



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Palacios, C. (2003). *Noción de Genio en el pensamiento de Kant*. [Tesis para optar el grado de Magíster en Filosofía]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Autor

Ciro Nicéforo Palacios Garcés

Título

Noción de Genio en el pensamiento de Kant.

**País de
publicación**

Perú

**Fecha de
publicación**

2003

**Tipo de
publicación**

Tesis de maestría

Idioma

Español

Resumen

La investigación en esta tesis se basa en un análisis profundo de Crítica del juicio estético de Kant. Para ello utiliza tres traducciones al español y una en inglés y lo complementa con la Primera Introducción y la Antropología en sentido pragmático. A través de un estudio comparativo de estudios kantianos sobre filosofía trascendental y estética, el autor busca entender la noción de genio y su influencia histórica. Además, se analiza el contexto de la Ilustración, ya que es esencial para el desarrollo de la estética como disciplina autónoma y se vinculan los problemas estéticos y teleológicos.

Palabras clave

Kant; Juicio; Estética; Genio.

Campo del conocimiento del OCDE

Filosofía

Tipo de trabajo de investigación

Tesis

Nombre del grado

Maestría

Grado académico

Maestría en Filosofía

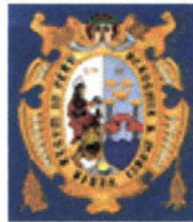
Institución que otorga el grado

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA)

ESCUELA DE POST GRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
Unidad de Post Grado



“NOCIÓN DE GENIO EN EL PENSAMIENTO DE KANT”

Tesis para optar el Grado Académico de:
MAGÍSTER EN FILOSOFÍA
Mención – Historia de la Filosofía

Presentada por:
CIRO NICÉFORO PALACIOS GARCÉS

Lima- Perú
2003

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	4
ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
Capítulo I LA ESTÉTICA COMO DISCIPLINA FILOSÓFICA AUTÓNOMA	
I.1. BREVE MARCO REFERENCIAL HISTÓRICO	18
I.2. EL PROCESO DE TRANSICIÓN	21
I.2.1 Belleza absoluta versus belleza relativa, primera brecha	24
I.2.2 El sentimiento y la imaginación. La orientación al subjetivismo	25
I.2.3 El entendimiento intuitivo y la naturaleza en el sujeto.	30
I.2.4 La universalidad del gusto y el desinterés estético	32
I.2.5 La percepción sensible individual. Simpatía, utilidad y belleza.	34
I.2.6 La estética sistemática y la estética como teoría de la sensibilidad	38
Capítulo II LA CRÍTICA DEL JUICIO	
II.1. SOBRE LA CAPACIDAD DE DISCERNIR	44
II.2. ESTÉTICA FILOSÓFICA Y LA FILOSOFÍA DE LO ORGÁNICO (relación, diferencia y sistema)	47
II.2.1 El juicio reflexivo	50
II.2.2 De la división de la filosofía, una necesaria aclaración	52
II.2.3 La búsqueda de la unidad	55
II.2.4 Finalidad de la naturaleza, principio de unidad	57
II.2.5 El sentimiento de placer y el concepto de finalidad de la naturaleza	61
II.2.6 La representación estética de la finalidad de la naturaleza	64
II.2.7 De la representación lógica de la finalidad de la naturaleza	67
II.2.8 La configuración arquitectónica de la filosofía trascendental	70
II.2.9 Enlace de las legislaciones del entendimiento y la razón por la facultad de juzgar	74
Capítulo III EL SUJETO ESPECTADOR EN LA ESTÉTICA KANTIANA	
III.1. EL SUJETO Y LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA	81
III.1.1 Placer puro y desinteresado	82
III.1.2 Placer universal subjetivo	84
III.1.3 Juicio de gusto sobre lo agradable y juicio de gusto sobre lo bello	85

002205

1



III.1.4	El poder de representación	89
III.1.5	El sentido comunitario de la facultad de juzgar estética y la comunicabilidad	93
III.2.	LA DIMENSIÓN DE LO ESTÉTICO	98
III.2.1	Tránsito de la facultad de juzgar lo bello a la de lo sublime	98
III.2.2	Concepto de bello y de sublime en Kant	
	El lindero entre la complacencia desinteresada y el ámbito de la voluntad	100
Capítulo IV EL SUJETO CREADOR GENIO COMO CONCEPTO CLAVE		
EN LA ESTÉTICA KANTIANA		
IV.1.	EL ARTE, GARANTÍA Y EXPRESIÓN DE UNIDAD DE LO SENSIBLE E INTELIGIBLE	110
IV.1.1	La especificidad del Arte en el pensamiento kantiano	114
IV.1.2	El interés por lo bello en el arte y en la naturaleza; transición al punto de vista del genio	116
IV.2.	EL GENIO EN LA ESTÉTICA DE KANT	120
IV.2.1.	Antecedentes y fuentes	120
IV.2.2.	El proceso de desarrollo de la teoría del genio en la filosofía pre-Crítica de Kant	142
IV.2.2.1.	La constelación de las fuerzas elementales y su proceso de trabajo	145
IV.2.3.	El genio en la filosofía Crítica kantiana	149
IV.2.3.1.	La relación recíproca entre gusto y genio y el planteamiento trascendental del sistema kantiano	155
IV.2.3.2.	La obra de arte según el gusto	157
IV.2.3.3.	La obra de arte según el genio	157
IV.2.4	El concepto de genio ¿sólo complemento trascendental?	159
IV.2.5	Genio, espíritu, ánimo e ideas estéticas	162
IV.2.6	Genio y los afectos-sentimientos	165
IV.2.6.1	La sensibilidad	166
IV.2.6.2.	Genio e imaginación	167
IV.2.6.3.	Genio y la articulación entre entendimiento e imaginación	168
IV.2.7	Genio y sentimiento	173
IV.2.8	Genio, comunicabilidad y sentido común estético.	
	El énfasis en el sujeto "espectador" y el sujeto "creador" en la estética kantiana	176
	CONCLUSIONES	181
	BIBLIOGRAFÍA	192

AGRADECIMIENTOS

A modo de confesión y reflexión, hago un recorrido por mi pasado, con el fin de encontrar y responder la pregunta acostumbrada, ¿por qué este tema para mi tesis? Recuerdo, con claridad, la entrevista para el ingreso a la Maestría en el año 1993, en la que el jurado conocedor de mi procedencia disciplinar (la actividad artística) me preguntó ¿por qué filosofía? Parecería que la respuesta se sobreentiende y que hubiera un vínculo entre una pregunta y otra. A decir verdad, la respuesta es como una línea que se cierra en el inicio. Justamente por venir del campo de la creación, le hice esquivos a la estética, atendí con mayor preocupación otros aspectos de la filosofía, orientado magistralmente por mis profesores de la maestría, en este campo tan vasto e inacabado del pensamiento reflexivo.

Hago recuerdo aquí, de modo muy especial, de aquel querido maestro Dr. Julio Sanz Elguera, que con su sabiduría y su sonrisa amistosa acogió mis inquietudes y me aceptó entre sus discípulos. De igual manera a todos mis maestros de la maestría, que en diversas circunstancias inculcaron en mí el espíritu de reflexión, y con un lenguaje comprensible me introdujeron en el conocimiento del desarrollo del pensamiento filosófico.

Un reconocimiento especial al Dr. Juan Abugattás, admirado profesor quien ha tenido la amabilidad, paciencia y buen ánimo para guiar mis pasos en el desarrollo de esta investigación.

INTRODUCCIÓN

En mi investigación tomé como base metodológica, la lectura, a profundidad, de la *Crítica del Juicio estético*, en tres traducciones al español más difundidas y una tercera al inglés con el fin de lograr un acercamiento mayor a las ideas originales del autor. La investigación bibliográfica la he complementado con la Primera Introducción a la *Crítica del Juicio*, que no fue publicada con la obra, y con su *Antropología en sentido pragmático*. Realicé un examen comparativo de diversos estudios realizados acerca del pensamiento kantiano, sobre su filosofía trascendental y su estética, con el fin de enriquecer mi propia interpretación acerca de la noción de genio. También he realizado una investigación bibliográfica de filósofos anteriores con relación al concepto en cuestión, para encontrar nexos y distancias que permitieron auscultar el sentido peculiar de la noción kantiana y su significado dentro del pensamiento estético de su época y su posible influencia hasta nuestros días. El marco teórico sustentatorio será el mismo expuesto por Kant, pues el examen realizado se desarrolló desde el interior de su *Crítica del Juicio estético*.

Fue necesario, antes de ingresar al interior del pensamiento kantiano referente a su estética, conocer el desarrollo del pensamiento de la época o el de la Ilustración, que fue un hito decisivo no sólo porque elaboró y puso en juego nuevas categorías, sino también por el modo en que articuló las nuevas y viejas para conferirles un estatuto teórico y disciplinar, hasta ese momento no logrado, a pesar que ella manifiesta una historia milenaria pero esparcida en la reflexión filosófica desde la Antigüedad, logrando por fin alcanzar una autonomía que le permitió convertirse en centro de atención y factor promotor en el proceso de emancipación del hombre como ser autosuficiente.

A continuación abordé el estudio de la *Crítica del Juicio*, con el fin de conocer el pensamiento kantiano acerca de la capacidad de discernir, su descubrimiento de un nuevo campo de juicios, que en su estructura y validez objetiva se distinguen de los teóricos y los prácticos. De esta manera puede afirmar la esfera estética como propia y la concepción teleológica de las cosas como fines naturales, pudiendo estos juicios, prevalecer al lado de la explicación causal y mecánica de los sucesos de la naturaleza. Esta Crítica lleva a cabo la fusión trascendental de dos esferas dispares: el mundo de lo

bello y lo sublime, del arte y del genio, además del mundo de lo orgánico y de la unidad sistemática de toda la naturaleza, estableciendo la necesaria relación y conexión interna entre el problema estético y el problema teleológico.

En el siguiente capítulo dirigí mi estudio hacia el sujeto en la estética trascendental y sus facultades, que se reducen a las capacidades del espíritu: la facultad de conocer, el sentimiento de placer y dolor y la facultad de desear. El “sujeto trascendental” es el punto de arranque de la filosofía de Kant y repercute en el ‘sujeto estético’, al que dota de una singular actividad en sus facultades. Con él crea una revolución en el campo de la estética, pues es ahora el sujeto y no el objeto, quien determina las condiciones de posibilidad para la estimación estética. Es aquí donde “el sujeto y la contemplación estética” determinan el fundamento de lo bello, que descansa sobre bases subjetivas, que se convierten, a su vez, en el eje para la percepción de lo bello y así poder formular el juicio de gusto.

El cuarto capítulo trata de “el sujeto y la creación artística” que tiene como concepto clave el de GENIO, que significó un giro de gran trascendencia, que provocó un cambio histórico en el foco central de las estéticas. Gusto y genio se nivelan, así como, naturaleza y arte intercambian a partir de aquí sus lugares haciendo compleja la relación anterior, cuando el arte pedía prestado de la naturaleza y era un concepto secundario, mientras que ahora cuando se juzga estéticamente a la naturaleza, ésta es vista como si fuera propuesta, diseñada o como un producto de una inteligencia. El problema del arte nos llevará indefectiblemente al concepto central de esta investigación que es el de genio, y el arte bello como su producto. Kant, introdujo este concepto sin desviar su planteamiento filosófico trascendental, ni ingresar a una psicología de la producción del arte. Planteó sus correspondientes proposiciones referidas a los individuos productores no como contingentes individuales, que suministran una regla, que gobierna lo que se produce, pero no el cómo se produce. Sobre la originalidad y no la imitación; los productos como modelos y la necesaria apariencia del arte bello como naturaleza. Estableció la relación recíproca entre gusto y genio y el rol de éste último en el sistema trascendental que según mi tesis coloca a su estética en un punto medio entre las estéticas del espectador y las del creador.

Presento después las conclusiones que he obtenido de este estudio que pretendo muestren con claridad lo alcanzado en este rico campo del pensamiento de Kant, cuya trascendencia se evidencia día a día y me ha tocado gratamente constatar. Creo no haberme equivocado al decir que el concepto de genio en la estética kantiana, es clave en la comprensión global de su doctrina, pues no solamente logra un puente entre objetividad y subjetividad que permite solucionar la imposibilidad de un criterio objetivo para los juicios de gusto, sino que contribuye en el conjunto a cerrar la brecha entre naturaleza y libertad para consolidar el sistema crítico trascendental. La investigación se cierra con la Bibliografía consultada.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La creación en sí es un acto misterioso, del cual nunca hubo respuesta plena y convincente. Picasso, ante una interrogante sobre su fecundidad y diversidad abrumadora en sus actos creativos, dijo: "Yo no busco, yo sólo encuentro", frase escueta que delata a un privilegiado de la naturaleza. A esta anécdota se suma la inquietud que provocó en mí la lectura de la *Genealogía de la Moral* de Nietzsche, donde el autor emite un juicio sobre la estética de Kant, a la que acusa de no considerar la actividad creadora del artista, por enfocar su estética sólo desde el ángulo del espectador. Ello me inquietó sobremanera y me impulsó a investigar el pensamiento kantiano; tal circunstancia me condujo, sin darme cuenta, al asunto que yo había esquivado permanentemente, y que se convirtió a partir de allí en el foco de mi reflexión e investigación principal. Es así que llego como un lego a las puertas de la *Crítica del Juicio*, con el afán de aprender y comprender lo que significó el concepto de genio dentro del sistema estético kantiano. He aquí mis pasos en este encuentro con la obra magnífica del filósofo.

La *Crítica del Juicio* de Kant, alabada por Goethe no sólo por su contenido sino también por su arquitectura, es decir por la disposición material de la obra,¹ ha sido sin embargo para otros un modelo extraño y misterioso de las ideas de Kant, hasta en el modo de exponerlas. Según Ernst Cassirer, la concepción de la misma parece hallarse determinada ante todo, por consideraciones en torno a la organización sistemática exterior de los conceptos cardinales y fundamentales de la *Crítica*, que por el descubrimiento de leyes propias específicamente nuevas de la conciencia. Ella, se presenta como una actividad mediadora entre la razón teórica y la razón práctica, como el eslabón que engarza una y otra en una nueva unidad.² En el prólogo de su obra, Kant expresa con claridad dicho nexo de engarce entre las dos partes de la filosofía para hacer de ellas un todo.

Aún se piensa que la estética kantiana no surgió del interés directo por los problemas del arte y de la creación artística sino por su predilección por el orden de

¹ "Vi reunidas aquí mis aficiones más dispares, tratados por igual los productos del arte y de la naturaleza, mutuamente iluminados los juicios estéticos y los teleológicos. Alegrábame de ver la estrecha afinidad existente entre el arte poético y la creencia comparada de la naturaleza, puesto que uno y otro aparecían sometidos a la misma capacidad de juicio". Citado por Cassirer Ernst, *Kant, Vida y Doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993 p. 321

² Cassirer Ernst, *Kant, Vida y Doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993 p. 319

conceptos y la ordenación de la capacidad de conocimiento en distintas "familias".³ Sin embargo Kant influyó con esta obra más que con cualquiera otra en la totalidad de la cultura espiritual e inició un nuevo movimiento de conjunto del pensamiento y de la concepción del universo que habría de marcar la orientación a toda la filosofía postkantiana. Logró con el descubrimiento del *a priori* estético, después de los hallazgos realizados en la filosofía teórica y práctica, una revolución notable en la estética. Este descubrimiento explica la independencia y sus leyes autónomas frente al conocimiento científico y la *praxis* moral, autonomía que hasta el día de hoy mantiene a pesar de la gran distancia entre Kant y el presente. El *a priori* afirmado por Kant es diferente del de la primera y segunda Crítica, pues la actitud estética frente al objeto es diferente de la actitud teórica y de la actitud práctica, e implica una forma peculiar de racionalidad.

En su Estética, Kant, coloca un concepto muy importante, el de GENIO, -tema de estudio en mi tesis- que se distancia notablemente de anteriores, y que es clave de lectura para una interpretación precisa de su planteamiento, el cual nos permite comprobar que éste, no se centra únicamente en la relación del espectador con el arte y el juicio sobre los objetos bellos a través del gusto estético, sino que considera principalmente al artista. Creo sustancial poner en evidencia o destacar un concepto que muchas de las veces ha sido tocado de manera complementaria o tangencial, cuando se estudia cualquiera de los aspectos comprendidos en la CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR ESTÉTICA; tal es el caso de la noción de *genio*, que en el pensamiento kantiano manifiesta una relación con el concepto de "comunicabilidad" y "sensus communis" permitiendo solucionar la imposibilidad de un criterio objetivo para los juicios de gusto. De la unión de esa relación en los productos del arte bello, del gusto y del *genio* se logra el cierre de la argumentación que había partido de la imposibilidad de un criterio objetivo para los juicios de gusto, donde el punto de partida, justamente, es la ausencia del mismo (aunque sí uno subjetivo: "el sentimiento" como "estado de espíritu"), y el punto de llegada es un producto objetivo. El *genio*, como el "don natural" que debe dar "la regla al arte" nos ofrece el punto de convergencia, subjetivo y objetivo a la vez. Considero, por lo mencionado, que la problemática del *genio* es fundamental en la reflexión de Kant, sobre la belleza, y fuente de inspiración en la reflexión estética posterior, por lo que merece una atención especial, más aún, cuando frente a las dos Críticas anteriores, poco se ha investigado sobre ésta última.

³ C. J., Introducción, III (v, 245)

A partir de mi interés por el estudio del pensamiento de Kant, comprobé que muy poca atención se había prestado específicamente a este tema, por los especialistas. Entre aquellos pocos Giorgio Tonelli con el título: *Kant's Early Theory of Genius* (1770-1779)⁴ se ha dirigido al conocimiento de los orígenes de este concepto. De igual modo existen dos intervenciones por Leonardo Cozzoli titulados: *Genio y bellas artes en Kant* y *el Genio como logoteta* en *Il significato della bellezza* (Modena, Mucchi, 1991) y *Il linguaggio senza nome. Estetica, analogía e belle arti in Kant* (Bologna, Clueb, 1996) respectivamente. Otros casos particulares son: primero, el de María Antonia Labrada, que desarrolla un ensayo titulado *La imagen del hombre en la teoría kantiana del genio*, en el *Anuario Filosófico* de la Universidad de Navarra, (Vol. XXI, 1988, N° 2), y segundo el de Mercedes Iglesias que presenta el artículo: *Crítica de H. G. Gadamer al concepto de genio kantiano*, en la *Revista de Filosofía* N° 10 del Centro de Estudios Filosóficos de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, en 1986. Hay varios autores que llevados por otros intereses han tocado el tema de manera lateral o complementaria, como Hans-Georg Gadamer en su libro *Verdad y método*, y sus estudios, que de algún modo, enriquecieron mis conocimientos sobre el tema, otro caso es el de: *Estudios sobre la "Crítica del Juicio" del Instituto de Filosofía*.⁵ En mi búsqueda bibliográfica constaté que en nuestro país, merece un reconocimiento especial la labor de compilación y el interés puesto por el Dr. David Sobrevilla, por reunir un conjunto de trabajos presentados en las Actas del Coloquio de Lima, conmemorando el bicentenario de la *Crítica del Juicio* de Kant, en agosto de 1990 y publicando la compilación en julio de 1991, con el sello del Instituto Goethe con el nombre de *Filosofía política y estética en la Crítica del Juicio en Kant*. Sin embargo, aún no me ha sido posible encontrar alguna investigación específica sobre el tema en nuestro país.

Estudiar el concepto de genio en Kant, significó ampliar mi conocimiento acerca de su enfoque sobre la Estética. Con frecuencia la noción de genio expuesta en su *Crítica del juicio estético*, se ha tomado sin el exacto sentido, confundiéndosela muchas veces con una noción romántica extrema que no le corresponde. Más bien este concepto establece el engarce final y necesario para permitir solucionar la imposibilidad de un criterio objetivo

⁴ Giorgio Tonelli con el título: *Kant's Early Theory of Genius* (1770-1779) publicado en el *Journal of the History of Philosophy* en los volúmenes IV y V correspondientes a los meses de abril y julio de 1966 respectivamente. University California Press, Berkeley and Los Angeles, USA.

⁵ CSIC, Madrid y Visor. 1990 cuyos autores: José L. Villacañas, Valeriano Bozal, Francisca Pérez Carreño, Eugenio Trías, Charo Crego y Felipe Martínez Marzoa.

para los juicios de gusto. Kant señala que los juicios estéticos no son demostrables y pretenden ser comprensibles y vinculantes para todos y les atribuye una generalidad subjetiva y no objetiva. El *genio*, nos ofrece el punto de convergencia subjetivo y objetivo a la vez. La vivencia subjetiva del yo en la experiencia estética implica un sentimiento general del mundo y de la vida. Según su planteamiento, los juicios estéticos valoran sus objetos conforme a una regla, en el plano general, pero no a tenor de conceptos científicos o de principios morales, por lo tanto, rechazó la estética racionalista de Baumgarten, que considera los juicios estéticos como una forma inferior de conocimiento, la de E. Burke, que reduce los juicios estéticos a un mero sentimiento y a la estética empirista según la cual los juicios estéticos nacen de simples usos y convenciones, ignorando la esencia del gusto.

Kant con su idea de lo "subjetivamente general" se distancia de toda estética normativa que prescribe reglas fijas para una obra de arte bello y las considera intromisión violenta en la actividad estética y más bien introduce una estética del *genio*: "El arte bello es arte del genio" y "genio es el talento (don natural) que da la regla al arte", "las bellas artes han de considerarse necesariamente como artes del genio" "En efecto, todo arte presupone reglas que requieren ser previamente establecidas para que se represente como posible un producto que se pretende calificar de artístico. Pero el concepto de arte bello no admite que el juicio sobre la belleza de su producto sea derivado de ninguna regla, que como fundamento de determinación tenga un concepto, es decir, que se funde en un concepto del modo en que sea posible ese producto" (CJ, § 46) El arte no inventa las reglas sino que las recibe del favorito de la naturaleza, que se distingue por su originalidad ejemplar: el GENIO. Veo que Kant no estudió únicamente la relación del espectador con el arte, el juicio sobre los objetos bellos a través del gusto estético sino que consideró también al artista. Hacia aquí fue mi atención principal en esta investigación: demostrar que Kant reflexionó sobre el arte y lo bello no sólo desde la perspectiva del "espectador" en observación a la opinión de Nietzsche,⁶ que alude al

⁶ Nietzsche Friedrich, *Genealogía de la Moral*, tercer tratado, apartado 6. PPP Ediciones S. A. Madrid, España 1985. Colección Poesía y Prosa Popular. "Kant creía que estaba honrando al arte al preferir y destacar, entre los predicados de lo bello, los que constituyen la honra del conocimiento: la impersonalidad y la universalidad. No es el momento de discutir si, básicamente esto era un error; lo único que quiero señalar es que, como todos los filósofos, Kant, en vez de enfocar el problema estético desde las experiencias del artista (del creador), consideró el arte y lo bello sólo desde el ángulo del 'espectador' y al hacerlo introdujo, sin percatarse de ello, la noción misma de 'espectador' en el concepto de lo 'bello'. ¿Pero si por lo menos los filósofos de lo bello hubiesen conocido bien a ese 'espectador', esto es, como un hecho y una experiencia grandes y personales, como una plenitud de poderosas y muy singulares vivencias, apetencias, sorpresas y embriagueces en el ámbito de lo bello! Pero me temo que siempre sucedió lo contrario; y, así, empezaron ofreciendo definiciones en las que, como en la definición kantiana de lo bello, la falta de una experiencia propia más delicada aparece con el aspecto de gran gusano de un error fundamental. "en lo bello -dice Kant- lo que agrada

pensamiento estético kantiano, bajo una óptica que evidencia -dado que las circunstancias no fueron las más propicias- que no fue totalmente comprendido.

El objetivo general de mi trabajo ha sido, estudiar la Estética kantiana tomando como clave de lectura la noción de *genio*, como preocupación central del mismo, aclarando la especificidad del sentido de dicha noción y planteando que la reflexión sobre el arte y lo bello en el pensamiento de Kant se dio no sólo desde la perspectiva del “espectador”. Consideré necesario, en primer lugar, presentar el contexto filosófico en el que se desarrollaba la reflexión en torno a lo bello, para delimitar con precisión la peculiaridad del concepto kantiano de *genio*, y, lograr establecer diferencias con filósofos anteriores respecto de dicho concepto.

Del mismo modo analicé algunas nociones relevantes para el tema sin pretender hacer de ellas una investigación exhaustiva, como el problema de la Crítica, el planteamiento trascendental, distinción entre facultad de juzgar determinante y facultad de juzgar reflexionante. En torno a estos problemas es importante la reflexión de Kant sobre la belleza, pues ofrece una perspectiva nueva respecto de las nociones de “realidad” y “libertad”, no considerada en la Crítica anterior. Pienso que desde esta perspectiva podrá comprenderse mejor, por qué a partir de Kant, la reflexión sobre el arte se vuelve una reflexión fundamental para la filosofía misma. Con él, el objeto de la estética es trasladado de la idea de Belleza, al sentimiento subjetivo de lo bello, pasando de un problema relativo al objeto a un problema de actitud. Posterior a la fundamentación de la capacidad de juicio estética en un *a priori* de la subjetividad, el concepto de genio obtuvo un significado nuevo al alterarse el sentido de la reflexión filosófica trascendental por sus seguidores, al perderse la primacía de la belleza natural que mantuvo vinculado al concepto de genio a la naturaleza, y tomando el arte, el predominio en la estética. El genio desplazó al gusto y se convirtió en el de mayor comprensión.

En el siglo XVIII la conciencia más general estuvo determinada por el culto al genio y la sacralización de lo artístico y que también caracterizó a la sociedad burguesa del XIX. La frase de Kant de que “las bellas artes son artes del genio” se convirtió en el axioma básico trascendental de toda estética y la consideración de que la estética misma

sólo se hace posible como filosofía del arte. Fichte y Schelling se adhieren a la teoría kantiana de la imaginación trascendental, pero para la estética hacen un nuevo uso del concepto del genio, y el punto de vista del arte se convierte en abarcante de toda producción inconscientemente genial, incluyendo a la naturaleza como producto del espíritu. La teoría de Kant del acrecentamiento del sentimiento vital en el placer estético, favoreció el desarrollo del concepto de genio hasta convertirlo en un concepto vital abarcante, y fue elevado con la producción genial a una perspectiva trascendental universal. El concepto del gusto se depreció junto con el de belleza natural o se lo entendió de forma distinta, retrocediendo el interés moral por ella ante el encuentro del hombre, consigo mismo, en las obras de arte.

En la estética de Hegel la belleza natural sólo aparece como reflejo del espíritu y de manera indeterminada, por lo que él dice que “está contenida por su sustancia en el espíritu”.⁷ Su estética se plantea desde el punto de vista del arte, en el que, al encontrarse el hombre a sí mismo, encuentra el espíritu al espíritu. La obra de arte es un producto de la actividad humana. Ésta no es absolutamente consciente, pues, si lo fuese, se dispondría de reglas, y el arte podría enseñarse, siendo que la libertad y la espontaneidad son esenciales se requiere un don, que es irremplazable, y una técnica que no se inventa sino que se recibe. El don se añade a la reflexión y a la técnica, esta unión de cualidades les permiten al artista crear obras verdaderas y bellas. En el proceso estético, lo sensible se espiritualiza y lo espiritual aparece como sensibilizado.⁸ La actividad artística es inconsciente de lo que en el hombre, pertenece a la naturaleza.⁹ Es don amaestrado y dirigido por el espíritu.

A mediados del siglo XIX se estimuló una revitalización de la crítica y la exigencia de volver a Kant, pero el fenómeno del arte y el concepto del genio quedaron como centrales en la estética, continuando al margen el problema de la belleza natural y el concepto del gusto. El concepto de genio se elevó a un concepto de valor universal y experimentó junto con el concepto del creador, una genuina apoteosis. El concepto romántico e idealista de la producción inconsciente es el que soporta este desarrollo; con Schopenhauer y con la filosofía del inconsciente ganará una increíble difusión¹⁰. En su

⁷ Tomado de *Verdad y Método* de Hans-George Gadamer, p. 94 *Vorlesungen über die Aesthetik*.

⁸ Hegel, *Estética*, vol. II, secc. I: “De la forma simbólica del arte”

⁹ *Ibid.* vol. I, Parte I, cap. II: “Del ideal.”

¹⁰ Gadamer, H-G, *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca 1996. p.95

teoría del genio reconoce una oposición entre la razón y la contemplación correspondiente a la oposición entre el conocimiento y el genio. El genio no es una forma de conocimiento, puesto que no descansa en la razón, sino en la contemplación; es una actitud, es la fuerza interior de un alma artista espiritual enfrentada al universo. La esencia del genio exige un olvido completo de la personalidad y de sus relaciones.

“... el hombre de genio, cuya facultad de conocimiento se separa por algún tiempo y en virtud de su preponderancia del servicio de la voluntad, se detiene en la contemplación de la vida misma y procura percibir la Idea de cada cosa, y no tan sólo sus relaciones con los demás objetos. Con esta preocupación descuida muchas veces el atender a su propio camino en la vida, de donde con frecuencia resulta que marcha con paso torpe. Mientras que para el hombre vulgar el conocimiento es la linterna que alumbra su camino, para el genio es el sol que ilumina el mundo y se lo descubre.”¹¹

Schopenhauer establece una conexión entre la infancia y el genio, pues en ambos se observa un predominio de la representación.

En Francia, y en el eclecticismo, Victor Cousin considera que el genio no es otra cosa sino el gusto en acción, es decir, los tres poderes del gusto llevados a su colmo y armados de una nueva potencia misteriosa, la potencia de la ejecución, con el fin de producir la idea y el sentimiento de lo bello, y de elevar a través de ello el alma hacia la belleza ideal que es Dios. En la otra orilla, la de las doctrinas sociológicas del arte, Proudhon, más bien, señala que el genio es un pensamiento colectivo que ha crecido con el tiempo, así como su concepción del arte, que es descubrimiento y no creación, del mismo modo como la industria no crea, sino transforma. Para él, el arte por el arte no hace sino incitar las pasiones, por lo que el artista debe sacrificar sus gustos y su personalidad a los grupos y sacrificar igualmente sus ambiciones.

Séailles, en su disertación, *Essai sur le génie dans l'art* (1883), desarrolla la idea que “el genio es la naturaleza misma que persigue su obra en el espíritu humano”. El genio no es una excepción, sólo es una mera diferencia de grado, no de naturaleza; en sentido más amplio es una fecundidad del espíritu en que las ideas tienden a organizarse en una especie de movimiento vital. “Es la vida que ha llegado a ser genio inconsciente,

¹¹ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y como representación*. Tomo II, libro tercero, §34 La representación independiente del

espontáneo, que se esfuerza por alcanzar la armonía que construye la fecundidad del espíritu" (...) "dar vida al pensamiento es dar belleza al mundo". El genio es la vida. Para Guyau, el genio es la forma extraordinariamente intensa de la simpatía y la sociabilidad. Procede de la vida y la crea; consiste en dar la vida y en crear algo viviente. El genio es creador de nuevos ambientes.

En Alemania, la figura peculiar de Nietzsche, concibe un Dios puramente artista y la creación artística y la contemplación de la belleza hacen participar de este goce divino. El arte guarda una relación con la voluntad de poder, afirma la existencia, estimula el sentimiento de vida y el objeto de arte trata de hacer la vida más intensa. Para él el arte es un simbolismo de la sobrehumanidad y de la metafísica del eterno retorno. El genio, al desbordar de vida creadora, nos revela una humanidad más elevada que se encuentra ya en nuestro interior. En *La gaya ciencia*, Nietzsche, expresa lo siguiente, "El nacimiento del genio, es el fin único de la especie humana" El arte es una imagen de la eternidad e imita, a su modo, el orden del mundo. Es una "eternización, una voluntad de superar el devenir" Posteriormente, Nietzsche muestra una ambivalencia, que tan pronto exalta como destruye a lo estético, poniendo empeño en desmontar el pilar de los efectos salvadores del arte, expresado antes.

En el siglo XX, se presenta un panorama complejo de tendencias acerca de los estudios de Estética. Más aún con la influencia desgarradora de los acontecimientos bélicos que hace que Raymond Bayer distinga dos períodos: el primero que se caracteriza por ser una consagración del reino del espíritu, un período racionalista, equilibrado y con un método rígido y lúcido; el segundo después de 1945, en el que parece que el espíritu sufre una conmoción traumática, donde la rectitud de las disciplinas cede paso a una confusión de géneros y doctrinas, de tal modo lo expresa Mikel Dufrenne en la *Revue d'esthétique*.¹² En Alemania se nota claramente una tendencia a abandonar el campo metafísico para un acercamiento progresivo al ámbito experimental y psicológico, en algunos casos se polarizan en torno a dos criterios: el subjetivista, que considera que los rasgos esenciales de la experiencia son cualidades del espíritu más que del mundo, y el objetivista, que sostiene que dicha experiencia depende de una particular estructura y configuración del mundo exterior. Algunos estéticos como Max Desoír, Emil Utitz y W.

principio de razón: la idea platónica: El objeto del Arte, p.34 Madrid, La España Moderna, Cuesta de Sto. Domingo 16

¹² Mikel Dufrenne, Philosophie et littérature, Revue d'esthétique, julio-septiembre 1948.

Worringer llegan a afirmar que los problemas de la creación artística y de la obra de arte pueden separarse por completo de la estética y constituir una ciencia general del arte.

J. Rovira Armengol, en el anexo de la obra *Historia de la Estética* de Bernard Bosanquet,¹³ agrupa en tres tratamientos diversos, las tendencias estéticas dominantes, sin ser ninguno compartimento estanco, según señala. Coloca en primer lugar los estudios de *Estética filosófica*, que tratan la experiencia estética con métodos principalmente especulativos, a partir de principios generales; en segundo lugar *Las investigaciones especiales de interés para la estética*, que comprende estudios pertenecientes a otras ciencias especialmente a la psicología; y en tercer lugar a los de la *Ciencia de la estética*, que tratan de aquilatar el carácter específico de la experiencia estética, sentando una base de una estética positiva, con métodos propios. En este contexto el concepto de genio toma rumbos y características diversas, en algunos casos es desestimado y en otros recuperado pero con atención mayormente psicologista.

En el primer grupo, el empleo del método deductivo es el criterio que los agrupa, donde Benedetto Croce sitúa a la estética en la esfera de la filosofía del espíritu, asignándole como objeto el espíritu como conciencia individual. La experiencia estética se identifica con la experiencia artística, y ésta es patrimonio del artista creador. Intuición y expresión se aplican exclusivamente al creador del fenómeno artístico y éste último es el hecho estético fundamental, pues quien no halla expresión adecuada para lo que siente no es artista. Aquí encontramos también a Herman Cohen, eminente figura del neokantismo y a Jacques Maritain, de línea tomista, así como los filósofos de la Escuela fenomenológica (Husserl, M. Geiger, W. Ziegenfuss).

En el segundo grupo, encontramos a T. Ribot, quien estudió la imaginación creadora, y la analizó en sus tres elementos básicos: *el emotivo*, fuente de la actividad imaginativa; *el inconsciente*, conocido como "inspiración", caracterizado por la aparición repentina de ideas en la conciencia, producida por un poder ajeno al individuo y una interacción entre una imaginación subliminal y una consciente; *el intelectual*, que desarrolla procesos de asociación y disociación.¹⁴ También H. Delacroix, considera que el artista creador tiende a fabricar un todo coordinado, cosa material que encierra en una

¹³ Bosanquet Bernard, *Historia de la Estética*, Editorial Nova, Buenos Aires 1949, p. 540

¹⁴ Ribot. T., *Essai sur l'imagination créatrice*, 1900.

forma un momento de la vida humana, y que da existencia a un mundo, que de modo repentino y misterioso logra la armonía de nuestra vida espiritual. A mayor complejidad del sentimiento más espiritualización.¹⁵

G. Séailles estudió psicológicamente el problema de la personalidad y actividad creadora en el arte del genio, y concluyó que éste posee una aptitud especial para organizar imágenes, que se presentan en momentos de pasión para ser encarnadas en la obra de arte.¹⁶

Caso interesante el de André Malraux, quien tiene una concepción humanista del arte. Examina al artista, y según él, éste debe ayudar al hombre a elevarse. Como ser más sensible a la obra de arte de todos los tiempos, debe demostrar que gracias a ella, la civilización no perecerá jamás. Él mismo es un artista, lo cual le da un valor especial a sus tesis, que gozan de una visión muy amplia. Para Malraux la creación artística no se funda en un sentimiento de arrobamiento admirativo, sino más bien, el esquema por donde empieza todo arte es ante todo una ruptura. Todo artista de genio deviene, a la manera de todo gran estilo, un transformador de la significación del mundo: mundo que conquista reduciéndolo a sus propias formas, como el filósofo lo reduce a sus conceptos y el físico a sus leyes. En toda creación artística hay una verdadera visión de lo sobrehumano y de lo inhumano. Para que el arte nazca, la relación entre los objetos representados y el hombre debe de ser de una naturaleza diferente que la impuesta por el mundo.¹⁷

El grupo de la Ciencia de la estética, entroncado con la tradición kantiana, responde con bastante exactitud a la exposición de la misión de la estética moderna, abordando el estudio del fenómeno estético en todas sus facetas y su peculiaridad frente a otros fenómenos de la experiencia humana. Aquí M. Dessoir se pronuncia por la tesis de que hay una diferencia cualitativa entre el artista creador, genio, obsesionado hasta la anormalidad en la prosecución de un fin elevado, y el hombre equilibrado y mediocre. De acuerdo con E. von Hartmann, distingue en el proceso creador cinco fases sucesivas: el ánimo creador, alteración emotiva precursora de la actividad creadora; la concepción, o goce de la inspiración (aparición súbita de la obra en la imaginación); la concreción, el

¹⁵ Delacroix H., *Psychologie de l'Art*, 1927. Les sentiments esthétiques, en *Traité de Psychologie*, vol. II, 1923

¹⁶ Séailles, G., *Essai sur le génie dans l'art*, 1923. *L'origine et les destinées de l'art*, 1925.

¹⁷ Malraux, André, *Psychologie de l'Art*, 1948.

primer esbozo en que el artista condensa su concepción en una forma material en algún medio. A diferencia de los anteriores E. Meumann pone como factor principal en la experiencia estética a la actividad del artista creador y no la contemplación. Los móviles de esta producción no son puramente individuales y psicológicos, sino sociales e impersonales, que derivan del ambiente y del artista, quien ostenta el sello de la cultura, gusto, modas, con la participación de factores económicos, políticos y religiosos de su época e incluso de las condiciones geográficas y climáticas, todos ellos influencias exteriores a las que se agregan las fuerzas psicológicas que operan en su espíritu, peculiares a un individuo y comunes a todos. El arte es una actividad consciente de la voluntad, por lo que la mera expresión de sentimientos no lleva por sí a la producción de arte, pero puede concurrir y actuar en la creación artística.

Este recorrido rápido nos ha mostrado que el concepto de genio después de las tesis kantianas, ha continuado presente, pero en algunos casos tomó dimensiones e importancia mayúscula como protagonista de giros notables en la explicación del fenómeno estético y del arte y en otros declinó en su esfera inicial y concitó la atención más bien de las ciencias. El propósito de esta presentación sintética aquí es sólo constatar la importancia del concepto de genio y su posible influencia a partir de la *Crítica del Juicio*.

CAPITULO I

LA ESTÉTICA COMO DISCIPLINA FILOSÓFICA AUTÓNOMA

I. 1 BREVE MARCO REFERENCIAL HISTÓRICO

La Estética conquista su autonomía como disciplina en la Ilustración ¹ como práctica naciente del dominio del hombre autónomo ilustrado sobre la realidad, coincidiendo con la primera fase de la construcción de lo moderno. La Ilustración se identifica con los poderes reconocidos a la razón humana: esclarecer e iluminar en todas las direcciones; promover un proceso de emancipación global, al mismo tiempo que el hombre se sabe a conciencia un ser autónomo, autosuficiente. La Estética, desde su nacimiento y en las etapas de consolidación se ve comprometida con estos procesos. Tiempos en que todo se discute y cuestiona, desde los principios de la ciencia hasta los del gusto, desde las cuestiones teológicas hasta las de la economía o el comercio, desde la política hasta el derecho civil, etc. ²

Es aquí donde acontece la floración de la *Estética* de Baumgarten, la *Historia del arte* de Winckelmann, la *Crítica del arte* de Diderot y las *Poéticas de las artes* de Du Bos, Batteaux y Lessing, fundándose la Estética como disciplina autónoma y como brazo peculiar de aportación filosófica, transmutándose en teoría universal o filosofía del arte con el rango de disciplina filosófica suprema. Este nacimiento de la Estética gira en torno a dos guías que reconoce el hombre ilustrado: *La Razón y la experiencia*, que se bastan a sí mismas. Consecuentemente el *racionalismo* en Francia, Suiza, Alemania, España e Italia y el *empirismo* inglés, basado en la experiencia se vertebran como los dos grandes

¹ La Estética, como saber sobre la belleza, el arte o sus manifestaciones, tiene una historia milenaria, inmersa en la reflexión filosófica y teológica desde la antigüedad. Sin embargo, el "siglo de la luz" o de la Ilustración, es un hito muy importante porque además de elaborar y poner en juego nuevas categorías, articula de manera especial las nuevas y viejas para conferirles un estatuto teórico y disciplinar propio. Germinan y florecen saberes que darán lugar al nacimiento de una nueva rama del tronco filosófico, coincidiendo con la primera fase de la construcción de lo moderno.

² Simón Marchand Fiz. *La Estética en la cultura moderna*. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Alianza Editorial. Madrid 1987, p. 12

movimientos estéticos del siglo XVIII. En 1784, Kant define a la Ilustración como “la salida del hombre de su culpable minoría de edad”.³

Mientras el siglo XVII soñaba con una sociedad de armonía perfecta realizada por hombres honestos bajo el predominio de la razón, que representaba al sentido común, en el siguiente ésta adquiere un sentido diferente, ya no equivale al sentido común, sino a un ‘poder crítico’. Este nuevo espíritu consideró imprescindible como deber primero de la razón, el examinar, reconocer que la tradición mostraba y garantizaba ‘verdades’ pobladas de errores, y en segundo lugar, reemplazar el ideal de hombre honesto por un nuevo ideal humano.

La autonomía de la Estética se construye lentamente desde el interior de las corrientes clasicistas e intelectualistas francesas así como de la estética inglesa del siglo XVIII. Ella se compromete por circunstancias históricas con la emancipación humana, que se lleva a cabo a partir de la presencia condicionante del *nuevo sujeto burgués* y gracias a la actitud promotora y entusiasta del *filósofo*. Estos dos modelos del nuevo sujeto autónomo van a permitir el reemplazo del ideal de hombre conciliador y obediente a la tradición, dispuesto a permanecer en segundo plano frente a la sociedad humana, por el autosuficiente y capaz de gozar de libertad, para forjar su propio destino desde una posición sólidamente crítica. Como dice Simón Marchán Fiz: “el burgués, producto social de la Ilustración, es ese nuevo sujeto autónomo mencionado, porque no se puede concebir la emancipación sin el protagonismo y accidentado ascenso de la burguesía”. La autosuficiencia, la independencia del poder económico respecto a otros individuos, el ser ‘dueño de sí mismo’, como dirá Kant, devienen paradigmas y ejemplos para los miembros de la sociedad burguesa. Además, la autonomía y la libertad de los individuos se determinará a partir de la negación de las ligazones feudales, a pesar de la vigencia de los Estados absolutistas y que determinará la lucha por la libertad política que culminará en la revolución Francesa de 1789, como la independencia moral e intelectual del nuevo sujeto burgués.⁴

³ Kant, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, en Werke, vol. VI, p. 53. Apud, Simón Marchand Fiz en *La Estética en la cultura moderna*. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Alianza Editorial. Madrid 1987, p. 15

⁴ Simón Marchand Fiz. *La Estética en la cultura moderna*. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Alianza Editorial. Madrid 1987, p. 14.

Este nuevo sujeto autónomo manifiesta su exigencia a todos sus derechos impregnando sus actividades y conductas, desarrollándose un culto al hombre autónomo, al propio yo. Este culto se plasma en los géneros literarios, los dramas en los que la épica y la tragedia son desplazados por la identificación con los personajes del drama burgués y la proyección de sentimientos en los héroes de la novelas. El desvelamiento del sujeto por la Estética, en teorías como las de la imaginación creadora, corre en paralelo y en sintonía con lo que acontece en la literatura y el pensamiento de esos tiempos.

Se dan las condiciones en este proceso, los requisitos históricos, para una conquista de la Razón, en proyección y búsqueda de la felicidad del hombre. Triunfa la tolerancia frente al dogmatismo, la intolerancia y el fanatismo; y se expresa en *Natán el Sabio* de Lessing (1778). Condorcet resume la filosofía en tres palabras: 'razón, tolerancia, humanidad', percibiendo con claridad las principales preocupaciones del filósofo del siglo XVIII.⁵ "La Razón, que ilumina el proceso, se rige por el juicio maduro de la época, por la crítica de lo que se conoce desde entonces como la 'razón pura' que se basta a sí misma y que no necesita de auxilios trascendentes. La Razón es, pues, asumida como una capacidad autónoma que goza de libertad para fijar su propio destino, para pensar, sentir y actuar con la mirada puesta en unos objetivos válidos para todos los hombres. Es en ella donde mejor se refleja la utopía del mundo ilustrado, un mundo que debe ser organizado en consonancia con la razón, incluso allí, como sucede en lo estético y el arte, donde prime el placer. La sensibilidad, la excitación de los sentimientos, el tocar el corazón atribuido a lo estético, tienen que armonizarse, aunque no siempre ocurra así, con la razón. Queda claro que la vivencia estética pertenece al hombre y constituye un comportamiento inconfundible de su humanidad."⁶

La Estética participa además de la utopía ilustrada de una *praxis* del bien común, la eliminación de conflictos según plantea la Razón en sus objetivos prácticos, asumiendo la función educadora, en su gran preocupación por la formación y perfeccionamiento del gusto, en pro de la educación estética del hombre. Rousseau, filósofo de la razón, se

⁵ Voltaire combatía fervorosamente la intolerancia sobre todo en materia religiosa. "Cuando hemos predicado la tolerancia hemos servido a la naturaleza, hemos restablecido a la humanidad en sus derechos" (*Traité sur l'intolérance: el proceso de Calas*). Diderot escribe en el Suplemento al viaje de Bougainville: "El tahitiano es tu hermano" y Voltaire en su obra antes mencionada, dice: "Que todos los hombres puedan recordar que son hermanos"

⁶ Simón Marchand Fiz. *La Estética en la cultura moderna*. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Alianza Editorial. Madrid 1987, p. 15.

coloca en la vanguardia para una nueva corriente de pensamiento, al conceder un lugar importante a la sensibilidad, a los sentimientos y a las reacciones afectivas promoviendo la reacción del sentimiento contra la razón, lo irracional contra lo racional, que más tarde se proyectará en el Romanticismo.

La fundación de la Estética, como disciplina autónoma se convierte en uno de los vectores importantes de la aportación filosófica y así como reflexiona sobre la conducta estética del hombre, legitima también, la autonomía de las diversas artes. El arte se comienza a liberar de sus ligazones, de sus funciones tradicionales y se redescubre como arte estético y absoluto con espacio público propio, en las publicaciones periódicas, en el teatro y en los primeros museos. Los historiadores señalan a este tiempo como el del surgimiento de la arquitectura autónoma, de la aparición del drama burgués, la novela y la sedimentación de la poesía en lírica, y la Estética se convertirá prontamente en teoría universal, o filosofía del arte, con el rango de disciplina filosófica suprema.

I. 2. EL PROCESO DE TRANSICIÓN

El siglo XVIII es frecuentemente designado como el siglo de la filosofía; sin embargo, no se puede dejar de lado el otro título: "siglo de la crítica". Ambos tratan de marcar la potente fuerza del espíritu que la época vive y los factores que impulsan su desarrollo intelectual. Es evidente la estrecha relación entre las cuestiones fundamentales de la filosofía y de la crítica literaria. Lo bello es de interés para la metafísica, por la confluencia tangible de la razón y el sentimiento, y para la crítica, como expresión de la vida humana en sus variadas fases y condiciones. A consecuencia de la participación de ambas después de haberse desarrollado separadamente, se produjo una combinación que generó la estética moderna. Mientras la crítica proporcionó a la filosofía estética sus datos, la metafísica, desde Descartes a Kant, le proporcionó postulados o un problema. Esta relación se da de una manera viva de influencia recíproca, y se convierte en una comunidad. Ambos campos no sólo dependen y coinciden en sus acciones mediatas, sino que afirman y buscan una unidad de naturaleza, de la que surgirá la estética sistemática. En ella se encontrarán las dos tendencias, la que se orienta hacia el conocimiento claro y seguro de lo singular, y, la otra hacia la unificación formal y la concentración lógica rigurosa. La escuela cartesiana con su continuación, la filosofía de Leibniz y Wolff, se distingue por la insistencia en el aspecto de sistema racional y conexión necesaria en el universo; en cambio, la escuela empírica inglesa, desde Bacon a Hume, partía del

sentimiento o percepción sensible individuales, exigiendo que la teoría de la realidad se derivara de lo que se supone que ésta anunciaba.

A pesar del inicio de dominio lógico, el pensamiento se aleja cada vez más de la problemática de la pura forma lógica y cada vez con mayor claridad, se dirige hacia una problemática más profunda de contenido espiritual. Se tiende hacia la búsqueda de conexión entre el contenido del arte y el de la filosofía, y la crítica pretende alcanzar con el conocimiento a la sensibilidad y el gusto, en el interés de superar las limitaciones encontradas. Se confrontan continuamente el conocimiento puro y la intuición artística, la razón y la imaginación, el genio y la norma, y, el fundar lo bello sobre el conocimiento o el sentimiento, hasta encontrar las claves de sus patrones internos propios. Este es un proceso sin una determinación precisa desde sus inicios, para lograr alcanzar la meta deseada. Ni el camino de la marcha del pensamiento presenta constantemente cambios de significación de los conceptos y normas, a las que se trata de someter a la ciencia de la estética. Hay por momentos, predominio del interés psicológico, lógico o ético en el planteamiento del problema. Sin embargo, a partir de este cúmulo de movimientos contradictorios en su apariencia, va a cristalizar un nuevo sistema que articulará la filosofía moral, la lógica, el conocimiento natural y la estética, alcanzando esta última su autonomía.

La estética ilustrada se afirma, al paso que se desvelan las flaquezas de la doctrina clásica, a pesar que ésta mantiene vigencia hasta mediados del siglo XVIII, quedando sólo como sentimiento nostálgico de una unidad, equilibrio y un orden perdidos. La belleza como fenómeno objetivo, que identifica lo bello con lo verdadero y la perfección va a persistir, aún, en la subordinación del arte a las matemáticas y en el pensamiento estético. Descartes no incluyó en su filosofía ninguna estética, pero la esboza en la tendencia de su obra, al reducir la esencia del saber a la unidad absoluta y extenderla al campo del arte, a través de su idea de la *sapientia universalis*, que puede aplicarse como postulado espiritual universal. En su *Regulae ad directionem ingenii*, expone su ideal de *mathesis universalis*, sometiendo a ella a la geometría, la aritmética, la óptica, la astronomía y también a la música.

También Spinoza, Bacon, Hobbes y Locke, acometieron los problemas más urgentes y centrales de la posición del hombre en el mundo: las cuestiones relativas a la

libertad humana, a la naturaleza de Dios, a la extensión del conocimiento, a la naturaleza del espíritu y de la sociedad. Se puede decir que no plenamente, el severo racionalismo de estos filósofos, con raíces intelectualistas o sensualistas, implica una actitud con relación al arte, que recuerda a la de Platón. Sus ideas son más favorables al arte que la de los antiguos, en razón de apoyarse en los sólidos cimientos de la conciencia cristiana en los desarrollos del argumento del destino, y a pesar de dudar de la teleología del mundo, no ponían en juicio que éste fuera racional y accesible a la inteligencia en todas sus partes. El pensamiento descansa en la idea que la naturaleza⁷, en todas sus manifestaciones, se halla sometida a principios fijos, el arte también muestra idéntica condición interna. Hay leyes universales inviolables y de la misma dignidad para “la imitación de la naturaleza”. Se establece un paralelismo de las artes y las ciencias, constituyéndose en una de las tesis fundamentales del clasicismo francés. La teoría estética pretende seguir el camino recorrido por la matemática, por la física y manifiesta que el artista no podrá competir con lo creado en la naturaleza si no se familiariza con las leyes de su orden y no se compenetra con ellas.

Descartes al fundar todo el saber de la naturaleza sobre la pura geometría, parece dar lugar al conocimiento puramente intuitivo, al supeditar la posibilidad de ser comprendido todo ser, en puros conceptos; a la reducción previa a las leyes de intuición espacial, y transformarlo en “figura”, como método fundamental del conocimiento. Pero señala después, que el puro carácter intuitivo pertenece sólo a la esencia de las figuras geométricas, y no a la esencia del método geométrico. Su método lo encamina a librarse de la estrechez de la intuición y a hacerse independiente de los límites de la imaginación. El espacio no se subordina en su conocimiento a las condiciones de la sensibilidad y la imaginación, sino al entendimiento puro, a las condiciones de la lógica y de la aritmética.

Hay algo curioso que señalar ante las limitaciones y disciplinas a que fue sometida la imaginación en el campo del puro conocimiento, que haría parecer paradójico el tratar de mantenerla fuera de los umbrales de la teoría del arte, ya que, este destierro podría aniquilar al arte. Sin embargo, a pesar de que la teoría clasicista por mucho que rechace fundar el arte en la imaginación libre, no ha sido ciega a la fantasía y

⁷ El concepto de naturaleza en la estética clásica, no tiene un sentido real, sustancial, más bien funcional. La norma y el modelo del concepto no reside en un determinado campo de objetos, sino en el ejercicio libre y seguro de fuerzas cognitivas. La naturaleza puede convertirse en sinónimo de razón (Le Bossu, *Traité du poème épique*, 1675). Tomado de *Filosofía de la Ilustración* de Ernst Cassirer. Fondo de Cultura Económica, México 1943, p. 310.

sus encantos, pero fija límites y exige para la creación artística una rigurosa práctica, una disposición original o ingenio existente, como don de la naturaleza. La ley a la que está sometida la obra de arte, no procede de la fantasía, no es producto de ella, sino una pura ley objetiva que el artista tiene no tanto que inventar como encontrar, tomarla de la naturaleza de las cosas.

Boileau en su *Arte poétique* busca leyes formales propias basadas en la naturaleza de cada uno de los géneros y tiende a una teoría general de géneros poéticos, como el geómetra tiende a una teoría general de las curvas. Para él, el género poético no es algo que el artista ha de crear ni tampoco un medio e instrumento de creación para echar mano de él y manejar libremente; más bien se le da de antemano y se halla vinculado a él. No es el estético legislador del arte como tampoco el matemático y el físico lo son de la naturaleza. Ninguna norma, sólo señalan lo que es. Al genio se le imponen ciertos límites infranqueables por parte de los objetos y de los géneros artísticos.⁸

I. 2. 1. Belleza absoluta vs. Belleza relativa, primera brecha

En la Academia Francesa en 1687, Charles Perrault provoca el inicio de un debate con la declamación de su *Poema sobre el Siglo de Luis el Grande*, que se proyecta sobre la construcción de lo moderno y sobre la estética naciente. El debate conocido como la *querelle*, marca la transición a la Ilustración. Después de indignar a Boileau, representante insigne de la *doctrine classique*, este debate es desarrollado por Ch. Perrault en el *Parallele des Anciens et des Modernes* (1688-1679) y por otros, y su repercusión llega hasta el siglo XIX, socava el clasicismo imperante y suscita la problemática del progreso asociado a lo moderno. Antes de la fundación de la Estética, ya se atisba su autonomía en la *querelle*, estimulada más por la teoría de las artes, sobre todo la arquitectura, que por la filosofía.

“La querelle incide sobre la teoría estética al separar con nitidez las artes del ‘genio y del gusto’ de las ciencias naturales, ‘las cosas de la imaginación’ de los métodos del raciocinar. La persistencia de la belleza como fenómeno objetivo, dependiente únicamente de los objetos, que identifica lo bello con lo verdadero y la perfección, y la subordinación del arte a las matemáticas, tiñen la época y su pensamiento estético.”⁹

⁸ Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica, México 1943, pág. 319

⁹ Simón Marchand Fiz. *La Estética en la cultura moderna*. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Alianza Editorial. Madrid 1987, p. 18.

