THEORÍA
REVISTA DEL COLEGIO DE FILOSOFÍA

NÚMERO 46 | JUNIO - DICIEMBRE 2024 | ISSN: 2954-4270 | 31-50
DOI: 10.22201/ffyl.29544270e.2024.46.2065
Recibido: 12-12-2023 | Aceptado: 4-08-2024

Sobre el rol de la simpatía en la expresión estética: Théodore Jouffroy y Sully Prudhomme

On the Role of Sympathy in Aesthetic Expression: Théodore Jouffroy and Sully Prudhomme

Linet Hernández Moredo
Department of Modern Languages and Literatures
UNIVERSITY OF MIAMI | Miami, Estados Unidos
Contacto: lxh941@miami.edu
ORCID iD: 0000-0002-2780-6616

Resumen

El lugar de la simpatía en la reflexión estética decimonónica es probablemente más prominente y extenso de lo que tradicionalmente han reconocido las historias de la estética. Un interés en recuperar arsenal teórico sobre el tema, que nos estimule a entender mejor las ricas implicaciones de ese fenómeno subjetivo e intersubjetivo para el arte y la comunicación estética en general, en un mundo altamente estetizado, mueve a este artículo. Se busca contribuir a divulgar y reconocer los aportes de dos pensadores de la tradición francesa poco recordados en el ámbito de la estética: Théodore Jouffroy (1796-1842), quien marca una pauta en el ámbito de la reflexión estética sobre la simpatía, y Sully Prudhomme (1839-1907), que propone una teoría de la expresión en las artes fundamentada en la simpatía. Se expone la comprensión de Théodore Jouffroy de lo estético como el ámbito de lo expresivo-simbólico, así como su visión del hecho estético, que integra simpatía y expresión en una relación entre sujeto y objeto. Asimismo, se trata la relación de la simpatía con el placer estético en la visión de este pensador. Seguidamente, se analiza la teoría de Sully Prudhomme sobre la expresión artística. Se argumenta la influencia de Jouffroy

Abstract

The place of sympathy in the nineteenth-century aesthetic reflection is probably more prominent and extensive than what the histories of aesthetics have traditionally recognized. An interest in recovering theoretical arsenal that stimulates us to better understand the rich implications of this subjective and intersubjective phenomenon for art and aesthetic communication in general, in our highly aestheticized world, drives this article. It seeks to help disseminate and recognize the contributions of two thinkers of the French tradition, who are little remembered in the field of aesthetics: Théodore Jouffroy (1796-1842), who set a standard in the field of aesthetic reflection on sympathy, and Sully Prudhomme (1839-1907), who proposed a theory of expression in the arts based on sympathy. The paper explains the Théodore Jouffroy's understanding of the aesthetic as the realm of the expressive-symbolic, as well as his significant vision of the aesthetic fact, which integrates sympathy and expression in a relationship between subject and object. Likewise, it discusses the relationship between sympathy and aesthetic pleasure in the vision of this thinker. Later, Sully Prudhomme's theory on artistic expression is analyzed. The influence of Jouffroy on his work is argued;

© Universidad Nacional Autónoma de México, 2024

en su obra; además, se determinan algunos puntos de contacto y otros en los que Prudhomme se distingue.

Palabras clave: *Simpatía || Expresión || Théodore Jouffroy, 1796-1842 || Sully Prudhomme, 1839-1907 || Estética francesa || Estética*

some points of contact and others in which Prudhomme distinguishes itself are determined.

Keywords: *Sympathy || Expression || Théodore Jouffroy, 1796-1842 || Sully Prudhomme, 1839-1907 || Aesthetics, French || Aesthetics*

Introducción: el camino hacia la simpatía estética[1]

La noción de *simpatía* ha sido abordada por el pensamiento filosófico universal en dos grandes planos: el cósmico y el subjetivo-intersubjetivo. El primero se refiere a la comprensión de la simpatía como lazo de unión de todos los elementos del cosmos (Ferrater Mora, 1965: 677-678) y está anclada a la asunción misma del mundo como *cosmos*, como una comunidad de las cosas, sujetas a orden y justicia (Jaeger, 2004). El plano cósmico fue predominante en la reflexión filosófica sobre la simpatía desde la antigüedad griega y romana hasta el Renacimiento (Eco, 1997; Foucault, 1968; Fraile, 1956).

Con el giro epistemológico hacia el sujeto marcado por René Descartes (1997) y el impacto de su *Tratado de las pasiones del alma* (1649) en el creciente interés filosófico por las pasiones y su utilidad moral, los siglos siguientes ahondaron en el papel de lo sentimental en la actuación del individuo. En ese contexto, se produce el despliegue teórico de la ilustración escocesa sobre la simpatía como proceso subjetivo e intersubjetivo. Figuras como Francis Hutcheson, David Hume y Adam Smith consolidan la determinación de la simpatía en tanto fenómeno caracterizado por la concordancia afectiva —poniéndose las emociones y estados anímicos de un individuo a tono con los de otro (Hume, 1897)—; ya sea en su versión más espontánea, descrita como contagio (Hutcheson, 1738), o en una más intelectiva como el cambio de lugar imaginario (Smith, 1853) del sujeto simpatizante con el objeto de su simpatía: la persona con la cual simpatiza. Esa rica reflexión daría entre sus resultados una serie de implicaciones de la simpatía de carácter moral, cognitivo y estético.

1 A menos que sea señalado expresamente, en lo adelante todas las traducciones de idiomas extranjeros al español han sido realizadas por la autora.

La dimensión estética de la simpatía, o sea, las implicaciones de la simpatía para los hechos y las emociones estéticas, fue atendida, en el pensamiento escocés, especialmente por David Hume (1987) en sus ensayos sobre la tragedia y la oratoria, aunque dicha dimensión estética resultó opacada por la extensa repercusión que tendría la reflexión escocesa sobre la dimensión moral. Asimismo, dentro del pensamiento francés, Jean le Rond D' Alembert hizo aportes teóricos sobre el proceso comunicativo artístico desde la retórica, y las implicaciones que tiene para el placer estético el compartir el alma, apuntando hacia "una estética subjetiva basada en el sentimiento" (Saura Sánchez, 1991: 247).

