

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Filosofía

EL PENSAMIENTO ESTÉTICO EN LA ERA DE LA CRÍTICA

Informe final para optar al grado de Licenciado en Filosofía

Alumno:

César Peña Sandoval

Profesor Guía: Ives Benzi Zenteno

Diciembre 2003

..	1
INTRODUCCIÓN .	3
1. ORIGENES DE LA ESTÉTICA COMO TEORÍA DEL ARTE .	7
1.1. La estética de los empiristas ingleses . .	9
1.2. La anticipación empirista: el gusto, el desinterés y el genio .	12
1.3. Joseph Addison . .	14
1.4. Edmund Burke .	16
1.5. David Hume: "La Norma del Gusto" .	21
2. LA ESTÉTICA DE KANT . .	27
2.1. Los Juicios Estéticos .	30
2.2. Elementos fundamentales en torno al juicio estético. . .	31
2.3. El Desinterés .	34
2.4. Universalidad y Sentido Común Estético .	35
2.5. Lo Bello . .	36
2.6. Lo Sublime .	38
2.7. El genio . .	40
3. EL ROMANTICISMO Y EL IDEALISMO POSKANTIANO .	43
3.1. Fichte, Schelling y Hegel . .	45
CONCLUSIÓN .	53
BIBLIOGRAFÍA .	57

A mi padre.

INTRODUCCIÓN

¿Por qué utilizar la denominación “pensamiento estético” y no “estética” simplemente? Comenzaremos por aclarar esto y luego introduciremos lo que se desarrolla más adelante. Históricamente, la estética ha estado siempre relacionada con la reflexión filosófica, con la crítica literaria o con la historia del arte. Fue hace poco tiempo cuando se constituyó como disciplina independiente, con un método propio. Por lo mismo, el título quiere mostrar que el énfasis estará puesto en lo propiamente filosófico, aunque con un marcado acento histórico y sin dejar de lado los importantes aportes de los teóricos de la estética que no la enfrentan, necesariamente, desde una perspectiva netamente filosófica.

Resulta inevitable centrarse en un marco histórico delimitado. Vano sería tratar de exponer la totalidad histórica del tema, por ejemplo, comenzando desde los antiguos. No se alcanzaría la profundidad requerida y menos la rigurosidad que necesita exponer el núcleo objetivo: la estética kantiana, sus antecedentes directos y su influencia en el idealismo alemán. Se hace necesario reducir a un estricto mínimo la exposición de ciertos pensadores y sus ideas, para estudiar con mayor detenimiento los puntos esenciales, particularmente en lo que concierne a aspectos de las estéticas inglesa y alemana. Por ello, el punto de partida se ubica hacia finales del siglo XVII, para terminar en la primera mitad del siglo XIX. Aunque es difícil delimitar un período, la claridad de un texto exige acudir a ciertas convenciones, por arbitrarias que ellas sean. Por otra parte, nuestra intención no es enumerar todos los nombres de los teóricos de la estética de este período, sino por el contrario, exponer la doctrina de quienes, a nuestro juicio, han tenido mayor relevancia y originalidad con sus puntos de vista. Por cierto, hacer presente las

ideas estéticas significa exponer a sus teóricos, de la misma manera como la historia de la filosofía es, ante todo, una historia de los filósofos.

No siempre el término *estética* ha tenido el sentido de “reflexión acerca del arte”. Esta palabra no hizo su aparición hasta el siglo XVIII cuando fue empleada por Baumgarten (1714-1762), aunque en ese momento no significaba más que “teoría de la sensibilidad” conforme a la etimología del término griego *aisthesis*. Pero, aun sin haber llevado ese nombre, la estética existe desde tiempos antiguos, hecho que confirmaremos, por ejemplo, al constatar la influencia platónica o aristotélica en los pensadores modernos. Desde antiguo los hombres han buscado formas para comunicar el sentimiento de lo bello, las reflexiones en torno al arte y la belleza son tan antiguas como el arte y la belleza mismos. Cada expresión de sentimiento frente a lo bello, por antigua que sea, tiene un correlato intelectual de ese sentimiento. Pero una fundamentación de la estética no podía llevarse a cabo antes de que el hombre conquistara la naturaleza de acuerdo a ciertos principios y de que encontrara en sí mismo, en su conciencia, las bases para la moral. El reino de la belleza debía alcanzar su independencia mucho más tarde. La estética, como esfera independiente de la ciencia y de la moral, no era posible hasta después del Renacimiento. Sólo a partir de entonces los filósofos dejaron de afirmar la certeza científica y el valor de la razón según su relación u oposición a la fe. Con la nueva mentalidad comienzan a deslindarse los campos, se definen el carácter y el valor de las verdades, y entonces se alcanza el problema estético.

No encontramos una solución sistemática al problema del arte en la filosofía antes de Kant. Esto porque el arte o era referido totalmente al conocimiento, o se refería totalmente a la moral, sin ser reconocido como una actividad independiente al interior de la conciencia. Los gérmenes de la nueva visión surgieron en el sensualismo inglés. Fueron los ingleses quienes afirmaron la relación inmediata entre lo bello y el sentimiento. La reflexión llega más allá de considerar a la sensibilidad como una inteligencia confusa, un primer estado del pensar, como lo había dicho Leibniz. Las delimitaciones exactas de los conceptos estéticos llegaron con el siglo XVIII. La *Estética* Baumgarten aún padecía de una ambivalencia del término: la sensibilidad como un conocimiento confuso, existiendo entre arte y ciencia sólo una diferencia de grado. Sin embargo, es mérito de Baumgarten haber dado una unidad de denominaciones a las esparcidas reflexiones estéticas, haberles dado un lugar propio, determinar una cierta dirección original de la actividad del espíritu, aunque sin saber fundarla en determinados principios, ni referirla sistemáticamente a la unidad de la conciencia.

Para llegar a dicha sistematización debemos esperar a Immanuel Kant, el filósofo de Königsberg, que a pesar de no ser muy culto en arte, de no ver muchas esculturas y cuadros, aplicó a la estética su método crítico y la hizo ingresar como un miembro fundamental en su sistema. ¿Cómo pudo suceder esto? La respuesta está, precisamente, en el carácter sistemático de su filosofía, en que poseía las armas adecuadas para estar por encima de sus reducidos conocimientos artísticos. Quienes le antecedieron no lograron esta sistematización porque carecían de “los sistemático”.

Lo de Kant es una fuerza creadora, una exigencia sistemática que lo conduce a la fundación de la estética. Su filosofía trascendental (lo que él mismo llama Idealismo Trascendental) comienza en el ámbito teórico-especulativo (*Crítica de la Razón Pura* -

KrV), realizando una crítica del conocimiento, preguntando cuáles son las condiciones que hacen posible el conocimiento, cuáles son los límites, etc. “La filosofía trascendental es un análisis de la experiencia, un proceso mediante el cual, partiendo del hecho mismo de la ciencia, se remonta a las condiciones del mismo para determinar aquellas formas que constituyen la trama misma de ese producto de la conciencia que llamamos conocimiento”¹. Encontramos la misma filosofía crítica en el ámbito práctico-moral (*Crítica de la razón Práctica - KpV*) y en el del sentimiento (*Crítica del Juicio - KU*). Por tanto, debemos entender que el problema general de la crítica se refiere al modo de conocer objetos, y no a los objetos mismos. Esto se traduce, en último término, en encontrar, en cada ámbito de la actividad de la conciencia (léase razón), aquellos juicios especiales que posibilitan dicha actividad: los juicios sintéticos *a priori*. Estos juicios expresan la universalidad y la necesidad (carácter trascendental) de aquello que enlazan. En las tres críticas Kant logra establecer, a partir de los juicios sintéticos *a priori*, los principios que posibilitan el despliegue de la razón, las leyes universales y necesarias que hacen posible la experiencia, como producto de la actividad del sujeto.

Como la experiencia posible no se remite solo al conocimiento científico (la conquista de la naturaleza) ni a la moral (realización de la libertad), sino que existe todo un mundo constituido por el arte y la belleza, Kant lleva a cabo una fundamentación de la estética que subyace a las realidades natural y moral. Éstas 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 anteriores, referida, sin embargo, también a la conciencia, como centro y foco productor del maravilloso edificio humano”². En un escrito que pretendió ser una introducción a la *KU* y que se conoce como *Sobre filosofía en general*, leemos las propias palabras de Kant al respecto: “La naturaleza, pues, funda su conformidad con leyes en principios *a priori* del entendimiento, como facultad de conocer; el arte se rige en su finalidad *a priori* según el Juicio en relación con el sentimiento de placer y dolor; finalmente, las costumbres (como producto de la libertad) están bajo la idea de una forma semejante de la finalidad, que se cualifica para leyes universales como un motivo de determinación de la razón en consideración de la facultad de desear”³.

La cita anterior permite, en primer lugar, confirmar el carácter sistemático de la filosofía kantiana; y luego, comprender el lugar que le corresponde a la *KU* como mediadora entre la *KrV* y la *KpV*. Por cierto, este “estar en medio de” es propio también de Kant. Conocida es su postura “entre” el dogmatismo y el escepticismo, y, para efectos de nuestra exposición, resulta ser un símbolo del lugar central que le cabe a Kant entre los empiristas ingleses que influyeron en él y los idealistas alemanes que recibieron su herencia.

La tercera *Crítica* es, pues, el intento de establecer un puente entre las dos primeras

¹ GARCÍA MORENTE, M. Introducción a la *Crítica del Juicio*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001, p. 28.

² *Ibid.* p. 33.

³ N. del A.: como lo señala García Morente, este texto lo publicó B. Erdmann en su edición de la *KU* (Leipzig, 1880).

que tratan sobre mundos disímiles, escindidos (naturaleza sensible y naturaleza suprasensible). Pero, aunque heterogéneas, tanto la Facultad de Conocer como la Facultad de Desear coinciden en su incapacidad de conocer noumena. Éste es precisamente el proyecto kantiano: la unión entre sensibilidad y razón, la unión de los dos mundos entre los que el hombre se encuentra dividido. La *KU* (1790) se compone de dos partes: la primera, dedicada a la estética, la segunda, a la teleología; y al enfrentarnos a ella podemos formarnos una visión acerca de la actividad reflexiva y el rol que juega la Facultad del Juicio en el sistema kantiano. Una vez examinados los planteamientos de esta *Crítica* es posible conocer el significado del sentimiento estético, como también de la explicación teleológica y sus bases. Aunque, para nosotros, la primera parte esté en un primer plano, no dejaremos de hacer las referencias pertinentes a la teleología, pues también es necesario establecer la relación entre ambas, que a primera vista parece no existir.

El estudio riguroso de los principales elementos de la estética kantiana (los juicios reflexionantes, lo bello y lo sublime, el desinterés, universalidad y necesidad, el genio) nos permitirán caminar por el sendero correcto en la estética kantiana, evitando cualquier mal interpretación que, como ya ha sucedido, cae en erróneas críticas psicologistas que están lejos de la verdadera intención de Kant en su obra. Cualquier objeción debe estar dentro de una significación sistemática y de la filosofía crítica, teniendo presente los conceptos propios de la *KU*, pues Kant dice muy claramente que su problema no es el psicológico, sino el crítico.

Finalmente, es necesario remarcar que el propósito de este trabajo es ahondar en el desarrollo de las teorías estéticas con central atención en la estética de Kant (*KU*), exponer las concepciones que le precedieron influyentemente, y constatar la decisiva herencia kantiana en los poskantianos y románticos, específicamente en el Idealismo Alemán. Esto significa revisar las teorías anglosajonas, establecer la conexión de la crítica kantiana con las concepciones empiristas, y en el ámbito germano, ir más allá de la mera mención de Baumgarten como formulador del nuevo significado de “estética”. Las propuestas fragmentarias anteriores al Siglo de las Luces, que son importantes para una comprensión histórica sobre el tema, adquieren en el siglo XVIII una fisonomía nueva, de carácter sistemático y con clara autoconciencia de ser una entidad independiente dentro de la filosofía. Ciertamente es que el pensamiento estético no surge íntegramente de la obra de un solo autor, sino del diálogo intelectual que a lo largo del tiempo se mantuvo entre los pensadores ilustrados y de su debate con los textos del pasado. De ahí que subrayemos que la teoría kantiana del arte no es un hecho aislado, sino que bebe tanto del empirismo inglés como de sus predecesores continentales. No obstante, es Kant quien le impregna a la reflexión estética (en el nuevo sentido) una profundidad y sistematismo hasta entonces desconocidos. El posterior desarrollo en el idealismo y romanticismo está teñido de la filosofía kantiana; pensadores como Schiller, Fichte, Schelling y Hegel reciben la obra de Kant, ya sea para seguirla u oponerse a ella. Interiorizarse, aunque de manera breve, en dichos autores es necesario para constatar en su real dimensión la influencia de Kant.

1. ORIGENES DE LA ESTÉTICA COMO TEORÍA DEL ARTE

La estética es una disciplina reciente comparada con otras que forman parte de la filosofía. Como tal surge a mediados del siglo XVIII. En la filosofía antigua solo existían incipientes reflexiones sobre el tema, algunos diálogos platónicos que tratan sobre la belleza (el *Íon* y el *Hipias*)⁴, la *Poética*⁵ de Aristóteles o el tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino, pero no tenían como objeto el arte como se entiende hoy. La *techné* griega no estaba referida a las bellas artes sino que se usaba indistintamente para nombrar la técnica, la artesanía, la agricultura, etc. Es en el Siglo de las Luces cuando aparecen los textos que se consideran fundadores de la disciplina independiente, entre ellos, *Estética* (1750) de Baumgarten. Este autor, que se enmarca dentro de una filosofía racionalista (siendo sus precursores Leibniz y Wolf) es quien formula el nuevo significado

⁴ Cfr., PLATÓN, "Íon o de la Poesía", "Hippias Mayor o de lo Bello". Están disponibles varias traducciones, entre ellas: "Diálogos", trad. y notas de J. Calonge Ruiz, Madrid, Gredos, 2000; "Diálogos", estudio preliminar de Francisco Larroyo, México, Porrúa, 2001; *Obras Completas*, trad., preámbulos y notas por María Araujo, Madrid, Aguilar, 1969; *Obras Completas*, trad., prólogo y notas por Juan David García Bacca, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1980-1982.

⁵ También existen varias ediciones a las que se puede acudir. Entre otras están: "Poética", trad. de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Emecé, 1947; "Poética", trad. del griego y prólogo de Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1963; "Poética", trad. y notas de Juan David García Bacca, Universidad Central de Venezuela, Edición de la biblioteca, 1970; "Poética", edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974; "Poética", trad. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Leviatán, 1991.

que adquirirá “estética” en la modernidad, pero aunque así sea, su formulación no tiene la precisión ni la influencia que se podía esperar dado el desarrollo que le siguió más tarde.

Los especialistas sitúan en este período la separación del ámbito del arte en general (*techné*) de las “bellas artes”, y esto, debido a la aparición de un triple discurso: la “**historia del arte**” en Alemania con J. J. Winckelmann (1717-1768; *Historia del Arte en la Antigüedad*, 1764), la “**crítica de arte**” en Francia con D. Diderot (1713-1784; *Salones*: desde 1759) y la “**filosofía del arte**” con los pensadores anglosajones como Edmund Burke (1729-1797) y David Hume (1711-1776). Winckelmann escribe una historia del arte en un sentido moderno, ya no como las meras biografías de artistas de la antigüedad; por su parte, Diderot destacó como crítico literario, en el contexto de la aparición de diarios y revistas literarias; finalmente, Burke, Hume y otros desarrollan doctrinas acerca de lo bello y lo sublime, entre otros temas. A partir de entonces el ámbito de la sensación, la percepción, es vinculado con las bellas artes, esto es, se relaciona directamente la sensibilidad con la creación artística.

Desde un comienzo, la naciente autonomía del arte se convierte en una exigencia. Ya G. E. Lessing (1729-1781), en su obra *Laocoonte* (1766), señala que “sólo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquellas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquellas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención. Todas las demás obras en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo sino como mero auxiliar de la religión, la cual, en las representaciones plásticas que le pedía al arte, atendía más a lo simbólico que a lo bello”⁶. Pero más allá de la cautela o el rechazo hacia las obras de carácter religioso, cortesano o político, lo que se exige es una práctica artística sin condicionamientos y una preocupación primordial por la belleza. Lo bello adquiere en la primera parte del s. XVIII un carácter central. Los cambios teóricos al respecto beben del nuevo camino emprendido por el arte hacia la valoración de la belleza, de lo visiblemente bello.

Todo ello se encaminó hacia la obtención de nuevos motivos que producen placer en quien contempla o lee las obras de arte. Pero ya no se trata de un placer meramente sensual, sino más delicado, espiritual. Es el placer del “gusto”, un placer denominado estético que caracteriza un nuevo y autónomo ámbito de reflexión.

Si hemos de referirnos a nuevos ámbitos de reflexión, debemos señalar, consecuentemente, que aparecen diversas categorías estéticas fundamentales que tuvieron su origen en los primeros años del siglo XVIII en escritos de autores como Shaftesbury, F. Hutcheson y J. Addison. Hasta entonces la *belleza* había sido la categoría central (y a veces única), pero luego aparecieron otras que compartieron con ella el ámbito estético: *sublime* y *pintoresco*. Para juzgar algo como bello, en un principio era imprescindible la calidad del receptor ante la obra de arte, pero luego comenzó a ser bello todo lo que en la recepción producía un cierto placer estético. Pero aunque el panorama de las categorías estéticas siguiera dominado por la belleza, la aparición de sublime y pintoresco transforma la reflexión tradicional en torno al tópico “unidad en la diversidad”⁷ para exigir nuevos fundamentos.

⁶ LESSING G.E., *Laocoonte*; traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Ed. Nacional, 1977.

Por otra parte, el problema del juicio estético se traslada del objeto al sujeto que percibe la naturaleza o se enfrenta a las obras de arte. La multiplicación de las categorías estéticas supone la aceptación de que en el sujeto perceptor se producen nuevos efectos sensibles. Ya no se pregunta tanto por las cualidades de los objetos, sino por la naturaleza del sujeto, por la condición de su gusto, en general, y por el modo en que recibe o contempla las cosas. Todas las respuestas posible acerca de ello requerían de nuevos límites y contextos, un espacio estético y artístico, propiamente tal. Por ejemplo, Addison, al situar al placer estético en el marco de la imaginación, señala a ésta como fundamento central, altera el estatus de la belleza, excluyendo las limitaciones de los sentidos pero también negándose a hacer del intelecto la fuente del placer estético.

