

# De la comunicabilidad del juicio de gusto, según Kant

ANTONIO M. LÓPEZ MOLINA  
(Universidad Complutense)

«La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza» (*K.U.*, § 45, p. 180).

Me propongo examinar la rigurosa convergencia y complementariedad existentes en la teoría kantiana de lo bello entre el punto de vista de la contemplación de la belleza en la naturaleza y el arte, desde el cual el sujeto puede enunciar un juicio subjetivo con pretensiones de comunicabilidad y universalidad (juicio de gusto), y el punto de vista de la creación artística, que cuando es tal, esto es, cuando produce objetos pertenecientes al arte bello, ha debido regirse de acuerdo con el mismo principio de universalidad que orientó la contemplación estética. Por tanto, intentaré mostrar que el principio formal fundamentador del gusto (*Geschmack*), gracias al cual el juicio de gusto es universalmente comunicable, coincide plenamente en su formalidad con el principio que rige la producción de objetos bellos por parte del genio (*Genie*). Dicha convergencia y complementariedad no es algo en absoluto extraño, sino que constituye, a nuestro parecer, el núcleo fundamental de la argumentación kantiana de su «crítica del gusto».

«Genio es la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte.»<sup>1</sup> Ello significa que en el ámbito de la creación humana, creación que es por libertad, el genio ocupa el lugar y desempeña la tarea que la naturaleza ejercía en la esfera de los objetos naturales. La adecuación final que existe, desde un punto de vista subjetivo, entre las formas bellas de la naturaleza y las facultades humanas de conocer, gracias a ese principio trascendental que podemos formular como «un principio de la

---

1. *Kritik der Urteilskraft*, ed. Vorländer, Hamburgo, 1794, § 46, 181 (citado en adelante como *K.U.*). La paginación corresponde a la original en su tercera edición. En general, se sigue la traducción debida a Manuel García Morente (*Crítica del Juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981), si bien se ha modificado la traducción de algunos términos. Cuando esto ha sucedido, al menos una vez se ha puesto entre paréntesis el correspondiente término alemán.

finalidad subjetiva de la naturaleza para nuestra facultad de conocer», se manifiesta objetivamente en una investigación trascendental acerca del gusto y del genio, cuya estricta convergencia enuncia Kant del siguiente modo:

«Se puede, según esto, explicar el *genio* como facultad de *ideas estéticas*, con lo cual, al mismo tiempo, se indica el fundamento de por qué en productos del genio es la naturaleza [del sujeto], y no un reflexivo fin el que da la regla al arte [de la producción de lo bello]. Pues como lo bello no puede ser juzgado según conceptos, sino según la disposición de la imaginación conforme a un fin, para la concordancia con la facultad de los conceptos, en general, resulta que no es una regla ni un precepto, sino lo que en el sujeto es sólo naturaleza, sin poder, empero, ser comprendido bajo reglas o conceptos, es decir, el sustrato suprasensible de todas sus facultades [que ningún concepto del entendimiento alcanza] y, consiguientemente, aquello en relación con lo cual el poner de acuerdo todas nuestras facultades de conocer es el último fin dado a nuestra naturaleza por lo inteligible, lo que puede servir de medida subjetiva para aquella finalidad estética, pero incondicionada en el arte bello, que debe pretender con derecho a tener que placer a cada cual. Así también es solamente posible que haya en el fondo de ella, a quien no se puede prescribir principio alguno objetivo, un principio *a priori* subjetivo, y, sin embargo, de validez universal.»<sup>2</sup>

La atenta lectura de este complejo texto arroja dos núcleos temáticos que podemos formular así:

