió este diagnóstico con otros *philosophes* como Jean-Jacques Rousseau y Voltaire, pero también con muchos de los críticos de *les philosophes*, como, por ejemplo, Jean-Antoine Rigoley de Juvigny, quien escribiría años más tarde un trabajo titulado *De la décadence des lettres des mœurs. Depuis les Grecs et les Romains jusqu'à nos jours* (1787).

Diderot atribuyó esos males, paradójicamente, a los avances de la razón: “por doquier se observa la decadencia de la palabra y la poesía, a medida que el espíritu filosófico progresa [...]. Las costumbres se refinan, los usos bárbaros, poéticos y pintorescos desaparecen; ese monótono refinamiento produce un gran daño a la poesía” (306, 307)¹¹. Acercándose a las tesis que su otrora amigo Rousseau presentara en su *Discours sur les sciences et les arts* (1751), afirma que el refinamiento de las costumbres, los progresos de la razón, del espíritu filosófico, ahogan la imaginación y destruyen la poesía (307)¹². Su época, entonces, caracterizada por la búsqueda de “métodos”, por el juicio seco y frío, las “reglas” de la academia, por la existencia de críticos de arte en lugar de hombres de genio, es la responsable del “gusto pusilánime” reinante (308).

¹¹ Esta tesis genera profundas tensiones con la idea de “progreso del espíritu humano”, que recorre el *siècle des Lumières* y a la que el mismo Diderot parece adherir. Véase Dagen 1977; Goulemot 1996: 390 y ss. Con respecto al lugar de la idea de “decadencia” en el *siècle des Lumières*, véase Bernier 2006: 201ss.

¹² A pesar de los desencuentros tanto personales como ideológicos, una corriente subterránea parece conectar las teorías de Diderot y Rousseau. A propósito de la problemática relación entre ambos, véase Fabre 1961: 155–213.

¿Existe frente a eso algún remedio? En el preámbulo del *Salon*, Diderot afirma que la única manera de recuperar el gusto una vez que éste ha degenerado es a través de un retorno a la naturaleza, un “retorno al estado de barbarie”. Sólo ese estado, señala, puede inclinar a los hombres a recomenzar el camino del conocimiento y abandonar los modelos prefijados, las reglas y los métodos (247). Se trata, como señala Jacques Chouillet, de evadirse, alejarse de la sociedad civilizada (Chouillet 1987: 156).

Por otra parte, la soledad, el alejamiento de la sociedad, es una vía que encierra en sí misma en algunos casos una fuente de placer estético. Al analizar las ruinas de las obras de Robert, Diderot señala, como se ha visto, que en ellas “hay demasiados personajes” y que sería necesario “eliminar las tres cuartas partes de ellos”. “Solo se debe conservar aquellos que evocan la soledad y el silencio. Un hombre solo errando en las tinieblas, con los brazos cruzados en el pecho y la cabeza inclinada me hubieran afectado mucho más”, exclama (Diderot [1767] 2008: 364). Las ruinas, entiende, deben evocar el efímero lugar del hombre en el universo (“¿Qué es mi existencia con relación a ese peñasco que se descompone...” [365]). Concluye que las ruinas deben convertirse en un “asilo desierto, solitario y vasto”, alejado del tumulto de las ciudades, donde el espectador pueda “hablar consigo mismo, afligirse y derramar lágrimas” (365). El mismo sentimiento despiertan en Diderot los paisajes de Vernet. Al comentar uno de esos paisajes dice que el espectáculo le produce una suerte de “encantamiento”: “[...] La soledad, el silencio del lugar”, agrega, “parece suspender el tiempo” (280). No son diferentes las sensaciones que le producen, según las cartas de esa época a Sophie Volland, los paseos solitarios (o en compañía de unos pocos amigos – Grimm, el barón d’Holbach, entre otros) reales o imaginarios por jardines semi-salvajes en los alrededores de París (Diderot [1759] 1876, *AT XVIII*: 368). Odile Richard-Pauchet, luego de vincular las reflexiones de Di-

derot ante las ruinas de Robert y aquellas que realiza durante esos paseos, afirma que en esos trabajos el “filósofo de la ciudad” descubre “los encantos de la soledad” (Richard-Pauchet 2000: 83) y no duda en trazar un paralelismo entre esas experiencias de Diderot y las ensañaciones que en *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776/1778, publicación póstuma en 1782) el espectáculo de la naturaleza provoca en Rousseau (83).