Comienza, así, un debate sobre cuál es la facultad responsable de dicho placer. La imaginación comienza a ocupar un lugar destacado como facultad intermedia entre sensibilidad y entendimiento. Addison la destaca con fuerza y, posteriormente, Immanuel Kant (1724-1804) la hará suya, aunque en términos mucho más rigurosos dentro de su sistema. Pero más allá de establecer una facultad responsable del placer estético, interesa destacar la necesidad ilustrada de buscar una facultad específica dirigida a él, pues ello significa que la estética encuentra su territorio propio. Quienes comienzan a escribir sobre el tema encuentran en “el gusto” el eje central de dicho territorio.

Sin embargo, aquí no debemos entender ‘gusto’ como la manera vulgar de referirnos a las preferencias subjetivas de cada individuo, sino como un término que tiene un alcance mucho mayor. Además de referirse a la formación y perfeccionamiento de las percepciones subjetivas, de permitir juicios respecto a una obra, el gusto hace referencia a juicios con pretensión de universalidad, al margen del subjetivismo, y como una forma de “conocimiento” de las cosas que no se encasillan ni en la mero ámbito de lo sensible ni en la esfera intelectual.

Podemos decir que los diversos enfoques que nacieron para dar respuesta a las cuestiones antes mencionadas dieron forma a dos grandes posturas frente al tema: la primera es la empirista, ejemplificada en David Hume, y la segunda que se instala como postura crítica de la anterior, desarrollada fundamentalmente en las *críticas* kantianas, muy especialmente en la *Crítica del Juicio*. Sin embargo, en ambos casos encontramos un elemento común: la necesidad de un sujeto sobre el que fundar el gusto, ya sea empírico o trascendental. Rezagado queda el intento de mantener una estética próxima al neoplatonismo, la belleza como mera adecuación a las formas o ideas. Ahora el sujeto moderno es protagonista del placer estético y responsable de su gusto.

1.1. La estética de los empiristas ingleses

Dicho está que las discusiones sobre cuestiones estéticas y reflexiones respecto de las

⁷ N. Del A.: Era el paradigma de belleza desde la antigüedad. Se consideraba bello todo lo que estaba bien conformado (forma), lo que, a pesar de estar constituido por una serie de elementos, entregaba al espectador la sensación de armonía; la belleza como idea de totalidad, de universalidad.

obras de arte habían alcanzado una autonomía cada vez mayor durante el siglo XVIII. Independiente de la crítica literaria que había nacido con Diderot, en general, la reflexión filosófica sobre los conceptos estéticos (lo bello, lo sublime) comienza a florecer de una manera nunca vista. En Gran Bretaña se alimentan mutuamente el ambiente de la crítica de las instituciones académicas, por una parte, y la teoría estética surgida dentro de la filosofía empirista, por otro. La Ilustración artística y filosófica anglosajona está a la altura de la vitalidad observable en Francia, por ello no es de extrañar que los ingleses llegaran a ser tan influyentes en el continente e hicieran posible el nacimiento de la estética moderna. Tal influencia se encuentra testimoniada tanto en la estética de Kant⁸ como en el Romanticismo. Pero dicha influencia no consiste sólo en inspirar el desarrollo teórico en otros autores, sino también en desarrollar las nociones básicas de la estética: las teorías del gusto, de la experiencia estética y sus categorías.

Así como en el ámbito del conocimiento la filosofía kantiana es conocida por su giro copernicano, así también existe un giro hacia la subjetivización en la reflexión estética, signo que marca el nacimiento de la estética dentro del ámbito británico. Las cuestiones sobre el arte y la belleza son referidas al sujeto que las contempla o las produce, y no al objeto, como sucedía anteriormente. No hay juicios que permitan valorar o evaluar las obras ni las experiencias, tampoco se busca reconocer en los objetos determinadas características o propiedades. Desde ahora, bello es aquello que proporciona un determinado sentimiento de placer; luego, la belleza se define en relación al sentimiento de un sujeto. El juez de la belleza es el sentimiento que provoca la percepción de lo bello. La que justifica aquellos juicios sobre la belleza y el arte es la adecuación de nuestros sentimientos ante ellos.

Antes de que terminara la primera mitad del siglo XVIII ya se han publicado textos fundamentales del pensamiento estético moderno: *Los placeres de la imaginación* (1724) de Addison, en la revista *El espectador*, *Investigación sobre el origen de nuestras ideas de belleza y virtud* (1725) de Hutcheson, el primer libro dedicado fundamentalmente a las cuestiones estéticas, *La norma del gusto* (1757) de Hume y *La investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* (1757) de Burke. Los escritos proliferan y sus títulos nos indican los problemas abordados: la imaginación, lo bello y lo sublime, el gusto. El tratamiento de estas categorías estéticas resulta novedoso dado que introducir la noción de gusto en la crítica de arte, hablar de lo bello o de lo sublime como “ideas del sujeto”, o señalar que la imaginación es el ámbito de la actividad estética y artística es algo impensado hasta entonces.

Aunque cada autor dé una respuesta distinta frente a las interrogantes que plantea cada uno de estos temas, en general se habla de la estética británica del siglo XVIII como una estética de corte empirista, con características comunes entre los distintos exponentes de dicha corriente. Sin duda los lazos comunes entre los distintos pensadores son posibilitados por un ambiente filosófico y artístico que dispone un terreno muy propicio para ello. Los temas de principal interés son: el gusto como facultad estética, y las categorías de lo sublime, lo bello y lo pintoresco, propias de la experiencia

⁸ N. Del A.: Entendemos “estética” aquí en el contexto de la teoría del arte, haciendo la distinción respecto a la utilización del término en la obra kantiana. Por ejemplo “Estética Trascendental” en la *Crítica de la Razón Pura* (KrV).

estética.

Los antecedentes directos de toda esta corriente empirista, especialmente en el ámbito estético, se remontan, en primer lugar, a Antony Ashley Cooper, Conde de Shaftesbury (1671-1713), una de las figuras más influyentes de la estética empirista. Pero aunque fue discípulo de John Locke, no se trata de un filósofo empirista, sino de un importante pensador neoplatónico. Es conocido por su frase "All beauty is true" (Toda la belleza es verdadera). Para él, tanto la belleza como la verdad, son verdades trascendentales que sólo se aprehenden mediante la intuición. Es una intuición pensante capaz de penetrar en lo profundo de las cosas, pero no se trata todavía del sentimiento del gusto tal como aparecerá más tarde.

Características de los hombres, las costumbres, las opiniones, las épocas es un tratado de 1732 en donde Shaftesbury señala en el hombre una capacidad sensitiva que le hace sentir placer en su comunión estética con el mundo. Influyente es, sin duda, su reconocimiento de que el sentido para la belleza es propio de la naturaleza humana. Y junto a ello, el hombre también posee un sentimiento de la moralidad, esto es, siente una satisfacción natural ante el bien y un rechazo por la maldad. Esto configura el denominado **sentimentalismo ético y estético**, que se constituye como "marca" de la corriente filosófica del siglo XVIII en Gran Bretaña. Shaftesbury considera que el bien, la verdad y la belleza son ideas trascendentes que, aunque sean "sentidas", no tienen su origen en el propio sentimiento, sino que son ideas absolutas y universales que deben ser aprendidas por todo aquel que no posea un gusto suficientemente refinado. En el ámbito estético, las ideas planteadas por Shaftesbury influyen directamente en Hutcheson y Hume.

¿Qué es lo que nuestros sentidos externos aprehenden cuando llamamos a una cosa bella? Si la belleza no es una idea trascendental ni innata, tampoco parece haber entre las impresiones de los sentidos alguna que se corresponda con ella. Se dice que la belleza provoca un sentimiento de placer en el sujeto, pero ninguno de nuestros sentidos externos aprehende directamente alguna propiedad de los objetos que pudiéramos calificar como bella. Al respecto hay respuestas objetivistas, como la de Hutcheson, y otras más subjetivistas como la de Hume. Sin embargo, aunque las respuestas difieran, todas se apoyan en la idea de que la experiencia de la belleza es inmediata, del ámbito de la sensibilidad. La capacidad natural para el reconocimiento de lo bello está en ese particular *sentido para la belleza*, así como en la actividad de la **imaginación**. Es en la imaginación donde se producen las asociaciones de ideas que conforman nuestro conocimiento del mundo, y por ello, que el ámbito de la apreciación de la belleza sea el sentimiento y no el entendimiento o la razón, no significa, en absoluto, un menor estatus de la reflexión estética. La teoría del conocimiento empirista sufre una estetización que no significa para sus protagonistas un rango menor dentro de la filosofía. La imaginación es valorada a tal punto que se le considera la encargada de liberar al sujeto empirista de la prisión de las percepciones, incluso de las percepciones morales, puesto que ello permite ponerse en el lugar del otro, es decir, desarrollar una conciencia moral (sentimentalismo ético y estético).

Por último, cabe señalar que en el ámbito de la teoría del arte la tendencia fue no dar cabida a ningún tipo de legislación sobre cuestiones del sentimiento, por ello se hizo del

gusto el único juez en cuestiones de arte. Es por ello que se inicia una apertura hacia todas aquellas categorías estéticas en las que se identificase un sentimiento estético. En las obras literarias de la época (Shakespeare, Milton, etc.) la belleza no es lo único perceptible, las emociones son diversas, emergen placeres completamente nuevos. Hay obras que asombran, historias que causan admiración, elementos muy variados, incluso objetos o relatos que causan temor y hasta terror. En todo ello la imaginación cumple un papel fundamental y es protagonista de la actividad interna del sujeto. La belleza abre paso a nuevas categorías que cobran gran importancia, en especial, las de *lo sublime* (lo que asombra, atemoriza, etc.) y *lo pintoresco* (lo variado, lo sorpresivo).

1.2. La anticipación empirista: el gusto, el desinterés y el genio

Dentro de la reflexión estética se le dio el nombre de *gusto* tanto al sentimiento espontáneo que responde a la belleza como a aquel “órgano” o “sentido estético” que lo percibe. Así pues, en principio *gusto* sería la capacidad de percibir la belleza. Pero, aunque este concepto es un punto en común dentro de la estética empirista, no existe un acuerdo sobre el carácter del mismo. ¿Se trataba de una facultad autónoma como el entendimiento o la sensibilidad, o se trataba más bien de un sentido especial? No había una única respuesta, lo que sí estaba claro es que las experiencias del gusto eran inmediatas y espontáneas, y no estarían relacionadas directamente con la razón, sino con el ámbito de la sensibilidad. Pero, aunque se trate de un sentido en particular o de una facultad, el gusto se caracteriza por ser universal. Todos podemos apreciar el arte y la belleza en general, por tanto pertenece a la naturaleza humana el ser afectado por la belleza.

Pero ¿qué es lo que permite a los empiristas decir que la percepción de la belleza no es una cualidad de los objetos, sentida o recibida por nuestro órgano de percepción, si el gusto no hace más que reconocer lo bello cuando está presente en un objeto determinado? Es posible pensar que la belleza es una cualidad de los objetos, pero ¿cuál sería esa cualidad, cuál esa propiedad de los objetos que estimula nuestro sentido del gusto? Las respuestas también difieren entre objetivistas y subjetivistas. Así por ejemplo, mientras para Hutcheson existe una característica objetiva que hace de un objeto un objeto bello, para Hume sólo en la relación del sujeto y el objeto y en un particular sentimiento de éste reside lo que llamamos belleza. Para el primero lo que place es la uniformidad en la diversidad, es decir, la relación ordenada entre las partes del objetos, o de los objetos entre sí (estética clasicista: orden, armonía, proporción, etc.); para el segundo la propiedad de la belleza no está en el objeto, toda definición posible de belleza debe considerar no la configuración del objeto, sino la del sujeto. Lo que place al gusto es aquella configuración que armoniza con la mente del sujeto. Lo que produce el placer estético es la armónica adecuación entre nuestra mente y el objeto contemplado. Por lo tanto, la estética empirista viene a convertirse en una doctrina sobre el sujeto; la definición clásica de belleza se transforma para configurarse en relación al sujeto, ahora

bello es lo que “nos” place.

Así pues, el *gusto* es un sentimiento de placer ante la belleza. Este sentimiento pasa a ocupar gran parte de la reflexión y las discusiones del siglo XVIII. Principalmente se trata de definir el placer estético, el gusto, como un sentimiento autónomo. Por otra parte, los juicios de gusto, basados en la elección del sujeto que juzga, no son ni verdaderos ni falsos, lo cual nos lleva a la diferencia de opiniones en cuestiones de gusto sin que ninguna de ellas sea más válida que las otras. Luego, lo que por una parte el gusto tiene de universalidad, por otra cae en un relativismo estético. Pero los autores que reflexionaron al respecto no renunciaron a la generalidad (universalidad) de estos juicios de gusto, y más tarde Kant nos aclarará en qué consiste precisamente la universalidad de los juicios de gusto. Por el momento, lo que está claro es la capacidad general del ser humano para percibir lo bello y emitir un juicio estético respecto de lo que contempla en los objetos, las obras de arte o la naturaleza misma. Claro está también que el gusto no es un placer sensual, es decir, que se limite a las experiencias de la sensibilidad externa, sino que es un placer de la imaginación. Addison hace un aporte fundamental a este respecto en su ensayo *Los Placeres de la Imaginación* (1712), en donde propone a la imaginación como fuente principal de la actividad creadora frente a lo impuesto anteriormente por el clasicismo racionalista.

La imaginación adquiere una gran importancia en el pensamiento británico del siglo XVIII. Esta es una facultad intermedia, entre el entendimiento y la sensibilidad. Es libre, recobra percepciones pasadas (memoria), anticipa otras, agrupa imágenes de procedencia diferente de acuerdo a sus propias reglas, y además, es capaz de producir imágenes que no corresponden a un objeto real. La imaginación, si bien no es el origen de todas las imágenes, como facultad de asociación de las mismas actúa con entera independencia de los sentidos. Por lo tanto, un placer genuinamente estético no puede sino proceder de los objetos de la imaginación. Los placeres del gusto son los placeres de la imaginación. El hecho de que los empiristas resalten a la imaginación (hecho que pervive en el Romanticismo) se produce, entre otras cosas, porque es una facultad que puede “volar” por encima de las particularidades, hacia una universalidad que no es posible alcanzar por los sentidos. Nuestro conocimiento del mundo está mediado por esta facultad estética, lo cual constituye un hecho muy relevante.

Otra característica esencial del gusto, reflexionada a partir del período histórico en el que nos encontramos, es el *desinterés*. La estética empirista señaló el desinterés como una cualidad que define al placer estético y de esta manera lo dotó de universalidad. La filosofía continental (léase Alemania), especialmente la de Kant, desarrolla esta noción de desinterés para fundamentar en ella la universalidad que persiguen los juicios estéticos. Sin embargo, para la estética británica, el desinterés propio del placer estético, no es una situación de hecho, sino más bien una aspiración. Es por ello que cualquier estética de corte empirista estará siempre amenazada por el relativismo, por el hecho de que las opiniones sobre el arte y la belleza son variadas, incluso opuestas. El origen del problema del relativismo se encuentra en la definición misma de la belleza y del gusto. Si el gusto es un sentimiento, no existe la posibilidad de mostrar su falsedad. El sentimiento no tiene por qué obedecer a las leyes lógicas. Esto es de particular relevancia en cuanto al desarrollo de la crítica de arte en la época.

Sin embargo, la imposibilidad de dar una regla al gusto no significó la paralización de la crítica de arte de corte empirista, tampoco de la estética como disciplina que fundamenta dicha crítica. Ambas disciplinas se mantuvieron en un nivel de explicación y de justificación cercano al psicologismo. Esto porque los motivos que hacen que determinadas representaciones produzcan determinadas reacciones en el espectador fueron catalogadas como motivos de naturaleza psicológica. La visión que existía al respecto era que la imaginación actúa según los principios de asociación y es esa actividad de asociación la que funciona en el momento de la contemplación de una obra de arte, por ejemplo. El descubrimiento de las reglas de asociación es, sin duda, un descubrimiento empírico.

Aunque es en la estética romántica donde el *genio* toma un papel central como capacidad característica de lo artístico –ciertamente influido por la reflexión kantiana al respecto- encontramos en la estética empirista un aporte en este tema. Los empiristas se dedicaron más a las cuestiones de la percepción y apreciación de lo artístico que a las de su producción, no obstante, en 1774, aparece un escrito denominado *An on Genius* del autor Gerard⁹ y que, según consta, fue conocido por Kant en su traducción alemana. En dicho ensayo, el genio es concebido como imaginación productiva, que hace posibles los descubrimientos tanto científicos como artísticos. Se ha encontrado en la tradición británica anterior el concepto de una capacidad que es, en cierto sentido, antecedente del genio. Es el denominado *wit* (el ingenio, la agudeza), concepto destacado, entre otros, por Locke. Mientras que el gusto es la capacidad de discernir, de percibir las diferencias, el ingenio es la cualidad del espíritu que percibe las semejanzas. Quien posee ingenio quien, en la aparente diversidad, es capaz de detectar semejanzas que para otros permanecen ocultas. Nuevamente debemos aclarar que no será ese, precisamente, el sentido de *genio* que veremos en Kant, pero resulta importante señalar que la reflexión respecto de este concepto estaba también presente en la estética anglosajona y que el filósofo de Königsberg contó con ella al momento de desarrollar su tercera crítica.

1.3. Joseph Addison

La principal obra de Addison respecto a nuestro tema se llama *Los placeres de la imaginación*¹⁰, y su título ya nos muestra el temprano aporte respecto a cuál es la facultad que tiene una actividad fundamental en la percepción de los objetos y sus representaciones. La difusión de esta obra radica en las innovadoras propuestas en el campo de la estética, pues, por una parte, entrega las bases de la estética romántica al destacar a la imaginación como fuente de la actividad creadora frente a las reglas artísticas impuestas por el clasicismo racionalista, y por otra, propone las tres poéticas que el Romanticismo desarrollará con posterioridad: la de lo bello, lo sublime y lo

⁹ Encontramos esta referencia en el ensayo sobre la estética empirista de Francisca Pérez Carreño: *Historia de la ideas estéticas...*, Vol. I, Ed. Visor, Madrid, 2000, p. 41.