Se va a abrir una brecha en la estética clasicista, a partir de los nuevos conceptos: bellezas universales o absolutas, contrapuestas a las particulares y relativas, de Ch. Perrault cuando habla de arquitectura y que desde Francia se irradia a los demás países europeos. Definen la transición de una estética basada en las normas a una relativista, por lo que se deduce que si lo bello absoluto se identifica con los antiguos, la belleza relativa, arbitraria, es asociada con lo moderno. Esta última, tendrá primacía como la base de una nueva estética de la arquitectura y sacudirá el código clásico, desintegrando su sistema de órdenes arquitectónicos. Esta distinción es asumida y consagrada en la estética francesa por el P. André en su *Tratado de lo bello* (1741) cuando al lado de lo bello esencial y natural, considere lo bello arbitrario o artificial; así también subdivide éste en lo 'bello del genio', fundado en un conocimiento de lo bello esencial y 'bello del gusto', basado en la belleza natural y de puro capricho, apoyado sólo en la imaginación del artista.

La arbitrariedad o artificialidad de ciertas artes se estuvo incubando desde la *querelle*, específicamente por la concesión a la belleza arbitraria en arquitectura, como categorías desintegradoras, a pesar de la salvaguarda de las reglas clasicistas. Claudio Perrault y Ch. Wren inician la defensa de la naturaleza artificial, arbitraria de la arquitectura, negándola como imitación que reinterpreta la mimesis, e influyendo en las demás artes dentro de una dinámica desde sus propios condicionamientos expresivos. Las jerarquías imitativas se verán sacudidas por la exigencia cada vez mayor de una observación comprometida con el sentimiento, y los requerimientos de una observación más esmerada a través de nuestros órganos, en sincronía con nuestra constitución biológica.

I. 2. 2. El sentimiento y la imaginación. La orientación al subjetivismo

En el proceso de superación de la hegemonía estética de la teoría clásica, surge una transformación en el nivel interno a causa de un giro en el aspecto metódico, en paralelo con el que se presenta en el pensamiento de la ciencia natural, en la emancipación del predominio de la deducción y la importancia que va adquiriendo la observación directa de los fenómenos. Sin renunciar a la fundación por principios se va hacia la adecuación de principios válidos *a priori* y determinados de antemano. Se trata a partir de ahora de señalar y fijar el modo de la captación estética a través de la

descripción no inmediata de la obra de arte, sino de la impresión que ella produce en el espectador, y el juicio con que trata de fijarla para él y los demás. Esta estética considera a la naturaleza como modelo a seguir, pero, con un cambio de significado, ya no es cualquier *natura rerum*, propia del objetivismo estético, sino la *naturaleza del hombre*, aquella por la que se interesan la psicología y la teoría del conocimiento. Se empieza a considerar que lo estético es un problema, por esencia, fundamentalmente humano, para el que no puede haber ninguna solución lógica o metafísica, sino antropológica.

El Abate Du Bos (1670-1742) en su *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* en 1741, elabora un pensamiento original, buscando el principio en que se fundan nuestros juicios sobre el arte y estudia además la manera en que puede apreciarse y explicarse una obra de arte. Según él, la finalidad del arte es gustar, y el mejor juez de una obra de arte no será la razón, sino el sentimiento. La razón nos ayuda a encontrar la causa del placer que nos procura, pero para saber si nos gusta, nos dirigimos al sentimiento.

“(…) La primera finalidad de la poesía y de la pintura es emocionarnos, los poemas y los cuadros únicamente son obras buenas en la medida en que nos conmuevan y nos atraigan”¹⁰.

Du Bos se propuso en cuanto filósofo y psicólogo investigar cómo es que los productos de las artes ejercen tal efecto en los seres. Según sus conclusiones como crítico, no es la aplicación o la falta de aplicación de las reglas lo que permite juzgar si una obra de arte es buena o mala, y además, que el juicio de los espectadores que se dejan llevar por sus sentimientos es mucho más justo que el de la gente del oficio que juzgan más por la razón y por la aplicación rigurosa de las reglas.

La crítica de Du Bos no reniega de la razón, pero otorga un lugar más importante al sentimiento que a las reglas, para juzgar una obra de arte. Ha profundizado en las cuestiones de la influencia del país y del clima, incluso las condiciones físicas del genio, del artista, como: constitución del cuerpo, hábitos sociales, influencia del clima y de la tierra del artista, por lo cual ha merecido el nombre de crítico científico. Se le considera un precursor de la estética psicológica. Así, ha anticipado, dentro de los dominios de la

¹⁰ Abate Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Tissot, Paris, 1770, t. II, sec. XXII, p. 339. Tomado de *Historia de la Estética* de Raymond Bayer, Fondo de Cultura Económica, México 1965.

pura estética, la concepción que se hará valer luego en la sociología y en la teoría política por Montesquieu. Ni todo suelo ni toda época pueden producir el mismo arte: *non omnis fert omnia tellus*.¹¹ Esta es ya una expresa renuncia a la rigidez del esquema clásico, reclamándose una teoría que se adapte a la variedad y variabilidad de los fenómenos estéticos, pasando del puro formalismo al conocimiento de la forma genuina de lo artístico, que no se puede extraer del puro ser de la obra de arte.

Tal como Pascal distingue el *esprit fin* del *esprit géométrique*, oponiéndolos en antítesis, Bouhours opone al espíritu de justeza de Boileau, el de fineza y sensibilidad, el espíritu de *délicatesse*, que viene a ser como un nuevo órgano que no se orienta como el pensamiento matemático, hacia la estabilización y fijación de los conceptos, sino que se manifiesta, por el contrario, en la agilidad y versatilidad del pensamiento, en la captación de los más finos matices y de los rápidos tránsitos, que prestan al pensamiento su color estético específico. Se afirma frente al ideal estético de exactitud, el de inexactitud. Se tolera y cultiva cierto grado de indeterminación, porque la fantasía estética prende y se desarrolla en lo no determinado por completo, en lo pensado hasta el fin. Importa el proceso de pensar fino, ágil y rápido por lo que lo decisivo no es el resultado sino el modo como se llega a él.

Además, a propósito de uno de los géneros poéticos, propone Bouhours que la falsedad, más que la verdad es lo que le presta vida y movimiento actuando como factor contrastante, por lo que reclama para lo artísticamente valioso, no sólo verdad sino expresamente cierta mezcla de falsedad, defendiendo la justificación del equívoco, en el que se mezclan lo falso y lo verdadero formando unidad. El arte no pretende construir junto al mundo de la naturaleza, una segunda realidad igualmente objetiva, más bien debe transponerla en imagen. El ideal lógico de la adecuación, que llevó a cargar el acento sobre lo "natural" y "justo", es irrealizable para la imagen artística, y esta norma empieza a ceder y ella no se condena por falta de verdad, por no adecuarse al objeto ni coincidir con él, pues tiene su propia verdad, fundada en sí misma y le es inmanente. Este motivo que resuena por primera vez en Bouhours, se desarrolla plenamente con Du Bos, convertido en pensamiento sistemático, donde la imaginación y el sentimiento se afirman junto a la razón como potencias auténticas y fundamentales.¹²

¹¹ O. c. p. 164

¹² Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México 1965. p. 329-332.

Du Bos, es el primero en señalar claramente a la *introspección* como principio peculiar de lo estético y la defiende como el verdadero origen de todo conocimiento seguro frente a los demás puramente lógicos. No es posible conocer la naturaleza de lo estético por puros conceptos, y en este dominio, el teórico no tiene otro medio para comunicar sus conocimientos y convencer a los demás, que apelar a su propia experiencia interna. La impresión, a la que se enlaza toda formación conceptual estética, y a la que tiene que volver la mirada constantemente, no puede ser sustituida por ninguna deducción ni debe ser pospuesta por ella. El gusto no puede aprenderse ni puede educarse esencialmente con puras consideraciones teóricas; lo mismo que la impresión sensible, ni necesita ni es capaz de semejante educación. El gusto es colocado por Du Bos en el mismo plano de los actos perceptivos, del ver, del gustar y oler, y no en un lugar coordinado al del proceso lógico de secuencia y conclusión, abriendo así la vía que Hume tomará en adelante.¹³

El Clasicismo consideraba que la contribución de la imaginación era de escaso valor en la producción artística, ya que la razón proporcionaba las reglas que dirigían al artista. La estética francesa le concede un carácter fecundo pero no le permite la libertad necesaria y los modernos en la *querelle*, en cambio, le atribuyen un rol decisivo pero dentro de los parámetros permitidos por la razón. Estos diversos grados de apreciación de su importancia no impiden la infiltración de manifestaciones de un juego libre placentero que es resaltado especialmente entre los ingleses.

Addison (1672-1719) dice de ella, en su ensayo publicado en *The Spectator* que es fuente de los placeres más variados ya que gracias a ella podemos “retener, alterar y componer aquellas imágenes, previamente recibidas, en toda la variedad de cuadros y visiones”. Pocos meses antes de morir Shaftesbury, aparecen en *The Spectator* en 1712, once ensayos de Addison que constituyen un conjunto congruente: *On the pleasures of the imagination*. Con ello plantea el problema que perseguiría a todo el siglo XVIII inglés, conjugado con el problema del gusto y del genio. El descubrimiento por parte de Addison, de los placeres de la imaginación, que son precisamente estéticos fue un acontecimiento de gran importancia que convirtió a esta tesis en clásica. En ella está el

¹³ Oc. p. 333.

origen de la teoría del gusto, de la teoría de lo sublime, de la distinción entre las obras de la naturaleza y las obras del arte. Su propagación produce una influencia notable entre los teóricos de la imaginación. Cuatro de sus ensayos constituyen una clara raíz de la teoría de lo trágico de Hume y de la teoría de lo sublime de Burke. Prepara el camino para la analítica de lo sublime en Kant ¹⁴.

En el círculo de Zurich, uno de los centros estéticos más influyentes a mitad del siglo, la imaginación es interpretada como una fuerza configuradora, formadora, y además, son reivindicados los derechos de la fantasía, lo maravilloso, lo nuevo de la metáfora poética. J. J. Bodmer (1698-1783) y Breintinger (1701-1776) principales protagonistas en la lucha entre imaginación y entendimiento en dicho centro, atacan las teorías de Gottsched (1700-1766) en sus fundamentos y no por ello renuncian al rigor lógico de Wolff, porque su modo demostrativo de filosofar hará posible, dice Bodmer, edificar las artes sobre principios ciertos. Toman una posición con relación al juicio que no pretende romper los vínculos entre la lógica y la estética, y se ubican en el centro de un movimiento orientado a una síntesis y hacia una vinculación más firme entre ambas, que se dirige a la culminación en la *Crítica del Juicio* de Kant. Ellos defienden el primado del acontecimiento sobre el principio. No renuncian al propósito instructivo e insisten en él, pero este propósito se logra por otro camino, por el de la imaginación y no por el del entendimiento.

Frente a la estética intuitiva de Shaftesbury, los suizos se hallan muy lejos de su concepción de genio. No están dispuestos a dispensar al genio de la disciplina severa de las reglas, y pretenden establecer normas, que tratan de descubrirlas en los fenómenos, en las realidades del arte poética, en lugar de imponerlas desde afuera. Parten de la intuición poética para luego reducirla a conceptos y principios especulativos.

Esta revaloración progresiva de la imaginación se verá acompañada de la del genio, que después de su sometimiento al sistema de reglas impuestas por la doctrina clásica, respaldado por la tradición, la razón y el *bon sens* para alcanzar la perfección, se convertirá en el protagonista de la interiorización de la autonomía a cargo del sujeto ilustrado. A partir de entonces se empiezan a mostrar los nuevos rasgos que distinguen a la conciencia de la genialidad que rechaza las reglas y el aprendizaje, libera las ataduras

¹⁴ Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 255

de su subjetividad, estima el acto creador y defiende su autodeterminación frente a cuestiones morales, teológicas y estéticas.

I. 2. 3. El entendimiento intuitivo y la naturaleza en el sujeto.

A pesar que la estética inglesa no siguió al movimiento empirista y al clasicismo francés, es evidente que ambas corrientes influyeron en el planteamiento y desarrollo de este problema. La estética inglesa se nutrió del pensamiento de Shaftesbury (1671-1713), por lo cual los más insignes estetas del siglo XVIII se sienten sus seguidores y continuadores de tal pensamiento peculiarísimo que no se ubica ni emparenta con la filosofía de su época, sino más bien, busca modelos antiguos en la historia, acudiendo a la metafísica y fundando sus concepciones en el principio de la belleza objetiva, que no es analizable.

Según Ernst Cassirer, Shaftesbury acude a Platón, Aristóteles, Plotino, Séneca, Marco Aurelio y Epicteto. Trata de resucitar el ideal original de la filosofía, la doctrina de la sabiduría. Por este camino y no por el de la especulación abstracta o el de la observación empírica, se acerca Shaftesbury a los problemas de la estética.

“(…) La filosofía entendida como doctrina de la sabiduría queda imperfecta si no se sume en la doctrina de lo bello, encontrando en ella su concreta plenitud. La auténtica verdad no puede darse sin belleza ni ésta sin aquella y el principio medular de la filosofía y la estética y su estética, *all beauty is true*, se destaca de este modo. (...) Cuando equipara la belleza a la verdad no entiende a la última en el sentido de la totalidad de conocimientos teóricos, de proposiciones y juicios que pueden ser reducidos a reglas lógicas fijas, a conceptos y principios fundamentales. Para él la verdad es más bien la íntima conexión de sentido del universo, que no puede conocerse con puros conceptos ni tampoco captar inductivamente mediante la acumulación de experiencias, sino que tan sólo se puede revivir inmediatamente y comprender intuitivamente. Esta forma de reviviscencia y de comprensión íntima la encontramos en el fenómeno de lo bello. En él desaparece la barrera entre el mundo interior y el mundo exterior, y se nos muestra que es una misma ley omnicomprensiva que abarca a los dos, y que cada uno de ellos expresa a su manera. (...) La verdad del cosmos parece traslucirse en el fenómeno de la belleza, rompe con su silencio y habla un lenguaje en que revela por completo su sentido, su verdadero logos.

Con esta concepción la estética cambia totalmente el terreno en que se apoyaba el sistema clásico y la teoría empirista¹⁵.

Shaftesbury no considera capital el orden y la articulación de las obras de arte ni auscultar en los procesos psicológicos del espectador, tampoco busca la formación lógica de conceptos ni la descripción psicológica. Para él, lo bello surge de fundamentos diferentes y atiende que en su contemplación, se comprueba en el hombre, el tránsito del mundo de lo creado al mundo creador, del universo real objetivo al de las fuerzas que lo han conformado y que lo mantienen íntimamente en su unidad.

Lo bello no es ni una idea innata en el sentido de Descartes, ni un concepto derivado y abstraído de la experiencia en el sentido de Locke. Pertenece a la sustancia del espíritu y lo expresa de manera singular; no es un contenido que se pueda adquirir por la experiencia, ni una representación que el espíritu posee desde un principio, más bien es energía pura y función primordial del espíritu. Por lo tanto hay que girar la visión hacia la creación y formación, que permite la verificación de la síntesis entre sujeto y objeto, entre el yo y el mundo, y, el hombre y Dios, y abandonar la atención en la recepción y gozo, que no nos conduce a la fuente verdadera de lo bello. El hombre posee una fuerza íntima, radical y formadora propia, por lo que hay que estudiarlo como creador, que tiene en sí aquel boceto interior que se encuentra también en la obra de arte auténtica. Ésta es una estética intuitiva que se plantea en el centro del proceso artístico y trata de mostrar su peculiaridad, sus reglas y sus medidas internas.

Para Shaftesbury el entendimiento intuitivo, que no va de lo singular a lo total, sino al revés, supera al razonamiento y a la experiencia, y nos permite descubrir la verdadera profundidad de lo estético.¹⁶ En lo que se refiere a la teoría del gusto, la diferencia entre el sentimiento y la pura sensación ocupa el lugar central de su fundamentación y de ella ha surgido su teoría de la "desinteresada complacencia". La esencia y valor de la belleza no está en la atracción que puede ejercer sobre el hombre, sino en que le descubre el reino de la "forma". Exige la armonía absoluta entre belleza y verdad, entre arte y naturaleza, para lograr la plena identidad, que impida cualquier

¹⁵ Cassirer Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México 1943, pp. 344-345

¹⁶ El entendimiento intuitivo de Shaftesbury, ha sido recogido de la doctrina de Plotino de lo "bello inteligible" pero le ha dado un nuevo sentido. Lo que caracteriza al concepto de "intuición estética" es que rechaza el dilema entre razón y experiencia, entre a priori y a posteriori.

dependencia unilateral y provea una relación sustancial y no causal orientada a la determinación esencial de la naturaleza y el arte. El arte se halla estrechamente vinculado a la naturaleza, pero ello no significa que esté sujeto a la realidad de las cosas empíricas y que se tenga que limitar a su imitación. La verdad de la naturaleza se alcanza en la creación y no en la imitación. La exigencia de verdad apunta a la naturaleza en el sujeto y no a la mera objetividad de las cosas y de los hechos, y es a la primera que convierte en norma de la belleza.

El verdadero artista sigue un modelo interior que tiene delante de sí como un todo primordial, no articulable, que no es apariencia y que coincide con su verdad esencial. El arte no es *mímesis* en el sentido que se detenga en la mera apariencia, es más bien una forma de imitación constituida en el acto de la producción y no en su resultante. El genio se coloca directamente en este puro devenir y participa en su intuición. De aquí el camino nos lleva directamente al problema de la historia espiritual alemana del siglo XVIII, a la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing y a la *Crítica del Juicio* de Kant¹⁷.

I. 2. 4. La universalidad del gusto y el desinterés estético

El gusto, "facultad del alma que discierne las bellezas de un autor con placer y las imperfecciones con desagrado", según Addison, se había considerado objeto de reflexión en diversos puntos de Europa, y se hallaba encuadrado en variados conceptos y asociado a comportamientos sociales y a sentimientos individuales, sin embargo, lo bello como problema y el gusto como facultad particular del género humano, se convierten en grandes focos de atención de la Estética de la Ilustración inglesa, fundada sobre dos pilares: la universalidad del gusto y el desinterés estético. El estudio de las reacciones del hombre frente a la belleza, orienta la atención hacia una estética de la recepción y del espectador, enlazando lo estético con lo psicológico y permitiendo, con base en la naturaleza humana, sustrato común a todos los hombres, el surgimiento del patrón subjetivo de la universalidad del gusto.

Francis Hutcheson (1694-1746), discípulo de Shaftesbury, considera al bien como un gusto, un delicado manjar, en una palabra una intuición y una delectación, tal como

¹⁷ Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México 1943, p. 349.

sucede en la ética estética de Shaftesbury, y propone el primado del placer, reconociendo la raíz afectiva y sensible de lo bello y del bien. Pero lo bello posee un sentido propio, que procede de un sentido interior y común, distinto de los externos, y del cual el sentido moral representa sólo un aspecto. Lo bello, el orden y la armonía dependen de una facultad de percepción: la delectación.

La estética de Hutcheson es un psicologismo, que prepara el camino para la Escuela escocesa. Con Hutcheson comienzan a confundirse las fronteras entre receptividad y espontaneidad, entre sensibilidad e intuición, rigurosamente trazadas por Shaftesbury. Para él las percepciones son cualitativas y tienen su órgano definido y las cualidades provenientes de los sentidos sólo ofrecen ideas simples, mientras que las ideas complejas que son provocadas por la impresión de los objetos exteriores sobre nuestros sentidos, procuran placeres complejos como los de la belleza, de la regularidad, de la armonía. Las percepciones más sutiles provienen del sentido interior, que es espontáneo, invencible e irreductible, tiene autonomía y su desinterés se refleja a cada instante. Es además innato, por lo cual, ni la costumbre, ni la educación, ni el ejemplo pueden considerarse como la causa del gusto que tenemos por lo que es bello. La contemplación de las obras de la naturaleza o de las de arte son placeres que experimenta el sentido interno.

La temática del desinterés aparece en las controversias del período sobre la ética, en la confrontación entre Shaftesbury y Hobbes. El desinterés aflora en la polémica contra el egoísmo en la ética y la instrumentalización en la religión. La inflexión hacia el mundo de la estética se produce cuando relacionan también al hombre virtuoso con un espectador entregado a la contemplación de la belleza. El desinterés estético se ubica en contraposición de la teoría natural de los intereses, como principio fundante de la disciplina estética. El desinterés estético se consolida como categoría estética con Hutcheson, Burke o Alison, hasta devenir uno de los tópicos del empirismo inglés. La belleza queda separada de la utilidad o la posesión. La recepción estética se abre a todas las impresiones que suscitan los objetos contemplados, en una actitud de abandono y entrega a la inmediatez de los estímulos sensibles.

La belleza es relativa al sentimiento que cada individuo tiene de ella, y sin embargo, su universalidad permite que se hable de ella como de algo absoluto; se halla

en la uniformidad del objeto y en su variedad. En el análisis de la belleza entra lo afectivo y ocupa en el sentido interno el primer lugar. La psicología y metafísica de este sentido alteran la posición tradicional de lo bello.

I. 2. 5. La percepción sensible individual. Simpatía, utilidad y belleza.

El punto de partida de esta atención la encontramos en el empirismo inglés, que parte de la percepción sensible individual para derivar una teoría de la realidad. Los empiristas ingleses formularon algunas hipótesis sobre la belleza, entre las que hay que destacar las de David Hume (1711-1776) y Edmund Burke (1729-1797), cuyos aportes llevarán a la comprobación de dos hechos: por una parte, la gran variedad y, en ocasiones, las diferencias irreductibles en las apreciaciones del gusto y por otra, el convencimiento de que existen principios universales tan válidos y legítimos como los de la razón. El problema de la teoría del gusto se plantea, entonces, en el contraste que existe entre la enorme variedad de gustos, por un lado, y su universalidad teórica, por otro. La estética inglesa asume el carácter subjetivo, personal y la relatividad del gusto y la existencia de gustos diferentes.

Hume orienta su filosofía de modo explícito por las cuestiones gnoseológicas y psicológicas, éticas y filosófico-religiosas, y no tanto por las estéticas, sin embargo, su contribución es importante y en el aspecto del método es original. Mientras los defensores de la estética sentimental, que sostuvieron la peculiaridad del sentimiento y su carácter inmediato, no atacaron a la función de la razón y luchaban por la igualdad de derecho y reconocimiento de la imaginación como fuerza fundamental, Hume, en cambio, sostiene que ya no es el sentimiento quien tiene que justificarse ante el tribunal de la razón, sino que es la razón en el campo del conocimiento, quien tiene que renunciar a su soberanía y cederle el paso a la imaginación.

Ante el dilema del contraste entre la variedad de gustos y su universalidad teórica, Hume resuelve con la proclamación de una *universalidad fíctica*, de hecho, para el gusto, recurriendo a la distinción entre el juicio estético y el juicio lógico, entre el sentimiento y el entendimiento. En la esfera de lo estético, todo sentimiento es correcto, debido a que no tiene que rendir cuentas a nada fuera de sí, mientras que las determinaciones del entendimiento, en la esfera de lo lógico, no son así, porque lo

designado por ellas las trasciende y desborda. Por ello, entre los sentimientos suscitados por un mismo objeto, todos serán correctos, puesto que ninguno representa lo que hay realmente en el objeto.

Para Hume, la belleza no es una cualidad de las cosas, sino que existe sólo en la mente de quien la contempla, y cada mente percibe una belleza diferente. Muchos sentimientos y valoraciones diferentes, que se refieren al mismo objeto, pueden todos ser verdaderos, pues ningún sentimiento pretende abarcar y señalar algo objetivo, sino expresar siempre cierta conformidad o relación entre el objeto, los órganos y las facultades del espíritu de los diversos sujetos. Por lo cual, todos podemos emitir juicios objetivos, en cierto sentido, acerca de la belleza, pues se trata de algo, definitivamente subjetivo, que es un estado nuestro y no una cosa. El sujeto singular nunca puede pretender erigirse en juez de las cosas; pero sí es el único juez posible y legítimo para dictaminar acerca de su propio estado. Mientras que el entendimiento puede errar porque el patrón no se halla en él, sino en la naturaleza de las cosas, a las que se dirige y debe acertar, el sentimiento no estará expuesto a ello, pues el patrón y el contenido los lleva en sí mismo, no están fuera de él. La diversidad del gusto o su relatividad, se deduce de su vinculación con el sentimiento. E. Burke, de modo similar en su concepción, señala que es una cuestión de grados, teniendo en cuenta los factores de sensibilidad natural, capacidad de nuestros órganos, la experiencia, la observación, etc.

Parece que hubiera una renuncia a la validez universal en el juicio estético, pero es más bien un giro hacia la universalidad práctica. Desde el punto de vista conceptual, tanto el sentimiento estético y la valoración estética tienen validez para el sujeto, y sólo para él, dado que ambos expresan algo referente a la constitución del mismo, por lo que en el sentido lógico del término no hay una igualdad efectiva, sin embargo, existe una uniformidad empírica, y ésta no permite que las diferencias de sentimiento y del juicio de gusto, desconozcan cualquier clase de medida. Ésta no es proporcionada *a priori* por la esencia de lo bello, más bien, lo es por la naturaleza de los hombres, de manera puramente fáctica, garantizando que las oposiciones se mantengan dentro de los límites que impone la misma humanidad, considerada ésta como especie biológica y no como concepto lógico universal o ideal ético-estético.

La universalidad fáctica del gusto, fruto de la experiencia, es indisociable de la diversidad de gustos. Ésta no impide que sea reconocida en todos los hombres ni afecta las causas y cualquier desacuerdo se proyecta en la universalidad. Si cada individuo discrepa de los demás, sin embargo, independiente de ello, también coincide con los demás, porque hay una amplitud determinada y una ley fija, que da como consecuencia la coincidencia relativa de los juicios estéticos que se pueden apreciar como fenómenos puramente fácticos. El gusto, como facultad común a todos los hombres, considerado como proceso por su participación con la imaginación de sus poderes creativos, admite graduaciones y discrepancias, instaurándose un postulado relativista para la universalidad estética, reconociéndose por ello, que, según las capacidades de cada individuo, existen grandes diferencias en la recepción o la creación.

La experiencia y la observación, considerados como principios, que sostienen el patrón y la universalidad del gusto, son encumbradas a nueva autoridad estética y conducen al abandono de los principios metafísicos y a transigir con una cierta normatividad artística, confiada a los “concedores” o expertos. Esta concesión no entorpece el cariz subjetivo y relativo en las cuestiones del gusto, ni atenta contra la universalidad estética, consensuada o adherida a la naturaleza humana, postulada para toda la humanidad, por lo que a cada singular se le reconoce el derecho originario al sentimiento estético. Para Burke los principios del gusto se inscriben, al igual que los de la Razón, en la *common nature*, en la *humand mind*, pero Hume puntualiza que

“las reglas generales del arte se encuentran solamente en la experiencia y la observación de los sentimientos comunes a la naturaleza humana”¹⁸

David Hume hace determinadas observaciones sobre la belleza en su *Treatise of Human Nature*, obra temprana, en la que no solamente la identifica con el placer, sino que la reduce a la utilidad y el interés del propietario.

“Nuestro sentido de la belleza depende en gran medida de este principio: el objeto que tiende a producir placer en su propietario es siempre considerado bello”.¹⁹

¹⁸ Hume D., *Of the standard of taste, Essays Moral, Political and Literary*, ed. Green y Grose, Londres, 1898, p.6

¹⁹ Hume D., *Tratado de la Naturaleza Humana*, Vol. II p. 822, Citado por Simón Marchand Fiz en *La Estética de la Cultura Moderna*, Alianza Editorial, Madrid 1987, p. 34

Su estética es una contribución capital a la dialéctica recíproca de lo bello y lo útil. Reúne en una secuencia de conexiones, cuatro nociones encadenadas: la imaginación, la simpatía, la utilidad, la belleza. Bosanquet,²⁰ hace notar que la belleza de que Hume se ocupa preponderantemente es la de la imaginación, en la que influyen las ideas de adecuación y utilidad, y no la belleza de los sentidos. En efecto, Hume sienta con claridad que la belleza, regularmente surge de una utilidad que no interesa en lo más mínimo al espectador. Ésta recibe distintos calificativos, sinónimos con la propiedad: belleza de conveniencia o interesada, de interés o de posesión. El elenco amplio de las mismas se resuelve en la utilidad, dejándose de lado las cualidades estéticas en sí mismas. El interés del propietario se coloca como patrón del gusto y se oferta como criterio referencial al espectador que participa por comunicación o *simpatía* con el propietario. Ésta es elevada a principio que funda la universalidad estética, reconciliando de modo natural el interés del singular con el de toda la sociedad.

La simpatía es, según Hume, la conversión de una idea en una impresión por la fuerza de la imaginación. Esta vivacidad es una circunstancia requerida para excitar todas nuestras pasiones, tanto las calmas como las violentas. Por medio de la simpatía penetramos en los sentimientos del rico y del pobre y compartimos sus placeres y apuros. Esta satisfacción o insatisfacción es sostenida dentro de nosotros por nuestra imaginación, que produce una idea similar a la impresión original en cuanto a fuerza y vivacidad. Nuestro propio interés no es el menor del mundo comprometido: es una belleza de interés, no de forma; debe gustar únicamente por la comunicación, es decir, por un fenómeno de simpatía por el propietario.

“Participamos de su interés por la fuerza de la imaginación, y sentimos la misma satisfacción que la que naturalmente le ocasionan los objetos”²¹

Es una regla universal que su belleza se deriva principalmente de su utilidad y congruencia con relación al objeto al cual se destinan. Pero es una ventaja que concierne sólo al propietario, y no hay otra cosa aparte de la simpatía que puede interesar al espectador. Hay una conexión de la simpatía con la utilidad y de la utilidad con la belleza. Nuestro sentido de la belleza depende, en efecto, considerablemente de la

²⁰ Bosanquet, *History of Aesthetic*, George Allen, Londres, 5ª. Ed., 1934, pp. 178-180

²¹ Hume D., *Tratado de la Naturaleza Humana*, Vol. II. Secc.V, de nuestra estima por el rico y el poderoso. Universidad Autónoma de

simpatía. El objeto calificado de bello gusta únicamente por su tendencia a producir un cierto efecto. “Este efecto es el placer o la ventaja de alguna otra persona.” En el nexo entre lo bello y lo útil, hay “una delicada simpatía” para el dueño.²²

Bajo este telón de fondo el desinterés estético se sitúa en las antípodas de esta teoría natural de los intereses, como un principio fundante de la disciplina estética, en el largo trecho de Shaftesbury a Alison, que desbroza la conducta estética de impurezas morales, religiosas, instrumentales, cognoscitivas y le asigna un carácter irreductible a otros comportamientos, que será reasumido por la Ilustración alemana.

I. 2. 6. La estética sistemática y la estética como teoría de la sensibilidad.

La estética en Alemania, en sus inicios fundacionales, aventaja a la inglesa por su habilidad en canalizar la reflexión hacia una unidad de las facultades humanas, pero deslindando lo que cada una de ellas devela como lo más peculiar e irreductible. En este contexto la Estética emerge comprometida con el pensamiento sistemático y en los diferentes intentos para articular un sistema filosófico. La escuela cartesiana, a diferencia de la inglesa –que partía de lo más individual del individuo elevándose a las ideas estéticas a base de observar el sentido estético educado, o de analizar las condiciones del placer desinteresado– descendía a las ideas estéticas a base de extender su teoría intelectualista a los fenómenos del sentimiento y de la percepción.

A.G. Baumgarten (1714-1762) alemán, es considerado el fundador de la Estética, a partir de su obra *Aesthetica* (1750-1758), en el interés por la teoría de la belleza, que dejó sentado el término de Estética como título adoptado para la filosofía de lo bello. Baumgarten, cuando intenta fundar una estética acogida al Sistema filosófico, procede de acuerdo a un mecanismo, que es ampliación del sistema de facultades humanas propuestas por Chr. Wolf (1679-1754) en su gran *Enciclopedia filosófica*. Wolf, que estableció límites entre el conocimiento sensible y el conocimiento inteligible, trató del pensar claro en la ciencia o método de la lógica, tanto teórica como práctica, como introducción a la filosofía o metafísica teórica. Baumgarten, que lo sigue, profundizando el examen detallado de la ciencia, antepuso a la lógica de Wolf –método del conocimiento

Centro América, San José, Costa Rica, 1986, p. 112

²² Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 232-233

claro- una ciencia o método del conocimiento sensible u oscuro, separando a ésta de las otras ramas de la filosofía y suponiendo que en estas regiones inferiores habría leyes, que se correspondieran a las de la lógica en la región superior. En el intento de dotar a la estética de una base segura, Baumgarten, además de investigar en la estructura del espíritu humano, ausculta la experiencia sensible, para encontrar las reglas que permitan una ciencia de lo bello, que ilumine la facultad inferior, la esfera de los sentidos, tal como la Gnoseología superior, ciencia de la facultad, permite el conocimiento de las cosas.

En su *Aesthetica*, da su primera definición:

“La estética -teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del bien pensar, arte análogo a la razón- es la ciencia del conocimiento sensitivo”,²³

y más adelante, fija con claridad en una apostilla, las fronteras con relación a la Lógica:

“El fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal; esto es, por tanto, la belleza”²⁴

La perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, es lo bello. La belleza del conocimiento es universal, como todo conocimiento. Mas por ser conocimiento sensible, y todo lo sensible es contingente, todas las otras formas del conocimiento sensible permanecen en el campo de la contingencia, puesto que no son perfectas. Sin embargo, el conocimiento sensible perfecto puede ser universalmente compartido. La belleza se manifiesta y se especifica en tres aspectos. Ante todo, reside en un acuerdo entre diversos pensamientos, acuerdo que es una abstracción proveniente del orden en que se presentan y de los signos que sirven para expresarlos; el acuerdo de los diversos pensamientos entre sí para crear un solo elemento es fenoménico. La belleza no es una sola, sino que está constituida por infinitas partículas, que son justamente pensamientos que hacen abstracción del orden y de los signos. Esta multiplicidad únicamente alcanza la belleza mediante la reducción a un solo elemento, que se presenta como fenómeno; tal unidad no es abstracta, sino concreta, palpable; es objeto de la sensación.²⁵

²³ Baumgarten A. G., *Aesthetica*, § 1 y 14, pp. 1 y 6. Citado en *La estética en la cultura moderna*, De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo de Simón Marchand Fiz, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1987, p 38.

²⁴ Idem

²⁵ Bayer Raymond, *Historia de la Estética*, Ed. Fondo de Cultura Económica, p. 184. El autor dice al respecto: El equívoco de esta doctrina, como todas las alemanas, reside en esta palabra fenómeno, que pertenece al campo del pensamiento. Además la reducción a

Baumgarten establece un nuevo patrón para la sensibilidad, tratando de asegurar su valor, otorgándole una nueva perfección que debe ser comprendida como excelencia inmanente, como *perfectio phaenomenon*, y que no coincide con la que persiguen la lógica y la matemática con la elaboración de sus conceptos claros. Ésta se afirma junto a la lógica como algo irreductible y peculiar. Existe, para Baumgarten, un dominio en el que la reducción del fenómeno a su razón, encuentra un límite. Por ejemplo, si alguien trata de explicar el fenómeno del color reduciéndolo a un puro acontecer dinámico con arreglo al método de las ciencias exactas, disipamos la impresión sensible y la despojamos de todo sentido estético. De esta manera lo que el color representa como medio de expresión artística, quedaría liquidado por esta reducción a su concepto físico-matemático, desapareciendo cualquier recuerdo de la vivencia sensible del color y de su función estética. Los efectos fenoménicos no constituyen la esencia metafísica, pero el ser estético puro está vinculado a ellos.²⁶

El análisis del contenido de esa perfección no se concilia con su convicción acerca de la fuente de dónde deba obtenerse. En el análisis se repite las teorías de la Antigüedad, pero en lo segundo comparte la conciencia de su época, y por ello, pareciera encontrarse en los umbrales de un nuevo movimiento. La idea de la perfección, puede definirse como el carácter de un todo, en cuanto es afirmado por sus partes sin oposición. De esta manera se convierte en postulado de toda cosa real, ya que la realidad dependía de la facultad de armonizar con el mayor número de condiciones. Baumgarten emplea el concepto, para el concepto de belleza, en el sentido de mera relación lógica del todo a la parte, o la unidad en la variedad, viejo principio formal. Todo lo opuesto a la perfección del conocimiento sensible, o a la unidad de las partes en el todo de la percepción de los sentidos, es feo.

Baumgarten se inclina al dominio riguroso de lo racional, pero defiende la causa de la intuición estética pura ante el tribunal de la razón. Muestra que en la intuición rige

la unidad, la generalización constituye una operación intelectual. Sin embargo, el resultado de esta operación es sensible; es una contradicción *in adjecto* en la que el propio Kant cayó; luchó vanamente contra esta antinomia sin llegar a resolverla. Añade Baumgarten, la belleza es el acuerdo del orden interno que nos sirve de guía para disponer las cosas bellamente pensadas. Pero el orden de las cosas es un orden interno que debe ser sentido, no pensado, con lo que nos enfrentamos a la misma contradicción. Y finalmente, su última definición de la belleza como acuerdo de los signos, un acuerdo interno, con los pensamientos y las cosas. Es el acuerdo de la expresión de la dicción con los pensamientos, con el orden en el que están dispuestos y con las cosas mismas.

²⁶ Baumgarten, *Aesthetica*, § 588: "Nec est analogi rationis ordinario primas universi causas, elementa et stamina prima penitus examinare, dum haeret in effectis phaenomenis." Apud. Ernst Cassirer en *Filosofía de la Ilustración del Fondo de Cultura Económica*,

también una ley interna, que a pesar, que no coincide con la de la razón, constituye un “análogo” de ella. El *analogon rationis* nos indica que la esfera de la ley no coincide con la de los conceptos lógicos, pero es mucho más amplia y existe una legalidad que excluye lo arbitrario, pero que no puede expresarse en la forma de los puros conceptos. La razón como un todo acoge ambos momentos, no se limita a lo meramente conceptual sino que se dirige al orden y a la legalidad, sea cualquiera la materia en que se exprese y encarne. En su totalidad así entendida, sigue la razón en el dominio, a pesar que Baumgarten encuentra la expresión, de que su poder nunca debe degenerar en tiranía.²⁷

Baumgarten expresa las peculiaridades de la obra artística, exigiendo de ella luz y claridad, plenitud y sinceridad, riqueza y transparencia, y que lleven peso interno, fuerza convincente y vida (*vita cognitionis*). Que el pensamiento poético no sea sólo forma, sino también color, no sólo verdad objetiva, sino también viva. Esta visión reclama se capte lo universal en lo particular y lo particular en lo universal. Mientras el concepto científico exige “claridad intensiva” (la alcanzamos cuando logramos reducir el todo de una intuición, a unas cuantas determinaciones fundamentales para reconocer en ellas su auténtico ser) la belleza posee “claridad extensiva” (la claridad extensiva estética no tolera esta mengua y concentración conceptuales). El artista recorre el ámbito de la realidad intuible, abarcando en una sola mirada su centro y su periferia.

A través de la estética de Baumgarten, irrumpe, en medio de la rigurosa filosofía alemana, el pensamiento que operó en la elaboración “ilustrada” de la ética, de la filosofía de la religión, del derecho y del Estado. La Ilustración se va impregnando de un ideal puramente humano, que trata de determinar cada vez con mayor agudeza y cumplir a cabalidad, renunciando a lo absoluto, en el sentido metafísico, y al ideal de la semejanza divina del conocimiento. Con la humanización de la sensibilidad encuentra respuesta la inquietud permanente del siglo XVIII, al definir la filosofía los derechos de la imaginación, de los sentidos y los de las pasiones sensibles. Baumgarten es uno de los primeros pensadores que ha superado la dualidad de “sensualismo” y “racionalismo” y ha iniciado una nueva síntesis productiva de razón y sensibilidad. Sin embargo no alcanzó plenamente la meta ideal de recorrer hasta el final el camino que se había

México 1943, p. 375
²⁷ O.c. §18 y 12. Idem

propuesto. Dice, al comienzo de su estética que su obra no hará sino preparar la ruta para la nueva ciencia, pero no constituirla sistemáticamente.²⁸

La difusión de la obra de Baumgarten, fue llevada a cabo por su discípulo G. F. Meier (1718-1777) en los *Principios elementales del arte y de las ciencias bellas*, que se convierte en el punto inicial para el reconocimiento de la estética impulsado por la crítica literaria o artística y la llamada “filosofía popular” de mediados de siglo. Esta Escuela de amplia repercusión, hostiliza al orden riguroso de los sistemas y al lenguaje técnico de los tratados de filosofía escritos en latín elitista, que se desarrolla más en los Salones y en las revistas que en la Universidades, y, gracias a la formación de un nuevo público receptivo a la ensayística, penetra en las capas de la nueva formación social. El ámbito estético, tiene como exponentes a M. Mendelssohn (1729-1786), al polifacético Lessing, Winckelmann, Sulzer, conformando la conocida “generación estética” de la segunda mitad del siglo en Alemania.²⁹

Kant tomará el problema general de la filosofía en su formulación alemana directamente de Baumgarten, cuyos compendios tendrá la costumbre de comentar. Cuando Kant habla de él, a quien destaca entre todos los pensadores alemanes de la época, lo califica de “analítico excelente”. Kant ha recurrido constantemente a la *Metafísica* de Baumgarten, y ha basado en ella sus lecciones sobre metafísica, porque constituyó por largo tiempo el modelo admirable de la exactitud en la determinación de sus conceptos, en la escrupulosidad de las definiciones y en la conexión de las demostraciones. Después de la obra de Hume y Baumgarten, quedó completa la formación de las fuerzas estrictamente filosóficas. Las sugerencias referidas a la estética, que ellos y otros autores hicieron, no sólo le proporcionaron a Kant el término técnico “estética” sino que le permitieron enfrentar de una manera crítica este nuevo saber que había logrado recientemente su autonomía. Dispone y está familiarizado con el arsenal de sus categorías, estima a la estética empirista asimilando sus observaciones, pero la acusa de no ser capaz de legitimar de un modo filosófico el gusto. Por otro lado sus críticas se dirigen fuertemente sobre la estética intelectualista precedente. El interés de Kant estará focalizado a vertebrar las categorías y temáticas heredadas, para dotarlas de

²⁸ O.c. §5. Idem

²⁹ Marchand Fiz Simón, *La estética en la cultura moderna*, De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 39

un carácter sistemático e insertarlas como ingredientes imprescindibles en su propio Sistema.

A partir del siguiente capítulo ingresaremos al estudio de la *Crítica del Juicio* de Kant, que cierra el sistema y nos permite conocer su estética, en primer lugar; y su planteamiento teleológico, en segundo lugar, con interés teórico y ético, manejando conceptos con lo que pretende completar y unificar la experiencia humana.

CAPITULO II

LA CRÍTICA DEL JUICIO*

II. 1. SOBRE LA CAPACIDAD DE DISCERNIR

La *Crítica del Juicio* es una obra difícil y por ello debe ser que los comentaristas de la obra de Kant la han dejado de lado desde hace mucho tiempo, y han concentrado su atención en las dos primeras Críticas, pues son escasos los estudios filosóficos que se dedican a la estética kantiana, y el pensamiento teleológico ha dejado prácticamente de existir en las ciencias naturales. Sin embargo, cómo no atenderla debidamente, si ella está íntimamente ligada al conjunto de la crítica kantiana de la razón, si como señala Kant en el prólogo a la *Crítica del Juicio* se habla de éste como de un “nexo de engarce entre las dos partes de la Filosofía para hacer de ellas un todo”. Pareciera como dicen algunos que la concepción de esta obra se hallara determinada, más bien, por consideraciones de orden sistemático exterior de conceptos fundamentales de la crítica que por el descubrimiento de leyes propias y específicamente nuevas de la conciencia. No obstante es necesario tener en cuenta que Kant se interesó desde muy temprano en las cuestiones estéticas, pues así lo demuestran las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*, publicadas en 1764, en el periodo anterior a la CRÍTICA. A pesar que en ella Kant no pretendió dar una teoría científica de lo bello y lo sublime, sin embargo, se puede notar allí la idea que el gusto no puede traerse a conceptos determinados.

* Edgardo Albizu en su ponencia del Coloquio de Lima conmemorativo del bicentenario de la Crítica del Juicio, realizado en agosto de 1990 en el Instituto Goethe en Lima, Perú, la llama Crítica de la Facultad Discretiva, cuestionando el título traducido: Hay una apariencia engañosa a partir de las vicisitudes del término *judicium* en el pensamiento moderno. La tercera Crítica se titula *Kritik der Urteilkraft*. Este último término se dice en latín *facultas discretiva*: facultad de discernimiento, de un reconocer que distingue y ve, por fin, su objeto... Cabe limpiar de entrada la precomprensión que el título desencadena. Tema de la obra no es el juicio según se lo entendió en la lógica formal de los siglos XV a XVIII, es decir la proposición; tampoco, según lo entendió de manera más estricta, la lógica escolástica, a saber: una operación de la inteligencia. Kant entiende la *Urteilkraft* como una facultad de conocimiento. Estas son tres: *Verstand* (entender), *Urteilkraft* (discernir) y *Vernunft* (razonar). En la *KrV* Kant acerca las dos primeras entre sí y aleja de ellas a la razón, pues el uso trascendental de ésta no resulta objetivamente válido, en tanto sí lo es el uso de las facultades restantes, que contienen el canon de su uso verdadero. La analítica de los principios del entendimiento ha de ser concebida, pues, como un canon de la facultad de discernir. En otros términos: si la facultad de entender se concibe como facultad de las reglas, la facultad de discernir se presenta como “facultad de subsumir bajo reglas”, lo que la muestra íntimamente ligada a aquella. Pero mientras el entendimiento es apto para ser instruido y equipado con reglas, el discernimiento es, en cambio, “un talento especial, que no quiere ser instruido sino sólo ejercitado”. (*Filosofía política y estética en la Crítica del Juicio de Kant*, David Sobrevilla, comp. Goethe Institut, julio 1991 Lima, Perú.

También en sus lecciones de la universidad sobre lógica, antropología, metafísica, hace frecuentes excursiones en el terreno de la belleza. Otto Schlapp en *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urtheilskraft*, menciona que ha descubierto una cantidad enorme de materiales nuevos referentes a esas lecciones, afirmando además que desde 1772 (nueve años antes de la *Crítica de la Razón Pura*) hay en Kant ya, la idea de una crítica del gusto, que, sin embargo, no se asienta del todo y de un modo definitivo en su pensamiento, que fluctúa indeciso hasta que se decide a escribir la *Crítica del Juicio*.

Para deducir que Kant descubrió el principio del gusto a fines de 1787, concibiéndolo como finalidad y mostrar que el filósofo con la idea sistemática de reducir a la unidad de la conciencia las diversas direcciones del espíritu, se afana por fundamentar *a priori* el sentimiento de placer y dolor, el arte, la estética, encontrando en la finalidad el principio de esa fundamentación, emprendiendo la obra, relacionando el principio del gusto, la finalidad con otras exigencias de la razón, que también entrañan finalidad, uniéndolas todas en un solo libro la *Crítica del Juicio*, es que muestro aquí un párrafo de la carta de Kant a Reinhold del 18 de setiembre de 1787:

“Cuando alguna vez no sé bien cómo organizar el método de investigación sobre un objeto, no tengo más que volver la vista a aquella anotación general de los elementos del conocimiento y de las facultades del espíritu que les corresponden, para recibir aclaraciones que no esperaba. Así, me ocupo ahora de la Crítica del gusto, con cuya ocasión se descubre otra clase de principios *a priori* que los descubiertos hasta ahora, pues las facultades del espíritu son tres: facultades de conocer, sentimiento de placer y dolor, y facultad de desear. Para la primera he encontrado principios *a priori* en la Crítica de la razón pura (teórica); para la tercera, en la Crítica de la razón práctica. Los estoy buscando también para el segundo, y, aunque antes pensaba que era imposible encontrarlos, sin embargo, lo sistemático que el análisis de las facultades hasta aquí consideradas me ha hecho descubrir en el espíritu humano, y que me proporcionará, para el resto de mi vida, materia bastante para admirar y aún, en lo posible, para fundamentar, me ha puesto en el camino; así es que ahora reconozco tres partes de la filosofía, cada una de las cuales tienen sus principios *a priori*, que se pueden enumerar. Se puede también determinar con seguridad la extensión de los conocimientos posibles de esa manera: son esas partes la filosofía teórica, la teleología y la filosofía práctica, de las cuales, desde luego, la de en medio se encuentra más pobre en fundamento de determinación *a priori*. Ésta bajo el título

de Crítica del gusto, pienso que estará acabada en manuscrito, aunque no en la impresión, para la Pascua de resurrección.”¹

En efecto, en el prólogo a la obra publicada ya en 1790, Kant señala que basándose en la analogía como hilo conductor que le llevó al descubrimiento de los problemas de la crítica del juicio, la capacidad del juicio que se presenta como una actividad mediadora entre razón teórica y la razón práctica, engarza a una y otra como un eslabón para conformar la tan ansiada unidad. La naturaleza y la libertad, el ser y el deber deben seguir siendo campos separados, de acuerdo a la idea fundamental de la teoría crítica, pero también es necesario enfocar estos dos campos no tanto en sus diferencias como en sus mutuas relaciones, en su coordinación armónica para hacer de ellas un todo.

“Los conceptos de la naturaleza, que sirven de base a todo conocimiento teórico, descansaban sobre las leyes del entendimiento. El concepto de libertad, en que se contenía el fundamento de todos los preceptos a priori no condicionados por los sentidos, descansaba sobre las leyes de la razón... Sin embargo, en la familia de la capacidad de conocimiento de que hablamos más arriba existe, además, un eslabón entre la razón y el entendimiento. Este eslabón es la capacidad de juicio, de la cual tenemos razones para suponer, basándonos en la analogía, que puede entrañar asimismo, si no sus propias leyes, sí un principio propio y privativo de ella, que ha de ser investigado con arreglo a leyes y que es, en todo caso, un a priori puramente subjetivo, el cual, aunque no tenga como órbita propia un campo privativo de objetos, puede tener, sin embargo, su campo propio, con sus características peculiares, dentro de lo cual sólo rijan ese principio”².

Para poder afirmar la esfera estética como esfera propia y sustantiva de problemas y para que la concepción teleológica de las cosas como “fines naturales”, pueda prevalecer al lado de la explicación causal y mecánica de los sucesos de la naturaleza, es necesario descubrir un nuevo campo de juicios que en su estructura y en su validez objetiva se distingan tanto de los juicios fundamentales teóricos como de los prácticos. El reino del arte y el de las formas orgánicas de la naturaleza representan un mundo distinto del de la causalidad mecánica y el de las normas morales, debe ser

¹ La carta se encuentra en la edición de Hartenstein, tomo VIII, pag. 739, lo dice Manuel G. Morente en el Prólogo de la edición traducida por él de la *Crítica del Juicio* de Kant, editada por Librería General Victoriano Suarez, Madrid 1958

² *Crítica del Juicio*, Introducción, III. De la Crítica del Juicio como un medio de enlace de las dos partes de la filosofía en un todo. (v. 245). Edición de la Librería General Victoriano Suarez, Madrid, 1958. Traducción de Manuel G. Morente, pag. 118

porque la articulación entre las formaciones concretas que se admite en uno y otro se han de regir por una forma peculiar de leyes que no pueden expresarse ni por las analogías de la experiencia teóricas, por las relaciones entre sustancia, causalidad e interdependencia, ni por los imperativos éticos. En la clásica carta de Kant a Marcus Herz se postula y se anuncia una nueva fundamentación para los juicios referentes al gusto y se enfoca el problema trascendental de modo que abarque como formas específicas todos los distintos modos por virtud de los cuales pueda fundamentarse cualquier tipo de validez objetiva, que ya nazca de la necesidad del pensamiento de la intuición, o responda a la necesidad del ser o del deber, constituyendo siempre un problema único determinado. Hay que descubrir un tipo de *reflexiones* que participe por igual del *principio* de la explicación empírica de la naturaleza y del *principio* del enjuiciamiento moral.³

II. 2. ESTÉTICA FILOSÓFICA Y LA FILOSOFÍA DE LO ORGÁNICO. RELACIÓN, DIFERENCIA Y SISTEMA

La *Crítica del Juicio* se compone de dos partes: la primera, dedicada a la estética y la segunda a la teleología. ¿Qué relación hay entre ambas, si aparentemente son tan distintas para ser referidas a una misma facultad, donde la teleología tiene un interés teórico y ético, maneja conceptos y pretende completar y unificar la experiencia, mientras que la estética carece de conceptos y se presenta como independiente de la experiencia? Este rasgo tan especial de esta obra que tanto atrajo a Goethe: “Vi reunidas aquí mis aficiones más dispares, tratados por igual los productos del arte y de la naturaleza, mutuamente iluminados los juicios estéticos y los teleológicos... Alegrábame de ver la estrecha afinidad existente entre el arte poético y la creencia comparada de la naturaleza, puesto que uno y otra aparecían sometidos a la misma capacidad de juicio,”⁴ sin embargo, por otros es considerado pensamiento extraño y misterioso hasta en su modo de exponerlas.

Ana Andaluz Romanillos en un párrafo de la Introducción del extracto de su tesis de doctorado *La finalidad de la Naturaleza en Kant. Un estudio desde la Crítica del Juicio*⁵ dice: “La C.J es una obra de difícil comprensión: la unidad entre sus distintas partes no es inmediatamente evidente; no es fácil determinar las verdaderas intenciones de su autor.

³ Cassirer Ernst, *Kant, Vida y doctrina*. Editorial Fondo de Cultura económica, Breviarios 201, México, 1993, pag. 336

⁴ Goethe. Citado por Ernst Cassirer en *Kant, Vida y doctrina*. Editorial Fondo de Cultura económica, Breviarios 201, México, 1993, p. 321

⁵ Extracto publicado por la Universidad Pontificia de Salamanca, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid 1991, p.629

Estas dificultades parecen hasta cierto punto, insalvables, si se tiene en cuenta que la ordenación del texto de la *C. J.*, tal como fue publicada, no corresponde al orden de redacción de la misma, dato al que, hay que añadir las oscilaciones de Kant en las Cartas, en las que anuncia que se está ocupando de una tercera Crítica y también del hecho de que decidiera no publicar la primera Introducción".

Sin ánimo a profundizar en el problema que no es asunto primordial de esta tesis, es conveniente no obstante, aclarar de manera sucinta este dilema y desmarcar las ambigüedades entre el juicio lógico y el estético. Lo estético "no da absolutamente conocimiento alguno (ni siquiera confuso) del objeto". A partir de esta alusión a las posiciones de Wolf y Leibniz, se disecciona la posibilidad del gusto, sinónimo de la facultad de juzgar lo bello. No se trata de investigar los juicios estéticos concretos de nuestra experiencia cotidiana, sino de profundizar en las condiciones universales para que se dé un juicio semejante.

La temática del juicio se había desarrollado hasta ahora desde la óptica del juicio lógico, que subsume los casos particulares y los somete a reglas. El juicio estético sólo puede ser considerado en cuanto tal por analogía respecto al primero. Sin embargo la tercera Crítica está compuesta de dos grandes bloques: primero, el juicio estético, que está referido a lo que Kant denomina "finalidad formal", juzga por el gusto, de un modo estético a través del sentimiento de placer; y segundo, el juicio teleológico, que se proyecta sobre las leyes de la naturaleza, analiza las finalidades reales y juzga mediante el entendimiento y la razón de una manera lógica, según los conceptos.

Para continuar aclarando ello acudo, en primera instancia, al prólogo a la traducción de Manuel G. Morente de la *C. J.* quien expone los motivos que Kant tuvo para unir estética y teleología, y principalmente me remito a la Introducción de la obra kantiana, donde él mismo dice que el juicio teleológico no es facultad especial alguna, como el estético, y que por lo tanto, "pertenece a la parte teórica de la filosofía".⁶ Sin embargo dice B. Erdmann, mencionado por Morente en el prólogo, "la estética encuentra su principio en la finalidad, finalidad subjetiva, finalidad sin fin, pero que de ninguna

⁶ Kant, *Crítica del Juicio*, Introducción, VIII.

manera es algo así como un concepto trasladado de la teleología, sino que desempeña en la actividad estética el papel más importante.”⁷

Gadamer, a propósito, dice:

“La idoneidad de la naturaleza para nuestra capacidad de conocimiento, que sólo puede aparecer en la belleza natural (y no en la belleza del arte), tiene como principio trascendental de la capacidad de juicio estética, el significado complementario de preparar al entendimiento para aplicar a la naturaleza un concepto de objetivo. En este sentido la crítica del gusto es una preparación para la teleología. La intención filosófica de Kant, que redondea sistemáticamente el conjunto de su filosofía, consiste en legitimar como principio de la capacidad de juicio a esta teleología cuya pretensión constitutiva para el conocimiento natural había ya destruido la crítica de la razón pura. La capacidad de juicio representa el puente entre el entendimiento y la razón.”⁸

Morente expone en el prólogo a la C. J.:

“Hay que distinguir dos clases de juicios: a) Juicio determinante, en donde se subsume un caso particular en lo general dado; b) Juicio reflexionante, en donde dado lo particular, se remonta el espíritu a lo general, en busca de una regla universal. Siendo el juicio determinante una aplicación directa de los principios del entendimiento; no necesita fundamento alguno, pues depende de los principios sintéticos. Mientras que el juicio reflexionante requiere un principio que determine y justifique su empleo. Antes de llegar a ello, hay que distinguir entre esos juicios reflexionantes mismos. Los hay que no refieren la representación al objeto, sino al sujeto totalmente y al sentimiento que esa representación provoca en el sujeto, éstos no ponen relación con concepto alguno, entre ellos se encuentran los que llamaremos juicios estéticos. Hay otros, en cambio, que, refiriéndose al objeto mismo, buscan la regla general en donde han de subsumirlo. Estos son los teleológicos propiamente dichos y forman parte del conocimiento teórico, teniendo por fin ensanchar ese conocimiento, no así los estéticos. Sin embargo, era posible someterlos juntos a la crítica, porque tienen ambos en su base el mismo principio, la finalidad, y, además, porque pueden referirse a una misma operación del espíritu”.⁹

⁷ Morente Manuel G., Prólogo a la traducción de la *Crítica del Juicio de Kant*, Librería General Victoriano Suárez, Madrid, 1958, p. 45.