En el seno del naciente Romanticismo, a fines del siglo XVIII, tanto en Alemania como en Gran Bretaña, toma más fuerza la relevancia de la simpatía para la estética, especialmente para los procesos de creación y recepción de las obras de arte. Herder (2002; 2006) propone la simpatía como un método para interpretar las obras, ya sean literarias o escultóricas. Los románticos ingleses, por su parte, proclaman como atributos especiales del poeta su exquisita sensibilidad, su habilidad para la simpatía y su imaginación (Wordsworth, 1909-1914), así como su poder de unir las cosas irreconciliables y transformar todo lo que toca, "*por maravillosa simpatía*, en una encarnación en el espíritu que respira" (Shelley, 1845: 82). El Romanticismo abre las puertas para que, durante el siglo XIX, el pensamiento estético determine y profundice las implicaciones estéticas de la simpatía, de la mano del auge de las indagaciones psicológicas, que reforzaron el enfoque de la relación estética entre sujeto y objeto.

A lo largo de la centuria, estuvo latente una línea de reflexión que otorgó a la simpatía un papel medular en la explicación de problemas estéticos como los de la expresión, la belleza, el placer, la creación y la recepción del arte. Sin embargo, creemos que su visibilización dentro de los estudios historiográficos de la estética filosófica aún no es suficiente y que, por tanto, la reconsideración de varios autores que no se ubican bajo el manto teórico de la *Einfühlung* —concepto muy próximo a la simpatía, muy estudiado desde el punto de vista estético—, podría contribuir a perfeccionar el cuadro histórico de la compleja relación entre los conceptos simpatía, empatía y *Einfühlung*. Además, hoy día el interés teórico por la simpatía y la empatía está acompañado de un interés creativo por el poder de estos fenómenos en el arte participativo, en el *performance* y el arte ecológico, sin olvidar sus implicaciones para el disfrute estético de todo tipo de espectáculos no artísticos, que permean la sociedad contemporánea.

El presente artículo se propone, pues, contribuir modestamente a la indagación en torno al lugar de la simpatía dentro del pensamiento estético del siglo XIX —época en que tanta conciencia hubo de su importancia— y ofrecer elementos que ayuden a divulgar y justipreciar mejor los aportes de dos pensadores de la tradición francesa poco recordados en el ámbito de la estética: Théodore Jouffroy (1796-1842), quien marca una pauta en el ámbito de la reflexión estética sobre la simpatía, y Sully Prudhomme (1839-1907), que propone una teoría de la expresión en las artes fundamentada en la simpatía.

Théodore Jouffroy: la simpatía y la expresión en el hecho estético

Abordaré dos aspectos que resultan destacables dentro de la propuesta de Théodore Jouffroy: su enfoque de la estética como el ámbito de la expresión, de lo simbólico desinteresado, y su planteamiento del papel clave de la simpatía en el proceso de desciframiento de los símbolos en el hecho estético mismo. En general, estos aspectos han sido insuficientemente tratados por las historias de la estética, si bien hay que apuntar que, a fines de la década de 1880, Menéndez Pelayo (1889) aludía a la simpatía en las ideas de Jouffroy sobre la belleza, autor al que dedicó especial atención entre los franceses. En el siglo XX, Bayer (1965: 277ss) pasa por alto tanto la simpatía como la expresión al abordar la estética del pensador francés, a pesar de destacar su enfoque psicológico sobre el hecho estético. La *Historia de la estética* de Sergio Givone (1999) no trata el pensamiento de Jouffroy. Por otra parte, más recientemente, en la compilación crítica *Sympathy: a history* (Schliesser, 2015), tampoco aparece Théodore Jouffroy. Sin embargo, otros autores lo han señalado como antecedente de la *Einfühlung*: Souriau (1998) observa que "serán las concepciones de Théodore Jouffroy, en su *Curso de Estética*, las que retomarán, en sus puntos esenciales, aunque lo hayan ignorado los estudiosos de la *Einfühlung*" (487). Plazaola (2007), por su parte, menciona a Jouffroy entre los precursores de la idea de proyección estética (*Einfühlung*) defendida por Theodor Lipps a fines del siglo (169), y en una sucinta descripción del autor, apunta la idea jouffroyana de que la simpatía caracteriza al placer de lo bello (157).

Es preciso destacar un estudio de James W. Manns (1988) sobre la estética decimonónica francesa, quien advierte la relevancia histórica de Jouffroy en cuanto a la reflexión estética sobre la simpatía: "Ciertamente ningún pensador antes de Jouffroy prueba las

ramificaciones de la simpatía tan profundamente, aunque muchos después de él lo han seguido, y han extendido el uso de la noción (algunos prefiriendo, sin embargo, el término *empatía*, otros, el alemán *Einfühlung*)" (650). Sin pretender suscribir esta absoluta afirmación, sí creemos posible ofrecer elementos para comprender mejor los aportes de Jouffroy en el camino de la evolución de la simpatía como categoría estética. Representante del espiritualismo francés, Théodore Jouffroy fue alumno y contemporáneo de Víctor Cousin, quien había promovido entre los estetas franceses el interés metafísico y la idea del arte como expresión (Menéndez Pelayo, 1889). Vale puntualizar, además, que dentro de la herencia filosófica que recibe Jouffroy como autor francés, figuran los aportes de D'Alembert, quien, desde sus estudios sobre la elocuencia en el siglo XVIII, exploró cómo la expresión podía comunicar mejor el alma e incrementar el placer de los oyentes (Saura Sánchez, 1991: 240).