Ahora bien, el alejamiento de la sociedad civilizada podría ser una remedio ante una época sin gusto e incluso una fuente de placer estético, pero ¿sería deseable desde el punto de vista ético-político? ¿Se plantea realmente el editor de la *Encyclopédie*, una obra que según sus propias palabras tenía como objetivo “reunir todo el saber disperso en la superficie de la tierra” para que sus descendientes “ilustrándose, puedan ser más virtuosos y más felices” (Diderot 1755^a, *Enc V*: 635), pregonar el retorno a un tiempo primitivo?

Durante la misma época que escribía el *Salon de 1767*, Diderot trabajaba en una novela, *La religieuse*, (publicación póstuma en 1796), que relata las peripecias de una mujer, Suzanne Simonin, que había entrado contra su voluntad a la orden eclesiástica. El texto no es una simple ficción, sino un trabajo militante, que ilustra las tesis políticas y filosóficas de Diderot. Con respecto a la penosa situación de la novicia, se puede leer: “[...] éste es el efecto de la evasión. El hombre ha nacido para vivir en sociedad. Separadlo, aisladlo, sus ideas se fragmentarán, su carácter cambiará, su cuerpo será atacado por mil dolencias y en su espíritu germinarán, como zarzas en campos salvajes, ideas extravagantes” (Diderot [1760] 1875^a, *AT V*: 119). Inmediatamente agrega que “la soledad pervierte” (120). El filósofo denuncia, así, los efectos de la vida monástica. Los desórdenes físicos y espirituales que Suzanne Simonin sufre en su celda conventual ilustran lo que había desarrollado en la entrada DROIT NATUREL, que redactó

para el volumen 5 (Do – E sy) de la *Encyclopédie* en 1755, pero que hunde sus raíces en su temprano *Essai sur le mérite et la vertu* (1745). En esa entrada había afirmado que el hombre es parte del “género humano” y que la voluntad de éste, la “voluntad general”, debía ser la única norma a seguir: “el individuo debe dirigirse a la voluntad general para saber hasta dónde debe ser hombre, ciudadano, padre, niño y cuándo le conviene vivir o morir. Es ella quien debe fijar los límites de todos los deberes” (Diderot 1755^b, *Enc* V: 116). El hombre se convierte así en parte de un ser colectivo. A partir de allí concluye que aquel “ser solitario” que se opone a la voluntad general es “el enemigo del género humano” y “debe ser tratado como una ser contrario a la naturaleza” (116)¹³.

¿Cómo se puede articular la condena de los seres solitarios y el remedio que el filósofo prescribe en el *Salon*, que implica un alejamiento de la sociedad civilizada? Diderot mismo parece advertir esta tensión en el *Salon de 1767* cuando en un diálogo ficticio entre Sócrates y Aristipo, que interrumpe el análisis de las obras de Vernet, se pregunta por la actitud que debe adoptar el hombre de bien frente a las malas sociedades. Aristipo se enfrenta al dilema que plantea la inflexible