¹⁰ ADDISON, J. *Los placeres de la imaginación en The Spectator*, Ed. Visor, Madrid, 1991.

pintoresco. El eslabón que sirvió de enlace entre el pensamiento de Addison y el ya próximo estilo romántico fue la obra del poeta Mark Akenside denominada *Pleasures of Imagination* (1744), la cual pone en verso la filosofía de Addison recorriendo cada una de las tres poéticas a lo largo de cada uno de los tres libros que componen su poema.

En el pensamiento de Addison hay una marcada influencia de Locke, la cual se plasma en directas muestras de admiración hacia éste. Como ejemplo de ello encontramos la división lockeana entre las cualidades primarias y secundarias de los objetos. Así por ejemplo, vemos en *Los placeres* una cita de Locke que dice: “La luz y los colores, en cuanto aprehendidas por la imaginación, son sólo ideas del ánimo, y no cualidades existentes en la materia”¹¹, cita que nos ilustra respecto a la mencionada distinción de cualidades: las primarias son objetivas, ya que existen al margen del sujeto y son percibidas por el entendimiento; las secundarias son sensaciones proyectadas por la imaginación, por tanto subjetivas.

Para Addison, la contemplación de los objetos o de representaciones de ellos (grandes, nuevos o bellos) proporciona placer a la imaginación. Al no provenir directamente de los sentidos, estos placeres son secundarios. Sólo la vista, entre los sentidos, podría poner ante la imaginación sus impresiones, de tal manera que ésta se gozara en asociaciones y composiciones a partir de aquellas impresiones visuales. Addison destaca mucho el sentido de la vista ya que “no puede la fantasía presentarnos una sola imagen, que no haya entrado en ella primero por la vista”¹². Pero este autor nos señala que la imaginación no sólo se satisface con la presencia de belleza, sino también con otro tipo de cualidades de los objetos que proporcionan el placer correspondiente a las categorías de lo sublime y lo pintoresco. Los placeres de la imaginación nos comunican “lo bello” pero también “lo grande” y “lo nuevo”.

En un primer momento existía la inclinación de ver en la belleza cierto rango privilegiado respecto de las otras categorías (con Addison también Hutcheson), pero como la naturaleza humana tiende a encontrar placer en una diversidad de objetos, no podemos decir que la belleza sea una categoría superior a las otras. De hecho, posteriormente se multiplicaron los argumentos sobre la relatividad de la belleza, en particular respecto a la especie humana. Al definir como bello aquel objeto o imagen que se asocia a una emoción placentera, Addison representa la más clara muestra de asociacionismo psicológico. Con respecto a lo nuevo o lo singular, Addison señala que esto “llena el ánimo de una sorpresa agradable; lisonjea su curiosidad; y le da la idea de lo que antes no había poseído”¹³. Será a finales del siglo XVIII cuando se retome una estética de lo pintoresco a la manera de Addison.

Respecto al papel protagónico de la imaginación en la obra de Addison, podemos decir que éste debilita a la belleza como persuasiva frente a la imaginación. Hasta entonces, el poder de persuasión había sido casi exclusivo de la belleza. Addison, por su

¹¹ *Ibid.* capítulo III.

¹² ADDISON *op. cit.*, p. 131.

¹³ *Ibid.*, p. 140.

parte, debilita a la belleza señalando que no es ésta la que hace inmortal a un poema: “Poemas hay que por brillar en ellos en grado eminente esta calidad [la imaginación] han sobrevivido muchos siglos, sin tener acaso otra cosa que los recomiende, y por más bellezas que a otros acompañen, si carecen de ésta, parecerán siempre áridos e insípidos”¹⁴. Así, identifica a la imaginación con esa “esencia de lo sublime”, que ya aparece en la obra del pseudo-Longino, y que se distinguía de una belleza más pasajera. En el caso de la poesía, ambos autores coinciden en considerar ese “algo” (*imaginación* en Addison y *esencia de lo sublime* en Longino¹⁵) como el alma y perfección de la obra¹⁶.

Como podemos apreciar en su ensayo, Addison se propone indagar sobre las tres causas por las que ciertos objetos mueven las pasiones del sujeto, de ahí las tres poéticas. Sin embargo, en su obra todavía se mezclan estas tres categorías y, por lo tanto, sus definiciones son aún difusas, aunque se aprecian también algunas distinciones. Por ejemplo, la grandeza (sublimidad) de un campo agreste se contraponen a la definición de lo bello que “consiste, o en la alegría o variedad de los colores, en la simetría y proporción de las partes, en la ordenación y disposición de los cuerpos, o en la adecuada concurrencia de todas éstas”¹⁷. Si bien es cierto, Addison se adelanta en el tema de lo bello y lo sublime, corresponde a Burke la sistematización de ambas cualidades como contrarios.

1.4. Edmund Burke

La obra de Burke¹⁸ no toma en consideración la tercera categoría (lo pintoresco), pero será respecto a lo sublime donde haga su aporte fundamental. Es importantísima la distinción entre las categorías de lo bello y lo sublime. Será Burke quien separe claramente ambos conceptos y con ello se instala como otro precursor del Romanticismo ya que la belleza se identificó con la estética clasicista y rococó, en cambio la sublimidad

¹⁴ *Ibid.*, capítulo XI.

¹⁵ N. del A.: pseudo-Longino y Longino se refieren al mismo autor del tratado *Sobre lo sublime*, al que hacemos referencia en otros lugares de este trabajo. Fue Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) quien escribió un tratado sobre lo sublime, pero reconociendo que aquello no era más que la traducción del tratado de un escritor griego del siglo I. Sobre la discusión respecto a la autoría y la fecha del tratado se recomienda ver la introducción que José García López hace al tratado *Sobre lo sublime* en Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 1979, pp. 136-140).

¹⁶ N. del A.: es reconocida por los especialistas la influencia de este escrito en *Los placeres* de Addison, así como en muchos otros (esto gracias a la traducción de Boileau). Así, lo que Longino escribió para la oratoria, Addison lo traslada a lenguaje visual.

¹⁷ ADDISON, J. *op. cit.*, capítulo II.

¹⁸ N. del. A.: el trabajo por el cual Burke tuvo mayor reconocimiento fue “Reflexiones sobre la Revolución Francesa”, obra que critica dicho acontecimiento histórico y muestra su faceta principal: la de pensador político.

se identificó con la estética romántica (siglos XVIII y XIX respectivamente).

Aunque anticipa por completo los ideales de la estética romántica, ello no es lo más decisivo de la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Burke, como tampoco lo es el hecho de que fuese la obra que Kant tenía ante los ojos durante la redacción de su *Kritik der Urteilskraft*, sino más bien que en ella se condensan los mejores elementos de las tradiciones estéticas antigua, moderna y contemporánea. En efecto, en aquella se encuentra, en primer lugar, la tradición de la especulación estética vinculada a la retórica antigua, derivada del tratado *Sobre lo sublime* de Longino. En segundo lugar, la filosofía de la belleza y la crítica del gusto propias de la Ilustración. Y en tercer lugar es posible encontrar la ya mencionada anticipación de la estética romántica. La *Indagación* es considerada la exposición más completa del concepto de lo sublime dentro de la literatura inglesa. Aquí es central la descripción del placer que provoca lo sublime, así como de los objetos que lo causan. Citando a poetas antiguos y modernos, analiza las causas del “deleitoso horror” en que consiste la percepción del poder, la grandeza, la infinitud, la oscuridad, la privación, etc.

La *Indagación* consta de cinco partes que, en su conjunto muestran la amplitud de la reflexión de Burke. El ensayo preliminar sobre el gusto está claramente motivado por la aparición del *Standard of Taste* de Hume en enero de 1757. Si el ensayo de Hume estaba destinado a establecer un criterio (norma) del gusto fundado sobre bases puramente empíricas, el de Burke (introducido en la segunda edición de su libro) fue una especie de réplica a aquel, fundamentando su doctrina del gusto sobre los principios por él deducidos en la *Indagación*. Burke discrepa de Hume en dos aspectos fundamentales: primero, en la supuesta imposibilidad de establecer un criterio del gusto más que sobre las opiniones de un grupo selecto de críticos y, segundo, en lo concerniente a la formación de un gusto refinado que, al igual que para Hume, puede ser educado, pero estar al alcance de cualquiera. Al comienzo del discurso preliminar de la *Indagación* Burke advierte: “A primera vista puede parecer que nuestros razonamientos difieren mucho de los de los demás, al igual que nuestros placeres: pero, pese a lo que puedan diferir, hecho que creo más aparente que real, es probable que la norma en lo concerniente a la razón y al gusto sea la misma en todas las criaturas humanas”¹⁹.

Burke está convencido de que lo más probable es que la norma sea común a todos los hombres y sorprende que hable de una “lógica del gusto”, pero es precisamente de lo que se trata para él: “Mi objeto en esta investigación es encontrar principios, de haberlos, que afecten a la imaginación, tan comunes a todos, tan fundados y ciertos, que puedan proporcionar los medios para razonar satisfactoriamente sobre ellos”²⁰. La idea de Burke parece ser establecer la lógica del gusto fundada en los principios generales de la razón, y por ello subraya que si la información que nos proporcionan nuestros sentidos es por lo común la misma para todos (lo blanco, lo negro, lo suave, lo rugoso, lo dulce, lo agrio, etc.), entonces el gusto no puede diferir tanto de unos a otros. Es esta relación entre el

¹⁹ BURKE, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Ed. Tecnos, Madrid, 1987, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, pp. 8-9.

gusto fisiológico y el gusto estético la que ha dado pie para catalogar la explicación de la belleza en Burke como “materialista fisiológica”.

Autores como Shaftesbury y Hutcheson apelaban a un sentido interno de la belleza que buscaba legitimar la percepción del carácter inteligible de la belleza, pero Burke no recurre a un sentido interno sino que considera como fuentes de la belleza tanto la percepción sensible, como la imaginación y el entendimiento, sin verse en la necesidad de recurrir a ámbitos de percepción de difícil justificación empírica. Dice “...creo que lo que llamamos gusto, en su aceptación más general, no es una idea simple, sino en parte hecha de una percepción de los placeres primarios de los sentidos, de los placeres secundarios de la imaginación, y de las conclusiones de la facultad de razonar, acerca de las diversas relaciones de éstas, y acerca de las pasiones humanas, costumbres y acciones. Todo ello es indispensable para formar el gusto, y la base de todas estas cosas es la misma en la mente humana; pues, como los sentidos se encuentran en el origen de todas nuestras ideas, y consecuentemente de todos nuestros placeres, si no son inciertos y arbitrarios, la base entera del gusto es común a todos, y por lo tanto hay fundamento suficiente para razonar de un modo concluyente sobre estos temas”²¹. Esta es la “lógica del gusto” propuesta por Burke²².

La tradición de la estética empirista pretende, por lo general, que la contemplación de lo bello está unida al sentimiento de placer y la de lo feo al de dolor. En su *Tratado de la Naturaleza Humana*, Hume había hecho explícitas estas relaciones. Burke, siguiendo esta tradición, relaciona la belleza con el placer, pero, sorprendentemente, vincula el dolor no con la fealdad, sino con una “belleza superior”: lo sublime. Sin duda, con este giro, Burke funda las bases de una nueva estética: la sensibilidad romántica que se complace en la tragedia, en el miedo y el dolor. Burke distingue entre placer positivo (pleasure), relacionado con la belleza, y placer negativo (delight) procedente de la desaparición de un dolor y que está relacionado con la idea de lo sublime.

Luego de esa distinción inicial, Burke busca el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime, no en el placer y el dolor, que son ideas simples e indefinibles, sino más bien en las dos pulsiones o tendencias naturales comunes a todos los hombres y bajo las que se pueden ordenar nuestras pasiones. Nos habla de *tendencia a la propia conservación y sociedad*²³, tendencias que originarían nuestras ideas de lo sublime y lo bello, respectivamente. Pero también es importante un tercer instinto natural relacionado con la sociedad y que es decisivo en problemas estéticos: *el principio de simpatía*. Inicialmente este principio permite explicar la paradoja del placer, es decir, que podamos gozar de acontecimientos desagradables.

Si bien fue Hume el primero en formular explícitamente este principio, se ha

²¹ BURKE, E., *op. cit.*, p. 16.

²² N. del A.: vemos cómo la búsqueda de una fundamentación del “sentido común estético” está ya presente en los empiristas y cómo el texto de Burke parece inspirar algunos pasajes de la *Crítica del Juicio* kantiana.

²³ N. del A.: en terminología psicoanalítica, estas dos tendencias humanas se han denominado *eros*, o pulsión de reproducción y de vida y *thánatos*, o pulsión de autoconservación y de muerte.

demostrado que ello fue con la intención de desarrollar las doctrinas estéticas y morales de Francis Hutcheson. Éste había tratado de llamar la atención sobre una característica fundamental de todos nuestros sentimientos estéticos y morales: *el desinterés*. Si en el terreno moral es importante el principio de simpatía, en el terreno estético lo es mucho más, por ejemplo, para explicar la característica más propia del goce estético: su desinterés. Incluso en la tragedia griega se vuelve importante para la explicación el principio de simpatía, porque sin él no sería posible explicar el placer estético derivado de la contemplación de situaciones penosas y desagradables para otros. Ya Aristóteles hizo uso implícito de este principio al definir la tragedia y exponer su doctrina de la *catarsis*²⁴.

Burke acepta explícitamente el principio de simpatía a la hora de explicar el placer que obtenemos de la contemplación de situaciones penosas o desagradables. Su interpretación original respecto de dicho principio radica en que está convencido de que no sólo disfrutamos de la contemplación de cosas desagradables en el arte y en la ficción, sino también en la realidad: “Estoy convencido de que tenemos algún grado de deleite, y no pequeño, en los infortunios y penas reales de los otros”²⁵. Sin duda el tratado de Burke es importantísimo en la aparición de una nueva sensibilidad (Romanticismo).

En cuanto a la idea de lo sublime en Burke, vemos que se trata de la idea de una “belleza superior”, de ahí que, desde lo sublime, se logre trivializar a la belleza clasicista. Como ya está dicho, el primer texto que trata el tema de lo sublime es el tratado *Sobre lo sublime*²⁶, del autor del siglo I conocido como Longino, pero éste estaba orientado a la oratoria, es decir, a la retórica, al hablar bien y de manera convincente. Por otra parte, está claro que para Longino no hay una diferencia esencial entre lo bello y lo sublime, como para Burke. Éste critica la confusión habitual de ambas categorías estéticas, el hecho de que ambas se apliquen de modo indiscriminado a cosas completamente diferentes. Dentro de esta crítica está incluido Longino, ya que en su tratado reúne bajo el nombre de sublime a cosas completamente diferentes.

Al buscar el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime, Burke no sólo funda éstas sobre una base completamente nueva, sino que además establece un criterio suficiente de distinción entre la belleza y la sublimidad. Por eso relaciona nuestra idea de lo sublime con el sentimiento de dolor, vinculado al principio de autoconservación, y la belleza con el sentimiento de placer, vinculado a nuestros instintos de reproducción. Es por ello que Burke se dedica, en el transcurso de su *Indagación*, a mostrar las características específicas de cada una de estas ideas y de los objetos que las producen. Así observamos que las características que suscitan las ideas de sublimidad son todas

²⁴ Véase el capítulo VI de la *Poética* de ARISTÓTELES.

²⁵ BURKE, E., *op. cit.*, Parte Primera, sección XIV.

²⁶ N. del A.: si bien es cierto, ya en 1657 había sido traducido al francés por Boileau, es en 1725 cuando tuvo lugar la traducción de este tratado al inglés. La aparición de la versión inglesa del tratado de Longino y su recepción supuso un cambio sustancial en cuanto al modo de entender la categoría de lo sublime, cambio que también aunque se considera una psicologización del tratado por parte de los empiristas.

aquellas que provocan el miedo o el dolor, y las que propician la belleza son las que producen goce y placer.

En la parte segunda de su libro, Burke examina las pasiones relacionadas con lo sublime y los objetos que las producen. El miedo y el terror son las pasiones que generan nuestra idea de algo sublime y entre los objetos que suscitan estas pasiones están las serpientes, por ser animales venenosos, el océano por su infinitud y la oscuridad, que está asociada al miedo y al peligro. En general, suscitan la idea de lo sublime la privación (vacuidad, oscuridad, soledad, silencio), la grandeza de dimensiones, la infinitud, la dificultad, la magnificencia, la luz violenta o muy potente, aunque la oscuridad sea una fuente más importante de sublimidad. De todas maneras, también produce efectos sublimes el cambio rápido de la luz a oscuridad y viceversa, así como el contraste violento de ambos. Para Burke, el miedo es esencial a lo sublime y señala que una descripción por medio de la palabra es más emotiva y arrastra más nuestros sentimientos que la mejor pintura. Por tanto la poesía tiene mayor poder al respecto que cualquier otra arte.

La parte tercera de la *Indagación* está dedicada al examen de la idea de belleza y de aquellas teorías que pretenden explicarla. Llama la atención su definición inicial: “Por belleza, entiendo aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que éstos causan amor o alguna pasión parecida a él”²⁷. Para Burke, la belleza es una propiedad de los cuerpos, una cualidad que obra mecánicamente en el espíritu humano por medio de los sentidos. Aunque Burke se enfrenta a otras teorías de la belleza logra una reconciliación con su doctrina de que la belleza es una cualidad de los objetos, porque ya Locke había distinguido entre las cualidades primarias, inherentes a los objetos, y las cualidades secundarias, tales como el olor, el color y el sabor, que son puestas por el sujeto en los objetos.

Resumiendo, la belleza tiene que ser una cualidad en los cuerpos, y Burke considerará qué características físicas de los cuerpos son inherentes a la belleza. Por ejemplo, los objetos bellos son pequeños, tersos, suaves y delicados. Sus colores no son oscuros ni turbios, sino limpios y delicados (verdes claros, blancos y azules, el rosa y el violeta, etc.). Estas características hicieron que algunos prefirieran hablar de “lo bonito” en Burke, en lugar de lo bello, dado que se negó a considerar bellos los árboles como el roble, el olmo, etc., puesto que, más bien, inspiraban reverencia. No es extraño, entonces, que el posterior paisaje romántico esté lleno de frondosos árboles, prefiriendo inspirar sublimidad por sobre la belleza.