Por otra parte, varios autores señalan que Jouffroy se distinguió desde temprano de su contemporáneo Víctor Cousin, especialmente por la solidez y agudeza de su reflexión introspectiva (Azcárate, 1861; Menéndez Pelayo, 1889). Es clara la influencia del método psicológico del escocés Thomas Reid (Azcárate, 1861; Manns, 1988), de quien Jouffroy tradujo obras al francés. El principal texto de estética de Jouffroy, el *Cours d' Esthétique*, se publicó *post mortem*, en 1843; fue editado por Damiron a partir de la reunificación de notas de sus clases impartidas en la década de 1820 (Damiron, 1863: XII). Las limitaciones de su escritura, dado su origen fragmentario y al no haber sido revisado por el autor, junto al hecho de que "la escuela ecléctica empezaba a pasar de moda", han sido señaladas por Menéndez Pelayo (1889) como posibles causas de "la injusticia y el olvido del público hasta el extremo de no haberse publicado la obra más que dos veces en el transcurso de más de cuarenta años" (169). Tanto este autor como Azcárate (1861) enfatizan en que Jouffroy fue un verdadero filósofo, que descolló entre sus coterráneos.

En virtud de su espiritualismo, acompaña a toda la comprensión de Jouffroy sobre los hechos estéticos, una noción a la que se refiere con los términos *lo invisible* o *la fuerza*, y que él considera como una novedad relevante: "Hemos descubierto un lado nuevo de las cosas. Hemos constatado que todo lo que nos aparece en los objetos, todo lo que vemos alrededor nuestro, es el producto o el efecto de la fuerza" (Jouffroy, 1863: 193). El autor identifica la fuerza con "el alma, la naturaleza espiritual, productiva, enérgica" (214), que

subyace en los objetos de la naturaleza. Afirma que "siendo el efecto de la fuerza, es la expresión de la misma" (194); el resultado producido por la acción de la fuerza expresa siempre algo de la fuerza que produce la acción de la que emana (194).

Anclado en esta convicción espiritualista, Jouffroy (1863) se propone delimitar el terreno de lo estético, separándolo del conocimiento científico y de la valoración sobre la utilidad. Por ejemplo, expresa que cuando un árbol llega a los ojos de un artista, éste no se preocupa de averiguar si el árbol tiene frutos buenos o malos; ni cuál es su estructura o su finalidad: "Él busca lo que el árbol quiere decir, estudia el significado y la importancia de este símbolo; examina lo que expresa, si expresa tristeza, vivacidad, si da la idea de la grandeza o de la elegancia. ¿El árbol no ofrece ideas, no dice nada al espíritu? El artista lo deja ahí, no lo introduce en su poema o en su pintura" (196). Lo que compete a la estética "es la expresividad de las cosas" (195); "ésta es la cuestión del arte; éste es el lado estético de las cosas" (195). Así enfoca Jouffroy (1863) la estética como una teoría de la expresión. Dentro de esa perspectiva, llama la atención el siguiente planteamiento: "Los objetos y los sucesos son estéticos en calidad de símbolos (à *titre de symboles*)" (199). Este desplazamiento que propone Jouffroy del centro de *lo estético*, de su tradicional lugar de *lo bello*, a *lo expresivo-simbólico*, en la década de 1820, es un hecho destacable.

Ilustra el autor con el hecho de que, cuando un naturalista nos explica cómo la fuerza vegetativa produce un árbol, entendemos muy bien la fuerza que él descubre ante nuestros ojos; entendemos sus atributos y sus efectos, pero no nos conmovemos. Y resalta: "Lo hacemos, por el contrario, cuando un artista representa para nosotros la fuerza escondida en el árbol por los símbolos naturales, por la abundancia del follaje, por el brillo de las flores, por la elegancia de la forma" (Jouffroy, 1863: 207). De lo que se desprende que, para Jouffroy, las formas naturales son *símbolos de la fuerza*, como lo son también las formas artísticas. En las cualidades aparentes de los cuerpos, él distingue dos aspectos: "1) Las cualidades mismas, cualidades sensibles que nos golpean (*frappe*); y 2) el hecho de que las cualidades sensibles que nos golpean tiene la fuerza que no nos golpea, pero que se traduce a nosotros por su intermediario, en una palabra, la apariencia de la expresión (Jouffroy, 1863: 226). El símbolo es entonces una forma que expresa y, al expresar, emociona. La emoción estética requiere "no sólo que el espíritu se aparezca

al espíritu", como puede suceder en una disertación científica, sino que necesita a ese intermediario, necesita que se aparezca "a través de un símbolo" (205). De esta forma es que lo estético constituye el terreno de lo expresivo-simbólico.

Ahora bien, junto a su convicción sobre la fuerza espiritual que anima todas las cosas, y en estrecha relación con esto, el pensamiento estético de Jouffroy (1863) se asienta también en una asunción de la visión cósmica de la simpatía. Así lo sugiere el siguiente pasaje:

> Es la simpatía la que hace que dos fuerzas, a través de la materia que las envuelve, se agiten la una sobre la otra, y por sus efectos se hablen entre sí, se comuniquen por su expresión, se compenetren. Es la simpatía, *es la analogía de la naturaleza*, la que hace que la fuerza se entristezca o se regocije ante el aspecto de fuerza. (199-200)

Pero Jouffroy va más allá en su análisis de la importancia de la simpatía para la estética. Si bien toma la simpatía universal como base, se adentra en las implicaciones puramente estéticas de la simpatía subjetiva —como también hicieron varios pensadores de la Ilustración y los poetas románticos—. Pero Jouffroy se dedica a explorar con sistematicidad cómo funciona la simpatía en la generación de los distintos sentimientos estéticos. Aplicando su método psicológico al terreno estético, enfoca los problemas de éste desde el punto de vista de la relación entre el sujeto y el objeto, por tanto, si bien da por sentada la omnipresencia de un ente metafísico, *la fuerza*, no basa su estética en una belleza metafísica y absoluta, sino que quiere explicar la belleza a través de las reacciones humanas ante aquello que le suscita la emoción estética, sea bello o no; le interesa apresar, desde la exploración psicológica del alma humana, lo específico del sentimiento estético. Nos parece que una de las tesis más importantes del autor es que "el sentimiento estético fundamental es un sentimiento simpático" (Jouffroy, 1863: 337). El sentimiento estético fundamental se modifica de diversas maneras, y deviene sentimiento de lo bello, sentimiento de lo feo, sentimiento de lo sublime, sentimiento de lo bonito, sentimiento de lo cómico, sentimiento de lo trágico (338).

