

La estética es la ciencia que estudia la posibilidad del conocimiento en general

Alfonso Freire

ABSTRACT

Analyzing its main texts, this article aims to elucidate the foundations of Kant's *Critique of Judgement*. It highlights that what is communicable is the feeling inherent in the «free interplay of faculties». The article grounds the solution to the problem on the «I note» at the end of CJ § 57 (solution of the antinomy of the taste), in which Kant says that the pretension of universality of the aesthetical judgement is patterned on the suprasensible level of all faculties, «that in relation to which the intelligible part of our nature gives us as the ultimate goal to have all our cognoscitive faculties in agreement». This suprasensible level, which establishes a relationship between aesthetics and ethics, grounds the claim that everybody «must» agree with our aesthetic judgement in spite of its subjective character.

1. Introducción

Este año se celebra el bicentenario de la publicación de la *Crítica del Juicio* de Kant¹, y el Departamento de Filosofía de la Universitat Autònoma de Barcelona ha aprovechado la ocasión para dedicar sus Jornadas a esta obra, pues nunca está de más volver a leer esos textos que son considerados clásicos dentro de la historia de la filosofía. Una mayoría de las conferencias presentadas se centraron en la primera parte de la *Crítica del Juicio*, aquella que está dedicada a la teoría de lo bello y del arte.

En la época en que vivió Kant se había despertado un gran interés, en toda la Europa ilustrada, por las cuestiones relacionadas con la estética; no es de extrañar,

1. Citamos las obras de Kant siguiendo la edición de bolsillo de la editorial Suhrkamp, sin duda la más accesible. Todas las referencias se componen de un número romano, que indica el volumen, seguido del número de página. En los casos en que citamos «Reflexiones» utilizamos la edición de la Academia con la signatura AA. Hay dos excepciones a estos criterios. La *Crítica del Juicio* se acorta CJ y se suele citar el párrafo para facilitar la localización de los textos en las traducciones. Para la *Crítica de la razón pura* seguimos la costumbre habitual de indicar con una letra la primera y la segunda edición, A y B respectivamente, seguida de la página. Todas las traducciones son del autor de este trabajo. Esto no significa, en ningún caso, que no existan buenas versiones de casi todas las obras de Kant en castellano y de algunas de ellas en catalán.

pues, que este filósofo, cuya curiosidad le llevaba a interesarse por todas las novedades y noticias que llegaban hasta su ciudad, traídas por viajeros y comerciantes, también dedicara parte de su tiempo a reflexionar sobre algunos de los problemas que tenían más resonancia en aquel momento. Sin embargo, Kant no escribió un libro más sobre estética, sino que en la historia de esta disciplina se considera la *Crítica del Juicio* como un punto de inflexión y de cambio, y, por lo tanto, podemos decir que hay un antes y un después de la publicación de esta obra.

Ahora bien, aunque siempre se ha valorado en su justa medida la importancia de la *Crítica del Juicio*, y ahora sólo nos referimos, por supuesto, a la parte dedicada a la estética, creemos que no se ha puesto el acento sobre la verdadera originalidad de Kant y sus novedosas contribuciones en este campo. Desde su misma publicación, las alabanzas de la obra vienen acompañadas de interpretaciones parciales, siempre influidas por los intereses del lector. No olvidemos que la fuerza espiritual de los sucesores de Kant es grandísima, por lo que éstos no se contentaron con seguir «al pie de la letra» la filosofía del maestro, sino que argumentaron que era imprescindible entenderla según su espíritu. En este sentido Schiller es un caso ejemplar, puesto que toda su producción teórica sobre la estética se divide en dos momentos, marcados por la atenta lectura de la *Crítica del Juicio*. De todos modos y a pesar de la importancia de la estética kantiana para su propio trabajo, Schiller nunca considera que Kant haya resuelto definitivamente el problema de fundamentación con el que se enfrentaba. En uno de los primeros apuntes que Schiller escribió quizás al finalizar su lectura de la estética de Kant y que todavía se conserva, el poeta resalta, sobre todo, la insuficiencia del esfuerzo de Kant, pues los principios que fundamentan el gusto en la *Crítica del Juicio* son, según Schiller, principios subjetivos². A partir de aquí, no hace falta decir que Schiller se compromete a enmendar y completar aquello que Kant no consiguió terminar por sí mismo. A nuestro modo de ver, Schiller, y como él, muchos otros, no se percataron del verdadero objetivo de la estética de Kant ni, por lo tanto, vislumbraron el alcance de su trabajo. En este artículo nos proponemos situar el problema en su contexto histórico y sistemático para, más tarde, intentar explicar cuál es, según nuestra opinión, el verdadero centro de la labor de la estética tal como el propio Kant ya había puesto en claro.