La cuarta parte del libro es considerada la más inconsistente de la obra y, por ello, la que le significó a Burke los mayores reproches. Al referirse a las causas fisiológicas de nuestras ideas de lo bello (la lisura, la blandura, la suavidad, la dulzura, la redondez) y lo sublime (las grandes dimensiones, etc.), Burke se expuso, entre otras, a la crítica kantiana. Al comparar su exposición trascendental de los juicios estéticos con la de Burke, Kant echa por tierra la teoría de Burke, dándole el nombre de “fisiológica” y opinando que era una mera exposición empírica de lo bello y lo sublime. El juicio estético no se puede fundar únicamente en el hecho de que la satisfacción deleita mediante

²⁷ BURKE, E., *op. cit.*, Parte III, sección primera, p. 67.

encanto o emoción, entonces no se puede exigir acuerdo con el juicio enunciado. Por el contrario, si el juicio de gusto ha de ser universal, entonces tiene que tener a su base algún principio a priori, al cual no se puede llegar nunca con leyes empíricas. Para Kant, la explicación empírica puede ser interesante y psicológicamente ilustrativa, pero nunca podrá fundamentar el juicio de gusto.

Sin embargo, al comienzo de la criticada cuarta parte Burke nos dice: “Cuando digo que pretendo indagar la causa eficiente de la sublimidad y de la belleza, no quisiera que se entendiera que yo creo poder llegar a la causa última [...] Creo que, si podemos descubrir qué afecciones de la mente producen ciertas emociones del cuerpo, y qué sentimientos y cualidades del cuerpo diferenciadas han de producir determinadas pasiones en la mente y no otras, se habrá adelantado mucho...”²⁸. Por tanto, la desafortunada explicación fisiológica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime de Burke no tiene otra intención más que la de presentar una confirmación adicional de su doctrina, pero no la de explicar el verdadero fundamento de estas ideas. Incluso es posible encontrar las características de universalidad y objetividad exigidas por Kant en los instintos genésicos y de autoconservación señalados por Burke, por cuanto es posible considerar a estas dos características como cualidades esenciales de la naturaleza humana.

Por último, la quinta parte y final de la *Indagación* está dedicada a examinar la relación que hay entre el lenguaje y las ideas de belleza y sublimidad. Si la posición de Burke fuera puramente fisiológica, entonces no tendría sentido esta última parte. Por tanto, debemos el importantísimo aporte de Burke a la estética empirista, reconociendo falencias, pero destacando por sobre todo lo anticipatorio de sus reflexiones, los diversos elementos que congrega en su obra y su enorme y decisiva influencia tanto en el Romanticismo como en otros pensadores dedicados a la reflexión estética.

1.5. David Hume: “La Norma del Gusto”

Tanto en su *Tratado de la naturaleza humana* como en diversos ensayos, el filósofo británico David Hume (1711-1776) se ocupó de manera tangencial de cuestiones estéticas. Dichos textos resultan poco accesibles por diversas razones, y quizás por ello se piense que son textos menores. Los ensayos sobre estética de Hume han sido muy poco divulgados, sin embargo influyeron decisivamente en la estética posterior. Esto es algo que se puede decir respecto de todos los teóricos del s. XVIII, quizás porque, en general se tiene otra visión, de esta etapa de la filosofía inglesa, que, no obstante, fue época de muchos e importantes filósofos y estetas en particular.

Hume hereda determinados problemas estéticos de aquellos autores que le preceden inmediatamente: Addison, Shaftesbury y sobre todo Hutcheson, cuyas teorías serán las que influyan en su estética. Addison se interesó por los placeres de la imaginación; Shaftesbury se considera el auténtico iniciador de las teorías del gusto, pero

²⁸ BURKE, E., *op. cit.*, p. 95.

su platonismo lo aleja de Hume, siendo realmente Hutcheson y su intento de reconciliar las teorías objetivistas de la belleza con el nuevo tratamiento de la belleza como algo subjetivo, las que en última instancia influirán en Hume, aunque los dilemas que se le plantean a Hutcheson difieren de los de Hume.

Con Hume se establece definitivamente la teoría del gusto. Antes la finalidad del arte había sido el logro de la belleza, pero ahora cambia radicalmente para pasar a ser la de producir una experiencia estética. Hume apenas habla de la belleza y de la creación de la obra de arte; está sobre todo interesado en la experiencia estética de un placer único derivado del arte, un placer que siente el observador.

Continuando una línea de pensamiento iniciada por Locke y continuada por Hutcheson, Hume concibe el gusto como “sentido interno” (*inner sense*) y la belleza como sensación placentera de tal sentido. Este placer puede provenir inmediatamente de la forma o apariencia de los objetos, o bien, de la simpatía y de la idea de la utilidad. De aquí surgen la *belleza de la forma* y la *belleza de la imaginación*. Así se establece la diferencia entre el agrado ante la vida y el agrado ante la ficción. En el ensayo “Sobre la tragedia”, Hume aborda el tema de cómo puede este género agradar a través de emociones como la pena, el terror, la ansiedad, que en sí mismas son desagradables. En otros textos también trató cuestiones características del pensamiento ilustrado, como el origen de las artes, el progreso o decadencia en su desarrollo, y el rol del refinamiento artístico²⁹.

Pero la principal contribución de Hume a la estética la encontramos en su ensayo *Sobre la norma del gusto* (“Of the Standard of Taste”, 1757)³⁰, donde se aborda el problema de la diversidad y unidad del juicio estético, tema típico de la Ilustración. Según el sentido común, el gusto es un sentimiento *subjetivo*, pero al mismo tiempo, ese sentido común nos impone la certeza de que ciertas obras de arte poseen una superioridad *objetiva*. Para resolver este problema, Hume apela a una *norma* que identifica con el veredicto unánime de los críticos competentes.

Asumiendo las diferencias de gustos existentes entre individuos de la misma cultura, y más aún entre épocas y países distintos, Hume dice que la diversidad es mayor de lo que parece, pues hay un consenso ilusorio derivado del lenguaje. Todas las mismas palabras para alabar o desmerecer las cosas: se aplaude el ingenio, la simplicidad, la elegancia, y se condena la frialdad, la falsa brillantez, etc. Sin embargo, esas son generalidades. Ante los casos particulares esta unanimidad desaparece y se descubren las diferencias de significado frente a las mismas expresiones. “Es natural el que busquemos una *norma del gusto*, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres, o al menos una decisión que confirme un sentimiento y condene otro”³¹. Hume tiene en cuenta la posición escéptica que es respaldada por el sentido común: se niega la posibilidad de hallar tal *norma*; el juicio de lo

²⁹ Cfr. los ensayos “Sobre la simplicidad y el refinamiento en la literatura”, “Sobre el origen y el desarrollo de las artes y las ciencias”, “Sobre el refinamiento en las artes” y “Sobre la elocuencia”, publicados, entre otras, en la edición castellana que citamos a continuación.

³⁰ Cfr. HUME, D. *La norma del gusto y otros ensayos*, Ed. Península, Barcelona, 1989.

bello y lo feo, a diferencia de las afirmaciones sobre “hechos”, no tiene su criterio fuera del sujeto, se basa sólo en el *sentimiento*. Todos los sentimientos suscitados por un mismo objeto son igualmente correctos, pues la belleza no es una cualidad de las cosas mismas, sino de la mente que las contempla. Sin embargo, el sentido común también apoya la opinión contraria al escepticismo, pues a todos nos parece correcto que no es equiparable la obra de distintos artistas, hay artistas que tienen una superioridad indiscutida, como es al caso de los poetas o escritores que se consideran universales y que permanecen el tiempo.

Sin dejar de tener en cuenta la posición escéptica, Hume opta por su contraria. De hecho, vemos que hay reglas en las artes, según las cuales una obra es mejor o peor que otra. Sin duda, son reglas que se establecen de manera empírica, basándose en lo que universalmente gusta en todos los países y épocas. Porque consta “la duradera admiración que rodea a aquellas obras que han sobrevivido a todos los caprichos de la moda y que han sorteado todos los errores de la ignorancia y de la envidia”³². Así, por ejemplo, la fama de Homero permanece sin que ningún cambio la opaque, mientras que otros “malos poetas” no llegan a ser universales. “Parece, entonces, que en medio de toda la variedad y capricho del gusto hay ciertos principios generales de aprobación o censura, cuya influencia pueden distinguir unos ojos cuidadosos en todas las operaciones de la mente”³³.

A juicio de Hume, el hecho de que tales principios generales no siempre rijan en la práctica se debe exclusivamente a ciertos defectos en el sujeto que juzga, a la falta de cinco condiciones claves. La primera y principal cualidad requerida es la *delicadeza de gusto*: una sensibilidad que percibe con exactitud los menores ingredientes, los matices más sutiles del objeto juzgado. Tras esa delicadeza, las otras cuatro condiciones requeridas por un espíritu crítico son la *práctica* de juzgar, que mejora la delicadeza, la asidua *comparación* de obras de distinta excelencia, el *estar libre de prejuicios* que suelen corromper el gusto, y finalmente, el *buen sentido* que evita la influencia de dichos prejuicios. Para Hume, pocos pueden decir que poseen, a la vez, delicadeza, práctica, comparación, ausencia de prejuicios y buen sentido, como jueces idóneos. “Solamente pueden tenerse por tales a aquellos críticos que posean un juicio sólido... y el veredicto unánime de tales jueces, dondequiera que se les encuentre, es la verdadera norma del gusto y de la belleza”³⁴.

Pero ¿cómo reconocer a tales jueces idóneos? Es algo que parece contradecir la certeza de haber encontrado la *norma*. El hecho de que una persona particular esté dotada de delicadeza de gusto, etc., es materia discutible, pero todo el mundo convendrá en que tales cualidades son valiosas, y en que algunos hombres las cumplen mejor que otros. Por lo tanto, la búsqueda de la norma se transforma en una investigación empírica,

³¹ HUME. D., *op. cit.*, p. 27.

³² *Ibid.*, p. 31.

³³ *Ibid.*, p. 32.

³⁴ HUME. D., *op. cit.*, p. 43.

es decir, en la identificación de quienes responden más sensiblemente a las obras de arte. Y en la práctica los “hombres de gusto” son reconocidos en sociedad, son influyentes, se sobreponen a los prejuicios; el genio es aclamado y los impostores son sorprendidos y expulsados.

Sin embargo, surge la acusación de que las cinco condiciones de Hume incurren en un círculo vicioso. Para distinguir las obras de arte excelentes se ha de acudir a los críticos competentes, los que posean las cinco cualidades; pero para decidir si un crítico cumple tales condiciones se debe determinar si aprueba las obras excelentes y condena las malas. Así pues, para poder valorar las obras hay que evaluar a los críticos, y para evaluar a los críticos hay que haber valorado las obras. No obstante, se puede observar que no todos los requisitos exigidos por Hume implican tal círculo, puesto que la delicadeza de gusto, la falta de prejuicios y el buen sentido pueden detectarse en una persona independientemente del juicio estético emitido. Pero, en cualquier caso, más allá de que sea factible la selección de los jueces competentes, a Hume le falta por demostrar: primero, que es posible un acuerdo unánime entre ellos sobre la mayor parte de las obras de arte juzgadas y, segundo, que dicho acuerdo unánime es un indicio de objetividad del gusto.

¿Qué sucede si aún persisten las divergencias entre quienes cumplen las cinco condiciones? “...entonces la diversidad de opinión es inevitable, y en vano buscaremos una norma con la que conciliar los sentimientos contrarios”³⁵. Son desacuerdos que, según Hume, se pueden atribuir a dos causas: los diferentes temperamentos individuales y los hábitos y opiniones de cada época y país. Las preferencias son inocentes y no se puede discutir sobre ellas, pues no hay norma que resuelva la discusión. No se puede dar veredicto respecto de preferencias determinadas por la época y la nación (costumbres, opiniones morales, dogmas religiosos, etc.) que pueden ser insalvables para apreciar las obras de arte. Pero ¿no estaba ya resuelto el obstáculo de los prejuicios entre las cinco condiciones? Al parecer, Hume desestabiliza las bases de su propia argumentación al admitir como inevitables ciertos errores marginales.

Al comienzo de su argumentación, Hume al busca una norma que no evalúa cada uno de los juicios, sino al juez que los emite. Ello implica valorar el gusto de cada crítico como un bloque homogéneo, pero no hay ninguna razón para atribuir la misma fiabilidad a todos los juicios del crítico más destacado. La delicadeza de gusto y las otras condiciones pueden variar mucho según los objetos a que se aplique: por ejemplo, un crítico puede ser sensible a la literatura pero insensible a la música, juzgar bien una novela, pero mal una sinfonía. Cada juez, en momentos determinados, puede coincidir con los demás en ciertas apreciaciones, pero diferir en otras. Es por ello que podría suceder que el veredicto unánime de los jueces idóneos en posesión de las cinco cualidades no se diera en absoluto, o se diera sólo para muy pocos nombres, y en tal caso, ¿cuál sería la utilidad de la norma? En consecuencia, ¿existe tal norma?

El argumento de Hume pretende fundar la norma del gusto empíricamente pero, como toda inducción, fracasa, puesto que las regularidades que se presentan en determinada época frente a ciertas obras de arte pueden cambiar de un momento a otro.

³⁵ *Ibid.*, pp. 46-47.

Si aplicáramos la crítica humeana de la causalidad, la norma del gusto se reduciría a una *creencia* producida por la *costumbre*.

Sin embargo, más allá de si Hume logra o no establecer la norma buscada, es preciso reconocer que pone en el ámbito de la reflexión el tema del sujeto observador de las obras, que ha desarrollado su delicadeza de gusto, es decir, nos habla del crítico. Allí reside el dilema planteado: ya no hay una belleza objetiva y otra subjetiva, sólo hay experiencia estética derivada de un objeto cuya forma está perfectamente adecuada a su función y un sujeto que es el que experimenta dicho placer estético. El tema es ¿cómo se puede derivar un juicio crítico objetivo a partir de una experiencia individual? Por tanto, el establecimiento definitivo del gusto como teoría estética lleva a Hume a un inevitable subjetivismo. Sin embargo, Hume busca una objetividad que fundamente el valor universal de los juicios críticos (de gusto). La salida que encuentra es la de establecer las condiciones del crítico, y también establece la relación entre lo individual y lo social, el valor para uno y el valor para todos. Como vimos, su solución presenta debilidades, pero más que la resolución de los problemas, su acierto reside precisamente en los problemas que plantea, la variedad de temas que plantea en sus ensayos: sentidos, impresiones, sentimientos, emociones y pasiones; experiencia estética, placer, gusto y juicio; características formales del objeto, adecuación forma-función y utilidad; arte, sociedad y política; función y características del crítico; norma, universalidad de criterio y valor del juicio; variedad del gusto y diversidad de criterios. De todo ello nos habla Hume, y por la simple enumeración de los temas resulta patente la importancia de su pensamiento, incluso la vigencia. Si bien no alcanza grandes soluciones, al menos plantea los problemas correctos.

La estética de Hume está hondamente enraizada en su siglo y en esa medida se constituye como representante típico de su tiempo. El impacto que supone en la estética posterior es indudable y, por lo mismo, se instala en este trabajo como el paso previo y necesario para entrar en la estética kantiana.

2. LA ESTÉTICA DE KANT

En 1790, a los sesenta y seis años de edad, Kant publica la *Crítica del Juicio* (*Kritik der Urteilskraft*)³⁶ concluida sólo dos años después de la *Crítica de la razón práctica* (*KpV*). Así concluyó la última de sus tres obras inmortales, dejando atrás la preocupación de que pudiera quedar inconclusa la exposición de su pensamiento. En una carta de 1787, “Kant afirma haber descubierto que el gusto posee principios *a priori*, cosa que había negado hasta entonces, y que en consecuencia es posible una crítica de esta facultad”³⁷. En este contexto es correcto señalar que Kant estaba, ya desde hace tiempo preparando el tema, hecho que se comprueba con la aparición, en 1764, de un texto titulado *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*.

Muchos consideran la *KU* como la culminación, un broche de oro, del sistema crítico. Según Ernst Cassirer, “con esta obra... Kant... influye más que con cualquiera otra en la totalidad de la cultura espiritual de su tiempo. Fue partiendo de la *Crítica del Juicio* precisamente como Goethe y Schiller –cada cual a su modo y por su camino– descubrieron y fijaron sus verdaderas relaciones internas con Kant”³⁸.

³⁶ N. del A.: En adelante citamos la edición española de Manuel García Morente, Editorial Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 2001

³⁷ VERNEAUX, R. *Immanuel Kant. Las tres críticas*, p. 179.

³⁸ CASSIRER, E. *Vida y Doctrina*, p. 321.

La *KU* es el intento de establecer un puente entre las dos primeras *Críticas* que tratan sobre mundos disímiles, heterogéneos, separados e inconexos entre sí (naturaleza sensible y naturaleza suprasensible). Pero aunque disímiles, tanto la Facultad superior de Conocer como la Facultad superior de Desear coinciden en su incapacidad de conocer *noumena*. Esa es precisamente la tarea que se propone ahora Kant: la unión entre sensibilidad y razón. Como el hombre es “ciudadano de dos mundos”, la filosofía kantiana tiene como propósito unirlos. Sin embargo, la posibilidad de un nexo de unión entre la necesidad natural y el mundo noumenal es una preocupación que está también presente a lo largo de las dos primeras *Críticas*. Por tanto, es claro que la tercera se propone investigar a fondo este problema.

La primera *Crítica* enseña que el mundo natural está determinado por la síntesis entre ciertos principios *a priori* y la intuición sensible; la segunda *Crítica* quiere probar que la acción moral no es ilusoria y que el ser humano vive a la vez en dos mundos, el natural y el noumenal. La razón teórica es necesaria para conocer los fenómenos (las apariencias como objetos); la razón práctica, es requerida para comprender la acción moral. Ante estos dos mundos, Kant plantea la necesidad de un principio de unión entre el mundo de la naturaleza (necesidad lógica) y el mundo de la libertad. Este principio que posibilita la mencionada unión lo encuentra en la facultad del Juicio, que conecta las dos grandes partes de la filosofía, para hacer de ellas un todo. Según Kant, la mente posee tres facultades o poderes, a saber: la facultad cognoscitiva, el sentimiento de agrado y desagrado, y la facultad de desear. Esta clasificación (y en ese orden) nos sugiere que la capacidad de sentir placer o displacer puede mediar entre las otras dos.