En las siguientes ideas, expresadas en una de las lecciones finales del curso, y que él describe como "una regla general, fundamental, base de la filosofía de la belleza" (Jouffroy, 1863: 348), está concentrado el núcleo de su comprensión:

> El hecho estético resulta siempre de la relación de dos términos diferentes, el objeto y el sujeto: el objeto que, por la expresión, incide sobre el sujeto o espectador; el sujeto o espectador que, por simpatía, reconoce la acción del objeto. La expresión es, en el objeto, la manifestación de un cierto estado del alma. La simpatía es, en el sujeto, la repetición de un cierto estado del alma que el objeto manifiesta. La manifestación en el objeto de un cierto estado del alma, o sea, la expresión, es el poder estético. La reproducción en el sujeto de cierto estado del alma que el objeto manifiesta, o sea, la simpatía, es el sentimiento estético. (347)

Son planteamientos significativos para la consolidación de la simpatía como categoría estética; se trata de un momento de maduración, pues se arriba a una determinación concreta y con carácter universal del papel de la simpatía en *la percepción estética de objetos*; Jouffroy precisa con claridad una definición de simpatía en su dimensión estética, distinguible de la concordancia afectiva interpersonal que involucra sentimientos de otro tipo como los morales. Al mismo tiempo, establece una interrelación entre simpatía y expresión como dos lados de un mismo fenómeno: la simpatía es el sentimiento de armonía con el objeto por el lado del sujeto, y la expresión es la manifestación de esa armonía por el lado del objeto.

"El estado intelectual, físico, moral o sensible en el que se encuentra el alma y que los objetos exteriores expresan por ciertas apariencias, se repite, se reproduce en nosotros" (Jouffroy, 1863: 340). Este estado simpático del alma ante elementos semejantes que expresa el objeto nos procura el placer estético (362). El hombre, cuya energía, cuya fuerza espiritual, se ven limitadas por la materia, simpatiza con toda fuerza que vence a la materia. El placer que experimenta el sujeto ante la belleza se relaciona con el hecho de que el sujeto percibe el triunfo de una fuerza activa sobre la materia.

Pero no sólo las cosas bellas producen placer. La expresión en sí misma es una fuente de placer estético. Aunque Jouffroy (1863) acepta que puede hablarse de una "belleza de la expresión", entiende que los objetos expresivos nos provocan placer estético aun cuando no sean bellos:

> La cosa expresada, o lo invisible, puede ser antipático para ti, pero al mismo tiempo, aunque te repugna la cosa expresada, la expresión te agrada como expresión; es un espectáculo que tiene un sentido para ti, y sólo por esa razón, aunque el significado sea desagradable en sí mismo, estás interesado en el espectáculo. La expresión por sí misma e independientemente de la cosa expresada, a pesar incluso de la repugnancia que la cosa te expresa, te inspira; es, por lo tanto, una causa de placer. De ahí que algunos hayan definido como lo *bello* la expresión, sosteniendo que dondequiera que había *expresión* había *placer* y, por consiguiente, *belleza*. (236)

Y el hecho de que Jouffroy no incurra en esa confusión de "algunos" entre belleza y expresión es un mérito que le señala Menéndez Pelayo, frente a los planteamientos de Cousin de identificar la belleza y la expresión (Menéndez Pelayo, 1889: 180-181). ¿Pero por qué nos causa placer la expresión? ¿Y cómo puede un objeto, que quizás normalmente nos resulte antipático, volverse fuente de placer estético en determinadas circunstancias, por ejemplo, dentro de una obra de arte? Esto lo explica Jouffroy (1863) estableciendo las diferencias entre el *estado simp*ático, que es el estado estético que nos provoca el contacto con el objeto expresivo, frente al que no es simpático, que él llama el *estado personal*.

> Supongamos que personalmente experimento ciertas pasiones, odio, amor. Cuando experimento personalmente estas pasiones, se producen en mi sensibilidad ciertas emociones agradables o desagradables; se forma cierto juicio en mi razón que culpa al odio como inmoral y aprueba el amor como benévolo y social. Pero si, en lugar de sentir la pasión personalmente, veo el objeto que la expresa, entonces el hecho principal, el amor, el odio, se reproduce en mí con los otros dos hechos accesorios; pero el amor o el odio, y su acompañamiento en el estado simpático, no equivalen al amor o al odio y su acompañamiento en el estado personal. (353)

Existen tres diferencias principales entre uno y otro estado: 1) Dentro del estado simpático, las sensaciones y las afecciones que acompañan al estado principal son infinitamente menos vivas que las del estado personal; 2) El juicio que surge en mi

razón, durante un estado personal, cae sobre mí, soy responsable de ese estado, mientras que en el estado simpático, somos libres de la responsabilidad moral: esta cae sobre el objeto externo; 3) Todas las circunstancias que acompañan al estado personal —el miedo, la esperanza, las preocupaciones, los sufrimientos, el esfuerzo— desaparecen en el estado simpático (Jouffroy, 1863: 353-354).