2. El estudio de la experiencia estética durante la Ilustración

No hay duda de que cualquier ser vivo se caracteriza por tener dos formas de tratarse con todo aquello que le rodea y está a su alcance. Por un lado, recibe una información, más o menos amplia y precisa, de su entorno, y fija su atención, especialmente, en aquellas cosas que le favorecen o perjudican; por otro lado, el ser vivo procura rehuir o alterar todos aquellos elementos de la realidad que pueden representar un peligro para su supervivencia. Lógicamente, el hombre, como ser

2. Cf. las cartas de Schiller a Körner que se han publicado bajo el título de «Kallias» en las *Sämtliche Werke*, vol. V, Hanser, München, 1984. Por ejemplo, la carta del 25 de enero de 1793, p. 394 ss.

vivo que es, también tiene que entrar en relación con su medio, pero, en su caso, lo hace dirigido por la razón, un instrumento muy especializado que posee una enorme capacidad para asimilar y transformar la realidad. El conocimiento y la acción son los dos productos resultantes del ejercicio de la razón humana que muda su entorno difuso en un «mundo».

La filosofía se ha preocupado, desde siempre, por esas dos formas que tiene la razón humana de tratarse con el mundo, y ha buscado una explicación clara, tanto de su funcionamiento como de los productos resultantes. En este sentido, la época moderna se ha caracterizado por el especial empeño que su filosofía ha puesto en descubrir el funcionamiento de la razón, dejando en un segundo plano los productos de ese funcionamiento.

Ahora bien, además de estas dos formas de trato del hombre con el mundo, además del conocimiento y de la acción, todavía existe una tercera forma de relación que es imposible reducir a alguna de las otras dos, ya que es de una índole completamente distinta. Esta tercera forma la descubrimos cuando, ante determinadas cosas, el hombre permanece en un temple insólito del que no surge ni un conocimiento de la cosa contemplada ni un desco por poseerla o alterarla³. Desde muy antiguo se dijo que las cosas que producían ese temple en el hombre eran «bellas», y se les concedió un estatuto especial, separándolas de las demás cosas. Ahora bien, recordemos el famoso pasaje de *El Banquete*⁴ de Platón donde el ascenso desde el conocimiento de lo singular al conocimiento de lo universal es conducido por la atracción que siente el hombre por las distintas manifestaciones de la belleza —desde la belleza de las cosas concretas hasta la Belleza en tanto que Idea—, y nos percatamos que ese temple anímico especial ya queda explicado «dentro» de la misma teoría del conocimiento, y esto significa que todavía no se considera la posibilidad de que este temple especial tenga una esfera de realización propia. Basta citar aquí, en apoyo de nuestras palabras, el tratamiento que más tarde reciben los artistas en ese Estado ideal, absolutamente justo, que nos describe Sócrates en *La república*⁵. Platón no encuentra ninguna vinculación directa entre el arte y la belleza, por lo que la obra de arte no se considera la máxima manifestación de la experiencia estética, como más tarde ocurrirá en la época moderna, sino que, dada su naturaleza mimética, el arte no es más que un artefacto creado por el hombre, artefacto que, debido a su existencia material, se encuentra todavía más alejado del mundo verdadero⁶.

Esta vinculación o, incluso, este sometimiento de la actitud contemplativa del hombre a una de las otras dos esferas de la racionalidad citadas, favoreciendo o bien el conocimiento o bien la acción, perdura hasta el Renacimiento. Es a partir de ese momento histórico, y, sobre todo, durante el siglo XVIII, que esta peculiar y extraña relación del hombre con el mundo va a ser analizada con un interés cre-

3. Cf. MUKAROWSKY, J., *Escritos de estética y semiótica del arte*, G. Gili, Barcelona, 1977, pp. 47 ss., y 81 ss.
4. PLATÓN, *El Banquete*, 209e-212a.
5. PLATÓN, *La república*, Lib. II, 379a-383b y Lib. X, 595a-608c.
6. JAUSS, H.R., *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1984. Cf. p. 90.

ciente hasta que, al final, su estudio alcance una cierta autonomía. Finalmente, a mitad de ese siglo, un filósofo alemán, Baumgarten, recuperando una vieja palabra griega da un nombre definitivo a todo ese nuevo campo de la reflexión filosófica: es la «Estética», que a partir de entonces aspira a obtener el rango de ciencia independiente⁷. Existe, sin embargo, un obstáculo difícil de salvar para conseguir la completa realización de la estética como ciencia, ya que su objeto, la experiencia estética, parece únicamente dirigido por el instinto o por las pasiones, y, como sabemos, cualquier ciencia tiene que cumplir, al menos, una condición de manera inevitable para constituirse como tal: tiene que partir de unos principios evidentes, surgidos de la razón, sobre los cuales ha de poder edificar una explicación general del objeto que investiga. La *Estética* de Baumgarten trata precisamente de encontrar ese fundamento racional, y es por eso que se define como una «lógica de la sensibilidad». Baumgarten estudia en su *Estética* el conjunto de los contenidos representacionales que proceden de la sensibilidad, y considera que la percepción de la belleza es simplemente el momento en que esos contenidos alcanzan su más alto grado de perfección⁸. Este proyecto de fundamentación de la experiencia estética es más ambicioso que todos los intentos anteriores. Sólo Baumgarten, y más tarde Kant, pretendieron abarcar la totalidad de los problemas derivados de la experiencia estética y marcar taxativamente las diferencias existentes con las otras dos formas citadas de relación con el mundo. El resto de la producción ensayista del siglo de la Ilustración, aunque es mucha y muy variada, siempre se presenta como un trabajo muy parcial y tendente a la simplificación. Artistas, críticos y filósofos escriben sobre temas diversos y, en la mayoría de los casos, utilizan enfoques metodológicos que varían muchísimo aun cuando están tratando temas parecidos.