- 1.º El genio es la facultad creadora de las ideas estéticas, generadas libremente, sin sujeción a fin alguno. No existen reglas para la originación de tales ideas, ni para su objetivación en los productos del arte bello; ellas dependen exclusivamente de la pura voluntad creadora de la naturaleza, que adopta en el artista el papel de genio. Este puede crear libremente objetos bellos gracias a que la naturaleza le ha favorecido con ese don. De ahí que Kant describa al genio como talento, como dote natural (*Naturgabe*), como *ingenium*.
- 2.º La belleza creada por el genio en las obras de arte que debe cumplir las condiciones de universalidad y necesidad, es preciso juzgarla no según conceptos, sino según la peculiar disposición que adopten las facultades humanas de conocer (imaginación y entendimiento) ante un objeto bello. La facultad encargada de comunicar universalmente esa experiencia de lo bello es el gusto, entendido como «la facultad de enjuiciar lo bello»<sup>3</sup>. Este tiene, pues, la tarea de juzgar y comunicar lo bello de la naturaleza y del arte. De ahí que Kant proponga una investigación trascendental acerca del gusto y del genio, investigación que habrá de descubrirnos tanto las condi-

2. *K.U.*, § 57. *Anmerkung*, I, pp. 242-243.

3. «*das Vermögen der Beurteilung des Schönen*» (*K.U.*, § 1, p. 3, *Anmerkung*).

ciones de comunicabilidad universal de la experiencia estética como las condiciones de posibilidad de la creación artística <sup>4</sup>. En último término, gusto y genio representan al entendimiento y a la imaginación, esto es, a la estructura constitutiva de la facultad de juzgar (*Urteilkraft*).

### 1. De las condiciones de posibilidad de la comunicabilidad del juicio de gusto

La investigación trascendental kantiana acerca de la facultad de juzgar estética (*aesthetische Urteilkraft*) adopta la forma de una crítica del gusto (*Kritik des Geschmacks*), entendida ésta no como arte, sino como ciencia <sup>5</sup>. Como afirma H. G. Gadamer, no se trata de una mera crítica del gusto en el sentido de que éste sea objeto de enjuiciamiento crítico por parte de otros, sino que se trata de una crítica de la crítica, esto es, se plantea el derecho de un examen crítico-trascendental en cuestiones de gusto <sup>6</sup>. En cuanto ciencia, la crítica del gusto tiene la tarea de investigar la facultad de juzgar estética como una facultad de conocer en general, con el propósito de extraer de la naturaleza de esa facultad la posibilidad de los juicios de gusto en cuanto juicios universales y necesarios. Para ello, lo primero que será preciso encontrar y justificar racionalmente es un principio subjetivo-trascendental del gusto que sea al mismo tiempo un principio *a priori* de la facultad de juzgar y que, por tanto, constituya el fundamento de la posibilidad de comunicabilidad del mismo. Puesto que tal principio

4. Es muy importante tener en cuenta que se trata de una investigación trascendental acerca del gusto: «La investigación de la facultad del gusto como facultad de juzgar estética [*als aesthetischer Urteilkraft*] se expone aquí no para la formación y el cultivo del gusto [pues éste seguirá adelante su camino como hasta ahora, sin necesidad de ninguna de estas investigaciones posteriores], sino con una intención trascendental» (*K.U.*, *Vorrede*, § IX). E igualmente se pretende realizar análoga investigación en la esfera del genio: lo que le interesa al filósofo trascendental no es el individuo-artista, ni las condiciones empíricas de la creación, sino las condiciones trascendentales que deben cumplir determinadas producciones humanas para ser calificadas como «obras del arte bello».

5. En general, la «crítica del gusto» puede ser considerada como «el arte o ciencia de traer a reglas la relación recíproca del entendimiento y de la imaginación, uno con otra, en la representación dada [sin referencia a sensación o concepto antecedente], y, por tanto, la armonía o desarmonía de las mismas, y de determinarlas en consideración de sus condiciones. Ella es *arte* cuando muestra eso sólo por medio de ejemplos; ella es *ciencia* cuando la posibilidad de semejante juicio la deduce de la naturaleza de esa facultad de conocimiento en general. Con esta última sola, como crítica trascendental, tenemos aquí que ocuparnos» (*K.U.*, § 34, p. 144).

6. Cfr., en este sentido, las sugerentes páginas que dedica H. G. Gadamer a este tema en *Verdad y método*. Trad. de A. Aparicio y R. Agapito, Ed. Sígueme, Salamanca, 1977, pp. 75-95.<fil>

sólo es posible encontrarlo en la facultad de juzgar en general, el § 35 de la *K.U.* reza así: «Das Prinzip des Geschmacks ist das subjektive Prinzip der Urteilskraft überhaupt.»