Es necesario precisar que, para Kant, el Juicio en general es la facultad de concebir lo particular como contenido en lo universal. Si lo dado es lo universal (la regla, el principio, la ley), entonces el Juicio que subsume lo particular bajo él es *determinante*. Pero, si lo dado es lo particular y el Juicio encuentra el universal que lo contiene, entonces el Juicio es *reflexionante*. Lo decisivo aquí es averiguar si existen principios *a priori* (juicios sintéticos *a priori*) que hagan posible los juicios reflexionantes, así como sucede con los juicios sintéticos *a priori* de los juicios determinantes, que son los de la *Analítica Transcendental*. La pregunta es: ¿Tiene el Juicio también leyes propias, *a priori*, que permitan buscar lo universal en lo particular?

Se nos anuncia que existen juicios reflexionantes que, a diferencia de los lógicos o determinantes, refieren la representación de un objeto no a un concepto sino a estados subjetivos. Kant se pregunta si es válido juzgar *a priori* que la naturaleza está adaptada a un fin (nuestros estados subjetivos). Aquí no se trata de un problema del conocer o del desear, no se refiere a la razón pura ni a la práctica en sí, sino a un campo intermedio que merece una consideración separada.

Sabemos que en la *Crítica de la razón pura (KrV)* la totalidad, la unidad sistemática del conocimiento, es una Idea de la Razón, y por tanto trasciende el mundo natural. Pero ahora, en la *KU*, Kant señala que puede existir un principio *a priori* que permita al sujeto cognoscente descubrir la unidad de los datos de la experiencia sin trascender el mundo natural³⁹. Por no ser un principio del entendimiento, este nuevo principio ha de ser

³⁹ Cfr. KANT, I., *Crítica del Juicio*, edición citada, parágrafo V, p. 112-113.

distinto de las categorías, en lo que a su valor objetivo concierne. Este principio es subjetivo, su uso es simplemente heurístico (no es un principio posibilitador de los objetos), útil sólo como instrumento con qué investigar a la naturaleza. Se trata de un principio que no es constitutivo de los objetos, sino simplemente una máxima subjetiva del Juicio. Este principio denominado "*Principio de Finalidad*" (principio trascendental) es el que nos hace asumir que el mundo empírico posee una finalidad, de modo que sea posible un orden en los numerosos datos que, por ejemplo, las ciencias descubren en la naturaleza. Mediante este principio asumimos que el mundo es inteligible para el pensamiento humano. Los juicios sintéticos *a priori* en la facultad del Juicio son posibles gracias a este sustrato puro y *a priori* que es principio mismo de toda la facultad del Juicio.

La razón ordena, clasifica los fenómenos en géneros, y éstos en especies más abarcadoras, buscando orden en "lo que aparece"; pero todo esto sólo parece posible si el sustrato de lo aparente está en realidad ordenado de modo que se preste al intento de sistematización que realiza el pensamiento humano. Es sólo porque se asume que el mundo empírico exhibe unidad y orden, que se puede llevar a cabo la ordenación que está explícita en la ciencia. Es en la *KU* donde Kant expone el hecho de que para poder tener experiencia necesitamos no sólo los conceptos puros y universales del entendimiento (categorías), cuya validez ha sido demostrada en la *KrV*, sino también el supuesto, únicamente subjetivo, de que existen nexos entre las leyes empíricas que descubrimos, de tal modo que las podemos conectar entre sí y subsumirlas bajo las leyes universales del entendimiento. La facultad del Juicio debe ser capaz de considerar la *multiplicidad* de las representaciones particulares como si fueran un *sistema*. Sin ese supuesto, estas representaciones no tendrían la unidad empírica buscada por la razón.

Por su parte, el sentimiento de agrado (placer) y del desagrado (displacer) existe independiente del conocer y del sentido moral. El sujeto puede desear un objeto por sí mismo, por el placer que su contemplación ofrece, y se puede disfrutar, por ejemplo, de un paisaje sin desear poseerlo. Como el Juicio determina el sentimiento del agrado y del desagrado, podemos esperar que su facultad también tuviera principios *a priori*, tal como los posee el entendimiento y la razón práctica. Kant dice que existe un nexo necesario entre el sentimiento de placer y el concepto de finalidad en la naturaleza. La mente requiere, para su propia "satisfacción", orden en lo que piensa y contempla. La idea de orden sería, según el filósofo, producto de la facultad del Juicio, la cual por sus consideraciones subjetivas le atribuye finalidad al mundo natural. El sujeto siente placer al descubrir que dos o más leyes empíricas y distintas de la naturaleza se pueden unir en un principio que las abarca, y esto origina una indiscutible satisfacción. En palabras del propio Kant: "la posibilidad descubierta de unir dos o más leyes empíricas y heterogéneas de la naturaleza bajo un principio que las comprende a ambas es el fundamento de un placer muy notable"⁴⁰.

Es necesario aclarar que la idea de finalidad en los juicios reflexionantes está usada únicamente con fines a la reflexión (*como si*), puesto que si se le atribuyera al mundo una finalidad en sí mismo, independiente de nuestros juicios, estaríamos trascendiendo el

⁴⁰ KANT, I. *op. cit.* Introducción VI, p. 115.

campo legítimo de la experiencia, como sucedería al suponer la existencia de un entendimiento superior que ha planeado todo el orden observable. Ya en la *KrV*, Kant señaló que la idea de un todo armónico es una “Idea de la Razón”, y que ella no puede determinar la existencia de un objeto (en nuestro ejemplo un ser superior); por tanto, resulta lógico que una idea reflexionante del Juicio tampoco puede determinar sus objetos, sino que solamente los sistematiza por necesidad subjetiva. El principio de finalidad, por ser subjetivo, no autoriza a postular una finalidad real en la naturaleza; sólo podemos pensarla como una posibilidad.

La finalidad en la naturaleza puede concebirse de dos maneras. La primera consiste en considerar que la forma de un objeto sea el fundamento del placer o displacer que nos produce contemplarlo. Si juzgamos que una representación produce agrado o desagrado, y que este sentimiento debe ser sentido por todos, entonces estamos emitiendo un *Juicio estético*. La segunda manera consiste, en cambio, en concebir la finalidad de un objeto según “la armonía de su forma con la posibilidad del objeto en sí, de acuerdo a un concepto de la cosa que precede y contiene el fundamento de su forma”, de tal modo que el objeto se representa, respecto a su forma, como realizando una finalidad en la naturaleza; esto significa emitir un *Juicio teleológico*. La *KU* comprende estas dos clases de juicios en partes distintas de su desarrollo.

Kant trata de establecer un nexo de unión entre la razón pura y la razón práctica, es decir, entre el mundo objetivo de la naturaleza y el mundo de la libertad. El juicio, al aplicar el principio de la reflexión, relaciona las intuiciones sensibles con la idea de ley, y esto no puede entenderse sin postular un sustrato suprasensible. Al encontrar unidad en el mundo empírico lo trascendemos, y postulamos una inteligencia suprasensible capaz de justificar la unidad entre el entendimiento teórico y la razón práctica.

Al enfrentarnos a la *KU*, podemos formarnos una visión acerca de la actividad reflexiva y del rol que juega la Facultad del Juicio en el sistema kantiano. Una vez examinados los planteamientos de dicha *Crítica* es posible conocer el significado del sentimiento estético, como también de la explicación teleológica y sus bases. En los juicios estéticos observamos que la finalidad es la satisfacción subjetiva de contemplar lo bello; en los juicios teleológicos el fin es el descubrimiento de una finalidad en los objetos externos. Nosotros nos centraremos en el ámbito del sentimiento estético, y más precisamente en el análisis de “lo bello” y “lo sublime”, ya que nuestra acotada investigación y la línea por ella indicada así lo exigen.

2.1. Los Juicios Estéticos

Kant es un caso distinto dentro de todo lo que podemos apreciar en el transcurso histórico de las ideas estéticas. Su estética no tiene el propósito, como en otros casos, de educar el gusto o de regular la producción artística. De hecho, niega que esos sean sus propósitos. Lo que busca averiguar y definir son las características universales y necesarias del gusto. Así aclarado, vemos que su actividad en el campo de la estética no es sino una extensión de su filosofía trascendental. Este es un asunto que todo lector

debe tener en claro frente a Kant, dado el carácter sistemático de su pensamiento.

Averiguar cuál es la naturaleza y cómo es posible el juicio estético no es algo nuevo a estas alturas del Siglo de las Luces, es un tema que ya había preocupado a otros autores, pero las soluciones dadas por los autores ligados al empirismo inglés, los que más activamente se habían preocupado por esta cuestión, no son satisfactorias para Kant debido a que no entregan una respuesta satisfactoria respecto a los requisitos que el juicio de gusto debe cumplir: es desinteresado, no proporciona conocimiento y es universal y necesario (subjektivamente). Un juicio estético expresa un gusto, lo cual no implica que esa expresión deba ser compartida por los demás. Pero decir que “algo es bello”, conlleva la pretensión de universalidad, de que otros lo deben juzgar de la misma manera.

No obstante de seguir desarrollando los características de los juicios estéticos (universalidad, necesidad, desinterés), es necesario tener a la vista los aspectos fundamentales que posibilitan dichos juicios y que se desprenden de un análisis más abarcador del sistema kantiano.

2.2. Elementos fundamentales en torno al juicio estético.

41

Como señalamos anteriormente, la tarea de esta *Crítica* consiste en unificar la realidad, unificar dos elementos heterogéneos a través de un tercer término capaz de hacerlo, como es propio de la filosofía kantiana. Esta mediación encuentra respuesta en la Facultad de Agrado y de Desagrado o Facultad del Juicio, ya que ella está referida a lo sensible, pero también a lo racional, es decir, cumple con las condiciones que le permiten unir los dos mundos escindidos. Es la Facultad del Juicio la llamada a restaurar la unidad de la razón, a proveer la armonía que se busca entre Razón y Sensibilidad.

Es necesario aclarar que al hablar aquí de “juicio” no hacemos referencia al Entendimiento como la facultad (interna) de juzgar (juicios lógicos de conocimiento), sino a un “acto original independiente” que prescinde del tutelaje de las otras facultades. Y la facultad que realiza este juicio reflexionante es la Imaginación.

Ya que la Facultad del Juicio es sólo subjetiva y, consecuentemente, no está dedicada a la objetivación, porque en ella no está en juego un interés de la razón, no está llamada a tomar una forma superior como ocurre con las otras dos grandes Facultades (de Conocer y de Desear). En la Facultad del Juicio no hay un uso instrumental de la Razón ni tampoco existe legislación por parte de una facultad interna. Las facultades interiores son las mismas, pero aquí actúan en libre armonía. Es por esto que en la Facultad reflexiva sólo se trata de la facilitación u obstrucción de la fuerza anímica del

⁴¹ N. del A.: en este apartado consideramos de manera importante los planteamientos, discusiones y consideraciones extraídas de los protocolos, resúmenes y apuntes del Seminario “Juicio reflexionante y Sistema en Kant”, año 2002.

sujeto.

En la Facultad del Juicio lo central sigue siendo la Razón, pero ahora considerada sólo subjetivamente. En este caso la Razón se vuelca sobre sí misma, es decir, sobre la raíz misma de la capacidad de objetivación. La subjetividad es su objeto propio. Así como hay Razón teórica y Razón práctica, también puede decirse que hay Razón reflexiva.

La reflexión que es llevada a cabo en la Facultad del Juicio es una reflexión específica sobre las *formas*, sin conceptos, presentando en el juicio sobre dichas formas un placer, un sentimiento del sujeto. Además, dicha reflexión hace inteligible los aspectos de la naturaleza que el Entendimiento sólo deja como indeterminados, y trata sobre los fines de la Razón, exponiendo la finalidad final. Sin embargo, todas las explicaciones que entrega la Facultad del Juicio son sólo subjetivas. Esa es precisamente la actividad de esta Facultad que se cumple a través de juicios reflexionantes, y no determinantes como los de las otras dos Facultades determinantes. Es preciso recordar que los juicios son determinantes cuando lo dado es el universal y a éste deben subsumirse los particulares. En cambio, en el juicio reflexionante lo dado es lo particular, para el cual es preciso buscar el universal.

El juicio reflexionante da cuenta de sentimientos, nunca de conocimientos, expone estéticamente el placer por la forma y el placer que es posible a través de lo deforme y lo inconmensurable, y teleológicamente el placer que deriva de la perfecta unificación sistemática de las leyes empíricas de la Naturaleza. Sin embargo, el juicio reflexionante expone un ámbito en el cual se realiza, armónicamente, sin legislación, un sustrato subjetivo que posibilitan la armonía necesaria para las operaciones de las Facultades que intervienen en los juicios determinantes, que suponen necesariamente legislación. Esto es muy importante, puesto que revela que existe una relación fundante, aunque subjetiva, del juicio reflexionante respecto de los juicios determinantes. Al afirmar que el juicio reflexionante es el sustrato de los juicios determinantes, se está diciendo que a partir de la experiencia reflexiva se hace posible la armonía entre las facultades internas que se ajustan a legislación, que a partir de los juicios reflexionantes son posibles los juicios determinantes, que a partir de la reflexión es posible la expresión de las actividades teórico-especulativa y práctico-moral de la Razón.

Como en las dos *Críticas* anteriores, en la *Crítica del Juicio* surge la pregunta por la existencia de los juicios sintéticos a priori, esta vez en la Facultad del Juicio. Esto se traduce en la pregunta acerca de si es posible una forma superior de sentir, por una parte, y si existe la posibilidad de concebir a priori a la Naturaleza como dotada de finalidad, por otra. La síntesis en la que se expresa activamente la capacidad de juzgar reflexionante consiste siempre en la subordinación de un objeto a un fin, indicando, debido a ello, un camino. Por su capacidad de trabajo, la Facultad del Juicio incluye dos tipos de finalidades: *finalidad subjetiva* y *finalidad objetiva*. La primera se da cuando la capacidad de juzgar reflexionante señala un camino para concebir a la Naturaleza en relación a la finalidad del sujeto propio (finalidad estética); la segunda se da cuando la capacidad de juzgar señala un camino para concebir a la Naturaleza en relación a la finalidad de un sujeto ajeno (ámbito de la teleología natural).

Como lo precisamos antes, nos centraremos en la Estética. La finalidad estética

descubre en las formas naturales una cierta aptitud para despertar la colaboración armoniosa de nuestras facultades en el conocimiento de las formas naturales. Se constata en dichas formas un estado que permite a nuestras facultades la realización de un fin ideal que provoca en el sujeto un sentimiento de satisfacción, es decir, de placer.

La Estética trata sobre la forma, lo reflexionado estéticamente es la forma; por lo tanto se refiere estrictamente al sujeto. La Facultad estética del Juicio, al reflexionar *siente*. En otras palabras, se dice que la forma es la reflexión de un objeto en la Imaginación. En definitiva, la Estética examina el placer y el displacer por las formas. Veremos que no se trata tan sólo del sentimiento provocado por los elementos de la Naturaleza, sino también por el arte en todas sus expresiones, que, por lo demás, están integrados por elementos naturales.

Pero ¿qué es la forma? No es una intuición empírica porque se descarta la materia, tampoco son las intuiciones de Espacio y Tiempo, porque ellas implican categorías para su reconocimiento, no es concepto porque en este ámbito está descartado el conocimiento. Entonces ¿qué queda? Queda la *composición* de esa diversidad de Espacio y Tiempo únicos, lo que la imaginación misma *compone* al recorrer y retener la multiplicidad que afecta al sujeto, es decir, el dibujo, la figura. Esto es lo que la imaginación reflexiona.

Cuando el sujeto siente placer, lo que siente es la facilitación o idoneidad del objeto para ser reflexionado, es decir, recorrido y apreciado. Los objetos son sentidos como adecuados o inadecuados, como aptos o no aptos. El sujeto siente estéticamente el placer por lo bello cuando las formas naturales se muestran como aptas para el ejercicio armonioso de sus Facultades.

En el juicio reflexionante de lo bello se unen imaginación y entendimiento (así como en el juicio reflexionante de lo sublime se unen imaginación y razón). Esta unión, que en los ámbitos teórico y moral, se produce de manera presionada (presión propia de los juicios determinantes), ahora, en la reflexión, es una unión armoniosa, libre y espontánea. Esto significa que en el juicio reflexionante no hay conceptos involucrados, por lo tanto no intervienen *las categorías*.

Así, al juzgar algo como bello, lo que se busca no es un *concepto* de lo bello. Si se está en la búsqueda de la Belleza, el resultado no puede ser un concepto de ella. Aquello significaría una limitación, y la Belleza no puede ser limitada. Cuando decimos que algo es bello estamos juzgando reflexivamente, no entregando un concepto a través de un juicio determinante.

Podemos tratar de hacer un relato del proceso ocurrido en un juicio estético de lo bello. Aunque la existencia del objeto no es necesaria para lo bello, es preciso contar con la afección de lo externo. Esto se encuentra a la base de la génesis del sentido de lo bello; tenemos la representación de un objeto (idóneo, apto, facilitador) en el sujeto; nuestra imaginación reflexiona la forma, pero requiere de la intervención del entendimiento. La unión entre ambas facultades, en este caso, ha de ser libre y armónica, produciendo el sentimiento de placer. Luego, lo bello se define por el sentimiento de placer generado por la unión libre y armónica de las facultades cognoscitivas: Imaginación y Entendimiento.

Una consideración importante respecto al acto de juzgar algo como bello, es que al hacerlo se está emitiendo un *juicio sintético a priori*, un juicio que *agrega* algo al objeto, pues la belleza no es propia de éste, sino que es puesta por el sujeto que juzga. Pero aquí se trata de subordinar un objeto a un fin, fin del sujeto propio (finalidad estética subjetiva). Recordemos que, al preguntar si es posible una forma superior de sentir en la facultad del Juicio, lo que Kant quiere demostrar es la existencia de los juicios sintéticos a priori en dicha Facultad.

También debemos decir que un juicio estético, en este caso, de lo bello, es un juicio libre, o sea, la *libertad* se hace manifiesta en este tipo de juicio, puesto que lo bello es un calificativo que viene del sujeto, es la expresión del sentimiento del sujeto, de su propia subjetividad, en libre armonía.