No es desacertado dar al siglo XVIII el nombre de «siglo de la crítica» o de la estética, tal como hizo Cassirer⁹, pero, para la historia de la estética, este siglo es un gran complejo de ideas, en las que no es posible descubrir una sola que sintetice lo esencial de la época. Según nuestra opinión, por lo menos tres temas, de una importancia capital para la estética, van a madurar durante ese período. Uno de ellos tiene que ver, ante todo, con el «objeto» estético y su categorización. Cuando enjuiciamos las cosas en relación con nuestras intenciones, decimos, por ejemplo, que «algo es útil»; cuando lo hacemos en relación con nuestro conocimiento, una posibilidad es que afirmemos que «algo es falso», pero también podemos enjuiciar las «mismas» cosas en relación con ese estado de ánimo que calificábamos de insólito y, en ese caso, decimos que «algo es bello». Mientras que en los dos primeros ejemplos disponemos de muchas otras categorías que se podrían aplicar para decir algo de una cosa o de un estado de cosas, ya sea desde una perspectiva práctica, ya desde una teórica, parece que dentro de lo estético sólo existía, hasta la época ilustrada, la categoría de belleza y su contraria. Sin embargo, a lo largo del siglo XVIII, la categoría de belleza deja paso lentamente a otras

7. BAUMGARTEN, A.G., *Theoretische Aesthetik*, selección bilingüe de la *Aesthetica* (1750-1758), edición de H. R. Schweizer, Meiner, Hamburgo, 1983. Cf. § 1.

8. BAUMGARTEN, op. cit. § 14.

9. CASSIRER, E., *La filosofía de la Ilustración*, FCE, México, 1984, p. 304.

nuevas, que formarán parte de un campo semántico más extenso, aplicable a cualquier objeto estéticamente valioso. Primero será lo sublime, pero progresivamente se incorporarán nuevas categorías como la de pintoresco, gracioso, irónico, interesante, etc.

Los otros dos motivos o temas, están en relación directa con el «sujeto» de la experiencia estética. El primero, que crece enormemente a lo largo del siglo, analiza las capacidades creativas del hombre. La imagen del artista como «genio» adquiere una importancia progresiva y, con ella, la facultad de conocimiento que la hace posible, es decir, la imaginación. Finalmente, la tercera cuestión fundamental investiga la actitud del espectador y la del lector. Se trata de saber si es posible comunicar la experiencia estética y, en caso afirmativo, cual es el alcance de lo que se dice. Todo este tema se agrupa bajo la idea del «gusto» entendiendo que el gusto es la experiencia concreta de la belleza y, al mismo tiempo, es la comunicación de esa experiencia a otros.

De estos tres temas o motivos principales, nosotros vamos a investigar las cuestiones relacionadas con este último, el gusto, ya que es el más conveniente para introducir más tarde algunas ideas de la *Crítica del Juicio*.

3. El problema del gusto y la solución de Hume

San Agustín se había preguntado si algo era bello porque placía, o si placía porque era bello. Este dilema limitaba el alcance de la experiencia estética, ya que sólo se permitía encontrar una explicación dentro de las dos soluciones propuestas. O bien privilegiamos la belleza, y entonces hay que aceptar que esta es «objetiva», es decir, que tiene una existencia real independiente del sujeto; o bien privilegiamos el placer, y entonces el juicio de gusto que declara que algo es bello no podrá ser más que «subjetivo» porque cada cual demuestra sus preferencias en función de lo que siente en cada momento.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la filosofía había puesto en duda la existencia de una belleza tal como la definía la concepción clásica, es decir, como una cualidad que es atribuida a las cosas, ya sea porque éstas tengan una belleza que, según la solución platónica, participa de la Idea, ya sea que se considere que la belleza es una propiedad de las cosas mismas, es decir, una armonía o un orden entre los distintos elementos o partes que conforman la cosa; por lo tanto, la primera vía de San Agustín quedaba cerrada, y sólo era posible optar lógicamente por la segunda. A este respecto, es crucial la distinción establecida por Demócrito y recuperada por Bacon, Galileo y Descartes, que defiende la existencia de dos tipos de cualidades de las cosas. Las cualidades primarias —todas aquellas que se pueden relacionar con el número o con la figura— son las únicas que «realmente» están en las cosas y, por lo tanto, son las únicas que pueden ser conocidas por cada uno de los sujetos, lo cual significa que el conocimiento que se deriva de ellas puede ser compartido con otros. De aquí se deduce que el resto de las percepciones, las llamadas cualidades secundarias, no son propiamente cualidades de las cosas, sino simples afecciones que dependen de la disposición azarosa o anecdótica de los órganos de los sentidos de cada sujeto. Los olores o los sabores, por ejem-

plo, dependen de la percepción de cada individuo, puesto que es fácil de demostrar que cualquier guiso puede ser alabado y, al mismo tiempo, rechazado sin que ninguno de los comensales pueda justificar racionalmente su preferencia. Todas estas cualidades no son más que subjetivas y los juicios que podemos emitir, por lo tanto, son relativos, es decir, carecen de una validez general. Dentro de la lista de las cualidades secundarias se encuentra la belleza, que no es más que la respuesta placentera ante un estado de cosas favorable al sujeto. Por lo tanto, el peligro más grande que corría la experiencia estética era precisamente su transformación en un simple estado de ánimo individual e intransferible. Si se acepta este análisis — que reduce el juicio a un enunciado de preferencias egoísta— ya no necesitamos, en apariencia, de un principio que nos explique, de forma racional, el porqué de estas preferencias.