Frente al juicio de conocimiento que se define como una subsunción de la representación empírica (impresión sensible) bajo un concepto *a priori* (categoría), el juicio de gusto no subsume nada bajo conceptos y, sin embargo, al igual que el juicio teórico, pretende alcanzar universalidad y necesidad, si bien de naturaleza meramente subjetiva. Ahora bien, los conceptos o categorías constituyen en un juicio el contenido de éste, gracias a los cuales conocemos el objeto; pero dado que el juicio de gusto no pretende conocimiento alguno del objeto, tiene que buscar su fundamento en un principio subjetivo que puede formularse como «la condición formal subjetiva de un juicio en general»<sup>7</sup>, a lo cual añade Kant que «Die subjektive Bedingung aller Urteile ist das Vermögen zu urteilen selbst, oder die Urteilskraft»<sup>8</sup>. Así pues, es necesario aplicar el funcionamiento de la facultad de juzgar en general a la especificidad propia de la facultad de juzgar estética. En el primer caso, ante una representación en la que el objeto nos es dado, se exige la concordancia de las dos facultades de representar, a saber: la imaginación, mediante la cual se nos ofrece la intuición y comprensión de lo múltiple, y el entendimiento, a través del que se expresa el concepto como representación de la unidad de esa comprensión. Ahora bien, puesto que en la representación estética no se da concepto alguno del objeto, resulta que el juicio de gusto subsiguiente sólo podrá consistir en la subsunción de la imaginación misma (en una representación estética en la que el objeto es dado) bajo las condiciones mediante las cuales el entendimiento en general realiza el tránsito de las intuiciones a los conceptos. Se establece así un nuevo tipo de síntesis, en la que la imaginación esquematiza sin conceptos, libremente, en la que el gusto, «como facultad subjetiva, encierra un principio de subsunción, no de las intuiciones bajo *conceptos*, sino de la *facultad* de las intuiciones o exposiciones [es decir, la imaginación] bajo la facultad de los conceptos [es decir, el entendimiento], en cuanto la primera, *en su libertad*, concuerda con la segunda en su *conformidad a leyes*»<sup>9</sup>. Se trata, pues, de una subsunción subjetiva entre facultades, debida no a conceptos-objetos, sino a la condición subjetiva que permite la formalidad de la síntesis; de ahí que se pueda hablar de una síntesis libre (no sujeta a las leyes del objeto) en la que la imaginación no es recortada por la sensibilidad del objeto, de un feliz acuerdo entre ambas facultades «en mutua animación», de un libre juego, de una armonía entre la facultad de imaginar y la facultad de conocer, etc.

7. *K.U.*, § 35, p. 145.<fil>

8. *Ibidem*.

9. *K.U.*, § 35, pp. 147-148.

## 2. Deducción trascendental de los juicios de gusto

Lo verdaderamente peculiar de esta deducción es que no se precisa justificar realidad objetiva alguna de un concepto, tal como sucedía en los juicios teóricos y prácticos; y ello porque ni la belleza es concepto, ni el juicio de gusto un juicio de conocimiento. Lo que sí debe ser postulado en este nuevo tipo de juicios es nuestro derecho a suponer en todo hombre las mismas condiciones subjetivas de la facultad de juzgar que encontramos en nosotros.