⁸ Gadamer Hans-Georg, *Verdad y Método I*, Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Ed. Sígueme Salamanca 1996, p. 89

⁹ Morente Manuel G., O. cit. pp.,45, 46



La finalidad puede ser subjetiva (crítica de la facultad de juzgar estética) u objetiva (crítica de la facultad de juzgar teleológica).

En la época moderna el pensamiento teleológico quedó sofocado por la perspectiva causal (mecanicista), que halló su culminación en el sistema de Newton; para el mismo Kant, no es concebible otra clase de explicación científica que la basada en la causalidad mecánica. Desde este punto de vista, la necesidad para la ciencia de un principio como el de la finalidad plantea la dificultad de su articulación en la perspectiva mecanicista, que de acuerdo con su época, domina la concepción kantiana de la ciencia. Sin embargo nuestro filósofo, como vemos, otorgó a la teleología un espacio importante. Su pensamiento finalista es una parte integrante de su crítica trascendental de la razón, donde señala el carácter meramente subjetivo de los juicios teleológicos y éstos se encuentran en todos sus escritos capitales, en la teoría de las ideas regulativas, en la *Crítica de la razón pura*, cumple la finalidad de alcanzar un conocimiento pleno. En la teoría de los postulados de la *Crítica de la razón práctica* presupone la idea teleológica de una unidad entre el mérito y la felicidad.

Ya señalé, antes, que la tercera Crítica no desempeña sólo la función de complemento para el sistema crítico, sino también el de servir de nexo para la unidad de la naturaleza y la moral. Lleva a cabo la fusión trascendental de dos esferas tan dispares como el mundo de lo bello y lo sublime, del arte y del genio, sino también, el mundo de lo orgánico y de la unidad sistemática de toda la naturaleza. Ya dijimos también que el juicio presenta dos formas: la de determinante y la de reflexivo, como lo indica Kant, en la *Crítica del Juicio*.¹⁰

II. 2. 1. El juicio reflexivo

La *Crítica del Juicio* explicita una revisión del programa de síntesis de índole cognoscitiva de la *Crítica de la Razón Pura* al exponer una relación entre la capacidad de juzgar determinante y reflexionante. Mientras en la teoría del conocimiento kantiano, se expresa que, hay para la capacidad de juzgar solamente una tarea de mediación que va de lo general a lo particular, determinante y meramente operativa en el paso de lo

¹⁰ Véase Kant, *Crítica del Juicio*, Introducción IV, edición mencionada, traducida por Manuel G. Morente, p.125

general a lo particular como operación lógica de la subsunción; en la *Crítica del Juicio*, para el caso contrario, cuando lo dado no es lo general, el principio o la regla, sino lo particular, lo concreto, la mediación de la capacidad de juzgar consiste en buscar para tal particular el concepto o la generalidad que lo integra a la racionalidad o a la inteligibilidad en general, por lo que dicha búsqueda se efectuará no lógicamente sino reflexivamente, tomando en este caso el nombre de capacidad de juzgar reflexiva.

En esta nueva visión de las facultades cognoscitivas se presenta una disposición recíproca de ellas, caracterizada como un “juego libre” (asunto a tratar más adelante), donde la capacidad de juzgar, sin poder recurrir a principios que garanticen la objetividad de su procedimiento, sino sólo a base de reflexión y de un principio de finalidad puramente subjetivo que él mismo se da, insta contextos de mediación entre lo general y lo particular completamente autónomos y que no requieren ni permiten la comparación con el régimen lógico y determinante de mediación entre lo particular y lo general.

El filósofo indaga cómo el mero juicio reflexivo logra, mediante una espontaneidad subjetiva, otorgar un alcance general e independiente de la experiencia a algo que aparece dado en la sensibilidad. Él une en la facultad del juicio dos elementos diversos, la sensibilidad y la espontaneidad, para formar el objeto de la crítica trascendental. La crítica del juicio estético y del juicio teleológico va más allá de su propio ámbito. No indaga sólo las condiciones de lo bello y de lo orgánico, sino que hace ver la posibilidad de una conexión entre la naturaleza y la moral. El análisis temático y la función sistemática no suponen dos intereses contrapuestos, sino imbricados entre sí. El ordenamiento de la totalidad a un fin es el elemento general, no dado empíricamente, que el juicio descubre con su espontaneidad. Y el dato sensible, que es la naturaleza y la afirmación espontánea, que es la libertad, forman una unidad originaria en los juicios finalistas.

Creo oportuno remitirme a la fuente principal para hacer un acercamiento más preciso del despliegue del pensamiento kantiano para llegar a considerar y justificar este propósito de desarrollar en una sola obra la estética y la teleología y explicar la relación que hay entre ambas, si aparentemente son tan distintas para ser referidas a una misma facultad.

En la *C. J.* Kant coloca la relación entre lo general y lo particular en el centro de su investigación por la misma definición de la capacidad de juicio y establece una relación y conexión interna entre el problema estético y el problema teleológico, entre la idea de lo bello y la idea de organismo, que se expresa en la posición respectiva que ocupan las dos partes de la obra, correlativas entre sí y complementarias una de la otra. Y es a partir de aquí que su pensamiento se desarrolla de la siguiente manera: el problema del concepto empírico y el problema del fin que se destacan en su conexión; el sentido del concepto de desarrollo se va determinando cada vez con mayor precisión, hasta que por último sus profundas consideraciones nos remiten a la posibilidad de una “inteligencia arquetípica” en las que según Fichte y Schelling, alcanza su apogeo la razón filosofante y sobre las que ya no es posible ningún progreso.¹¹

Kant nos presenta en su introducción definitiva y en la Primera, diversas partes que progresivamente nos han de llevar desde una aclaración y precisión de lo que debemos entender por Filosofía teórica y Filosofía práctica, hasta cómo la facultad de juzgar enlaza las legislaciones del entendimiento y la razón. Seguiré ese orden de arquitectura magistral en la exposición de las ideas manifestada por el filósofo.

II. 2. 2. De la división de la filosofía, una necesaria aclaración

Empieza Kant señalando que los conceptos que asignan su objeto a los principios del conocimiento racional, a propósito de la división que ordinariamente se hace de la filosofía, en teórica y práctica, y teniéndose en cuenta que ella contiene principios del conocimiento racional por medio de conceptos, estos deberían ser distintos para justificar tal división, que presupone una oposición de los principios. Dice que sólo hay dos clases de conceptos: de naturaleza y de libertad; el primero hace posible un conocimiento teórico según principios *a priori*, mientras que el segundo sólo trae, por sí mismo, uno de mera oposición con respecto a aquel y más bien instaurando para la determinación de la voluntad, principios extensivos, que por eso se llaman prácticos. En consecuencia hay razón para dividir la filosofía en dos partes completamente distintas según sus principios: teórica, como filosofía de la naturaleza, y la práctica

¹¹ Cassirer Ernst, *Kant, vida y doctrina*. Edit. Fondo de Cultura Económica, Breviarios 201, México 1993, p 332.

como filosofía moral, como se denomina la legislación práctica según el concepto de libertad.¹²

Ante una costumbre de emplear erróneamente las locuciones en la división de los diferentes principios y la filosofía, pues tomando por una misma cosa lo práctico según conceptos de la naturaleza y lo práctico según el concepto de libertad, se ha hecho bajo las mismas denominaciones de filosofía teórica y práctica, una aparente división en la que, en realidad, nada estaba dividido, puesto que ambas partes podían contener principios de la misma clase.

La voluntad como facultad de desear o apetecer es una de las diversas causas naturales en el mundo. Actúa según conceptos y todo lo que es representado como posible por medio de una voluntad, se llama práctico-posible, a diferencia de la posibilidad de un efecto, en el que la causa no es determinada a su causalidad por medio de conceptos sino por mecanismo o por instinto, dependiendo de materia sin vida o de animales respectivamente. Pero aún queda indeterminado, con relación a lo práctico, si el concepto que da la regla a la causalidad de la voluntad es de la naturaleza o de la libertad. Si el concepto que determina la causalidad es un concepto de la naturaleza, de acuerdo a ello y teniendo en cuenta que es importante el distinguir entre sí los objetos como base para la división de una ciencia racional, para cuyo conocimiento se requieren principios diferentes, los teórico-prácticos pertenecerán a la filosofía teórica –como teoría de la naturaleza– y los morales-prácticos constituirán la filosofía práctica –como teoría de las costumbres.

A la naturaleza pertenecen no sólo los medios a tal fin que en ella pueden encontrarse, sino también la voluntad como facultad de apetecer y por lo tanto, como facultad de la naturaleza, en cuanto pueden ser determinadas, según aquellas reglas, por medio de motores naturales. Se llaman preceptos y no leyes, estas reglas prácticas, como se hace con las físicas, porque la voluntad no sólo entra bajo el concepto de la naturaleza sino también bajo el concepto de la libertad. Los preceptos que constituyen un tipo muy peculiar y reciben la denominación de leyes, como las reglas a que obedece la naturaleza, se basan en un principio suprasensible a diferencia de las otras que se basan en condiciones sensibles, y han de requerir para sí al lado de la parte teórica de la filosofía

¹² Kant, *Crítica del Juicio*, Introducción, I De la división de la filosofía. Editorial Losada, Buenos Aires, 1961. p 107

otra denominada filosofía práctica. Hace Kant hincapié en la diferencia con las reglas técnico-prácticas, arte, o habilidades en general, que sólo deben figurar como corolarios de la filosofía teórica, como el arte mecánico o químico de los experimentos que no pueden tenerse como parte práctica de la teoría de la naturaleza, y como tampoco la dominación de las inclinaciones y la sujeción de las pasiones con vistas a la felicidad, pueden contarse en la filosofía práctica, puesto que en conjunto sólo tienen reglas de habilidad, sirviendo sólo para lograr un efecto posible según los conceptos naturales de causa y efecto.

Kant, nos pone en autos ¹³ frente a las diferentes suficiencias e insuficiencia de nuestras facultades para hacer posible un conocimiento de los objetos y los conceptos que con ellos se relacionan, exponiendo lo que entiende por territorio y esfera de la filosofía. Los conceptos en cuanto se relacionan con objetos tienen su campo que se determina según la relación que su objeto guarda con la facultad de conocer en general; donde es territorio para los conceptos y la facultad de conocer requerida para ellos la parte del campo en la cual un conocimiento es posible, y la parte del territorio donde esos conceptos son legisladores es la esfera de los mismos y de las facultades de conocer propias. A su vez los conceptos de experiencia tienen su territorio en la naturaleza, como conjunto de todos los objetos del sentido, pero no tienen esfera, porque son producidos según ley pero no son legisladores, pues las reglas fundadas en ellos son empíricas, contingentes.

Nuestra facultad del conocimiento posee dos esferas: la de los conceptos de la naturaleza y la del concepto de libertad y en ambas esta facultad es legisladora *a priori*, dividiéndose la filosofía en teórica y práctica. La legislación por medio de conceptos de la naturaleza la realiza el entendimiento y la legislación por medio del concepto de libertad la realiza la razón, siendo ésta sólo práctica, pues solamente en lo práctico puede la razón ser legisladora. Entendimiento y razón tienen dos diferentes legislaciones sobre uno y el mismo territorio de la experiencia; el concepto de la naturaleza no tiene influencia en la legislación por medio del concepto de libertad y viceversa. Ambas esferas a pesar de ser diferentes y se limitan en el mundo sensible, no constituyen una sola, dado que el concepto de naturaleza al representar a sus objetos en la intuición, los representa como

¹³ Kant, *Crítica del Juicio*, Introducción, II De la jurisdicción de la filosofía en general edición ya mencionada, traducida por Manuel G. Morente, p. 113

meros fenómenos y no como cosas en sí mismas; y el concepto de libertad representa en sus objetos una cosa en sí misma, pero no lo hace en la intuición, por lo que es imposible que cualquiera de los dos produzca un conocimiento teórico de su objeto como cosa en sí, pues sería lo suprasensible, campo limitado e inaccesible para nuestra capacidad de conocimiento, por lo tanto nuestro conocimiento teórico no se encuentra extendido a lo suprasensible. Hay un abismo infranqueable entre la esfera del concepto de la naturaleza como lo sensible y la esfera de la libertad como lo suprasensible, no pudiéndose establecer ningún tránsito posible entre ellos, sólo que el concepto de libertad debe realizar en el mundo sensible el objetivo propuesto por sus leyes y la naturaleza debe poder pensarse de modo que la legalidad de su forma coincida por lo menos con la posibilidad de los fines en ella a lograr en virtud de leyes de libertad.

II. 2. 3. La búsqueda de la unidad

Kant dice que, por lo tanto y a pesar de todo, tiene que haber un fundamento de la unidad entre lo suprasensible, que yace en el fondo de la naturaleza y lo prácticamente contenido en el concepto de libertad, y de ahí que el concepto de ese fundamento, aunque no pueda llegar a un conocimiento ni teórico ni práctico, sin embargo pueda hacer posible el paso del modo de pensamiento según los principios del uno al modo de pensamiento según los principios del otro.¹⁴

Hay en las facultades superiores del conocimiento, un miembro intermedio entre el entendimiento y la razón: la facultad de juzgar, del cual Kant, supone por analogía, que encierra en sí un principio peculiar, subjetivo, *a priori*, para buscar leyes, que no tendrá jurisdicción sobre campo alguno de objetos, o sea sin esfera propia, pero podría tener algún territorio para el cual dicho principio sería valedero. Hay además motivo suficiente para enlazar la facultad de juzgar con otro orden de nuestras facultades representativas, de mayor importancia que el mencionado, pues todas las capacidades pueden reducirse a la facultad de conocer, el sentimiento de agrado y desagrado, y la facultad de apetecer.

En su primera Introducción que no fue publicada con la *Crítica del Juicio*, Kant dice lo siguiente: A decir verdad, filósofos, que por lo demás merecen todos los elogios

¹⁴ Kant, *Crítica del Juicio*, Introducción, III De la Crítica del Juicio como miembro de enlace de las dos partes de la filosofía en un todo. Idem, p. 117 a 122

por su profundo modo de pensar, han intentado explicar esta diversidad como sólo aparente y reducir todas las facultades a la mera facultad del conocimiento. Pero se puede demostrar muy fácilmente y se comprende ya desde hace algún tiempo que este intento de introducir unidad en esta diversidad de facultades, aunque emprendido con verdadero espíritu filosófico, es vano. Porque siempre hay una gran diferencia entre considerar las representaciones, en cuanto referidas sólo al objeto y la unidad de la conciencia de las mismas, como pertenecientes al conocimiento, tomarlas como pertenecientes a la facultad apetitiva, por medio de la relación objetiva entre ellas en la cual son consideradas como causas de la realidad de su objeto, y, por último, considerarlas relacionadas sólo con el sujeto, en cuanto que por sí mismas son fundamentos que mantienen su propia existencia en sí, y por lo tanto en relación con el sentimiento de placer. Este último no es, en absoluto, un conocimiento ni lo proporciona, aunque pueda presuponer algo similar como principio determinante.

La conexión entre el conocimiento de un objeto y el sentimiento de placer y displacer por la existencia del mismo, o la determinación de la facultad de desear producirlo, es en verdad empíricamente cognoscible, pero como esta conexión no está fundamentada en ningún principio *a priori*, en esta medida las facultades del espíritu no constituyen un sistema, sino sólo un agregado... En el análisis de las facultades del espíritu en general se da incontestablemente un sentimiento de placer que, siendo independiente de la facultad apetitiva, puede más bien proporcionar un principio determinante de ésta, la conexión del sentimiento de placer con las otras dos facultades requiere que aquél, al igual que éstas, no se funde en principios meramente empíricos, sino también en principios *a priori*.¹⁵

En la primera sólo el entendimiento es legislador, pues mediante ella es posible para nosotros el dar leyes mediante conceptos naturales *a priori* con respecto a la naturaleza, como fenómeno. En la tercera sólo la razón es legislativa *a priori* para la facultad de apetecer, según el concepto de libertad, y entre estas dos facultades mencionadas se halla el sentimiento de agrado; así como entre el entendimiento y la razón está el Juicio, haciendo suponer que la facultad de juzgar debe contener un principio *a priori*. Por ello que la filosofía ha de constar de tres partes: la crítica del

¹⁵ Kant. Primera Introducción a la Crítica del Juicio. Visor, Madrid, 1987, p. 37

entendimiento puro, la de la facultad de juzgar pura y la de la razón pura, calificadas así porque son legislativas *a priori*.

En la *clasificación de las facultades del espíritu en general*, tanto la facultad de conocimiento como la facultad apetitiva contienen una referencia *objetiva* de las representaciones, el sentimiento de placer y displacer sólo es, por el contrario, la predisposición a una determinación del sujeto; así, si el Juicio debe determinar siempre él sólo algo para sí mismo, no podrá ser otra cosa que el sentimiento de placer, y viceversa, si éste debe tener siempre un principio *a priori*, sólo podrá encontrarlo en el Juicio.¹⁶ Y el juicio al referirse exclusivamente al sujeto no ha de producir por sí mismo ningún concepto de objetos.

II. 2. 4. Finalidad de la naturaleza, principio de unidad

Si la facultad de juzgar es la capacidad de concebir lo particular como contenido en lo universal, ya hemos visto (ver: II. 2.) que de acuerdo a si lo dado es universal o particular tenemos dos posibilidades de juicio: determinante y reflexionante. La facultad de juzgar reflexionante, que plantea el Juicio y cuya misión es elevarse de lo particular de la naturaleza a lo universal, necesita de un principio que no puede tomar de la experiencia. La diversidad de la naturaleza es tal, que no se pueden deducir de los principios del entendimiento todas las leyes que rigen los fenómenos de los que sólo se da *a priori* la forma general. El papel del Juicio es aportar un principio *a priori* que permita reflexionar sobre la naturaleza,¹⁷ postulando lo universal cuando se da lo particular.

“La reflexión está para nosotros tan necesitada de un principio como lo está la determinación, en la cual el concepto del Objeto tomado como fundamento prescribe la regla para el Juicio, y por tanto toma el lugar del principio.

El principio de la reflexión sobre objetos dados de la naturaleza es que se puedan encontrar conceptos determinados empíricamente para todas las cosas de la naturaleza, en otras palabras, que siempre se puede presuponer en sus productos una forma que sea posible según leyes generales cognoscibles por nosotros. Porque si no pudiéramos presuponer esto y no pusiéramos este principio como fundamento de nuestro tratamiento

¹⁶ Kant, o. c. edición mencionada, traducida por Manuel G. Morente, Introducción, V, p. 135

¹⁷ Kant, o. c. Introducción definitiva de la *Crítica del Juicio*, IV De la Crítica del Juicio como facultad legislativa a priori, edición ya mencionada, traducida por Manuel G. Morente, p. 122 a 126

de las representaciones empíricas, toda reflexión se realizaría azarosa y ciegamente, y por ello sin ninguna esperanza sólida de encontrar su concordancia con la naturaleza.”¹⁸

Supone la existencia de un entendimiento que no es el nuestro y para el cual existiría una ley que permitiría explicar todas las leyes empíricas particulares de la naturaleza y poder hacer posible un sistema de la experiencia según leyes especiales de la naturaleza. El Juicio reflexionante puede darse sólo a sí mismo un principio trascendental como ley, sin tomarlo de otra parte (pues sería Juicio determinante; así sucede en la *Crítica de la Razón Pura*, es decir lo dado es “la regla, el principio, la ley”) ni prescribirlo a la naturaleza, pues la reflexión sobre las leyes de la naturaleza se rige por la naturaleza y ésta no se rige según las condiciones por las cuales tratamos de adquirir de ella un concepto, que en relación con esas condiciones es totalmente contingente. El Juicio no prescribe leyes ni nos provee de conocimientos objetivos. Se da a sí mismo un principio para comprender los hechos particulares de la experiencia. Es el principio de la finalidad que desempeña este papel y permite el juicio reflexionante. Toda investigación científica, que busca leyes empíricas contingentes, parte del principio tácito de que la naturaleza es una unidad inteligible para nuestras capacidades cognoscitivas, y que sólo debemos buscarlas hasta encontrar la respuesta.

Como el concepto de un objeto que contenga siempre el fundamento de la realidad del mismo se denomina fin, y finalidad (conformidad a fin) de la forma de una cosa, la coincidencia de ésta con la constitución de las cosas sólo posible según fines, el principio de la facultad de juzgar, con respecto a la forma de las cosas de la naturaleza bajo leyes empíricas en general, es la finalidad de la naturaleza en su diversidad. La naturaleza es representada mediante ese concepto, como si un entendimiento encerrase la base de la unidad de la diversidad de sus leyes empíricas y por lo que la finalidad es un concepto *a priori* especial cuyo origen está en el Juicio reflexionante, concepto que sólo puede usarse para reflexionar sobre los productos de la naturaleza, acerca del enlace de los fenómenos que se dan en la naturaleza y regido por leyes empíricas.

“Ahora resulta claro que el Juicio reflexionante, según su naturaleza, no puede emprender la tarea de clasificar toda la naturaleza según sus diferencias empíricas, si no presupone que la naturaleza se especifica a sí misma su ley trascendental según algún principio.

¹⁸ Kant. Primera Introducción a la *Crítica del Juicio*. Visor, Madrid, 1987, p. 49

Ahora bien este principio no puede ser otro que el de la adecuación a la facultad del Juicio misma, que permite encontrar en la inmensa diversidad de las cosas, según leyes empíricas posibles, suficiente afinidad para colocarlas bajo conceptos empíricos (clases), y éstos bajo leyes generales (géneros superiores), y así poder alcanzar un sistema empírico de la naturaleza. ...

El principio peculiar del Juicio es, por tanto, que la naturaleza especifica sus leyes generales en leyes empíricas, de acuerdo con la forma de un sistema lógico, para el fin del Juicio.

Aquí surge el concepto de una finalidad de la naturaleza como concepto característico del Juicio reflexionante, no de la razón, al ponerse el fin no en el Objeto, sino exclusivamente en el sujeto y su mera facultad de reflexionar.”¹⁹

Kant nos dice, también, que el principio de la finalidad formal de la naturaleza es un principio trascendental de la facultad de juzgar, haciendo en primer lugar una diferenciación conceptual entre principio trascendental y principio metafísico.

“Principio trascendental es el que sirve para representar la condición universal a priori, única condición que permite que las cosas lleguen a ser objetos de nuestro conocimiento en general. Por el contrario, metafísico, el que representa la condición a priori, única que permite dar una definición a priori más precisa de objetos cuyo concepto debe darse empíricamente. ... Y el principio de la finalidad de la naturaleza es un principio trascendental, puesto que el concepto de los objetos, en cuanto concebimos como situados bajo ese principio, es únicamente el concepto puro de los objetos del propio conocimiento empírico posible, y nada empírico contiene.”²⁰

El principio de la finalidad de la naturaleza será un principio trascendental porque se refiere a objetos posibles del conocimiento empírico en general y no se basa él mismo en observaciones empíricas. La validez de este principio será por lo tanto Subjetiva, no objetiva, ni prescribe ni legisla a la naturaleza considerada en sí misma. La perspectiva trascendental exige dirigirse no a los objetos, sino al sujeto, a su “facultad de conocimiento” o a su modo de conocerlos. Es esta seguramente la más notable peculiaridad de la filosofía crítica, interesada primaria y fundamentalmente en investigar al sujeto, sólo a partir del cual podrá considerarse con garantías el objeto: es el *giro copernicano*, tras el cual se ha de filosofar, no ya sólo *sobre* el sujeto, sino

¹⁹ Llano A. *Fenómeno y trascendencia en Kant*, Eunsa, Pamplona 1973, p.59

²⁰ Kant, C. J. Introducción V, traducc. Manuel G. Morente, edic. mencionada, p.126

fundamentalmente *desde* el sujeto. Con razón ha afirmado Fichte que el gran descubrimiento de Kant es la subjetividad.²¹

Fundamentar trascendentalmente algún orbe de objetos significa desentenderse de los objetos mismos y atender al sujeto y su modo de conocerlos. Ocuparse de un objeto con intención fundamentadora antes de que haya tal objeto, sólo es posible girando hacia el sujeto, pues, mediante el examen de su estructura cognoscitiva trascendental descubrir en él el modo obligado de darse el objeto. El mismo Kant lo expone así al sostener que su filosofía crítica no puede residir más que en el sujeto y en la naturaleza de sus facultades de conocer.²²

Al igual que en el Apéndice de la Dialéctica trascendental, en las Introducciones a la C.J. Kant asigna al principio de la finalidad de la naturaleza *status* trascendental pero validez subjetiva. Para poner de manifiesto la naturaleza trascendental de este principio cita aquellas sentencias de los filósofos, que ya aludió en el Apéndice mencionado: *lex parsimoniae*, *lex continui in natura*, etc., los cuales no son otra cosa que aspectos de la expresión trascendental del Juicio, que se da a sí mismo una ley para la experiencia como un sistema. Son colocados en la base de la investigación de la naturaleza para hacer posible la experiencia como un sistema. De esta manera el hombre actúa “como si” hubiera tal finalidad, ya que la sistematización continua que intenta darle a las leyes aisladas para convertirlo en un todo inteligible es prueba de esto, un ejemplo sería la clasificación en géneros y especies. Mac Farland sugiere que Kant quiere decir al llamar al principio de la finalidad un principio trascendental es que este principio no es deducido de nuestra experiencia de la naturaleza como sistemática, sino que es él el que hace esta experiencia posible.²³

Kant opone explícitamente en la Introducción definitiva, “trascendental” a origen psicológico y origen empírico, pues éstos no llevan consigo una necesidad, que exprese su naturaleza trascendental. Por lo tanto, para nuestras facultades de conocimiento y para su uso, que de modo patente resulta de ellas, la finalidad de la naturaleza es un principio trascendental de los juicios, y, que por ende, necesita también de una deducción trascendental, (similar al de las ideas de la razón en el apéndice a la Dialéctica

²¹ carta de Fichte a Reinhold, 28 de abril de 1975. Citado por A. Llano, *ibid.*

²² Kant, *Crítica del Juicio*, Introducción V, edición mencionada, traducida por Manuel G. Morente, p.134

trascendental: éstas no se refieren a ningún objeto ni determinan nada sobre los objetos, pero el proceder siempre de acuerdo con tales ideas es una máxima necesaria de la razón), por medio de la cual se descubra *a priori* en las fuentes del conocimiento el fundamento de juzgar así. Y en los fundamentos de la posibilidad de una experiencia encontramos evidentemente ante todo algo necesario: las leyes generales, sin las cuales ni siquiera cabría concebir la naturaleza, y éstas se apoyan en las categorías. Bajo esas leyes la facultad de juzgar es decisiva, puesto que su única tarea es subsumir bajo leyes dadas.²⁴

Con la aceptación de la finalidad de la naturaleza como un principio trascendental, no se prescribe ninguna ley a la naturaleza, sino que se admite sólo para uso del juicio:

“El juicio tiene, pues, un principio *a priori* para la posibilidad de la naturaleza, pero sólo en relación subjetiva, en sí, por medio del cual prescribe una ley, no a la naturaleza (como autonomía) sino a sí mismo (como heautonomía) para la reflexión sobre aquella, y puede llamársele ley de la especificación de la naturaleza en consideración a sus leyes empíricas, y esta ley no la conoce él *a priori* en la naturaleza, sino que la admite para una ordenación de la misma. ... se quiere tan sólo que, cualquiera que sea la organización que la naturaleza tenga, según sus leyes universales, sea necesario buscar sus leyes empíricas, siguiendo completamente aquel principio y las máximas que en él se fundan, porque solamente en la medida en que él encuentra aplicación podemos progresar en la experiencia, con el uso de nuestro entendimiento y adquirir conocimiento.²⁵

El principio existe por tanto, para el juicio reflexionante y le invita a considerar la naturaleza como si fuera un todo finalístico adaptado a nuestras facultades cognoscitivas.

II. 2. 5. El sentimiento de placer y el concepto de finalidad de la naturaleza

Kant establece una conexión entre el sentimiento de placer y el concepto de finalidad de la naturaleza, partiendo de la comprendida coincidencia de la naturaleza en la diversidad de leyes particulares con nuestra necesidad de encontrar para éstas

²³ MC Farland, J. D., *Kant's Concept of Teleologie*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1970, p. 82

²⁴ Kant, o.c. edición mencionada, traducida por Manuel G. Morente, introd. V, p. 129

²⁵ Kant, o.c. V. Idem, (autonomía significa legislación propia y heautonomía, legislación dada por el sujeto a sí mismo).

universalidad de principios, que debe juzgarse casual según nuestra investigación aunque para nuestra necesidad de conocimiento sea indispensable, y por medio de la que coincide la naturaleza con nuestro propósito dirigido al conocimiento. Las leyes generales del entendimiento y leyes de la naturaleza son necesarias para ésta, y su producción no presupone intención alguna con nuestras facultades de conocer, porque por medio de ellas sólo adquirimos un concepto de lo que sea naturaleza, correspondiente a ella por necesidad como objeto del conocimiento en general.

El descubrimiento de la adecuación del orden de la naturaleza con sus leyes particulares que rebasan por su disparidad y diversidad nuestra comprensión, es realizado por el entendimiento en busca de un fin necesario, que es el de introducir unidad de los principios en ese orden, siendo la facultad de juzgar la encargada de atribuirlo a la naturaleza ya que el entendimiento en esto no puede prescribirle ley alguna. La obtención de este propósito está asociada al sentimiento de agrado, que se determina *a priori* y con validez universal gracias a que se realiza sólo mediante la relación del objeto con la facultad de conocimiento sin que el concepto de finalidad considere en absoluto a la facultad de apetecer, por lo que se distingue totalmente de toda finalidad práctica de la naturaleza.

La compatibilidad descubierta de dos o más leyes naturales heterogéneas empíricas bajo un principio que las abarque es motivo de un deleite notable y a menudo de admiración y hasta incesante admiración a pesar de la familiaridad con su objeto. Para que la concordancia de las diferentes leyes de la naturaleza en nuestra facultad de conocimiento, concordancia considerada por nosotros como meramente contingente, nos proporcione una sensación de agrado, se requiere, pues, algo que en el juicio de la naturaleza llame la atención hacia el teleologismo de ésta para nuestro entendimiento, un afán de colocar en lo posible esas leyes bajo otras superiores, aunque sin dejar de ser empíricas, y si logramos se producirá esa sensación; y por el contrario, nos desagradaría totalmente una representación de la naturaleza que de antemano nos dijera que en la investigación más mínima, por encima de la experiencia más vulgar, nos hemos de tropezar con una heterogeneidad de sus leyes, que hiciera imposible para nuestro entendimiento la unión de sus leyes particulares bajo generales empíricas, porque esto

contradice al principio de la especificación subjetivo-finalista de la naturaleza en sus géneros y de nuestra facultad de juzgar reflexionante en los propósitos de este último.²⁶

Es un mandato de nuestro Juicio el proceder, según el principio de la adecuación de la naturaleza a nuestra facultad de conocer, tan lejos como ella alcance sin decidir (pues no es un Juicio determinante el que da tal regla) si tiene sus límites o no, porque si bien podemos determinar límites en lo que se refiere al uso racional de nuestra facultad de conocer, en cambio, en el campo empírico, una determinación de límites es imposible.

“En la facultad reflexiva del juicio enfocamos la naturaleza como si ésta especificase sus leyes fundamentales de tal modo que se agruparan para nosotros en una gradación absolutamente captable de conceptos empíricos: esto quiere decir que la enfocamos, desde este punto de vista como un arte. Ahora bien, ¿cómo se planteará subjetivamente el problema que aquí hemos formulado en su aspecto intrínseco y objetivo, es decir, cómo se expresará y se reflejará en la conciencia la concepción de aquella específica peculiaridad ‘artística’ de las leyes de la naturaleza?... La expresión subjetiva de aquella adecuación al fin con que nos encontramos en el orden de los fenómenos es el sentimiento de placer que a ella va unido. Dondequiera que percibimos una coincidencia para la que no encontramos un fundamento suficiente en las leyes generales del entendimiento, pero que constituye un estímulo para la totalidad de nuestras facultades de conocimiento y para el empleo coherente de éstas, este artículo que es para nosotros algo así como un don libremente concedido, va acompañado de una sensación de placer. Nos sentimos alegres y como ‘descargados de una necesidad’, tal como si esa ordenación armónica de los contenidos de la experiencia implicara una venturosa casualidad que viniese a favorecer nuestros designios.”²⁷

El “placer”, se va a incluir en lo apriorísticamente determinable y cognoscible, elemento que había sido hasta ahora considerado como algo solamente individual y arbitrario, y pasa a adquirir un sentido general “para todos” contra el anterior punto de vista expresado por Kant en su *Crítica de la Razón Pura*, en la que declaró frustradas las esperanzas de llegar a una Crítica del gusto científicamente fundamentada, por razón de que los elementos del agrado y desagrado estéticos consistían en sentimientos de placer y disgusto, por sus fuentes puramente empíricos, que no podrían servir como leyes *a priori*.

²⁶ Kant, o. c. edición mencionada, traducida por Manuel G. Morente, Introducc. VI, p.140

²⁷ Cassirer Ernst, *Kant, Vida y Doctrina*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Breviarios 201, México, 1993, pp. 353, 354

Este cambio significó que hubo un cambio notable, consecuencia del progreso en la crítica del *conocimiento* teórico. Cassirer expresa lo siguiente en una nota a pie de página:

“... no puede caber la menor duda sobre el papel que la “sistemática” desempeñó en el descubrimiento de la estética crítica. No es que Kant, al agregar a los dos principios apriorísticos ya descubiertos un tercero, persiguiese una finalidad de simetría, sino que fue un desarrollo y una formulación más precisa del concepto del apriorismo lo que encontró ante todo en el campo teórico, en la idea de la “adecuación” lógica de la naturaleza a nuestra capacidad de conocimiento. Con lo cual se le reveló al mismo tiempo posible sujeto de determinación apriorística la consideración de fin o, para expresarlo desde el punto de vista psicológico-trascendental, el campo del placer y el disgusto. Partiendo de aquí, siguió desarrollándose el camino por el que, en último resultado, se llegó a la fundamentación apriorística de la estética, como parte de un sistema de teleología general.”²⁸

II. 2. 6. La representación estética de la finalidad de la naturaleza

El sentimiento de placer unido al objeto, será para Kant una representación estética de la finalidad. El objeto adquirirá a los efectos de este sentimiento, una representación de finalidad. La forma del objeto es juzgada en la *pura reflexión* sobre la misma, no habrá ni conceptos, ni sensaciones. Existirán diversos tipos de juicios estéticos, pero, cuando a la representación del objeto va unido un sentimiento de placer, y no sólo para un sujeto, sino para todo el que juzga en general, llamamos al objeto bello. “...y la facultad de emitir juicios según un placer semejante llámase gusto...” Esta relación será tal que siempre deberá ser reconocida como percepción reflexionada, ya que la base de este placer se encuentra en la condición universal de los juicios reflexionantes que será la concordancia final de un objeto (sea naturaleza o arte) con las facultades exigidas para todo conocimiento empírico: la imaginación y el entendimiento.

El placer en los juicios de gusto, depende de una representación empírica y no puede ser unido *a priori* con concepto alguno (no se puede *a priori* determinar qué objeto será conforme al gusto o no, pues éste hay que probarlo), sin embargo ese juicio descansa sobre la reflexión y las universales subjetivas condiciones de la concordancia de la

²⁸ Cassirer Ernst, o. c. p. 357

reflexión con el conocimiento de los objetos en general, para el cual la forma del objeto posee una finalidad.

“... los juicios reflexionantes son más favorables para la filosofía crítica, precisamente porque con ellos no se pretende construir un mundo, diseñar una natura formaliter spectata. Se trata, más bien, de jugar libremente con nuestras propias representaciones, descubriendo en ellas la teleología de la razón humana en su articulación con las demás facultades (sensibilidad externa, imaginación y entendimiento)”²⁹

“...si la forma de un Objeto dado en la intuición empírica está cualificada de tal manera que la aprehensión de la diversidad de éste en la imaginación concuerda con la presentación de un concepto del entendimiento (sea cual sea el concepto), entonces en la mera reflexión el entendimiento y la imaginación concuerdan mutuamente para la realización de su labor, y el objeto es percibido como conforme a fines simplemente para el Juicio, y, por tanto, la propia finalidad es considerada como meramente subjetiva, porque ni requiere un concepto determinado del Objeto ni lo produce, y el propio juicio no es un juicio de conocimiento. Un juicio tal se llama juicio estético de reflexión. Si por el contrario, son dados previamente conceptos empíricos y leyes concordantes con el mecanismo de la naturaleza, y el Juicio compara un concepto del entendimiento semejante con la razón y su principio de posibilidad de un sistema, entonces, si se encuentra esta forma en el objeto, la finalidad es juzgada objetivamente y la cosa se llama un fin de la naturaleza, ya que antes las cosas sólo se han juzgado como formas de la naturaleza indeterminadamente conformes a fines. El juicio sobre la finalidad objetiva de la naturaleza se llama teleológico. Es un juicio de conocimiento, aunque perteneciente sólo al Juicio reflexionante, no al determinante.”³⁰

Podemos considerar:

1. La belleza de la naturaleza como exposición del concepto de la finalidad formal de la naturaleza.
2. Los fines de la naturaleza como exposición del concepto de una finalidad real.

En el primer caso tendremos un juicio del gusto y será un *juicio estético*, en el segundo tendremos un juicio lógico según conceptos y se denominará *juicio teleológico*. El

²⁹ Llano Alejandro. *El enigma de la representación*. Editorial Síntesis S. A., Madrid, 1999, pag. 73

³⁰ Kant. *Primera Introducción a la Crítica del Juicio*. Visor, Madrid, 1987, p. 67

juicio estético será una facultad particular de juzgar un objeto según una regla, pero no según conceptos, no aporta al conocimiento de objetos, y por lo tanto encuentra sitio *solamente* en el sujeto que juzga.

El juicio en general, desde el punto de vista de la facultad de conocer, establece un concepto regulativo en torno a la naturaleza pero, por otro lado cuando emite juicios estéticos en torno a objetos que lo ocasionan sea arte, sea naturaleza, establece un principio constitutivo con relación al placer o al dolor.

La capacidad de sentir un placer nacido de la reflexión sobre la forma de las cosas expresa no sólo una finalidad de los objetos con relación al Juicio reflexionante, de acuerdo al concepto de la naturaleza que tiene el sujeto, sino también a la inversa, una finalidad del sujeto con relación a los objetos, según su forma y hasta su carácter informe, a consecuencia del concepto de libertad, por lo que el juicio estético debe ser referido no sólo a lo bello como juicio de gusto, sino también, como nacido de un sentimiento del espíritu, a lo sublime...³¹

Como los juicios sobre lo bello no descansan en conceptos, su universalidad no puede ser universalidad lógica. La universalidad de los juicios sobre lo bello no es lógica sino estética, se refiere a los sujetos que juzgan: la universalidad estética que se añade a un juicio ha de ser de una especie particular, porque el predicado de la belleza no se enlaza con el concepto del objeto, considerado en su total esfera lógica, sino que se extiende ese mismo predicado sobre la esfera total de los que juzgan. La universalidad subjetiva de los juicios de gusto alude a la posibilidad de ser compartidos; Kant se refiere a esta posibilidad mediante la expresión "universal comunicabilidad". De aquí vendría la pregunta: ¿en el juicio de gusto, el sentimiento de placer precede al juicio del objeto o éste precede a aquel? De donde la primera alternativa es incompatible con la pretensión a universal comunicabilidad. En cambio en la segunda el placer mismo será consecuencia de algún fundamento, capaz de hacerlo susceptible de ser compartidos por todos.

Sin embargo se presenta un problema: universalmente comunicable sólo es el conocimiento, entonces, cómo justificar esta pretensión de juicio de gusto a univer-

³¹ Kant, o. c. Introducción definitiva, VII, p. 148

salidad sin comprometer su ateoricidad, sin eliminar su carácter estético. Kant encuentra la solución al problema en ver el fundamento de determinación del placer en lo bello en la condición subjetiva de la posibilidad del conocimiento, en general, y, en consecuencia, común a todos los hombres; pero, previa a todo conocimiento determinado. Esta condición subjetiva del conocimiento, en general, es la concordancia de la imaginación y el entendimiento, el cual es también el fundamento de determinación del placer en lo bello, pero con la diferencia de que en el juicio de gusto la imaginación y el entendimiento concuerdan libremente, sin concepto, salvando la ateoricidad del juicio, que sería aconceptual. Ellos no concuerdan en un concepto para la determinación del objeto, sino, con ocasión de la representación dada, determinan el estado del sujeto, su sentimiento, por lo que el juicio de gusto no es lógico sino estético. Pero comparte con los juicios lógicos el carácter de universalidad, porque está constituido por las condiciones subjetivas del conocimiento en general y además porque tienen un origen trascendental.

Hay que distinguir necesariamente dos posibles relaciones que se establecen en esta clase de juicios con el sujeto: por un lado, aquella donde éste es considerado como un sujeto privado, individual, cuyo juicio expresa una validez que no va más allá de la sola persona que lo emite y por el otro, aquella donde el sujeto es considerado como miembro de una comunidad de sujetos juzgantes, enlazados e identificados entre sí por la presencia de un mismo sentimiento y pretenden una validez universal para sus juicios formulados. En el primer caso se refiere al gusto de los sentidos y al juicio de gusto sobre lo agradable, el segundo al gusto de reflexión y al juicio de gusto sobre lo bello, en el que hay un fundamento subjetivo presente en todo sujeto, que permite legitimar la pretensión de validez universal para este tipo de juicios.

II. 2. 7. De la representación lógica de la finalidad de la naturaleza

La idoneidad de la naturaleza puede representarse también a base de un motivo objetivo, como coincidencia de su forma con la posibilidad de la cosa misma, según un concepto refiere la forma del objeto no a las facultades de conocimiento del sujeto en la aprehensión de esa forma, sino a un determinado conocimiento del objeto bajo un concepto dado, y tiene que ver con el entendimiento que juzga las cosas. De este modo pone al lado del concepto una intuición sensible correspondiente, mediante la naturaleza, en su técnica, cuando ponemos a su base nuestro concepto de fin para juzgar su

producto, cuando para el juicio de sus productos nos basamos en nuestro concepto de fin, representando tanto la finalidad de la naturaleza en la forma de la cosa, así como este su producto como fin de la naturaleza. Atribuimos a la naturaleza una relación con nuestra facultad de conocimiento por analogía con un fin, es así que podemos considerar la belleza natural como exposición del concepto de finalidad formal (meramente subjetiva) y los fines de la naturaleza como exposición del concepto de una finalidad real (objetiva) juzgando a la primera mediante el gusto y la segunda mediante el entendimiento y la razón (lógicamente según conceptos). Sobre esto se funda la división de la crítica de juzgar en estética y teleológica.³²

El juicio teleológico ejerce una función análoga al juicio estético, a cuyo principio le corresponde la función de anticipar la utilidad en razón de la forma pura, en virtud de la utilidad interna de la naturaleza de lo orgánico que es inaccesible al conocimiento intelectual, ya que el intelecto no puede conocer cómo “brota esa hoja de su rama”. Su interés se limita a lo mecánico y útil y no se extiende a lo vivo y a lo pertinente, que es por sí mismo causa y efecto a un tiempo, un ente es en sí mismo organizador. Lo vivo y pertinente obtiene su determinabilidad “indeterminable” a través únicamente de nuestro juicio. La utilidad de la naturaleza es, pues, un principio apriorístico del juicio reflexionante que para nuestro conocimiento intelectual anticipa sólo la adecuada congruencia de las partes para formar el todo de un organismo.

El juicio teleológico está fundado en un principio *a priori* y aunque conecta un concepto determinado de un fin, que fundamenta la posibilidad de ciertos productos de la naturaleza, con la representación del Objeto, no es más que un juicio reflexionante como el estético.

“No pretende en absoluto afirmar que en esta finalidad objetiva la naturaleza (u otro ser por medio de ella) proceda de hecho intencionalmente, es decir que en sí o en su causa el pensamiento de un fin determine la causalidad, sino solamente que debemos usar las leyes mecánicas de la naturaleza según esta analogía (relaciones causa-efecto) para reconocer la posibilidad de tales Objetos y obtener un concepto de los mismos que los relacione en una experiencia ordenada sistemáticamente. Un juicio teleológico compara el concepto de un

³² Kant, o. c. Introducción definitiva VIII, p. 152

producto de la naturaleza, según lo que es, con lo que debe ser. Lo que aquí fundamenta el juicio de su posibilidad es un concepto (de fin) que lo precede *a priori*.”³³

Pensar que un producto de la naturaleza ha debido ser algo, y juzgar si es así de hecho o no, contiene la presuposición de un principio imposible de ser obtenido de la experiencia, porque ella sólo enseña lo que las cosas son. Todos los juicios sobre la finalidad de la naturaleza, sean estéticos o teleológicos, están sujetos a principios *a priori*, y de modo especial los que pertenecen exclusiva y particularmente al Juicio, por ser juicios meramente reflexionantes, no determinantes. El juicio reflexionante procede técnicamente (según leyes propias). Este proceder tiene como fundamento un principio de la técnica de la naturaleza y el concepto de una finalidad que se debe presuponer en ella *a priori*. La *estética* del juicio reflexionante y la lógica de la misma bajo el nombre de *teleología* considerarán a la naturaleza como técnica, es decir, como conforme a fines en sus productos; en el primer caso subjetivamente y en el segundo como objetivamente conforme a fines en relación con la posibilidad misma del objeto. La finalidad objetiva se fundamenta o bien en la posibilidad interna del Objeto, o bien en la posibilidad relativa de sus consecuencias externas. En el primer caso el juicio teleológico considera la *perfección* de una cosa según un fin que reside en él mismo (ya que la diversidad en sí está relacionada como el fin y el medio); en el segundo, el juicio teleológico sobre un objeto de la naturaleza se refiere sólo a su *utilidad*, es decir, la concordancia con un fin que reside en otras cosas. ³⁴

El juicio usado teleológicamente da concretamente las condiciones por las cuales deba juzgarse algo (por ejemplo un cuerpo organizado), según la idea de un fin de la naturaleza. La teleológica es una facultad de juzgar reflexionante, procede según conceptos, como ocurre siempre en el conocimiento teórico pero no determina los objetos y su aplicación pertenece a la parte teórica de la filosofía y a causa de los principios especiales, que no deben ser determinantes como por necesidad son en una doctrina, tiene que integrar una parte especial de la crítica.

³³ Kant, *Primera Introducción a la Crítica del Juicio*. Visor, Madrid, 1987 De la investigación de un principio del Juicio técnico, p. 100

³⁴ Kant. *Primera Introducción a la Crítica del Juicio*. Visor, Madrid, 1987 División de la Crítica del Juicio, 12, p.116

II. 2. 8. La configuración arquitectónica de la filosofía trascendental

La temática de la *Crítica del Juicio* muestra una unidad arquitectónica. Una vez captados los rasgos constitutivos del sentimiento de gozo y disgusto y liberado de toda identificación con sensaciones, placeres y malestares en sentido objetivo y aferrado el hilo que lleva desde el sentimiento (*Gefühl*) hasta el sentir penetrante (*Einfühlung*) a través de las facultades de imaginar (*Einbildungskraft*) y discernir (*Urteilkraft*), descubre una unidad sistemática y una unidad arquitectural. Expone la articulación dual de la facultad de Juicio en tanto ejercicio cognitivo del sentimiento de placer y disgusto: lo bello y lo sublime en primer lugar y en segundo, la teleología y el fin terminal. Esta facultad se mueve en la finizabilidad, desplegada desde el sujeto por reflexión.

Veamos ahora cómo se manifiesta su arquitectura. Después de la Introducción, clave del sistema, se consagra la primera parte a la facultad de juzgar estética, que se divide en ANALÍTICA (de los elementos trascendentalmente comprensibles del juicio de gusto) y DIALÉCTICA (de la resolución racional de las contradicciones y antinomias de la primera) La ANALÍTICA se divide en Analítica de lo bello (de la constitución del objeto del juicio de gusto según el hilo conductor de la lógica del entendimiento, configuradora trascendental del discernimiento) y Analítica de lo sublime (de la constitución del mismo objeto según el hilo conductor de la lógica de la razón, configuradora de totalidades de condiciones con sus respectivos incondicionados) Y dependiendo de la conexión de la facultad de la imaginación con la facultad de conocer se tendrá lo sublime matemático, y en conexión con la facultad de desear, lo sublime dinámico.

A continuación de la ANALÍTICA y la DIALÉCTICA, la Deducción de los juicios estéticos puros sólo en deducción del juicio de gusto, pues, en lo que se refiere a lo sublime, su exposición es su misma deducción, dada su índole específica. La deducción condensa sus descubrimientos en la idea del gusto como una especie de "sensus communis" (idea de un sentido común a todos) abriendo las compuertas de la primera condensación de vida, liberadora del sentimiento de gusto y disgusto: tema del arte y del arte bello, como artes del genio, que da la regla al arte, de sus facultades de espíritu. Kant lo caracteriza hablándonos de un plan oculto de la naturaleza: el genio –creador de bellas obras de arte, favorito de la naturaleza. El filósofo nos plantea la solución a las

perplejidades de este mundo trascendental, cargado de tensiones y contradicciones en la dialéctica del juicio de gusto, en torno a su conceptualización, donde la tesis la niega y la antítesis la afirma, con el concepto mismo de la facultad de juicio reflexionante: el juicio de gusto no se funda en conceptos determinados sino en indeterminados. Con ello amplía su alcance como liberación de fuerza del sujeto como vivificación, aunque restrinja su alcance como conocimiento.

La segunda parte de la *Crítica del Juicio* estudia la facultad de juicio teleológico. Su Analítica muestra que la finalidad intelectual no es subjetiva sino objetiva pero formal. Hay circunstancias de conocimiento que hacen necesario recurrir a una explicación teleológica, como cuando las cosas son consideradas como fines de la naturaleza, es decir, que las cosas sean consideradas como unidad de causa y efecto en relaciones recíprocas. Casos en los que la representación meramente mecánica resulta insuficiente. Hay productos en la naturaleza cuya forma interna es contingente desde leyes meramente mecánicas; la experiencia de tales productos requiere, para su posibilidad, el uso de principios teleológicos.

Kant entiende que hay productos en la naturaleza que son meros agregados, pero otros son sistemas. En la primera Introducción a la *C. J.* Kant habla de los seres organizados de la naturaleza, como sistemas:

“La naturaleza procede, con respecto a sus productos en cuanto agregados, mecánicamente, como mera naturaleza; pero con respecto a ellos en cuanto sistemas, por ejemplo, configuraciones cristalinas, todo tipo de formas de flores o la constitución interna de plantas y animales, procede técnicamente, esto es, a la vez como arte”³⁵

El mecanismo no puede dar cuenta de los sistemas, porque es ciego ³⁶. Los seres organizados de la naturaleza no son meros agregados y, por tanto, no pueden ser abordados según el principio de causalidad mecánica ³⁷

Esto introduce la idea del ente organizado, es decir: fines de la naturaleza sólo son concebibles como entes organizados. Por lo cual rige un concepto no constitutivo del

³⁵ Kant, o.c. p. 118

³⁶ Mc Farland, J.D., *Kant's Concept of Teleologie*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1970, pp 97-98.

³⁷ Negri, A. *Teleología e conoscenza totalitaria in Kant*, en Akten des 4. Internationalen Kantkongresses. Sobre las ideas como objetos

entendimiento o de la razón sino regulativo de la facultad de juicio reflexionante. Dicho concepto sirve de soporte para una representación más adecuada de la naturaleza, representación que no ha de quedar limitada a las restricciones de la explicación mecánica. Pero aquí surge un conflicto entre lo que el objeto admite como explicativo, en tanto concepto, y lo que exige cuando se lo considera desde el todo fenoménico al que pertenece, dominio que desborda las limitaciones de lo explicable, pero que, al no poder ser concebido intuitivamente por la razón, sólo puede ser pensado según condiciones de validez para la representación que el sujeto tiene de él. Se presenta una antinomia que se resuelve en la segunda sección de la *Crítica del discernimiento teleológico*. Postula la tesis de una causalidad libre junto a la causalidad según leyes de la naturaleza. La solución muestra que la antinomia entre explicación física (mecánica) y explicación teleológica (técnica) es aparente y que resulta de la confusión de un principio del juicio reflexionante con otro del determinante.

La posibilidad de pensar la unidad de mecanismo y teleología en un fundamento superior tiene como consecuencia fundamental en la *Crítica del Juicio teleológico*, la legitimación de la coexistencia de los principios mecánico y teleológico, como principios para la investigación de la naturaleza. Kant afirma, en efecto, que

“el principio del mecanismo de la naturaleza y el de la causalidad de la misma según fines, en uno y el mismo producto natural, deben reunirse ambos en la dependencia de un principio superior y brotar juntamente de él, porque si no, en la consideración de la naturaleza no podrían coexistir uno junto al otro”³⁸

“La hipótesis de un principio suprasensible, pensado como fundamento de la posibilidad de unión de mecanismo y finalidad, legitima el uso de los lenguajes mecánico y teleológico, ambos pueden ser aplicados a la investigación de la naturaleza, sin contradicción”³⁹

La *Doctrina del método de la facultad de juzgar teleológica*, expone la metodología de la misma en paralelo a la *Doctrina trascendental del método de la Crítica de la Razón Pura*.

totalitarios, ps. 435-436

³⁸ (C. J., V, 412). Citado por Ana Andaluz Romanillos en el extracto de su tesis de Doctorado: *Finalidad de la naturaleza en Kant*, Madrid 1991, Universidad Pontificia de Salamanca, Facultad de Filosofía y Letras, p. 688

³⁹ Philonenko, *L'antinomie du jugement teleologique*, pp.157-159 Citado por Ana Andaluz Romanillos en el extracto de su tesis de Doctorado: *Finalidad de la naturaleza en Kant*, Madrid 1991, Universidad Pontificia de Salamanca, Facultad de Filosofía y Letras, p.

Vierte este apéndice los descubrimientos nucleares de la filosofía trascendental, pudiéndose considerar que es allí donde la *Crítica del Juicio* alcanza su punto más alto.

Los tres primeros párrafos realizan el tránsito desde lo expuesto acerca del discernir teleológico, tomando como punto de partida la pregunta por el lugar de la teleología en el conjunto de las ciencias, afirmando como respuesta que ella no pertenece a doctrina alguna sino sólo a la crítica, pues, es una teoría trascendental inherente a la facultad determinada del discernimiento.

Su primer tema: la insuficiencia del principio mecánico y su subordinación al principio teleológico cuando se trata de pensar una cosa en el todo de la naturaleza, por lo que resulta necesario considerarla como fin de ésta. A continuación los siguientes tres desarrollan las condiciones trascendentales del sistema de la teleología. Vida y libertad se despliegan desde dentro del intersujeto en un discernir según sus propios principios subjetivos.

Se concibe la naturaleza como sistema de entes organizados, pensando las condiciones de axiomatización de un sistema teleológico. Se hace la distinción entre finalidad externa y finalidad interna, entre fin último y fin terminal. Fin es el efecto representado cuya representación es también, el fundamento de determinación de la causa que actúa con entendimiento para producirlo. En la naturaleza nada puede ser representado como fin terminal, absoluto, sólo puede hablarse de fines últimos relativos, a los contextos o ciclos que se tome en consideración.

En el siguiente desarrolla en tal contexto, la idea de fin último de la naturaleza. Con la noción de fin último se incorpora la idea del hombre no como sujeto trascendental, sino como género humano, como unidad del intersujeto en el despliegue del sentido interno que ratifica la índole temporal de la apercepción, apuntando de este modo a la unidad sistemática de la filosofía trascendental. De aquí se deduce que el hombre es el fin terminal de la creación, fin que no ha menester de ningún otro como condición de su posibilidad. Se trata del hombre considerado como el único ente natural en el que se reconoce una facultad suprasensible, la libertad, de tal modo que la causalidad según libertad y su objeto pueden proponerse como fin supremo.

