

XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

Montesquieu y lo visual: una aproximación.

Patricia Bisso y Sibila Gálvez Sánchez.

Cita:

Patricia Bisso y Sibila Gálvez Sánchez (2019). *Montesquieu y lo visual: una aproximación. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-023/627>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Título: Montesquieu y lo visual: una aproximación

Autores: Patricia Bisso, Sibila Gálvez Sánchez, Jesica Alejandra Guarrina, Silvia Pérez Fernández, Eva Stilman

Eje temático 6: Cultura, significación, comunicación, identidades

Mesa 103: Fotografía, sociología y ciencias sociales

Institución: Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, UBA

Correo electrónico: fotografiaysociologiaseminario@gmail.com

Resumen:

El trabajo forma parte de un proyecto que se propone investigar la presencia de elementos conceptuales del mundo de la cultura visual –y fotográfica en particular– en el surgimiento de la disciplina sociológica y su desarrollo a lo largo del siglo XIX.¹ Siendo la fotografía y la sociología disciplinas que emergen casi contemporáneamente, se rescata el pensamiento de Charles de Montesquieu (1689-1755), en tanto el mismo constituye uno de los primeros eslabones de un pensamiento de aspiración sociológica. Contemporánea a la Ilustración, entre cuyos representantes adquirió suma relevancia la presencia de diversos fenómenos asociados a la luz y la visualidad, la obra de Montesquieu reviste especial interés, al ubicarse cronológicamente no sólo en los prolegómenos de la aparición de la fotografía y la sociología, sino que estuvo inmersa en una época donde convivían expresiones artísticas tradicionales y dispositivos visuales antiguos y modernos. Dado el lugar que estos últimos ocuparon en las tradiciones del empirismo y la Ilustración, como así también y posteriormente en pensadores del siglo XIX, ha interesado explorar y relevar en distintas obras de este autor la existencia de conceptos que remitan al mundo de la visualidad y las imágenes, y los posibles sentidos de su utilización.

Palabras clave: fotografía – teoría sociológica – imagen – cultura visual – sociología

Introducción

Tal como señala Ernst Cassirer (1997), el “espíritu de sistema” contenido en la física moderna –inaugurada con el pensamiento de Galileo Galilei (1564-1642) y continuada con innovaciones con el de Johannes Kepler (1571-1639)– repercutió en la filosofía de René

¹ “Fotografía y sociología en el siglo XIX”, proyecto PRII correspondiente a la convocatoria 2017-2020, Facultad de Ciencias Sociales, UBA; directora: Silvia Pérez Fernández, codirector: Pablo Vitale; integrantes: Patricia Bisso, Sibila Gálvez Sánchez, Jesica Alejandra Guarrina, Alejandra Marín y Eva Stilman.

Descartes (1596-1650) y, a través suyo, a pensadores del siglo XVII como Baruch Spinoza (1632-1677), Gottfried W. Leibniz (1646-1716) y Thomas Hobbes (1588-1679). Se trataba de un modelo que proponía la deducción como principio explicativo, el cual sería afectado, en primer término, por aquel surgido con la física de Isaac Newton (1642-1727). Éste “no parte de los principios para llegar a la explicación de lo particular, lo ‘fáctico’. Va a la inversa: los fenómenos son lo dado, y los principios lo inquirido”, desplazando la abstracción y la “definición” física por la experiencia y la observación, lo que derivaba en el desdibujamiento de los bordes entre experiencia y pensamiento (Cassirer, 1997: 22). Esta nueva forma que adopta la razón constituye la referencia para los filósofos de la Ilustración; en términos generales, la fuerza de la razón metafísica de Descartes resultará insuficiente ante el despliegue del “espíritu sistemático” que irradiaba desde la concepción newtoniana, sostiene Cassirer.