Ciertamente, lo que se pretende comunicar en el juicio de gusto es el placer que sentimos en una representación estética. Ahora bien, no se trata de un placer del goce (sentimiento de lo agradable), ni el propio de una acción en conformidad con una ley práctica (experiencia moral), ni el de una contemplación fundada en ideas (así el sentimiento de lo sublime), sino que se refiere aquí Kant a un placer que surge en la mera reflexión, y que puede ser explicado como sigue: «Sin tener fin alguno o principio como regla directiva, ese placer acompaña la aprehensión común de un objeto mediante la imaginación, como facultad de la intuición, en relación con el entendimiento, como facultad de los conceptos, por medio de un proceder de la facultad de juzgar, que ésta tiene que ejercer, aun para la experiencia más común: sólo que aquí está obligado a hacerlo para percibir un concepto empírico objetivo y allí, en cambio [en el juicio estético], sólo para percibir la adecuación de la representación a la actividad armónica [subjetivo-final] de ambas facultades de conocer, en su libertad, es decir, sentir el estado de representación con placer.»<sup>10</sup> Tal placer debe descansar necesariamente en todo hombre sobre las mismas condiciones, porque ellas son las condiciones subjetivas de la posibilidad de un conocimiento en general, y porque además «la proporción de esas facultades de conocer, exigida para el gusto, es exigible también para el entendimiento común y sano que se puede presuponer en cada hombre»<sup>11</sup>. Precisamente por ello, el que juzga con gusto, esto es, aquel que no toma la materia por la forma, ni el encanto por la belleza, puede exigir a cada cual esa satisfacción ante la representación estética y admitir su sentimiento como universalmente comunicable.

Se trata, pues, de una deducción especial, porque así como el juicio teórico tiene como fundamento el concepto de naturaleza y el juicio puro práctico, la idea de libertad, el juicio de gusto tiene que buscar un principio en la facultad de juzgar en general, mediante el que pueda elevar a juicio universal lo que, de suyo, se muestra como un juicio particular y contingente. Tal principio no es otro que el principio de finalidad conside-

---

10. *K.U.*, § 39, p. 154.

11. *L.c.*, p. 155.

rado como principio trascendental de la facultad de juzgar estética: «Así como la idealidad de los objetos de los sentidos como fenómenos es la única manera de explicar la posibilidad de que puedan sus formas ser determinadas *a priori*, de igual modo, el idealismo de la finalidad en el juicio de lo bello de la naturaleza y del arte es la única suposición por medio de la cual la crítica puede explicar la posibilidad de un juicio de gusto que exige *a priori* validez para cada cual (sin fundar, sin embargo, en conceptos la finalidad representada en el objeto) <sup>12</sup>.

Gracias a la idealidad apriórico-trascendental del principio de finalidad, se puede generar una esfera de objetividad en la que los juicios de gusto son universales y necesarios, son juicios sintéticos *a priori*. Tal principio demuestra que en el juicio acerca de lo bello en la naturaleza y en el arte el sujeto busca *a priori*, en sí mismo, la medida de la belleza y que, por tanto, la facultad de juzgar estética es legisladora y autónoma. Juzgamos la naturaleza de acuerdo con una finalidad subjetiva («es con favor con lo que cogemos nosotros la naturaleza, pero no es favor que ella nos muestra») <sup>13</sup>, lo cual puede reconocerse aún más claramente en el arte bello por las siguientes razones: *a*) al igual que en las bellas formas de la naturaleza, tampoco en el arte bello puede admitirse un realismo estético mediante sensaciones, pues, en tal caso, en vez de arte bello nos encontraríamos con un arte agradable; *b*) la satisfacción que pueden producir las ideas estéticas no puede depender de una finalidad objetiva, pues entonces sería arte mecánico intencionado, y *c*) como veremos más adelante, el arte bello jamás podrá ser considerado como producto del entendimiento y de la ciencia, sino del genio, que recibe su reglas de las ideas estéticas.

Con esta nueva deducción se pretende solucionar un problema clásico de la filosofía trascendental, el de la universalidad, intersubjetividad y comunicabilidad de los juicios: del mismo modo que el conocimiento teórico y práctico es comunicable de acuerdo con reglas universales, así la satisfacción que cada cual siente ante una representación estética puede ser comunicada universalmente, porque tal satisfacción tiene el mismo origen y fundamento en todos los sujetos que juzgan esa representación. Ahora bien, la validez universal no puede fundarse en una colección de votos o de preguntas dirigidas a los demás sobre su modo de sentir dicha representación (empirismo del gusto), ni tampoco puede estar basada en conceptos (racionalismo del gusto), sino que tiene que descansar en la autonomía del sujeto que juzga tal representación. Por ello, el juicio de gusto ha de cumplir dos condiciones o propiedades que, en sí mismas, definen su esencia:

- 1.º «El juicio de gusto determina su objeto, en consideración de la satisfacción [como belleza], con una pretensión a la aprobación de

12. *K.U.*, § 58, p. 254.