Así, en el estado simpático, el ser humano se despoja de todo lo que lo compromete personalmente, y goza con libertad del mero placer de ponerse al unísono con las cualidades de sí mismo que el objeto le expresa (ya sea de su personalidad, de su naturaleza, de sus potenciales o de sus aspiraciones, etcétera). Advierte Jouffroy (1863) que hay, antes de ese *ponerse al unísono*, un momento que se toma el sujeto para entender el objeto, diríamos, para decodificarlo, en tanto objeto simbólico y expresivo a la vez. Si el sujeto no lo entiende "es como si el objeto no expresara, al menos para nosotros" y no puede tener lugar el estado simpático (350). Ciertamente, a veces, el placer estético se ve afectado por un excesivo esfuerzo del sujeto por determinar con precisión los significados del objeto.

Además de las características del estado simpático, Jouffroy (1863) determina un grupo de causas del placer estético, como consecuencia necesaria del estado simpático. Entre ellas está la satisfacción de la curiosidad:

> a través de signos materiales, formas externas, símbolos de lo invisible, nuestra inteligencia descubre lo invisible, una naturaleza similar a la nuestra, una naturaleza que en sí misma no es visible, y que sólo lo es porque la envoltura material que la oculta se vuelve expresiva. El placer que hay en descubrir a través de la materia la naturaleza activa y animada, tan distinta de la materia, el placer que hay en seguir los movimientos de esta naturaleza, de su estado, los movimientos del odio, del amor, es el placer de la curiosidad. Descubrir lo invisible nos place. (357-358)

Otra razón de placer es ser puesto en movimiento, ser lanzados a una actividad espiritual por el objeto sin esfuerzo de nuestra parte, sin gasto de fuerza: "A la vista de un objeto expresivo, cuando somos arrojados al estado simpático, este estado no exige nada

de nosotros […] la actividad no proviene de nosotros" (Jouffroy, 1863: 357). Por eso nos place, por ejemplo, ver un árbol movido por el viento; "el movimiento que produce en nosotros", "ese dejarse llevar, esa impersonalidad, agrada profundamente" (358).

Para Jouffroy es el objeto el que porta las características que determinan a la expresión, y en consecuencia, determinado estado en nosotros; es el objeto el que nos "arroja", pero bajo la condición de que seamos capaces de decodificar "fácilmente" el símbolo, el contenido de lo expresado, a partir de poder reconocer en él algo en común con nosotros. Una vez que eso ocurre, el dejarnos llevar por el objeto, siendo puestos en actividad no por nosotros mismos, ese "vivir sin involucrarnos, simplemente por el espectáculo", es un placer duplicado (Jouffroy, 1863: 359). Y en vínculo con esta idea, el estado simpático nos proporciona también el placer del descanso, mediante el cambio: si el movimiento emocional al que nos lleva el objeto por medio del estado simpático es opuesto al movimiento emocional que teníamos en nuestro estado personal anterior, agudamente observa Jouffroy, estamos más susceptibles a experimentar el sentimiento estético.

Asimismo, la falta de responsabilidad que tenemos en el estado simpático nos permite entregamos más al placer de ponernos al unísono con el objeto expresivo. No importa cuánto amemos o cuánto odiemos en el estado simpático, las consecuencias de las pasiones no nos afectarán; no estamos preocupados como en el estado personal. "Hay un gran placer en situarse, sin comprometerse, en todos los diferentes estados del alma" (360). Encima de todos estos factores de placer, menciona también Jouffroy la seguridad que tenemos de poder salirnos del estado simpático cuando queramos, que nos permite abandonarlos a él con confianza.

Por otro lado, aborda el problema de quién determina, si el objeto o el sujeto, el tipo de sentimiento estético que experimenta el sujeto:

> Lo que constituye las diferencias son circunstancias incidentales que se repiten en nosotros, y que hacen que el sentimiento estético, o el estado en el que nos encontramos simpáticamente, se llame sentimiento de lo bello, sentimiento de lo sublime, sentimiento de lo cómico, sentimiento de lo trágico. No somos nosotros quienes lo hacemos cómico, trágico; él viene todo hecho a nosotros. Él está acompañado, en el objeto, de ciertas circunstancias que lo

> caracterizan; conserva todos sus rasgos cuando llega a nosotros; es agradable o no agradable, cómico o trágico; y, sin embargo, cosa notable, no es en el objeto lo que es en nosotros; no es, en el objeto, cómico, trágico, agradable, desagradable, estéticamente hablando. (Jouffroy, 1863: 355)

Es el objeto, con sus específicas cualidades expresivas, el que determina el tipo de sentimiento estético, pues en él está el *poder estético*. Pero lo bello, lo sublime, etcétera, existen como realidades estéticas sólo en el sujeto que simpatiza, puesto que son, para Jouffroy, sentimientos, y se producen como tales en los diversos movimientos del ánimo que tienen lugar durante el estado simpático. Las características de un objeto *se vuelven estéticas* sólo cuando se establece la relación con el sujeto; el hecho estético requiere siempre de un sujeto y un objeto. Ése es uno de los postulados de Jouffroy más trascendentes.

Sully Prudhomme: la simpatía como fundamento de la expresión en las artes

René François Armand Sully Prudhomme, generalmente conocido como Sully Prudhomme, fue un poeta parnasiano francés, merecedor del primer Premio Nobel de Literatura, pero escasamente mencionado por las historias de la estética. Se interesó por la exploración psicológica de la relación entre simpatía y expresión en el artista, así como en el receptor de la obra de arte, y escribió un libro titulado *L'expression dans les beaux-arts. Application de la psychologie à l'étude de l'artiste et des beaux-arts* (1883).

En la introducción de su libro expresa con vaguedad, sin aludir a ningún autor ni corriente filosófica, su insatisfacción con aquellas definiciones filosóficas de lo bello que convierten a éste en objeto de un concepto metafísico, así como con las que lo someten a demasiada relatividad, haciendo inapresable el concepto. De allí su determinación, según explica, de "observar la concepción de lo bello en el alma del artista", explorando "la estética por la psicología" (Prudhomme, 1883: 13). Decidió no mencionar sus influencias filosóficas; sin embargo, la herencia de su coterráneo Théodore Jouffroy —desde el propio planteamiento del método psicológico para desentrañar el sentimiento de lo bello hasta los puntos básicos de su

teoría— se hace evidente en su obra. Pero, también, de acuerdo con el criterio de Manns (1991), Pruhdomme ofrece una "versión modernizada del expresionismo francés" seguidor de la impronta de Jouffroy (103).