2.3. El Desinterés

El juicio de gusto es desinteresado, es decir, no satisface interés alguno que permita hablar de una utilidad para el sujeto y su razón. Esta es la base de la autonomía del juicio de gusto e impide confundirlo con otro tipo de juicio. Así, por ejemplo, un juicio que alaba una pintura religiosa atendiendo a los efectos piadosos producidos en el espectador, no es un juicio de gusto, aunque se emita respecto a una “obra de arte”. Podemos recordar que ya Addison había separado los valores morales o metafísicos habituales en lo artístico y poético de la época, atendiendo solamente a los “placeres de la imaginación”. En el siglo de las Luces se pone énfasis en este punto, pues el placer estético es valioso en sí mismo y no necesita ninguna clase de justificación externa. Este cambio parecía responder a las nuevas exigencias estéticas, pero Kant va más allá que eso por un camino propio.

En principio, lo agradable y lo bueno parecen ser desinteresados. Sin embargo, Kant se opone a ello mostrando, precisamente, que son placeres ajenos al desinterés. La *KU* comienza distinguiendo entre lo agradable, lo bueno y lo bello, atendiendo al desinterés de este último y al interés de los dos primeros. Que un juicio sea “interesado” quiere decir que su relación sensible con el objeto está mediada por la existencia actual o posible de tal objeto. El auténtico juicio estético, según Kant, es desinteresado de la eventual existencia del objeto que suscita agrado. “Esa satisfacción [la de lo agradable y lo bueno] se determina no sólo por la representación del objeto, sino, al mismo tiempo, por el enlace representado del sujeto con la existencia de aquél. No sólo el objeto place, sino también su existencia. En cambio, el juicio de gusto es meramente *contemplativo*, es decir, un juicio que, indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer y dolor”⁴². Pero además de ser independiente respecto a la existencia del objeto, el juicio de gusto debe serlo respecto a los valores morales a los que se refiere, cuya atención excluiría cualquier actitud contemplativa, desinteresada, es decir, propiamente estética.

⁴² KANT, I. *op. cit.*, párrafo 5, p. 139.

Pero ¿cuál es el fundamento de estos juicios si no lo es el agrado ni la moralidad? Para explicar esto, Kant pone en juego la relación de dos facultades que intervienen en el proceso cognoscitivo: la imaginación y el entendimiento. Recordemos que la imaginación se había convertido desde comienzos del siglo en una facultad fundamental para cualquier reflexión estética. Kant, la considera también en este sentido, pero con una perspectiva diferente. En el plano teórico-especulativo hemos visto que en el proceso del conocimiento intervienen la sensibilidad, la imaginación y el entendimiento, de tal manera que las tres facultades deben relacionarse y articularse para que el conocimiento se produzca. Pero en el plano estético (de la reflexión) el juicio (el placer) no surge del contenido aportado por la sensibilidad, no surge del conocimiento. El placer estético es desinteresado, carece de contenido alguno: surge del libre juego de la imaginación y el entendimiento, que son las facultades de representar. Se trata de una representación placentera, sin contenido objetivo, que pone a esas facultades “en la disposición proporcionada que exigimos para todo conocimiento, y que tenemos consiguientemente por verdadera para todo ser que esté determinado a juzgar...”⁴³.

2.4. Universalidad y Sentido Común Estético

Otro requisito importante para que un juicio de gusto sea considerado un “juicio” es que cumpla con la universalidad, de esa manera evita ser considerado mera “opinión” personal o subjetiva. Pero, que sea universal no significa que todos han de estar de acuerdo con lo que dicho juicio manifiesta, sino que lo afirmado en el juicio se propone universalmente, dejando sitio para el desacuerdo. El juicio de gusto tiene una pretensión de universalidad. Cuando decimos que algo nos parece bello (opinión), en el fondo escondemos la pretensión de decir que ese algo es bello. Nuestra pretensión de universalidad responde a una natural inclinación a que nuestro parecer sea compartido por otros.

Sin embargo, postular la universalidad de un juicio estético plantea una interrogante: ¿cómo puede ser universal un juicio desinteresado que no ofrece conocimiento objetivo alguno? Hasta ahora hemos visto que la universalidad de un juicio es aportada por la comunidad de intereses o la naturaleza de la verdad aportada por el conocimiento, dándole legitimidad. El desinterés y la falta de verdad (conocimiento objetivo) conducen directamente a un contexto de subjetividad, pero los juicios de gusto reclaman validez y, por tanto, universalidad.

Pero debemos aclarar de inmediato que Kant no se mueve en el ámbito de los hechos ni los datos psicológicos, no se limita a constatar aquello que en el mundo de los hechos es perceptible, rasgo característico en toda la filosofía kantiana. No se nos dice que es bello lo que todos consideran bello o que agrada lo que a todos agrada, lo que correspondería a una universalidad factual. Ello conduciría a evidentes contradicciones que harían inútil cualquier demostración de la universalidad del juicio estético. Kant dice

⁴³ KANT, l. *op. cit.*, párrafo 9, p. 151-152.

que la universalidad buscada en los juicios de gusto debe desprenderse de su necesidad interna, es decir, no de los juicios como hechos sino de la condición de su posibilidad (lo trascendental).

Esta universalidad de los juicios conduce a postular un “sentido común estético”. Recordemos que el placer suscitado en el sujeto se debe al libre juego entre la imaginación y el entendimiento con ocasión de una representación. Ahora bien, ese libre juego no es propio de un individuo u otro. El libre juego de las facultades cognoscitivas es condición universal para el conocimiento en todos los sujetos. Ese juego pasa desapercibido en el proceso del conocimiento teórico-especulativo, pues la atención está puesta en el contenido, pero pasa a un primer plano cuando en el ámbito estético se prescinde del contenido y en el proceso nos atenemos a la forma (el libre juego de las facultades), *reflexionando* estéticamente sobre ella. Dicha reflexión, ese detenerse y contemplar la forma, no es privativo de algunos individuos, sino posible para todos. Por lo tanto, es universal.

2.5. Lo Bello

El tema de la belleza también es de larga tradición a través de la historia de la filosofía, pero es en el siglo XVIII cuando proliferan los escritos al respecto, dado el gran desarrollo del pensamiento estético. En el caso de los juicios de gusto, lo que hacen es afirmar o negar la belleza de los objetos, asunto ya tratado por otros autores, pero Kant, nuevamente, lo tratará de una manera radical.

En general se había dicho que la belleza es una cualidad de los objetos, cualidad que depende de diferentes factores. Algunos se inclinaron por la simetría y la proporción, otros optaron por la unidad en la diversidad, incluso algunos se inclinaron a decir que la belleza es manifestación de la verdad, o que conciben a la belleza en tanto expresión de la Idea, idealizando los objetos y el mundo.

Las diferentes consideraciones respecto a la belleza no dejan de tener algo en común: que la belleza es una cualidad de los objetos y si la predicamos de ellos es porque en ellos la percibimos. Hasta cierto punto, Kant estaría de acuerdo con ello en el sentido de que los objetos que pueden ser calificados como bellos son aquellos que exhiben su formalidad, su regularidad, proporcionalidad, equilibrio, etc., es decir, los que cumplen leyes formales estrictas, sin contenido alguno. Kant da el ejemplo de la perfecta formalidad de una flor o de una ornamentación⁴⁴, formalidad que expresa con nitidez la ley que cumple. Sin embargo, aunque exista ese nexo con la idea convencional de belleza, la fundamentación kantiana de lo bello es muy distinta.

Kant examina los juicios de gusto según su división de las formas lógicas: cualidad, cantidad, relación y modalidad. Luego, a cada una de estas formas corresponde una definición de lo bello. Según la *cualidad*, el sentimiento estético es desinteresado. No

⁴⁴ N. del A.: el párrafo 14 de la KU está dedicado a dar algunos ejemplos, pp. 157-160.

interesa la existencia en sí de lo bello, sino su simple presentación. La segunda definición, según la *cantidad*, dice: “Bello es lo que, sin concepto, place universalmente”⁴⁵. Se asume que el disfrute de lo bello motiva una emoción que todos deben compartir; el desinterés entrega una base para suponer que otros aprecien igualmente lo que juzgamos como bello porque no se fundamenta en una inclinación individual.

La tercera definición, bajo la *relación* (que parece ser la más importante), señala que: “Belleza es forma de la *finalidad* de un objeto en cuanto es percibida en él *sin representación de un fin*”⁴⁶. Esto envuelve la idea del “arte por el arte mismo”, y destaca lo desinteresado de la experiencia artística (estética). Por ejemplo, al contemplar una flor sentimos que la armonía y proporción de sus partes refleja un designio, es decir, una finalidad, pero no acertamos a ver cuál es el propósito al que sirve. Por tanto, el juicio de gusto se caracteriza por tener una “finalidad sin fin”. Aquí Kant nos dice que tal finalidad no está en el objeto (en la naturaleza) sino que es parte de la manera de pensar del sujeto.

La definición de lo bello según la *modalidad* dice: “Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una *necesaria* satisfacción”⁴⁷. Al juzgar que algo es bello “pretendemos asentimiento” universal en quienes lo perciben. Este asentimiento implica que todos los seres humanos están dotados de un “sentido común” con el cual juzgar, pero no es el sentido común ordinario (*sensus communis*), sino un sentido común que es efecto del ejercicio libre de las facultades cognoscitivas. Este ejercicio es *libre* precisamente por no emplear ningún concepto determinante.

En resumen Kant dice que lo bello se caracteriza por ser: placer (satisfacción) sin interés, objeto sin concepto, finalidad sin fin, una *necesaria* satisfacción, es universalmente comunicable dado el *sentido común estético*. Y entorno a todo esto, la imaginación juega un papel fundamental, adaptándose a la forma del entendimiento ‘como si’ (*als ob*) entregara un conocimiento, causando, en definitiva, el placer. También concluimos que bello es la *aparente* exposición de un concepto del entendimiento. Por otra parte, al ser desinteresado el juicio sobre la belleza se refiere a un “sentimiento” propio del sujeto, al placer de sentir el libre juego de sus facultades cognoscitivas. Libertad y juego destacan en esta caracterización, lo que nos muestra claramente que la belleza, a juicio de Kant, no es una cualidad de los objetos sino un predicado puesto por el sujeto. Esto posibilitado porque a la base están los juicios sintéticos *a priori*, ya que son éstos los que permiten añadir algo al ‘sujeto’ (de la oración). La belleza es algo añadido por el sujeto al objeto.

El objeto bello es aquel que obliga a *reflexionar* (contemplar, representar) sobre el libre juego de las facultades, porque carece de contenido cognoscible alguno. El sujeto que contempla predica (pone) la belleza del objeto al sentir el placer que su percepción le suscita (internamente).

⁴⁵ KANT, I. *op. cit.*, p. 152.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 173

⁴⁷ *Ibid.*, p. 178.

2.6. Lo Sublime

Edmund Burke había hecho la distinción entre lo bello y lo sublime, y Kant lo sigue pues hace la misma distinción. En la filosofía moderna encontramos una serie de gradaciones y afinidades entre ambos conceptos (o sensaciones), lo que hace difícil establecer una clara separación. Pero las diferencias existentes entre estos términos justifican la importancia y el desarrollo que Kant realiza al respecto. Nos dice que la diferencia reside en que “lo bello en la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada la *ilimitación* y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma, de tal modo que parece tomarse lo bello como la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como la de un concepto semejante de la razón”⁴⁸. La diferencia interna entre ambas es que la belleza natural entraña finalidad en su forma, por lo cual el objeto parece determinado para nuestro juicio; mientras que lo que en nosotros da origen al sentimiento de lo sublime puede en su forma parecer opuesto a nuestro juicio, insuficiente para nuestros poderes de representación, en cierto modo algo que violenta nuestra imaginación.

Podría decirse que en la *Crítica del Juicio* la categoría de “lo sublime” no es propiamente estética ya que, en tanto que pone en juego una idea de la razón (un concepto indeterminado de la razón), no satisface los requisitos de desinterés y carencia de conocimiento. Sin embargo, la concepción kantiana de lo sublime es central en la estética del Siglo de las Luces y ejerce una enorme influencia, desde el Romanticismo hasta nuestros días.

La caracterización kantiana de lo sublime es más compleja que la formulada por los empiristas, especialmente Burke, al que alude directamente en la *KU*, pero tiene en cuenta muchos de los elementos expuestos hasta entonces por otros autores. Kant también habla de la disparidad entre algunas magnitudes naturales y la capacidad de nuestros sentidos para poder aprehenderlas. La grandeza es un factor decisivo en la elaboración del concepto, pero, a diferencia del empirismo, Kant no se refiere sólo a los fenómenos naturales, sino también a la posibilidad de establecer magnitudes infinitas, por definición más allá de la capacidad de nuestra intuición sensible, limitada a lo finito. La distancia entre esas magnitudes y nuestra intuición sensible es absoluta, y nunca podría cubrirse. Lo absoluto de la distancia da cuenta, tanto en los empiristas como en Kant, de lo sublime. Pero, por muy grandes que sean las distancias, por grandioso que sea algún objeto de la naturaleza, ello no implica que tales dimensiones sean objetiva y mensurablemente absolutas, pues lo absoluto es, por definición, lo que no tiene medida. La inconmensurabilidad es una “cualidad” que surge en relación a un sujeto, por tanto sólo se puede predicar en relación al sujeto que contempla. El sentimiento de sublimidad que surge a partir de la contemplación de lo absoluto de las distancias entre sujeto y

⁴⁸ KANT, I. *op. cit.*, pp. 183-184.

objeto depende, finalmente, del sujeto, ya que sin duda éste podría contemplar las cosas –por ejemplo una montaña- de manera diferente (científicamente), ignorando la sublimidad.

Según Kant, existe una inadecuación entre la intuición del sujeto y los objetos denominados sublimes. La magnitud de dichos objetos supera la capacidad de la intuición de tal modo que esa inadecuación produce un cierto “terror”, pues la inadecuación es tan grande que el sujeto siente que puede ser aniquilado por el objeto que contempla. Podemos recordar que también para Burke lo sublime implica, en un principio, un cierto terror. Según Burke, ese terror agita las “facultades espirituales”, sacándolas del estado de somnolencia en que se encuentran, precisamente porque el sujeto ha sido puesto en un estado de peligro. Por su parte, Kant también señala que la inadecuación entre la intuición y el objeto es fuente de peligro, pero éste no conduce a la agitación de nuestras facultades, sino al auxilio inmediato de la razón que nos “proporciona” (entrega, suministra, despliega) la idea de “sublime”, con la cual podemos “dominar” al objeto. En palabras del propio Kant: “...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 aquélla (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. Así, pues, la naturaleza se llama aquí sublime porque eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede sentir la *propia sublimidad*⁴⁹ de su determinación, incluso por encima de la naturaleza”⁵⁰.

Como vemos, la teoría kantiana de la sublimidad proclama el triunfo de la razón con mayor énfasis y rigor que ninguna otra. Según esto, entendemos que la razón nos permite “dominar” al mundo, pues sólo ella proporciona ideas que nos permiten comprenderlo. La idea de lo sublime es algo así como el rescate que la razón hace en ayuda de la intuición y la imaginación. Pero si la sublimidad es una idea de la razón, entonces ‘sublime’ no es una categoría estética en el mismo sentido que ‘bello’. Por lo mismo surge la exigencia de Kant respecto a desarrollar la capacidad para lo sublime. No todos los hombres actualizan dicha capacidad, y en esto se diferencia claramente de lo bello. La postura ilustrada de Kant va más allá de lo meramente estético, más allá de la cultura. Él reclama de todos y cada uno la disposición para el sentimiento de ideas, la moral: “...sin desarrollo de ideas morales, lo que nosotros, preparados por la cultura, llamamos sublime, aparecerá al hombre rudo sólo como atemorizante. (...) Porque el juicio sobre lo sublime de la naturaleza requiere cultura (más que el juicio sobre lo bello), no por eso es 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, la disposición para el

⁴⁹ N. del A.: la cursiva es mía, porque quiero destacar que lo sublime (como lo bello) es, para Kant, propio del sujeto que contempla y no de los objetos de la naturaleza.

⁵⁰ KANT, I. *op. cit.*, párrafo 28, p. 205.

sentimiento de ideas (prácticas), es decir, la moral”⁵¹ .

2.7. El genio

En el párrafo 46 de la *KU*, Kant define el genio como “el talento (dote natural) que da la regla al arte”⁵² , pero extiende su definición diciendo que “como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio* es la *capacidad espiritual* innata (*ingenium*) *mediante la cual* la naturaleza da la regla al arte”⁵³ . Con esto, Kant está en un camino distinto de todas aquellas explicaciones del genio (que toman en cuenta rasgos psicológicos o habilidades técnicas), estableciendo una conexión fundamental entre genio y naturaleza que perduró por mucho tiempo. Al indicar desde un principio que el genio es parte de la naturaleza (que es naturaleza), Kant puso las bases para la teoría romántica del genio.

Su definición de genio establece una relación entre facultad espiritual y naturaleza como si ésta poseyera “facultades espirituales”, o sea, ‘genios’. En tanto que es una capacidad innata, natural, no adquirida, cabe decir que el genio es la capacidad espiritual mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. Pero este talento no se atiene a reglas establecidas, ni mucho menos las imita. No sigue las reglas de otro sino que es libre, pues se da su propia regla. De hecho, al igual que sucede con el genio, la naturaleza se da libremente su ley, no imita a nadie, es decir, es original. Se produce una identificación entre genio y naturaleza, lo cual nos permite captar, a través de las creaciones del genio, aquel principio trascendental que permite la experiencia de la naturaleza en sí misma y no sólo de sus fenómenos singulares.

Una vez explicado lo anterior, entendemos por qué Kant define al arte bello como “arte del genio”. Esto porque toda creación artística, como tal, es producto de una capacidad espiritual innata en hombres que no saben siquiera cómo explicar el surgimiento de sus creaciones: “...ni un Homero ni un Wieland pueden mostrar cómo se encuentran y surgen en sus cabezas sus ideas, ricas en fantasía y, al mismo tiempo, llenas de pensamiento, porque ellos mismos no lo saben, y, por tanto, no lo pueden enseñar a ningún otro”⁵⁴ . Distinto es en el ámbito científico, donde, sea cual sea el grado de conocimiento, todo hombre puede ser calificado como un *imitador* de lo que otros ya han hecho. En cambio, en la creación artística es la naturaleza la que, a través del artista, produce el “arte bello”, de tal manera que una obra es bella (es obra de arte) en tanto se asemeja a la naturaleza. “.. la naturaleza da la regla al arte en el sujeto (y mediante la

⁵¹ *Ibid.*, pp. 209-210

⁵² KANT, I. *op. cit.*, párrafo 46, p. 262.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ KANT, I. *op. cit.*, párrafo 47, p. 264.

disposición de la facultad del mismo)..., el arte bello sólo es posible como producto del genio”⁵⁵.