13. *L.c.*, p. 253.

*cada cual* como si fuera objetivo.»<sup>14</sup> Ello significa que cuando alguien enuncia el juicio «esa flor es bella» está exigiendo una aprobación universal como si la belleza fuese una propiedad comunicable del objeto, siendo así que lo que se predica en el juicio de gusto es un sentimiento subjetivo y no una propiedad del objeto. En el juicio de gusto se exige autonomía para el sujeto que juzga, tanto respecto de la esfera de lo empírico como respecto a los conceptos *a priori*: «El gusto tiene solamente pretensión a la autonomía. Hacer de juicios extraños el motivo de determinación del propio sería hacer heteronomía.»<sup>15</sup> Ciertamente, existen unas fuentes historico-culturales del gusto, que tienen únicamente la tarea de mostrar y orientar un camino<sup>16</sup>, pero sin menoscabo, en absoluto, de la autonomía propia de la esfera del gusto: «*Sucesión*, referida a un precedente, que no imitación, es la expresión exacta para todo influjo que los productos de un creador ejemplar pueden tener sobre otros, lo cual vale tanto como decir: beber en la misma fuente en que aquel mismo bebió y aprender de su predecesor sólo el modo de comportarse en ello.»<sup>17</sup> Así pues, las obras ejemplares que componen el arsenal histórico del gusto han de servir de ejemplos, pautas, modelos que el artista-creador puede seguir, pero no imitar. La imitación puede tener sentido en el caso de la ciencia y la moralidad, pero de ningún modo en la esfera de la belleza y el arte.

2.º «El juicio de gusto no puede, en modo alguno, ser determinado por bases de demostración, exactamente como si fuera meramente subjetivo.»<sup>18</sup> Puesto que tal demostración sólo podría ser empírica o *a priori*, examinemos ambas posibilidades:

a) Supongamos una exigencia empírica: si alguien no siente verdadero placer ante la contemplación de un objeto de la naturaleza o del arte, no se dejará nunca convencer acerca de su belleza, por más que diferentes individuos así lo intentasen. Posiblemente podría llegar a dudar sobre si habría formado bien su propio

14. *K.U.*, § 32, p. 136.

15. *L.c.*, p. 137.

16. Kant reivindica esa dimensión empírico-histórica, tanto en la esfera teórica como la esfera práctica, pues gracias a ella puede progresar el género humano, evitando la caída en los errores del pasado: «No hay uso alguno de nuestras facultades, por muy libre que sea, incluso el de la razón [que tiene que sacar todos sus juicios de la fuente común *a priori*], que si cada sujeto debiera empezar siempre, del todo, por las disposiciones brutas de su naturaleza, no cayera en ensayos llenos de faltas de no haberle precedido otros con la suya no para convertir los sucesores en nuevos imitadores, sino para ponerlos, mediante su proceder en la pista de buscar en sí mismo los principios y, así, de tomar a veces mejor su propio camino» (*U.K.*, § 32, p. 138).<fil>

17. *K.U.*, § 32, p. 138.

18. *K.U.*, § 33, p. 140.<fil>

gusto, pero siempre estará convencido de que la aprobación de los demás no proporciona prueba alguna valedera para el juicio de gusto: en la esfera de lo empírico vale la máxima de que «cada cual tiene su propio gusto», y no hay razones empíricas suficientes para elegir una u otra opción. Lo que otros han percibido puede servir de prueba en el juicio teórico, pero nunca lo que a otros ha complacido puede servir de base probatoria en el juicio estético: «No hay base alguna empírica de prueba para forzar el juicio de gusto de alguien.»<sup>19</sup>