Ahora bien, inmediatamente se presentan varias cuestiones difíciles de resolver desde esta perspectiva. Por ejemplo, disfrute de una validez general o no, se tiene que justificar la existencia de un juicio que quizás nace de una necesidad de comunicar a otros sujetos un placer estético concreto, con el fin de compartirlo, sabiendo, de todas maneras, que lo que se diga no tendrá más que un valor íntimo y que, por lo tanto, no se podrá encontrar aquiescencia en los otros. Es decir, hay que descubrir la fuente, aunque sea individual y distinta en cada hombre, de la cual surge ese juicio y, en consecuencia, convendrá explicar por qué una fuente semejante se organiza de distinta manera, haciendo posible juicios distintos, incluso ante causas, en principio, semejantes; o, como muy bien dice Kant en la *Antropología*, hay que explicar por qué la naturaleza humana se recubre en cada hombre de una especie de segunda naturaleza, distinta a la primera, que es fruto de la biografía particular de cada uno. Por lo tanto, aunque se acepte el relativismo de los juicios de gusto, es imprescindible contestar a estos interrogantes. Y en muchos casos esto lleva, sin quererlo, a proponer causas generales que, detrás de la variación y de la diferencia, expliquen las cosas de la forma más sencilla posible. En el caso del juicio de gusto se hizo de muy diversos modos y con más o menos éxito. La educación, el clima (o el cielo, que decía Dubos), las costumbres, el estado de ánimo, la fantasía o el temperamento distinto de cada hombre, justificaban, según cada autor, las diferencias en la experiencia estética y, en consecuencia, los distintos juicios de gusto. Sin embargo, muchos no quedaron satisfechos con estas explicaciones, sobre todo por una paradoja muy extendida en esa época. Esa paradoja simplemente ponía de manifiesto las dificultades que entrañaba aceptar que el gusto era un juicio privado — testimonios traídos de países exóticos habían fortalecido esta observación—, ya que entonces no se podía justificar la existencia de unos objetos como, por ejemplo, ciertas obras literarias, que conseguían la aprobación de una mayoría y eran consideradas «clásicas», es decir, productos de la capacidad creadora de algunos hombres que no perdían su valor a pesar de los avatares de las modas.

Hume, por ejemplo, es uno de los autores que plantea este problema en un ensayo titulado *Sobre la norma del gusto*¹⁰. En él, Hume trata de encontrar una so-

10. HUME, D., «La norma de gusto», en *La norma de gusto y otros ensayos*, trad. de M. Beguiristain, Península, Barcelona, 1989.

lución a esta paradoja y para ello defiende la idea de que, detrás de la aparente subjetividad del gusto, se tiene que ocultar un «criterio» con una validez general. Dado que el juicio de gusto parte de una experiencia concreta, es necesario que ese criterio no sea más que la enumeración de toda una serie de «circunstancias favorables» que, en el caso de cumplirse, lleven al sujeto a un estado de contemplación privilegiado. Por lo tanto, en la contemplación del objeto desde una perspectiva estética, Hume dice que «debemos escoger con cuidado el tiempo y el lugar apropiados y poner la imaginación en una situación y disposición adecuadas. Una perfecta serenidad mental, ciertos recuerdos, una atención apropiada al objeto: si faltara cualquiera de estas circunstancias, nuestra experiencia sería engañosa y seríamos incapaces de juzgar la belleza con alcance universal»¹¹. Curiosamente, un empirista radical como Hume, que ha negado en sus obras mayores la posibilidad de encontrar un principio general que lleve al conocimiento más allá de la mera probabilidad, cree descubrir «ciertos principios generales de aprobación y censura» que brotarían de la naturaleza humana, que no es más que una estructura que organiza internamente, de forma semejante, a todos los hombres. Pero no todos los hombres, a pesar de esa estructura interna común, son capaces de alcanzar ese estado estético en su máximo grado y pureza, sino sólo aquellos que gozan de suficiente «delicadeza», es decir, aquellos que tienen los sentidos afinados de tal manera que su «sutileza» y «exactitud» les permite aprehender la variedad de los ingredientes de una cosa en su unidad. La delicadeza es, según Hume, el «sentimiento apropiado de la belleza» que aplica en cada momento unas «reglas generales» para descubrirla. El hombre que desarrolla su delicadeza a partir de sus disposiciones innatas e impone su criterio justo a los demás hombres, recibe el título de «crítico verdadero».