En la relación que Kant establece entre el genio y el gusto (párrafo 48), nos dice que “para el juicio de objetos bellos como tales se exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la *creación* de tales objetos, se exige genio”⁵⁶. La diferencia es clara: la belleza de la naturaleza sólo exige gusto, pero la belleza artística exige genio. “Una belleza de la naturaleza es una *cosa bella*; la belleza artística es una *bella representación* de una cosa”⁵⁷.

Finalmente, Kant nos recuerda que las facultades que constituyen el genio (y que protagonizan todo juicio estético) son la imaginación y el entendimiento, en *libre* juego. “..el genio es la originalidad del don natural de un sujeto en el uso *libre* de sus facultades de conocer”⁵⁸.

⁵⁵ KANT, l. *op. cit.*, párrafo 46, p. 263.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 267.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ KANT, l. *op. cit.*, párrafo 49, p. 276.

3. EL ROMANTICISMO Y EL IDEALISMO POSKANTIANO

En la historia de las ideas estéticas el Romanticismo es visto como una reacción contra el racionalismo crítico e intelectual, como un llamado al sentimiento (en alemán *Gefühl*). Después de un período denominado *Sturm und Drang* (Tempestad e Impulso), movimiento inspirado por Rousseau, surge el verdadero romanticismo, el de Schiller y el de Goethe, que precede por su parte al período de los poskantianos. Los románticos se caracterizan por una actitud enteramente subjetiva y aún moralizadora, como Schiller. Entre los poetas ⁵⁹, por ejemplo, existía un deseo de engrandecer del arte luego de constatar la sequedad de la poesía basada en la razón. Escribiendo en una revista llamada *Athenaeum*, Friedrich Schlegel (1771-1829) sitúa la ciencia y el arte en el nivel de los dioses y de la inmortalidad y piensa que el arte debe ser ejercido como una verdadera religión: “Los dioses nacionales alemanes no son Hermann y Wotan, sino el Arte y la Ciencia”. El arte es, para él, un auténtico idealismo. En uno de sus escritos, Schlegel se refiere a Goethe (1751-1832) para decir que él, Goethe, es el fundador de la nueva poesía: “Este gran artista abre una perspectiva por completo nueva para la formación estética. Sus obras constituyen un testimonio indudable de que el objetivo es posible y que la esperanza de lo bello no es un engaño de la razón” ⁶⁰. Goethe se nutrió

⁵⁹ N. del A.: destacan Wackenroder (1773-1798), Tieck (1773-1853) y Novalis (1772-1801).

⁶⁰ *Ibid.* (ambas citas pertenecen a la revista *Atheneum*, pero aquí las extraigo de la Historia de la Estética de R. Bayer.)

más de las teorías clásicas y es mucho más aristocrático que Schiller, pero es en éste último donde apreciamos una influencia más notoria de la estética kantiana, la cual inspiró en muchos pensadores las más diversas visiones sobre el arte y sus recursos.

Friedrich von Schiller (1759-1805) no fue precisamente un filósofo como lo fueron los idealistas alemanes, pero sí fue un gran pensador y escritor romántico. Se dice de él que poseía un espíritu profundamente religioso y apasionado. Sus primeras obras literarias están compenetradas de una actitud pesimista y de idealismo. Sus escritos estéticos, publicados en su mayoría como artículos para revistas literarias, se extienden a lo largo de los últimos diez años del siglo XVIII. En 1788 conoce a Goethe, a quien después de algún tiempo lo une una estrecha amistad; comprendieron los dos, a pesar de sus caracteres opuestos, que habían sido hechos para trabajar juntos. De 1791 a 1796, Schiller estudia sobre todo a Kant y adapta sus propias opiniones estéticas a los juicios kantianos. Es nombrado profesor de estética en 1791. lee y estudia la *Crítica del Juicio* y publica en 1798 dos opúsculos sobre la tragedia, en que aplica la concepción que Kant tenía de lo trágico. También aparecen entre sus escritos temas como: el sensualismo, el biologismo y el moralismo. De hecho, Schiller era discípulo del médico Abel, de Rousseau y de Kant.

La obra estética de Schiller comprende una primera etapa pre-estética, con pequeños tratados y discursos, que termina con la filosofía kantiana. Y luego, la etapa estética propiamente dicho, el que corresponden *Kallias* y, principalmente, *Poesía ingenua* y *poesía sentimental*. En Schiller, lo bello será una *Mittelkraft*, un poder intermediario entre la vida y la moral, entre la naturaleza y la forma; por cierto, en esta concepción podemos notar una influencia de la “filosofía de la mediación” kantiana. Otras influencias importantes fueron la dialéctica de Fichte y el empirismo escocés, conformando así un triple influjo que desembocó en la *Cartas sobre la educación estética del hombre*, que constituye la principal obra estética de Schiller. Este escritor y poeta desarrolla la noción kantiana del libre juego. Dijo que la actividad del artista es como un juego, y que el hombre sólo es libre cuando juega, porque entonces hace sus propias leyes. Mediando entre el instinto material y el instinto formal (escisión entre lo sensibilidad y lo inteligible), Schiller introduce el instinto del juego, lo señala como el que restablece la unión, como el que reconcilia a los otros dos instintos. El instinto del juego es la forma viva o la belleza, la armonía de la imaginación y del entendimiento.

Es cierto que en su estética Schiller sigue a Kant y lo comenta, pero no deja en ningún momento de introducir objeciones y aclaraciones. Según Schiller, el error de Kant había consistido en relacionar lo bello a la razón teórica, es decir, al juicio. Él, en cambio, lo relaciona a la razón práctica, o sea, a la razón ligada a la acción.

Podríamos abundar más en la obra de Schiller, pero la extensión requerida nos limita sólo a mencionar algunos aspectos de su estética y pasar, necesaria y brevemente, a examinar la estética del idealismo alemán, constatando, en distinto grado, la influencia kantiana en los siguientes filósofos.

3.1. Fichte, Schelling y Hegel

Un factor muy importante para la inserción de la estética kantiana en el centro del debate romántico fue, sin duda, la obra de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814). Es un hecho que Fichte hizo clases en Jena y hacia finales del siglo XVIII tuvo como alumnos a los principales exponentes del incipiente movimiento romántico tales como Novalis o los hermanos Schlegel, sin embargo su relación con ellos no fue directa. Por otra parte, el pensamiento fichteano enfrenta sólo tangencialmente los problemas estéticos, ya que en su primera fase gira alrededor de la ética y, en una segunda etapa, los temas religiosos.

Sin embargo existe una posición en los temas estéticos por parte de Fichte. Existe un escrito de 1795 llamado *Sobre el espíritu y la letra de la filosofía*, en donde, de una manera polémica, retoma la tesis de Schiller según la cual únicamente en un sentido de la letra que traiciona el espíritu del kantismo se puede afirmar la insuperabilidad de la escisión entre sensibilidad y razón. Según Fichte, en filosofía, exactamente igual que en el arte, de la letra no se debe siquiera hablar, porque es el espíritu el que anima como imaginación libre y creadora sus producciones, remitiéndolas a una única fuente que no es ni la práctica ni la teórica, sino estética. En otra obra, *El destino del sabio* (1811), también hace referencia a la función profética del arte. La tarea que antiguamente correspondía a los fundadores de las religiones y a los grandes maestros espirituales corresponde ahora, según Fichte, a los poetas y a los artistas; considera que es en ellos donde el espíritu se manifiesta espontánea y originariamente y, por tanto, su tarea es hacerse educadores de la humanidad.

En relación a Kant, Fichte invierte su filosofía en la conocida *Doctrina de la ciencia*, obra que mantuvo en permanente reelaboración⁶¹. Sin embargo, parte del kantismo y en estética se mantiene dentro de él pues añade muy poco a lo ya planteado por Kant. Pero aunque en la totalidad del discurso fichteano no encontremos más reflexiones sobre el arte y la belleza, se debe reconocer que sus planteamientos pasaron a ser el núcleo especulativo del romanticismo. La fórmula fundamental del Fichte, “el yo se pone a sí mismo”, significa que el yo se pone a sí mismo como sujeto y también como no-sujeto, como no-yo, sin embargo, es el propio yo en la figura de lo otro de sí. Se abre así, en el centro mismo del yo, la vía de auto alineación (disociación, fractura) del corazón mismo del yo que pone en movimiento los procesos psíquicos, vía que los románticos recorren hasta el fin. Las novelas de Tieck, en particular *William Lovell* y *Almansur*, son documentos representativos de los que más tarde se denominó “nihilismo romántico” de origen fichteano. Quienes han analizado estas obras señalan que en ellas “el yo, el sujeto, recibe la más fuerte sacudida en la raíz misma de la afirmación de sí que debería autorizar su triunfo sobre el mundo externo. El yo sale de sí, asume todas las máscaras, juega, en un verdadero delirio de omnipotencia, todos los juegos, vive todas las vidas, representa todos los papeles, para reconocerse a sí mismo en todo lo que no es. Pero

⁶¹ N. del A.: existen sucesivas ediciones de esta obra, entre las que destacan las de 1794, 1798, 1804 y 1810.

encuentra, inevitablemente, a un doble maligno y se refleja en él, que le devuelve las imágenes como si él mismo fuese su propio doble; y así hasta el infinito, en una completa desintegración de la identidad personal”⁶².

Fichte introduce en su doctrina la noción de “imaginación productiva”, también de origen kantiano. Pero, mientras en Kant dicha imaginación sólo produce representaciones en las que la forma del objeto *parece* corresponder a la estructura cognoscitiva del sujeto, en Fichte la imaginación es la facultad a través de la cual el hombre produce la naturaleza. Esta facultad produce inconscientemente desde el momento en que la naturaleza le es dada como fuera del sujeto; pero la produce como si fuese su propio contenido profundo que espera ser liberado y devuelto al yo, al sujeto, a la libertad. Si la naturaleza es esto, si es el campo del desmedido trabajo de auto alineación del espíritu, inevitablemente terminará apareciendo como el seno de todas las fuerzas que concurren en ella y de todo lo que en ella se insinúa. Novalis lo señaló como “Idealismo mágico”, lo cual indica que en el pensamiento de Fichte laten posibilidades de creación e interpretaciones estéticas que para él mismo permanecieron ocultas.

Como señalamos anteriormente, fue en la universidad de Jena donde se dio el escenario principal donde los anhelos del nuevo sujeto histórico, el de la modernidad, entendido como fruto de tres grandes factores o tendencias: la Revolución Francesa, la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y la obra de Goethe Allí, más o menos durante el período comprendido entre 1788, año del nombramiento de Schiller como profesor de Historia, y 1806, con la entrada de Napoleón en la ciudad, tuvieron lugar casi todos los hechos decisivos que sellaron el vínculo entre romanticismo e idealismo. En Jena coincidieron en uno u otro momento, como profesores, como estudiantes o simplemente como quienes la frecuentaban por entonces, además de los ya nombrados Schiller y Fichte, personajes como Hegel, Goethe, Hölderlin, Novalis, Humboldt, los hermanos Schlegel, Tieck, Brentano y Schelling. Vimos que la gran figura intelectual dominante durante aquel tiempo fue Fichte. Pero el brillo de Fichte comenzó a declinar a raíz de una lamentable, aunque comprensible, acusación de ateísmo que no supo contrarrestar de manera adecuada. En 1799 se aceptó su dimisión y tuvo que marcharse de Jena, adonde inmediatamente sería llamado Schelling.

Si retrocedemos un poco, durante la última década del siglo XVIII, en las aulas del Seminario de Tubinga, encontramos por aquel entonces a los estudiantes Hegel, Hölderlin y, en cursos inferiores, su amigo común Schelling, todos ellos inmersos en sus estudios de teología, filosofía y literatura clásica, pero también exaltados por las nuevas e ilimitadas perspectivas que habían visto abrirse a raíz de los recientes acontecimientos de la Revolución Francesa. A este trío de amigos se le atribuye aquel célebre fragmento que parece haber sido redactado hacia 1796 y conocido como *El más antiguo proyecto de sistema del idealismo alemán*, en donde se postulaba una síntesis de las esferas de la “verdad” y el “bien”, instancias que no había conseguido reunir el pensamiento ilustrado y que Kant había mantenido estrictamente separadas. Esa reunión debía suceder en forma de “belleza”, es decir, a través de la cristalización de un discurso poético entendido en un sentido totalizador, como exposición de una nueva racionalidad ya nunca más

⁶² GIVONE, S. *Historia de la Estética*, Ed. Tecnos, Madrid, 1990, pp. 43-44.

abstracta y meramente argumentativa, sino concreta, “sensible”, estética e imaginativa, como una “mitología de la razón” que, a su vez, sería equivalente a una “nueva religión”. En torno a esa idea habría de girar la obra de casi todos los románticos alemanes, en especial la de Hölderlin, los hermanos Schlegel y Schelling. Sin embargo, no debemos ignorar las significativas diferencias que se produjeron a la hora de trazar los respectivos caminos hacia aquella “nueva mitología”.

Schelling, tomó un camino bastante diferente al de Hölderlin. Su filosofía está marcada por un permanente proceso de transformación. Pero, haciendo abstracción de ellos, nos limitaremos a los aspectos más directamente relacionados con la estética del romanticismo. En primer lugar, encontramos lo concerniente a su proyecto de una recuperación del contenido de verdad del pensamiento mítico. En efecto, antes del mencionado escrito junto a sus amigos, el joven Schelling había dado muestras de su interés por el tema. Muy tempranamente valoró los mitos, sobre todo, su poder de “sensibilización” de las ideas, su capacidad para hacer concreto y vivificar lo general mediante su inserción en la experiencia particular. Los contenidos intelectuales adquirirían en el mito la forma de una “representación sensible”. Siguiendo esta línea, en su obra llamada *Sistema del Idealismo trascendental* (1800), tanto el pensamiento mítico como el arte mismo, como dimensiones casi indistintas, aparecen como el “órgano” de la verdadera filosofía. El fundamento de esta clase de perspectivas es el postulado de una “intuición intelectual” como aquella de la que había hablado Fichte (y que Kant había desestimado), en este caso entendida como una forma de saber donde se cumpliría la anhelada identidad entre sujeto y objeto.

De esta manera la representación sería simultáneamente creación, y su modelo debía ser buscado en el arte, o en el pensamiento mitológico. Esto es lo que se vino a denominar “absolutismo romántico”, puesto que la verdadera experiencia estética sería la experiencia del Absoluto mismo, y que el arte sería ese lugar donde se haría manifiesta la realidad suprema que las religiones pagana y cristiana, al igual que la filosofía racionalista, aspiraban a alcanzar con sus propios pero insuficientes medios. Como derivación estética de aquella “intuición intelectual”, surge también en Schelling una idea de *genio*. Sabemos que en la *KUKant* había definido al genio como “la facultad de las ideas estéticas”, y lo había considerado una especie de don natural, ya que, finalmente, era la naturaleza misma la que actuaba a través de él. Por su parte, Schelling sigue la caracterización kantiana del genio, pero matizándolo en el contexto de su *Naturphilosophie*, donde la naturaleza se le presentaba como la dimensión inconsciente del propio yo infinito. Allí, el genio no podía ser sino la manifestación inmediata de la “actividad inconsciente” del sujeto absoluto, el punto donde éste se reencuentra consigo mismo en el objeto, donde se reconcilian libertad y necesidad, espíritu y materia, conocimiento y acción, universal y particular. Tal fue el tono que marcó las lecciones y discursos que Schelling dedicó al arte entre 1802 y 1807 (*Filosofía del arte* y *La relación de las artes plásticas con la naturaleza*), en donde formularía sus mejores observaciones acerca de los diferentes géneros literarios y, con menor profundidad, sobre las artes figurativas. Más tarde Hegel acusaría la debilidad argumental de estos planteamientos de Schelling, diciendo que pretendió alcanzar el absoluto “de un pistoletazo”. Las propuestas de Schelling fueron calificadas como oscuras, toda vez que eran menos filosóficas (y más artísticas) de lo que él pretendía. Su idealismo se reveló como el paraíso de la pura

elucubración desbocada, es decir, del irracionalismo puro y simple. Es así como lo vio Hegel el pensamiento de Schelling, y ello fue confirmado, finalmente, por la “filosofía de la mitología” y la “filosofía de la Revelación” de éste.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), al igual que Fichte y Schelling, partió de Kant. La base de su filosofía es la noción de la Idea. Luego, todo arte no es sino una encarnación particular de la Idea. Para Hegel, la Idea no tiene únicamente un fin ideal, sino que es; no hay nada más que ella; noto lo que se haya fuera de ella es una mera manifestación imperfecta, incompleta de esta Idea. Y la realización de ésta se efectúa en tres tiempo: se propone (tesis), se opone (antítesis), y forma una síntesis: “El ser permanece esencialmente en el devenir. Es el proceso dialéctico”⁶³.

El problema de la filosofía hegeliana es el de todo el pensamiento postkantiano y se plantea expresamente en la Introducción de la *Estética*, en la que Hegel resume sus elogios a quienes le antecedieron. Enfrentando al dualismo kantiano, Hegel intenta cubrir la distancia abierta por Kant entre sensibilidad y entendimiento, y piensa que el arte es precisamente un “ambiente” entre ambos. A propósito del juicio estético reflexivo dice Hegel en la introducción de la *Estética* que “esta separación se encuentra suspendida en lo bello; aquí, lo general y lo particular, el fin y el medio, el concepto y el objeto se compenetran de manera perfecta”. Hegel reprocha a Kant el que no hubiese vencido la subjetividad en esta reconciliación, el que no hubiese hecho de este acuerdo entre naturaleza y espíritu una realidad.

Tanto Fichte como Schelling habían criticado a Kant. Ahora Hegel también dirá que la “cosa en sí” no es más que un postulado indemostrable, un “residuo incognoscible”, pues para él, toda la realidad está constituida por el conocimiento. Todo lo existente es lo constituido por el conocimiento, que no es subjetivo, sino absolutamente objetivo. Este conocimiento deviene en la historia y tiene una subjetividad fundante: el Espíritu. Lo verdadero es el todo, el Absoluto.