Paralelamente, se advierte que numerosos pensadores, además de haberse formado en el campo de la óptica, frecuentemente han referido a la *cámara oscura* como modelo de concepciones de conocimiento. Descartes describe el funcionamiento de la cámara oscura y traza una analogía con el ojo humano, encontrando en ambos una “perspectiva natural” (*La dióptrica*, 1637). Locke lo hace en el *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690), donde propone que el entendimiento “no es demasiado distinto de un armario completamente cerrado a la luz, al que sólo le queda una pequeña abertura”, a través de la cual ingresan las imágenes que yacen ordenadas “para ser encontradas según la ocasión” (Crary, 1990: 66). Por otra parte, en *Elementos de la filosofía de Newton* (1738) Voltaire plantea una fuerte defensa a favor de la física de la luz de Newton en detrimento de la sostenida por Descartes, lo que ya había planteado en “Newton y Descartes” –artículo incluido en las *Cartas filosóficas* (1727)– y reafirmado cuando, al igual que la carta “Sobre la óptica del señor Newton”, sea publicado el *Diccionario filosófico* (1764). Contemporáneamente, la entrada correspondiente a “cámara oscura” en la *Enciclopedia* –ingresada en algún momento entre 1751 y 1772– decía: “Arroja abundante luz sobre la naturaleza de la visión; proporciona un espectáculo muy entretenido, en el que presenta imágenes que se asemejan perfectamente a los objetos; representa los colores y los movimientos de los objetos mejor de lo que cualquier otra clase de representación pueda hacerlo. [...] Por medio de este instrumento alguien que no sepa dibujar, puede, no obstante, hacerlo con exactitud extrema” (Crary, 2008: 55).

Condillac fue más allá del pensamiento de Locke cuando éste sostenía, contra Descartes, que las ideas no eran innatas sino que se adquirían a través de la experiencia – exterior: la sensación, e interior: la reflexión–, base de elementos simples que concurren en la

formación de las ideas complejas. Como sostiene Rodolfo Mondolfo (1963), Condillac avanzó sobre el pensamiento de Locke al proponer como principio que no es posible elaborar conocimiento si no se parte de saber cómo son las “operaciones espirituales” en que el mismo se genera. Este método genético se propone indagar la forma en que experiencia e ideas se concatenan, orientadas por un sentimiento interior. La *asociación* de las ideas, a su vez, se corresponde con las *necesidades* subjetivas del sujeto que experimenta. Esto resulta importante dada la relativa importancia que Condillac concederá al sentido de la vista respecto de los otros sentidos en su *Tratado de las sensaciones* (1754), y por la relevancia que adquirirán el ojo, la vista y la visión en las teorías del conocimiento del siglo XIX.

En función de este punto de partida general y de las ideas desarrolladas en suelo francés que a continuación se expondrán, ha interesado indagar de qué manera se hacen presentes o no elementos de la cultura visual en la obra de Montesquieu,² teniendo en cuenta zonas que contemporáneamente a la producción del autor se desarrollaban en torno a los siguientes ejes:

- La apelación a los dispositivos y conceptos visuales, y el sentido de su empleo.
- La mención a los sentidos y su lugar en la conformación del saber.
- La relación entre imágenes y conceptos.
- La cuestión del gusto, en tanto concepto referenciado en una “estética sociológica”.

Montesquieu y su tiempo

La española María del Carmen Iglesias (1984) sostiene que Montesquieu se sitúa en una época-puente, que tiene en uno de sus extremos la crisis de la conciencia europea de finales del siglo XVII y, en el otro, la sistematización filosófica y científica que comienza en 1750. En Francia, el conocimiento científico del mundo natural ejerció una fuerte impronta en el siglo XVIII, coincidiendo con el proceso en que el ejercicio científico se extendió crecientemente del ámbito restringido de los sabios dedicados a las ciencias “duras” hacia los interesados por las “del espíritu”, y en el cual las Academias de provincia desempeñaron un rol central. Con posterioridad a la creación de la Academia de Ciencias en 1666, aquellas constituyeron espacios de divulgación y cambio de mentalidades que, aún cargadas con el peso del clero y la nobleza y dando lugar al Tercer Estado, a su vez se nutrían de partícipes de sociedades literarias, salones, tertulias y logias masónicas, siendo parte y fomentando una tradición cultural urbana. Entre la nobleza académica, había parlamentarios y la llamada nobleza de toga, que había tenido entre sus exponentes a Pascal, Descartes y Montaigne,

² En este primer y parcial avance se han considerado las obras de Montesquieu consignadas en la bibliografía. Los números de página referidos en todas las citas corresponden a las ediciones que allí se mencionan.

entre otros. La autora sostiene que esta fracción social era orgullosa y consciente de sus responsabilidades y privilegios, encarnados en la noción de *justo medio*. Montesquieu, parlamentario, ingresa a la Academia de Burdeos, donde la nobleza de toga –que ocupa una posición intermedia entre la gran nobleza y el pueblo, y en tal sentido, ambivalente– tiene una proporción mayor que en otras. Había adquirido su cargo de consejero en el Parlamento de la Guyena, en Burdeos, en 1714, y dos años después heredó la baronía de Montesquieu de su tío. La función otorgaba un importante reconocimiento social, sumado a la gran experiencia que como magistrado adquirió en materia penal hasta que vendió definitivamente el cargo en 1728. Para nuestro autor, el Parlamento constituía el último resguardo frente al despotismo, y el tránsito de Montesquieu por esa institución resulta fundamental –sostiene Iglesias– para comprender su obra.