En la teoría humeana de la «verdadera» experiencia estética, son necesarios, por lo tanto, dos momentos que se ayudan mutuamente, no pudiendo faltar ninguno de los dos para que la experiencia estética tenga lugar. Se trata, por un lado, de esa delicadeza o disposición previa del espectador, que podemos considerar como un «don» de la naturaleza; se tiene o no se tiene, no hay más. Por otro lado, es imprescindible un «cultivo» de ese don para que pueda utilizarse con el máximo provecho. Sólo el hábito de tratar con cosas bellas puede formar definitivamente el buen gusto en el hombre. Es decir, la disposición natural ha de ser ejercitada convenientemente. Sin embargo, esto nos lleva a un círculo vicioso en la argumentación, lo cual siempre se le ha achacado a Hume, puesto que para saber cuáles son las condiciones que ha de reunir un crítico, debemos saber previamente qué cosa es bella, y viceversa, para describir la belleza necesitamos de un crítico que la señale. Además, esta solución comporta la aceptación de que en todos los hombres existe una naturaleza común que simplemente se manifiesta en un grado mayor o menor para cada uno de ellos. De todas maneras, si de verdad existe ese estado privilegiado de contemplación, se podrá emitir, entonces, un juicio de valor estético que no tenga una simple validez subjetiva, lo único que hay que hacer es evitar esa mutua implicación entre lo innato y lo adquirido.

11. HUME, op. cit. p. 31.

Hume continúa arraigado a la experiencia, y su juicio de gusto encuentra su validez simplemente en un momento empírico, pero esto no basta para «fundamentar» ese juicio y darle una validez general y un alcance absoluto. Dentro de la solución que, respondiendo a san Agustín, optaba por el placer como causa del juicio estético, Hume ha estirado al máximo las posibilidades abiertas en esa dirección. Sólo si se cambia o se olvida este dilema será posible avanzar más allá. Así lo va a hacer Kant. Según este filósofo, ni la belleza ni el placer son causa o motivo de la experiencia estética, no son más que efectos de «otra cosa» que los produce.

4. La solución de Kant

Kant recoge, en gran parte, las inquietudes estéticas de su tiempo y se propone darles una nueva solución en el seno de su filosofía. Esta nueva solución pretendía demostrar que es posible encontrar unas condiciones bajo las cuales el juicio de gusto tiene un alcance universal. En efecto, el primer objetivo de Kant, al comenzar a escribir lo que finalmente se convertirá en la *Crítica del Juicio*, será el descubrimiento de un principio que, dado por la razón, justifique la objetividad de esa extraña forma de trato que el hombre tiene con el mundo.

Es una costumbre muy extendida empezar cualquier estudio sobre la *Crítica del Juicio*, destacando las dificultades para encontrar una pauta o guía que sirva de hilo conductor en la lectura de todo el libro. Podemos aceptar que la idea de la facultad de juzgar puede servir a este menester, pues en la «Introducción» se habla de esta facultad en general y, por otro lado, las dos partes en que se divide el cuerpo del libro están dedicadas al juicio estético y al teleológico respectivamente, es decir, a dos formas distintas de aplicar esa facultad general. Pero resulta que, si leemos con detenimiento la primera parte de la *Crítica del Juicio*, aquella que está dedicada exclusivamente a la estética, descubriremos una serie de elementos que no acaban de encontrar una relación armoniosa entre ellos. Para empezar Kant habla del juicio estético en general y dentro de éste establece dos subclases: el juicio de lo bello o juicio de gusto, y el juicio de lo sublime; pero además Kant divide, de manera muy imprecisa, ese juicio de gusto en dos tipos más que, por su naturaleza, son muy diferentes e incluso contrapuestos, y distingue entre una belleza libre, que queda representada, sobre todo, por la belleza natural, y una belleza determinada, que se encuentra especialmente en las manifestaciones artísticas (CJ §§ 16 y 43). Todo esto pone de relieve el hecho de que existe una serie de discordancias dentro de la primera parte de la *Crítica del Juicio*, discordancias que no se pueden resolver con facilidad, y que nosotros hemos intentado justificar a partir de la reconstrucción de la génesis de este libro de Kant. Hemos descubierto que éste no nace, en un principio, como un proyecto ya acabado, sino que más bien se puede suponer, por algunas cartas de Kant¹², que este

12. La primera noticia de que Kant trabaja en una «Crítica del Gusto» la encontramos en una carta que J. Bering le dirige a Kant. Esta carta está fechada el 28 de mayo de 1787 (AA. X, 464 ss., núm. 278) y por ella sabemos que el editor de Kant, Hartsock, había anunciado en el catálogo de

filósofo partió de un análisis mucho más concreto, dedicado a los juicios de gusto. Toda la parte que estudia el juicio de gusto determinado por conceptos, el arte y la teoría del genio serían los primeros momentos de la reflexión. Esta parte recibió una colocación bien extraña en la *Crítica* entre la «Deducción» y la «Dialéctica» como si Kant no supiera exactamente qué hacer con ella. Después Kant descubrirá los principios en los que se basa el juicio de gusto en toda su pureza, y, finalmente, se dará cuenta de la posibilidad de extender esa misma solución al campo de la facultad de juzgar en general (CJ, «Introducción», IV). Gracias a esta aplicación más amplia del descubrimiento inicial era posible resolver las dificultades que se habían originado al separar la razón pura en dos usos bien diferenciados — el teórico y el práctico — tal como se evidencia en las otras dos críticas (CJ, «Introducción», III). Por lo tanto, nuestra tesis defiende la idea de que hay un desarrollo, paralelo a la redacción del libro, que lleva a la sustitución (o ampliación) de la «Fundamentación de la Crítica del Gusto», tal es el nombre que Kant le da en sus cartas al proyecto inicial, por una *Crítica del Juicio* más general¹³.