¹³ Sobre esta base condena en otros trabajos a aquellos que en el *siècle des Lumières* promovían el alejamiento de la sociedad, el camino de la soledad o la evasión: ascetas, eremitas, cenobitas, anacoretas, misántropos, pero también *philosophes* como Jean-Jacques, quien en 1756 abandonó los *salons* de París para instalarse en el Ermitage – una humilde casa en el campo situada en el valle de Montmerency, que le fuera ofrecida por su amiga M^{me} d’Épinay –, con el fin de poner en sintonía sus principios con su vida. Aunque de manera indirecta, Diderot cuestionó esa actitud un año después en *Le fils naturel*: “el hombre de bien vive en sociedad, sólo el canalla vive en soledad”, se puede leer allí (Diderot [1757] 1875^b, *AT* VII: 65, 66). Esto generó un desencuentro entre los entonces amigos. Para una visión de conjunto sobre el problema de la “soledad” en el *siècle des Lumières*, véase Naudin 1995. También puede consultarse el dossier “Se retirer du monde”, dirigido por Hélène Cussac y Odile Richard-Pauchet, que se ha publicado recientemente en la revista *Dix-huitième siècle* (2016, n° 48).

posición adoptada por Sócrates: “¡Oh, Sócrates!, sé tanto como tú que la ley es mala y la vida, por otra parte, no me importa demasiado. Sin embargo, me someteré a la ley, ya que temo que de no hacerlo mi actitud sirva como ejemplo a la multitud insensata y fomente la desobediencia a las buenas leyes. No huiré de las cortes como tú. Sabré vestirme de púrpura y acercarme a los poderosos y quizás, logre la abolición de las malas leyes” (Diderot [1767] 2008: 297). ¿Cuál es la posición de Diderot, la de Aristipo o la de Sócrates, a quien había intentado identificarse en otras ocasiones?¹⁴ ¿Se debe dar la espalda a la sociedad cuando sus bases se han degradado o permanecer en ella a la espera de tiempos mejores?¹⁵ El problema, que volvería a aparecer en otros textos como el *Supplément au voyage de Bougainville* (1772) o las *Mélanges philosophiques, historiques, etcétera, pour Catherine II* (1773–1774), no se resuelve en este escrito y Diderot interrumpe la digresión para volver a sus reflexiones sobre las obras de Vernet¹⁶.

5. CONCLUSIONES

En un trabajo donde se analiza el valor que Diderot, sobre la base de la teoría sensualista que había desarrollado en trabajos anteriores, otorga en los *Salons* al “efecto” que produce la obra de arte, Stéphanie

¹⁴ El “diálogo” con filósofos de la Antigüedad es un lugar común en la obra de Diderot. A propósito de este tema véase el ya mencionado trabajo de Jean Seznec 1957. Con respecto a su relación particular con la figura de Sócrates, véase Trousson 1967: 45–65.

¹⁵ En la introducción a los *Salons*, Michel Delon sostiene que no existe en el filósofo una nostalgia por una época primitiva, sino que se trata de un “esfuerzo por separar en los progresos de la época el buen grano de la cizaña” (Delon 2008: 16).

¹⁶ En las *Mélanges philosophiques, historiques, etcétera, pour Catherine II*, que redactó para la emperatriz Catalina II en el marco de la estancia que realizó en Rusia durante los años 1773 y 1774, Diderot vuelve a presentar el diálogo ficticio entre Aristipo y Sócrates. En ese caso se inclina por la posición de Aristipo, en sintonía con el plan para reformar Rusia, que presenta en el resto del texto.

Loubère sostiene que el filósofo francés siente una particular atracción por las pinturas de Hubert Robert, como consecuencia, precisamente, de los sentimientos que despiertan en el espectador, y que las utiliza para “describir lo que él denomina « poética de las ruinas »” (2008: 71). Algo similar sucede en un estudio de René Démoris sobre el papel desempeñado por las ruinas antiguas – en particular, las ruinas de Herculano – en los debates estéticos que atravesaron el siglo XVIII. El autor señala que Diderot admira los trabajos de Robert, en la medida en que encuentra en los restos de monumentos y edificios antiguos representados por el pintor un tema digno del gran arte, en virtud de las ideas que desencadenan en el espectador: “son conocidos los líricos discursos que en 1767 le inspiran [a Diderot] las ruinas de Hubert Robert [...]”, dice Démoris (2008: 632).