Burdeos era una ciudad cosmopolita con intensa vida cultural y comercial, y su Academia de Ciencias supo tener un fuerte sesgo experimental. A excepción de la primera y poco exitosa disertación que tuvo por tema la política de los romanos en la religión, las siguientes intervenciones de Montesquieu en la institución se orientaron hacia las ciencias.³ Su preocupación expresaba, de un lado, el intento de superar formas del escolasticismo y la metafísica previos, que quedaban relegadas a las Universidades; de otro, el interés por promover, además de la propia cuestión del conocimiento vía la experimentación, la concepción de utilidad social de la ciencia (Iglesias, 1984: 59-63). La autoridad cedía el lugar al libre examen para que el conocimiento científico pudiera erigirse sobre la base de la observación, la reflexión y la experimentación como producto de las anteriores.

En Montesquieu se cruzan dos modos de exposición: una de carácter más literario y otra, más científico. Esta última, imbuida del espíritu sistemático que atravesó a la Ilustración, irá tras la búsqueda de los principios que sistematicen y organicen los datos, de cuya mera acumulación el autor renegará. Sin embargo, la coexistencia de vuelo literario⁴ y rigurosidad científica, hablan de la riqueza existente tras las búsquedas metodológicas para las que obra literaria y científica no necesariamente entran en conflicto.

En relación con los primeros párrafos de este trabajo, los escritos de esta primera época ya sitúan a Montesquieu en una posición crítica respecto de la filosofía y la ciencia de Descartes, alineándose con la física de Newton, particularmente de su teoría de la luz. El

³ *Discurso sobre la causa del eco* (1718), *Discurso sobre la causa de la gravedad de los cuerpos* (1720) y el *Discurso sobre los motivos por los que debemos fomentar las ciencias* (1725); este último, en la orientación de fomentar la finalidad social del conocimiento científico.

⁴ En reconocimiento al dominio de la lengua francesa del autor, el escritor Stendhal llegará a recomendar que “no se lea nunca, a menos que sea necesario, las obras que se hayan impreso después de 1755, época de la muerte de Montesquieu” (Iglesias, 1984: 72).

interés y conocimiento de temas y conceptos del mundo de las ciencias físicas, naturales y biológicas de estos primeros años conviven con la escritura de las *Cartas persas* (1721), donde, como se verá a continuación, la presencia de elementos del orden visual saltan del marco de las ciencias físicas a una ficción literaria volcada al conocimiento del orden social.

Cartas persas

Se trata de una novela epistolar con intención satírica, publicada de manera anónima en 1721, que se difundió y se reeditó varias veces, hasta que en 1722 fue prohibida por Luis XV. La obra consiste en las cartas de dos “persas”, Rica y Usbek, que recorren Europa “en busca de la sabiduría” y mantienen correspondencia con amigos, eunucos, esposas, etc. Dichas cartas son copiadas por un anónimo que las publica a condición de no ser conocido ya que “si se llega a saber mi nombre, a partir de ese momento me callaré” (p. 19). Se plantea la noción de gusto y Montesquieu hace lo que hoy podríamos llamar un sondeo del público: “separé estas primeras cartas, para probar el gusto del público; tengo gran número de otras en mis carpetas, que podré aportar más adelante” (p. 19).

En la misma construcción de la obra está implícita la mirada sociológica y el concepto de punto de vista. Montesquieu se sitúa en el punto de vista de dos persas para observar con extrañeza la propia cultura. En este sentido, Sofía Gaspar afirma que *Cartas persas* forma parte del giro epistemológico que tiene lugar en el transcurso del siglo XVIII, que anula la visión escindida entre el *sujeto que ve* y el *objeto visto u observado* (Gaspar, 2009: 69). Asimismo, la obra trastoca la concepción epistemológica que concebía la realidad unilateralmente, dado que reconoce al conocimiento como una producción individual y por tanto subjetiva, en la utilización de esa “mirada extranjera” que le permite orientar la mirada hacia adentro, habilitando la reflexión sobre la propia sociedad.