- b) Igualmente, tampoco obtendríamos más éxito en nuestra demostración si quisiéramos imponer un concepto *a priori* como fundamento del juicio de gusto, pues jamás estaríamos convencidos de que ciertas representaciones estéticas son bellas, porque estén realizadas de acuerdo con reglas aprióricas del gusto que hayan sido establecidas por los críticos de arte, si a mí particularmente no me satisfacen. Como dice Kant «... me tapo los oídos, me niego a oír fundamentos y razones y preferiré suponer que aquellas reglas de los críticos son falsas, o, por lo menos, que no es este el caso de aplicarlas, antes que dejar determinar mi juicio por bases de prueba *a priori*, pues este debe ser un juicio de gusto y no del entendimiento o de la razón»<sup>20</sup>. Justamente se puede denominar gusto a esa capacidad de juzgar estética, porque el sujeto juzga autónomamente, sin tener en cuenta juicios ajenos. En definitiva, el juicio de gusto, en cuanto a su forma lógica, es un juicio particular, de validez subjetiva, pero con pretensiones de intersubjetividad y comunicabilidad universal, tal como si fuese un juicio de conocimiento, basado en fundamentos objetivos.

Por tanto, el problema que es preciso desentrañar en una deducción trascendental de los juicios de gusto puede ser formulado así: ¿cómo es posible que un juicio que, sólo por el propio sentimiento de placer en un objeto, independientemente del concepto del mismo, juzgue *a priori* ese placer como intrínsecamente conexionado con la representación de tal objeto en todo sujeto? ¿Cómo es posible un juicio intersubjetivo comunicable universalmente en el espacio y en el tiempo, cuyo predicado sea un sentimiento de placer o displeacer que surge de la representación de un objeto, acerca del cual ignoramos el concepto de lo que deba ser? Que los juicios de gusto son juicios sintéticos *a priori* lo confirman las siguientes razones<sup>21</sup>:

19. *L.c.*, p. 141.

20. *Ibidem*.

21. *K.U.*, § 36, pp. 148-149.



- 1.<sup>a</sup> Son  *sintéticos*  porque pasan por encima del concepto y hasta de la intuición del objeto, y añaden a tal intuición, como predicado, algo que ni siquiera es conocimiento, a saber: un sentimiento de placer o displacer.
- 2.<sup>a</sup> Son  *a priori* , pues aunque su predicado parezca empírico, sin embargo está referido a aquello que  *a priori*  existe en cada cual y permite, por tanto, esa aprobación universal. Ahora bien, si esto es así, ¿qué se afirma propiamente  *a priori*  de un objeto en un juicio de gusto? Como se debe suponer lo que se está comunicando no es el placer empírico que proporciona la representación del objeto, pues en ese caso estaríamos en la esfera de lo agradable, y a tal juicio se le llama juicio sobre el objeto, sino que lo que se predica en el juicio de gusto es la universal validez de ese placer, y, por ello, puede exigirse universalidad y necesidad para la representación estética.

### 2.1. Juicio de gusto frente a juicio del objeto

Sin duda alguna, el párrafo que de forma más central plantea el problema de la radical diferencia entre juicio de gusto y juicio del objeto es el titulado «Investigación acerca de la cuestión de si en el juicio de gusto, el sentimiento de placer precede al juicio del objeto o éste precede a aquél» (§ 9). Puesto que Kant comienza diciendo que la solución de este problema es la clave de la «crítica del gusto», debemos examinarlo pormenorizadamente, ya que estamos convencidos de que en él están encerradas todas las claves del problema de la comunicabilidad de los juicios de gusto. Para ello se ensayan dos tipos de soluciones: una referida al juicio del objeto y otra referida al juicio de gusto.