Por último la C. J. desarrolla la idea del fin terminal en su conexión con la totalidad sistemática de la filosofía trascendental, para la que representa uno de sus pilares fundamentales. Sobre esa base se hace posible discernir las verdaderas dimensiones del problema de la prueba de la existencia de Dios, o de la consumación de la metafísica en la filosofía trascendental, cerrándose así, mediante esta idea, el todo sistemático de esta filosofía. A continuación Kant, repiensa la interpretación de la razón especulativa, expuesta en *la Crítica de la Razón Pura* y coloca la certeza práctica de la segunda *Crítica* en el espacio trascendental de la facultad discretiva reflexionante, sintetizando todos los dominios de la filosofía trascendental a partir de la estructura interna de la misma facultad. La nota general a la teleología indica cómo se cierra la totalidad sistemática de la filosofía trascendental en cuanto unidad crítica fundamentante de la teoría de las facultades totales del intersujeto, facultades cuyo libre juego permite instalar plenamente el ser en la representación.

II. 2. 9. Enlace de las legislaciones del entendimiento y la razón por la facultad de juzgar

Las críticas de la razón teórica y práctica son dos estudios sistemáticos de los principios *a priori* del conocimiento empírico y de la moralidad, pero no constituyen solas la totalidad del sistema. Kant, mediante la tercera Crítica, nos va a mostrar la relación entre los cometidos de las tres Críticas, empleando el lenguaje de las facultades, con el fin de hallar cómo funcionan los principios asignados a ellas y lo hace llevado de su hábito de examinar o prever un estudio de la función.

En común con sus predecesores racionalistas, distingue tres facultades de la mente como un todo y tres facultades cognoscitivas: el entendimiento, el juicio, y la razón. Dice: "el entendimiento es legislador *a priori* para la naturaleza como objeto de los sentidos, para un conocimiento teórico de ella en una experiencia posible. La razón es legisladora *a priori* para la libertad y su propia causalidad, como lo suprasensible en el sujeto, para un conocimiento absoluto-práctico".⁴⁰ Pero las jurisdicciones del concepto de

⁴⁰ Kant. C.J. Introducción definitiva IX, p. 153, Traducción de José Rovira Armengol. Edit. Losada, S. A. Buenos Aires, 1961.

naturaleza y la del concepto de libertad se encuentran totalmente separadas por el abismo que media entre lo suprasensible y los fenómenos.

Uno de los cometidos de la tercera Crítica, es el probar la conjetura de que el juicio reflexivo tiene un principio *a priori* relacionado con el sentimiento en un modo análogo a como los principios *a priori* del entendimiento se relacionan con el conocimiento de la realidad empírica y los de la razón práctica con el deseo. El siguiente consiste en indagar en la conexión entre el ámbito de la naturaleza y el de la libertad moral, entre la razón teórica y la razón práctica. Mientras la primera Crítica ha tratado de demostrar que la experiencia del hecho empírico presupone la adopción de ciertos principios sintéticos *a priori*, que determinan juntos una concepción de la naturaleza como un sistema mecanicista; y la segunda, que la acción moral no es una ilusión y que será posible sólo si suponemos un sistema de fines relativos y absolutos, y donde nuestra libertad elija su realización si es que están en pugna entre sí.

Estas dos Críticas son desarrolladas a la luz que se da entre sí, mediante una constante referencia recíproca. Juntas muestran que los principios teóricamente necesarios que se aplican a los fenómenos y los principios prácticamente necesarios que se refieren a los noúmenos son lógicamente compatibles. Pero ello no es suficiente, no basta la compatibilidad lógica entre los conjuntos de principios. Hace falta descubrir la existencia de alguna conexión entre sus diversos ámbitos: porque nuestra libertad se expresa o halla su realización en la naturaleza a través de nuestras acciones. ¿Habrá un fundamento de la unidad de lo suprasensible -residente en la base de la naturaleza- con aquello que la noción de libertad contiene como prácticamente real? La concepción del mismo debe ser tal que "haga posible el tránsito desde el modo de pensar que está de acuerdo con los principios de la naturaleza, a aquel que esté de acuerdo con los de la libertad".

En la tercera Crítica, Kant muestra que el juicio reflexivo tiene un principio *a priori* que, entre otras cosas, establece la armonía requerida entre la naturaleza y la libertad. Este deberá ser sintético. Además al igual que los principios necesarios que une, deberá ser *a priori*, es decir lógicamente independiente de toda proposición que describa impresiones sensibles.

Si bien los fundamentos que determinan la causalidad por el concepto de libertad, no están situados en la naturaleza y lo sensible no puede determinar lo suprasensible, en el sujeto sí es posible, comprendiendo el concepto de una causalidad por la libertad, cuya acción debe operarse en el mundo según leyes formales de ella. La acción según el concepto de libertad es el fin último que debe existir, para el que se presupone la condición de su posibilidad en la naturaleza. La facultad de juzgar proporciona el concepto mediador entre los conceptos naturales y el de la libertad, en el concepto de idoneidad de la naturaleza, permitiendo pasar de la legalidad teórica pura a la legalidad práctica pura, de la legalidad según la primera al fin último según la segunda, y con ello reconocer la posibilidad del fin último, que solamente en la naturaleza y de acuerdo con sus leyes puede llegar a ser real.⁴¹

Si en cada una de las funciones judicativas el sujeto unifica la diversidad de los objetos a través de una serie específica de facultades y del entronque de las mismas, se estaría unificando e integrando a sí mismo, porque esta unificación radica en el engarce sintético de sus facultades. Kant en la *Crítica del Juicio*, reflexiona sobre los principios del reino de la necesidad y de la libertad, del ser y del deber, de las leyes físico-matemáticas y del fin último, participando de alguna manera de ellos para conciliar unitariamente la totalidad del sujeto humano. H. Cohen dice:

“el sujeto del pensar no es firme y viviente, sin el del querer; y el sujeto del querer no es unitario, sino disuelto en impulsos, sin el pensar. La conciencia estética viene, por fin, a unificar y afirmar el “yo”, a darle vida”.⁴²

Gracias a las leyes *a priori* del entendimiento para la naturaleza, éste nos prueba que ella sólo es conocida por nosotros como fenómeno, aludiendo de manera indeterminada a un substrato suprasensible, mientras la facultad de juzgar -gracias a su principio *a priori* del juicio de la naturaleza y sus leyes especiales- proporciona a su substrato suprasensible posibilidad de determinación por medio de una facultad intelectual, y por otro lado, la razón gracias a su ley práctica *a priori*, le da la determinación por lo que la facultad de juzgar permite el paso de la jurisdicción del concepto de naturaleza a la del concepto de libertad.

⁴¹ Kant. C.J. Introducción definitiva X, pág. 40 Traducción de José Rovira Armengol. Edit. Losada, S. A. Buenos Aires, 1961.

⁴² Cohen. H. *Kants Begründung der Aesthetic*. Berlin, 1889, pág. 249.

“Así se descubre un sistema de las facultades del espíritu, en relación con la naturaleza y la libertad, cada una de las cuales tiene sus propios principios determinantes a priori, y por tanto constituyen las dos partes de la filosofía (la teórica y la práctica) en cuanto sistema doctrinal, y al mismo tiempo una transición, a través del Juicio, que por medio de un principio propio conecta ambas partes, a saber, del substrato sensible de la primera filosofía al inteligible de la segunda. Esta transición se realiza mediante la crítica de una facultad (el Juicio), que sólo sirve para la conexión, por lo cual por sí misma no puede obtener ningún conocimiento ni contribuir de ningún modo a la doctrina. Sin embargo, sus juicios, denominados estéticos (cuyos principios son meramente subjetivos), siendo distintos de todos aquellos cuyos principios básicos tienen que ser objetivos (ya sean teóricos o prácticos) denominados lógicos, son de un tipo especial que refieren intuiciones sensibles a una idea de la naturaleza, cuya legalidad no puede ser entendida sin una relación de ella misma con un substrato suprasensible...”⁴³

La espontaneidad del juego entre las facultades de conocimiento en el sentimiento de agrado, concordantes entre si contienen el motivo del agrado, haciendo idóneo el concepto ideado para proporcionar el enlace de las jurisdicciones del concepto de naturaleza con el de libertad, en el efecto de favorecer, además, la predisposición de ánimo para el sentimiento moral, dice el filósofo en el párrafo final de la Introducción definitiva.

De este modo se cierra la totalidad sistemática de la filosofía trascendental en cuanto unidad crítica fundamentante de la teoría de las facultades totales del *intersujeto*, facultades cuyo libre juego permite instalar plenamente el ser en la representación. Este cierre se da en la unidad de las tres Críticas y en la articulación interna de la facultad de juicio en el necesario juego de juicio de gusto y juicio teleológico, como mediador entre las dimensiones teórica y práctica de la razón, por un lado y la constitución del saber en el entendimiento, por otro. Kant sugiere este nexo:

“La admiración de la belleza, tanto como la emoción provocada por los tan diversos fines de la naturaleza, que puede sentir un espíritu reflexivo antes de tener una representación clara de un autor racional del mundo, tienen en sí algo parecido a un sentimiento religioso. De ahí que mediante un juicio de esas cosas análogo al moral cuando inspiran aquella

⁴³ Kant. *Primera Introducción*. División de la *Crítica del Juicio*, 11. Traduc. De José Luis Zalabardo. Visor Distr. S. A. 1987. Madrid.

admiración que va asociada a un interés mucho mayor del que puede lograr el mero estudio teórico, parezcan influir sobre el sentimiento moral (de gratitud y de veneración hacia la causa desconocida para nosotros) y también sobre el espíritu suscitando ideas morales".⁴⁴

Suele decirse que la estética kantiana centra su atención en las características del juicio subjetivo de gusto, en detrimento de un análisis de la obra de arte. Es cierto que el énfasis recae sobre el juicio, no creo se pueda afirmar que exista un descuido e indiferencia sobre lo que la obra de arte sea. Considero además importante señalar que de las características del juicio de gusto es posible inferir una concepción de la obra de arte, que se diferencia de otra concepción sobre la misma desde la perspectiva del genio. Gusto y genio señalan dos perspectivas cuya continua tensión constituyen el ser moderno: la de la autonomía de lo artístico con relación a las demás esferas de la vida cultural y de sus limitaciones que obligan a una necesaria interrelación.

A partir de aquí me acercaré progresivamente al foco principal de mi investigación, por lo que concluyo este capítulo del pensamiento de Kant en torno a la capacidad del Juicio y pasaré a continuación a las consideraciones en torno al gusto, la belleza y el sujeto contemplador en relación con la obra de arte.

⁴⁴ Kant, *Crítica del Juicio*, Segunda parte, CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR TELEOLÓGICA, Comentario general a la teleología, p., 334, Biblioteca Filosófica, Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1961

CAPITULO III

EL SUJETO ESPECTADOR EN LA ESTÉTICA KANTIANA

*El sujeto del pensar no es firme y viviente,
sin el del querer; y el sujeto del querer no es unitario,
sino disuelto en impulsos, sin el pensar.
La conciencia estética viene, por fin, a unificar y afirmar el "yo"*
H. Cohen

El propósito esencial que Kant persigue en su obra, consiste en integrar dentro del conjunto de su filosofía, los elementos fundamentales que puedan fundirse en el sujeto humano, que posee como facultades: el Entendimiento, el Juicio y la Razón, que se reducen respectivamente a las tres capacidades del espíritu: la facultad de conocer, el sentimiento de placer y dolor y la facultad de desear, donde la segunda es el eslabón que une a las otras dos. Para el filósofo esta facultad de juzgar por medio del sentimiento de placer y dolor cuenta con un principio *a priori* con su propia legislación. De este modo la estética se integra en un sistema filosófico como parte y no como mero apéndice en la historia del pensamiento.

Para Kant el hombre posee facultades que son esencialmente poderes intelectuales con los que conoce, actúa y reflexiona. El "sujeto trascendental" es el punto de arranque de su filosofía y repercute en el 'sujeto estético' al dotarlo de una singular actividad en sus facultades. Surge una revolución en el campo de la estética, pues es el sujeto y no el objeto quien determina las condiciones de posibilidad para la estimación estética. Mientras en la *Crítica de la razón pura* Kant mostró que en el conocimiento de un objeto sensible era necesario atender a la relación que mantenía la representación tanto con el objeto como con el sujeto y demostró que en la representación sensible de los objetos, la forma *a priori* del espacio constituye el componente subjetivo de la representación que el sujeto posee de ellos, en cambio en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, señaló que hay otro componente subjetivo en la representación de un objeto que no podrá convertirse en elemento del conocimiento objetivo en el sentido que lo hace el

espacio, y es el sentimiento de placer o dolor* unido a la representación y que en virtud de él habrá de expresarse la referencia de la representación no al objeto, en orden a la formulación de un juicio de experiencia, sino al sujeto, en orden a la formulación de un juicio estético. Este sentimiento poseerá un fundamento subjetivo relacionado con el sujeto y no con el objeto.

“Para discernir si algo es bello o no, referimos la representación, no por el entendimiento al objeto con vistas al conocimiento, sino por la imaginación (tal vez unida al entendimiento) al sujeto y al sentimiento de agrado o desagrado experimentado por éste. Por lo tanto, el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, un juicio lógico, sino estético, o sea un juicio cuyo motivo determinante sólo puede ser subjetivo... (El) sentimiento de placer o displacer, el cual no designa absolutamente nada en el objeto, y ... al contrario, el sujeto prueba el sentimiento de sí mismo tal como él es afectado por la representación... La representación está enteramente relacionada al sujeto y en la circunstancia al sentimiento vital que él prueba...”¹

Sentimiento vital, sentimiento de sí mismo, de elevación de la vida, sentimiento de existencia, expresiones empleadas por Kant para excluir toda experiencia psicológica y epistémica. Este placer de sentimiento vital no tiene nada de un placer sensible, por el contrario este placer es el acuerdo con las condiciones subjetivas de la vida.

Las condiciones mencionadas están dadas en las facultades, que se asumirían desde una perspectiva activa y dinámica. Se puede ver cómo Kant habla frecuentemente de facultades que activan al hombre y que ejecutan en él un conjunto de funciones: como la de la intuición, las facultades vitales, la de las reglas, la facultad de las Ideas estéticas, etc., y cuando su atención se dirige a la facultad de juzgar, que pretende ser una intermediaria entre lo cognoscible y lo incognoscible, se abre entonces la puerta de la subjetividad humana. El Juicio se da a sí mismo un principio para la reflexión sobre los objetos de la naturaleza, enlazándolos subjetivamente con una finalidad, donde lo universal se encuentra en lo particular al poner el sujeto en relación los objetos con su

* Edgardo Albizu en su ponencia del Coloquio de Lima conmemorativo del bicentenario de la Crítica del Juicio, realizado en agosto de 1990 en el Instituto Goethe en Lima, Perú, página dice: la traducción “placer y dolor” es desencaminada, errónea. Kant no alude a un tono sentimental general que pudiera cifrarse en resonancias básicas de las sensaciones, sino a lo específico de sentimientos superiores, sublimadores de las condiciones materiales de las intuiciones. Kant localiza dicha liberación en el Lust, que en tal caso cabe traducir como gozo, gaudium –no goce, que en español tiene mención inferior-, no sólo a causa de su amplitud –que también abarca, por cierto, lo sensual-, sino de su dimensión de superioridad, de la mención metafísica ínsita en él, según se confirma en el canto de Zarathustra: “Todo gozo quiere eternidad”.

¹ Kant. C. J. Libro Primero, Analítica de lo bello, Primer factor, §1. Edit. Losada, Buenos Aires, 1961, p.45

interioridad y se da una percepción singular que se vincula con conceptos indeterminados, surgiendo una legalidad interna *a priori*, que sólo puede expresarse mediante el juicio reflexivo ²

En el nivel estético, el juicio reflexivo representa al objeto unido al sentimiento de placer. El sujeto y el objeto quedan vinculados cuando aquel capta de éste una forma que le provoca satisfacción, es decir, que se ordena hacia una finalidad eminentemente formal. Significa que el sujeto se relaciona con el objeto cuando éste le genera una animación de sus facultades o actividades espirituales, que no corresponden ni a un fin cognoscitivo ni a un fin práctico. Contrariamente a toda estética operativa que hace la obra de arte el soporte de una verdad objetiva contemplada en el plano sensible, el placer estético no resulta de la perfección, de la aptitud interna objetiva de una cosa. Lo bello no es el objeto mismo en su apariencia o en su forma, porque la relación estética arranca del sujeto y se debe a una actividad creativa, a la representación estética del objeto en el sujeto. En cada una de las facultades judicativas el sujeto unifica la diversidad de los objetos a través de una serie específica de sus facultades, también en él a través de todas sus facultades y del entronque de las mismas se estaría unificando e integrando a sí mismo. Por lo tanto en la C. J. la facultad de juzgar participando de alguna manera de las otras reflexiona sobre sus principios para conciliar unitariamente la totalidad del sujeto humano.

“Kant se halla muy distante de creer que el hombre deba ser un sujeto fragmentado y en constante ‘conflicto de sus facultades’, más bien el sujeto integrado que propone, tiene como misión la reconciliación de sí mismo en el momento en que armoniza y pone al unísono el pensamiento, la sensibilidad y la acción.”³

III. 1. EL SUJETO Y LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA

Cuando el sujeto de la estética kantiana declara que algo es bello, el fundamento de tal afirmación descansa sobre bases subjetivas, pero con la pretensión de que sea convalidada y adscrita plausiblemente a todos los seres racionales. Esta validez general de lo subjetivo constituye el eje para la percepción de lo bello y que se pueda formular en

² O.c. Introducción definitiva, V – VI, la misma edición.

³ Cañas Quirós Roberto, *El sujeto en la estética kantiana* (1ª parte) Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, XXXIV (83-84), 285-286, 1996

torno suyo, el juicio de gusto. El sentimiento es afectado por la representación del objeto, por lo que la evidente subjetividad del juicio sobre lo bello, siempre está referido a una cosa, y lo esencial del juicio se descubre través del modo en que se realiza esta afectación. Si el fundamento del enunciado es el sentimiento, éste no será sentimiento individual de índole psicológica porque ya no se correspondería con un juicio de gusto y éste sólo se origina si se afirma que un objeto dado es bello, considerando que la belleza no es cualidad que objetivamente le pertenezca al objeto, pues lo bello es una proposición de la facultad de sentir y no la de conocer.

Kant lleva a cabo la “analítica de lo bello” guiándose por los criterios de cualidad, cantidad, relación y modalidad, obteniendo una cuádruple definición de lo bello aunque ya no en correlación con las cuatro formas lógicas del juicio. La incorporación de los llamados “momentos” obedece al vínculo que lo bello tiene con el entendimiento, haciendo la salvedad que el entendimiento en su función estética, procura realizar solamente una actividad contemplativa.

Las representaciones dadas en un juicio pueden ser empíricas (y por lo tanto estéticas), pero el juicio mediante ellas formulado, es lógico cuando sólo son referidas al objeto. Y, viceversa, aún cuando las representaciones dadas fuesen absolutamente racionales pero en un juicio se refirieran meramente al sujeto (a su sentimiento), el juicio sería siempre estético en estas condiciones.⁴

III. 1. 1. Placer puro y desinteresado

El placer que da lugar al juicio de gusto es desinteresado y por ello libre, mientras que el placer por lo agradable o lo bueno sí va asociado a interés, manifiesta Kant, en el primer momento referido a la cualidad. Consideramos los objetos como bellos cuando éstos gustan en sí mismos, al margen de los conceptos objetivos o de las sensaciones de lo placentero o lo bueno. De acuerdo con las exigencias de lo estético, el que juzga con criterios de posesión o de uso, no se preocupa del objeto en sí sino de sus propias apetencias o necesidades, por lo que éste no es un juicio puramente estético;

⁴ Kant. C. J. Libro Primero, Analítica de lo bello, Primer factor, §1, la misma edición, p. 46

“...en la cuestión de si algo es bello, no pretendemos saber si para nosotros o para cualquier otro, o puede tener siquiera, algún interés la existencia del objeto, antes bien cómo la juzgamos en la mera contemplación (intuición o reflexión)... Para hacer de juez en cosas de gusto, se requiere no tener la menor preocupación por la existencia de la cosa, antes bien que nos sintamos indiferentes a este respecto.”⁵

Al no estar el juicio de gusto ligado con la representación de la existencia del objeto, se produce una decantación al liberarlo de mezclarse con lo agradable, lo bueno y lo verdadero, pues en los tres casos hay una subordinación con respecto a su existencia. Lo agradable responde a deseos primarios como son las sensaciones de placer y disgusto, que dependen directamente del estímulo que provoque el objeto, mientras lo bueno puede ser visto como “útil” y en este caso, es un medio con respecto a un fin, o lo bueno como el bien moral, fundado en una estimación ontológica por parte de la razón práctica. Lo verdadero alcanza el mayor grado de objetividad cognoscitiva al estar inserto dentro de una legalidad fenoménica. La satisfacción desinteresada como propia del placer contemplativo de lo bello, acentúa en el sujeto la representación que suscita ese sentimiento; por lo tanto el gozo estético radica en la forma en la que el sujeto se representa lo bello y en el que la existencia real del objeto pierde importancia total.

Se le ha acusado a Kant de meramente formalista por su doctrina, basada en la aparente irrealidad del objeto estético. Adorno considera que la estética kantiana está desposeída de cualquier contenido y que la complacencia es algo puramente formal.⁶ A propósito de ello Roberto Cañas califica esta apreciación de Adorno de ligera, al referirse a dicha doctrina como de un hedonismo castrado, un placer sin placer.

“lejos de protagonizarse un subjetivismo y una dualidad entre el sujeto y el objeto, lo que se evidencia, más bien, es la heautonomía del sujeto. Éste ya no está subordinado a las exigencias de orden sensible, moral y lógico que pueda imponer el objeto. El sujeto al no estar atado a la servidumbre de los impulsos irracionales, a la incondicionalidad del deber y al determinismo de las leyes de la naturaleza, se da a sí mismo su propia ‘legalidad’ (armonía) teniendo como base a la complacencia de un objeto bello. En este sentido, la

⁵ O.c. §2. la misma edición, p. 46

⁶ Adorno. Th. W., *Teoría estética*. Trad. F. Riaza. Ediciones Orbis, Barcelona 1983, pág. 23

'complacencia' sólo puede ser complacencia de algo, es decir, en donde el objeto es la causa de un sentimiento que genera satisfacción según un orden interior".⁷

III. 1. 2. Placer universal subjetivo

Deducido de la anterior definición de lo bello, como objeto de un placer ajeno a todo interés, puesto que quien tiene conciencia de ello, no puede sino juzgar que eso contiene necesariamente un motivo de placer para todos. Kant lo define como: aquello que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción universal. Ello porque no se funda en alguna inclinación particular del sujeto y quien juzga se siente completamente libre con relación a la satisfacción que dedica al objeto. Ello lo hace pensar como razonable la misma atribución a los demás de una satisfacción análoga a la que él mismo experimenta. En consecuencia, hablará de lo bello como si la belleza fuese una cualidad del objeto, y como si su juicio fuese lógico, a pesar de que sólo es estético y no contiene más que una referencia de la representación del objeto al sujeto, pues, tiene con el lógico, la semejanza de que en esa circunstancia puede presuponerse que es válido para todos. Así, el sujeto supondría un carácter intersubjetivo o una comunicabilidad interna que produce la obra de arte en todos los hombres. Kant sólo considera que al enunciar su juicio, el sujeto pretende que los demás deberían reconocer la belleza si tuvieran las condiciones necesarias para ello.

Es necesario distinguir en el modo que se plantea la referencia del juicio de gusto al sujeto, dos posibles relaciones que se establecen: una, en donde el sujeto es considerado como un sujeto privado, individual, cuyo juicio expresa una validez que sólo se extiende a la sola persona que lo emite, y el segundo, donde el sujeto es considerado como miembro de una comunidad de sujetos juzgantes, enlazados entre sí por la presencia del mismo sentimiento y que pretenden legitimidad universal para sus juicios formulados. En el primer caso se trata de *gusto de los sentidos* y juicio de gusto de lo *agradable*, el segundo se refiere al *gusto de reflexión* y al juicio de gusto sobre *lo bello* propiamente dicho.

⁷ Cañas Quirós Roberto, *El sujeto en la estética kantiana*, (1ª parte) Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, XXXIV (83-84), 287, 1996

III. 1. 3. Juicio de gusto sobre lo agradable y juicio de gusto sobre lo bello

El primero, denominado por Kant como *juicio de gusto de los sentidos*, es capaz de dar lugar a juicios privados, en los que se relaciona la representación del objeto con un sujeto particular, en el que todos convienen en que el juicio se limita exclusivamente a su persona, y fundado en un sentimiento privado, en virtud del cual dicen de un objeto que les gusta.

Con respecto a lo agradable, rige el principio de que cada cual tiene su propio gusto fundado en un sentimiento privado por el cual dice de un objeto que le gusta. Para uno un color determinado es suave y amable, para otro, muerto y apagado. Uno gusta del sonido de determinados instrumentos, otro del de otros. Sería una necesidad discutir a este respecto a fin de reputar a erróneo el juicio de otro que difiere del nuestro, como si le fuera lógicamente opuestos. Sin embargo con respecto a lo agradable se da el caso que en su juicio pueda producirse unanimidad entre personas, en tal caso se toma lo general de un modo meramente relativo, y hay sólo reglas generales (como son todas las empíricas), pero no universales. El juicio de lo agradable se refiere a la sociabilidad, en cuanto se apoya en reglas empíricas.⁸

Mientras que en los juicios sobre lo agradable se relaciona la representación del objeto con un sujeto particular, en el juicio de gusto sobre lo bello se relaciona con el sujeto, en la medida en que éste se considera parte de la esfera total de los sujetos que juzgan, que en la medida en que suponen un principio aunque subjetivo es, sin embargo, universal, y pretenden para sus juicios una validez también universal. El principio del juicio de gusto sobre lo bello remitirá a aquella relación subjetiva y a la vez de carácter universal entre las facultades de conocimiento que, por ello mismo, deberá ser válida para cada cual. Dice Kant:

“Puedo calificar al primero de gusto de los sentidos y al segundo de gusto de la reflexión, en cuanto al primero formula meros juicios privados mientras el segundo juicios de presunta validez universal, aunque ambos sean juicios estéticos sobre un objeto, o sea que

⁸ Kant. C. J. Libro Primero, Analítica de lo bello, Segundo factor, § 7, la misma edición, p.54

sólo atienen a su relación de su representación con el sentimiento de agrado y desagrado...”⁹

Todo aquel que en la simple reflexión sobre la forma de un objeto, al margen del empleo de concepto alguno, sienta un placer, ese mismo, aunque el juicio que formule sobre un placer semejante sea individual, planteará con razón una exigencia de aprobación a su juicio, pues a la base de un placer semejante se encuentra una condición universal subjetiva: la concordancia conforme a fines de la representación de un objeto –sea éste un producto de la naturaleza o del arte– con la relación de las facultades de conocer –la imaginación y el entendimiento– entre sí. Esta relación expresa una conformidad con leyes sin ley, un acuerdo subjetivo entre estas facultades, conciliado con la libre legalidad del entendimiento, y sin corresponderle una concordancia objetiva.

En un juicio de gusto, la comunicabilidad universal subjetiva del modo de representación debe tener lugar sin presuponer un concepto determinado, no puede ser otra cosa que el estado de ánimo en el libre juego de la imaginación y el entendimiento, pues se tiene conciencia de que esta relación subjetiva propia de todo conocimiento ha de resultar igualmente válida para todos los hombres y, en consecuencia, universalmente comunicable. Este juicio meramente subjetivo del objeto, o de la representación por la cual es dado, precede al placer que se toma en él y es el fundamento de este placer por la armonía de las facultades cognoscitivas; y en aquella universalidad de las condiciones subjetivas para juzgar los objetos se funda esta validez universal subjetiva que asociamos con la representación del objeto que calificamos de bello.¹⁰

Ya se ha dicho que el juicio de gusto determina el objeto, prescindiendo de conceptos, con respecto al placer y al predicado de belleza. Por lo tanto la unidad subjetiva de la relación, no puede hacerse cognoscible más que mediante la sensación de comunicabilidad general, que por ser subjetiva puede ser sentida por su efecto sobre el espíritu, y de la cual no es posible tener conciencia si no es por medio de la sensación del efecto, consistente en el juego facilitado de las facultades espirituales, imaginación y entendimiento, estimuladas por mutua coincidencia. Se trata de una relación de libre

⁹ O. c. § 8, la misma edición, p.56

¹⁰ O. c. § 9, Idem, p. 60

juego entre ellas porque ningún concepto determinado las restringe a una regla particular de conocimiento.

En una relación de esta clase, la libertad de la imaginación se impulsa más allá de toda constricción de la regla. Se trata de un estado de espíritu en el que el objeto proporciona un entretenimiento largo con su contemplación. Nos detenemos en la contemplación de lo bello porque ésta se acrecienta y reproduce por sí misma, y ese detenerse es análogo a aquél en que un atractivo en la representación del objeto despierta repetidamente la atención, pero manteniéndose pasivo el espíritu. Lo que ocurre con el placer en el juicio estético, es que es meramente contemplativo, sin provocar un interés hacia el objeto; por lo tanto este placer sin concepto que juzgamos universalmente comunicable y, con él, el motivo determinante del juicio de gusto, sólo pueden atribuirse a la finalidad subjetiva en la representación de un objeto sin fin alguno, por consiguiente a la mera forma de la finalidad en la representación dada del mismo, siempre que tengamos conciencia de ella.

La disposición de las facultades de conocimiento en un estado de acuerdo proporcionado, será exigida como condición subjetiva universal para toda satisfacción en lo bello, y por ello mismo, para considerar como válido un juicio de gusto sobre lo bello no solamente para aquel sujeto particular que lo enuncie, sino para todo ser llamado a juzgar de acuerdo a estas condiciones subjetivas universales, es decir para todo hombre. El estado del espíritu de libre juego de las facultades en una representación y el sentimiento de placer que de él se posea, tienen que dejarse comunicar universalmente, por lo que esa capacidad universal de comunicación o universal comunicabilidad del estado de espíritu en la representación dada, se constituye en fundamento del juicio de gusto sobre lo bello. Por ello el gusto puede ser definido como la facultad de juzgar *a priori*, la comunicabilidad de los sentimientos unidos con una representación dada sin la mediación de un concepto.

Esta comunicabilidad del sentimiento mediante la representación del objeto bello, conduce al sujeto a aprehenderse en su interioridad, en armonía consigo mismo, en la libre colaboración entre la imaginación y el entendimiento. Lo bello, como determinado que es en la intuición sensible, se da como adecuado a la imaginación; y la imaginación, a su vez, está en consonancia con el entendimiento. Esta relación armónica indica una

actividad libre donde la imaginación ya no está sometida al entendimiento mediante su aplicación de los conceptos determinados. Más bien la imaginación funge un papel rector a la hora de representarse el objeto y el entendimiento a plegarse y complementarla cuando realiza una actividad contemplativa.

Dieter Heinrich, opina que la teoría del juego armonioso de la imaginación y el entendimiento es el aporte kantiano de más fecundidad y la más innovativa en la *Crítica del juicio*. Kant se abstuvo casi totalmente de señalar en detalle cómo puede funcionar su teoría en un análisis de la experiencia estética, y él mismo sintió que le faltaba claridad acerca de algunas características de la estructura de su teoría. D. Heinrich, en su *Explicación kantiana del Juicio Estético*,¹¹ desarrolla una clarificación y comprobación de este teorema, produciendo una versión perfeccionada con los mismos medios que Kant proporcionó y a los que se refirió en su *Crítica*.

En ésta alude al acuerdo armonioso de las facultades cognoscitivas en un juego en sentido particular: el mutuo acuerdo se efectúa sin coerción y las dos actividades concurren automáticamente, a diferencia de la situación de la adquisición del conocimiento en la que ineludiblemente hay una mutua coerción de éstas. Nuestro entendimiento está restringido en su uso a lo dado en la intuición, y nuestra imaginación tiene que estar al servicio bajo los principios de unidad del entendimiento. Sólo en una situación estética culmina la lucha, cesa la coerción y tiene lugar un acuerdo no deliberado. Por lo tanto no debe sorprender que tal estado sea experimentado con placer.

Es preciso subrayar que el sentimiento que se halla a la base del juicio de gusto, no es en modo alguno un sentimiento privado como el del juicio sobre lo agradable, sino un sentimiento común, *un sentido común*, que apelando a una condición subjetiva universal, enlazará al sujeto particular que juzga con la esfera total de los sujetos juzgantes sobre la base de un sentimiento común en la satisfacción en lo bello, y en el enjuiciamiento sobre la belleza. En este sentido, el gusto puede también ser llamado con legitimidad *sensus communis aestheticus*, diferente del entendimiento común humano o *sensus communis logicus*.

¹¹ Dieter Henrich, *Explicación kantiana del juicio estético*. Estudios de Filosofía. Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía, agosto 1992, N° 6, p. 77

III. 1. 4. El poder de representación

Como ya mencionamos, la cuasi-objetividad que caracteriza al verdadero juicio estético se deriva, según Kant, del hecho de que el descubrimiento de la finalidad en un objeto va acompañado por un tipo particular de placer resultado del armonioso interjuego del entendimiento y la imaginación, que son las mismas facultades en todos los hombres y que nos capacita a percibir la finalidad interna en el objeto. El juicio no es intelectual, es estético, un juicio de cómo parece la cosa, y no lo clasificamos como miembro de cierta clase de objetos, ni decimos que cae bajo ciertas leyes científicas. Nuestra percepción se detiene en la apariencia de las cosas y en ese límite descubrimos su finalidad.

Kant, cuando en la *Crítica del Juicio*, habla del juicio estético, se refiere a la imaginación como “el poder de la representación”. En la percepción ordinaria de objetos en el mundo hay tanta intervención del entendimiento como de la imaginación, como poder representativo. Para aplicar un conocimiento conceptual al mundo requerimos poder formar imágenes de los objetos del sentido, pero en el juicio estético nuestra apreciación de las formas debe ser por medio de la sensación y no del intelecto. No siempre es necesario comprender mediante la razón (según su posibilidad) lo que observamos, y, en consecuencia, podemos por lo menos observar una finalidad en cuanto a la forma, aún sin darle por fundamento ningún fin (como materia del *nexus finalis*), y notarlo en objetos aunque no sea más que por reflexión.¹²

Sentimos la labor conjunta de imaginación y entendimiento, que trabajan al unísono en el momento que contemplamos un solo objeto y nos concentramos en su forma, encontrando en ella lo que buscábamos, un designio o un propósito y vemos que al ser estimuladas nuestras facultades recibimos placer. Suponemos que otros pueden obtenerlo, tanto porque tienen las mismas facultades que nosotros, cuanto porque pensamos en la forma que estamos contemplando algo que está objetivamente allí; pero Kant tiene plena conciencia de que en los juicios estéticos la imaginación juega otro papel.

¹² O. c. Tercer momento § 10, la misma edición, pp. 62-63

En la percepción, la facultad formadora de imágenes está sometida a las leyes de asociación, a lo que realmente el mundo contiene y a lo que experimentamos. Sólo lo que experimentamos podemos reproducir, conectando las imágenes a partir de la memoria. El concepto de la cosa, que hay ante nosotros, da una ley a la imaginación. Tenemos, primero, el concepto, y adaptamos el objeto particular que hay ante nosotros al concepto, conjurando imágenes de cosas, que armonizan con la ley conceptual. En la Deducción trascendental Kant dice:

“Lo primero que se nos da es el fenómeno, el cual, cuando se enlaza con la conciencia, se llama percepción (sin la relación con una conciencia, al menos posible, los fenómenos nunca serían para nosotros objeto de conocimiento y por consiguiente no serían nada, puesto que en sí, no tienen realidad objetiva y solamente existen en el conocimiento y en ninguna otra parte). Pero como todo fenómeno contiene una diversidad, y por consiguiente existen en el espíritu diferentes percepciones diseminadas y aisladas, es preciso que se haga con ellas un enlace, que no puede efectuar el sentido mismo. Hay, por tanto, en nosotros una facultad activa de sintetizar esta diversidad, a la cual llamamos imaginación, y la acción de esta facultad efectuada inmediatamente en las percepciones es lo que llamo Aprehensión. La imaginación debe reducir a una sola imagen lo diverso de la intuición; es, pues, necesario que anticipadamente someta a su actividad las impresiones, es decir, que las aprehenda.”¹³

Hay que tener en cuenta la distinción que Kant hace de la imaginación trascendental y la empírica, y sus respectivas funciones. La función empírica de la imaginación, dice, es todo aquello que puede hacer en un caso particular, y, para descubrir cómo funciona para cada uno de nosotros, hemos de hacer un informe de nuestra experiencia particular. Kant sostiene que al nivel empírico, el hombre identifica como seres de cierto tipo, por medio de la facultad de crear imágenes, porque puede identificar al objeto en particular y referirse a él, ya que al mismo tiempo éste exhibe características y muestra rasgos generales de un objeto que existe independientemente en el espacio y en el tiempo.

Cuando un hombre, por ejemplo, observa una maceta suya le aplica el concepto de “mi maceta” y cuando ve una nueva maceta, le aplica el concepto “maceta”; pero no

¹³ Kant, *Crítica de la Razón Pura*, Sección Tercera, Editorial Losada S. A. Buenos Aires, 7ª edición, 1973, traducción de José del Perojo, p. 253

podría aplicar ninguno de estos conceptos a menos que tuviese en mente la imagen de otras macetas o de su propia maceta en otro día, imágenes ambas, de objetos que no estaban inmediatamente ante él cuando aplicó el concepto. La imaginación empírica depende, para su funcionamiento, de la asociación de ideas que podemos tener, pero que no necesitamos tener. Esta es la imaginación reproductiva, que su funcionamiento está enteramente sometido a leyes empíricas, a saber, las leyes de la asociación. Esta síntesis cae dentro del dominio de la psicología y no de la filosofía trascendental. En cambio la trascendental, tiene la función constructiva y Kant la llama “productiva”, y es un poder activo o espontáneo, es “determinativa y no como el sentido, simplemente determinado”. Determina el sentido *a priori* con respecto a su forma.

Además es importante tener presente que ni el entendimiento por sí solo ni la sensación por sí sola puede realizar el trabajo de la imaginación, ni puede concebirse que se unan sin imaginación, pues ninguno de los dos puede construir creadoramente, ni reproducir imágenes para sacar y aplicar a la experiencia presente. Por lo tanto sólo la imaginación es creadora; sólo ella hace cuadros de las cosas, formándolos al tomar impresiones sensorias y trabajando con ellas. Realiza una función vinculante, mediadora, que ordena el caos de la experiencia sensoria de acuerdo con ciertas reglas, o en ciertas formas incambiables, y obtengo una colección de imágenes con la forma general de objetos. Kant sostiene que determinar estas formas generales es tarea de la filosofía trascendental. Él nos ofrece una verdad psicológica general acerca de la función de la imaginación, pero verdad que no sólo es universalmente aplicable, sino que puede mostrarse, además, que es necesariamente cierta.

Pero en el caso del juicio reflexivo estético, tenemos ante nosotros un objeto singular y no hay concepto anterior que dé leyes a la imaginación y ésta produce libremente su propia ley e inventa un concepto, no científico, que Kant llama finalidad sin fin. Para que la imaginación trabaje estéticamente, tiene que concentrarse en un objeto, y, como en la percepción ordinaria, también tiene la función de reducir el caos de la sensación al orden.

En la contemplación estética de un objeto, el orden es interno a la imagen; no consiste en el parecido de ésta con otras imágenes que caben bajo el mismo concepto, sin haber regla externa previamente aprendida para producirla. La imaginación hace al

objeto presentable y al hacerlo experimentamos la sensación de satisfacción en el descubrimiento de orden en el caos. Kant la considera “productiva y autoactiva”¹⁴, porque sigue siendo la facultad que puede crear imágenes pero de modo absolutamente libre, y cuando es ejercida de esta manera creadora, es que se obtiene el pleno placer estético, por su armonía con el entendimiento, no pudiendo conceptualizar ésta, sino sólo sentirla. Es la libertad de imaginación lo decisivo, libre de ser esclava de los conceptos del entendimiento.

Mary Warnock en su libro *La Imaginación*, pone como ejemplo el de la melodía para explicar lo que piensa Kant, con relación a la libertad de la imaginación:

“Si reconocemos una melodía como tal y no como un caos de sonidos, percibimos así que tiene cierta forma. Esto entraña la presentación a nosotros, formada como lo está. Ésta es la función de la imaginación. Pero la imaginación está libre aquí de todo concepto particular: no habríamos podido captar la melodía aprendiendo primero que se conformaba a una regla. Tuvimos que oír su pauta en el sonido. Sin imaginación, sólo habría sonido; la imaginación hace al sonido, por decirlo así, ‘presentable’, si al hacerlo experimenta la sensación de satisfacción en el descubrimiento de orden en el caos.

Así la imaginación sigue siendo representativa en su papel estético, sigue siendo la misma facultad creadora de imágenes, pero libre, por lo tanto si es ejercida de esta manera creadora se obtendrá el pleno placer estético por su armonía con el entendimiento.”¹⁵

Kant sostiene que hay otros juicios estéticos, o juicios de gusto, en cuya creación la imaginación es libre hasta de toda regla autoimpuesta, y donde sus placeres son de una clase elevada y seria, pero donde no podemos hablar de su objeto como bello. Estos son los casos en que Kant habla que la imaginación “no estima lo bello, pero estima lo sublime”. Para Kant, el otro tipo básico de experiencia estética es lo sublime, tema que abordaremos después del *sensus communis*.

¹⁴ En los resultados de los análisis efectuados en la *Análisis*, de la *Crítica del Juicio*, edición antes mencionada, p.230- 231, Kant, manifiesta: “... todo gira en derredor del concepto del gusto; que es una facultad de juzgar un objeto con relación a la libre legalidad de la imaginación y el examen de su libertad donde hay que suponerla primordialmente, no reproductiva, en su sumisión a las leyes de la asociación, sino como productiva y autónoma (como autora de formas voluntarias de posibles intuiciones)...”

¹⁵ Warnock Mary. *La Imaginación*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, D. F. 1981, p. 79

III. 1. 5. El sentido comunitario de la facultad de juzgar estética y la comunicabilidad.

La cuarta definición de lo bello procedente de la consideración del juicio de gusto según la modalidad, dice “que es aquello, que sin concepto, se reconoce como objeto de una satisfacción necesaria”. Ésta no es apodíctica, pues al respecto del gusto no se puede saber *a priori* si todo el mundo será afín en su asentimiento sobre lo bello. Si pretendo validez universal para mi juicio, no quiere decir que sepa de antemano que los otros me lo vayan a reconocer. No se trata de una necesidad categórica o ejemplar, como resultado de una ley moral. Esta necesidad no se funda ni en lo lógico, ni en lo práctico, sino en la naturaleza común del hombre. Kant postula la existencia en el individuo de un elemento esencial: *el sentido común (sensus communis)*

“... esta necesidad es de índole especial: no es una necesidad objetiva teórica en que *a priori* pueda conocerse que todos sentirán placer ante el objeto que yo califico de bello, ni tampoco una necesidad práctica en que, mediante conceptos de una voluntad racional pura, que sirve de regla a seres racionales que obran libremente, este placer es consecuencia necesaria de una ley objetiva y no significa otra cosa sino que en todo caso (sin otro designio) debe obrarse de cierto modo; antes bien, como necesidad concebida en un juicio estético, sólo puede ser calificada de ejemplar, es decir, que es una necesidad de que todos asientan a un juicio, considerándolo como ejemplo de una regla universal que no puede mencionarse. Como no es un juicio objetivo ni de conocimiento, esta necesidad no puede deducirse de conceptos determinados ni de la universalidad de la experiencia, porque en juicios empíricos no puede fundarse ningún concepto de necesidad de estos juicios.”¹⁶

La necesidad subjetiva mencionada será condicionada, el juicio exige como un deber declararlo igualmente bello, pero éste debe ser condicional. Condicionalidad basada en el *sentido común*.¹⁷ Se busca el asentimiento de todos los demás porque para ello se tiene un motivo común a todos. Kant, expresa lo siguiente:

¹⁶ Kant, C. J. § 18 Cuarto momento, edición mencionada, p. 79

¹⁷ Este sentido común es esencialmente distinto de aquel entendimiento común, a veces, denominado sentido común, que no juzga de acuerdo al sentimiento, sino siempre por conceptos al modo de principios oscuramente representados.

“Es, pues, sólo bajo el supuesto que haya un sentido común (por el cual entendemos, empero, ningún sentido externo, sino el efecto del libre juego de nuestras facultades cognoscitivas) sólo bajo el supuesto, sostengo, puede formularse el juicio del gusto.”¹⁸

En el cuarto momento, Kant intenta mostrar que los juicios estéticos deben pasar la prueba de ser ‘necesarios’, que efectivamente signifique ‘concordancia con el principio’. Pero esta necesidad es de una clasificación peculiar: ella es ‘ejemplar’ y ‘condicionada’. Por ejemplo, Kant piensa que el juicio no sigue o persigue o produce un determinado concepto de belleza, sino descarga en sí mismo, siendo precisamente ejemplar de un juicio estético.

Con la noción de condición, Kant alcanza el núcleo de la materia. Sostiene que los juicios de gusto deben tener un principio subjetivo que mediante el sentimiento y no por conceptos, pero con validez general, determinen lo que gusta o disgusta. Kant, llama al fundamento *sensus communis*, que significa el principio *a priori* de nuestro gusto, que es el sentimiento por lo bello.

Mientras en el conocimiento teórico de la naturaleza, la comunicabilidad universal de una representación es objetividad, y se basa en principios *a priori* que están relacionados; en cambio, la comunicabilidad universal, la necesidad ejemplar y las bases en un principio *a priori*, todos son diferentes modos de entender la misma condición subjetiva de posibilidad del juicio estético. Kant afirma, incluso, que los cuatro momentos de la belleza están subsumidos en la idea del *sensus communis*, y sugiere que éste, en su momento, depende o es, tal vez, idéntico con las mismas facultades de la cognición ordinaria, –características de los humanos– que hace, naturalmente posible, la experiencia determinativa. Aquí sin embargo, estas facultades están meramente en una armonía, más bien que formando una determinada cognición.

La idea de una armonía entre o en medio de las facultades de la cognición está pasando a ser la idea clave. Para tal armonía, Kant afirma, que será propositiva, pero sin propósito. Además, será universal y necesaria, porque estará basada en el sentido común universal, o de nuevo, porque relacionada a las mismas facultades cognitivas, posibilita

¹⁸ O.c. § 20, edición mencionada, p. 81

cualquier y todo conocimiento y experiencia. Finalmente, porque de la autocontenida naturaleza de esta armonía, ella debe ser desinteresada.

Hay razón para presuponer un *sentido común*, pues los conocimientos y los juicios deben poder comunicarse universalmente, pues de otro modo no les correspondería una coincidencia con el objeto, y serían todos ellos un mero juego subjetivo de las facultades de la representación, exactamente como pretende el escepticismo, así también lo plantea Kant en el §21. Es necesario que pueda comunicarse universalmente el estado de espíritu para que los conocimientos puedan comunicarse; por lo que tiene que haber disposición de las facultades de conocimiento con relación a un conocimiento cualquiera y en la proporción debida (condición subjetiva del conocer) para una representación, para su conversión y resultar en conocimiento. Pero tiene que haber una proporción interna distinta y esta disposición debe ser determinada por el *sentimiento* y no por conceptos. Esta disposición debe poder comunicarse universalmente y también su sentimiento (en una representación dada) para lo cual debe presuponerse un *sentido común*, que podrá admitirse con fundamento en toda lógica y en todo principio no escéptico del conocimiento, pero nunca apoyada en observaciones psicológicas.

Importante señalar lo anterior dado que la crítica psicológica reprocha a Kant el haber puesto el sentimiento después del juicio estético.¹⁹ Considerando que en el sentimiento de placer hay ya la percepción de un juego libre y de una comunicabilidad, se puede decir que, en el juicio de gusto, el juicio del objeto precede al sentimiento de placer. Lo que sucede que ello proviene de interpretar como fenómenos psicológicos lo que sólo son condiciones trascendentales de la producción de la conciencia. Morente dice:

“La universal comunicabilidad del estado es una de esas condiciones en que se juntan las raíces mismas del conocimiento con las de la belleza y en que las direcciones de la conciencia se unifican en el centro mismo de la conciencia, adquiriendo así su primera fructífera fundamentación. Aquí en efecto, mediante la universal comunicabilidad, inmediata consecuencia de la referencia a un conocimiento en general, encuentra su base la idea de un sentido común estético con que se caracteriza el gusto. En efecto, si el gusto se

¹⁹ Representante típico, V. Basch, lo acusa de inconsecuencia y de error por haber afirmado antes que el sentimiento de placer es el motivo de determinación del juicio estético y lo segundo por no haber permanecido en ésta, su primera afirmación.

refiere al sujeto, podrá llamarse con razón sentido. Pero si esta referencia es universalmente comunicable, podrá llamarse común. El juicio estético puede llevar el nombre de sentido común, mejor que el intelectual, si quiere emplear la palabra sentido para un efecto de la mera reflexión sobre el espíritu; pues entonces por sentido se entiende el sentimiento de placer.”²⁰

Este *sensus communis* no puede estar fundado en la experiencia, pues pretende justificar juicios que contienen un *deber ser*, por lo que no se debe decir que todos coincidirán, sino que todos deben coincidir con nuestro juicio. Por lo tanto, el *sentido común* es una mera norma ideal que de aceptarse se convierte legalmente en regla para todos los juicios coincidentes con ella y placer por un objeto expresado en ese juicio, que aunque siendo sólo subjetivo dicho principio, subjetivo-universal, a causa de la unanimidad de todos los que juzgan, se puede exigir asentimiento universal como si fuera objetivo, siendo sólo necesario la seguridad de haber efectuado correctamente la subsunción.

Conforme al fundamento del juicio de gusto que este *sentido común* expresa, no podrá encontrarse como base de la satisfacción en lo bello ninguna condición meramente privada –como ocurre en el caso de lo agradable– de la que tan sólo el sujeto juzgante, considerado como sujeto particular, pudiera depender, sino que éste deberá considerar que su satisfacción en lo bello está basada en un fundamento que puede suponerse en todo otro sujeto; poseerá razón para atribuir a cada cual una satisfacción semejante en lo bello y considerar de este modo a la belleza como si fuera una cualidad del objeto, como si su juicio fuera lógico, aunque sea sólo *estético* y exprese solamente una relación de la representación del objeto con el *sentimiento* del sujeto. Es de este modo que Kant puede hablar de una universalidad estética atribuida al juicio de gusto, universalidad que no une el predicado de belleza con el concepto del objeto considerado en toda su esfera lógica, como en los juicios de experiencia.

Así, Kant lo extiende sobre toda la esfera total de sujetos juzgantes y el juicio de gusto posee entonces una validez universal subjetiva, de carácter *estético* y *común* para todo sujeto, permitiéndose por ello considerar a cada sujeto particular en el interior de la esfera total de sujetos juzgantes que se enlazan e identifican entre sí, en razón de que

²⁰ Morente Manuel G. Prólogo del Traductor, *La Estética de Kant*, de la Crítica del Juicio, p., 64-65

comparten un sentimiento común en la satisfacción de lo bello y en la formulación de un juicio de gusto sobre una satisfacción semejante.

El *sentido común estético* expresa una norma ideal, que no impone una regla objetiva, pero que indicará que todo sujeto deberá estar de acuerdo con un juicio de gusto sobre lo bello formulado en conformidad con esas condiciones subjetivas universales, una universalidad de voces, adhesión universal con relación a esta satisfacción en lo bello sin mediación de conceptos en el juicio de gusto. Adhesión universal que tan sólo es una Idea, conforme a la cual juzga en realidad todo aquél que formula un juicio de gusto sobre lo bello o enuncia un juicio en el que introduce el término belleza.

Esta adhesión universal, propia de una comunidad de sentimiento, hace pensar en el establecimiento de una relación intersubjetiva entre los sujetos juzgantes, vinculados por dicho sentimiento común y que les permite formular sus juicios introduciendo siempre en ellos la perspectiva de los demás sujetos juzgantes, exigiéndoles legítimamente su adhesión y ejerciendo una crítica sobre aquel que juzga diferente, en un proceso que desestima permanentemente el particularismo propio, para colocarse en una perspectiva universal, única garantía de comunicabilidad universal.

La contemplación de lo bello, que el sujeto universalmente comunica a los demás, se afianza, además, en una inclinación natural de índole histórica, en su tendencia a la *sociabilidad* ²¹. Para Kant existen fundamentos esenciales en la naturaleza humana que permanecen inmutables a lo largo de los tiempos y las facultades del sujeto se reflejan macroscópicamente en la comunidad humana. Así como en él se opera una unificación e integración de sí mismo, también existe en él una necesidad por integrarse y ser parte de un conjunto social, compartiendo sus vivencias y sentimientos con sus semejantes.

Para concluir considero oportuno tomar en consideración el concepto de *Humanidad* encerrado dentro de *sentido común estético*, que permite la comunicación entre los hombres y toma en cuenta al otro y posibilita una sociedad ideal como lo señala Kant, diciendo que *Humanidad* significa, por un lado, el sentimiento universal de simpatía, por

²¹ Cañas Quirós Roberto, *El sujeto en la estética kantiana*. Primera parte. Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, XXXIV (83-84) p. 289. Se hace referencia a la tesis aristotélica del hombre como un animal político" en su disposición natural para integrarse en comunidad, cf. Pol., 1252 A y ss. Es necesaria la aclaración porque en Kant el arte, al no responder a fines utilitarios, no está ligado a los compromisos sociales o políticos.

otro, la facultad de poder comunicarse universal e interiormente; dos cualidades que reunidas constituyen la sociabilidad adecuada a la humanidad, a la especie humana, gracias a la cual ésta se distingue del aislamiento de los animales. A propósito de esto cito a Gustavo Leyva Martínez:

“Bajo la expresión de sentido común deberá comprenderse la idea de una facultad de juzgar que en su reflexión toma en consideración el juicio de todo otro sujeto para, de ese modo, mantener al juicio individual en la razón humana entera, escapando siempre a la ilusión que resulta de tomar condiciones subjetivas y particulares por objetivas y universales, ilusión que amenaza con reducir el juicio al subjetivismo y al particularismo más estrechos encerrando al sujeto en los restringidos confines de su privacidad. Es en este sentido que debe ser entendida la segunda de las máximas del sentido común: pensar poniéndose en el lugar de todo otro, máxima del modo de pensar extensivo de acuerdo a la cual un hombre de modo de pensar amplio, extensivo, será aquél que pueda colocarse por encima de aquellas condiciones privadas, subjetivas, del juicio dentro de las que otros tantos están encerrados para, de esa manera, reflexionar sobre su propio juicio desde un punto de vista universal que no puede determinar más que colocándose en el punto de vista de los otros (C.J., 40, 158/159/160) Es por ello que el sentido común puede ser considerado, en último análisis, como el elemento específica-mente humano, pues de él depende la comunicación entre los hombres y, por ello mismo, la posibilidad de vivir con el otro, con los otros.”²²

III. 2. LA DIMENSIÓN DE LO ESTÉTICO

III. 2. 1. Tránsito de la facultad de juzgar lo bello a la de lo sublime

Kant da un giro en su exposición con relación al sentimiento de gusto con el fin de conducirnos a los confines de lo estético empezando el libro segundo de la *Crítica del Juicio* con la Analítica de lo Sublime.

Kant no inventó la distinción entre lo bello y lo sublime. La teoría inglesa del período inmediatamente anterior y del contemporáneo estuvo llena de discusiones sobre esta distinción y sobre el concepto de belleza misma por lo que ello se refleja en las distinciones propias de Kant. Tales ideas se encuentran compartidas en Addison, Hume,

²² Leyva Martínez Gustavo, *Intersubjetividad y gusto en la Crítica del Juicio*. Filosofía política y estética en la Crítica del Juicio de Kant, David Sobrevilla, comp. Goethe Institut, julio 1991 Lima, Perú. p. 181, 182

Hutcheson, Burke y también en otros. En Addison algo como el concepto de belleza como finalidad sin fin y su atractivo particular sobre la imaginación. Hume expresa en *Elements of Criticism*, que hay una regla para el gusto, aunque sea una regla subjetiva; también, aunque no hay disputa sí hay buen gusto y mal gusto; además hace una distinción entre belleza pura de la forma y la belleza relativa que presupone un fin. En Hutcheson encontramos la distinción también entre belleza pura y esa belleza relativa que es cuestión de buena imitación.

En cuanto a la sublimidad Silvain anticipándose a las concepciones de Kant, sostuvo que lo sublime no puede ser definido en función de la grandeza o de lo patético, sino en función de algo infinito. Más adelante Burke (1729-1797) en su libro *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, expresa que mientras lo bello produce deleite, lo sublime engendra un terror deleitable al cual se entrega el alma sin poder evitarlo, pues con ello queda completamente saturada sin dejar lugar para ninguna otra emoción. Queda el alma “embargada” por terror de lo sublime. Para él, los objetos sublimes son vastos, los objetos bellos son relativamente pequeños. La belleza debe ser leve y delicada; lo grande debe ser sólido, y aún macizo.