De esta forma, subyace la noción de punto de vista, en tanto se adopta el punto de vista de la mirada de personas ajenas a la propia cultura como medio para observar con extrañeza a la cultura europea en general y a la francesa en particular. La mirada de asombro llevada a cabo por estos “persas”, no es sólo de extrañeza, sino además la puerta de entrada para una profunda crítica de las costumbres e instituciones europeas –la nobleza, el clero, entre otras–. A su vez, el tono de intimidad que le da el recurso de las copias de las cartas le permite realizar tal crítica de una manera jocosa e irreverente, muy alejada del tono formal y rígido que exhibe en *Del espíritu de las leyes*.

Cartas persas también puede considerarse una forma embrionaria del método etnográfico y la técnica de observación participante, ya que los persas Usbek y Rica van a

Europa a conocer a esos “otros” europeos. La forma de conocimiento se da por la experiencia directa: viajan, observan, conviven e interactúan con las personas en busca de información. En esa experiencia, el sentido de la vista juega un rol protagónico, ya que las acciones de ver y mirar están significativamente presentes en los relatos, no en un sentido explicativo o metafórico sino como acciones que registran experiencias, como actos de presenciar. Asimismo, aparece la mirada hacia la otredad en tanto exotismo.⁵ La otredad deviene espectáculo exótico a través del voyeurismo de los impertinentes que apuntan sus miradas sin reparos a los cuerpos “extraños”.

Por otro lado, hay mención de objetos directamente relacionados con la óptica: los lentes, que aparecen como signos de afición a las ciencias y lectura,⁶ y los microscopios, en, que aparecen como objeto de entretenimiento de un sabio.⁷

En relación a los sentidos, se plantea que son la causa de determinados conceptos sobre las cosas.⁸ Si bien concede una indudable relevancia a los sentidos, inmediatamente plantea la complejidad que supone las diferencias que existen entre la percepción de los sentidos de una persona a otra.⁹ El conocimiento es entonces subjetivo, por ello los sentidos ocupan un rol fundamental, sin embargo, en ocasiones no pueden servir de regla porque precisamente varían de un sujeto a otro. Esta relatividad del conocimiento surgido por la experiencia de los sentidos, entra a su vez en contradicción con las visiones dogmáticas provenientes de la religión, porque concluye la reflexión preguntándose: “Pero esto mismo, sagrado mullah, ¿no trastornaría las distinciones establecidas por nuestro divino profeta, y los puntos fundamentales de la ley escrita por mano de los ángeles? (p. 57)

Las referencias al sentido de la vista son realmente numerosas, entre referencias directas –ver, mirar, ojo, vista– e indirectas –(ciego, invisible, entre otras–. El rol que

⁵ “Los habitantes de París son de una curiosidad que llega a la extravagancia. Cuando llegué, me miraron como si hubiera caído del cielo: viejos, hombres, mujeres, niños, todos querían verme. Si salía, todo el mundo se asomaba a las ventanas; si estaba en las Tullerías, enseguida se formaba un círculo a mi alrededor; incluso las mujeres hacían un arco iris matizado de mil colores que me rodeaba; si estaba en un espectáculo, inmediatamente me encontraba cien impertinentes levantados hacia mi cara; en fin, nunca un hombre fue más mirado que yo” (p. 87).

⁶ “Los lentes hacen ver demostrativamente que quien los lleva es un hombre consumido por las ciencias y hundido en profundas lecturas, a punto tal que su vista se ha debilitado; y toda nariz adornada o cargada de ellos puede pasar, sin objeciones, por una nariz de sabio” (p. 200).

⁷ “Soy un hombre que todas las noches se ocupa en mirar con lentes de treinta pies los grandes cuerpos que ruedan sobre nuestras cabezas, y cuando quiero descansar, tomo mis microscopios y observo un ácaro o una polilla” (p. 367).