Veremos en qué aspectos fundamentales sigue Prudhomme esa huella y en cuáles se distingue de su antecesor. El primer punto de contacto es su enfoque hacia la expresión; mientras Jouffroy se propuso plantear la estética como una teoría de la expresión, y demostrar que *lo estético* en general es el terreno de lo expresivo, dejando sin desarrollar una teoría del arte, el poeta finisecular se propone precisamente, sobre esa base, impulsar una teoría del arte como teoría de la expresión. Y la primera diferencia importante se encuentra en el concepto mismo de expresión. Prudhomme (1883) define: "La expresión de un ser para un hombre es la revelación del primero al segundo mediante simpatía por medio de la forma" (120). Mientras para el autor del *Cours d' Esthétique* la expresión es "la propiedad de la fuerza, el efecto de la fuerza" (Jouffroy, 1863) espiritual que subyace en todo, y por tanto, todo elemento de la naturaleza es en sí expresivo, independientemente de que uno lo entienda o no (aunque, eso sí, sin contraparte simpatizante, no hay hecho estético), en Prudhomme los objetos no parecen ser expresivos en sí mismos, sino que lo son *para alguien*. La expresión parte del objeto, como en Jouffroy; el objeto determina el carácter de lo expresado, pero dice Prudhomme (1883) que la conmoción generada por el objeto "se propaga hasta nuestro interior para hacerse *en él* expresiva" (192).

En Prudhomme la expresión deja de ser una propiedad del objeto natural o artístico para convertirse en un acto: es la revelación de un ser para un sujeto simpatizante, un acto que es simultáneo a su complementario, la simpatía. Ya la idea de esta simultaneidad estaba contenida en la definición de Jouffroy del hecho estético; en aquel momento, Jouffroy decía que en el hecho estético la expresión es el poder estético. Prudhomme se queda con esta parte de la comprensión jouffroyana de expresión, mientras desecha la de propiedad omnipresente de la fuerza.

De hecho, otro elemento significativo es que en el lenguaje de Prudhomme no está presente ese ente espiritual, esencia de vitalidad, que era central en la propuesta de su antecesor, la *fuerza* o lo *invisible*. Como advierte Manns (1991), en su lugar, Prudhomme prefiere decir *lo interior*, y no le concede ninguna realidad absoluta; aclara que no se pronunciará sobre la naturaleza de ese *interior* por ser esencialmente desconocida, y que se limitará a describir "los fenómenos que en él se suceden" (181). Explica:

> Cuando hablamos, entonces, del alma y del cuerpo, de las facultades del alma, del espíritu y de la materia, es para evitar un neologismo inaceptable; estas denominaciones no tienen para nosotros ningún alcance metafísico, y nos sirven únicamente para distinguir en las manifestaciones humanas dos clases de fenómenos empíricamente distintos, los cuales unos, llamados en general *físicos*, afectan a los sentidos del observador y pueden observarse directamente, y los otros, llamados en general *morales*, no son directamente observables más que para él mismo. (Prudhomme, 1883: 182)

Para Prudhomme hay seres que tienen *un interior* (como un ser humano, un perro) y otros que no (como una piedra). En el espiritualista Jouffroy todo *visible* tiene un *invisible*.

Prudhomme (1883) clasifica la expresión en dos tipos: *objetiva* y *subjetiva*. "La expresión es objetiva mientras la forma determina en el hombre una simpatía que le revela fuera de él un interior existente; es subjetiva cuando la forma determina una simpatía a la cual no corresponde fuera de él ningún interior existente" (121). Admite, como Jouffroy, que todas las formas en la naturaleza tienen, más o menos, la propiedad de conmover al hombre por simpatía, y, por consiguiente, de ser expresivas para él, pero precisa que "la expresión subjetiva nos revela, por lo menos, nuestro propio interior, y en esto no es de ningún modo errónea, siempre que nos resistamos a los impulsos del antropomorfismo, que la desnaturaliza y la hace objetiva" (Prudhomme, 1883: 120).

Prudhomme (1883) desarrolla el análisis psicológico del artista y de cómo, mediante la simpatía, logra el artista mayor expresividad. Entre las tesis fundamentales de este autor está que la simpatía constituye el fundamento de la expresión artística (94), y lo ilustra con ejemplos como el siguiente:

> La lentitud del ritmo lleva al oyente a la melancolía, que es también lánguida; su rapidez, por el contrario, le lleva a un espíritu igualmente vivo. Así, lo moral[2] del oyente afecta al carácter de la melodía, o, dicho de otro modo, la melodía comunica su carácter a lo moral del oyente. Este fenómeno es la *Simpatía* en su más simple manifestación. Existe simpatía desde que lo moral tiende a adquirir un carácter que le sea común con la percepción sensible. Esta tendencia de la persona moral del alma a reconocer cualquiera de sus propias cualidades en una sensación física, es el fundamento de toda expresión. (94-95)

Es palpable la huella de la visión de Jouffroy (1863), según la cual el sujeto, durante la percepción estética, simpatiza con aquellas cualidades del objeto estético que son comunes con su carácter o temperamento. El caso citado muestra cómo actúa la simpatía cuando la expresión es subjetiva, por ejemplo, cuando el artista expresa, ya sea con líneas, proporciones o notas musicales, sus propias emociones y pensamientos sin modelos (objetos o personas) exteriores (Prudhomme, 1883: 179). A este tipo de expresión corresponden la música y la arquitectura. Por otra parte, la expresión objetiva se hace patente en la pintura y la escultura, donde la obra expresa un objeto exterior al artista y que éste ha debido comprender e interpretar. Es en ésta donde entra a jugar "la más completa manifestación de la simpatía", con lo que se refiere exactamente a "esta propiedad que poseemos de reproducir en nuestro interior los estados del interior del otro" (Prudhomme, 1883: 97).