Kant tiene ideas próximas sobre lo sublime, presentadas en su libro *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) donde destaca la diferencia entre el carácter finito, acabado y mensurable de lo bello, en contraste con el carácter infinito, inacabado e inconmensurable de lo sublime. Kant, al igual que Burke, identifica lo sublime con lo grande, y lo bello con lo pequeño y los restantes atributos que éste concedía a ambos términos; pero difiere de Burke en que no considera el sentimiento del terror (o temor) como propio de una experiencia estética y, por tanto, como propio de lo sublime, a pesar de señalar que a lo sublime acompaña a veces cierto temor o melancolía o un sentimiento de belleza extendido sobre una disposición general sublime, por lo que parece que siguiera a Burke.

La doctrina sobre lo sublime en Kant es más destacada que la de Burke aunque se pueda encontrar en ambos diversas analogías especialmente en su obra *Lo Bello y lo Sublime* que tiene en la *Indagación* del último un precedente indiscutible. Según S. Körner,

Kant considera su *Analítica de lo sublime*, como la réplica trascendental del planteamiento meramente “fisiológico o psicológico que Burke hace de la sublimidad.”²³

En la *Crítica del Juicio*, Kant se refiere especialmente a Burke, y lo elogia por su aportación, pero considera que se limita al análisis de los juicios estéticos desde una perspectiva fisiológica, haciendo una exposición meramente empírica de lo sublime y de lo bello. A pesar que acepta que los juicios estéticos tienen su base en el sentimiento del sujeto, le reprocha la ausencia de una exposición trascendental del juicio estético.²⁴

III. 2. 2. Concepto de bello y de sublime en Kant. El lindero entre la complacencia desinteresada y el ámbito de la voluntad

Para plantear sus tesis sobre lo sublime, empieza Kant, por establecer en su *Analítica*, lo que lo bello tiene de común con lo sublime y a continuación señala sus diferencias. Ambos, dice, placen por sí mismos, ninguno presupone un juicio sensible determinante sino más bien de reflexión y la satisfacción se enlaza con la mera exposición o facultad de la misma, de suerte que, en una intuición dada, la facultad de la exposición o la imaginación concuerde con la facultad del entendimiento o de la razón. A pesar de ser particulares los juicios, sin embargo, se presentan como universalmente valederos para todo sujeto, a pesar de aspirar sólo al sentimiento de placer y no al conocimiento del objeto. Las diferencias son también considerables: mientras lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, consistente en su limitación, lo sublime puede encontrarse en un objeto sin forma, representándose en él, lo ilimitado, concebido como totalidad, por lo que lo bello parece tomado como representación de un indeterminado concepto de entendimiento y lo sublime como la de un concepto semejante de la razón.

La satisfacción en lo bello surge de la representación de la cualidad; la satisfacción en lo sublime, de la cantidad. Hay también una diferencia de especie: mientras lo bello lleva consigo directamente un sentimiento de impulsión a la vida, siendo por ello

²³ Körner S. *Kant*, Alianza Editorial S. A. Madrid 1977, p. 173

²⁴ Kant. *C.J.* edición Editorial Losada, Buenos Aires, 1961, p. 125, COMENTARIO GENERAL SOBRE LA EXPOSICIÓN DE LOS JUICIOS REFLEXIONANTES ESTÉTICOS: Con la exposición trascendental que de los juicios estéticos acabamos de hacer, es posible comparar también ahora la fisiología elaborada por Burke y muchos investigadores sagaces de nuestro país, lo cual nos permitirá ver a dónde conduce una exposición meramente empírica de lo sublime y de lo bello... la exposición empírica de los juicios estéticos puede servir siempre de comienzo que proporciones la materia para una investigación superior; pero una disquisición trascendental de esta facultad es posible y pertenece esencialmente a la crítica del gusto, pues si éste no tuviera principios a priori, le sería imposible registrar los juicios de los demás y pronunciar sobre ellos fallos de aprobación o reprobación siquiera con algún asomo de derecho.

conciliable con el encanto y con una imaginación que juega, el sentimiento de lo sublime es un placer que nace indirectamente, produciéndose por el sentimiento de una suspensión momentánea de las energías vitales, seguida de un desborde muy intenso de éstas; por lo que parece no haber juego en la actividad de la imaginación, sino seriedad. Como el espíritu experimenta alternancia entre atracción y rechazo, a la satisfacción en lo sublime se le califica de placer negativo que se traduce en admiración y respeto. Conviene traer aquí dos ejemplos expuestos por Kant para ilustrar la distinción entre la belleza y la sublimidad: en la experiencia que tenemos cuando admiramos una flor bella sin hacer referencia a propósitos o conceptos específicos, por otro, el sentimiento temible y, a veces, agradable que se origina ante la contemplación de un mar tempestuoso.

Lo sublime proporciona sólo un placer indirecto, y no interviene, como en lo bello, el sentimiento de un propósito.

“... la belleza natural... conlleva una intencionalidad en su forma, por la que el objeto parece estar predeterminado de alguna manera para nuestra facultad de juzgar; en vista de lo cual, aquello que en nosotros... da origen al sentimiento de sublimidad puede aparecer en su forma como opuesto a nuestro juicio, como inadecuado a nuestro poder de representación –como forzando nuestra imaginación–. Sin embargo, y a pesar de esto, ella es considerada como la más sublime.”²⁵

Lo bello es coincidencia de forma y contenido, en cambio, lo sublime surge por divergencia entre forma y contenido, quedando abolida la armonía entre imaginación y entendimiento que funciona en el sentimiento de lo bello. Lo sublime no lo es en sí mismo, no está en las cosas sino en el modo como se refleja en el espíritu del hombre. Nuestra imaginación no puede comprender lo sublime, y su presentación no puede tener la forma de una imagen sensorial, porque no hay forma ni designio para ser captados en el objeto y, por tanto ninguna que pueda ser reproducido en una imagen. Pero es nuestra inadecuación para formar una imagen de las ideas sugeridas por el objeto la que constituye nuestro sentido de lo sublime. Una idea en el sentido kantiano es precisamente no una imagen, más bien lo opuesto de una imagen; lo que producido por el más alto poder de la mente, pero que en ninguna circunstancia puede ser ejemplificado

²⁵ O. c. Analítica de lo sublime § 23, p. 90

en el mundo, ni llevado a los sentidos para ser conservado en realidad; es una meta o un ideal que nunca puede alcanzarse por completo.

“Lo verdaderamente sublime no puede estar contenido en una forma sensible, sino que hace referencia exclusivamente a las ideas de la razón, las cuales –aunque ninguna manifestación resulte adecuada a ellas– por dicha proporción que se manifiesta sensiblemente, son evocadas y suscitadas en nuestro ánimo. Así el inmenso océano agitado por una tempestad no puede calificarse de sublime. Su aspecto es terrible; y es preciso que el ánimo haya sido colmado ya de muchas ideas, para que mediante tal intuición se vea determinado a un sentimiento –éste sí sublime– por el cual el ánimo se ve empujado a abandonar la sensibilidad y a ocuparse de ideas que contienen una finalidad superior.”²⁶

Siendo lo sublime grande sin comparación posible, el hombre se eleva por encima del reino de los sentidos en la contemplación de lo sublime.

“Para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar una base fuera de nosotros; para lo sublime, empero, sólo en nosotros y en el modo de pensar que pone sublimidad en la representación de aquella.”²⁷

Por lo tanto la definición más apropiada es: sublime es aquello que, por el mero hecho de poderlo pensar, da testimonio de una facultad del ánimo superior a toda medida de los sentidos.

Kant distingue dos tipos de sublimidad:

Primero, lo sublime matemático que es el sentimiento que surge de la contemplación de la vastedad o lo sublime de la magnificencia. Es un juicio puro de reflexión adecuado subjetivamente a un determinado empleo de nuestras facultades de conocimiento en la apreciación de las magnitudes, y revela la naturaleza como magnitud por encima de toda medida y nos hace vivirla frente al mundo sensible como un substrato suprasensible, porque en la estimación estética de la grandeza, el esfuerzo sobrepasa el poder de la imaginación. Así, el juicio de lo sublime refiere el libre juego de la imaginación a la razón y no al entendimiento. El espíritu se hace sublime y sólo él lo es

²⁶ Idem

²⁷ Idem

en la ocurrencia, ya que observa que todo el poder de la imaginación no mantiene una relación con las ideas de la razón.

Kant dice que el sentimiento de lo sublime es un sentimiento mezclado, pues, abarca un sentimiento de desagrado por la ausencia de conformidad entre la imaginación y la evaluación de la razón; y al mismo tiempo un sentimiento de placer al observar que toda medida de la sensibilidad es inadecuada para las ideas de la razón. El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón, y es al mismo tiempo, un placer despertado, por la concordancia que tiene ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto el esfuerzo hacia éstas es para nosotros una ley.²⁸

El segundo tipo es el dinámico o de la fuerza de la naturaleza, que se manifiesta cuando nos encontramos frente a ciertas potencias que rebasan infinitamente las nuestras y que reducen al mínimo nuestra capacidad de resistencia en comparación con su poder. Para el juicio estético, la naturaleza puede valer como fuerza, y, por tanto, como dinámico-sublime, sólo en cuanto es considerada como objeto de temor. (Sin embargo puede considerarse algo como temible, sin tener temor ante él, en el caso que solamente quisiéramos oponerle alguna resistencia y que ésta fuera vana.)

“La naturaleza en nuestro juicio estético no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos como pequeño aquello que nos preocupa (bienes salud, vida); y así, no consideramos la fuerza de aquella (a la cual, en lo que toca a esas cosas estamos sometidos), para nosotros y nuestra personalidad, como un poder ante el cual tendríamos que inclinarnos si se tratase de nuestros más elevados principios y de su afirmación o abandono. La naturaleza eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede hacerse sensible la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza.”²⁹

²⁸ O. c. Analítica de lo sublime § 27, p. 103-104

²⁹ Kant, C. J. Analítica de lo sublime § 28, p.272. Edición Librería General Victoriano Suarez, Traducc. Manuel G. Morente, Madrid 1958

Lo sublime ocupa una posición muy particular dentro del sistema estético crítico, si tomamos en cuenta la relación peculiar que se establece entre las facultades fundamentales de la conciencia en el fenómeno de lo bello, al desatarse el libre juego de la imaginación y el entendimiento, comprendiéndose por él la capacidad de delimitar y no una capacidad lógica de comprender y enjuiciar, interviniendo en el movimiento de la primera para hacer brotar en él una forma cerrada, sistemática.

Pero a partir de esta consideración surge un problema señalado por Cassirer ³⁰ mediante las siguientes preguntas ¿Constituye esta delimitación un momento esencial de lo estético en general, o es más bien lo no delimitado precisamente lo que representa un valor estético de por sí? ¿No es precisamente el concepto mismo de lo no cerrado, de lo no sistemático e incluso lo no sistematizable, lo que constituye de suyo una nota fundamental de lo estético? y a lo que considera que el concepto de lo sublime responde a ellas.

La impresión de lo sublime surge cuando nos enfrentamos a un objeto que no podemos comprender, por lo que no somos capaces de agrupar en un todo sistemático, ni en la intuición ni en el concepto, y llamamos "sublime" a lo que reviste ante nosotros verdadera grandeza "matemática" (extensión) o "dinámica" (fuerza). Esta relación como tal no puede residir en los conceptos mismos, pues toda medición y apreciación objetiva de magnitudes, es una comparación entre ellas, en la que de acuerdo a la pauta que se aplique el mismo contenido parecerá algunas veces grande y otras veces pequeño, teniéndose entonces una relación conceptual, y no, cualidad absoluta ni esencia estética inmutable.

Pero cuando se desplaza esta pauta del objeto al sujeto se encuentra esta esencia ya no en una cosa concreta situada en el espacio y el tiempo, sino en la totalidad de las funciones de la conciencia. Si se enfrenta a éstas algo inmensurable, se estaría, no ya ante una infinitud de número, que representa la posibilidad de continuar la relación numérica hasta el infinito, sino ante la destrucción de todo límite, por lo que se desprende una nueva determinación positiva de la conciencia. Así, lo infinito de la consideración teórica imposible como idea dialéctica al intentar concebirlo como un todo dado, se reduce a una totalidad sentida.

Nada que pueda ser objeto de los sentidos puede, desde este punto de vista, ser considerado como sublime. Pero precisamente porque en nuestra imaginación late la aspiración de remontarse hasta lo infinito y nuestra razón abraza siempre el postulado de una totalidad absoluta como si ésta fuese una idea real, nos encontramos con aquella inadecuación de nuestra capacidad con respecto a la apreciación de la magnitud de las cosas del mundo de los sentidos, despierta en nosotros el sentimiento de una capacidad suprasensorial; y es el uso que la facultad del juicio hace naturalmente de ciertos objetos con vistas al sentimiento, y no el objeto de los sentidos. Por tanto, es la orientación del espíritu por medio de ciertas ideas en las que se refleja la facultad reflexiva del juicio, lo que podemos llamar sublime, y no el objeto mismo. Es sublime lo que demuestra una posibilidad de pensamiento, una capacidad de espíritu que rebasa toda pauta de los sentidos.³¹

En ese desplazamiento del fundamento de lo sublime, del objeto a la actitud del espíritu, concibiendo lo sublime como cualidad del espíritu y no como cualidad del ser, es que nos remontamos al plano de la reflexión estética, lindando con las ideas racionales y con su significación suprasensible, apoyándose la imaginación sobre la razón para crear un estado de ánimo a tono y en armonía con aquel que produciría la influencia de determinadas ideas sobre el sentimiento.³² La sublimidad pertenece a la libertad humana que es por definición inexpugnable para las fuerzas de la naturaleza. Esta concepción de la libertad está fuera del orden de la naturaleza, pero demanda acción sobre ese orden, es el núcleo de la teoría moral de Kant. A partir de esto podemos comenzar a ver la conexión íntima entre lo sublime (especialmente aquí, lo sublime dinámico) y la moralidad.

Esta conexión, para lo sublime en general, llega a ser más explícita en la discusión de Kant, de lo que él llama 'cultura moral'.

"La disposición del espíritu para el sentimiento de lo sublime exige una receptividad del mismo para ideas, pues justamente en la inadecuación de la naturaleza con estas últimas, por tanto, sólo bajo la suposición de las mismas y de una tensión de la imaginación para

³⁰ Cassirer Ernst, *Kant, vida y doctrina*, Fondo de Cultura Económica, México 1993, p.382.

³¹ Kant, C.J. *Analítica de lo sublime* §25, p. 250. Edición Librería General Victoriano Suarez, Traducc. Manuel G. Morente, Madrid 1958

³² o.c. §26 y 27, pp. 251-264

tratar la naturaleza como un esquema de ellas, se da lo atemorizante para la sensibilidad, lo cual al mismo tiempo, es atractivo, porque es una violencia que la razón ejerce sobre aquella sólo para extenderla adecuadamente a su propia esfera (la práctica) y dejarle ver más allá en lo infinito, que para aquella es un abismo. En realidad, sin desarrollo de ideas morales, lo que nosotros, preparados por la cultura, llamamos sublime, aparecerá al hombre rudo sólo como atemorizante..."³³

El contexto exige preguntar acerca de la modalidad de juicio sobre lo sublime, esto es, para tener la demanda implícita sobre la necesaria conveniencia de otros, que tienen juicios sobre la belleza. La respuesta de Kant es complicada, pues implicaría un factor empírico requerido para lo sublime: pues la mente de quien experimenta debería estar receptiva a ideas racionales, y esto sólo puede suceder en una cultura en la que todos comprendan la moralidad como una función de la libertad, o más general aún, concebir a los seres humanos como teniendo una dimensión que de algún modo trasciende la naturaleza. Entonces, lo sublime, propiamente hablando, sólo es posible en los miembros de tal cultura moral, lo cual sujetaría lo sublime a una contingencia empírica. Sin embargo Kant afirma, que estamos justificados de demandar necesariamente de cualquiera, tener las condiciones trascendentales para tal cultura moral, y además para lo sublime, porque esas condiciones son lo mismo que para pensar en general lo teórico y lo práctico.

"Pero porque el juicio sobre lo sublime de la naturaleza requiera cultura (más que el juicio sobre lo bello), no por eso es justamente producido originariamente por la cultura e introducido algo así como convencionalmente en la sociedad, sino que tiene sus bases en la naturaleza humana y en aquello justamente que, además del entendimiento sano, se puede al mismo tiempo exigir y reclamar de cada cual, a saber, la disposición para el sentimiento de ideas (prácticas), es decir, la moral. ... la modalidad de los juicios estéticos, a saber, la necesidad que les es atribuida, constituye un momento principal para la Crítica del Juicio, pues nos da a conocer justamente, en ellos un principio a priori, y los saca de la psicología empírica,... y los eleva hasta la filosofía trascendental." ³⁴

Esta defensa acerca de la cultura moral, nos indica, que para él, lo estético no es un problema aislado para la filosofía, sino que está íntimamente ligado a las cuestiones

³³ o.c. §29, pp. 278-279

³⁴ idem, pp.280-281

metafísicas y morales. Razón que hace pensar que es importante no asumir la *Crítica del Juicio estético* como una obra simplemente acerca de la belleza y la sublimidad, más aún, considerando que este enlace muestra al juicio reflexivo en acción relacionándose junto con la razón teórica y la práctica, tal como fue expuesto en su Introducción. En la nota a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes, Kant sostiene:

“Lo bello y lo sublime como definiciones del juicio estético de valor universal, se refieren a fundamentos subjetivos de la sensibilidad, por una parte en cuanto éstos tienen una finalidad con relación al sentimiento moral, a favor del entendimiento contemplativo, y por otra en cuanto la tienen en contra de la sensibilidad y en cambio a favor de los fines de la razón práctica; ambos modos, unidos en el mismo sujeto. Lo bello nos prepara a amar algo, la naturaleza misma, sin interés; lo sublime, a estimarlo altamente, incluso contra nuestro interés (sensible)”³⁵

El modo en que Kant considera la relación entre la experiencia estética y moral consiste en que la belleza es un símbolo de lo moralmente bueno, pues, existe una similitud en la manera en que pensamos en ellas y que incluso se expresa en el lenguaje ordinario. Llamamos bellos a los objetos de la Naturaleza o del arte empleando nombres que parecen basarse en juicios morales, porque provocan sensaciones que contienen algo análogo a la conciencia de un estado del alma causado por los juicios morales. La analogía entre lo moralmente bueno y bello puede verse de múltiples maneras; los dos son aprehendidos como algo que agrada de forma inmediata.

La armonía entre la imaginación libre y el entendimiento que impone el orden corresponde a la conformidad de la voluntad libre con su propia legislación. Existe una analogía entre la exigencia de universalidad de los juicios estéticos y morales, y entre los modos en que la aprehensión de la ley moral da lugar a la emoción del respeto, en que la aprehensión de la propositividad da lugar al placer desinteresado.

Todo lo que sean determinaciones de la razón se reducen en el pensamiento kantiano al concepto de libertad, que sirve de base a las aplicaciones que hacemos de la categoría de lo sublime. Pero la naturaleza se llama sublime sólo porque exalta nuestra imaginación y la ayuda a representarse aquellos casos, en que el espíritu puede percibir

³⁵ o.c. Nota general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes, p. 284

el sentimiento de la propia superioridad de su destino sobre el de la misma naturaleza. Al descubrir ello nos podemos encontrar con un nuevo problema: lo sublime al proyectarse sobre la idea de algo que se da leyes a sí mismo y sobre la idea de la personalidad libre, y al desprenderse del seno de la naturaleza, parece caer dentro del campo de lo moral poniendo en riesgo el sistema, tanto en un caso como en el otro, al desaparecer su carácter estético peculiar y su valor estético independiente.

Cuando Kant, habla del afecto fundamental del respeto, mencionado como la forma general en que la conciencia de la ley moral toma cuerpo ante nosotros reconocemos en el fenómeno de lo sublime esa mezcla de placer y desagrado; y además, cómo el espíritu experimenta alternancia entre atracción y rechazo, de resistencia y voluntaria sumisión para formar el carácter del sentimiento calificado de placer negativo, traducido en admiración y respeto. Nos sentimos sujetos finitos abrumados por la grandeza del objeto, pero al mismo tiempo, situados por encima de las cosas finitas, al descubrir que la grandeza realmente radica en la conciencia de nuestra capacidad inteligible y de ideación. Aquí puedo notar que al basar la idea de lo sublime en el mismo sentimiento de lo ético, pareciera que estamos traspasando la frontera del *placer desinteresado* para entrar en el terreno de la voluntad.

Cassirer, argumenta a propósito de este problema:

“sólo hay aquí un camino para sobreponerse a la dificultad: el ver que el ‘procedimiento subrepticio’ por medio del cual concebimos en lo sublime lo que en realidad es una determinación de nuestro propio yo como una determinación del objeto de la naturaleza no desaparece aunque se le reconozca como tal. Nuestras intuiciones sólo son estéticas cuando enfocan la autodeterminación de nuestra capacidad espiritual, no de por sí, sino, por decirlo así, a través de la intuición de la naturaleza, cuando reflejan lo ‘interior’ en lo ‘exterior’ y esto en aquello. En este mutuo reflejo del yo y del universo, del sentimiento del yo y del sentimiento de la naturaleza, reside para nosotros la esencia de la consideración estética en general y, con ella, la esencia de aquella consideración que encuentra su expresión en el concepto de lo sublime. Se representa aquí una forma de animación de la naturaleza que, en último resultado, nos hace remontarnos sobre las formas mismas de la naturaleza, como se acusaba simbólicamente en el fenómeno de lo bello, y que, por otra parte, retorna constantemente a ellas, ya que sólo en esta antítesis puede captarse a sí

misma. Sólo así cobra la infinitud de la naturaleza, que hasta aquí era un simple concepto, su verdad concreta y sentida, al contemplarse en el reflejo de la infinitud del yo.”³⁶

Y aquí volvemos a lo dicho antes acerca de la tesis de la Introducción a la *Crítica del Juicio*, que trata de descubrir el fundamento de la unidad de lo suprasensible que sirve de base a la naturaleza con lo que prácticamente entraña el concepto de la libertad. Así es que se puede comprender por qué Kant añade la restricción de que el concepto que señala esta unidad no llega por sí mismo, ni teórica ni prácticamente, al conocimiento de la misma, razón por la cual no tiene un campo peculiar de acción, sino que únicamente hace posible la transición del modo de pensar con arreglo a los principios de una al modo de pensar con arreglo a los principios de la otra.³⁷

Hay un fenómeno que empezaremos a examinar a partir del siguiente capítulo, y en el que la contemplación de la naturaleza y la libertad entablan una relación nueva, que es el de la creación artística. Su producto, la obra artística se halla determinada totalmente por los sentidos y no parece exigir otra cosa que permanecer dentro del círculo de lo sensorial, pero sin embargo trasciende más allá, necesariamente. La obra de arte —conuerdo aquí con Cassirer— encierra siempre un fragmento de una vida puramente concreta y personal, a pesar de ello penetra profundamente en el espíritu y en él, el sentimiento del yo se revela, también como sentimiento del universo. Apunta hacia una nueva unidad de lo sensible y lo inteligible, de la naturaleza y la libertad y es expresión y garantía de esta unidad.³⁸

³⁶ Cassirer Ernst, *Kant, Vida y Doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México. 1993 p. 386.

³⁷ Kant, Introducción definitiva, *Crítica del Juicio*, núm. II. Edición Librería General Victoriano Suarez, Traducc. Manuel G. Morente, Madrid 1958

³⁸ Cassirer Ernst, *Kant, Vida y Doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México. 1993 p. 387

CAPITULO IV

EL SUJETO CREADOR *GENIO* COMO CONCEPTO CLAVE EN LA ESTÉTICA KANTIANA

*Tenemos las manos de ayer
pero nos faltan las de mañana.
Tengo una concepción de la obra antes de comenzarla
pero no sé,
ni quiero saber el momento de la creación,
cómo será.
... creo que obras concebidas a priori nacen muertas.
La aventura cuando bordea lo desconocido,
puede, a veces, producir arte.*

Eduardo Chillida

IV. 1. EL ARTE, GARANTÍA Y EXPRESIÓN DE UNIDAD DE LO SENSIBLE E INTELIGIBLE

Es frecuente oír decir que la estética de Kant ha centrado su atención en las características del juicio subjetivo de gusto, y no ha mostrado preocupación por el análisis de la obra de arte. Hasta lo que hemos visto, el foco principal de Kant para la discusión de lo bello y lo sublime ha sido la naturaleza, y el juicio de gusto se ha mostrado como el centro fundamental de su estética. Es cierto que hay un notorio énfasis sobre ello, pero eso no significa un descuido de su parte o indiferencia por el asunto de la obra de arte, más bien descubriremos que el giro que da el filósofo en atención al arte será de una trascendencia tal, que provocará un cambio histórico en el foco central de las estéticas. Gusto y genio (este último concepto, nuevo en su investigación trascendental), señalan dos perspectivas cuya continua 'tensión' constituyen el ser moderno: la de la autonomía de lo artístico con respecto a las demás esferas de la vida cultural, y la de la limitación inherente a dicha autonomía con la consiguiente necesidad de interrelación.¹ Mientras que antiguamente, la estética filosófica estuvo en gran parte conformada a tomar sus ejemplos prioritarios de belleza y sublimidad desde la naturaleza, después de Kant, el foco es colocado directamente sobre los trabajos de arte. La naturaleza y el arte

¹ Parra, Lisímaco, *La obra de arte en la teoría estética de Kant*, Filosofía política y estética en la Crítica del Juicio de Kant, Goethe Institut,

intercambian a partir de ahora sus lugares, haciendo más compleja la relación mostrada anteriormente, cuando el arte bello pedía prestado de la naturaleza y era un concepto secundario; en cambio cuando se juzga estéticamente a la naturaleza, ésta es vista como si fuera propuesta, diseñada o como un producto de una inteligencia.

La cultura se extiende no sólo en dos direcciones, a la conquista de la naturaleza y a la realización de la libertad, sino que hay todo un mundo de formas que aún no había entrado en el foco de la investigación. Este es el mundo del arte y de la belleza. El arte no tiene más materia que la que le proporciona la naturaleza o la moralidad en el hombre. Estas dos realidades la natural y la moral encuentran en el arte una nueva y original expresión. El arte no las crea, pero las recrea en la producción de una nueva esfera de la cultura, en una dirección independiente de las dos anteriores, referida, sin embargo, también a la conciencia, como centro y foco productor del maravilloso edificio humano.²

Como vimos al final del capítulo anterior, en la Introducción definitiva de la C. J. Kant, plantea una tesis que trata de descubrir el fundamento de la unidad de lo suprasensible que sirve de base a la naturaleza con lo que prácticamente entraña el concepto de la libertad, pero al mismo tiempo, advierte que el concepto que señala esta unidad no llega por sí mismo, ni teórica ni prácticamente, al conocimiento de ella, motivo por el cual no tiene un campo propio de acción, pero que si hace posible el tránsito del modo de pensar con arreglo a los principios de una, al modo de pensar con arreglo a los principios de la otra.³

A través del fenómeno de la concepción artística, se va a establecer una relación nueva entre la contemplación de la naturaleza y la libertad. A pesar, que la auténtica obra de arte se halla determinada totalmente por los sentidos y su exigencia parece que se limita a permanecer en el ámbito de lo sensorial, sin embargo, trasciende más allá del mismo. El hecho del arte apunta, sin necesidad de que lo desintegramos en cavilaciones abstractas, hacia una nueva unidad de lo "sensible" y lo "inteligible", de la naturaleza y la libertad; más aún, es la expresión y la garantía inmediata de esta unidad.

julio 1991 Lima

² Morente, Manuel G.: Prólogo del traductor a la *Crítica del Juicio*, Librería general Victoriano Suárez, Madrid, 1958, pp. 33-34.

³ Kant, Introducción, *Crítica del Juicio*, num. II. Edición Librería General Victoriano Suarez, Traducc. Manuel G. Morente, Madrid 1958

El camino por el que llegamos aquí al concepto de lo suprasensible, corresponde por entero a la pauta crítica general, puesto que no arrancamos de la “esencia” de lo suprasensible para analizarlo luego en sus manifestaciones sueltas, sino que su idea nace en nosotros, al agrupar las tendencias fundamentales, que se manifiestan en la conciencia misma y hacen que se encuentren en un “punto de mira imaginario”, situado más allá de la experiencia. ⁴ La comunicabilidad universal propia del juicio estético pone en evidencia la conexión de los sujetos, independientemente de sus particularidades, y en la que, se plasma el fundamento inteligible de la humanidad.

La facultad del juicio, gracias a su autonomía, se da a sí misma su ley con vistas a los objetos de esa complacencia tan pura, de igual manera que la razón lo hace con vistas a la capacidad de apetencia, y se ve referida, tanto con respecto a esa posibilidad interior que se da en el sujeto, como con respecto a la posibilidad externa de una naturaleza concordante con ello, a algo que se halla en el sujeto mismo y fuera de él que no es naturaleza ni tampoco libertad, pero que se halla enlazado con lo que sirve de fundamento a ambas, o sea con lo suprasensible, en lo que la capacidad teórica se combina con la capacidad práctica para formar una unidad. ⁵

Aquí nos encontramos con que el concepto de la autonomía se ubica en el centro del sistema kantiano y como también sale del campo de lo estético nos introduce en lo más profundo de lo inteligible. La naturaleza y la libertad han surgido de la autonomía de la facultad del entendimiento puro y de la autodeterminación de la razón respectivamente. Ambos conceptos se entrelazan necesariamente, ya que el mundo de la libertad debe influir sobre la naturaleza y llevar sus postulados a la realidad en el mundo empírico de los hombres y las cosas. Se hace necesario, por lo tanto, concebir la naturaleza de modo que las leyes por las que se rige su forma coincidan con la posibilidad de los fines que dentro de ella han de alcanzarse con arreglo a las leyes de la libertad. Pero aquí se presenta nuevamente el problema en el campo de lo teórico y el abismo infranqueable que separa el ámbito de lo sensible y el ámbito de lo suprasensible.

Jacques Derrida, manifiesta que la tercera Crítica supo identificar en el arte (en general) uno de los términos medios (*mitten*) para resolver (*auflösen*) la oposición entre el

⁴ Cassirer Ernst, *Kant, Vida y Doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México. 1993 p. 386, 387, 388

⁵ Kant, C. J., §58. Edición Librería General Victoriano Suarez, Traducc. Manuel G. Morente, Madrid 1958 p. 440

espíritu y la naturaleza, los fenómenos internos y los fenómenos externos, el adentro y el afuera, etc.⁶ Cassirer, a su vez, señala que el único camino posible es el que nos brinda el criterio artístico,

“si es cierto que la coincidencia objetiva de naturaleza y libertad constituye un problema que jamás puede llegar a resolverse del todo, y que las líneas directrices de uno y otro campo no llegan a encontrarse hasta el infinito, no es menos cierto que su plena unidad subjetiva se realiza ya dentro de la órbita de la misma conciencia concreta, en el sentimiento del arte y en la obra artística de creación. Aquí en el libre juego de las fuerzas del espíritu, se nos presenta la naturaleza como si también ella fuese obra de la libertad, como si también ella cobrase formas desde dentro y con arreglo a leyes y a fines que le son inherentes, mientras que, de otra parte, la obra de creación libre, el producto del genio artístico creador, se nos antoja como algo necesario y, en este sentido, como obra de la naturaleza misma.”⁷

Kant, se vuelca particularmente por primera vez al arte bello, asumiendo que la cognición comprendida en el juicio del arte bello, es similar a la cognición involucrada en el juicio de lo bello natural. A diferencia de su investigación de la belleza en la naturaleza, cambia, desde las condiciones trascendentales para el juicio de los objetos bellos, a las condiciones trascendentales de hacer el arte bello. En resumen ¿cómo es posible hacer arte? Ya no cómo es juzgado por el espectador, sino cómo es creado. Para resolver esto, Kant, introduce la noción de genio y el concepto de las “ideas estéticas”.

La teoría kantiana del genio se encuentra casi al final de la *Crítica del juicio estético* y responde a la necesidad de explicar lo específico del arte bello en el orden de la producción, para lo cual, Kant elabora su teoría del genio, en la que lo decisivo es el rol jugado por la imaginación como una de las facultades fundamentales. Este es el primer intento en la historia del pensamiento estético de explicar la producción artística en términos de creatividad, de innovación e invención.

Para aproximarnos a la comprensión del pensamiento kantiano con referencia al arte, es necesario plantear varias interrogantes:

⁶ Derrida Jacques, *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 46

⁷ Cassirer Ernst, *Kant, Vida y Doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993 p. 389

1. ¿qué es el *arte*?
2. ¿qué es la *producción del arte* frente a los *objetos naturales* y la *producción natural*?
3. Y previamente ¿qué significa *natura* para Kant?

De un lado, en expresiones como 'la naturaleza de X', como por ejemplo 'la naturaleza de la cognición humana', significa que esas propiedades son esenciales a X. Lo cual puede ser una propiedad empírica o más comúnmente en Kant, un *a priori*. De otro lado, la naturaleza como objeto en sí mismo, tiene diversos significados para él. Si digo 'naturaleza como opuesta al arte' lo entiendo como el reino de objetos no presentados como objetos perceptibles, es decir, que simplemente no son en absoluto hechos o influenciados por manos humanas. Si digo 'naturaleza como objeto de conocimiento' entiendo cualquier objeto capaz de ser tratado con 'objetividad' o científicamente. Lo cual incluye cosas en el espacio fuera de nosotros, pero también aspectos de la naturaleza humana sensible, que son los objetos de las ciencias tales como la Psicología.

Naturaleza es también el objeto de los juicios reflexivos y aquello que es presu-
puesto a ser propositivo o pre-adaptado con respecto al juicio.

Ahora corresponde mostrar la larga clarificación de arte dada por Kant, partiendo de un término general: arte refiere a la actividad de hacer de acuerdo a una noción precedente. Por ejemplo: si yo hago una silla, debo conocer previamente qué es una silla. Por ello distinguimos arte de naturaleza, nosotros sabemos de hecho, también, que no hay noción previa detrás de la actividad de una flor abriéndose. Ella no tiene una idea de abrir previa a abrir; la flor no tiene una mente o una voluntad para tener o ejecutar con ideas.

IV. 1.1. La especificidad del Arte en el pensamiento kantiano

En el § 43, Kant se enfrenta con el problema de explicar lo específico del arte estableciendo primero, su diferencia con la naturaleza, y posteriormente, con la ciencia. Según él, el arte se distingue de naturaleza, como el hacer (*facere*), del obrar o producir en general (*agere*), y el producto a consecuencia del primero, como obra (*opus*), del de la segunda como efecto (*effectus*).

La distinción entre arte y naturaleza la realiza afirmando que la segunda –a diferencia del arte– no funda su trabajo en la reflexión propia de la razón. Arte será la producción por medio de la libertad, es por lo tanto, algo realizado por los hombres. Supone la existencia de la “voluntad que pone razón” a la base de su actividad.

Cuando se enfrenta con el problema de diferenciar el arte de la ciencia, se encuentra con que el aspecto de la reflexión racional que le sirvió para diferenciar el arte de la naturaleza, no explica lo peculiar de la actividad artística. Por ello precisa que el **arte bello** no es fruto sólo de la reflexión racional, y sostiene que el arte como habilidad del hombre, se distingue también de ciencia (poder, de saber) como facultad práctica de facultad técnica, como técnica de teoría; y no se llama arte lo que se puede hacer en cuanto se sabe ya lo que hay que hacer, cuando se conoce suficientemente el solo efecto deseado. Del mismo modo distingue arte de oficio, al que considera como trabajo que sólo es atractivo por su ganancia y que puede ser impuesto por la fuerza, mientras que el primero es agradable y que se realiza como juego. El **arte** es libre de cualquier interés de la existencia del producto mismo.

Kant sostiene que, cuando a pesar de conocer algo, lo más completamente posible, no por eso se tiene la habilidad de hacerlo, entonces, y en tanto que ello es así, pertenece al arte, mientras que en la ciencia, que está dada por la facultad teórica de la razón, se tiene el concepto tácito de que si se sabe, se puede, por lo tanto, es sólo cuestión de insistir hasta lograrlo. La idea kantiana, es que aquello que teniendo conocimiento es factible de ser obtenido no será arte, sino ciencia. El arte supone otras condiciones; conocer todos los pasos en el nivel racional no será suficiente para llegar a la realización del arte. El arte involucra algún tipo de habilidad práctica, irreducible para determinar conceptos, que es distinto de una mera comprensión de algo, que por último puede ser totalmente enseñado. Estas diferencias suponen la toma de conciencia de que el **arte bello**, tiene un carácter de innovación o de invención. Este carácter podría quedar desvirtuado mediante la explicación de la obra de arte en términos de conocimiento teórico, porque supondría introducir un elemento de predeterminación que anularía su carácter inventivo.

En el § 44 establece la diferencia entre arte mecánico y arte estético. Cuando el arte, adecuado al conocimiento de un objeto posible, ejecuta los actos que se exigen para hacerlo real, es mecánico, pero si tiene como intención inmediata el sentimiento de placer

se llama **arte estético**. Esto es: o arte agradable o arte bello. Es el primero cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como nuevas sensaciones; el segundo, cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento.

Arte agradable, será aquel que esté determinado por las sensaciones, y que tiene por fin el goce. Como ejemplo pondrá el goce que se tiene en sociedad en torno a una mesa bien servida: hablar, entretener, el arreglo de la mesa, la música, etc. **Arte bello** en cambio es un modo de representación, que por sí mismo está conforme a un fin, aunque sin fin; y fomenta de esta manera la comunicación social, la universal comunicabilidad, y permite un placer nacido de la reflexión. El arte bello es un modo de representación idóneo por sí mismo y que, aún sin finalidad, estimula el cultivo de las fuerzas espirituales para la comunicación social. La comunicabilidad universal de un agrado implica ya en su concepto que este agrado no puede serlo de goce, proveniente de mera sensación, sino que tiene que serlo de la reflexión; y así, el arte estético, como arte bello, es el que tiene como norma la facultad de juzgar especulativa y no la sensación sensorial.

IV. 1. 2. El interés por lo bello en el arte y en la naturaleza, transición al punto de vista del genio

Con relación a lo bello natural y el arte bello, se puede decir que es bello lo que gusta en el mero juicio y no en la sensación sensorial ni mediante un concepto. En cualquiera de ambos casos que no se cumpla lo señalado, se tendría en el primero, un agrado por medio del sentimiento de los sentidos, y en el segundo, un arte mecánico. Encontramos una distinción entre belleza artística y belleza natural que se presenta sólo a propósito del interés intelectual. Éste estriba en el placer por la existencia de lo bello en la medida en que favorezca a la moralidad. Dicho favorecimiento, no puede ser premeditado sino inmediato en sí mismo, espontáneo. Este requisito solamente puede ser satisfecho por la naturaleza, como concepto de una causa productiva que obra impremeditadamente, sin el concurso de representaciones de lo causado o de reglas de la causación. La naturaleza presenta en sus formas, porque obra de por sí, exteriorizaciones de ideas en las cuales el sentimiento moral toma un interés inmediato, en cuanto tiene lugar en ellas el indicado favorecimiento.

Por otro lado, el significado del arte tiene que ver con el hecho de que nos habla, de que pone al hombre ante sí mismo en su existencia moralmente determinada. Los productos del arte sólo están para eso, para hablarnos; los objetos naturales en cambio no están ahí para hablarnos de esta manera. En esto estriba precisamente el interés significativo de la belleza natural, que es capaz de hacernos consciente nuestra determinación moral. El arte no puede proporcionarnos este encuentro del hombre consigo mismo en una realidad no intencionada. Que el hombre se encuentre a sí mismo en el arte no es para él una confirmación precedente de algo distinto de sí mismo.⁸

La belleza artística no puede jamás ser directamente referida a la moral. El arte tiene por propósito la provocación de la complacencia estética, y que, logrado aquel en su producto, hace a éste susceptible de ser juzgado según gusto de modo inmediato, tal como ocurre con la belleza natural, conforme a la forma, sin que sea posible ligar a esa complacencia un interés intelectual inmediato en la causa que lo ha producido, como no sea por consideración de su fin. Como se ve el concepto de intención es decisivo en la determinación de lo artístico. El arte es una producción arbitraria, premeditada porque pone como fundamento de su actividad la representación del resultado y del fin al cual éste es conforme y que tiene por propósito inmediato el sentimiento de placer.

Hemos podido constatar que Kant destaca la superioridad de la belleza natural respecto a la del arte, ya que la primera tiene una ventaja para el juicio estético puro al hacer evidente que lo bello reposa sobre la idoneidad del objeto representado para nuestra capacidad de conocimiento, y porque además no tener significado de contenido, muestra la pureza no intelectuada del juicio de gusto. Como ya dijimos, la naturaleza bella llega a suscitar un interés inmediato: un interés moral, porque al encontrar bellas a las formas de la naturaleza, nos conduce a la idea de que ésta las ha producido; y, donde es despertado este interés puede hablarse de un sentimiento moral cultivado. La naturaleza bella sólo despierta interés en aquél que necesita para sentirlo haber fundado ya previamente su interés por lo moralmente bueno.⁹

⁸ Gadamer Hans-George. *Verdad y método*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1996, p. 85

⁹ Kant, C.J. §42. p.343. Edición Librería General Victoriano Suarez, Traducc. Manuel G. Morente, Madrid 1958.

Gadamer opina que la superioridad de la belleza natural frente a la del arte no es más que la otra cara de la deficiencia de una fuerza expresiva determinada en la belleza natural. De este modo se puede sostener a la inversa la superioridad del arte frente a la belleza natural, en el sentido de que el lenguaje del arte plantea determinadas pretensiones: el arte no se ofrece libre e indeterminadamente a una interpretación dependiente del propio estado de ánimo, sino que nos habla con un significado bien determinado. Y lo maravilloso y misterioso del arte es que esta pretensión determinada no es una atadura para nuestro ánimo, sino precisamente la que abre un campo de juego a la libertad para el desarrollo de nuestra capacidad de conocer.¹⁰

El arte bello es indudablemente intencionado, pero sin embargo, no debe parecerlo, debe ser considerado “como naturaleza”, a pesar de tenerse conciencia de que es arte. Un producto de arte aparece como naturaleza cuando se ha alcanzado una gran precisión en la aplicación de reglas, pero aparece como sin esfuerzo, como natural sin que la forma académica sea transparente, sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos y han puesto cadenas a sus facultades del espíritu. Cuando tenemos un producto del arte, éste tiene que dar la conciencia que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda sujeción a reglas voluntarias como si fuera un producto de la pura naturaleza.¹¹

Hay un sentimiento de libertad en el juego de nuestras facultades de conocimiento –imaginación y entendimiento– que al propio tiempo conforme a un fin y que sin necesidad de conceptos produce un agrado susceptible de comunicarse universalmente. Para Kant la naturaleza es bella cuando al propio tiempo nos parece arte, es decir hecha como una finalidad, y el arte sólo puede ser denominado bello cuando tenemos conciencia de que es arte y, sin embargo, presenta el aspecto de naturaleza.¹² Estas relaciones generales de naturaleza y arte son caracterizadas por medio del concepto de analogía, que es el eje metodológico y temático de la obra. Existe aquí un ademán circular en lo que toca a la esfera de la belleza. Tal circularidad se consigna en la noción de apariencia fundando el “como” de la analogía: el arte es *como* la naturaleza, la naturaleza *como* el arte. Entiéndase este “parecer” como un parecer ser naturaleza,

¹⁰ Gadamer Hans-George. *Verdad y método*. Ediciones Sígueme, Salamanca 1996, p. 86

¹¹ Kant, C.J. §45 p. 356. Edición Librería General Victoriano Suarez, Traducc. Manuel G. Morente, Madrid 1958.

¹² O.c §45, p.357. Idem

desestimando todo criterio imitativo y como un caso de espontánea comparecencia, del libre surgimiento con que la obra de arte, casi como engendro natural, nos mueve a juzgar sobre su belleza.

Para Kant el arte es más que representación bella de una cosa, es representación de ideas estéticas; entendiendo por ideas estéticas aquellas representaciones de la imaginación que mueve mucho a pensar, sin que pueda tener, no obstante, ningún pensamiento determinado, es decir, concepto adecuado, representación, a la cual ningún lenguaje llega totalmente, ni logra hacer completamente comprensible.¹³ Y, que están más allá de todo concepto, sin embargo aquí nos encontramos con la apariencia de que estas ideas estuviesen asociadas a un concepto dominante; pesa sobre todo el predominio tradicional del concepto racional frente a la representación estética inefable, haciendo suponer que el concepto precede a la idea estética, cuando la facultad que realmente domina es la imaginación y no el entendimiento.¹⁴

Todo arte presupone el conocimiento de reglas, pero también es cuando se califica algo de bello y es precisamente porque ninguna de estas reglas explica su aparición. La creatividad y la originalidad no son fruto de los conocimientos teóricos. Si la obra de arte bello no puede explicarse sólo por el conocimiento de las reglas, habrá otro modo de explicar la originalidad propia de la obra de arte. Es allí donde aparece la definición kantiana del arte bello como producto del genio como: la capacidad natural innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte¹⁵ ley no objetiva o conceptual, sino según el modo de darse la ley en la naturaleza. Lo que quiere decir es que los productos del arte son productos de la naturaleza, que actúa a través del genio, de su naturaleza. La naturaleza da las reglas y presta al arte la indeterminación, la opacidad que requería para ocultar su carácter explícito. A propósito de lo dicho, cito lo escrito por Adorno en un texto que evoca a Kant:

¹³ O.c. §49, p. 371. Idem

¹⁴ Una idea estética es la contraparte a una idea racional, donde lo último es un concepto que jamás sería exhibido como sensiblemente satisfactorio, el primero es un juego de presentaciones sensibles al que ningún concepto es adecuado. Una idea estética, entonces, es por lo tanto un intento exitoso como posible para mostrar la idea racional.

¹⁵ O.c. §46, p. 358. Idem

“cuanto hay en las obras de arte de continuidad, trabazón y reposo en sí es la imitación del silencio en el que únicamente habla la naturaleza”¹⁶

Kant, introduce este concepto sin desviar su planteamiento filosófico trascendental, ni ingresar a una psicología de la producción del arte y nos plantea las siguientes proposiciones claves: el arte bello es producido por humanos individuales, pero no como contingentes individuales; segundo, el arte bello como estético puede no tener reglas definidas o conceptos para producir o juzgarlo, pero el genio suministra una regla, completamente aplicable sólo en el único instante concreto por la vía de las estructuras universales de la habilidad mental del genio. Tercero, la regla suministrada por el genio es más una regla que gobierna lo que se produce, que del cómo se produce. Cuarto, la originalidad es una característica del genio, por lo que el arte bello nunca es una imitación de un arte previo, aunque puede seguir o estar inspirado en un arte previo. Quinto, el arte bello debe tener apariencia de naturaleza. A partir de aquí podremos comprender que la noción de genio ha permitido que la belleza artística consiga su derecho de ciudadanía en la estética kantiana.

IV. 2. EL GENIO EN LA ESTÉTICA KANTIANA

IV. 2. 1. Antecedentes y fuentes

En la estética y la filosofía del arte el problema del genio ha sido tratado desde la antigüedad, pero el sumo interés por la cuestión se presentó en el siglo XVIII, cuando quienes le prestaron su atención se refirieron a Platón y Aristóteles. Por lo que a partir de ellos, recorreremos en un cierto orden cronológico todos los pensamientos de quienes ocupándose de este concepto en sus teorías estéticas, lo han considerado de forma significativa.

En primer lugar acudiremos a *Fedro* 244 A, para encontrar la teoría expresada en la doctrina de la inspiración como “furor” o “locura divina”, estado en el que el artista sólo es el médium o portavoz de la divinidad. Platón lo expresó, también, en *Ion* 53₄ al decir que todos los buenos poetas épicos y líricos expresan sus hermosos poemas no por arte sino como inspirados y poseídos. Entonces, no era por arte que ellos componían y

¹⁶ Adorno T. W., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971, p. 102.

expresaban tantas cosas hermosas sobre las hazañas de los hombres sino por una divina dispensación. Cada uno sería capaz sólo de componer lo que la Musa le ha incitado porque no es por arte sino por influencia divina. También hace referencia a la naturaleza particular de ellos cuando en *Apología*, 22 C dice:

“A poco reconocí esto: que lo que compusieron no lo compusieron por sabiduría, sino por naturaleza y porque se sentían inspirados como los profetas y predicadores; porque ellos también dicen cosas hermosas, pero nadie sabe nada de las cosas que dicen”.¹⁷

También encontramos un segundo parecer expresado en la doctrina de la capacidad inventiva del creador artístico, opuesta a la de inspiración; y en la que más bien, se concibe la creación artística como un “hacer”, como trabajo, que procede según determinadas reglas, que pueden ser aprendidas. Sin embargo, Aristóteles menciona brevemente en *Arte Poética*, las cualidades necesarias a un poeta, y en los *Problemas*, se encuentra este temperamento extendido a filósofos, estadistas y todas las almas dotadas. Él atribuye estas dotes

“a una fuente de corpórea hechura, el temperamento melancólico. La predominación de la bilis, activa y negra como el vino en sus sistemas, los hace excitables, irascibles, inquietos en el sueño y con una tendencia hacia el desorden mental. Aquel que tiene bilis negra, en propia relación con su cuerpo, es un genio; en extremas proporciones es un loco (...) La bilis negra es erótica y desequilibrada en tendencia, pero es también, el fuego que calienta el genio de todas las almas dotadas”.¹⁸

Posteriormente poco antes de Plotino, Dion Crisóstomo (50-117 d.C.) expone con relación a la psicología del genio, en relación al modo en el cual los dioses son representados en el arte más elevado, arguyendo que el ideal divino no existe en forma precisa hasta que el artista ha terminado el proceso de hacer una estatua o un poema que contenga su versión de Dios. Éste custodia al genio para apartarlo del caos. Además justifica el empleo de lo humano antes que lo animal en la representación de la divinidad; pintores y escultores no pueden representar directamente las propiedades espirituales de los dioses. La sabiduría y la razón no son tangibles ni visibles, por esto los artistas son los portadores naturales de la razón y la sabiduría semejante a Dios, esto

¹⁷ Platón, *Apología* 22 C. p.

¹⁸ Aristóteles, *Prob.* 953^a

es, la forma humana, empleando de ese modo el más cercano símbolo para lo que ellos pudieran representar.¹⁹ Sorprende esta anticipación de las ideas modernas.

La estética de Plotino (205-270) está inspirada por la de Platón, no obstante que su espíritu místico se opone al espíritu dialéctico de Platón. Lo que caracteriza a su pensamiento es que el conocimiento no consiste en una serie de aproximaciones, sino en una visión, en una contemplación visionaria. En su teoría no hay diferencia entre el cognoscente y lo conocido. Es la visión la que crea los objetos, que no existen sino en y por la visión. Ésta es una forma de filosofía mística.

“Ya no hay, pues, un ser exterior respecto de otro, ni un ser que ve y un objeto que es visto: quien tiene una mirada perspicaz, ve el objeto dentro de sí mismo; pero posee además otras cosas sin saber que son suyas; por eso las contempla como un objeto que se ve; aspira a verlas; y todo aquello que se ve como objeto que ha de ser visto, se ve como algo externo a sí. Pero es necesario transportarlo dentro de uno mismo y verlo como unidad con nosotros mismos; veámoslo como algo que es nosotros mismos”.²⁰

Como vemos se trata de una ascesis que requiere una conversión. En esta teoría, la contemplación separa los objetos del mundo para devenir en el fenómeno íntimo de una intuición intelectual. Es un éxtasis de los iniciados entre el yo y lo real, una metafísica.

Al comentar Plotino el delirio del *Fedro*, arriba a su tesis central sobre el arte y el artista: la belleza expresada es siempre deficiente comparada con la belleza interior que el artista desea expresar. Ya no se trata de imitar, de copiar los objetos creados, sino para el genio artista, de encontrar dentro de sí el movimiento, el afán inicial y creador de la naturaleza cuando crea. Plotino considera que el artista genial concibe en su mente un ideal espiritual y ve en que forma corporal se expresaría este ideal viviente; la obra de arte es la representación exterior de esta idea espiritual y el arte es la concepción intuitiva de la misma. Cuando el artista, como en éxtasis, tiene una idea viva del ideal produce su

¹⁹ Dión Crisóstomo, Oratio XII, *De Dei Cognitione*: “ningún escultor o pintor representa la razón y la sabiduría como son en sí. En efecto, no teniendo percepción y experiencia de esas cosas, pero sabiendo como cierto en qué acontecen, nos valemos de ellos revistiendo al dios de cuerpo humano, vasija de la sabiduría y razón –intentando manifestar lo no visto y carente de imagen en lo visible que puede ser representado- mejor que el modo en que algunos de los bárbaros hacen semejanzas de sus dioses presentándolos como animales”

²⁰ Plotino, *Eneada* V, 8, §3

obra sin esfuerzo ni duda. El arte supremo es como una "idea-fuerza" que se realiza espontáneamente. Las verdaderas artes penetran en las razones profundas (επι τους λογους) de las que nacen las cosas naturales. La forma artística no poseída antes por la materia, existía en la mente del artista antes de ser introducida en el mármol porque éste posee un determinado conocimiento que llamamos arte. La belleza de la estatua existía en el arte –en aquel conocimiento espiritual- donde era más bella que en su forma materializada.

"En su prisión actual, el alma del artista recurre al razonamiento cuantas veces surjan dudas en su incertidumbre y preocupación, por razón de la debilidad de sus potencias; pero mientras la obra no le presente dificultades, es el arte intuitivo (como comprensión del ideal) quien rige la realización"²¹

La estética de Plotino se aparta de la platónica de las Ideas y plantea una, que rebasa lo inteligible para alcanzar la realidad primaria que carece de cualidades y predicados, una estética de lo inefable, que borra todas las cosas. Estética del esplendor que se descubre ya no mediante la dialéctica sino que pertenece al orden de la revelación y el éxtasis. Una estética del bien que se encuentra detrás de lo bello y que está aún en el nivel de los cánones y de las formas, aunque ésta es velada y sorda y pertenece a otro orden: una belleza espiritual, belleza de lo informe. La tesis del plotinismo tiene su fundamento en lo que rebasa y carece de limitaciones, en lo inconmensurable. La belleza no tiene fuerza si no se ve esclarecida por el bien que le confiere un encanto, un atractivo. El bien es lo bello actuado y lo bello es el bien contemplado. Plotino fue un auténtico precursor de la concepción estética kantiana, a partir de que comenzó por mostrar el nexo existente entre lo bello y el bien; les señaló un sitio separado y distinto, al lado del juicio lógico y del juicio moral.

Edad Media

En el Medioevo no hay una estética propiamente dicha, motivo por el que la exposición correspondiente será reducida y por lo tanto igualmente con respecto al concepto de artista genial. El rasgo esencial para nosotros, del desinterés, se desconoce en absoluto. El arte se confundió por un lado con el oficio y por el otro con la contemplación

²¹ Idem IV 3, 18

divina orientada hacia el paraíso, respondiendo a un fin utilitario. El afán místico y la fe que animaban a los Padres de la Iglesia fueron favorables para la estética y el arte frente al seco racionalismo de santo Tomás de Aquino (1225-1274); pero el afán de la fe consistió en aniquilar en el hombre las cualidades físicas y en exigir la muerte de su cuerpo. En la pre-escolástica se presentaron algunas puertas abiertas a la estética pero fueron clausuradas por el ascetismo cristiano.

Hugo de San Víctor (1096-1141) en su obra *Didascalicon* distingue tres géneros de creación: la creación de Dios, la de la naturaleza y la del *artifex* o artista. Estos tres emanan de la creación divina, pasando después a la creación de la naturaleza y finalmente a la del artista. El arte es una creación consciente llevada a buen término por el libre arbitrio del artista, acercándose a Dios que es el *artifex* supremo. La creación artística es una forma, una especie de *virtus creativa*, que Dios depositó en el fondo de la naturaleza, que es casi un ser viviente, gracias al fermento creador. Frente a la obra divina que es siempre una forma inmutablemente eterna, la obra de arte es, por el contrario, movimiento, inestabilidad, pero, continúa la obra de la naturaleza y mediatamente la obra de Dios. El artista es, en cierto modo, intérprete y heraldo de la naturaleza; y en el momento en que crea y su arbitrariedad parece actuar, son en realidad las fuerzas misteriosas de la naturaleza las que actúan y crean.