⁸ “me parece que las cosas no son en sí mismas puras o impuras; no puedo concebir ninguna cualidad inherente al sujeto que pueda hacerlo tal. El barro no nos parece sucio más porque hiere nuestra vista o algún otro de nuestros sentidos; en sí mismo no lo es más que el oro y los diamantes. La idea de impureza contraída por tocar un cadáver no nos ha venido más que de cierta repugnancia natural que tenemos por ellos. Si los cuerpos de los que no se lavan no hirieran ni el olfato ni la vista, ¿cómo habríamos podido imaginar que fueran impuros? (p. 56)

⁹ “los sentidos, divino mullah, ¿deben ser los únicos jueces de la pureza o impureza de las cosas? Pero como los objetos no afectan a los hombres del mismo modo; como lo que a unos da una sensación agradable produce disgusto en otros, se sigue que el testimonio de los sentidos no puede servir de regla en este caso; a menos que se diga de cada uno, según su fantasía, puede decidir sobre este punto y distinguir en lo que concierne las cosas puras de las que no lo son” (ps. 56-57).

cumplen es fundamentalmente descriptivo y narrativo, lo que resulta interesante es que en numerosas ocasiones la acción de ver, la acción más presente, es una expresión de la experiencia como forma de conocimiento. Las acciones de ver y mirar implican presenciar, estar allí.

En este sentido, existe una referencia a la noción de testigo ocular en la que es preciso detenerse: “El mundo, querido Redhi, no es incorruptible; ni siquiera los cielos lo son. Los astrónomos son testigos oculares de sus cambios, que son efectos naturales del movimiento universal de la materia” (p. 276). Por un lado, la referencia a los astrónomos tácitamente implica objetos de la óptica propios de la época, como por ejemplo el telescopio. Por otro lado, la noción de testigo ocular involucra directamente al ojo y al sentido de la vista como parte fundamental del registro de la experiencia. Es testigo aquel que estuvo, presenció, experimentó; además es un testigo ocular, es decir, que vio, observó, probó mediante el registro visual esa experiencia. La acción de ver, entonces, indicaría una forma de comprobar. Por una parte, indica que no es necesaria la especulación cuando algo puede probarse mediante la experiencia. Al mismo tiempo, el acto de ver resulta sinónimo de prueba, por lo que se asigna a lo visual un rol protagónico en el conocimiento mediante la experiencia.

Por último, existen diversas referencias a la constelación de conceptos de cultura visual tales como luz, sombras, colores, oscuridad, luminosidad, brillo, brillante, resplandor, espejo, reflejo, representación, etc. En sintonía, aparecen referencias a conceptos tales como punto de vista, reglas de la perspectiva, pintura, retrato, cenit, nadir, espectáculo. Si bien lo visual no aparece en sí mismo como elemento explicativo, las mencionadas referencias, junto a la masiva presencia de las acciones de ver y mirar, permiten afirmar que en *Cartas persas* lo visual, en tanto elemento clave de la experiencia, está alcanzando un estatus relevante en la construcción de conocimiento legítimo.

Venus en el templo de Gnido

En este texto de 1724 Montesquieu se expresa en una prosa escrita en cantos. En su prefacio, el mismo autor declara que eligió esa modalidad de escritura para demostrar que “que somos felices por los sentimientos del corazón, y no por los placeres de los sentidos”. En un mundo antiguo donde dioses y mortales se relacionaban e interactuaban entre sí, la descripción y la imagen asumen un papel principal en la obra. Entre los recursos a que apela el autor se encuentran la imagen pictórica –el libro contiene ilustraciones–, los conceptos de luz y oscuridad, la comparación y el contraste. Pareciera que su prosa se transforma en un fresco, recién pintado, donde abundan los detalles, los colores, los velos, las luces e, incluso, las

sombras, con reiteradas citas hacia la pintura y el arte de pintar.¹⁰ También hay profusas referencias a la mirada –mirar y ser mirado–, a la observación y alusiones a los ojos. Además del sentido concreto en relación a la imagen, la luz y la mirada, en los cantos se apela a la metáfora como recurso literario para aludir al mundo de la antigüedad.