Entendemos que tanto Loubère como Démoris pasan por alto las reservas de Diderot frente a la obra de Robert, que hemos intentado poner de relieve en este trabajo. Colas Duflo se detiene en aspectos de la estética de Diderot ausentes en los otros estudios, particularmente el problema del “modelo ideal”, el tema sobre el que se apoya la crítica de Diderot a Robert. Sin embargo, en el momento de examinar la valoración de Diderot con respecto a la obra del pintor, afirma que el filósofo valora especialmente los trabajos de artistas como Robert y Vernet, porque considera que en ellos hay algo más que un mero “saber hacer”, una técnica adecuada. Según Duflo, Diderot reconoce en ellos el conocimiento de la “naturaleza”, que caracteriza a los verdaderos artistas (2013: 495) En los tres casos se omiten los cuestionamientos de Diderot a Robert, las debilidades en la obra señaladas por el editor de la *Encyclopédie*, que hemos intentado sacar a la luz en este trabajo. El filósofo admite la habilidad técnica del artista, pero considera que la misma es insuficiente para la elaboración de una buena obra cuando, como sucede en el caso de Robert, se desconoce lo que él denomina “poética de las ruinas”, la “idea” o “modelo” al que debe

subordinarse la técnica. La obra de Vernet es la contracara de esto, en la medida en que logra superar los límites con los que chocan los trabajos de Robert.

Por otra parte, nuestro trabajo busca echar luz sobre la articulación entre arte y naturaleza en la teoría del arte de Diderot, la cual implica una ruptura con el tradicional modelo de la mimesis. Arte y la naturaleza se relacionan a partir de lo que Diderot denomina “modelo ideal”, “línea verdadera” o “primer modelo”, que implica un alejamiento con respecto a la concepción del arte como reproducción. El artista no debe copiar fielmente la naturaleza sino re-crearla. Como señala Ivon Belaval, es necesario distinguir el modelo “imitación-copia”, que adoptan aquellos que se limitan a reproducir la apariencia de los objetos, de la “imitación ideal” que promueve Diderot (Belaval 1950: 97).

Finalmente, hemos puesto de relieve una serie de tensiones que se desatan en los escritos de Diderot a partir de los remedios que prescribe en el *Salon de 1767* frente a la decadencia que observa en su época. El estado de los solitarios, de los que se evaden de la sociedad es valorado de diferentes maneras en los escritos de Diderot, generando problemas en los planos de la moral, la política y la teoría de la historia, tensiones que volverían a aparecer en trabajos posteriores al *Salon de 1767*.

BIBLIOGRAFIA

- Belaval**, Ivon (1950), *L'esthétique sans paradoxe de Diderot* (París, Gallimard).
- Belleguic**, Thierry et al. (comp.) (2006), *Les songes de Clío. Fictions et histoire sous l'Ancien Régime* (Québec: Presses de l'Université Laval).
- Bernier**, Marc-André (2006), “Les Lumières au prisme de la décadence des lettres et du goût”, en Belleguic et al. (2006: 201–213).