De manera que la simpatía juega un papel crucial en el proceso de creación, al punto que para este autor una de las cualidades esenciales del artista es "su aptitud para ser simpáticamente excitado" (Prudhomme, 1883: 229). El proceso de excitación simpática es aquél en el que el artista reacciona ante una determinada percepción sensible, de manera tal que "la percepción sensible determina un estado interior que tiene algún carácter común con ésta, pero este estado interior participa del temperamento del sujeto, del cual no es más que una modificación" (230). Precisa Prudhomme (1883): "Podemos comparar al sujeto simpáticamente excitado con un espejo metálico que, aun reflejando el objeto, altera la imagen por su propio color y curvatura" (230).

Prudhomme (1883) propone una situación hipotética en la cual a dos pintores, con idénticas aptitudes fisiológicas, se les asigna un mismo modelo. El primero, dotado de débil aptitud para la simpatía, reproducirá muy exactamente en la tela la imagen visual que percibe, sin hacer sobresalir ningún carácter expresivo, de suerte que podrá dar a su pintura las cualidades de color y de luz más notables, pero sin dominar el alma del espectador. En cambio, el segundo pintor, provisto de una aptitud muy grande para la simpatía, "sentirá en presencia del modelo una emoción que responda a cierto carácter de este modelo, y se verá naturalmente inclinado a conferir a este carácter toda la importancia que tiene" (231-232). Si es tan buen colorista como el primero, se interesará como él por la precisión y el encanto de los tonos, y además por la expresión completamente personal que habrá sabido dar a su copia. "¿No tenemos derecho a considerarle como un artista más ricamente dotado, más completo que el

otro?" (232). Esta aptitud para ser *simpáticamente excitado* significa entonces para Prudhomme (1883) la capacidad de experimentar e interpretar sentimientos a partir de las formas, de no quedarse en un mero goce sensorial, ni en una mera representación formal. Sólo así logra el artista, a su juicio, ser verdaderamente expresivo: "Todo artista ha de ser movido por la simpatía para conferir expresión a su obra" (230). Además, el temperamento individual del artista, su particular capacidad de simpatía, será determinante para la calidad y originalidad de su obra.

La simpatía tiene igual relevancia en la recepción de la obra de arte. No sólo el creador, sino el receptor es un sujeto simpatizante. Prudhomme (1883) describe cómo los oyentes de un concierto o los espectadores de una obra de teatro reconocen elementos de su propia naturaleza moral, ya sea nostalgia ante una melodía o compasión ante un personaje. También, este autor se refiere a la antipatía como una simpatía negativa, por ejemplo, cuando el espectador es incapaz de identificarse con un personaje y su reacción afectiva es entonces de asombro o de repugnancia. Sully Prudhomme propone una valiosa conclusión: en todo el ciclo que recorre la obra de arte, desde su concepción hasta su recepción y disfrute, actúa la simpatía, haciendo posible la expresividad de la obra.

También aplica el principio de la simpatía a su análisis de los distintos sentimientos estéticos y los matices que adquiere el placer en ellos, de manera similar a como lo hace Jouffroy, pero profundizando en la relación que tienen las formas artísticas de las distintas manifestaciones con los sentimientos generados —dedica capítulos independientes a la arquitectura, la música, la pintura, la escultura, el arte dramático y la danza—. Basado en una asimilación de la propuesta jouffroyana de que la simpatía es la reproducción en el sujeto del estado que el objeto manifiesta, Prudhomme logra una serie de determinaciones sobre las peculiaridades de la expresión artística en su vínculo ineludible con la respuesta simpática del espectador; da lugar así a una de las partes más originales de su teoría de la expresión en las artes.

Sirvan para ilustrarlo algunas de sus ideas más relevantes sobre la expresión en la arquitectura. En su explicación del placer estético que experimentamos frente a las formas arquitectónicas, está implícita la idea de Jouffroy de que resulta placentero para el ser humano presenciar el triunfo de la fuerza sobre la materia.

> Así, pues, gozamos espontáneamente en todos los casos, como de una victoria o de un beneficio, al ver anulada la acción de la gravedad. Con mayor razón comulgamos simpáticamente con toda imagen de libre vuelo hacia los cielos. El movimiento ascensional propone a la mirada una trayectoria que expresa el triunfo de la voluntad humana sobre su cadena, y lo sublime encuentra en él su expresión absolutamente independiente de toda belleza, como lo podemos comprobar viendo un globo elevarse y perderse en las nubes, o erguirse una torre elevada. (Prudhomme, 1883: 260)
> […]
> No pretendemos […] que el triunfo sobre la pesantez sea la única fuente del goce que proporciona la arquitectura; sin embargo, pensamos que es, por mucho, la más importante. El hombre goza también de las demás pruebas de su potencia que este arte le ofrece; la extensión en superficie de una plaza pública o de un anfiteatro como el Coliseo, por ejemplo, le conmueve, aunque en menor medida que la grandeza en elevación. (Prudhomme, 1883: 264-265)

La diferencia con Jouffroy radica en que para este último la fuerza es común a la naturaleza y al alma humana, si bien manifestada en distintos grados. Para Prudhomme, simplemente se trata de cómo los objetos expresan la fuerza espiritual del ser humano; no le interesa demostrar nada más allá de los fenómenos constatables, por tanto, no podemos hablar en él de una simpatía cósmica, de una comunicación universal entre las fuerzas como a veces refiere Jouffroy. Pero su antecesor le ha proporcionado las bases para él profundizar en cómo las formas artísticas, creadas con la intención de ser expresivas, logran expresar ese *interior* humano, es decir, provocar por simpatía, por medio de la forma artística, la reproducción de determinado estado interior en el espectador.