Grandeza y decadencia de los romanos

Luego de *Cartas persas*, Montesquieu decide retirarse de la actividad pública, recluyéndose en su castillo de Breda. Dos años después, en 1734, publica *La grandeza y la decadencia de los romanos*, en la que se centra en las causas y consecuencias de la caída del Imperio Romano de Occidente, y luego de Oriente. Para este abordaje histórico el autor se basa en documentos de época e indaga sobre la naturaleza del poder en el pueblo romano, la funcionalidad de la guerra, la vida cotidiana y el porqué de su ocaso, a través de la descripción, la observación, la reflexión y la comparación; aquí, la imagen en el relato histórico, toma vuelo y se consolida. Con la clara intención de que no queden matices sin describir, va y viene en su relato entre el tiempo antiguo y el propio, comparando los avances tecnológicos de su época, al tiempo que desliza críticas políticas a sus contemporáneos.¹¹ En cuanto al método, en su argumentación vuelve a utilizar la comparación: de un lado, de los romanos con los españoles,¹² como así también de los pueblos americanos con los europeos. De este modo, el texto no se presenta como un mero relato del pasado, sino que la reposición parecería ser una vía para entender el presente. Su afán por describir las causas y consecuencias de la caída de Roma por un lado, y la preocupación por el origen social del poder lo llevan a estudiar en detenimiento la sociedad romana en su conjunto.

La prosa de esta obra de Montesquieu es amena y sumamente literaria, a través de la cual se expone exhaustivamente una gran cantidad de información. Las imágenes visuales abundan en el texto y hay constantes alusiones a inventos como la brújula, la pólvora, la imprenta, los armamentos y el correo, frente a los cuales el autor se presenta imbuido y apasionado por los adelantos de la sociedad de su época.¹³ Montesquieu se esmera por dar al

¹⁰ "Pero yo pinto su opulencia, no su belleza" (p. 4), "Pinturas que parecen tener alma" (p. 11), "El pintor ha representado a Dios" (p. 12), "En el recinto separado el pintor retrata" (p. 13).

¹¹ "No he visto nada tan magnánimo como la resolución tomada por un monarca de nuestros días, de sepultarse bajo las ruinas de su trono antes que aceptar proposiciones que un rey no debe ni siquiera oír"... (p. 52).

¹² "Si los españoles, después de la Conquista de México y Perú, hubieran seguido éste plan (el de mantener las ciudades), no habría tenido que destruirlo todo para conservar todo" (p. 67).

¹³ "Desde la invención de la brújula, las cosas han cambiado; los remos han sido abandonados, los barcos se alejan de las costas, se han construido grandes naves, la mayoría ha hecho más complicadas y las maniobras se han multiplicado" (p. 37); "La invención de la pólvora ha tenido un efecto inesperado: que la fuerza de una armada consistía más que nunca en el arte; porque para resistir a la violencia del cañón y no sufrir un fuego superior, han sido precisos grandes navíos. Pero ha habido que proporcionar la potencia del arte al tamaño de la máquina" (p. 38); "La invención del correo hace que vuelen las noticias y lleguen a todas partes" (p. 191); "La invención de la imprenta, que ha puesto al libro en manos de todo el mundo" (p. 192).

lector una imagen cercana del mundo antiguo, describiendo las diferencias y reflexionando sobre los cambios que aquellos adelantos trajeron a la vida de los hombres.

Ensayo sobre el gusto

Quizá sea en esta última obra de Montesquieu –escrita alrededor del año 1755, muy próxima a su muerte, y publicada póstumamente por primera vez en 1758, encontrada en forma de manuscritos dispersos entre sus papeles– donde se puede ver reflejado cierto objetivo, fin e ímpetu de establecer, si no una estética filosófica en vías de institucionalización como disciplina, sí ciertos principios y reglas generales ligadas al “gusto”. A diferencia de Voltaire,¹⁴ Montesquieu aboga por la existencia de principios conceptuales en torno a la noción del “gusto” y, específicamente del “gusto adquirido”. En este ensayo, el cual sería incluido dentro del cuerpo de la *Enciclopedia* de D’Alembert, el autor realiza una distinción fundamental para los avances teóricos de la época dentro del ámbito estético: diferencia, entonces, el gusto natural del adquirido. De este modo, propone varias definiciones de la noción de gusto: éste es tanto la “cualidad del Espíritu humano de encontrar placer al ver una cosa, sin discernir su utilidad concreta, tanto en las cosas de la naturaleza como en el arte”, como “aquello que nos liga a una cosa por medio del sentimiento” (párrafo 13) así como “la ventaja de descubrir la medida de placer que cada cosa ha de proporcionar a los hombres” (párrafo 5). El autor se interroga por los orígenes de estos placeres advirtiendo, entonces, que la medida del gusto es establecida por las relaciones con los objetos intelectuales, artísticos y de la naturaleza, mientras que los placeres aunados al “gusto natural” ya están presentes en nuestra alma como sustancia unida al cuerpo. Haciendo esta salvedad, lo que le interesa a Montesquieu es indagar, específicamente, acerca de los placeres adquiridos a través de los vínculos que el alma se procura con los objetos del mundo social. Así, muy próximo a las