En el pensamiento de los medievales la imaginación desempeña un rol totalmente secundario, y en ninguno de los escolásticos cuenta la imaginación creadora. El predominio de las reglas y el conocimiento de las leyes de la naturaleza son los factores que permiten el arte, *recta ratio*, producto de la reflexión. El artista imita a la naturaleza. La imitación mencionada implica no una copia de la naturaleza o representación de ella, sino más bien, la continuación de su tarea es imitar su actividad, no su obra. La teoría de la emanación de Hugo de San Víctor, fue adoptada por santo Tomás de Aquino

La teoría de lo bello en santo Tomás se asienta en una estética de carácter racional, donde el placer que se siente frente a un objeto bello no es, pues, corpóreo, sino intelectual. Y es la facultad del juicio racional que se manifiesta con preeminencia frente a lo bello, por lo que considera que toda belleza es formal y todo conocimiento se dirige a las formas de las cosas, no a su contenido. Ellas, nos proporcionan un conocimiento

adecuado del objeto, ya que emanan de Dios. Él creó las formas y se han multiplicado por sí mismas: es la *vis creativa* conferida por Dios a las formas, fuerzas de la naturaleza ordenadas y puestas en acción por la voluntad divina, actuando sin su intervención constante. Lo que constituye la belleza de lo real no es la apariencia sensible de las cosas sino la forma inherente a ellas. El arte es un razonamiento recto en la construcción de ciertas obras. Es una dirección seguida por la razón, razón bien dirigida, la *recta ratio*. El arte no consiste en reglas diversas y específicas, sino en un reglamento único y general que lo preside. Así también los artistas se guían siempre por razonamientos, y toda acción se remonta, en último análisis, a un pensamiento; por lo tanto, las disposiciones cognitivas preceden lógicamente y cronológicamente a las disposiciones operativas.

Edad Moderna

Siglos XV, XVI

Con la llegada de los nuevos tiempos todo se mueve y se ensayan todas las direcciones: se renueva lo antiguo y hay una vuelta a lo nuevo; hay exaltación por la grandeza conseguida y recaída en la duda; todo se espera de la clara razón o se vuelve a poner la esperanza en los misterios de la naturaleza y en la fuerza del destino. Con la irrupción del espíritu secular no se produjo por repudio el fin piadoso del arte. Se vivió una aventura de la ciencia y sed de descubrimientos que condujo a todo lo que tuvo que ver con la creación artística directamente del arcaísmo al clasicismo, que le dio un nuevo rostro a estos siglos. El arte se transforma a partir de allí de medio en un arte en sí, apareciendo el arte por el arte y donde la introducción del realismo en la pintura aniquila y hace desaparecer el misticismo gótico. La belleza sensible glorifica en su raíz misma las más elevadas manifestaciones del arte dejando el hombre de anular su sensualidad, la que más bien se expande definiendo una nueva idea del artista y del arte como magnificación de todo el ser humano. Este período llamado, por muchos, Renacimiento, y por otros no reconocido así, no tiene un perfil bien definido como fase en la historia de la filosofía, lo único común en los autores que han tratado de caracterizarlo es el reconocer su variedad y su carácter "transicional", así como su menor importancia filosófica frente a las llamadas "medieval" y "moderna".

Este período de creación artística plena y de genios, no ausculta en la reflexión sobre la naturaleza de los creadores geniales y pone el acento en la obra, los métodos, las

técnicas y su relación con el conocimiento científico. Se percibe la clara conciencia de los artistas de la necesaria rehabilitación en las profesiones adquiriendo un amplio y detallado conocimiento que exhiba su fuerza a través del método. Éstos buscaban ganar el respeto por medio de la posesión de virtudes intelectuales y de las morales.

Ludovico Castelvetro (1505-1571) considera que la apreciación del arte es la apreciación de las dificultades vencidas; un cuadro atrae a los espectadores por su aparente artificio. La función del artista es tan noble y compleja que sólo el conocimiento universal puede servir como base para su trabajo. Generalmente no está representado como un ser de genio. El título al cual aspira no es el de "imaginario" sino el de filósofo, amante de la sabiduría e intérprete de las formas y las causas de las cosas. El pintor está constreñido, por necesidad, a amalgamar su mente con la misma mente de la naturaleza y a ser el intérprete entre la naturaleza y el arte, haciendo con arte un comentario sobre las causas de las manifestaciones de la naturaleza que son inevitables resultados de sus leyes.

Durero y Fracastoro (1483-1553) insistían en la energía del arte impersonalmente concebida para producir una forma hermosa. Mientras, Durero en *Literary Reminds* dice, que es el arte y no el hombre el que realiza las obras mágicas de arte; Fracastoro, que es el arte y no Dios, quien inspira la fantasía del genio, y los poetas son llamados divinos porque están tocados de esta divina locura. Pero insiste sobre la gradual evolución del arte desde los orígenes humanos.

En este período la línea entre la contribución humana y la divina infusión en la composición del genio está ligeramente movida en su posición.²² A principios de siglo Durero señalaba la rareza e inagotabilidad del genio del artista. Él deseaba profundamente promover pintores alemanes con la ciencia y los modelos italianos, pero era consciente de que ninguna suma de educación favorable tomaría el lugar de la naturaleza. Mucha práctica manual y la adquisición de las artes de medida y proporción, son dignas para uno, mientras no se tenga "genio natural". En cambio esta cualidad natural significa contar con una imaginación prolífica de figuras, una fertilidad muy rica y espontánea; que si quien la posee, pudiera vivir cientos de años, cada día podría

²² Everett Katherine y Jun Helmut, *Historia de la Estética*, Biblioteca Nueva, B. Aires 1948 p. 202 – 203

producir una forma jamás vista o imaginada antes. Ciertamente, creía que Dios daba grandes dones a los hombres y que éstos podían mostrarse mejor por sí mismos, en contra de la opinión vulgar, hasta en un pequeño y rudo esbozo. Decía que, sólo en medio día, si el ingenio está propicio, puede sobrepasar lo que otro hizo en un año; un hombre así dotado, no es de su época y su obra frecuentemente no tiene paralelo en los siglos por venir. Sin embargo, Durero jamás aisló al genio humano de la inspiración divina y de la cultivación por medio del estudio de la naturaleza y las matemáticas, que controlaría esa proficua fantasía.

En el siglo XVII no hay estéticos propiamente dichos. Encontramos algunos artistas que han reflexionado sobre su arte y que han escrito dogmática y teóricamente acerca de él. *La Poética* de Aristóteles se enseñorea sobre todo el siglo, después de haber dominado al XVI. Mientras que la misión de Aristóteles había consistido en describir, los autores de este siglo tienden a prescribir y están convencidos que la estética es una ciencia normativa, no descriptiva. Para ellos los últimos elementos de toda la esfera estética pertenecen a una esfera intelectual por lo que tratan de prescribir y dictar leyes, y consideran a las ciencias de la razón como lo único universal, general y necesario. Es el reino de la razón en filosofía y las reglas en el arte.

Las relaciones de la razón filosófica y de la imaginación empiezan a definirse mediante una serie de antítesis: uno vs. muchos; lo cierto vs. lo inconstante y lo transitorio; el liso espejo de la naturaleza vs. lo encorvado; orden, objetivo, y verdad vs. la expresión de la disposición personal y la circunstancia accidental. La inspiración, el don, las musas, etc. con todo ello, están de acuerdo los racionalistas, incluido Boileau, pero están convencidos de que en todo ejercicio artístico hay una parte que es inconsciente, pero aunque lo admiten, creen que el elemento inconsciente se atiene a las mismas normas. El instinto es una razón adormecida, pero a fin de cuentas, razón.

Descartes, Spinoza, Leibniz, Bacon, Locke y Pascal estuvieron siempre en guardia contra la insensatez de la ordenada simpatía y las presunciones personales. La imaginación creadora y sus obras fueron apreciadas solamente por los filósofos cuando la imaginación era interpretada, de tal modo, como para hacerla continua con la comprensión.

Descartes (1596-1650) está convencido de que el único criterio de la verdad es la verdad misma, y solamente las verdades matemáticas y físicas se imponen a nuestro juicio. Descartes comenzó con un racionalismo puro, pero después se dio cuenta que cuando estamos frente a un objeto placentero, penetra en nosotros cierto aspecto de facilidad, que sin embargo debe resistir a la aprehensión, es la delectación. En su *Compendio de la música* de 1618, expresa que, si hace falta un cierto esfuerzo para aprehender lo bello, la verdad es que hace falta algo más: que el objeto bello sea claro y distinto, y que sin embargo, algo quede todavía por desearse; es necesario un más allá además de nuestro dominio sobre el objeto. Lo bello no es exhaustivo; posee un elemento inasimilable, un elemento diferente. En la obra de arte hay algo que sobrepasa la aprehensión completa, algo que se haya escondido, algo misterioso; aquí es donde vemos el genio del artista y éste, no puede a veces explicarse a sí mismo por completo su obra. La solución de la antinomia que se presenta es la manera como Descartes muestra que en el fondo el ámbito de la extensión obedece a las mismas leyes que el ámbito del pensamiento, al menos en lo que respecta al campo de la estética.

Boileau con su *Arte Poética* hace patente el retroceso del pensamiento estético del siglo XVII en comparación con el pensamiento de Ronsard (1524-1585) expresado en su *Compendio Poético* en el siglo precedente, que afirmaba que la cualidad esencial del poeta es la invención, la creación de acontecimientos, personajes, sentimientos como creación viva. Para él la invención es un don natural de una imaginación que concibe las ideas y las formas de todas las cosas, animadas e inanimadas, celestes o terrestres, para representarlas, describirlas e imitarlas. Boileau, en cambio, sacrifica la invención en pro de la sola representación de la realidad. Su meta fundamental es la racionalidad, el intelectualismo en el arte. La facultad creadora no es la sensibilidad enriquecida por la inteligencia, sino la inteligencia pura: la razón. Sin embargo siente la necesidad de invocar la facultad de creación y de invención. Reconoce una parte de sensibilidad y de fuerza creadora inconsciente y otra fundamental de don irreductible a la inteligencia pura. Para él no hay entendimiento reflexivo, la razón sola es determinante. Dice en *L'Art Poétique*, que el control racional muy lejos de dañar la poesía, la hace divina.

Freard de Chambray (1606-1676) y Félibien (1619-1694) dentro del marco doctrinario del siglo, permiten una ingerencia de la fantasía y la libertad en el genio creador para infringir las leyes. El primero, sostiene que el artista verdadero no sólo tiene

que elegir, sino también, el derecho de rebasar la naturaleza y de encaminarse hasta la fantasía o facultad de la imaginación para crear imágenes, organizando elementos tomados de aquí y allá. El segundo, manifiesta que a veces hay que ir contra las reglas ordinarias del arte, pero hay que seguir la luz de la razón. El artista tomará las fuentes de su inspiración de su propio genio y por otro lado, del estudio de la naturaleza. Es imprescindible tener en cuenta la naturaleza y ajustarse a ella más que a los cuadros y bajorrelieves de la Antigüedad clásica. Dice que las luces de la razón están por encima de lo que la mano del obrero puede ejecutar, y que mediante la eliminación del factor personal, ellas nos conducen hacia la ciencia. Su tesis nace de una concepción racionalista que remontándose a la razón divina, llega poco a poco a una concepción idealista.

Contra el racionalismo del siglo XVI, se manifiestan reacciones y antagonismos cada vez más fuertes y visibles en las artes plásticas, que hacen presentir la posibilidad de que en el arte no existe ideal determinado; y va naciendo así un sentido relativista y un triunfo del eclecticismo.

Siglo XVIII

En este siglo, quienes fijaron su atención sobre el tema no desarrollaron una mera continuación de las doctrinas antiguas, sino más bien, mostraron una marcada evolución, por medio de la cual, *el genio*, se convierte en uno de los conceptos fundadores –con el de gusto– de la estética moderna, y, en el término clave de la recepción estética.

La reflexión sobre el genio comienza con las *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Du Bos (1719), cuya segunda parte está consagrada al estudio del genio.²³ Considera que para producir la clase de arte que deberá conmover y aún sanar, es requerido un genio que lo fermente del mejor modo y que sin embargo imite con fidelidad. Cuando los poetas hablan de una “divinidad que anima sus pechos” y los hace cantar, ellos se están refiriendo, mediante una figura retórica, a una combinación feliz dentro de sí mismos de una sangre que bulle abundantemente en el cerebro cerca de los orígenes de la imaginación, y a una afortunada disposición de los órganos del cerebro mismo, de tal modo que las imágenes ideadas libremente puedan ser clarificadas y

²³ ver en este trabajo: I. 2. 2. El sentimiento y la imaginación. La orientación al subjetivismo. Nota 6

mostradas luego con fidelidad natural. Pero hay un genio de épocas y naciones, que los hace, por naturaleza, hacer bien y fácil ciertas cosas, que otros no podrían realizar igual ni con esfuerzo.

También manifestó que el tiempo y el lugar favorables para el genio eran, en parte un asunto de las condiciones físicas, como también del patrocinio y la apreciación pública. Un genio debe no sólo tener una fuente burbujeante y un claro espejo en su interior, sino que debe respirar una cierta clase de aire. El alma depende de la sangre; la sangre depende del aire; y el aire depende las exhalaciones de la tierra. El genio artístico es un tipo de siega espiritual y está ayudado o macerado por el tiempo y el lugar, así como cual semillas plantadas en el suelo, dará mejor resultado en una estación que en otra, o en un suelo fértil prosperará mejor que cuando cae sobre un terreno pedregoso.

Dice además, que si nuestras mentes registran el estado de la atmósfera casi tan exactamente como los termómetros y barómetros, más aún casi siempre los grandes artistas de todo tipo aparecen a la misma hora en la historia del mundo, vale decir, cuando las condiciones conspiran a favor de su genio. En estas observaciones sobre la influencia del clima y la época sobre la aparición de los artistas genios, Du Bos se anticipa a la idea principal de Madame de Staël, Stendhal e Hipólito Taine.

En 1746 Batteaux anunció en la publicación de un libro, que él había reducido todo acerca del arte en un solo principio: "Imitación de la naturaleza", mucho en el sentido de Du Bos, con la diferencia que invirtió el orden con referencia a la relación del artista con la naturaleza. Según él hay dos modos de relación del espíritu del hombre con la naturaleza. El hombre puede considerar a la naturaleza como un ser independiente, luego es pura inteligencia, o puede considerarla como si estuviera ligada a nosotros. Por consiguiente, es hombre de gusto el que se vincula con la naturaleza, no a través de la inteligencia sino a través del sentimiento.

Batteux en su *Traité des beaux-arts réduits à un même principe* (1747) dedica toda la primera parte al genio. Para él, ésta, no es una facultad para inventar, sino una facultad para percibir en la naturaleza aspectos nuevos, para descubrir en ella nuevas relaciones y ver las cosas desde un ángulo nuevo que no todos pueden percibir, y, como el universo es ilimitado, siempre encontrará en él cosas nuevas. Pero cuando la naturaleza es imitada

sin sustraer sus implicaciones humanas, ella viene a ser “bella naturaleza” porque ella es a la vez, perfecta en sí misma y tiene más conexión con nuestra propia perfección, ventaja e interés. Por lo tanto place, conmueve, enternece²⁴

Diderot (1713-1784) expresa que el poeta debe ser un filósofo, que debe estar profundamente versado en las maneras del espíritu y en las luces y sombras, en lo bueno y lo malo de la sociedad humana. No sólo debe estar profundamente instruido en la filosofía moral individual y social, sino también debe ser lógico.

“El poeta que imagina y el filósofo que razona, son igualmente y en el mismo sentido, lógicos o ilógicos; es la misma cosa para ser lógico y para ser consciente de la necesaria cadena del fenómeno. Esto es suficiente, me parece, para demostrar la analogía entre la ficción y la verdad, y para caracterizar al poeta y al filósofo”.²⁵

El filósofo, entregado a la representación de la verdad traza las conexiones que él encuentra en las cosas; el poeta comienza en la naturaleza y después traza, por un acto de imaginación científica una conexión que pudiera ser encontrada en las cosas. Recomendaba, a los estudiantes jóvenes, abandonar a los obstinados y cansadores profesores de la Academia y a los insípidos modelos de allí, para salir a estudiar a la escuela del mercado, los jardines y plazas públicas. Se opuso a las reglas tradicionales manifestando que los artistas aprenden de la naturaleza más que de las reglas. Las reglas de composición están muy bien, pero una inspiración, una idea efectiva es el primer requisito a considerar.

“¿Sabéis componer e inventar aquellas terribles y voluptuosas canciones que así como asombran o encantan mi oído llevan el amor o el terror al fondo de mi corazón, disuelven mis sentidos o convulsionan mis entrañas?”²⁶

En Suiza, en 1740, J. C. Bodmer piensa que los grandes artistas aprehenden intuitivamente los principios racionales y plantean así las reglas futuras. A partir de la controversia, centrada alrededor de la idea de la invención poética, entre J. Ch. Gottsched

²⁴ Batteaux, *Principes de la Littérature*, 5 Vols., Paris, 1764, Vol. I, p. 84. Apud en Everett Katherine y Jun Helmut, *Historia de la Estética*, Biblioteca Nueva, B. Aires 1948 p. 282

²⁵ Diderot, *Oeuvres Completes*, Vol. VII, p. 334. Citado en Everett Katherine y Jun Helmut, *Historia de la Estética*, Biblioteca Nueva, B. Aires 1948 p. 284

²⁶ *Ibid.*, Vol. XI, p. 312. Citado por los mismos autores en la misma obra, p.288

(1700-1776) -estricto adherente de las reglas clásicas- y los críticos suizos Bodmer (1698-1783) y J. C. Breitinger (1701-1776). Éstos defendían el derecho de la imaginación. Según ellos los poetas están capacitados para transformar la realidad desnuda por un acto, llamado por Breitinger, *abstractio imaginatio*. Este acto tan distinto de la *abstractio rationis*, discierne los “posibles mundos” ocultos en el actual mundo de nuestra experiencia. Aquí aparece la influencia de Leibniz sobre la crítica, como ya apareciera en el pensamiento de Baumgarten. Una cruda realidad viene a ser elevada a lo supernatural y milagroso.²⁷

Sulzer, (1720-1779) considera que el genio es una especie de instinto que aprehende espontáneamente lo que puede hacer que una obra sea perfecta; así, las reglas están en él, de manera consciente e inconscientemente. Posteriormente, Helvetius trata el mismo tema en *De l'Esprit*: el genio es la facultad para encontrar lo desconocido, e incluso para inventar, pero el verdadero genio es el que hace época. En *L'Encyclopédie*, Marmontel escribe sobre el genio en literatura y Jean Jacques Rousseau sobre el genio en música. La evolución de las ideas sobre este asunto se expresa especialmente, por Alexander Gerard, en *An Essay on Genius* en 1774, estimando que el genio es equivalente a originalidad, no la imitación de un modelo, sino la producción de un modelo. Gerard considera que es una facultad especial, pero conectada con más fuerzas elementales. Con frecuencia a genio se le conecta con el gusto, como una fuerza limitante y la mayor de las discusiones acerca del genio se originó en el campo de la estética, relacionada a la producción de un trabajo de arte, sin embargo, éstas se expandieron al campo de la ciencia, por lo que aparecen tratados concernientes al genio en general. El claro precedente de la idea de genio de Kant es la noción de *ingenium*, término global de genio, espíritu e ingenio. En su tiempo, la distinción entre genio e ingenio no siempre se hizo, por lo que es necesario seguir el desarrollo de esta diferenciación más adelante, que está suficientemente clara en Webb, Schlegel y Sulzer.²⁸

²⁷ Cf. Trad. Bodmer, *Tbhandlung vom Wunderbaren*, 1740. Citado igualmente p. 302

²⁸ Tonelli Giorgio, *Kant's early theory of genius (1770-1779)*, *Journal of the History of Philosophy*, vol.IV / July, 1966 / Number 3. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, p. 217. Considero oportuno decir que a partir de aquí, el apoyo a mi exposición siguiente se encuentra en esta investigación en la que el autor dice en su introducción lo siguiente: LA IMPORTANCIA DE LA TEORÍA DEL GENIO en la filosofía de Kant fue realizada comparativamente temprano en la historia de *Kantsforschung*, y diversos trabajos se han dedicado a este asunto. Y aquí menciona a Otto Schlapp, *Kants Lehre vom Genie un die Entstehung der "Kritik der Urteilskraft"* (Gottingen, 1901); K. Hoffman, *Die Umbildung der Kantischen Lehre vom Genie in Schellings System des transcendentalen Idealismus* (Bern, 1907, Berner Studien zur Philos. U. Ihrer Geschichte, L.III); O. Schoöndörffer, "Kant's Definition vom Genie," *Altpreussische Monatschrift*, 1893, xxx; O. Wichmann, "Kant's Begriff vom Genie und seine Bendentung" *Deutsche Akademische Rundschau*, Jhg. II, 12 Sem., Folge N. 2; 7, 15 Jan. 1925. Pero hasta ahora ninguno ha probado reconstruir el desarrollo de las ideas de Kant sobre el genio utilizando los materiales contenidos en sus *Nachlass* (*Apuntes de las clases de Kant*), publicados por Adickes en *Kants Gesammelte Schriften*, publicado por la

La Escuela británica de este siglo se ilumina por el espíritu de ironía reinante a raíz de la influencia de John Locke (1632-1704), quien fue de todos los grandes filósofos del siglo diecisiete, el que más arrogantemente trató a la poesía, inspirado en un movimiento estético enteramente nuevo. Propugna un sensismo menos materialista que Hobbes (1588-1679) para quien la fantasía, de la que procede el arte, opera sólo por asociación de imágenes, y el ingenio poético, estriba en la rapidez y solercia de esta aptitud asociativa, fruto del temperamento y de la educación o cultivo. Decía que en las grandes creaciones poéticas, el juicio concurre con la fantasía, pero debe prevalecer ésta. De esto concluimos que para Hobbes, el arte vale en cuanto placentera experiencia de asociaciones imaginativas nuevas, construidas con imágenes sensibles gratas. Esta nueva doctrina del asociacionismo, se va a vincular con el “nuevo carácter de ideas” de Locke, que consistía en hacer del punto de partida en cualquier investigación científica no una verdad general de razón, sino un evento particular. Fue el método de Locke, el que Addison (1672-1719) siguió cuando escribió sus importantes once disertaciones para el *Spectator* sobre los “Placeres de la Imaginación” (1712), que Alvarez Villar en su libro *Filosofía del Arte*, califica de simiente de las doctrinas de un Burke, de un Hogarth, de un Shafstesbury y que de sus cauces trazados el empirismo inglés no pudo desviarse.

Addison, en su séptima disertación, refiriéndose, a si la imaginación depende de una alta perfección anímica o de un cerebro estructuralmente muy fino, dice con relación al genio artístico, que un buen poeta debe nacer provisto de esta capacidad en toda su fuerza y vigor, a fin de poder recibir ideas intensas a partir de los objetos exteriores, retenerlas largo tiempo y componerlas, si llega la ocasión, en unas imágenes que sean las más propicias para hacer blanco en la fantasía del lector. Y en su noveno ensayo sostiene que hay un género de escribir en donde el poeta pierde completamente de vista a la naturaleza y entretiene la imaginación del lector con los caracteres y las acciones de unos personajes que no gozan, por lo general, más que de la existencia que el mismo poeta les concede.

Dice, también en su noveno ensayo, que Mr. Dryden llama a esto ‘la manera feérica de escribir’ y que es más difícil que cualquier otra que dependa de la fantasía del poeta, puesto que carece de un modelo al que seguir, y todo lo tiene que elaborar con su

propia inventiva. Se requiere una forma extraordinaria de pensar para esta suerte de escribir, y es imposible a un poeta el triunfar en este terreno si su fantasía no disfruta de un alcance nada común, y si su imaginación no es, por propia naturaleza, fecunda y supersticiosa. Pero también hace referencia a la necesidad de cultivar la imaginación:

“Un poeta pasa tantas fatigas en la tarea de formar su imaginación como un filósofo en la de cultivar su inteligencia. Debe alcanzar el debido recreo con las obras de la Naturaleza y debe estar completamente versado en el heterogéneo espectáculo de la vida del campo. (...) Debe estar también muy instruido en todo lo que es noble y majestuoso para la producción del arte, bien sea dentro de la pintura o de la escultura, en las grandes obras arquitectónicas que gozan de una gloria presente o en las ruinas de las que florecieron antaño.”²⁹

También hace mención de la necesidad de control, mediante las reglas del poder creativo que puede desbordar:

“él tiene el molde de la Naturaleza en sus propias manos y puede dotarla con las gracias que desee, con tal de que no la trastrueque demasiado y caiga en absurdos en su empeño de realzarla”.³⁰

Shaftesbury (1671-1713), dice Cassirer, con clara penetración y fortísima conciencia destacó el concepto de genio del círculo de la pura sensibilidad y del puro juicio, de la *justesse*, del *sentiment*, de la *délicatesse*, para insertarlo en el campo de las fuerzas propiamente productivas, formadoras y creadoras. Propició con esto, por primera vez, un centro filosófico firme para el desarrollo posterior del problema del genio, lo orientó en una dirección fundamental que, más tarde, a pesar de todas las vacilaciones de la explicación filosófico-popular y psicológico-popular, será fijada de una manera clara y segura por los verdaderos fundadores de la estética sistemática. A partir de aquí el camino nos lleva directamente al problema de la historia espiritual alemana del siglo XVIII, a la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing y a la *Crítica del Juicio* de Kant.³¹

²⁹ Addison Josef, Séptimo ensayo. *Sobre los placeres de la Imaginación*, N° 417. Sábado, 28 de junio de 1712. traducido por A. Alvarez Villar, en *Filosofía del Arte*, Morata, Madrid, 1968, p. 145

³⁰ Addison Josef, Séptimo ensayo. *Sobre los placeres de la Imaginación*, N° 417. Sábado, 28 de junio de 1712. traducido por A. Alvarez Villar, en *Filosofía del Arte*, Morata, Madrid, 1968, p. 153

³¹ Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México 1943, p. 349.

Sir Joshua Reynolds (1723-1792) pintor que incursiona en la reflexión sobre el misterio del arte, tal como lo hiciera en el Renacimiento Leonardo de Vinci con su *Tratatto della Pittura*, con el fin de captar el escondido mecanismo de sus propias operaciones artísticas. Antes de él ya William Hogarth, había tomado el mismo rumbo, pero fue Reynolds el que dignifica la profesión de pintor ennobleciendo y encausando socialmente el oficio. Defendió la tradicional doctrina de las universalidades aristotélicas sobre la base de una nueva filosofía de la naturaleza humana, el del mecanismo de la asociación, defendiendo además la doctrina de la imitación de la belleza ideal, el perfecto estado de la naturaleza, recurriendo a la asociación de ideas.

“...la excelencia de nuestro arte no consiste en un mero imitar las cosas tales como son... Los poetas, los oradores y los retóricos de la antigüedad siempre inculcaron este punto: que todas las artes reciben su perfección de una belleza ideal, superior a cualquier otra belleza que pueda darse en la Naturaleza”³².

Para Reynolds la genialidad no es aquel “fantasma necio de la inspiración” sino “parto de la imitación” como lo dice en su *Discurso IV y VI* a la *Royal Academy*. Esta imitación no está referida a un calcar servil de la Naturaleza, sino a un vincularse a una tradición artística, un aprovecharse de las luces legadas por nuestros antecesores. Ésta es sólo una condición necesaria ya que la belleza de las formas, la expresión de las pasiones, el arte de la composición y también la facultad de dar un aire de grandeza a cualquier obra, son cosas que dependen de las reglas y el genio no comenzará, pues, donde terminan las reglas consideradas en abstracto, sino en donde las reglas vulgares y trilladas ya no han lugar. Su insistencia sobre las reglas involucra siempre la exaltación de la autoridad y la falta de confianza en la opinión individual. Recomienda tomar la opinión del mundo entero antes que la propia. No hay que tener dependencia del genio propio.

Sin embargo hay uno y otros aspectos en los que modifica su insistencia sobre la obediencia de las reglas. Sostiene que aquellos que tienen gran genio o se han disciplinado larga y cuidadosamente, pueden dejar detrás de sí las reglas, y más bien, que las reglas de los hombres de genio están por encima del ordinario alcance, ya sea porque lo descubierto sea fruto de sus propias observaciones, ya porque una bella textura

³² Citado en *Filosofía del Arte* de A. Alvarez Villar, Morata, Madrid, 1968, p. 71

no es fácil de asimilar cuando es expresada en palabras. Se podría enseñar el gusto y el genio mediante reglas, pero dejarían de ser gusto y genio.

Se puede ver en estos desarrollos de su pensamiento, tanto en su explicación psicológica de la selección estética y en su reconocimiento de una región que está más allá de las reglas, del carácter más que meramente convencional de su pensamiento neoclásico. En su *Discurso VII* hace la referencia siguiente:

“...la palabra ‘genio’ se aplicó de distinta manera y se concedió solamente a la obra de aquellos que supieran añadir al objeto representado un cierto carácter particular: es decir, a aquellos que tuvieran inventiva, expresividad, gracia y grandeza, en fin, aquellas cualidades o aquellas bellezas que no se podían enseñar o crear mediante reglas claras y notorias”³³

En el Racionalismo alemán que vimos en el capítulo I, Baumgarten (1714-1762) declara que las bellas artes pertenecen a una más baja comprensión, la región de lo frecuentemente vivido pero siempre confuso, esto es, la imaginación pura no analizable. Él, lista punto por punto los materiales de la poesía que son aprovechables en la reserva de la mitad inferior de la mente, a diferencia de la ciencia y la lógica, órganos de la mente superior, que tratan de universalidades. Considera que dentro del alma, los cambios que tienen lugar son como sentidos de tan particulares sensaciones, o como emociones de placer y dolor que sirven a los propósitos de los poetas. Una imagen bañada en pasión es más poética que una simple imagen. Como uno que desciende a las profundidades del alma, encuentra presagios y sueños, sombríos presentimientos del futuro, y los fantasmas de pesadilla. Estos vagos y oscuros modos de sentimiento amenazan ocultarse en una oscuridad espantosa. Baumgarten, además, advierte contra la incomunicabilidad de sombrías murmuraciones y movimientos.

“Un poema es más perfecto cuando sus imágenes son más claras que cuando son oscuras”³⁴

³³ Citado en *Filosofía del Arte* de A. Alvarez Villar, Morata, Madrid, 1968, p. 80

³⁴ Baumgarten *Philosophical Meditations*, §13. Trad. Riemann, op. Cit., p.106. Apud Everett Katherine y Jun Helmut, *Historia de la Estética*, Biblioteca Nueva, B. Aires 1948 p. 297

Para él las ficciones son también materiales poéticos. Un artista puede resolver sus representaciones de los elementos del mundo dado, recombiniéndolos en frescas formas, y usándolos para ventaja de la poesía, proporcionando él solamente una hechura de combinación de elementos, libre de contradicción entre unos y otros. Esta regla da rango a la fantasía del poeta con menos barreras a su libertad. Sin embargo, Baumgarten enseña que el artista es más sabio cuando imita a la naturaleza, no cayendo en complejas construcciones sobre el modelo de un mundo diferente. Dejad que el artista imite a la naturaleza, la naturaleza de este mundo real, porque al hacerlo emula también el ideal. Él piensa que un poeta debe evitar el tipo de claridad que viene de la discriminación y definición intelectual y más bien pedir lo que llama "claridad extensiva", que es riqueza cuantitativa de imaginación. Dice que un discurso apasionado es perfecto en proporción a sus partes componentes que provocan muchas ideas apasionadas. El "esplendor y la gloria" de un poema dependen de su extensiva claridad; lo apiñado y lo impetuoso no debe hacer una mera niebla vibrante. La vivacidad y la riqueza requieren un máximo de marcas y notas.

Cuando Baumgarten indica que hay varios tipos de órdenes que contribuyen a la perfección de la poesía, manifiesta que estos tipos de órdenes son análogos a aquellos descubiertos por la razón; pero no son en sí mismos conexiones intelectuales, con lo cual mantiene separados los reinos de las impetuosas y aún claras confusiones del reino de las inferencias lógicas y definiciones matemáticamente distintas. Entre los diversos tipos de órdenes se tiene: aquello que es paralelo a la deducción de conclusiones desde una premisa; aquello que une lo similar a lo similar; y aquello que la historia proporciona. Los arreglos poéticos son como imitaciones oscuras del orden que la razón establece. Si una cadena de razonamiento es sentida antes que comprendida, entonces, hay valor artístico. Si la relación de semejante a lo semejante es aprehendida por una inspiración feliz y cristalizada en una metáfora, antes que soportada por análisis, entonces está en trabajo el ingenio; si las conexiones históricas tal como la memoria las provee son comprendidas como totalidades y no cuidadosamente examinadas enlace por enlace, entonces concierne ello a la imaginación poética, antes que a la histórica.

En sus *Meditaciones Filosóficas*, en el §13, sostiene que la poesía no debe perderse dentro de insustanciales sueños utópicos. Pero la regla principal del método lúcido para componer poemas es hacer que las imágenes y apasionados elementos logren unos de

otros, que la riqueza y la claridad extensiva se incrementen incesantemente. El artista recorre el ámbito de la realidad intuible, abarcando en una sola mirada su centro y su periferia. Es propio del genio, según Baumgarten, no sólo una receptibilidad sensible y la potencia de la fantasía, sino también una disposición natural, y perspicacia, diferente de la agudeza analítica del pensamiento científico porque no penetra más allá de los fenómenos ni camina hasta sus "razones", sino trata de abarcarlos en su totalidad y en su modo de ser inmanente, unificándolos en una imagen plástica total.³⁵

Winckelmann (1717-1768) y Lessing (1729-1781) efectuaron una completa revolución crítica. Esta revolución crítica sin embargo fue conservadora: el canon clasicista fue desestimado a favor de un renovado clasicismo por el contacto directo con los originales griegos. Esta voluntaria sumisión a la antigüedad fue un sorprendente acto de auto-liberación. Sin embargo, para los pensamientos radicales esta posición no estaba aún liberada de los grillos del dogma, contra el cual la generación de la mitad de siglo comenzó el movimiento llamado "Sturm und Drang". Este movimiento demandó originalidad antes que la corrección y la elegancia, riqueza e intensidad de sentimiento antes que adherencia a las reglas. Al avasallar las reglas el genio cumple una ley elevada y da la expresión de la misma naturaleza. Esta corriente de ideas estuvo marchando ocultamente durante el clasicismo de Goethe y Schiller hasta reaparecer con Schlegel, Novalis, y su círculo.

En Wilhelm Heinse (1746-1804) se revivió el naturalismo pagano del renacimiento italiano. Para él, la belleza era perfección natural. Desde que él denegó cualquier realidad al lado o por encima de la naturaleza, este valor fue absoluto y supremo. "Toda la belleza surge de la vida" La forma bella es la apariencia concreta de una cosa en toda su riqueza, no la pálida idealización de la realidad que Winckelmann gustaba para aclarar al agua incolora:

"Cada forma es individual, y no hay forma abstracta; una figura humana meramente ideal no es para ser concebida, ni de hombre, ni de mujer o niño"³⁶

³⁵ Baumgarten, *Aesthetica* §32. Citado por Ernst Cassirer en su *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México 1943, p. 379

³⁶ *Gesammelte Werke*, herausgegeben v. Leitzmann, VII, 115; citado por Everett Katherine y Jun Helmut, *Historia de la Estética*, Biblioteca Nueva, B. Aires 1948 p. 314.

La negación de la forma estética abstracta implica la apreciación de la variedad geográfica y los factores históricos que condicionan la creación estética:

“Cada raza, cada clima tiene su belleza característica, su propia comida y bebida”³⁷

Consecuentemente no hay sentido en retroceder a los griegos. Su vida ya ha transcurrido y con ella su arte también. Desde que la vida sólo produce vida, debemos volver a la naturaleza. De este modo surge el proyecto de un arte nacional:

“Dejad que cada artista trabaje para el pueblo en medio del cual lo ha arrojado el destino y con el cual ha pasado su juventud; dejadle probar el enternecer sus corazones y llenarlos con placer y deleite; mantener, intensificar y ennoblecer su alegría y bienestar; para ayudarlos a llorar cuando lloren.”³⁸

La atención a la actividad creativa del artista se incrementó con la gradual liberación del racionalismo wolffiano. Este desarrollo fue ampliado por la influencia de los críticos ingleses, y en particular de *Conjeturas sobre la Composición Original* de Edward Young (1774) que frecuentemente fue repetida por los escritores alemanes. Ya en 1759 le había dirigido una carta a Richardson acerca de la composición original. En ella defiende la causa del *original genius*, opuesto al *imitative genius*, y se hace partidario de la *mental individuality* más que de la imitación. Con él y A. Gerard la invención se desdobra entre los nuevos *descubrimientos* de las ciencias y la capacidad para producir *obras originales*, consumándose así la separación definitiva entre ambos genios. Las ideas de E. Young sobre los originales y La originalidad ejercen una poderosa influencia en el *Genieperiode* alemán. La doctrina del “genio” llegó a ser un tópico invariable en los trabajos sobre estética.

Un decisivo paso adelante fue tomado en un pequeño volumen intitulado *On the Creative Imitation of the Beautiful*, por Karl Philipp Moritz (1757-1793), quien fue amigo de Goethe y su compañero de viaje a Italia. Por primera vez, un escritor alemán asumió, definitivamente, el punto de vista del artista, que desea entender la operación de las energías creativas en sí mismo. El hombre de acuerdo a Moritz, es un microcosmo, el

³⁷ Idem.

³⁸ *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie (1776-1777)*. Kritisch herausgegeben und eingeleitet. V. A. Winkler, 2 Aufl. 1914, p.123. Apud Everett Katherine y Jun Helmut, *Historia de la Estética*, Biblioteca Nueva, B. Aires 1948 p. 314.

universo en pequeña escala. La efectividad es otorgada a esta congruencia entre el hombre con el Universo mediante dos complementarias facultades: las fuerzas *formativa* y la *sensitiva*, la primera siendo relacionada a la segunda como actividad a la pasividad, como macho a hembra. Ambas fuerzas son de hecho dos diferentes modos de una actividad fundamental que tiene base biológica en “el hermoso tejido de nuestro organismo”. Ambas dirigidas hacia la armoniosa organización del Universo. La fuerza sensitiva recibe la impresión, la fuerza formativa reproduce su estructura. En la imaginación del artista está presente un balance perfecto de estas energías. El pensamiento de Moritz es el eslabón entre la Ilustración alemana y los románticos, pasándose de la imitación a la *imitación formadora –bildende Nachahmung–*, atribuyendo al artista la facultad de crear o *formar –herborbringen, bilden, etc.–*. Debido a la armoniosa disposición que se presenta en la imaginación del artista, mientras imita a los objetos hermosos, imprime a su creación la imagen del universo. De este manera cada obra de arte representa como si fuera la divisa de ciudadanía del Hombre en el Universo.³⁹

Giorgio Tonelli, en su investigación sobre la *Teoría temprana del Genio de Kant (1770-1779)*, declara pertinente con este tema, primero el desarrollo de diversas nociones y términos que adquieren significados variados y el impacto que ejercen sobre el concepto genio de Kant.

En primer lugar, la noción de *spirit* con respecto al sentido usado por Kant. En la primera mitad del siglo XVIII, la palabra *Geist*, en alemán, no tiene un significado psicológico y tampoco fue un sinónimo con *ingenium* y *Witz* (así como no fue distinguido del significado de “genio”). Durante la primera década, el impacto del desarrollo de la noción francesa de *esprit* comenzó a sentirse en Alemania, mientras en Francia el significado de *esprit* como fuerza psicológica de inventiva general adquirió gran importancia, de uso más universal y muchas y más amplias connotaciones que en Alemania. *Mère*, la fórmula como fuerza inventiva, buen sentido y gusto; es un don de la naturaleza que va más allá de cualquier regla. Su significado amplio, como fuerza inventiva general acompañada de varias funciones o facultades es un tipo de común denominador de muchas y contrastantes formulaciones que esta noción recibió en dicho siglo en Francia.

³⁹ Apud Everett Katherine y Jun Helmut, *Historia de la Estética*, Biblioteca Nueva, B. Aires 1948 p. 321-322.

Con Wolf y su escuela en Alemania, los términos *Ingenium* y *Witz* recibieron un significado restringido y definición precisa en medio de las fuerzas mentales y se excluyeron la mayor parte de las otras connotaciones como la noción temprana alemana de *Geist* y la francesa de *esprit*. *Witz* fue sólo usada para significar una fuerza hábil de la mente para descubrir similitudes y lograr universales por medio de comparación y de abstracción desde las representaciones dadas. A consecuencia de la limitación de la noción de *ingenium*, se introdujo la palabra *Genie* desde el francés, cargada de un significado más amplio. El término *Geist* fue reavivado para distinguirlo de *Witz* y se le dio un significado muy cercano al de genio. El espíritu creativo mencionado por Gellert, Bodmer y Breitinger, es algo más que *Witz* y la diferenciación es mucho más clara con Meier, Mendelssohn, Sulzer y Mengs.

Resewitz y Mendelssohn hacen una clara distinción entre genio y *diligence* y el primero distingue genio y *talent*; Du Bos y Sulzer, consideran que *art* (como arte manual) no es lo mismo que genio, del mismo modo Addison, Young, Diderot, Sulzer, y otros, lo distinguen de imitación.

Perrault, Pope, Gerard, Du Bos, Rocafort St. Lambert, Meier, Flögel, Mendelssohn y Sulzer, fomentan sus opiniones acerca del genio, que opera donde las reglas no alcanzan y no pueden ser enseñadas; además algunas veces no quiere cualquier regla y otras, va más allá de ellas cuando debe estar más o menos sometido a ellas.

Resewitz opina que el genio puede ser instruido a través de ejemplares, pero sólo de manera externa, en cambio para Mendelssohn, el genio tiene para ello sólo un *ejemplar en sí mismo*. Para Batteux, Baumgarten, Sulzer y Flögel, el *entusiasmo* está conectado con el genio, y, para Young, Gerard y Sulzer el genio se relaciona a la *vida* y a la *actividad*.

Genio es siempre considerado *análogo a Dios como un creador, algo divino*, o como un *don de Dios*, por Shaftesbury, Young, Diderot, Fleming, Resewitz y Trescho y en oposición Helvetius lo deniega absolutamente. En ocasiones esta fuerza divina es equiparada con el *poder creativo de la naturaleza*; y en otras, genio es considerado como un *efecto de la naturaleza en el hombre*, sin conexión explícita con Dios; posición representada

por Shaftesbury, Blair, Duff, Gerard, Du Bos, Batteux, Meier, Lavater, Sulzer, Hamann, y Herder.⁴⁰

Para algunos autores el trabajo creativo del genio consiste en *idealizar* la naturaleza o relacionarla a ideas (en sentido platónico y no lockiano). Algunas veces, aparece la noción de *totalidad* en este contexto. Frecuentemente genio está conectado con la noción de finalismo como en Hume, Gerard, Mendelssohn, Lessing, y Sultzer. Genio es en general considerado no como una fuerza elemental, sino como una combinación de diversas fuerzas primarias. Se lo ve como una proporción de fuerzas en general.

Tonelli, señala la existencia de otras fuentes en las capas más profundas de la teoría del genio de Kant, referidas a la teoría del Espíritu del Mundo, mencionando que tal doctrina corre a través de varios canales en su ambiente y que pueden ser testimoniados por Harvey, Shaftesbury, Wieland, y Herder. Concluye su exposición remarcando que difícilmente cualquiera de las ideas de Kant sobre el genio, puede ser llamada original en su formulación cultural superficial y que más aún ciertas vacilaciones en sus posiciones evidencian las discordantes opiniones de su ambiente, como por ejemplo, la indeterminada relación entre espíritu y genio. Pero, la particular selección y ensamblaje realizado por él, desde tan divergentes rasgos del genio en la teoría del genio, expresada por sus contemporáneos, deben ser tomados en cuenta como las bases del desarrollo personal de Kant y que no puede ser explicado por un simple escrutinio estadístico de los rasgos predominantes dados en su ambiente. Además la estructura sistemática de su obra, va a todos y a cada uno de tales rasgos en su profundidad, muy lejos de sus contemporáneos y es principalmente original,⁴¹ como veremos a partir de aquí.

IV. 2. 2. El proceso de desarrollo de la teoría del genio en la filosofía pre-Crítica de Kant

Antes de 1770 Kant rara vez usó el término genio. En 1764 escribió acerca de “el genio Italiano” en comparación con la dote espiritual de otras naciones (II, 244), en este caso corresponde a la noción inglesa y francesa “genio del pueblo”, y en el mismo año aparece

⁴⁰ Giorgio Tonelli, *Teoría temprana del Genio de Kant (1770-1779)*, pp. 219-222 *Journal of the History of Philosophy*, University of California Press, Volumen IV, Julio y Abril 1966. San Diego, USA.

⁴¹ Oc. p. 223

en otros contextos con la idea genérica de un “poder de la mente”. En 1768, en una carta a Herder, usa la palabra aparentemente identificada con la expresión “espíritu fértil”.

Después de 1770 da un tremendo desarrollo a su teoría del genio, como se puede confirmar en los diversos materiales consignados en las *Obras Póstumas y Apuntes*.⁴² En este período nace el término “espíritu” como un equivalente cercano de genio, sin embargo antes de 1776, espíritu parece ser una noción más general que comprende genio, gusto y razón (*gesunde Vernunft*, una noción relacionada a “common sense”)⁴³. Por la fecha genio es definido como un espíritu original, frecuentemente considerado como fuerza general que comprende espíritu, sensibilidad, juicio, y gusto, una constelación que coloca al espíritu subordinado al genio, como elemento vivificante.

En un apunte de 1775-76, Kant menciona tres diferentes tipos de producción mental: 1) *copiar*, para lo que se requiere sólo diligencia, 2) *imitación libre*, que requiere talento, y 3) *verdadera originalidad*, para lo que se requiere genio. El primer tipo es llamado disposición natural que permite la instrucción y receptividad de normas fácilmente; el talento es una “dote”, una capacidad para producir algo nuevo siguiendo las reglas aprendidas para hacer la acción armoniosa y que requiere educación, pero todavía no tiene la originalidad del verdadero genio y su fuerza elemental característica en su trabajo es el juicio y participa también el espíritu como elemento “vivificador”; en cambio genio no requiere mucha educación, porque es un talento creativo y produce independientemente de las reglas. Pero como veremos más adelante, genio presupone diligencia y talento, indirectamente requiere educación y reglas, pero sólo como una preparación para su uso.

⁴² Es importante señalar aquí la nota de Giorgio Tonelli en su artículo mencionado en el que refiere lo siguiente: In *Kants Gesammelte Schriften*, published by the Preussische Akademie der Wissenschaften. This is the edition we refer to in our quotations. We give only the number of the volume and that of the *Reflexion* for the *Nachlass*. We refer to the last issue of the Preussische Akademie Ausgabe edition. We intend to utilize Kant's *Nachlass* following the same criteria as in: G. Tonelli, *Kant, dall' estetica metafisica all' estetica psicoempirica. Studi sulla genesi del criticismo (1754-1771) e sulle sue fonti* (Torino: 1955), Memorie della Accademia delle Scienze di Torino, Serie 3^a, Tomo 3, Parte III. Schlapp, que ha descubierto una cantidad enorme de materiales nuevos referentes a sus lecciones de la Universidad, afirma que desde 1772 (un año después de la famosa disertación latina que suele señalar el comienzo del período crítico, y nueve años antes de la *Crítica de la razón pura*) hay ya en Kant la idea de una crítica del gusto. Distingue Schlapp tres períodos: de 1764 a 1775, Kant está bajo la influencia de los ingleses y de los leibnizianos; de 1775 a 1779, en que publica la *Crítica del juicio*, la idea de la crítica se está fraguando, y busca Kant, el principio del gusto. Piensa Schlapp, que la influencia de sus predecesores, sobre Kant, es enorme y está esparcida en veinticinco años de actividad filosófica, en que el interés estético se ha sostenido siempre firme.

⁴³ XV, N. 738, Apud nota de Giorgio Tonelli opus cit., Parte I, §2, p.110

La *diligencia*, el *talento* y el *genio* no pueden ser considerados como facultades peculiares, pero sí como diferentes modos de poner las facultades a trabajar. Todas implican el empeño de diversas fuerzas elementales: el talento, algunas más que la diligencia, y el genio, algunas más que el talento. La fuerza elemental más característica en el trabajo del talento debiera ser el juicio, y otro es el espíritu, “vivificador pero no original”. El espíritu está considerado algunas veces como una cualidad peculiar del talento, como principio de vivificación (dar un nuevo impulso inesperado) En otros casos, espíritu está considerado como una de las cuatro fuerzas elementales componentes del genio (sensibilidad, juicio, espíritu y gusto) De este modo también es sobre todo la fuente de vivificación de la vida. Sensibilidad y espíritu son fuente del movimiento, de trabajo, y la sensibilidad activa tales cosas a través de las sensaciones, el espíritu a través de conceptos. El espíritu vivifica la sensibilidad a través de una idea, la cual debe primero vivificar el intelecto. Espíritu es un principio interior de vivificación de pensamientos, o de todos los talentos; da comienzo a un nuevo curso de pensamiento y es original, vivificación espontánea, no derivada de cosa alguna.⁴⁴

Tonelli en los §§ 7 y 8 de su investigación nos muestra diversos conceptos acerca del genio en Kant: “genio consiste en una originalidad de idea en la producción de un objeto”, “debe contener una fuerza creativa”, “originalidad de espíritu es genio. Talento, vivificando la mente es espíritu”. Genio está siempre conectado a la noción de idea. No sólo genio tiene que hacer con idea, sino también juicio. Espíritu concierne a la grandeza, juicio a la regularidad de una idea. El juicio establece una conexión entre una representación de una cosa particular y una idea, de tal modo que la figura (*gestalt*) de esa cosa no contrasta con su idea; mientras que el espíritu pone la mente en movimiento, y produce una idea. El juicio relaciona una cosa a una idea ya dada, el espíritu crea originalmente una idea nueva. Una idea producida por un genio debe ser fácilmente perceptible, y debe ser fácil para comunicar y hacer comprender. ... en poesía, una idea unifica el juego de sentimientos e imágenes. Una idea debe primero vivificar el intelecto y después la sensibilidad. Por lo ya expuesto, encontramos en el genio cuatro fuerzas elementales en trabajo: sensibilidad, juicio, espíritu, y gusto. Muchas más fuerzas confluyen en la creación genial, pero éstas son las más características. En el estudio del origen de la teoría de la belleza, estos elementos son algunas veces absorbidos en el lado

⁴⁴ XV, N. 933, 934, 1772-1778, idem, Parte I, §5, p.115

estético del conocimiento, y como tal, son llamados “fundamentos subjetivos de placer”⁴⁵, y en otro momento están relacionados al conocimiento estético y son nombrados “subjetivos” como opuestos a la objetividad del intelecto y la intuición⁴⁶ y no pueden ser pensados.

IV. 2. 2. 1. La constelación de las cuatro fuerzas elementales del genio y su proceso de trabajo

- Sensibilidad se refiere al *contenido sensible*, vivifica los sentidos, da mucho al sentimiento, excita y mueve, corresponde a la peculiaridad del contenido sensible (de una representación, o de un producto), y es productivo.
- El juicio concierne a la *forma intelectual de las sensaciones* antedichas. Los unifica, ordena, y, armoniza limitando su juego entre ellas mismas y en conexión con la idea o concepto del objeto correspondiente, en lo que respecta a la universalidad de este concepto; esto significa, que refiere su representación a su fin esencial; no produce nada, sólo limita al genio.
- El espíritu se refiere al *contenido intelectual*: vivifica el intelecto, da mucho que reflexionar y concierne a la originalidad de ideas, a saber: la subjetividad de leyes intelectuales o de la peculiaridad de conceptos; y es productivo.
- El gusto concierne a la *forma sensible de ideas previstas*: las limita y ordena a través de la sensibilidad, dando sensibilidad universal (= evidente) a esas nociones subjetivas (*Privatdenken*), a través de la proporción, simetría, y armonía de su forma sensible; limita al genio, y no produce nada.

¿Cómo trabajan juntas estas cuatro fuerzas?

Kant describe el proceso de trabajo en los dos reinos diferentes: arte genial (de la belleza) y ciencia genial.⁴⁷ Nos abocaremos a presentar sólo al referido al arte, que es el de interés central en esta tesis.

⁴⁵ XV, N. 873, 1776-1778, idem, Parte I, §13, p. 123

⁴⁶ XVI, N. 1834, 1772-1778, idem, Parte I, §13, p.124

⁴⁷ Para Kant, en la *Crítica del Juicio* estético, el trabajo genial se limita al campo del arte y se refiere a la idea universal, que se encuentra sólo parcialmente realizada en el trabajo de arte en sí, de tal manera que el observador congenial es inducido a pensar acerca de más cosas de las que actualmente percibe en ese hermoso producto (es un tipo de vivificación) Pero en su *Apuntes* hace mención al genio relacionado a la ciencia, como en XV, N. 921^a, donde le asigna el rol de aumento del conocimiento, del intelecto y la razón: “En todas las ciencias, especialmente de la razón es necesario, primero de todo inventar arquitecturalmente la idea general, o el todo; y esto es un quehacer para el genio. Esta habilidad para inventar, que no puede ser enseñada, consiste en el método de una ciencia” También

En el arte genial, aparentemente el proceso comienza por la vivificación pasiva de la sensibilidad, esto es por excitación y emoción, nociones relacionadas cercanamente a aquellas de vida y vivacidad, que corresponde a la claridad de una representación, o a la multiplicidad de sus caracteres, y a un más elemental orden en tales caracteres, que lo hacen fácil para comprenderlos en un modo privativo o bastante subjetivo. Así, a una cierta representación (de un objeto real o imaginario) se la ha dotado con una fisonomía peculiarmente estimulante, capturando la atención y poniendo a la mente en movimiento.

El siguiente paso consiste en relacionar el contenido sensible de esta representación a un concepto o a una forma intelectual universal. Esto es hecho por el juicio, que refiere a la representación susodicha a una idea, a su fin esencial, a lo que la cosa debe ser. Esto pasa prácticamente:

1. por establecer el tipo de cosa a proponer para significar la representación dicha, que es, relacionar la representación a la idea ya dada de una especie de objetos.
2. hacer una representación conforme al ideal de la cosa que debería representar, excluyendo a cualesquiera de los caracteres superficiales que contrasten con el ejemplar.

El tercer paso consiste en planear un nuevo contenido intelectual particular para la representación, o en producir una nueva idea. Originalidad de espíritu, o genio, consiste en alcanzar una nueva idea, más allá de los precedentes o antiguos.

El cuarto y último paso responde a la necesidad de comunicar un nuevo ideal. Los ideales son creaciones intelectuales subjetivas o privadas, y como tales no pueden ser hechos universales (o universalmente aceptables) en una forma puramente intelectual (o *en abstracto*) Ellos pueden llegar a ser universales (o llegar a ser ideas dadas, ejemplares) sólo en una manera sensible. Ahora, el gusto tiene la función de dar a la idea una correspondiente *forma sensible universal*. La función es del gusto en general y

considera que la filosofía es la ciencia del genio por excelencia: cada cosa en ello es pertinente a una idea (XV, N. 2835) Sin embargo las ideas filosóficas no son vivificantes; sólo las ideas en la naturaleza y el arte lo son (XV, N. 943) Para comprenderlo hay que recordar que las ideas metafísicas y éticas sólo son posibles *en abstracto*, pues son ideas espirituales mas no ideales espirituales, por lo tanto, no pueden ser conectadas con la sensibilidad; a ambas les falta vivificación tal como se encuentra en la sensibilidad (emoción) y como en

principalmente él se refiere a la forma universal de la sensibilidad, esto es, a la *distinción sensible* o *evidencia*, realizada en simetría, proporción y armonía, o de una representación sensible de un objeto existente. Tales caracteres formales de una cosa sensible hacen posible que esta cosa sea intuita por todos de un modo fuertemente uniforme (universalidad sensible de intuición), y son agudamente diferenciados del contenido sensible de la cosa (sensación e impresión), que es experimentado por diferentes hombres en un modo subjetivo o no uniforme. Ahora esta concretización de una idea intelectualmente subjetiva en una forma sensible universal parece ser suficiente para entregar una idea universal o idea en concreto, o un ejemplar.

Kant en XV, N. 918 (1776-1778) hace una distinción entre ideas empíricas e ideas espirituales y en XVI, N. 2385 (1776-1778) hace un largo examen de la función de la idea, en la cual menciona al genio y aquí algunos resultados.⁴⁸ En la mente humana se encuentran dos tipos de ideas: 1) aquellas que no pueden ser intuitas o percibidas concretamente (arquetípicas comparativas) correspondientes a las ideas arquetípicas de dios. 2) las que pueden ser intuitas en concreto (llamadas frecuentemente ideales en lugar de ideas), las cuales son una versión pobre al menos de algunos arquetipos.

Los ideales son también a) *empíricos*, b) *espirituales*, y ambos pueden ser a su vez *sensibles* o *intelectuales* respectivamente. Los ideales empíricos son principios universales fundamentales de todos los objetos empíricos en el cumplimiento de la síntesis ilimitada del mundo sensible o su trascendental unidad (parecen ser el principal elemento gnoseológico subyacente en la estructura de cualquier objeto) En cambio los ideales espirituales son una creación autónoma desde el mundo empírico, representando un ejemplo de perfección que no puede ser encontrado en él, relacionando un objeto con su fin esencial (lo que él debería ser) Éstos nos hacen hábiles para juzgar objetos en este respecto y para producir (representaciones, acciones, cosas) con más conformidad a tales ideales espirituales.

el placer (evidencia).