En este estudio nos vamos a ceñir al proceso de búsqueda de ese principio necesario que transforma el juicio de gusto de tal manera que lo convierte en un juicio con una validez «pretendidamente» universal. Y esto lo podremos llevar a cabo analizando algunos pasajes concretos de la primera y la tercera crítica y de las «Reflexiones». De esta manera, a través de la referencia al problema concreto del gusto y de la apreciación de la belleza, se dilucidará esa idea que citábamos al comienzo y que afirma que es posible una ciencia de la sensibilidad, como estudio previo a todo el conocimiento, y que esa ciencia puede recibir el nombre de estética, en un «sentido amplio».

En la «Estética trascendental» de la *Crítica de la razón pura*, Kant había dedicado una larga nota a la aclaración de lo que significaba la «estética» desde la perspectiva de la filosofía crítica (B 35). La nota hacía notar que existía un uso muy extendido del término, uso que había sido propiciado por Baumgarten, tal como hemos señalado antes, pero que, objetivamente, ese uso no correspondía con el verdadero sentido de la palabra griega. La estética que defendía Baumgarten no era más que una crítica del gusto que, por proceder de juicios empíricos, nunca podría encontrar un principio a priori que justificase ese tipo de juicios. En esta nota, pues, Kant, malinterpretando el proyecto de Baumgarten y aceptando la opinión más extendida en la época, rechazaba la posibilidad de que esos juicios tan extraños se fundasen en un elemento racional.

En la *Estética* de Baumgarten, la sensibilidad generaba unos contenidos, las nociones confusas, que, siguiendo la tradición gnoseológica cartesiana, sólo se diferencian de los productos del intelecto por su grado lógico, tal como subraya Kant para criticarlo¹⁴. Por el contrario, en la «Estética trascendental» de la *Crítica de la razón pura* esa diferencia es «real», y, por lo tanto, nunca un contenido de

la feria de Leipzig de aquel año un nuevo libro de Kant que llevaba el título de «Fundamentación de la Crítica del Gusto».

13. Cf. nuestra tesis de licenciatura: *La primera parte de la «Crítica del Juicio»: de la «Crítica del Gusto» a la «Crítica del Juicio estético»*, Barcelona, mayo, 1987.

14. Cf. p.e. *Prolegómenos*, V, 153 ss. (A 65). Toda esta teoría de los distintos grados del conocimiento

la sensibilidad va a poder ser convertido en un contenido intelectual, y viceversa. Esto es así porque Kant considera que el conocimiento es la síntesis de dos elementos imprescindibles: por un lado, las intuiciones, y, por otro, los conceptos (cf. p.e., B 74). La belleza, que en Baumgarten no era más que una noción confusa del conocimiento sensitivo en su perfección, ya no puede ocupar ese mismo lugar en el sistema crítico desde el momento en que los contenidos representacionales que proceden de la sensibilidad son referidos, a través de los conceptos, a un objeto para su conocimiento (Cf. CJ, § 15).

Esta diferencia real entre los contenidos de la sensibilidad y los contenidos del entendimiento, y su necesaria síntesis para el conocimiento, había sido descubierta en el periodo 1769-1770 por Kant, y quedaba recogida en la *Dissertatio*. Pero además, junto al papel que juegan las intuiciones en la síntesis del conocimiento, Kant descubre la importancia de esas mismas intuiciones o «formas puras de la sensibilidad» para el juicio de gusto. Por ejemplo, en la «Reflexión» núm. 672, después de haber defendido la validez general del espacio y el tiempo como «formas de la sensibilidad» en un sentido muy cercano al que tendrán en la *Crítica de la razón pura*, encontramos un párrafo en que se relaciona esta idea con el juicio de gusto.

Las relaciones de espacio y tiempo «valen para cualquiera» con independencia de las sensaciones (*Empfindungen*) que se tengan. Por lo tanto, en todos los fenómenos la forma es válida en general. Esta forma también es conocida según las reglas generales de la «coordinación». *También lo que es acorde con la regla de coordinación en el espacio y en el tiempo, agrada a cada uno de manera necesaria y es bello*¹⁵.