¹⁴ Casi treinta años antes que Montesquieu, Voltaire intenta una aproximación sociológica a la indagación sobre el gusto en su *Ensayo sobre la poesía épica y el gusto de los pueblos* (1727). Allí contrapone las reglas del arte –de la literatura, más precisamente– promovidas por los críticos –las cuales “por lo general, son inútiles o falsas” y “llegan a oscurecer los conocimientos más claros y simples”– al problema teórico que se abre si la cuestión se plantea desde el análisis social: “Podemos definir los metales, los minerales, los elementos, los animales, porque su materia es siempre la misma; pero las obras humanas cambian como la imaginación que las produce”. Este desafío se profundiza cuando, además, se atiende a las nacionalidades y con intervención de las costumbres: “un francés acostumbrado a nuestras óperas, no puede contener la risa la primera vez que escucha en Italia un recitado musical, y lo mismo sucede a un italiano en la ópera de París”. La “marca del genio particular de la nación” se encuentra en todas las artes, siendo el punto y dificultad principal, según Voltaire, saber en qué coinciden y en qué difieren las naciones cultas: “...todo lo que depende de la tiranía de la costumbre y de ese instinto que se llama gusto, he aquí sobre lo que se han emitido mil opiniones y sobre lo que no hay reglas generales”. Es decir: hay leyes generales que permiten hacer una única república de las letras cuando se mira al pasado clásico, pero a su vez las costumbres introducen el particularismo en el gusto, dado que “reciben del terreno que les alimenta gustos, colores y formas diferentes”. Traza una analogía con el reino biológico: la semejante constitución de la cara de los seres humanos –dos ojos, una boca, una nariz–, no es óbice ni para la constitución rasgos peculiares en distintos países y de diversos significados tras el concepto de belleza. Si las naciones de Europa se tomaran en serio el problema, “puede ser que de este comercio mutuo de observaciones naciera ese gusto general que tan inútilmente se busca” (todas las citas corresponden al primer capítulo, “Diferentes gustos de los pueblos”).

futuras conceptualizaciones de Kant en su “Crítica del Juicio” de 1790, Montesquieu coloca el énfasis conceptual no solo en la capacidad humana de ver –y de aprehender y conocer el mundo a través de objetos– sino también, en la capacidad de sentir placer a partir de tal acto de conocimiento. Con esta afirmación, se evocan las “razones de placer” que el espíritu humano encuentra en los objetos de la naturaleza y del arte, únicos capaces de suscitar sensaciones y despertar los sentidos, erigiéndose todo un modo de conocer, comprender y procesar el mundo social a partir de los sentidos y del pensamiento. De aquí se desprende que el gusto no radique solamente en la buena constitución de los órganos sensoriales, sino también en las cualidades del espíritu, a la vez sensoriales y racionales, provenientes tanto de los sentidos como del pensamiento, que logran suscitarse a partir de tal acto de conocimiento y percepción de los objetos. De este modo, el autor ofrece un sinfín de ejemplos extraídos de la literatura y la poesía –como Virgilio–, de la música, del teatro, de la danza, de la pintura – como la obra de Rafael–, la escultura, y la arquitectura –tal como la de orden gótico–, los cuales suscitan variaciones en el ánimo. Sea por la curiosidad que despiertan, por la sensación de sorpresa, por los contrastes, por la variedad, por la delicadeza y la gracia, hasta por la simetría y el orden; todo ello complace al alma humana en sus diferentes y variadas sensaciones. Asimismo, para que un objeto logre suscitar “placer” y con ello el buen sentido del gusto, estas características deben estar perfectamente equilibradas en las obras de arte: de allí la maestría para realizar objetos “bellos” y “agradables” al gusto. Montesquieu va desarrollando teóricamente cada una de estas nociones de modo de conseguir un conjunto de “leyes” o “reglas generales” que deben funcionar como “guías” a los artistas a la hora de producir objetos de arte. No obstante, el autor aclara que el gusto debe “descubrir en qué ocasiones el arte se debe someter” a dichas reglas y en cuáles no (párrafo 103).