* En el principio de todas las cosas, se piensa en un mundo inteligible (*mundo arquetipo*) y los elementos son llamados ideas. Este mundo es una condición de la posibilidad de existencia del mundo fenoménico (*mundo eqtipo*). Los objetos empíricos provienen de ese mundo fenoménico, originado como una limitación de su contraparte arquetípica. Los datos presentes: XV, N. 918 (1776-1778) y XVI, N. 2385 (1776-1778) se encuentran en *Teoría temprana del Genio de Kant (1770-1779)* de GiorgioTonelli, en la página 118 de la Parte I, §8, p. 118. de *Journal of the History of Philosophy* Vol. IV/Abril, 1966/ Número 2, University of California Press, San Diego. USA.

Los *ideales en general* pueden ser: 1) especulativos, 2) estéticos, 3) pragmáticos. Las ideas pertinentes al genio o al espíritu original parecen ser uno y la misma cosa con ideas espirituales. De hecho tales ideas deben ser nuevas y originales⁴⁹ Hasta aquí, Kant ha manifestado que es probable que algunos productos del genio no sean ideales espirituales, sino ideas, que sólo son posible en abstracto por lo que algunas veces los conceptos metafísicos y las ideas morales por ser puros no son realizables en concreto, y es así, que la *Ética* no tiene *ejemplares* sino *ejemplos*. Una idea espiritual (una idea general que puede ser intuita en concreto) puede ser constituida como representación imaginaria en concreto, un prototipo, un *ejemplar*. Las reglas no son ideas, y una realización concreta de una regla es un *ejemplo*. Los *ejemplares* no pueden ser imitados, porque siendo realizaciones únicas de una idea, que determina completamente su contenido, no pueden ser empleados para producir algo del mismo modo pero con otro contenido, pero sí pueden ser copiados por medio de la diligencia; por el contrario, los *ejemplos* parecen ser, tal como una regla (o del “modo de producir algo”) guías de imitación. En cambio el genio no sigue un ejemplar previo, más bien, es un ejemplar para reglas. En el campo de la belleza, *ejemplar* y *ejemplo* son principios de la crítica y el juicio respectivamente. El *ejemplar* llega a ser la realización por excelencia de una cierta idea, usado como término de comparación para el grado de excelencia para la realización de una nueva idea; el *ejemplo*, en cambio, es un término de comparación para estimar la adhesión del nuevo producto a la vieja regla general estética. *Ejemplar* y *ejemplo*, están referidos al gusto y con más exactitud el *ejemplar* concierne al juicio, el *ejemplo* concierne al gusto.

En otros lugares Kant enfatiza las características más originales de genio: genio es superior a las reglas y da leyes, es el origen de las reglas, crea sin imitación, sin doctrina, sin regla, pero no de manera irregular, no está restringido por ellas, sino es un ejemplar para ellas, tampoco sigue espontáneamente reglas previas, sino debe inventar unas nuevas.⁵⁰ Uno mismo desconoce a este peculiar espíritu, ni uno tiene poder sobre sus movimientos.⁵¹ En otros sugiere algo más que una pequeña explicación de esta fuerza misteriosa al oponerla al arte (no genial) El arte es como un jardín en el cual sucede todo de manera metódica siguiendo las reglas, pero el genio es como un bosque donde la naturaleza extiende sus gracias/dádivas.⁵² En el genio la naturaleza hace al

⁴⁹ XV, N. 812 y N. 943, idem, Parte II, §5, p. 115

⁵⁰ XV, N. 812, 1778-1779 - XVI, N. 1821, 1769-1776, idem, Parte II, §11, p.121

⁵¹ XV, N.932, idem, Parte II, §121, p. 209

⁵² XV, N.754, idem, Parte II, §121, p. 209

arte (no genial) superfluo⁵³ el genio está impregnado por la naturaleza (= creativa) plástica⁵⁴, el espíritu no está sujeto a los deseos humanos pero sus movimientos provienen de la naturaleza⁵⁵, el espíritu no es un poder individual sino una vivificación de todos los poderes.

IV. 2. 3. El genio en la filosofía Crítica kantiana

Hemos visto el recorrido, a través de los años anteriores a la filosofía trascendental, realizado por Kant en la búsqueda de claves para descubrir ese misterio atendido muchas veces por sus anteriores y contemporáneos, acerca de la capacidad del hombre para situarse en el mundo como creador original en la ciencia y el arte. A partir de la construcción de su sistema trascendental, se evidencia el abandono de toda fundamentación psicológico-empírica para fundar la autonomía de la conciencia estética. Gusto y genio en este sistema, señalan dos perspectivas cuya continua 'tensión' constituyen: la autonomía de lo artístico con respecto a las demás esferas de la vida cultural, y la de la limitación inherente a dicha autonomía con la consiguiente necesidad de interrelación. Recordemos, además, que lo que Kant pretendía era legitimar a través de su Crítica de la capacidad de juicio estético, la universalidad subjetiva del gusto estético y en el ámbito de la creación del arte bello la superioridad del genio sobre cualquier estética regulativa.

"Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte. Y como el talento, como facultad innata productiva del artista, pertenece a la naturaleza, podría decirse que genio es la disposición natural del espíritu (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte."⁵⁶

Lo que hace posible producir el arte bello no es obra de él mismo, por el individuo genio, o a través de él (se puede agregar) o su cultura, historia, educación, etc. Como consecuencia de la definición de genio, como ese talento a través del cual la naturaleza da la regla al arte, se derivan las siguientes proposiciones claves:

⁵³ XV, N. 922, idem, Parte II, §121, p. 209

⁵⁴ XV, N. 936, idem, Parte II, §121, p. 209

⁵⁵ XV, N. 831, idem, Parte II, §121, p. 209

⁵⁶ Kant, C. J., §46, p.159. Editorial Losada, Buenos Aires, 1961 Traducc. José Rovira Armengol.

1º el arte bello es producido por humanos individuales, pero no como contingentes individuales. No por naturaleza en el sentido empírico.

¿Qué significado tiene aquí naturaleza, y qué cuando ésta, mediante el genio da la regla o ley en el arte?

No es posible que el concepto de naturaleza corresponda como el que aparece en la *Crítica de la Razón Pura*; pues allí aparece como el ámbito de lo fenoménico, de lo que se da a la sensibilidad de un modo múltiple y que sólo puede ser reconducido a la unidad mediante la síntesis elaborada por los conceptos del entendimiento, mientras que aquí, Kant, no está usando naturaleza en ese sentido, ya que al hablar de la causa de la creación artística en el Comentario I, afirma para explicar el genio:

“como facultad de ideas estéticas, con lo cual, al mismo tiempo, se indica el fundamento de por qué en productos del genio es la naturaleza (del sujeto), y no un reflexivo fin, el que da la regla al arte. Pues como lo bello no puede ser juzgado según conceptos, sino según la disposición de la imaginación conforme a fin, para la concordancia con la facultad de los conceptos, resulta que no es una regla ni un precepto, sino lo que en el sujeto es sólo naturaleza (...), es decir, el sustrato suprasensible de todas sus facultades...”⁵⁷

Por lo cual comprendemos que el término natural aplicado al genio no se puede entender como lo referido a lo sensible o empírico de la persona, sino al carácter inteligible de la misma, es decir, a lo que subyace a todas las facultades, considerándolas más allá de su funcionalidad propia, aparecen en una perfecta armonía y libertad.

Más aún, como consecuencia de lo antedicho encontramos, la base para la universalidad del principio *a priori* subjetivo

“(...) y consiguientemente, aquello en relación con lo cual el poner de acuerdo todas nuestras facultades de conocer es el último fin dado a nuestra naturaleza por lo inteligible, lo que puede servir de medida subjetiva para aquella finalidad estética, pero incondicionada en el arte bello, que debe pretender con derecho a tener que placer a cada cual. Así también es solamente posible que haya en el fondo de ella, a quien no se puede

⁵⁷ Kant, C. J., Comentario I, p. 428, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961 Traducc. José Rovira Armengol.

prescribir principio alguno objetivo, un principio a priori subjetivo, y, sin embargo, de validez universal.”⁵⁸

A propósito del concepto de naturaleza referido aquí por Kant, Félix Duque extiende el siguiente concepto

“El genio es cosa extraña: naturaleza que se niega así misma y va hacia la libertad, él no emplea reglas dadas: a su través, la naturaleza da la regla al arte, es decir, dona el modelo general de ‘exhibición’ de conceptos en intuiciones. Por eso el genio es el favorito de la naturaleza, es decir, por su medio muestra la naturaleza su ‘favor’ (Gunst) a los hombres, que el genio transforma en arte. Su proceder nos es inconsciente, puesto que él ‘sabe hacer cualquier cosa’ (Antr. §57; Ak. VII, 224). Cualquier cosa, o sea: algo tan indeterminado como la belleza que él evoca y provoca.”⁵⁹

2º el arte bello como estético no puede tener reglas definidas o conceptos para producirlo o juzgarlo. Para la génesis de la obra de arte el genio suministra una regla, aplicable sólo en el único instante concreto, por vía de las estructuras universales de la habilidad mental del genio. La originalidad tiene que ser su calidad capital.

Pero todo arte presupone reglas que requieren ser establecidas previamente para que se represente como posible un producto que se pretende calificar de artístico. Sin embargo, el concepto de arte bello no admite que el juicio sobre la belleza de su producto se derive de reglas que se fundamenten en un concepto. El arte mismo no puede proveer reglas y ante la necesidad de ellas debe la naturaleza cumplir esta función a través de las facultades de ese sujeto privilegiado, el genio. Genio procede de *genius*, el espíritu peculiar que desde su nacimiento le fue dado a un hombre y de cuya inspiración procedieron aquellas ideas originales.

La ley que da la naturaleza, a través de la creatividad del genio, es la ley de la libertad. Kant emplea significativamente el término *espíritu* para hacer relación a esta subjetividad libre, en contraposición al carácter determinante con el que se revela la subjetividad en el conocimiento teórico u objetivo. Sólo en el caso de las bellas artes, en las que el único elemento de determinación es la vida libre del espíritu, se puede hablar

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Duque, Félix, *Historia de la Filosofía moderna* (la Era de la Crítica), Akal Ediciones, Madrid 1998, p.142

propriadamente de creatividad, de originalidad o de *inventio*, pues en el caso de la ciencia no se puede hablar en sentido propio de invención. Gadamer señala este sentido certero, pues sólo en el artista, su obra, está determinada de modo exclusivo por el núcleo más íntimo del yo, por el espíritu.⁶⁰ Esa vida libre del espíritu se manifiesta en la creación artística, mediante la producción de ideas estéticas, dice Kant.⁶¹

Además, lo que constituye su sentido principal y genuino en orden a la fundamentación del arte, es que en la actividad del genio se muestra que cualquier aplicación de un saber que determine previamente el sentido de un hacer no inventivo, ha ido precedida necesariamente en su nacimiento de un hacer inventivo, en el que ese sentido ha ido determinándose (sabiéndose). Lo que hace que se produzca una mediación intercambiable entre sentido y producción. En el hacer del genio el proceso de formalización y el proceso de producción marchan en paralelo, intercambiándose lo que se va sabiendo conforme se va haciendo y lo que se va haciendo según se va sabiendo; en una alternancia del hacer sabiendo con el saber haciendo que permite la invención, en un proceso indefinidamente abierto, creativamente infinito y permanentemente innovador. De ello se puede colegir que la significatividad específica y particular la recibe la obra de arte de su origen y viene dada por el momento productivo de la creación de reglas, que es donde se muestra con exactitud la naturaleza productiva del genio.

3º la regla suministrada es más una regla que gobierna lo que se produce, en lugar del cómo se produce. El autor de un producto no sabe él mismo cómo se han juntado en él las ideas para ello, ni siquiera esté en su poder imaginarlas a voluntad o siguiendo un plan y comunicarlas a otros en preceptos que les permitan obtener productos análogos.

A pesar de ser capaz el genio de hacer cualquier cosa, es decir algo tan indeterminado como la belleza, en cambio no es capaz de dar razón del proceso seguido en su obra, ya que no va guiado por conceptos del entendimiento, sino por el presentimiento de una idea racional, plasmada todavía como ficción por la imaginación libre.

⁶⁰ Gadamer, H. G., *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1984, pp. 88 -89

⁶¹ Kant, C.J. § 49 "En sentido estético, se llama espíritu el principio vivificante del ánimo (...) ese principio no es otra cosa que la facultad de representar ideas estéticas..." Editorial Losada, Buenos Aires, 1961, p. 165

“Esas representaciones de la imaginación pueden calificarse de ideas, puesto que, por una parte, aspiran a algo situado más allá de los límites de la experiencia, buscando de esta suerte aproximarse a una exposición de los conceptos racionales (de las ideas intelectuales), lo cual les da la apariencia de realidad objetiva, y por otra parte, y principalmente, porque, siendo intuiciones internas, no pueden tener ningún concepto enteramente adecuado”⁶²

4º sus productos deben ser modelos, es decir ejemplares, que sirvan a otros en el sentido de canon o regla para juzgar.

Hemos visto que la actividad del genio queda caracterizada por la relación que se establece entre él y la regla, sobreentendido que todo arte necesita reglas, sin embargo se ha dicho también que está exento en su ejercicio artístico de reglas preestablecidas, cualquier regla determinada, incorporable por aprendizaje o transmisible por enseñanza. Más bien es él, quien da la regla, despliega su actividad como regla, que sirve de señal para otras empresas afines y el enjuiciamiento de sus resultados. De este modo se proyecta la ejemplaridad y la condición modélica de la obra del genio y que a su vez muestra la oposición entre originalidad e imitación, por su relación a sí misma en su esencial originariedad de ejecución.

Conviene tener en cuenta que Kant combate el principio imitativo en dos frentes: en la producción artística y en el juicio de gusto, sin embargo, la caracterización del genio en referencia al modelo –a un ejemplo que es ejemplar– parece estar definida por un lazo imitativo, opuesto a la originalidad. La función del ejemplo no se resuelve en imitación, pero no por eso deja de ser modélica.

“Que con derecho se encomie las obras de los antiguos como modelos (Munster)... pareciera indicar fuentes a posteriori del gusto y contradecir la autonomía de éste en cada sujeto... No hay un solo uso de nuestras fuerzas, por libre que pueda ser, ni aún de la razón... que no incurriese –si cada sujeto debiese empezar siempre y totalmente de la rudimentaria disposición de su natural- en ensayos erróneos, de no haberle precursado

⁶² O.c., § 49, p. 166. Además en el § 47, p.161 Kant refiere lo siguiente: “... ni un Homero ni un Wieland puede mostrar cómo surgieron y se ensamblaron en su cabeza sus ideas tan fantásticas y, no obstante, tan llenas de sentido, porque, no sabiéndolo siquiera ellos mismos, mal podrían enseñarlos a otros”

otros con sus ensayos, y no para hacer de los sucesores simples imitadores, sino para poner a otros, a través de su proceder, en la huella (Spur), a fin de que busquen en sí mismos los principios y tomen así su propio camino, a menudo mejor.”⁶³

A la función modélica Kant, la denomina *Nachfolge*, sucesión, referida a un curso previo, y no imitación.

“... es la expresión recta para toda influencia que puedan tener en otros los productos de un autor ejemplar; lo cual no significa más que beber de las mismas fuentes de donde bebió aquel mismo y aprender de sus precursores sólo el modo de portarse a ese propósito.”⁶⁴

Es necesario tener presente que el principio de sucesión no sólo es válido para la relación de los que juzgan respecto de modelos ejemplares, sino ante todo para la relación entre productores geniales.

“el producto del genio (...) es un ejemplo, no para imitación..., sino para la sucesión por otro genio, que a través de aquél es despertado al sentimiento de su propia originalidad...”⁶⁵.

“Las ideas del artista suscitan ideas análogas en su discípulo cuando éste fue dotado por la naturaleza de una proporción análoga de energías espirituales...”⁶⁶

5º mediante el genio la naturaleza da la regla no a la ciencia sino sólo al arte, en cuanto haya de ser arte bello.

⁶³ O.c., § 32 Sobre la primera característica del juicio de gusto, p. 133

⁶⁴ O.c., § 32 A propósito de la noción de *Nachfolge* Pablo Oyarzún dice en *Imitación y expresión, Sobre la teoría kantiana del arte*, publicado en *Filosofía Política y Estética en la Crítica del Juicio de Kant*, Actas del Coloquio de Lima, conmemorativo del bicentenario de la tercera Crítica, Goethe Instituto, julio 1991, Lima Perú : “Ésta tiene un doble propósito. Primeramente, señala una suerte de pivote de la historia, en cuanto abre y reanuda el curso de la formación del hombre. Una historicidad del gusto, de la cultura misma queda reseñada en esta noción a manera de brillante esbozo. Contrariamente la imitación se apega a lo establecido, no funda historia alguna; como reproducción, no puede más que abstraer y atenerse con astucia a las reglas que aprende de la producción del objeto ejemplar que la precede. Su ejemplo es ciertamente un modelo, mas en sentido dictatorial: lleva consigo, como su sombra, la posibilidad de atenerse en el remedo simiesco (...) el segundo aspecto: puede la sucesión abrir el curso de la historia, porque su ejemplo no rige como norma respecto de la cual no quepa una aproximación asintótica, sino que es el envite que el precursor hace al posible sucesor para que busque dentro de sí el principio desde el cual pueda erigirse, con igual linaje, un producto del gusto o pueda ser éste estimado autónomamente...”

⁶⁵ O.c., § 49, p. 170

⁶⁶ O.c., § 47, p.161

“En lo científico, el gran descubridor sólo por el grado se distingue del laborioso imitador y estudioso, diferenciándose específicamente de aquel a quien la naturaleza dotó para el arte bello.”⁶⁷

Aquí encontramos una diferencia notable entre su pensamiento anterior expuesto en sus *Apuntes*, tal como expuse en el ítem IV. 2. 2. 1. *La constelación de las cuatro fuerzas elementales del genio y su proceso de trabajo* referido a la designación de genial sólo para el caso del artista y no del científico. Al primero considera el único merecedor de tal cualidad, sin desdeñar ni rebajar los méritos de los grandes hombres a quienes tanto debe el género humano, si se les compara con aquellos a quienes la naturaleza favoreció en su talento para el arte bello.

Kant en la calificación que hace de genio encuentra que es un talento para el arte, no para la ciencia, pues en ésta es necesario tener previamente reglas claramente conocidas que determinen cómo tiene que procederse científicamente. En el arte, el talento se pone de manifiesto en la presentación o exposición de ideas estéticas, presentando la imaginación en su libertad frente a toda tutela de reglas, pero idónea para la exposición del concepto dado, idoneidad no buscada, indeliberada, subjetiva, en la libre coincidencia de la imaginación con la legalidad del entendimiento en una proporción y acuerdo de estas facultades, como no podría obtenerse por la observancia de ninguna regla científica, y, que sólo la naturaleza del sujeto puede lograr.

IV. 2. 3. 1. La relación recíproca entre *gusto* y *genio* y el planteamiento trascendental del sistema kantiano

La Estética de Kant nos presenta una relación recíproca entre *gusto* y *genio*, reteniendo la primacía del principio de gusto, presente en las obras de arte bello, que son arte del *genio*, pues éstas se encuentran bajo la perspectiva de dominio de la belleza, y el *gusto* como disciplina necesaria para el *genio*. Los §§ 48 y 50 de la *C.J.* establecen la relación y la unión entre *genio* y *gusto*; en ellos, manifiesta Kant en primer lugar, que es necesario determinar con precisión la diferencia entre belleza natural y la artística, para poder descomponer el denominado talento para el arte bello, en las distintas facultades que lo constituyen. La belleza natural requiere sólo gusto y la segunda *genio*.

⁶⁷ O.c., §47, p. 161

“Para juzgar una belleza natural como tal, no necesito tener previamente un concepto de qué clase de cosa sea el objeto, es decir no hay necesidad de conocer la finalidad material (el fin), sino que en el juicio la mera forma gusta por sí misma sin conocimiento del fin. Pero si el objeto es dado como producto del arte y se pretende declararlo como bello, es necesario fundarse previamente un concepto de lo que pretenda ser la cosa, porque el arte presupone siempre un fin en la causa (y en su causalidad); y como la concordancia de lo diverso en una cosa para la determinación intrínseca de ésta como fin, es la perfección de la cosa, para juzgar la belleza artística habrá que tener en cuenta al mismo tiempo la perfección de la cosa, cuestión que no se plantea para juzgar una belleza natural.”⁶⁸

Un juicio de gusto puro sólo puede darse a propósito de objetos naturales, porque en ellos podemos y debemos prescindir de todo concepto de perfección, en cambio, en la creación como en el juicio sobre la obra de arte es indispensable contar con un concepto de fin, sin el cual el objeto no habría sido producido. Esto nos plantea una diferencia entre la belleza de la naturaleza, cuyo juicio sólo exige gusto y la belleza artística, cuya posibilidad exige *genio*; ante ello, cabría preguntarse si en las cosas del arte bello importa más que se vea *genio* o que se vea *gusto*, o qué es más importante, la imaginación o la facultad de juzgar; pero Kant insiste en que la *conditio sine qua non*, en cuanto al valor en las obras del arte bello es el gusto, porque la facultad de juzgar es la que permite conciliar la imaginación con el entendimiento. Además esta facultad es la disciplina del *genio*, que le da una guía para ser idóneo, imprimiéndole claridad y orden en la riqueza de pensamiento, para hacer sostenibles las ideas y ponerlas en condición de recibir reconocimiento universal.

Finaliza este §50 con la afirmación siguiente: el arte bello requiere imaginación, entendimiento, espíritu y gusto. Y hace una nota previa ante la pugna entre *genio* y *gusto*, dándole preferencia al gusto y sacrificando al *genio*, en las cualidades dichas, porque la facultad de juzgar ateniéndose a sus principios permitirá que se quebrante la libertad y riqueza de la imaginación antes que el entendimiento; al mismo tiempo, afirma que la apreciación de la belleza artística ha de ser considerada como mera consecuencia de los mismos principios en que reposa el juicio sobre la belleza natural. Ello me obliga a pensar si habrá un límite o habrá más bien un desborde permitido en uno u otro sentido, por

⁶⁸ O.c., § 48, p. 163

que de ser así cabría la posibilidad de contar con dos juicios distintos sobre la obra de arte: el juicio del gusto y el juicio del genio y ante esta posibilidad también se podrían encontrar obras que se adecuen mejor a las exigencias de uno u otro.

IV. 2. 3. 2. La obra de arte según el gusto

Lisímaco Parra, interpretando a Kant, caracteriza un tipo ideal de obra de arte para el juicio de gusto:

“La naturaleza que da lugar a un juicio de gusto puro, es una naturaleza despojada de cualquier valor de uso y también de cualquier valor cognoscitivo o moral. El objeto artístico idóneo para el juicio de gusto, así presuponga un concepto a la base de su creación, ha de ser lo más cercano posible a la naturaleza así definida: ‘Así, pues, la finalidad en el producto del arte bello, aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser considerado como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte (...) la mera forma de la finalidad en la representación, mediante la cual un objeto nos es dado, en cuanto somos concientes de ella, puede constituir la satisfacción que juzgamos, sin concepto, como universalmente comunicable, y, por tanto, el fundamento de determinación de juicio de gusto.’ Lo que importa entonces para el juicio de gusto, tanto en la obra de arte como en el objeto natural declarado bello, es su mera forma. Los contenidos pueden ser simbólicos o materiales: el acontecimiento que se narra, o los colores que iluminan la traza. Ahora bien, ese contenido, absolutamente contingente para el juicio de gusto, puede tornarse significativo, como es el caso en cierta pintura, si se vuelve pura forma. La ‘obra de arte ideal’ es pues, aquel objeto que no remite a nada distinto de sí, pues no tiene contenido, o si se quiere, su contenido es su propia forma; el eventual placer que la representación de un objeto tal suscite será entonces independiente de motivos distintos a la mera reflexión sobre su forma.”⁶⁹

IV. 2. 3. 3. La obra de arte según el genio

Desde el otro lado, se ha de pensar al *genio* no sólo como productor sino también como factor de juicio exigido por la obra de arte, lo cual significa que el contemplador y juez, al mismo tiempo, ha de mirar no sólo las exigencias del gusto, sino la característica de la obra producida, el concepto de perfección que se encuentra en el origen de su

⁶⁹ Parra Lisímaco, La obra de arte en la teoría estética de Kant, Filosofía política y estética en la Crítica del Juicio de Kant, Goethe

producción. El tipo ideal de obra de arte para el juicio según el *genio*, enfatizará, aún a costa de arriesgar la apariencia de *pulchritudo vaga*, sus características de producción artificial humana: su causa productora ha pensado un fin al cual debe su forma. Desde la perspectiva del *genio*, la obra de arte representa una doble ruptura. La primera se da con respecto a la naturaleza. Ahora bien, el 'concepto de perfección' que se encuentra en la base de la obra de arte y que la diferencia de otras producciones humanas es, precisamente, la idea estética: la obra expresa la idea estética, es el 'lenguaje de la idea'; pero si, como afirma Kant, ningún lenguaje es plenamente adecuado para la expresión de la idea, entonces nos encontramos con una segunda ruptura: característica de la obra de arte es que nos remite más allá de sí misma. La obra aspira a expresar lo que hasta entonces ha sido inexpresable. La creación del *genio* no necesariamente ha de restringirse a las limitaciones impuestas por el gusto; los 'temas' del *genio*, es decir, sus ideas estéticas no necesariamente buscan la armonía con el entendimiento, e incluso pueden exigir violentar su legalidad. Kant reconoce la peculiaridad de la creación genial, pero no deja de desconfiar de ella, pues podría, sin ley llevar a producir absurdos. Pero la contrapartida de ese riesgo es la producción de ese contraste que genera lo nuevo, o al menos, su insinuación en la obra. En la obra de arte, la imaginación liberada de su sujeción cotidiana al entendimiento, le proporciona una materia no desarrollada y abundante, a la cual éste, en sus conceptos, no puso atención, y que sin embargo, usa no tanto objetivamente para el conocimiento como subjetivamente para la vivificación de las facultades de conocer, e indirectamente, pues, también para conocimientos. Lisímaco Parra dice que la teoría kantiana del *genio* nos permite el acceso a dimensiones vedadas para el gusto en sentido riguroso: el significado específico que en la sociedad moderna adquiere la producción artística, y las referencias extra-artísticas a que nos remite desde su interior mismo la obra de arte.⁷⁰

En el arte, el *genio* cumple la función *in individuo* que la naturaleza externa cumplía en el sentimiento de lo sublime: irrumpe en medio de la refinada monotonía de la cultura, que tiende a enervar a los hombres y a reducirlos a una especie de tediosa repetición de lo mismo, y los conmueve con su inaudita aparición. El hombre de *genio* muestra ejemplarmente la libertad de crear; pero el hombre de buen gusto es el que reduce esa libertad imaginativa a las normas vigentes en su cultura. De este modo, puede

Institut, julio 1991 Lima, pp. 240-242

⁷⁰ O.c. pp. 243-246

decirse que la obra de arte resulta de la colaboración entre *genio* y *gusto* (ambos factores pueden darse, por demás, en la misma persona; piénsese en Goethe)⁷¹

IV. 2. 4. El concepto de genio ¿sólo complemento trascendental?

Kant puso el concepto de *genio*, evidentemente, al servicio de su planteamiento trascendental y evitó derivar hacia una psicología empírica, que se manifiesta en la restricción del mismo a la creación artística, quedando para el caso especial de la belleza en el arte, mientras que el concepto de *gusto* sigue siendo universal. El peso se inclina definitivamente hacia este último concepto, en razón de la intención sistemática del conjunto, ya que la aplicación de la capacidad de juicio estético a lo bello y a lo sublime en la naturaleza es más importante que la fundamentación trascendental del arte, por lo que el concepto de *genio* en Kant, pasa a ser un complemento de lo que le interesa en la capacidad de juicio estética, desde una perspectiva trascendental.

Para su intención de armar el sistema, la capacidad de juicio estética de lo bello y de lo sublime en la naturaleza es lo más importante. Sin embargo, a pesar de su explícita declaración y de su peculiar característica de construir arquitecturas sistémicas, el concepto de *genio* adquiere una importancia tal, que coloca a su estética en un punto medio que va más allá de una exclusiva del espectador, al mostrar que el gusto se asienta sobre las mismas bases que el *genio* y que lo bello en la naturaleza y el arte poseen un mismo y único principio *a priori*, y encontrándose éste enteramente en la subjetividad.

Esta fundamentación de la capacidad de juicio estética en un *a priori* de la subjetividad, va a conducir a un significado completamente nuevo, al alterarse el sentido de la reflexión filosófica trascendental en sus seguidores, derrumbándose el trasfondo metafísico que fundaba en su sistema la primacía de la belleza natural, que mantenía vinculado el concepto de *genio* a la naturaleza. Esto dará por resultado un sentido nuevo del problema del arte, que pasará a primer plano, alterando la relación de los conceptos del *gusto* y del *genio*, en una vertiginosa depreciación del fenómeno del gusto

⁷¹ Duque, Félix, *Historia de la Filosofía moderna* (la Era de la Crítica), Akal Ediciones, Madrid 1998, pp 142-143

De todos modos, la estética es una preparación para la teleología, pues, para Kant, su intención primordial es legitimarla como principio de la capacidad de juicio, que representa la conexión posible entre el entendimiento y la razón. El gusto apunta hacia lo inteligible o sustrato suprasensible de la humanidad, que contiene la mediación entre los conceptos de la naturaleza y la libertad. El problema de la belleza natural fundamenta la posición central de la teleología y es a su vez, el fundamento ineludible de la *Crítica del Juicio*, por lo que en la segunda parte de ella, sólo se trata del enjuiciamiento desde conceptos teleológicos de la naturaleza y no del arte.

Según Gadamer, lo único que consigue el concepto del *genio* es nivelar estéticamente los productos de las bellas artes con la belleza natural (...) Lo bello en la naturaleza o en el arte posee un mismo y único principio *a priori*, y éste se encuentra enteramente en la subjetividad. La heautonomía de la capacidad de juicio estético no funda en modo alguno un ámbito de validez autónomo para los objetos del arte bello. La reflexión trascendental de Kant sobre un *a priori*, de la capacidad de juicio justifica la pretensión de juicio estético, pero no admite una estética filosófica en el sentido de una filosofía del arte.⁷² Curiosamente Kant, a pesar de su posición por no violentar su sistema trascendental y mantener el concepto del gusto como primordial, en otro momento, al pasar de la fundamentación general a lo específico del problema del arte, habla de una idea de perfección del gusto, ya que debido al carácter normativo del mismo, existe la posibilidad de su formación y perfeccionamiento, lo cual implicaría poder pasar a la categoría de buen gusto y adoptaría, entonces, una forma determinada e inalterable. A ello Gadamer señala:

“Por absurdo que esto suene a nuestros oídos, la idea está pensada con toda consecuencia. Pues si por sus pretensiones el gusto ha de ser buen gusto, el cumplimiento de tal pretensión tendría que acabar de hecho con todo el relativismo del gusto al que apela normalmente el escepticismo estético. Acabaría por abarcar todas las obras del arte que poseen calidad, y desde luego todas las que están hechas con genio. De este modo, podemos concluir, que la idea de un gusto perfecto que desarrolla Kant se definiría objetivamente mejor a través del concepto del genio. Sería evidentemente erróneo aplicar esta idea del gusto perfecto al ámbito de la belleza natural. (...) La idea de un gusto perfecto es dudosa tanto frente a la naturaleza como frente al arte, pues en lo que

⁷² Gadamer Hans-George, *Verdad y método* I, Ed. Sígueme, Salamanca 1996, p. 90

concierno al arte y lo artístico el concepto de gusto no representa más que una condición restrictiva de lo bello y no contiene su auténtico principio.”⁷³

Mientras el gusto tiene un carácter cambiante y es evidente su relatividad, más bien el *genio* desarrollado por Kant, como principio trascendental para la belleza en el arte, satisface de mejor manera el requisito de invariabilidad al paso del tiempo, por lo que aquí también, Gadamer, considera que la fundamentación de la estética sobre el concepto del gusto no puede satisfacer realmente y resultaría más cercano emplear como principio estético universal el concepto de *genio*. “Parece posible someter el concepto de gusto a la fundamentación trascendental del arte, y entender bajo él el seguro sentido de lo genial en el arte. La frase kantiana de que ‘las bellas artes son artes del genio’ se convierte entonces en el axioma básico trascendental de toda estética. En última instancia la estética misma sólo se hace posible como filosofía del arte”⁷⁴ Además, se manifiesta en diversos párrafos la importancia que le asigna Kant al genio en la posibilidad no sólo del arte bello sino también en la posibilidad del juicio estético del gusto, lo cual marca una alternancia constante entre genio y gusto como en una balanza totalmente equilibrada pero dinámica.

“En la figura del genio se conjuga la más excelente proporción y armonía en el uso libre de las facultades y su disposición espiritual estaría por encima del simple espectador de las obras de arte. Alguna razón tiene Th. W. Adorno al sostener que en Kant ya está presente una incipiente fechtización del genio, que luego en Schiller, tomará los rasgos de un craso elitismo”⁷⁵

En el § 60 correspondiente al Apéndice, Kant, al referirse a la imposibilidad de un método para el arte bello indica que sólo avivando la imaginación del discípulo y mediante una crítica severa, puede impedirse que los ejemplos que se le ofrecen sean tenidos por arquetipos y por modelos de imitación, porque de ese modo se ahogaría al genio y a la libertad de la imaginación sin la cual no sería posible ningún arte bello y ni siquiera un gusto propio correcto para juzgar. Podemos notar claramente que no sólo hay una alternancia sino también una reciprocidad entre *gusto* y *genio*, que puede calificar, a pesar de la posición mediadora de Kant, cuando en virtud de su intención trascendental

⁷³ O.c., p.92-93

⁷⁴ O.c. p.93

⁷⁵ Cañas Quirós, Roberto, *El sujeto en la estética kantiana* II parte, Re. Filosofía Univ. Costa Rica, XXXVII (91), 19-27, 1999

se mantiene en el principio del gusto, de construir una estética desde el punto de vista del espectador y que *conlleva también el punto de vista del creador, colocando a estos dos conceptos como interdependientes de su sistema estético.*

Si el filósofo considera que el gusto juzga si una obra de arte tiene verdaderamente espíritu o carece de él y llega a decir de la belleza en el arte que “en el enjuiciamiento de un objeto de este tipo debe atenderse también a su posibilidad”⁷⁶ y en consecuencia al *genio* que pueda contener, entonces podemos decir que el punto de vista del gusto pasa por sí mismo al del genio en cuanto se ejerce en su objeto más noble, las bellas artes. Frente a la obra de arte el punto de vista del gusto se torna secundario, obrando por su sensibilidad selectiva un efecto nivelador respecto a la originalidad de la obra de arte genial, evitando lo excesivo, pero sin entrar a participar en lo sustancial de la creación original artística. *Esto me llevó a considerar que Kant no sólo estudió la relación del espectador con el arte, el juicio sobre los objetos bellos a través del juicio estético sino que consideró importante la producción artística a través del genio.*

El gusto es sólo una facultad de juicio, no una facultad productiva, y el hecho de que una obra está conforme con él no le imprime el carácter de obra de arte bello.⁷⁷ De ciertos productos que se espera que por lo menos en parte se muestren como arte bello, se dice que carecen de espíritu, a pesar de que nada se encuentra en ellas que pueda reprocharse en materia de gusto⁷⁸ ¿A qué llamamos espíritu en esos casos?

IV. 2. 5. Genio, espíritu, ánimo e ideas estéticas.

Kant, nos dice en el § 49 de la C.J. lo siguiente: “En sentido estético, se llama *espíritu (Geist)* el principio vivificante del *ánimo (Gemüt)*, aquello mediante lo cual ese principio aviva el *alma (Seele)*, la materia empleada al efecto, lo que pone idóneamente las energías espirituales (*Gemütskräfte*) en vibración, en un juego que se sostiene por sí mismo, y que robustece las energías que requiere (...) ese principio es la facultad de representar ideas estéticas”⁷⁹ Hay que recordar que desde 1770 ya consignó el concepto

⁷⁶ Kant, C.J. § 48, Idem, p.164.

⁷⁷ O.c. § 48, p.164

⁷⁸ O.c. § 49, p. 165

⁷⁹ Kant entiende el *Gemüt* (ánimo) como el principio unificador de las diversas facultades en relación recíproca, teniendo sentido trascendental cognitivo y también estético vivificante de las facultades de conocimiento y *Geist* (espíritu) como la facultad creadora del genio, del cual se diferencia en parte el *Geist* en cuanto espíritu del gusto. Esto lo indica Valerio Rodhen en su artículo *El término*

de *espíritu*, pero sufriendo posteriormente algunos cambios que trataban de definir con más precisión sus alcances, pues no consideró, en la fase inicial el aspecto referido a la originalidad e incluso lo mencionó como un concepto cercano a *genio*. Ya en 1776 lo instala en la constelación de las cuatro fuerzas elementales del genio.⁸⁰

Kant ha considerado al *genio* como una feliz proporción de energías espirituales que permiten descubrir ideas para un concepto dado, acertando a expresarlas de tal modo que provoquen un estado de ánimo subjetivo que acompañe a un concepto que pueda comunicarse, y es este talento a lo que llama *espíritu*, capaz de expresar lo innominable del estado de *ánimo* en determinada representación, en cualquier medio, aprehendiendo el juego rápido de la imaginación uniéndolo a un concepto que se puede comunicar universalmente. El *ánimo* (*Gemüt*) constituye una vinculación que va más allá de sí misma: a los otros y al mundo. Se trata de una facultad integradora no solamente de facultades, más también de personas, a nivel, de participación en una vida común. En la Observación General a la exposición de los juicios estéticos, Kant escribe: “El ánimo es por sí solo vida (el propio principio de la vida)”⁸¹ y la vida se define como la facultad de un ente de actuar de acuerdo con sus representaciones, que son fines que el propio agente se propone. La vida es una capacidad de actuar de acuerdo con sus propios fines. La concordancia con las condiciones subjetivas de la vida se llama placer y siempre que exista ésta la vida es promovida. La conciencia de este placer es la conciencia de la promoción de la vida. Por eso el placer que se experimenta en el juicio estético es el de un sentimiento de promoción de una cierta forma de vida. El sentimiento de placer, y el sentimiento de vida, son idénticos. La promoción de la vida se da por el libre juego de las facultades del *ánimo*, por el cual éste es vivificado. Kant pone como el mejor ejemplo de una vivificación completa del *ánimo* a la poesía: “La poesía es el más bello de los juegos, en la medida en que investimos en ella todas las facultades del ánimo”.⁸²

Vemos entonces que el concepto de *genio* se corresponde con lo que Kant considera decisivo y fundamental en el gusto estético: el juego aliviado de las fuerzas del

Gemüt en la Crítica de la Facultad de Juzgar, publicado en *Filosofía Política y Estética en la Crítica del Juicio de Kant*, Actas del Coloquio de Lima, conmemorativo del Bicentenario de la Tercera Crítica, Goethe Institut Julio 1991 Lima Perú.

⁸⁰ Ver IV. 2. 2. 1. La constelación de las cuatro fuerzas elementales del genio y su proceso de trabajo.

⁸¹ Kant, *CJ*. B 129. Si el ánimo es el principio de la vida, lo que constriñe o lo favorece está en relación necesaria con el cuerpo, dice Kant (§29. Observación, 129). Desde esta perspectiva debe pensarse el concepto de finitud de la existencia humana, para esclarecer mejor el enigmático concepto kantiano de “ánimo” (*Gemüt*), objeto de tan disímiles interpretaciones.

⁸² Kant's *Gesammelte Schriften*, (KGS) XV/1, Reflexiónem 618. Apud, Valerio Rohden, El término *Gemüt* en la Crítica de la Facultad de Juzgar, p. 60. *Filosofía Política y Estética en la Crítica del Juicio de Kant*, Actas del Coloquio de Lima, conmemorativo del

ánimo, el acrecentamiento del sentimiento vital que genera la congruencia de imaginación y entendimiento y que invita al reposo. A través del *genio* se manifiesta este *espíritu* vivificador, donde la imaginación en su libertad despierta al entendimiento, haciéndose creadora y poniendo en movimiento su capacidad de engendrar las ideas. Si hemos entendido que el arte bello requiere *imaginación, entendimiento, espíritu y gusto*, que se dan en una adecuada proporción, donde cada cualidad cumple una función específica y de interrelación con las otras, sin embargo, creo que la central es el *espíritu*, pues da mucho que reflexionar.⁸³

Esta cualidad en la obra de arte bello es la que otorga el *genio* a la obra de arte bello, a través de su facultad de representar ideas estéticas. Kant dice en su Comentario I de la *C.J.*, que las ideas en la acepción más general, son representaciones referidas a un objeto según cierto principio (subjetivo u objetivo), a condición de que nunca puedan contener un conocimiento de ese objeto; cuando se refieren a una intuición a tenor de un principio meramente subjetivo de coincidencia de las facultades entre sí, imaginación y entendimiento, se llaman estéticas. Una "idea estética" no puede convertirse en conocimiento porque es una intuición para la cual jamás puede encontrarse un concepto adecuado y es una representación inexponible de la imaginación (como reducir a conceptos una representación de la imaginación equivale a exponerla, la idea estética no puede ser llevada a tal situación) Tal como en una idea racional la imaginación con sus intuiciones no alcanza el concepto dado, en una idea estética el entendimiento, por medio de sus conceptos, no alcanza nunca la intuición interna total de la imaginación, que ésta asocia a una representación dada.

Así mismo, en el § 49 la define de este modo. "Es una representación de la imaginación que induce mucho pensamiento, sin que pueda tener, no obstante, ningún pensamiento determinado, es decir, concepto adecuado. A dicha representación ningún lenguaje llega totalmente y no logra hacer comprensible. Una idea estética es la contralogía de una idea de razón, que es un concepto que no puede tener ninguna intuición adecuada." A partir de esto se puede suponer que si en la contemplación de la naturaleza hemos dado con lo sublime, nuestro deseo por representar en la imaginación la idea de la razón que se capta vagamente ha de desembocar, sólo en el artista genial, en la

Bicentenario de la Tercera Crítica, Goethe Institut Julio 1991 Lima Perú.

⁸³ Ver IV. 2. 2. 1. La constelación de las cuatro fuerzas elementales del genio y su proceso de trabajo.

representación artística de una idea estética, que podrá ser más afín a la idea de razón, por lo tanto, quienes contemplen la obra de arte se aproximarán a la aprehensión de la idea de la razón misma. Aprehendiendo el *Gemüt* antes de todo lo particular, “el genio consiste en la facultad de crear lo universal y el ideal”⁸⁴. El genio como la feliz relación entre las facultades del conocimiento y que ninguna ciencia nos puede enseñar y ninguna aplicación nos puede dar, por la que asociamos las ideas a un concepto dado, y hallamos la expresión apropiada para comunicar a otros para una participación universal, y expresar lo que hay de inefable en esa disposición del espíritu resultante, en que nos coloca una representación determinada, ya sea por medio del lenguaje, la pintura, etc., nos habla del *espíritu*, talento propio del genio, capaz de aprehender el juego que pasa rápidamente de la imaginación, y reunirlo en un concepto que se pueda participar, sin que haya violencia por reglas y que más bien por ser original instituye una nueva regla no deducida de principios o ejemplos anteriores.⁸⁵

IV. 2. 6. Genio y los afectos-sentimientos

Kant admite que hay un más allá del entendimiento, hasta de la razón, que escapa a la dominación del *logos*, que podemos controlar dándole su justo lugar en el juego de las facultades. Considera al afecto como “cimiento de la vida pasional” de los individuos y de las comunidades en la *Antropología* y como eje de la experiencia estética en la tercera *Crítica*. Kant establece una relación del afecto con la sensibilidad por un lado y del afecto con el sentimiento por otro. Recordemos que en toda la filosofía crítica se presenta la oposición entre sensibilidad y entendimiento como fuentes originales del conocimiento. El afecto lo trata Kant, en relación a estas facultades en su obra antes mencionada desde una perspectiva psicologizante y pragmática, que habrá de tomar mayor profundidad cuando gire y se desplace a la esfera estética, donde el afecto es pensado en relación con el sentimiento que se corresponde con el *espíritu* (*Gemüt*), facultad que vive su tensión estructural con la razón y ya no con el entendimiento. Más aún es en la *Crítica del juicio estético* en donde se expone acerca de la naturaleza y del alcance del afecto determinante de la estructura de la subjetividad que es capaz de producir apreciación estética.

⁸⁴ KGS, XV/1, *Reflexionem* 932. Idem, Apud, Valerio Rohden, p. 50

⁸⁵ Kant, C.J., §49, pp. 165-170

IV. 2. 6. 1. La sensibilidad

La sensibilidad, dice Kant, es la capacidad del sujeto de recibir representaciones gracias a la manera por la cual somos afectados por objetos o por nosotros mismos. El fundamento o causa de las impresiones son los objetos que nos afectan. Aquí se nos presenta un problema epistemológico: si el objeto que nos afecta se identifica con el objeto dado. Ante esta disyuntiva el profesor Herman Parret, en su artículo sobre *La teoría kantiana del afecto y la tonalidad afectiva del texto kantiano*, propone la tesis de la doble 'afección de la sensibilidad:

“hay a la vez una afección por la cosa en sí (causa y fundamento de nuestras impresiones) que engendra una representación engendrada de ese modo. Una representación no actúa sin duda sobre la sensibilidad de la misma manera que una cosa en sí: ‘afección’, cuando se trata de una representación, no significará, indudablemente, más que ‘modificación’ o ‘determinación’. La idea de una doble afección debe ser comprendida sobre el fondo de otra tensión presente en el tratamiento kantiano del afecto. La afectación de la sensibilidad puede ser considerada como pura receptividad (...) pero puede ser más ricamente caracterizada por la estructura misma de la subjetividad. Es justamente esta caracterización la que encontramos sistemáticamente en las Analíticas de lo Bello y de lo Sublime”.⁸⁶

El ver la sensibilidad sólo como receptividad pasiva y no bajo el ángulo de la estructura de la subjetividad ha provocado una equivocada apreciación en su tensión constitutiva con el entendimiento, mientras Kant hace la defensa del rol que juega junto al entendimiento en su APOLOGÍA DE LA SENSIBILIDAD §8, a favor de esta concepción rica y no reducida. Si el entendimiento no es árido, la sensibilidad no es superficial y se impone en bloque a la conciencia y “muchas veces el entendimiento en vano se confunde y se turba delante de la materia rica en contenido ofrecida por ella, comparados con lo cual los conceptos abstractos de aquél sólo son frecuentemente míseros oropelos”.⁸⁷

⁸⁶ Parret Herman, *La teoría kantiana del afecto y la tonalidad afectiva del texto kantiano*. Filosofía política y estética en la Crítica del Juicio de Kant, Actas del Coloquio de Lima conmemorativo del Bicentenario de la Tercera Crítica, Goethe – Institut. 1ª ed. Julio 1991, Lima Perú, p. 75

⁸⁷ Kant, *Antropología en sentido pragmático*, §9 DEFENSA DE LA SENSIBILIDAD CONTRA LA PRIMERA ACUSACIÓN, p. 38. Alianza Editorial, Madrid 1991, versión española de José Gaos.

Debemos precisar que la sensibilidad, en la facultad de conocer, contiene dos elementos: el sentido y la imaginación. El primero es la facultad de la intuición en la presencia del objeto; la segunda lo es también sin esta presencia. Los sentidos a su vez se dividen en el sentido externo y el interno; en el primero cosas externas afectan al cuerpo humano, en el segundo el alma.⁸⁸ Es necesario identificar una categoría de afectos del cuerpo humano provocados por la imaginación, con ausencia de todo objeto exterior.

IV. 2. 6. 2. Genio e imaginación

El verdadero campo del *genio* es el de la imaginación, porque ésta es creadora y se halla menos sujeta que otras facultades a la compulsión de las reglas, por lo mismo, es tanto más capaz de originalidad.⁸⁹ Esto, dice Kant, en su: *Antropología en sentido pragmático* en el § 57. También distingue imaginación *productiva* –que produce, antes de toda experiencia, las intuiciones puras del tiempo y el espacio- e imaginación *reproductiva* –que hace retornar al espíritu una intuición que uno ha tenido antes. La imaginación funcionando como componente de la sensibilidad es siempre reproductiva. El artista *genio* da testimonio de tal imaginación, dispone de diversidad de “técnicas” de transformación y asociación de las intuiciones originales y es propio de su sensibilidad inventar afinidades, volver presente el pasado, presente el futuro y, (...) de “soñar”. Y en la C.J. §49 se refiere a la imaginación como peculiar facultad.

La imaginación (como facultad de conocimiento productiva), en efecto, es muy poderosa en la creación como otra naturaleza a base de los materiales que le da la real y la supera. Sus representaciones, que pueden calificarse de ideas aspiran a algo situado más allá de los límites de la experiencia, buscando aproximarse a una exposición de los conceptos racionales, o ideas intelectuales; estas representaciones son intuiciones internas que no pueden tener ningún concepto adecuado. El *genio* sensibiliza ideas racionales de seres innominables y les da apariencia de realidad objetiva, presentándolos de modo sensible a través de la imaginación, pretendiendo igualar al juego de la razón en la obtención de un máximo de manera más completa de lo que se puede encontrar en la naturaleza, sobrepasando los límites de la experiencia.⁹⁰

⁸⁸ Ibid., §15 de los cinco sentidos, p. 51.

⁸⁹ Kant, *Antropología en sentido pragmático* §57, p. 149, Alianza Editorial, Madrid 1991

⁹⁰ Kant, C. J. §49, p 165-166. Rovira Armengol, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961

La imaginación da poder al creador para encontrar maneras de representar cosas a un público que será inducido a pensar por sí mismo, e ir más allá de las apariencias inmediatas y alcanzar el significado de las mismas. El hombre de *genio* artístico es el que puede encontrar nuevos modos de casi encarnar ideas y en esa intención es la imaginación la que juega el rol de creadora. En el arte creador, el *genio* expresa para los demás una idea estética, a pesar que el idioma no es adecuado para ello y nuestro entendimiento no pueda captarla. Sin embargo, la imaginación en su función específicamente estética nos la puede presentar, no directamente, sino en forma simbólica. El *genio* es capaz de encontrar la expresión adecuada a las ideas estéticas -gracias a la disposición subjetiva del alma- que puede ser comunicada a otros, volviendo universalmente comunicable lo que hay de indecible.

Es por medio del simbolismo como parecemos ser capaces de derribar la muralla, por demás impenetrable, que existe entre nosotros y el mundo de las ideas. Y esto equivale a una especie de sugestión de que, después de todo, sí podemos penetrar la apariencia y llegar a la realidad que hay detrás. Así pues, tanto el arte como en la moral, después de todo parece que somos capaces de acercarnos a las ideas últimas, y así a la realidad última que existe tras las apariencias, pese a las advertencias contra semejante intento que están contenidas en la primera *Crítica*.⁹¹

IV. 2. 6. 3. Genio, y la articulación entre entendimiento e imaginación

Kant inscribió a la noción de genio en la sistemática trascendental, a través del recurso a las facultades del conocimiento. El aspecto productivo del juego libre de las facultades marca su distancia del aspecto contemplativo con la presencia de otro de los componentes de la noción de genio: *espíritu* (capaz de expresar lo innominable del estado de *ánimo* en determinada representación, en cualquier medio, aprehendiendo el juego rápido de la imaginación uniéndolo a un concepto que se puede comunicar universalmente). Éste es el término que va a usar Kant para presentar la cuestión de las facultades de conocimiento constitutivas de lo genial, y a partir de aquí es que veremos

⁹¹ Warnock Mary, *La imaginación*, Fondo de Cultura Económica, México 1976, Trad. J. José Utrilla, p. 105

qué tipo de articulación se da entre el entendimiento y la imaginación en la producción del genio.

“Las energías espirituales cuya combinación (en cierta proporción) constituye el genio son, pues, la imaginación y el entendimiento”.⁹²

Kant siempre presenta a la imaginación vinculada con el entendimiento y ya se ha visto además, la distinción entre imaginación reproductiva y productiva. La primera depende de las leyes empíricas de asociación, en la que se trata de un uso de ella para el conocimiento de los objetos de la naturaleza, considerada ésta como conjunto de los fenómenos del sentido. Dice:

“En la medida en que la Imaginación es espontaneidad, también la llamo a veces productiva, con lo cual la distingo de la reproductiva, cuya síntesis se halla sujeta exclusivamente a leyes empíricas, a saber, las de la asociación”.⁹³

También postula el uso libre y estético de la imaginación, en el cual no está bajo la sujeción del entendimiento, ni sometida a las limitaciones exigidas por éste, por las cuales, debería acomodarse a los conceptos de aquel y concordar con ellos. Ahora más bien, la imaginación no sometida ni limitada, provee una materia no desarrollada y rica para el entendimiento, a la cual, éste en sus conceptos, no puso atención, sino que la emplea, en vista del conocimiento más subjetivamente que objetivamente. Esa materia está formada por las ideas estéticas, que representan la imaginación en su libertad de toda tutela de reglas del entendimiento, tal como lo señala Kant. La presencia de las ideas estéticas como materia así señalada, obliga necesariamente a una observación cuidadosa, no exenta de dificultad, a propósito de la comparación con su contraparte, las ideas de la razón. El problema se presenta justamente en la aparición de la razón, que podría traerla al campo de juego libre entre entendimiento e imaginación como participante, en lugar del primero, tal como la expone en su tesis L. Pareyson, en el sentido de que el juego libre se da entre imaginación y razón.⁹⁴ Más bien este juego libre

⁹² C.J. § 49, p. 168, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961

⁹³ Kant, *Crítica de la Razón Pura*, Aplicación de las categorías a los objetos de los sentidos en general, §24, Edit. Losada, Buenos Aires, 1973, Trad. José Del Perojo, p. 271

⁹⁴ La interpretación de los textos kantianos acerca de este juego libre ha provocado gran controversia tal como lo advierte Manuel Fontán del Junco en su libro *El significado de lo Estético*, Ed. EUNSA, a propósito de la oposición de parte de María A. Labrada,

entre entendimiento e imaginación apunta a la capacidad dialéctica de la razón de indicar y postular lo que está más allá de la experiencia, lo incondicionado, pues la extensión estética del concepto por la representación de la imaginación, llamada idea estética es una transformación de la experiencia, ya que se traspasan sus límites por un impulso natural. Refiriéndose a la imaginación Kant, dice:

“(…) cuando la experiencia se nos hace demasiado banal la transformamos, cierto que por medio de leyes analógicas, pero también según principios que tienen un más alto origen, que tienen su fuente en la razón, y que son para nosotros tan naturales como aquellos otros según los cuales el entendimiento aprehende la naturaleza empírica”.⁹⁵

La transformamos en un uso de la imaginación paralelo al de la razón en la prosecución de un máximo.⁹⁶

Lo importante ahora es aclarar como es el “juego libre” y la llamada “cierta proporción” del entendimiento y la imaginación, para los fines de la producción del arte, y además, determinar qué papel corresponde al entendimiento en ese juego. Si Kant ha distinguido arte de naturaleza, en base a que el arte presupone intención, por lo tanto un concepto previo, y entre bellas artes y arte mecánico, que permite marcar las fronteras entre “arte genial” y la producción artística en general, llegamos a considerar a la producción de ese “juego libre” como equivalente del “arte genial”. Ahora, dado que la condición esencial de la explicación de la producción del arte es el poder ser juzgada en la pura reflexión, podemos pensar que el rol del entendimiento en el juego libre de dicha producción, deberá ser la misma que tiene en el juego libre de la contemplación ante un objeto bello.

apoyada en Daval, a la interpretación de L. Pareyson, que considera que dicho juego se da entre imaginación y razón. Éste se apoya en algunos textos que indican que en el juego libre hay ausencia de concepto determinante, por lo que es pensable que el entendimiento no juegue ningún papel en la producción de las ideas estéticas y más bien la imaginación pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales, para pensar, en ocasión de una representación, más de lo que en ella puede ser aprehendido y aclarado, (...) más de lo que se puede expresar por palabras en un concepto determinado (...) Y la facultad de las ideas intelectuales es la razón, facultad que piensa. A esto Manuel del Junco, muestra un texto que parece unificar los argumentos de ambas posiciones: “la idea estética, producida por la imaginación ‘cuando bajo un concepto se pone una representación que pertenece a la exposición de aquel concepto, pero que para sí misma ocasiona tanto pensamiento que no se deja nunca recoger en un determinado concepto’, es emparejada a ese concepto dado y ‘lo extiende estéticamente (...) de un modo ilimitado’. Por lo que entiende que hay un concepto, bajo el que se pone la representación, aunque ésta ocasiona “mucho pensamiento”, tanto que no se puede recoger en un concepto “dado”. Además da entender que la idea estética, emparejada al concepto, lo extiende estéticamente de un modo ilimitado, lo cual hace alusión al paralelo con la idea de la razón. Este paralelo evitaría el error categorial, que supondría conectar muy estrechamente imaginación y razón, error denunciado por Daval (*La Métaphysique de Kant. Perspectives sur la Métaphysique de Kant d’après la théorie du Schematisme*, PUF, París, 1951)

⁹⁵ C.J. §49, p. 166. Editorial Losada, Buenos Aires, 1961.