Sobre lo bello en la arquitectura, sostiene que "es la expresión, para el alma, de sus aspiraciones a la felicidad, a través del orden agradable de los materiales donde siente equilibrada la pesantez y vencida sin violencia" (Prudhomme, 1883: 266), mientras que lo sublime es "la expresión, para el alma, de su dignidad triunfante, gracias a la disposición atrevida de los materiales, que le ofrecen la imagen de un potente vuelo que triunfa sobre la gravedad" (Prudhomme, 1883: 266).

Mediante su exploración de los distintos matices de los sentimientos simpáticos, llega por fin a su definición de lo bello en general, donde deja ver al Prudhomme (1883) poeta: "lo bello absoluto *sería* el sueño de un alma humana considerada perfecta y

condenada a la condición terrenal" (255); pero el Prudhomme filósofo precisa: "Lo bello no *es* lo mismo para todos, porque expresa el ideal que cada uno se hace de la felicidad, ideal conforme a su temperamento" (255). Así confirma la relatividad de lo bello, a la vez que establece como fondo común, como constante del sentimiento de lo bello, la simpatía del sujeto con *lo ideal* —su ideal— expresado.

En conclusión, su teoría de la expresión y la expresividad del artista puede verse como un desarrollo —aplicado concretamente a las distintas las artes, y sin connotaciones metafísicas— de aquel planteamiento de Jouffroy (1863) según el cual el poder estético radica en la expresión, en lograr que el objeto estético manifieste un estado del alma; proceso que requiere, tanto para el artista como para el receptor, convertirse en sujeto de la simpatía.

Referencias bibliográficas

Azcárate, Patricio de. (1861). *Exposición histórico-concreta de los sistemas filosóficos modernos y verdaderos principios de la ciencia* (Tomo 4). Establecimiento tipográfico de don Francisco de Paula Mellado. https://www.filosofia.org/aut/azc/sfm402.pdf

Bayer, Raymond. (1965). *Historia de la estética*. (Jasmin Reuter, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra originalmente publicada en 1961).

Damiron, Ph. (1863 [1843]). "Préface de l'éditeur". En Théodore Jouffroy, *Cours d'Esthétique* (pp. i-xvi). Librairie de L. Hachette et Cie.

Descartes, René. (1997). *Las pasiones del alma* (José Antonio Martínez y Pilar Andrade, Trads.). Editorial Tecnos, S. A. (Obra original publicada en 1649)

Eco, Umberto. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval* (Helena Lozano Miralles, Trad.). Lumen. (Obra originalmente publicada en 1987).

Ferrater Mora, José. (1965). Simpatía. En *Diccionario de Filosofía* (Tomo ii). Editorial Sudamericana.

Foucault, Michel. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Elsa Cecilia Frost, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra originalmente publicada en 1966).

Fraile, Guillermo. (1956). *Historia de la filosofía* (vol. 1). Biblioteca de autores cristianos.

Givone, Sergio. (1999). *Historia de la estética* (Mar García Lozano, Trad.). Editorial Tecnos, S.A. (Obra originalmente publicada en 1988).

Herder, Johann Gottfried von. (2002). *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream* (Trad. Jason Gaiger). The University of Chicago Press. (Obra originalmente publicada en 1778).

Herder, Johann Gottfried von. (2006). "Critical Forests, or Reflections on the Art and Science of the Beautiful: First Grove, dedicated to Mr. Lessing's Laocoön". En Gregory Moore (Ed. y Trad.), *Selected Writings on Aesthetics* (pp. 51-176). Princeton University Press. (Obra originalmente publicada en 1769).

Hume, David. (1897). *A Treatise of Human Nature*. Oxford University Press. (Obra publicada originalmente en 1739-1740).

Hume, David. (1987). *Essays. Moral, Political and Literary*. Liberty Fund. (Obra publicada originalmente en 1777).

Hutcheson, Francis. (1738). *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*. (Fourth edition) D. Midwinter, A. Betterswoth and C. Hitch.

Jaeger, Werner. (2004). *Paideia. Los ideales de la cultura griega* (Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, Trads.). Fondo de Cultura Económica. (Obra originalmente publicada en 1933).

Jouffroy, Théodore. (1863 [1843]). *Cours d'Esthétique* (deuxième édition). Librairie de L. Hachette et Cie.

Manns, James. (1988). "The Scottish Influence on French Aesthetic Thought". *Journal of the History of Ideas*, *49*(7), 633-651.

Manns, James W. (1991). "The Scottish Influence on French Aesthetic Thought: Later Developments". *Journal of the History of Ideas*, *52*(1), 103-119.

Menéndez Pelayo, Marcelino. (1889). *Historia de las ideas estéticas en España: Tomo IV. Siglo XIX. Vol. II*. Imprenta de A. Pérez Dubrull.

Plazaola, Juan. (2007). *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Universidad de Deusto.

Prudhomme, Sully. (1883). *L'expression dans les beaux-arts. Application de la psychologie a l'étude de l'artiste et des beaux-arts*. Alphonse Lemerre.

Saura Sánchez, Alfonso. (1991). "Elocuencia, sentimiento y sublime en D'Alembert". *Estudios románticos*, *7*, 227-248. https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/78641.

Schliesser, Eric. (2015). *Sympathy*. A history. Oxford University Press.

Shelley, Percy Bysshe. (1845 [1840]). *A defence of poetry*. The Bobbs-Merrill Company.

Smith, Adam. (1853 [1759]). *The Theory of Moral Sentiments*. Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden.

Souriau, Étienne. (1998). *Diccionario Akal de Estética* (Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Smaniego, Trads.). Ediciones Akal. (Obra originalmente publicada en 1990).

Wordsworth, William. (1909-1914 [1801]). *Preface to Lyrical Ballads*. The Harvard Classics.