Hegel es quizá el pensador que desarrolló una obra más completa respecto del arte, tanto en la historia del arte como en las disciplinas artísticas o estéticas. Y aunque es importante en él la influencia de Schelling, la posición frente al arte respecto de la filosofía es muy distinta en ambos. Schelling le otorgó al arte un carácter simbólico central (el “órgano” de la filosofía), en cambio Hegel le da un carácter secundario, subordinado a la filosofía. En el ascenso de la conciencia el sistema hegeliano establece claramente el siguiente orden: *arte, religión y filosofía*. El reconocimiento del individuo en el todo y del todo en el individuo sólo se da en la *religión*, la moralidad encuentra su verdadera realidad en la religión. Lo que la religión reconoce intuitivamente es lo que la *filosofía* debe reconocer racionalmente. El *arte*, por su parte, no es más que el contenido material de la religión, Las formas artísticas están según Hegel, todas vinculadas en su origen con las expresiones religiosas. El arte expresa en lo sensible aquello que se formula de alguna manera en términos religiosos, es religión realizada, es religión materializada. la verdad del arte es la religión. Cada religión tendría una mitología que se expresa “vagamente” en el arte. Los escritos religiosos son susceptibles de ver como “obras de arte” y luego los mitos contenidos en ellos son representados plásticamente para, más

⁶³ HEGEL, G. W. F., *Estética*, vol. I, parte I, cap. I: “De la idea de lo bello en general”.

tarde, rodearse de ritos (música, danza, etc.). Todo ello es considerado como arte en el cual se expresa el contenido (la verdad) de la religión.

El arte es un extrañamiento en lo sensible del autorreconocimiento del Espíritu, es una alineación en la materialidad que es superada en la religión y en la filosofía. Sin embargo, Hegel eleva el arte al estatus de manifestación de la conciencia del hombre. Es posible concluir que, para Hegel, arte, religión y filosofía tienen un mismo contenido pero en distintos grados de la conciencia. Por tanto, el arte no es sólo una manifestación estética sino una manifestación del Espíritu Absoluto; en Hegel, el tema del arte se eleva más allá de la estética (conservando la expresión utilizada hasta entonces) para transformarse en Filosofía del Arte. Es con las *Lecciones de Estética* que se produce un desplazamiento desde el problema genérico de la belleza hacia la concreta filosofía del arte. Desde entonces para Hegel el nombre de *estética* no es conveniente para la ciencia que desarrolla en torno al arte (tampoco *kalística* es conveniente). El desplazamiento hecho por Hegel está fundamentado en su idea de que la belleza (su conceptualización) no está en la naturaleza, sino en las bellas artes. Para Hegel, la belleza se formula artísticamente, esto es, como producto del espíritu. Lo bello artístico es superior a lo bello natural, pues la belleza artística es de tipo espiritual, y lo espiritual es superior a lo natural⁶⁴. A diferencia de Kant, Hegel piensa que es la naturaleza la que imita al arte.

Contra la objeción general que dice que la estética es una disciplina que se ocupa de frivolidades, de las apariencias, Hegel señala que las esencias no existirían si no tuvieran una "apariencia". Tanto la religión como la filosofía tienen apariencia sensible; podemos decir que existen los *bellos* escritos de Platón, los *áridos* textos de Kant, los *apasionantes* libros de Nietzsche, etc. El concepto tiene una expresión sensible, por tanto se muestra el carácter esencial de lo aparente.

En Hegel, la idea de belleza es muy cercana a la de las bellas artes. Partiendo de la tradición platónica, la concepción hegeliana de belleza es filosóficamente más amplia, pues lo bello es la manifestación sensible de la Idea. Esta belleza debe tener un contenido y ese es el devenir histórico del arte. En ese contexto, Hegel revisa las concepciones tradicionales que se tenían sobre el arte, de acuerdo a la finalidad que se le otorgaba: para suscitar emociones y sentimientos, para educar, para imitar a la naturaleza o para purificar las pasiones. Frente a estos lemas sobre el arte, Hegel señala como un error ver al arte como un medio. El arte no sólo debe suscitar emociones, sino incitar a la reflexión; si sólo se pone el énfasis en su valor pedagógico, entonces se deja de lado el placer estético; si sólo se le considera como imitación de la naturaleza, se cae en el error de poner a lo natural por sobre lo espiritual; y si se considera al arte como un medio de catarsis, entonces se mantiene una visión del arte como medio, visión que queda ciega respecto a todas las otras nociones.

Para Hegel el arte no es ningún medio; el fin del arte no puede ser ni la moral, ni la educación, ni la diversión, ni la catarsis, ni la complacencia de los sentidos. Por ello, podemos decir, con Hegel, que el fin propio del arte es satisfacer en forma sensible a la conciencia espiritual. ¿Qué necesidad tiene el hombre del arte? La necesidad de elevarse a la autoconciencia. El hombre se conoce y reconoce en las manifestaciones del arte.

⁶⁴ Cfr. HEGEL, G. W. F., *Estética*, Introducción.

Luego, para Hegel, lo propio del arte es “revelar la verdad” en forma estético-sensible. La verdad que el arte revela es el despliegue del auto reconocimiento del Espíritu Absoluto, como divinidad. es decir, la verdad se reconoce en el ámbito religioso. La función de la filosofía es reconocer esto conceptualmente, ya que el contenido es el mismo entre religión y filosofía, pero con superioridad en el nivel de conciencia de esta última.

Si la función del arte es ser representación del Absoluto, esto quiere decir que el Absoluto “se deja” representar y que el contenido del arte no es abstracto sino concreto. Por ejemplo en el arte cristiano Dios es representado de una forma sensible, individual, concreta. Sin embargo, en la historia del arte, los modos de expresión artística no siempre han sido los adecuados. Esto porque, según Hegel, el arte ha pasado por tres grandes etapas claramente identificables con determinadas culturas.

El primer modo inadecuado de expresión artística del Absoluto es el *simbólico*. El “Arte Simbólico” se sitúa más bien en oriente, ejemplificado en la cultura egipcia. Allí el símbolo sugiere (la esfinge, la pirámide), siendo la arquitectura de entonces un modo más primario del arte. Hay un desequilibrio ente forma y contenido.

En cambio en el “Arte Clásico”, situado en la cultura griega antigua, la escultura del cuerpo humano logra un equilibrio forma-contenido. Por cierto, el dios tiene forma humana y está “realmente presente” en el templo.

El tercer modo de expresión es el “Arte Romántico”. El cristianismo aparece como destructor de imágenes (iconoclasta). Aunque reconoce que el carácter divino se puede “representar” en una imagen externa, aclara que la divinidad no está “encarnada” en la obra de arte. Para el cristianismo, el autorreconocimiento de la divinidad se realiza en el interior del hombre ⁶⁵. De este modo el arte romántico desvaloriza la obra-cosa, para reconocer que lo importante no es la obra sino el sentimiento, siendo “el Amor” el contenido propio del arte romántico. La novela es la producción artística propiamente romántica (roman), donde el contenido sentimental hace que se desvalore lo material de la obra. La música y la pintura también están presentes en el romanticismo, pero son la novela y la poesía las manifestaciones sensible que están más cerca del carácter conceptual de la filosofía.

Finalmente, Hegel concluye que ya no es el tiempo para el arte, porque la verdad de lo absoluto ya no se reconoce en las manifestaciones artísticas, sino en la forma superior que es la filosofía. Hubo una época donde la verdad del Absoluto se encontraba en el arte, el clásico (Grecia), pero en el tiempo de la filosofía hegeliana el arte es “una cosa del pasado”. Estas consideraciones en torno al *después del arte*, es decir, la visión del arte como “algo pretérito”, han sido entendidas en el sentido de una proclamación de una “muerte del arte”, de su acabamiento en una época que en adelante habría de ser dominada por la racionalidad filosófica o científico-técnica. Pero, si examinamos esto con toda seriedad -y constatando el devenir histórico del arte-, el asunto no sólo aparece bastante más complicado, sino que, lejos de favorecer ninguna clase de pesimismo superficial, nos lleva a una mejor comprensión tanto del presente como del porvenir del arte.

⁶⁵ N. del A.: claro está que es el punto de vista protestante el que predomina en estas reflexiones.

CONCLUSIÓN

El propósito de dar una mirada general, histórica, del desarrollo del pensamiento estético se cumple en la medida que en que iniciamos nuestro camino en el punto mismo donde convergen los primeros conceptos estéticos relativamente independientes de las otras áreas del conocimiento, esto es, en el sensualismo empirista inglés. Que converjan distintos autores ingleses en un mismo texto es posible sólo en “historias de la estética” que, por su extensión, ven facilitada su labor. Pero en nuestro caso las exigencias de espacio nos limitan a una breve exposición que, no obstante dicha limitación, logra dar una visión adecuada y orientadora respecto de las influyentes teorías estéticas empiristas. Constituye, a nuestro juicio, una invitación a revisar los textos de Burke, Addison, Hume, etc. y profundizar en conceptos de mucha riqueza que, muchas veces, resultan ignorados.

Leer a los empiristas fue precisamente lo que Kant hizo en una etapa decisiva de su pensamiento. Él mismo nos hizo saber que había despertado del “sueño dogmático” gracias a sus lecturas de Locke y Hume. En seguida vino el florecimiento de Kant que se dio a partir de su nombramiento como catedrático de lógica y metafísica, luego de la *Dissertatio* (tenía 46 años), pero fue la *KrV* –el libro de los libros- la que marca el inicio de “la era de la crítica” y, de ahí en adelante, constatamos todo el desarrollo de la filosofía trascendental que ya tenía sus gérmenes en el período pre-crítico. En Kant convergen todos los elementos importantes del Siglo de las Luces, todas las tendencias que moldearon el edificio crítico: el pietismo, el psicologuismo empirista, el culto al sentimiento, etc. Por tanto, descubrimos que la *KU* forma parte de un enorme proyecto sistemático, unitario y crítico. Es esa misma mirada de totalidad la que pretendimos

entregar en las páginas dedicadas al filósofo de Königsberg, pues no podemos llegar a una comprensión de las analíticas de lo bello y de lo sublime sin comprender antes lo que está en juego desde un comienzo: descubrir las condiciones de posibilidad de todo conocimiento, por cierto, de los juicios reflexivos estéticos. Si en el plano teórico-especulativo nos encontramos con las intuiciones puras (Espacio y Tiempo), y en el plano práctico-moral descubrimos la ley moral (Imperativo Categórico), también en el plano de la reflexión encontramos el sustrato posibilitador, el elemento trascendental denominado “principio de finalidad”.

Hemos logrado hacer las observaciones pertinentes acerca de las relaciones de la filosofía kantiana con la filosofía anterior y con el idealismo especulativo que le sucedió. Al parecer, todo el mundo tiene la inclinación de representar la filosofía de Kant como la confluencia de las dos corrientes del racionalismo continental y el empirismo británico. Ello es natural dado que existen fundamentos obvios para esa visión. Aquí no hacemos una excepción al respecto, pero sería erróneo presentar la filosofía kantiana como una síntesis de racionalismo y empirismo en el sentido de un agregado de elementos tomados de dos corrientes opuestas de pensamiento. Al igual que cualquier otro filósofo, Kant estaba sometido a la influencia de sus contemporáneos y sus predecesores. Pero los elementos que pueden ser derivados de o sugeridos por otras filosofías son recogidos por Kant y fundidos en un sistema que está muy lejos de ser un mero agregado. El suyo era un sistema que aspiraba a superar la metafísica racionalista y el empirismo, no a combinar cosas incompatibles. Lo inadecuado de una descripción del pensamiento kantiano como una síntesis o agregado de elementos queda claro al recordar que el problema fundamental -que atraviesa toda la filosofía kantiana- es conseguir la armonización del mundo de la física newtoniana, el mundo de la causalidad mecanicista, con el mundo de la libertad. Para decir correctamente que el sistema de Kant es una “síntesis” de racionalismo y empirismo hay que entender el término ‘síntesis’ en un sentido cercano al que da Hegel, o sea, en el sentido de que Kant ha insertado en un “sistema original” los elementos de valor positivo (según su punto de vista) que había en los sistemas anteriores, mediante una incorporación que transforma, de manera crítica, esos mismos elementos.

Todo en Kant responde a su exigencia sistemática, a su ordenación arquitectónica, dejando en segundo plano, quizás, la preocupación de abrir zonas nuevas de problemas. Esto porque podría criticarse que la elaboración de la *KU* está más determinada por consideraciones en torno a la organización sistemática exterior de los conceptos fundamentales de la crítica que por el descubrimiento de leyes propias y nuevas en la “razón kantiana”. Sin embargo, examinando cada apartado de la estética kantiana, nos damos cuenta de que era estrictamente necesario fundamentar una crítica de la facultad de juzgar, una crítica del gusto. Es cierto que la naturaleza y la libertad (*KrV* y *KpV*) aparecen como campos separados, no obstante, Kant considera estrictamente necesario buscar un punto de vista desde el cual se pueda enfocar esos dos campos no tanto en sus diferencias como en sus mutuas relaciones. De aquí que en el prólogo de la *KU* se diga que el Juicio es un nexo de enganche entre las dos partes de la filosofía, para hacer de ellas un todo. El lector podrá asentir que la estética kantiana, expuesta en este trabajo, permite demostrar que Kant no redactó caprichosamente la tercera *Crítica* para completar o redondear artificialmente su sistema, sino que era fruto del auténtico descubrimiento de

nuevos elementos que constituyen el sustrato “subjetivo” de todo tipo de conocimiento científico o práctico, en definitiva, filosófico.

Si ha sido un objetivo importante demostrar que Kant se constituyó en el verdadero sistematizador de la estética, también lo ha sido constatar que muchos de los elementos sistematizados responden a una tradición que traía muchas y ricas denominaciones estéticas. Al señalar que en determinada época se realizan traducciones de textos antiguos (como el caso de la obra de Longino), y luego esos textos marcan decisivamente las teorías estéticas de británicos alemanes, estamos marcando un innegable camino hasta llegar a Kant. Todo el pensamiento fraguado durante casi 60 años (desde 1770 –*Crítica de la Razón Pura*- hasta 1831 –muerte de Hegel) constituyó un florecimiento intelectual y cultural que no se dio aisladamente; la *Deutch Aufklärung* (Ilustración Alemana) nació conectada a la *Entlighment* de los ingleses. Así, hemos logrado trazar una línea de pensamiento conformada por la *Ilustración*, el *Sturm un Drang*, el *Criticismo*, el *Idealismo* y el *Romanticismo*.

Si bien es cierto que los idealistas alemanes no siguen al pie de la letra la estética kantiana, al menos con Schiller nos acercamos a un fenómeno tal. Por su parte Fichte, Schelling y Hegel tienden a alejarse del “rey sol” del Siglo de las Luces, sin embargo beben profusamente de su filosofía y deben a él un modelo sistemático inigualable. Si Kant puso el énfasis en una estética del receptor (del sujeto que contempla), Hegel lo hizo en una estética del productor (del artista) y, por lo mismo, no podemos oponerlos lisa y llanamente. Nuestra labor era establecer el nexo y, en ese sentido, podemos darnos por satisfechos.

Para concluir, digamos que es innegable la amplitud del tema tratado, que no es posible abarcarlo en su totalidad, porque las teorías y conceptos estéticos se nos presentan innumerables. Son muchos los autores que hemos omitido, incluso dejando de lado toda una rica y amplia literatura respecto a la historia del arte en Alemania (Herder, Winckelmann) y de la crítica literaria francesa (Diderot), pero nuestros límites han sido expuestos con claridad y dejamos al lector la misión de seguir este camino emprendido, con la misión de rescatar tanta bibliografía que reposa en las bibliotecas como si no tuvieran relación alguna con los temas troncales de nuestra formación filosófica. La labor es ardua, pero muy enriquecedora. Si algo puedo reconocer, personalmente, es la absoluta ignorancia que tenía respecto a muchos conceptos antes de realizar este recorrido. Quizás a muchos nos sucede que llegamos a la filosofía contemporánea con un superficial conocimiento de los modernos, pero siempre es temprano para darnos cuenta de ello. El camino está llano para volver a filósofos como Hume, Kant, Fichte, Schelling, Hegel, y a grandes poetas y escritores como Goethe, Hölderlin y Schiller. Más allá de la conexión estética, ahora debemos encontrar el hilo conductor en nuestra propia búsqueda dentro de la filosofía.

BIBLIOGRAFÍA

- ADDISON, J. Los placeres de la Imaginación y otros ensayos de The Spectator; Trad. de Tonia Raquejo; Madrid, Visor, 1991.
- BAYER, R. *Historia de la Estética*; Trad. de Jazmín Reuter; 8º ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BOZAL, V. (ed) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. I*; 2ª ed., Madrid, Visor, 2001.
- BURKE, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello*; Trad. de Meneen Gras Balaguer; Madrid, Tecnos, 1987.
- CASSIRER, E. *Kant, Vida y Doctrina*; Trad. de Wenceslao Roces; 2ª ed, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- COPLESTON, F. *Historia de la Filosofía Vol. VI De Wolf a Kant*; Trad. de Manuel Sacristán; 2ª ed., Barcelona, Ariel, 1975.
- DUQUE, F. *Historia de la Filosofía Moderna – La era de la crítica*; 2ª ed., Madrid, Akal, 1998.
- FERRATER MORA, J. *Diccionario de Filosofía abreviado*; 7ª ed., Barcelona, Edhasa-Sudamericana, 1981.
- GIVONE, S. *Historia de la Estética*; Trad. de Mar García Lozano; Madrid, Tecnos, 1990.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones de Estética Vol. I*; Trad. DE Raúl Gabás; Barcelona, Península, 1989.

HEGEL, G. W. F. *Introducción a la Estética*; Trad. de Ricardo Mazo; Barcelona, Península, 2001.

HUME, D. *La norma del gusto y otros ensayos*; Trad. de María Teresa Beriguistáin; Barcelona, Península, 1989.

KANT, I. *Crítica del Juicio*; Trad. de Manuel García Morente; 9ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 2001.

KANT, I. *Crítica de la Razón Pura*; Trad. de Pedro Ribas; 2ª ed., Madrid, Alfaguara, 1983.

LESSING, G. E. *Laocoonte*; Trad. de Eustaquio Baujau; Madrid, Ed. Nacional, 1977.

VERNEAUX, R. *Immanuel Kant. Las tres críticas*; Trad. de Manuel Olasagasti; Madrid, Ed. Magisterio Español, 1982.