⁹⁶ Idem, p. 166

No hay que olvidar que Kant ha mantenido la idea que el arte siempre presupone un concepto determinado del producto que se propone hacer, esto parece provocar un problema de coherencia frente a aquello manifestado en la Analítica de lo bello, que señala que ninguno de nuestros juicios acerca de la belleza –ya sea natural o artística– debe hacer referencia a un concepto determinado. Ante esto, tendríamos que pensar que el producto artístico debe adaptarse a las condiciones de ausencia de concepto determinado, exigido para el juicio de gusto puro de la belleza natural. Si el entendimiento, la facultad de los conceptos, actuara aquí, como facultad de conocimiento en general, como condición subjetiva de cualquier conocimiento concreto en el que siempre hay un concepto determinado; y además, el entendimiento es la facultad de las reglas, lo que presenta una complicación a resolver. Más aún cuando se refiere a las ideas estéticas en su expresión, que representan la imaginación en su libertad de toda tutela de reglas, pero como conforme al fin de la exposición del concepto dado.

Manuel Fontán del Junco en su obra *El significado de lo estético*, observa que cuando Kant define al genio, se encuentra una diferencia entre la actividad genial con la del talento que procede a analizar, y ésta, le aclara el asunto. El talento aplica las reglas para producir obras de arte, es decir, está bajo la tutela de las reglas, presuponiendo un determinado concepto de producto como fin, por tanto entendimiento, pero también una indeterminada representación de la materia, es decir, de la intuición para exposición de ese concepto, en relación del entendimiento con la imaginación. En cambio, en el caso del genio, la intuición que expone el concepto es indeterminada, por lo cual tiene que inventar, y su imaginación suple la materia de la obra de arte transformando la naturaleza, o la de nuestro conocimiento objetivo de ella, y expone el concepto de (el de la intención) de una manera indeterminada. Kuypers escribe:

“el concepto de genio, la contrapartida del gusto como enjuiciamiento de la belleza de la naturaleza, recibe en Kant, la función de eliminar la intención, la finalidad y lo conceptual de la producción del arte, que es intencionada y final –algo que Kant difícilmente podía negar–. Así comprueba su propia teoría estética, que había planteado en relación a la ‘técnica de la naturaleza’ (...) como inseparablemente unida a su tesis de los sentimientos, y recibe un espaldarazo para ella en la teoría del genio como origen de la obra de arte”⁹⁷.

⁹⁷ Fontán del Junco, Manuel, *El significado de lo estético*, EUNSA, Pamplona, 1994, pp. 462-463. Cfr. K. Kuypers, *Kants Kunsttheorie un die*

Gadamer sostiene, que la primacía del concepto racional frente a la representación estética ha sido tan fuerte en la tradición estética que Kant se ve tentado de hacerlo, sin embargo la salva a través de las ideas estéticas, ya que en éstas la capacidad que domina es la imaginación y no el entendimiento. Por eso, “el genio consiste propiamente en la proporción feliz (...) para encontrar ideas a un concepto dado, y dar, por otra parte, con la expresión mediante la cual la disposición subjetiva del espíritu producida pueda ser comunicada a otros como acompañamiento de un concepto. Este último talento es propiamente el llamado espíritu, pues para expresar lo inefable en el estado del alma, en una cierta representación, y hacerlo universalmente comunicable (...) para eso requiere una facultad de aprehender el juego, que pasa rápidamente de la imaginación, y reunirlo en un concepto (...) que se deje comunicar sin imposición de reglas”. Por lo expuesto vemos que el espíritu es la disposición de las facultades que distingue la producción genial de la mera producción del talento.

Por lo visto la presencia del entendimiento sólo es necesaria en la medida de librar a los productos del genio de la arbitrariedad y de un posible carácter absurdo de una originalidad descontrolada, contribuyendo con su presencia no determinante a que el genio instituya una nueva regla en su creación. Se da así, una relación indefinida e indeterminada entre entendimiento e imaginación. Kant, nos indica que la subjetividad genial usa el entendimiento, porque necesita tener una concepción de su intención, pero al mismo tiempo, señala que sólo hay actividad artística genial cuando la imaginación del artista no está limitada por ningún concepto determinado. Por ello la imaginación llega más allá del mundo de la experiencia creando una segunda naturaleza con su imaginación libre, pero no en el sentido de que sus representaciones están completamente independientes de todo concepto, sino en el sentido de que su obra expresa más de lo que puede ser comprendido en un concepto empírico o *a priori* del entendimiento, la función de los cuales se ejerce en el campo de la experiencia, por lo que se puede hablar, entonces, de un paralelo entre la razón y la imaginación.

IV. 2. 7. Genio y sentimiento

Volviendo nuestra mirada al afecto para verificar si éste se desprende de la pura receptividad y lograr alcanzar la determinación de la estructura propia de la subjetividad es necesario pasar de la esfera de la sensibilidad a la del sentimiento. En la primera Crítica, Kant, dice que la sensibilidad es una facultad de conocimiento, mientras que el sentimiento no lo es, y la afectividad, en ese caso, esta integrada a la sensibilidad. La sensación es subjetiva, pero es objetiva en potencia, pues, deviene así cuando se subsume con otras bajo un concepto puro del entendimiento. En cambio, el sentimiento es subjetivo y nunca puede devenir objetivo. Es el elemento puramente subjetivo de una representación (es el placer o el dolor que ahí se incorporan) que no puede transformarse en conocimiento, mientras que la sensación es objetiva en potencia. A su vez, ésta depende de una subjetividad que puede devenir objetiva cuando está pensada por el entendimiento, y el sentimiento depende de una subjetividad inalienable, quedando fuera de la posibilidad de conceptualización.

En la *Crítica del juicio estético*, Kant, define el estatuto del sentimiento mostrando su independencia de la sensibilidad y la receptividad. Al hacer la distinción de lo agradable y la apreciación de lo bello, nos muestra el cambio de naturaleza del gusto. Mientras el gusto en lo agradable supone sensibilidad, el gusto por lo bello se relaciona necesariamente con el sentimiento. Aclara que el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento lógico, sino estético, en razón de que su principio determinante es definitivamente subjetivo, ya que nosotros no relacionamos la representación al objeto con el entendimiento en pro de un conocimiento, sino con la imaginación (a pesar de que puede haber ligazón con el anterior) al sujeto y al sentimiento de placer o displacer del mismo. Aquí el sujeto prueba el sentimiento de sí mismo tal como él es afectado por la representación, la cual esta completamente relacionada a él y en esa circunstancia al sentimiento vital del mismo.⁹⁸

El placer “sentido” en este sentimiento vital no tiene nada de un placer sensible, por el contrario, es el acuerdo con las condiciones subjetivas de la vida, y el receptor

⁹⁸ Kant, C.J. Primera sección, Primer libro Analítica de lo bello, Primer momento, §1, p. 45, de la Editorial Losada, Buenos Aires, 1961.

hacia el que se dirige el sentimiento es el *ánimo* (*Gemut*), donde el sentimiento es la presencia sin concepto del inconcebible hecho de la existencia. Parret dice: “se comprende entonces por qué la ANALÍTICA DE LO BELLO comienza a determinar el juicio estético por el momento de la *cualidad*: la presencia de lo bello frente al sentimiento es una pura cualidad, un puro existir, ni positivo, ni negativo. La *indefinición* del juicio de gusto (momento de la cualidad) predetermina su *universalidad* (momento de la cantidad). Lo bello, excitando el juego de las facultades, deviene el motivo o la ocasión de descubrir en nosotros el esbozo de la objetividad en general (una objetividad sin objetos) o, si se quiere, de la *aparición* primitiva de la objetividad. Juzgar lo bello es sentir su adecuación formal (lo bello del aparecer de las apariencias) a la *vida*.”⁹⁹

Al no admitir el sentimiento ninguna objetivación y no responder así a ninguna representación objetiva que se realiza a partir de canales sensoriales, trasciende definitivamente la simple sensibilidad, que a su vez no se identifica con la simple sensación ya que la imaginación es parte intrínseca de ella. La animación del sentimiento estimula el trabajo de la imaginación creadora que culmina en las “ideas estéticas”.

Como se dijo antes, el *genio* consiste en la capacidad de encontrar expresión, aunque inevitablemente no completa, a las ideas que han de ser aprehendidas, o entrevistas más allá de los objetos del mundo. La comunicabilidad del sentimiento hace un llamado al *sensus communis*, (“voz universal”) que ya vimos y entendimos como la idea de un sentido que es común a todos, es decir, un juicio que, en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento (*a priori*) el modo de representación de los demás para atener su juicio a la razón total humana. Esta comunicabilidad es totalmente de otra naturaleza que la comunicabilidad de una sensación, que queda dentro de la esfera del afecto receptivo tocado por lo agradable y cuya comunicabilidad reposa solamente sobre la identidad psicológica de los sujetos.

Podría afirmarse que el objeto de la ANALÍTICA DE LO BELLO, es propiamente una investigación trascendental del sentimiento, a pesar que hay quienes se admiran y sorprenden moleestamente por semejante afirmación. Otros consideran que Kant habría planteado una contradicción irresoluble entre el sentimiento y la racionalidad. Estos

⁹⁹ Parret Herman, La teoría kantiana del afecto y la tonalidad afectiva del texto kantiano, Filosofía política y estética en la Crítica del Juicio de Kant, Actas del Coloquio de Lima conmemorativo del Bicentenario de la Tercera Crítica, Goethe – Institut. 1ª ed. Julio 1991,

prejuicios se fundan en la idea de que lo racional sólo tiene que ver con el pensamiento discursivo. Más bien, Kant, hace ver y legitima otra manera de ser de la racionalidad humana, conduciendo nuestra mirada hacia otro aspecto de lo que constituye la racionalidad de nuestra condición humana, permitiéndonos comprender porque el ser humano es el objeto y fundamento propio de la filosofía.

Así como se piensa a veces que el sentimiento es lo más opuesto a la razón, también se habla de la irracionalidad de los sentimientos, pensándolos como algo que concierne exclusivamente al animal al mencionarse como prototipo de lo placentero los deleites sensitivos y la satisfacción instintiva, olvidando la pregunta por el carácter de la impulsividad o tendencia. Si queremos comprender enteramente nuestra humanidad no debemos sólo considerarla como mera dependiente de las necesidades instintivas, sino como proveniente de su más esencial limitación.

El hombre como individuo se humaniza en el cumplimiento de las necesidades que es capaz de plantearse y de sus posibilidades de ser capaz de pensar, abriéndose constantemente a nuevas posibilidades, en un permanente desear llegar a ser lo que quiere ser, donde el dolor y el placer evidencian su pertenencia necesaria al modo de existencia humana. Placer es satisfacción en el cumplimiento de una expectativa, mientras que dolor es la ausencia o fracaso de ese cumplimiento o estado anímico de malestar. Lo que sentimos como placer es la satisfacción de haber alcanzado lo que buscábamos, pero al mismo tiempo satisfacción con uno mismo. Sentirse a uno mismo es obtener información sobre uno mismo, un auto-conocimiento que además nos muestra con claridad nuestro entorno de existencia como ser en relación con otros; y sabernos al sentir algo y a través de ello nosotros mismos referidos siempre a algo y solicitados por ello en la adopción de una posición, un conducirse respecto a él.

La facultad de juzgar estética no es otra cosa que el modo en que uno sabe de uno mismo y el sentimiento es la disponibilidad del ánimo para comprender el sentido de lo que le pasa a uno y lo que le concierne, sabiéndose parte del mundo e implicado con los otros en el mundo. Recordemos que el concepto de "ánimo" en Kant tiene una relación inmediata con el sentimiento de existencia, en tanto conciencia de la propia corporalidad desde la cual nos comprendemos y comprendemos el mundo. El "ánimo" pone de

manifiesto la finitud de la condición humana, que como dijimos también, se manifiesta en el perpetuo afán por suplir su menesterosidad. "Sólo hay belleza para el ser humano".¹⁰⁰ El sentimiento de lo bello es la única complacencia humana libre y desinteresada. Acogemos con favor lo que se nos muestra como bello; le reconocemos, en cuanto tal, en el favor. Acoger con favor es dejar libre a lo bello para que se nos muestre. Accedemos a lo bello cuando nos liberamos de los vínculos de nuestras inclinaciones e intereses, y favorecemos la receptividad y la disponibilidad de las facultades de nuestro ánimo.

IV. 2.8. Genio, comunicabilidad y sentido común estético. El énfasis en el sujeto "espectador" y el sujeto "creador" en la estética kantiana

Ya vimos que Kant introdujo el concepto de *genio* para explicar el fenómeno del arte, designando así al artista, sin la carga romántica y mistificadora que heredamos, y al mismo tiempo para lograr mediante la unión de *gusto* y *genio* en la obra de arte, lo que se presentaba imposible: un criterio objetivo para los juicios de gusto. Ante la ausencia de un criterio objetivo, uno subjetivo: el sentimiento, como estado de espíritu, que finalmente en la obra de arte, como producto objetivo, ofrece el punto de convergencia, subjetivo y objetivo a la vez.

El fruto del uso libre de las facultades cognoscitivas, que son las "ideas estéticas" obtenidas por el artista, y su extraordinaria capacidad para comunicarlas, reteniendo ese juego fugaz de sus facultades, y plasmándolas en obras, nos habla de esa facultad de representar "ideas estéticas". El *genio* es el responsable del espíritu, que irradia en las auténticas obras del arte, las cuales, dejan de ser meros objetos del gusto o del virtuosismo, avivando en ellas su materia y las energías espirituales en el ánimo del receptor, logrando con ello implicarlas en un juego reflexivo, que se sostiene y se fomenta a sí mismo.

Hemos visto, también, que el entendimiento y la imaginación se relacionan entre sí, en la contemplación de la belleza, de una forma sólo determinable por el sentimiento. Kant considera legítima la "comunicabilidad" de dicho sentimiento, permitiendo su

¹⁰⁰ Kant, C.J., §5, p. 52, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961.

universalidad, asociada al mero acto de juzgar, porque en ella están en juego las mismas facultades que en el conocimiento. Para ello nos expone en el §40 la noción de gusto como una especie de *sensus communis*, y establece la relación entre éste y la “comunicabilidad”, y, entre “comunicabilidad” y “facultad de juzgar”.

Kant reserva al sentimiento de gusto, la facultad de ser “universalmente comunicable” y al *genio*, “el genio consiste propiamente en una feliz relación de la imaginación y entendimiento, que ninguna ciencia puede enseñar, ninguna aplicación nos puede dar, por la cual asociamos las ideas a un concepto dado, y hallamos de otro lado la *expresión* propia para comunicar a otros la disposición del espíritu que de esto resulta... Para esto es necesario considerar un mismo sentido, un *sensus communis*, (negado para el caso de la sensación) como requisito para la comunicabilidad del sentimiento, y que Kant introduce con el nombre de “*sensus communis aestheticus*”.

La deducción de los juicios estéticos puros únicamente aseveran que estamos autorizados a suponer universalmente las mismas condiciones subjetivas de la facultad de juzgar que hallamos en nosotros mismos¹⁰¹ y que lo que cada uno espera y exige de todo otro es únicamente que tome en consideración la comunicación general, como si se tratara de un *pacto originario* que hubiera sido *dictado por la misma humanidad*¹⁰². Sólo si suponemos un sentido comunitario o común podemos comunicar el sentimiento y sólo en el caso que podamos juzgar conforme al sentimiento, podemos comunicarlo.

El gusto es, pues, la facultad de juzgar *a priori* la comunicabilidad de los sentimientos asociados a una representación dada (sin el intermedio de un concepto). Más aún, esta expresión de sentido común conviene mejor al gusto que a la inteligencia común, al juicio estético que al juicio intelectual, si se quiere entender por la palabra sentido un efecto de la simple reflexión sobre el espíritu, porque entonces se entiende por sentido el sentimiento de placer.¹⁰³

¹⁰¹ O. c., §38, pp. 140 - 141

¹⁰² O. c., §41, p. 149, la cursiva es nuestra.

¹⁰³ O. c., §40, p. 147

El tipo de sentimiento aquí referido es el placer asociado a la reflexión, como sentimiento propio de la reflexión, a ello apuntaba la expresión de “un placer asociado al mero acto de juzgar.” Pero es necesario tener presente que al tratar, Kant, el tema del arte en torno a la facultad de juzgar, enfatiza el componente racional en la contemplación de la belleza, considerando siempre las diferencias entre la razón y la belleza. Aunque en el juicio estético sólo se expresa un sentimiento, éste es comunicable a todos los que juzgan. La comunicabilidad reposa en una estructura del sujeto que pone en igualdad de condiciones las facultades de conocimiento.

Al establecer una demarcación clara entre el afecto-receptividad y el afecto-subjetividad, y la consideración de que el concepto de comunicabilidad universal de un agrado sólo puede ser de la reflexión y no del goce, se logra independizar el sentimiento de la sensibilidad, que permite definir que el arte estético, como arte bello, es el que tiene como norma la facultad de juzgar especulativa y no la sensación sensorial. La propiedad que tiene un placer de poder ser universalmente participada, supone que aquél no es un placer del goce, derivado de la pura sensación, sino de la reflexión; y así las artes estéticas, en tanto que bellas artes, tienen por regla el juicio reflexivo, y no la sensación.¹⁰⁴ La subjetividad correspondiente al juicio estético tiene doble juego, pues, por un lado compromete a todo sujeto en general y por otro a cada uno en particular, en la medida que un sentimiento pueda ser comunicable de manera universal a todos los demás. El *genio* debe cumplir con la exigencia de comunicar “su” sentimiento universalmente.

El sentido comunitario referido es lo que hace posible que podamos concordar al hablar de un sentido de la verdad, de un sentido de la belleza, de un sentido de la decencia o de la justicia. Sin embargo, la pregunta por hacerse es: ¿cuál es el fundamento último de esa pretensión de hacer uso de ella misma, en cuanto tal pretensión, como máxima que sirve de base a cada conocimiento efectivo y a cada decisión de obrar efectiva? El *sentido común estético* que funda la complacencia en la mera reflexión debe tener un fundamento que permita sustentar la pretensión de comunicabilidad de sus juicios.

En el concepto de *genio* Kant nos presenta un concepto de naturaleza, que involucra la posibilidad de reconciliación entre la naturaleza y la libertad, al decir,

¹⁰⁴O. c., §44, p. 157

que podemos concluir que es la naturaleza la que da la regla pero a través del *genio*, que sirve de norma subjetiva para la idoneidad estética.

“genio es el talento natural que da la regla al arte. Como el talento o poder creador que posee el artista es innato, y pertenece por tanto a la naturaleza...”¹⁰⁵

Pero esta naturaleza referida aquí no es aquella de la pura legalidad, sino más bien la que en sus productos, los seres vivos, parece actuar conforme a fines, en otras palabras con libertad.

Al definir al *genio* como la capacidad de expresar ideas estéticas nos lleva a pensar que en sus productos, no es un fin reflexivo el que da la regla al arte, sino la mera naturaleza del (en el) sujeto, que no puede concebirse bajo conceptos, por lo tanto, la referencia es al *substratum* suprasensible de todas sus facultades (a la que no alcanza ningún concepto del entendimiento) aquello con lo que deben conciliarse nuestras facultades de conocimiento y que es fin último dado por lo inteligible de nuestra naturaleza, lo que sólo puede servir de medida subjetiva a esta finalidad estética, pero incondicional de las bellas artes, que debe tener la pretensión legítima de agradar a todos. En tal sentido, el fundamento de la idoneidad subjetiva de la naturaleza para la facultad de juzgar, es decir el concepto de gusto, se asumiría como el *sustrato suprasensible de la humanidad*¹⁰⁶.

El *sentido común estético*, por tanto, mira por encima de lo sensible y busca en lo suprasensible el punto de unión de todas nuestras facultades. Lo único que puede hacer posible una explicación de la fundación y la ampliación de sentido que acaece en la experiencia de lo bello, es la mera idea de lo suprasensible, tanto fuera de nosotros, como en nosotros mismos. El esclarecimiento del fundamento último del *sentido común estético* apela a la idea de lo suprasensible en tanto idea de la mera posibilidad de una existencia humana, que se conforma con sus fines más elevados: un conocimiento máximo de la naturaleza al servicio de la máxima libertad moral.

¹⁰⁵ O. c., §46, p. 159

¹⁰⁶ la cursiva es nuestra.

“... es la única clave para descifrar esa facultad oculta para nosotros mismos en sus fuentes y nada más puede hacerla explicable”¹⁰⁷.

El *genio* como definitivo poseedor de gusto y con la capacidad de representar *ideas estéticas*, consigue plasmarlas en obras de arte. El *genio* acierta a expresar las *ideas estéticas* en la medida en que consigue comunicar universalmente la originalidad de su propio sentimiento, mediante los productos del arte bello, que sólo pueden animar nuestras facultades de conocimiento, de forma tal, que compartamos el sentimiento del *genio*, es decir, que seamos partícipes de la “comunicabilidad universal” de la experiencia de la belleza. Constatamos así, que todo el énfasis de la estética kantiana está puesto en la facultad del “sujeto”, tanto como “espectador”, como también, como “creador”, explicada en su concepto de *genio*, considerando las mismas facultades que en el caso del conocimiento: imaginación, entendimiento e incluso la razón para la producción de *ideas estéticas*, consiguiendo ellas juntas comunicar un sentimiento.

¹⁰⁷ O. c., §57, p.193

CONCLUSIONES

La teoría de la *Crítica del Juicio* es un punto decisivo en la historia de la Estética y de la Filosofía del arte, por su consideración filosófica del arte y de lo bello. Reunió y reconstruyó los resultados de la actitud estética y los análisis de los predicados estéticos de las escuelas racionalistas y empiristas, elevando la teoría estética a un nivel trascendental e integrándose en el sistema de la nueva epistemología que Kant trabajó exitosamente en la *Crítica de la Razón Pura*, donde razón se ve como una compleja interacción de varias operaciones epistémicas.

El mérito de su estética radica en que se distancia de las preocupaciones anteriores centradas mayormente en encontrar los medios para alcanzar el placer estético, es decir, las condiciones que para ello debía cumplir el objeto, el cual era el tema casi exclusivo de todas las consideraciones sobre el arte. Desde Aristóteles, éste fue el camino emprendido y se mantuvo incluso hasta los más cercanos Home, Burke, Winckelmann, Lessing y Herder, entre otros. En cambio, Kant adoptó una dirección plenamente subjetiva, encontrando el camino correcto. Para poder explicar el fenómeno dado en sus efectos, consideró que era necesario primero conocer con precisión el efecto mismo y así poder determinar la índole de la causa. Investigó a profundidad el estímulo mismo a través del cual denominamos bello el objeto que lo ocasiona con el fin de descubrir en nuestro ánimo los elementos y condiciones de aquel.

La cuestión estética viene a ser la explicitación de la intención sistemática de su filosofía. Su estética es el lugar donde el fundamento de la idea de sistema es tematizada y se muestra, en el contexto de una filosofía de los límites, de modo operativo. Recordemos que Kant se sirvió de metáforas territoriales para crear un sistema del conocimiento racional por medio de conceptos. Sin embargo, su principio *a priori*, en este caso, muestra la conexión de las dos facultades de conocimiento superior en la operatividad de la tercera.

La unidad de tema estético e intención sistemática ya lo encontramos en las mismas palabras de Kant al decir que la investigación de la facultad del gusto como Juicio estético se expone aquí no para la formación y el cultivo del gusto, sino con una

intención trascendental. Es claro que a él no le interesó componer una preceptiva del gusto o su cultivo, mostrando un desinterés por una función pedagógica, por lo que excluye en forma tajante a la psicología empírica, como paso previo y necesario exigidos por su pretensión de encontrar condiciones de validez universales y necesarias, alineando estrictamente a su *C.J.*, junto a las dos Críticas anteriores, ante el principio metodológico trascendental.

De los textos de la *C. J.* hemos podido comprobar, que bajo su pretensión de “cerrar” el sistema crítico con ésta, su tercera obra coronadora de su forma sistemática, nos ha legado fundamentalmente una estética, que descubre además, una problemática antropológica latente bajo esa rigurosa sistemática. En su intento de fundar para el gusto estético un lugar específico -lejos de los juicios lógicos y del placer meramente sensible- refleja su intención de situar la crítica entre el racionalismo de los dogmáticos y el escepticismo de los empiristas. El discurso kantiano transformó a través del planteamiento trascendental el tema propio de la filosofía empirista al hacer la distinción definitiva entre las satisfacciones de lo bello, lo bueno y lo agradable; del mismo modo tomó una posición antirracionalista al completar la contraposición entre las peculiares universalidad y necesidad de lo bello que no se apoyan en conceptos. Este equilibrio de la estética kantiana se expuso con claridad en la *Analítica de lo bello*.

En la historia de la estética la *C. J.*, ocupa un lugar central, pues es un punto en el que convergen todas las complejas y sutiles investigaciones de las estéticas inglesas, suizas y alemanas, asumidas y re-discutidas por Kant. El interés del filósofo se centró, sin embargo, en vertebrar las categorías y temáticas heredadas de otros autores para dotarlas de un carácter sistemático e insertarlas como ingredientes imprescindibles en su propio Sistema.

La *C. J.* encaja perfectamente en el sistema kantiano porque encontramos en ella, al juicio reflexionante desempeñando la misma función, que en la *Crítica de la Razón Pura* realiza el uso hipotético de la razón en la relación entre *Analítica* y *Dialéctica*. Más aún coloca a dicho juicio como el hilo conductor de la *C. J.*, que le permite conectarla con la *Crítica de la Razón Pura*, dando razón de su pretensión sistemática. La tercera Crítica mantiene referencias permanentes a las dos primeras, atestiguando de este modo la interconexión entre las tres y más aún, Kant, después de marcar metafóricamente de

manera positiva los territorios y las esferas, nos habló de un abismo infranqueable entre la esfera del concepto de la naturaleza como lo sensible y la esfera del concepto de la libertad como lo suprasensible, para el cual se hacía necesario encontrar un puente sobre él para el tránsito del modo de pensar según principios de uno al modo de pensar según los principios del otro.

La C. J. es el largo y complicado esfuerzo de construcción de Kant, bajo la condición esencial de que de él no pueda obtenerse un conocimiento teórico que nos pudiera llevar a la fundación de otra esfera de conocimiento objetivo. Esta tarea se la encomendó al Juicio formando un término medio entre el entendimiento y la razón, entre teoría y práctica, entre el mundo de la necesidad natural y el de la ley moral; tarea en la que el gusto fue llamado a jugar un papel sorprendente y necesario. La capacidad de juzgar pudo presentarse como enlace al demostrar que era capaz de legislar *a priori* y poseer un principio trascendental, que le permitió aparecer en compañía de las dos facultades de conocimiento superior; pero los principios *a priori* del Juicio no son constitutivos, sino regulativos, que significa que sólo dirigen nuestro conocimiento objetivo, sin que él mismo tenga pretensiones de objetividad. Esta referencia al Juicio significó el retorno de Kant al plano primacial de su filosofía: el de la crítica del sujeto que juzga. El juicio encierra en sí su propio principio, un principio subjetivo, *a priori*, que aunque no posee campo alguno de sus objetos como su esfera propia, puede sin embargo, tener algún territorio y una cierta propiedad del mismo, para lo cual tal principio es valedero.

La tan ansiada unidad que estaba en el fondo del abismo se puso al descubierto por un cierto uso de la facultad de juzgar, que respeta las condiciones de la axiomática de la filosofía trascendental, con lo que se logra un avance subjetivo con respecto a las posiciones antes alcanzadas. Este uso es el uso estético del Juicio, que es una facultad particular de juzgar un objeto según una regla, pero no según conceptos no aportando nada al conocimiento de objetos y encontrando sitio solamente en el sujeto que juzga. Es una capacidad de sentir placer nacido de la reflexión sobre la forma de las cosas expresando tanto una finalidad de los objetos con relación al Juicio reflexionante, acorde al concepto de naturaleza que tiene el sujeto; como a la inversa, una finalidad del sujeto con relación a los objetos, según su forma y hasta su carácter informe a consecuencia del

concepto de libertad, pudiendo ser referido tanto a lo bello como juicio de gusto, sino también como nacido de un sentimiento del espíritu, a lo sublime.

Kant ha explicitado en su *C. J.* una revisión del programa de síntesis de índole cognoscitiva presentado en la *Crítica de la Razón Pura*, al exponer una relación entre la capacidad de juzgar determinante y la capacidad de juzgar reflexionante. Las facultades cognoscitivas entrarán en juego libre donde la capacidad de juzgar, sin poder recurrir a principios que garanticen la objetividad de su procedimiento, recurre a la reflexión y a un principio de finalidad puramente subjetivo que él mismo se da. Este tipo de juicio logra – mediante una espontaneidad subjetiva– otorgar un alcance general e independiente de la experiencia, a algo que aparece dado en la sensibilidad.

Kant unió en la facultad de juicio dos elementos diversos, la sensibilidad y la espontaneidad para formar el objeto de la crítica trascendental, y estableció una conexión interna entre el problema estético y el problema teleológico, entre la idea de lo bello y la idea de organismo, e indagó más allá de su propio ámbito, haciendo ver una conexión entre la naturaleza y la moral. La transición a través del Juicio estético, se produce por medio de un principio propio que conecta el substrato suprasensible de la primera filosofía al inteligible de la segunda, y sólo sirve para la conexión y no puede por sí misma obtener ningún conocimiento.

En el sentimiento de agrado la espontaneidad del juego entre las facultades de conocimiento, concordantes entre sí, contiene el motivo del agrado, haciendo idóneo el concepto ideado para proporcionar el enlace de las jurisdicciones del concepto de naturaleza con el de libertad, favoreciendo la predisposición de ánimo para el sentimiento moral. El agrado que se siente ante los objetos bellos se sitúa conceptualmente entre un placer sensible y un placer racional, y esta posición intermedia revela el papel mediador de lo estético entre la naturaleza y la libertad, entre la sensibilidad y la razón pura (práctica).

Así se cierra la totalidad sistemática de la filosofía trascendental como unidad crítica fundamentante de la teoría de las facultades totales del intersujeto, cuyo libre juego permite instalar plenamente el ser en la representación. Este cierre también se da en la articulación interna de la facultad de juicio en el necesario juego de juicio estético y

juicio teleológico, como mediador entre las dimensiones teórica y práctica de la razón, por un lado, y la constitución del saber en el entendimiento, por otro. En la C. J. la facultad de juzgar participando, de algún modo, de las otras facultades reflexiona sobre sus principios para conciliar unitariamente la totalidad del sujeto humano, armonizando su pensamiento, su sensibilidad y su acción. Para Kant, el hombre posee facultades que son esencialmente poderes intelectuales con los que conoce, actúa y reflexiona. El "sujeto trascendental", centro de su filosofía, repercute en el "sujeto estético" dotándolo de una singular actividad en sus facultades y marcando el surgimiento de una revolución en el campo de la estética, pues es el sujeto quien determina las condiciones de posibilidad para la estimación estética.

La experiencia estética es un placer en el que resulta implicada la naturaleza del ser humano, y el objeto que produce la ocasión del placer no es el objeto de una inclinación ni de un deseo. De él no tenemos un concepto, ni tiene relación con el conocimiento empírico del mundo, que no impide que no tenga relación con las capacidades de conocimiento; y no tenemos una regla empírica de él, que nos lleve a relacionarlo con un juicio de idoneidad respecto a nuestras necesidades, deseos o inclinaciones. No podemos introducirlo en ningún razonamiento técnico, propio del conocimiento empírico de la naturaleza y el agrado que obtenemos de él no es un interés, entendiendo por ello al agrado vinculado con la representación de la existencia de un objeto. Hay una coincidencia de Goethe con esta consideración kantiana: "El hombre se alegra más en la representación que en la cosa, o tendríamos que decir mejor: el hombre se alegra sólo de una cosa en tanto se la representa, en tanto que es idónea para su forma de sentir".

Para discernir si algo es bello o no, referimos la representación, no por el entendimiento al objeto con vistas al conocimiento, sino por la imaginación al sujeto y al sentimiento de agrado o desagrado experimentado por éste. La representación enteramente relacionada al sujeto y en la circunstancia al sentimiento vital, sentimiento de sí mismo, de elevación de la vida, sentimiento de existencia, que él prueba.

Mientras la técnica como conjunto de reglas de intervención en la existencia de la naturaleza como objeto del entendimiento para resolver nuestras necesidades, el placer estético, en cambio, se manifiesta ajeno a ella desde que no produce un agrado que

implique interés. El placer que obtenemos reside sólo en la contemplación, en el juicio, mas no en una relación de apropiación ni manipulación de la existencia de la cosa; la dejamos libre delante de nosotros, y no alteramos su estado de representación dado. No necesito saber ni sus elementos conceptuales, ni si será idóneo para satisfacer alguna necesidad, por lo tanto el objeto no es un útil y el placer es totalmente libre. La experiencia estética no limita la conciencia de contingencia del hombre, sino eleva esa misma conciencia de contingencia a conciencia feliz que goza de sí misma y desde ese placer brota la consideración de la misma como teleológicamente ordenada para nosotros.

Kant asume la necesidad de limitar el impulso del conocimiento con el placer estético, y sólo sobre ese límite surge el principio subjetivo de la teleología como supuesto de la facultad de juzgar. La *C.J.* caracteriza la satisfacción estética enteramente como algo "sin concepto", destacando el concepto de imaginación en el juego de las facultades cognitivas que constituyen la satisfacción estética. Además como no es objeto de interés el agrado que otorga el objeto bello no puede ser justificado este interés desde consideraciones o necesidades individuales, y más bien puede ser razonablemente extendido a todos; a ello se agrega que el placer se produce porque en la contemplación del objeto, la imaginación lo recorre con facilidad, se deja llevar por la asociación rígida de su diversidad favoreciendo la reflexión del entendimiento, facilitando, favoreciendo y poniendo en juego nuestras facultades subjetivas, que hace que mantengamos el estado de representación.

La justificación trascendental del juicio de gusto vale tanto para lo bello en la naturaleza como para lo bello en el arte; es más, tiene su verdadero peso metafísico en lo referente a lo bello en la naturaleza porque muestra desde sí una adecuación, de tal manera, al placer libre, al juego de nuestras facultades cognoscitivas, que se halla en él una indicación implícita de la determinación suprasensible de la humanidad en el todo de la naturaleza. También la doctrina del **genio**, por medio de la cual define lo bello en el arte, permanece dentro del horizonte de comprensión metafísica de la naturaleza, la cual ha dotado a su favorito con la facultad natural de representar lo bello.

Sentimos placer estético, y al ser éste de naturaleza formal, llegamos a la comprensión y conciencia de que aquel que lo siente con nosotros, posee una

subjetividad formal como la nuestra; y por lo tanto, se halla bajo la forma de subjetividad trascendental. La universalidad demostrada del placer estético, manifiesta que ésta es experiencia de la comunidad de los sujetos, porque no se funda en alguna inclinación particular del sujeto y quien juzga se siente completamente libre con relación a la satisfacción que dedica al objeto, y en este sentido resulta constitutiva de la dimensión de trascendentalidad que les es propia. Lo peculiar de la idea de sistema kantiano es la articulación que se da en ella, entre el principio trascendental del conocimiento y el uso regulador de las ideas trascendentales. La idea de sistema se sustenta en la necesidad de la precedencia del todo con respecto a las partes y depende de las ideas de *apriorismo* y *pureza del conocimiento*.

Un juicio estético presupone, por razón de la modalidad, la existencia de un sentido común, que posibilita un juicio general y apela a una condición subjetiva universal, que enlaza al sujeto particular que juzga con la esfera total de los sujetos juzgantes sobre la base de un sentimiento común en la satisfacción en lo bello, y en el enjuiciamiento sobre la belleza, llamado también y con legitimidad: *sensus communis aestheticus*.

En lo referido a la distinción de lo bello y de lo sublime. Kant los separa y diferencia diciendo que lo bello es el sentimiento del juego libre del entendimiento y la imaginación, mientras que lo sublime es el juego de la imaginación y de la razón. Kant expresa, entonces que el contenido de lo bello lo encuentra en la naturaleza y el de lo sublime en la moralidad, como opuesta a la naturaleza. La sublimidad no está encerrada en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu, en cuanto podemos adquirir la conciencia de que somos superiores a ella dentro de nosotros y también fuera de nosotros. Lo sublime es el "yo", y el "yo" en cuanto capaz de superar y de resistir a la sensibilidad y a la causalidad. La disposición del espíritu para el sentimiento de lo sublime exige una receptividad del mismo para ideas, pues en la inadecuación de la naturaleza con ellas y bajo la suposición de las mismas y de la tensión de la imaginación para tratar la naturaleza como un esquema de ellas, se da lo atemorizante pero también atractivo para la sensibilidad, porque es una violencia que la razón ejerce sobre aquella sólo para extenderla adecuadamente a su propia esfera y dejarle ver más allá en lo infinito, que para aquella es un abismo. Este sentimiento tiene sus bases en la naturaleza humana, por lo que se le puede reclamar y exigir a cada hombre, como en el sentimiento

de lo bello, la disposición para dicho sentimiento de ideas (prácticas) es decir, la del sentimiento moral; por lo expuesto se le puede atribuir necesidad a este tipo de juicio estético. Lo sublime es la libertad en el hombre, el *homo noumenon* frente al *homo phoemenon*.

Es necesario señalar que la posición de la moralidad en la doctrina estética de Kant, presenta ambigüedad y en algunos casos, hasta falta de claridad. De tal manera es la posición de Cohen expuesta por Manuel G. Morente en su prólogo de traductor, a la que me adhiero, con referencia a este juicio del que puede decirse lo siguiente: en el fondo, no reconoce Kant la moralidad como componente del objeto estético, sino como un añadido, algo simbolizado. Si bien la moral entra en su estética no lo hace como una dirección total de la conciencia, como condición y supuesto primero del sentimiento de belleza. Refirió las formaciones bellas afirmando que se acompañan o se simbolizan, pero sin penetrar con más profundidad en el problema de la voluntad hasta descender a la unidad misma del "yo". Sin embargo a pesar de la profunda significación de su doctrina estética subyacente en ella no lo ha afirmado con entera decisión. El mundo creado por la contemplación estética tiene como contenido materia dada por la naturaleza y la libertad y el sentimiento surgido no puede contener otra cosa que naturaleza y moralidad, sin perder este nuevo objeto de la conciencia estética su originalidad y dando por resultado una esfera nueva, que no es ni naturaleza ni moralidad sino combinación de ambas; porque allí la naturaleza se presenta como si fuera moralidad y la moralidad como naturaleza. La naturaleza viene a ser arte por el soplo humano, que le infunde alma. El arte es naturaleza viviente, naturaleza animada. Así, de esta combinación genial del mundo natural con el mundo moral, surge el nuevo mundo estético.

Esta otra naturaleza mencionada, este otro mundo surgido de la creación genial, donde la facultad más poderosa que se presenta es la imaginación en libertad en su máxima amplitud productora es aquello que llamamos Arte. Kant, quien había hasta aquí centrado su atención en la naturaleza como foco principal de su estética para la discusión de lo bello y lo sublime, dio un giro notable hacia la obra de arte, provocando un cambio histórico en el centro de preocupación de las estéticas. Es así que a partir de esta postura, *gusto* y *genio* señalaron dos perspectivas que constituyeron el ser moderno, donde lo artístico adquirió autonomía con respecto a las demás esferas de la vida cultural y se reconoció su limitación con la consiguiente necesidad de interrelación.

La naturaleza y el arte intercambiaron sus lugares y en esta nueva relación cuando se juzga a la naturaleza, ésta pasó a ser vista como si fuera producto de una inteligencia, considerando además que el arte bello había sido antes, un concepto secundario que pedía prestado de la naturaleza.

El arte no tiene más materia que la que le proporciona la naturaleza o la moralidad en el hombre, habiendo encontrado ellas una nueva y original expresión. A través del fenómeno de la concepción artística se estableció una nueva relación entre la contemplación de la naturaleza y la libertad, hacia una nueva unidad de lo “sensible y lo “inteligible”. Kant supo identificar en el arte uno de los términos medios para resolver la oposición entre el espíritu y la naturaleza, los fenómenos internos y los fenómenos externos, el adentro y el afuera ante el problema de la no coincidencia objetiva de naturaleza y libertad. El único camino posible es el que brinda el criterio artístico, que permite vislumbrar la plena unidad subjetiva que se realiza dentro de la misma conciencia concreta, en el sentimiento del arte y en la obra artística de creación, en el libre juego de las fuerzas del espíritu y en el producto del **genio** artístico creador, como obra de la naturaleza misma.

Kant definió al arte bello como producto del **genio**: capacidad natural innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte, ley no objetiva o conceptual, sino según el modo de darse la ley en la naturaleza, por consiguiente, los productos del arte son productos de la naturaleza que actúa a través del **genio**, de su naturaleza. Al asimilar naturaleza y arte en el **genio**, el arte adquiere la indeterminación de la naturaleza, para que en el juicio de **gusto** referido al arte pueda producirse el libre juego de las facultades del conocimiento, de la imaginación en su libertad y del entendimiento en su conformidad a leyes. De este modo el **genio** consiguió las condiciones necesarias para entrar con pleno derecho en la estética kantiana como un punto de conciliación gracias al cual la belleza artística adquiere su lugar y los productos bellos tienen la misma fuente: la naturaleza misma. Al introducir, Kant, la noción de **genio** y el concepto de *ideas estéticas*, realizó el primer intento en la historia del pensamiento estético de explicar la producción artística en términos de creatividad, innovación e invención.

Hay muchas fuentes en las capas profundas de la teoría del **genio** de Kant y es necesario aceptar que la selección y ensamblaje realizado por él, desde tan divergentes

rasgos del **genio** en las teorías de su tiempo, se deben tomar en cuenta como las bases de su desarrollo particular; pero también hay que decir, que cuando insertó el concepto dentro de la estructura sistemática de su obra, profundizó en sus características, alejándose de sus contemporáneos y construyendo uno propio de manera original.

Por último, Kant jamás desvió su planteamiento filosófico trascendental para caer en una psicología de la producción del arte y más bien precisó un conjunto de proposiciones, que considero oportuno resaltar y comentar como punto final a este trabajo que ha sido arduo pero gratificante y que considero deja aún materia abundante para estudiar, reflexionar y admirar:

el arte bello es producido por humanos individuales, pero no como contingentes individuales. No por naturaleza en sentido empírico, sino como sustrato suprasensible de todas sus facultades en perfecta armonía y libertad, que es la base para la universalidad del principio *a priori* subjetivo.

el arte bello estético no puede tener reglas definidas para ser producido, sin embargo, el **genio** le suministra una regla en el único instante concreto por la vía de las estructuras universales de su habilidad mental. En su hacer el proceso de formalización y el proceso de producción marchan en paralelo, intercambiándose lo que se va sabiendo conforme se va haciendo y lo que se va haciendo según se va sabiendo, en alternancia dentro de un proceso indefinidamente abierto, creativamente infinito y permanentemente innovador. La ley que da la naturaleza a través del **genio** es la ley de la libertad.

Esta regla gobierna lo que se produce, no el cómo se produce. El **genio** no es capaz de dar razón del proceso seguido en su obra ya que no va guiado por conceptos del entendimiento, sino por el presentimiento de una idea racional, plasmada todavía como ficción por la imaginación libre. Ninguna facultad como la imaginación liberada que además, hará de "puente sobre un abismo", facultad a la que se adscribe el ingenio, la ocurrencia, la simbolización, la capacidad poética, la fecundidad que no proceden del discurso racional.

El arte bello nunca es una imitación de un arte previo y la originalidad es característica del **genio**. Sus productos deben ser modelos o ejemplares que sirvan a otros a fin de que busquen en sí mismos los principios y tomen su propio camino y eviten ser simples imitadores y despierten al sentimiento de su propia originalidad.

- En el arte bello el **genio** se pone de manifiesto en la presentación o exposición de *ideas estéticas*, presentando la imaginación en su libertad sin reglas, en idoneidad indeliberada, subjetiva, donde sólo la naturaleza del sujeto permite la coincidencia de la imaginación con el entendimiento en una particular proporción. Desde la perspectiva del **genio** la obra representa dos rupturas con respecto a la naturaleza: la obra expresa la *idea estética*, es el lenguaje de la idea y ella nos remite más allá de sí misma, aspira a expresar lo inexpresable.
- Kant manifiesta la importancia asignada al **genio** en la posibilidad no sólo del arte bello sino también en la posibilidad del juicio estético, lo cual marca una alternancia y reciprocidad de los conceptos **gusto** y **genio** en su estética, colocados como interdependientes de su sistema estético. Más aún ante el **gusto** de carácter cambiante, el **genio** como principio trascendental para la belleza en el arte satisface mejor el requisito de invariabilidad al paso del tiempo.
- El *espíritu* es el talento propio del **genio**, que le permite crear lo universal y el ideal, que expresa lo innominable del estado de *ánimo*, (el principio de la vida) y lo vivifica en determinada representación, en cualquier medio, poniendo las energías espirituales en vibración, en un juego que se sostiene por sí mismo, robusteciendo las energías requeridas para poder representar ideas estéticas. Esta cualidad manifiesta en la obra de arte genial y que da mucho que reflexionar, para que quienes la contemplan se aproximen también a la aprehensión de la idea de la razón. El *espíritu* es la disposición de las facultades que distingue la producción genial de la mera producción del talento, que sólo aplica reglas y está bajo su tutela para la producción de sus obras. El **genio** es el responsable del espíritu que irradia en las auténticas obras de arte, que dejan de ser meros objetos del gusto y del virtuosismo, avivando en ellas su materia y las energías espirituales en el *ánimo* del receptor.
- Kant introdujo el concepto de **genio** para explicar el fenómeno del arte, para lograr mediante la unión de éste con el **gusto** en la obra de arte, un criterio objetivo para los juicios de gusto, que se presentaba imposible. Un criterio subjetivo suple la ausencia de un criterio objetivo: el *sentimiento* como estado de espíritu, que en la obra de arte, producto objetivo, ofrece el punto de convergencia, subjetivo y objetivo a la vez. Esta proposición es la clave para considerar con justificación que la estética de Kant, no sólo consideró al sujeto espectador como centro de su planteamiento trascendental sino también *al sujeto creador (genio)* para hacer posible el cierre del sistema estético

mediante la unión de los conceptos **gusto** y **genio** que en su obra artística construye la unidad objetiva-subjetiva.

- El **genio** que acierta expresar las ideas estéticas consigue comunicar universalmente la originalidad de su propio sentimiento mediante las obras de arte animando nuestras facultades de conocimiento para que compartamos su sentimiento y seamos partícipes de la experiencia de la belleza; fundada esta comunicabilidad universal en el *sentido común estético*, bajo un concepto de naturaleza dadora de la regla, pero no aquella de la pura legalidad, sino la que actúa conforme a fines, la naturaleza en el sujeto **genio**, *substratum* suprasensible de todas sus facultades que involucra la posibilidad de reconciliación entre naturaleza y libertad. Cierro esta exposición con las palabras del filósofo: “el esclarecimiento del fundamento último del *sentido común estético* apela a la idea de lo suprasensible en tanto idea de la mera posibilidad de una existencia humana, que se conforma con sus fines más elevados, un conocimiento máximo de la naturaleza al servicio de la máxima libertad moral.”

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

KANT

- *CRÍTICA DEL JUICIO.*

Traducción de José Rovira Armengol.

Editorial Losada. Buenos Aires, Argentina, 1961

- *CRÍTICA DEL JUICIO.*

Traducción directa del alemán de

Manuel G. Morente

Librería General Victoriano Suarez, Madrid, 1958

- *CRÍTICA DEL JUICIO.*

Traducción directa del francés por Alejo García Moreno y Juan Ruvira, con Introducción del traductor francés F. Bami. Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo. Madrid, 1876

- *THE CRITIQUE OF JUDGEMENT*

Translated by James Creed Meredith

- *Primera Introducción a la Crítica del Juicio*

Visor Distribuidores, S. A. Madrid, 1987

- *CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA*, Editorial Losada S. A. Buenos Aires,

7ª edición, 1973, traducción de José del Perojo

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ALVAREZ Villar A.

Filosofía del Arte. Ediciones Morata S. A. Madrid-4, 1968

ANDALUZ Romanillos Ada

La finalidad de la naturaleza en Kant. Un estudio desde la Crítica del juicio. Extracto de la tesis de doctorado. Madrid, 1991

BACIGALUPO Hanza

La comunicabilidad del juicio de gusto. Tesis. Pontificia Universidad Católica del Perú.

BAYER Raymond

Historia de la Estética. Fondo de Cultura Económica, México 1965

BOSANQUET Bernard

Historia de la Estética. Editorial Nova, Buenos Aires 1949

BOZAL, B.

Desinterés y esteticidad en la "Crítica del Juicio", ESTUDIOS SOBRE LA "CRÍTICA DEL JUICIO"

Instituto de Filosofía CSIC y Visor Distribuciones. Madrid, 1990

BURKE Edmund

Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello. Título original: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757)*

Traducción de Menene Gras Balaguer

Editorial Tecnos S. A., 1997. Madrid.

CAÑAS Quirós Roberto

El sujeto en la estética kantiana (1ª y segunda parte)

Revista Filosofía de la Universidad de Costa Rica

XXXIV (83-84), 283-291, 1996

- CARRILLO Castillo Lucy *¿Porqué para Kant la Crítica de la Facultad de juzgar estética es la propedéutica de toda filosofía? Del sentido común estético como fundamento de la comunicabilidad.* Revista colombiana de filosofía *Ideas y Valores* N° 110 agosto 1999 Bogotá, Colombia
- CASSIRER Ernst
- *Kant, vida y doctrina.*
Fondo de Cultura Económica México D.F. 1993

- *Filosofía de la Ilustración.*
Fondo de Cultura Económica, México 1943.
Traducc. Eugenio Imaz.
- CREGO, Charo. *El lugar de la belleza artística en la "Crítica del juicio" ESTUDIOS SOBRE LA "CRÍTICA DEL JUICIO"*
Instituto de Filosofía CSIC y Visor Distribuciones.
Madrid, 1990
- DERRIDA Jacques *La verdad en pintura.* Paidós. Buenos Aires. Traducc. María Cecilia Gonzáles y Dardo Scavino
- DOMÍNGUEZ Hernández Javier *Intuición e Imaginación Estéticas*
Estudios de Filosofía, Revista de la Universidad de Antioquia, Inst. de Filosofía, agosto 1992 N° 6
- DUQUE Félix *Historia de la Filosofía Moderna / La era de la Crítica.*
AKAL Ediciones, Madrid, 1998
- EVERETT Gilbert Katherine y KUHN Helmut *Historia de la Estética*
Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 1948
- FONTÁN del Junco Manuel
- *La Estética de Kant como Filosofía de la Cultura.*
Thémata, Revista de Filosofía. N° 13, Universidad de Sevilla, 1995

- *El significado de lo Estético, La "Crítica del Juicio" y la filosofía de Kant,*
Ed. EUNSA. Ediciones Universidad de Navarra, S. A. Pamplona, 1994
- GADAMER Hans-George
- *Estética y hermenéutica.* Traducción de Antonio Gómez Ramos.
Colección metrópolis. Editorial Tecnos S.A. 1996

- *Verdad y método* Tomo I. Fundamentos de una estética hermenéutica filosófica. Ediciones Sígueme. Salamanca 1996. Traducc. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito.
- HENRICH Dieter *Explicación kantiana del Juicio estético*
Estudios de Filosofía, Revista de la Universidad de Antioquia,
Instituto de Filosofía, agosto 1992 N° 6
- HEYMANN Ezra *Autonomía judicativa y espontaneidad natural*
FILOSOFÍA POLÍTICA Y ESTÉTICA EN LA CRÍTICA DEL JUICIO DE KANT. Actas del Coloquio de Lima, conmemorativo del bicentenario de la III Crítica. Goethe – Institut. 1ª. Edición, julio 1991 – Lima Perú.
- HUME. David *Tratado de la Naturaleza Humana,* Vol. I, II y III. Universidad Autónoma de Centro América, San José, Costa Rica, 1986
- LABRADA María Antonia
- *La imagen del hombre en la Teoría kantiana del genio.*
Anuario Filosófico de la Universidad de Navarra, (Vol. XXI, 1988, N° 2)

- *Retos en la interpretación de la Estética kantiana*
Revista colombiana de filosofía *Ideas y Valores* N° 110 agosto 1999
Bogotá, Colombia
- HÖFFE Otfried *Immanuel Kant.* Editorial Herder. Barcelona, España, 1986

- MARTÍNEZ Marzoa, F. *La "Crítica del Juicio" y la cuestión Grecia-Modernidad. ESTUDIOS SOBRE LA "CRÍTICA DEL JUICIO"* Instituto de Filosofía CSIC y Visor Distribuciones Madrid, 1990.
- OYARZUN R. Pablo *Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte. FILOSOFÍA POLÍTICA Y ESTÉTICA EN LA CRÍTICA DEL JUICIO DE KANT.* Actas del Coloquio de Lima, conmemorativo del bicentenario de la III Crítica. Goethe – Institut. 1ª. Edición, julio 1991 – Lima Perú.
- PARRA Lisimaco
- *La obra de arte en la teoría estética de Kant. FILOSOFÍA POLÍTICA Y ESTÉTICA EN LA CRÍTICA DEL JUICIO DE KANT.* Actas del Coloquio de Lima, conmemorativo del bicentenario de la III Crítica. Goethe – Institut. 1ª. Edición, julio 1991 – Lima Perú.
- *Juicio de gusto y sentido común en la "Crítica de la Facultad de Juzgar" de Kant.* Revista colombiana de filosofía *Ideas y Valores* N° 108 diciembre 1998 Bogotá, Colombia
- PARRET Herman *La teoría kantiana del afecto y la tonalidad afectiva del texto kantiano. FILOSOFÍA POLÍTICA Y ESTÉTICA EN LA CRÍTICA DEL JUICIO DE KANT.* Actas del Coloquio de Lima, conmemorativo del bicentenario de la III Crítica. Goethe – Institut. 1ª. Edición, julio 1991 – Lima Perú.
- PÉREZ Carreño Fca. *Imagen y esquema en la Crítica del Juicio. ESTUDIOS SOBRE LA "CRÍTICA DEL JUICIO"* Instituto de Filosofía CSIC y Visor Distribuciones. Madrid, 1990
- RODHEN Valerio *El término Gemüt en la Crítica de la facultad de juzgar. FILOSOFÍA POLÍTICA Y ESTÉTICA EN LA CRÍTICA DEL JUICIO DE KANT.* Actas del Coloquio de Lima, conmemorativo del bicentenario de la III Crítica. Goethe – Institut. 1ª. Edición, julio 1991 – Lima Perú.
- SCHOPENHAUER Arthur
- *Crítica de la filosofía kantiana, Apéndice a El mundo como voluntad y representación.* Traducc, introducción y notas de pilar López de Santa María. Editorial Trotta 2000 Madrid.
- *El mundo como voluntad y como representación. Madrid, La España Moderna, Cuesta de Sto. Domingo 16. Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia.*
- SOBREVILLA David *Los planteamientos estéticos de Diderot y Kant* FILOSOFÍA POLÍTICA Y ESTÉTICA EN LA CRÍTICA DEL JUICIO DE KANT. Actas del Coloquio de Lima, conmemorativo del bicentenario de la III Crítica. Goethe – Institut. 1ª. Edición, julio 1991 – Lima Perú. Además fue el compilador de las ponencias que culminaron en la publicación mencionada.
- TONELLI Giorgio *Kant's Early Theory of Genius (1170-1779)* JOURNAL OF THE HISTORY OF PHILOSOPHY. University of California Press, Volume IV, Julio y Abril 1966. San Diego, USA
- TRÍAS Eugenio
- *Estética y Teleología en la Crítica del juicio. Kant después de Kant.* En el bicentenario de la Crítica de la razón práctica. Editores: Javier Muguerza y Roberto Rodríguez Aramayo. Editorial Tecnos, S. A. Madrid 1989
- *Ética y Estética (Kant, Wittgenstein, Hegel), ESTUDIOS SOBRE LA "CRÍTICA DEL JUICIO"*. Instituto de Filosofía CSIC y Visor Distribuciones. Madrid, 1990.
- VILLACAÑAS, J. L *Naturaleza y Razón: Kant filósofo del clasicismo. ESTUDIOS SOBRE LA "CRÍTICA DEL JUICIO"*. Instituto de Filosofía CSIC y Visor Distribuciones. Madrid, 1990