Del espíritu de las leyes

Publicada por primera vez en 1748, es quizás la obra donde con mayor fuerza queda desdibujado ese cruce –mencionado anteriormente– entre un modo expositivo más literario y otro más científico. Este último termina por acaparar todo el sentido: la obra misma puede pensarse como objeto-resultado de las indagaciones, las experiencias –y los experimentos–, los lineamientos y las referencias de la cultura visual de la época.

Son muy pocos, casi inexistentes, los conceptos que remiten a la visualidad y a las imágenes citados por Montesquieu en este libro. No es casualidad que, en la búsqueda minuciosa de estas palabras, la que aparece con mayor frecuencia es “Naturaleza”, concepto clave en las teorías contractualistas, que el autor utiliza para referirse a la esencia última y

verdadera de las cosas, de los hombres, de las leyes, de los sistemas jurídico-políticos, de las regiones, sus climas y sus suelos.

Las disecciones y las sistematizaciones adquieren en *Del espíritu de las leyes* un carácter absoluto y ello se desprende de lo que el autor ya propone como objetivo en el prefacio, aun reconociendo que sería imposible “decirlo todo”: “Muchas verdades no se harán patentes en esta obra hasta después de haber visto la cadena que une unas con otras. Cuanto más se reflexione sobre los detalles mejor se percibirá la verdad de los principios. Sin embargo, no los he expuesto todos, porque ¿quién podría decirlo todo sin hacerse mortalmente aburrido?” (1993: 11).

Conclusiones parciales

Si bien se han considerado sólo algunas obras de las producidas por Montesquieu, el *corpus* abordado incluyó algunas correspondientes a su primer período de producción y su trabajo considerado habitualmente como de consolidación de un abordaje y análisis sociológico. No obstante, una primera conclusión va en el sentido de haber encontrado en los escritos iniciales una modalidad sociológica que se vale de otros recursos metodológicos y literarios, pero cuyo objeto es el estudio de lo social. En ese recorrido, hemos asistido a la creciente desaparición de las referencias al mundo de lo visual, las que se encontraron de forma abundante, rica y variada en las producciones tempranas y prácticamente inexistentes en *Del espíritu de las leyes*. La etapa inicial, entonces, encuentra a un Montesquieu más “literario” y permeado por el espíritu de la Ilustración, a lo que se asocia una presencia muy importante de elementos del arte, las ciencias y lo visual en sentido amplio. Independientemente del uso de metáforas en función de una escritura amable y virtuosa, el uso de conceptos visuales y las menciones a obras y objetos técnicos dan cuenta de un vínculo sólido con el saber científico y la cultura de su tiempo que es aplicado para la indagación y el conocimiento del orden social.

Bibliografía

- Cassirer, Ernst: *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 [1932].
- Crary, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, CENDEAC, Murcia, 2008 [1990].
- Gaspar, Sofía: “El sociólogo como novelista y el novelista como sociólogo”, en *Revista Española de Sociología* nº 11, 2009 Recuperado de:
<https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/view/65145/39461>
- Iglesias, María del Carmen: *El pensamiento de Montesquieu*, Alianza, Madrid, 1984.
- Mondolfo, Rodolfo: “Estudio preliminar”, en (Étienne Bonnot de) Condillac *Tratado de las sensaciones* [1754], EUdeBA, Buenos Aires, 1963.
- Montesquieu, Charles: *Cartas persas*, Losada, Buenos Aires, 2007 [1721].
- Montesquieu, Charles: *Venus en el templo de Gnido*, Imprenta de Oliva, Barcelona, traducción: J.R.C., 1835 [1724].
- Montesquieu, Charles: *Grandeza y decadencia de los romanos*, CALPE Colección Universal, Barcelona, traducción: Matilde Huici, 1920 [1734].
- Montesquieu, Charles: *Del espíritu de las leyes*, Ediciones Altaya, Barcelona, 1993 [1750].
- Montesquieu, Charles: *Ensayo sobre el gusto*, [1757-1758]. Edición digital disponible en:
bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/31000000631.PDF
- Voltaire (François-Marie Arouet): *Ensayo sobre la poesía épica y el gusto de los pueblos*, Mundo Latino, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1930 [1727].
- Voltaire (François-Marie Arouet): *Cartas filosóficas*, en *Voltaire I*, Biblioteca de Grandes Pensadores, Editorial Gredos, Madrid, 2010 [1729].
- Voltaire (François-Marie Arouet): *Diccionario filosófico* (selección), en *Voltaire I*, Biblioteca de Grandes Pensadores, Editorial Gredos, Madrid, 2010 [1764].