Tenemos, pues, que el espacio y el tiempo, que son las intuiciones puras que pone el sujeto como forma que ordena la multiplicidad de lo dado, también sirven de criterio para decidir que algo es bello. El objeto bello es aquel que se acomoda perfectamente a la forma, es decir, a las reglas generales de la coordinación. Por lo tanto, el criterio del juicio de belleza está del lado del espectador, en tanto que ese criterio procede de la estructura del conocer. Ahora bien, la belleza, en el sentido que le da Kant entonces, todavía depende de la idea de orden o perfección, tal como la definían los filósofos de la escuela de Wolff, es decir, como la coordinación o concordancia de las partes de una cosa en un todo. Pero aunque Kant, en esta época, todavía depende de la idea de perfección como principio justificativo de la belleza, esta idea ahora ya no viene regulada más que por el sujeto, pues es éste, y no la cosa, el que organiza o da las reglas de todos los contenidos de la conciencia. Es decir, la perfección toma un valor subjetivo tal como se pone de manifiesto en otra «Reflexión» de la misma época:

había sido explicitada por Leibniz en su famoso escrito, *Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas*.

15. AA., XV, 298. (El subrayado, en cursiva, es nuestro, así como el de las dos siguientes citas).

Dado que en el entendimiento empírico todas las cosas sólo son, en propiedad, aquello que representan en relación con la ley de la sensibilidad tomada en general, la «perfección» de los objetos de la experiencia es una *concordancia con la ley de los sentidos*, y ésta, como fenómeno, se llama *belleza*, que es, por así decirlo, la parte externa de la perfección; así el objeto agrada en tanto que es «simplemente» contemplado (*beschaut*)¹⁶.

De alguna manera Kant quiere conseguir una primera síntesis entre la tradición alemana y las ideas de algunos filósofos ingleses como, por ejemplo, Hutcheson y su defensa de la existencia del «sentimiento moral» en el hombre¹⁷. Este peculiar sentimiento es una facultad innata que sirve, según Kant, para reconocer la bondad de las acciones y de las cosas, así como su belleza. Es, pues, un sentido interno que justifica de manera objetiva la existencia de unos predicados morales y estéticos que son referidos por el sujeto a las cosas o a las acciones.

La vinculación de la belleza con la perfección tal como la defendía la teoría clásica de los racionalistas queda, pues, transformada por Kant, que la adapta al «giro copernicano» de su teoría del conocimiento. Es decir, esa armonía procede de las leyes de los sentidos y se encuentra, por lo tanto, en los fenómenos, y no en la cosa en sí. Ahora bien, el carácter del juicio de gusto todavía es empírico porque sólo se da, y de forma inmediata, en la contemplación. Cada sujeto, por lo tanto, tiene una experiencia estética, que si bien está regulada por los elementos a priori de la sensibilidad, no puede ser universal y necesaria por nacer en la contingencia de lo empírico. El juicio de gusto todavía no ha encontrado en la filosofía de Kant un principio propio, y es por ello que en la «Estética trascendental» de la *Crítica de la razón pura* se detalla, como hemos visto, la limitación que sufre este tipo de juicios. Para Kant la estética no tenía nada que ver con la crítica del gusto. La «Estética trascendental», como ciencia de la sensibilidad, solamente tenía que dar cuenta de cómo es posible que las representaciones del sujeto sean referidas a un objeto para su conocimiento. Por así decirlo, Kant desarrolla y resuelve el primer problema con el que comienza la citada «Reflexión» núm. 672.

La otra vía, ese camino que decíamos que quedaba anunciado, no lo empezará a recorrer Kant más que en la *Crítica del Juicio*, al descubrir que la representación puede ser referida inmediatamente no sólo al objeto —como ha hecho en la *Crítica de la razón pura*—, sino también al sujeto. Es a partir de esta simple constatación que Kant pondrá en marcha, casi dos décadas más tarde, toda la investigación sobre el juicio de gusto. La *afección pura*, que es una representación antes de ser determinada por la conciencia, da paso, a su vez, a dos tipos de representaciones: la «sensación» y el «sentimiento».

En el párrafo 2 de la *Crítica del Juicio*, Kant establece esta diferencia, que es fundamental para entender el punto de partida de la «Analítica de lo bello». La

16. «Reflexión» núm. 696, AA. XV, 309.

17. En varios opúsculos de la época como el *Ensayo sobre la claridad de los principios de la Teología natural y de la moral* (II, 742 ss.) y en su *Aviso sobre las lecciones del semestre de invierno de 1765-1766* (II, 907 ss.), Kant deja entender la importancia que la filosofía inglesa ha representado para su propia obra.

palabra *Empfindung* tiene un doble significado, que no se había delimitado claramente hasta ese momento: en tanto que modificación objetiva es la sensación, y en tanto que modificación subjetiva, por el contrario, es el sentimiento. La sensación es apropiada para seguir elevándonos, en sucesivas síntesis, hacia el conocimiento, tal como hemos visto. El sentimiento, por el contrario, no nos conduce al conocimiento del objeto, sino a un estado contemplativo que el sujeto quiere mantener mientras pueda. Lo estético en su concepción más «amplia» tiene, pues, dos momentos complementarios aun partiendo del mismo sujeto. El primero se dirige al «objeto», mientras que el otro regresa al mismo «sujeto» (CJ, § 1). La «Estética trascendental» de la primera crítica sólo tenía en cuenta el primer momento, que debía ser estudiado y sólo podía ser estudiado, además, desde la mera «posibilidad», es decir, desde la constitución a priori del sujeto que es la condición del conocimiento de algo externo como objeto. El segundo momento va a ser el centro de la «Crítica del Gusto» aunque ahora no se enfoca su estudio desde la mera posibilidad, sino desde su «realidad», desde su existencia concreta. Es decir, en la «Analítica de lo bello» se estudia un juicio de gusto «concreto», el único que es posible emitir al respecto: «esto es bello».