- Boulerie**, Florence (2007) “Diderot et le vocabulaire technique de l’art: des premiers Salons aux *Essais sur la peinture*”, *Diderot Studies*, 30: 89–111.
- Chouillet**, Jacques (1974), *L’esthétique des Lumières* (París, Presses universitaires de France).
- ____ (1987), “La promenade Vernet”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 2: 123–163.
- Dagen**, Jean (1977), *L’histoire de l’esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet* (París: Klincksieck).
- Delon**, Michel (2008), “Préface”, en Diderot ([1759–1781] 2008: 7–36).
- Démoris**, René (2008), “De quelques usages de la ruine au 18^e siècle: Cochin, Caylus, Diderot”, *Dix-huitième siècle*, 40 (1): 619–635.
- Diderot**, Denis y **Alembert**, Jean Le Rond de (eds.) (1751–1772), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres [Enc]* (París: Briasson, David, Le Breton, Durand).
- Diderot**, Denis (1755^a), “ENCYCLOPÉDIE”, en Diderot y d’Alembert (1751–1772, V: 635–649).
- ____ (1755^b) “DROIT NATUREL”, en Diderot y d’Alembert (1751–1772, V: 115–116).
- ____ (1875–1879) *Œuvres complètes [AT]*, ed. Jules Assézat y Maurice Tourneux (París: Garnier Frères).
- ____ ([1760] 1875^a) *La Religieuse*, en Diderot (1875–1879, vol. V). Hay traducción al castellano: Diderot, Denis ([1760] 2013), *La religiosa*, traducción de Jorge Marfil (Madrid: Akal).
- ____ ([1757] 1875^b), *Le fils naturel*, en Diderot (1875–1879, vol. VII).
- ____ ([1759] 1876), *Correspondance*, en Diderot (1875–1879, vol. XVIII).
- ____ ([1776] 1959), *Pensées détachées sur la peinture*, en Diderot (1959).
- ____ (1959), *Œuvres esthétiques*, selección, introducción y notas de Paul Verniere (París: Editions Garnier Frères).
- ____ ([1749] 2005) *Carta sobre los ciegos para el uso de los que ven*, traducción y prólogo de Silvio Mattoni (Buenos Aires, El cuenco de plata).
- ____ ([1759-1781] 2008), *Salons*, selección, introducción y notas de Michel Delon (París: Gallimard). Hay traducción al castellano del *salon* que Diderot redactó en 1767: Diderot, Denis ([1767] 2003), *Salón de 1767*, introducción, traducción y notas de Lydia Vázquez (Madrid: Antonio Machado Libros – col. La balsa de la Medusa).
- Duflo**, Colas (2013), *Diderot philosophe* (París: Honoré Champion)
- ____ (2000), “Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 29: 85–101.
- Fabre**, Jean (1961), “Deux frères enemies: Diderot et Jean-Jacques”, *Diderot Studies*, 3: 155–213.
- Fowler**, James (ed.) (2011), *New Essays on Diderot* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Frantz**, Pierre y **Lavezzi**, Elisabeth (eds.) (2008), *Les Salons de Diderot: Théorie et écriture* (París, PUPS – Presses de l’Université Paris-Sorbonne).
- Goulbourne**, Russell (2011), “Diderot and the Ancients”, en Fowler (2011: 13–30)
- Goulemot**, Jean Marie (1996), *Le Règne de l’histoire. Discours historique et révolutions, XVII^e–XVIII^e siècles* (París: Albin Michel).
- Grell**, Chantal (1995), *Le dix-huitième siècle et l’antiquité en France, 1680–1789* (Oxford: Voltaire Foundation).
- Lacroix**, Sophie (2007), *Ce que nous disent les ruines: La fonction critique des ruines* (París: L’Harmattan).
- Loubère**, Stéphanie (2008), “La critique de l’effet dans les Salons de Diderot”, en Frantz y Lavezzi (2008: 61–72)
- Makarius**, Michel (2011), *Ruines: représentations dans l’art de la Renaissance à nos jours* (París: Flammarion).
- May**, Gita (1960) “Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity”, *Modern Language Association*, 75 (5): 527–39.
- Mortier**, Roland (1974), *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo* (Ginebra: Droz).
- Naudin**, Pierre (1995), *L’expérience et le sentiment de la solitude, de l’aube des Lumières à la Révolution* (París: Klincksieck).
- Richard-Pauchet**, Odile (2000), “De la lettre à la « Rêverie »: Diderot rondonneur de l’esprit dans les *Lettres à Sophie Volland*”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 29: 71–83.
- Seznec**, Jean (1957), *Essais sur Diderot et l’Antiquité* (Oxford: Clarendon Press).
- Strugnell**, Anthony (1995), “Diderot, Hogarth and the Ideal Model”, *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 18: 125–137.
- Trousseau**, Raymond (1967), *Socrate devant Voltaire, Diderot, Rousseau* (París: Minard).