En el análisis concreto del juicio de gusto «puro» se parte, en primer lugar, de la idea de imparcialidad del espectador, definida como la falta de interés de éste por la existencia del objeto contemplado (CJ, § 2). Este «desinterés» provoca la libertad del sujeto que, gracias a ella, se siente dispuesto a exigir a cualquier otro espectador una adhesión incondicional a su juicio (CJ, § 8). Esa exigencia permanece siempre como algo meramente posible, por lo que no es necesario que se alcance un acuerdo real. En segundo lugar, al decir «esto es bello», no subsumimos la representación bajo un concepto, y eso significa simplemente que el juicio de gusto es previo a cualquier conceptualización. Aquí la imaginación no está determinada por el entendimiento que subsume bajo leyes los contenidos de la imaginación, sino que es la posibilidad misma de orden que nace de las intuiciones puras, espacio y tiempo, para que la representación de algo exterior sea referida únicamente al sujeto, a su capacidad de sentir, la cual determina «la concordancia o discordancia de la libertad en el juego de la imaginación y de la conformidad a leyes del entendimiento». (*Antropología* XII, 566). La imaginación, por lo tanto, no se ve constreñida por el entendimiento (CJ, § 12). De todo ello se deduce que ese juicio de gusto concreto, ya realizado, puede ser, paradójicamente, universal y necesario. Kant se percató consecuentemente de que, habiendo universalidad y necesidad, el juicio de gusto no puede tener su fundamento en el sentimiento de placer (CJ, § 9). La búsqueda de un fundamento da como resultado que esa universalidad y esa necesidad tienen que basarse en un principio que se encuentre en el sujeto, pero que no sea ningún elemento a priori concreto, tal como había ocurrido en la teoría del conocimiento. En efecto, tiene que ser la «misma constitución» del sujeto, es decir, sus facultades en ese «estar en equilibrio» las que hagan posible el juicio de gusto (CJ, § 35 a 38). La existencia de hecho de la facultad de juzgar es la condición de posibilidad de la existencia de juicios y, en concreto, de juicios de gusto puros, que no remiten a ningún contenido.

El juicio de gusto resultante es necesariamente anterior al juicio cognoscitivo o al juicio moral, y se basa en la idea de que es posible que exista un momento en

el que el entendimiento no pretenda realizar todavía la síntesis de la multiplicidad sensible que le da la imaginación. El principio a priori en el que se funda el juicio de gusto no es, pues, el sentimiento de placer, sino un momento en la recepción de lo empírico por el sujeto que se basa en el libre juego de las facultades. Es decir, tanto el sentimiento de placer como la emisión del juicio no son más que una respuesta a un estado de armonía entre las facultades de conocer. Ese estado es previo al conocimiento empírico, y funciona como una señal que indica que nuestras facultades serán capaces de colaborar en el conocimiento. El principio del juicio de gusto «no puede ser otro que el *estado de ánimo* que se encuentra en la relación de las fuerzas de la representación entre ellas, en tanto que dichas fuerzas se refieren a una *representación del conocimiento* en general». (CJ, op. cit. 131-132).

En consecuencia, *aquella armonía de las partes en el objeto que producía placer en el espectador, según la doctrina estética anterior a Kant, se convierte en este autor en una armonía de las partes en el sujeto, y es esta armonía la que produce un placer a posteriori*. Desde esta perspectiva, pues, la estética se constituye en una propedéutica con dos ramas. La primera rama está dirigida a determinar las condiciones de «posibilidad» del conocimiento; la segunda, por el contrario, estará interesada en las condiciones de «realidad» de ese conocimiento. Kant nos propone, por lo tanto, este sentido amplio de lo que ha de ser la ciencia de la estética, entendida como una «lógica de la sensibilidad».

Sin embargo, el mismo Kant ocultó, quizás sin proponérselo, la verdadera motivación de esa estética en sentido amplio, al colocar, al lado de esta investigación dedicada al juicio de gusto como condición de posibilidad del conocimiento empírico en general, toda una serie de reflexiones dedicadas a los temas más comunes de la estética de aquel momento. En estos textos se trata del juicio de gusto cuando ha perdido su pureza. Es decir, cuando después de dar cuenta de mi estado de ánimo, refiero éste a un concepto, que no es una categoría del entendimiento, sino una «idea» que llamamos estética. El juicio de gusto «conceptuado» se construye sobre el esquema: «Este x es un X bello», es decir, descubrimos la vinculación de lo contemplado con un género o con un ideal, y por ello se dará preferencia al arte y a la capacidad creadora del hombre, como fuentes innegables de plasmación en lo sensible concreto del ideal. Es precisamente esta perspectiva restringida de la estética la que alcanzará una mayor difusión entre los lectores y seguidores de Kant. Y a este estado de cosas ya hacíamos referencia al principio de esta nota. La estética como ciencia de la sensibilidad todavía permanece bajo ese velo que Kant y sus intérpretes le han echado por encima.