A) Supongamos que, para que fuese posible la comunicabilidad en la experiencia estética tuviera que darse primero el placer en el objeto. Si esto fuese así, el fundamento de comunicabilidad del juicio no habría sido deducido de una representación estética de reflexión (juicio de gusto), sino que tendría su fundamento en una de sensación (juicio acerca del objeto), cuyo predicado no podría ser lo bello, sino lo agradable, y que, por tanto, sólo podría tener una validez privada, dependiendo inmediatamente de la representación para la cual el objeto es dado. A un juicio tal, Kant lo denomina «juicio sobre el objeto», y tiene como fundamento una representación estética de sensación, en la que la facultad de juzgar no es libre, sino que está mediatizada por la facultad de desear inferior (inclinaciones de los sentidos), y, por consiguiente, por el interés propio subyacente a la esfera de lo agradable: «Llámase interés a la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto. Semejante interés está, por tanto, siempre en relación con la facultad de desear, sea como fundamento de determinación de la misma, sea, al menos, como

necesariamente unida al fundamento de determinación de la misma. Ahora bien, cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación [intuición o reflexión].»<sup>22</sup>

De ahí que sea lícito concluir con absoluta claridad que si el placer en el objeto fuese lo primero, y la universal comunicabilidad del mismo debiese ser atribuida en el juicio de gusto a la representación del objeto, semejante proceder estaría en contradicción consigo mismo, pues no sería otra cosa que el mero sentimiento de lo agradable. Los que así piensan confunden la esfera de lo bello con la de lo agradable, y proponen como justificación de su confusión ese lugar común que reza así: «Cada cual tiene su propio gusto»; o lo que es lo mismo, el fundamento de determinación de este tipo de juicios debe ser empírico-subjetivo (deleite o disgusto) y, por tanto, no tienen derecho alguno a exigir la necesaria aprobación de los demás.

B) Así pues, es necesario ensayar una segunda solución que Kant formula así: debe ser la universal capacidad de comunicación del «estado de ánimo» (*Gemütszustand*) en una representación dada, la que tiene que servir de fundamento al juicio de gusto como subjetiva condición del mismo, correspondiéndole al placer generado por el objeto un mero lugar subsidiario. Analicemos con detalle cuáles son las claves interpretativas de esta tesis kantiana. Lo que se está apuntando en ella es que en el orden de la fundamentación lo *a priori* es esa «universal capacidad de comunicación del estado de ánimo en una representación dada», relegándose así el placer empírico-subjetivo que produce el objeto en una representación estética a una consecuencia necesaria o inevitable, pero de ningún modo esencial al juicio de gusto en cuanto tal. Ahora bien, ¿qué se está designando con aquella expresión? Puesto que sólo puede ser comunicado el conocimiento objetivo y su representación correspondiente, significa esto que sólo a aquella representación que cumpla las condiciones de posibilidad exigidas para un conocimiento válido puede otorgársele comunicabilidad. Por lo cual, es preciso distinguir aquí entre la forma de una representación objetiva y la de una representación estética. En la primera, entendimiento e imaginación dan lugar a una síntesis objetiva en la que en la que la intuición es «reconocida» en el concepto, dando lugar a un conocimiento comunicable y válido; en la segunda, dado que no existe un concepto del objeto en el que deba subsumirse la intuición, lo que se establece es «un libre juego» entre la imaginación y el entendimiento, esto es, entre las facultades de conocer. Tal juego libre, en el que ningún concepto determinado las restringe a ninguna regla particular de conocimiento, es definido por Kant como el de «un sentimiento del libre juego de las facultades de representar, en una representación dada para el conocimiento en gene-

22. *K.U.*, § 2, p. 5.

ral»<sup>23</sup>. El mensaje kantiano, y de ahí su insistencia, es que la razón por la que un juicio de gusto es comunicable es exactamente idéntica a la del juicio teórico, esto es, la adecuación entre imaginación y entendimiento, sólo que en el caso del juicio de gusto se establece una concordancia libre sin restricción a concepto alguno. Pero en ambos juicios se postula la misma validez universal y, por tanto, la misma universal comunicabilidad: «La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, debiendo realizarse sin presuponer un concepto, no puede ser otra más que el estado de ánimo en el libre juego de la imaginación y del entendimiento [en cuanto estos concuerdan recíprocamente, como ello es necesario para un *conocimiento en general*], teniendo nosotros conciencia de que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento debe tener igual valor para cada hombre y, consiguientemente, ser universalmente comunicable, como lo es todo conocimiento determinado, que descansa siempre en aquella relación como condición subjetiva.»<sup>24</sup>

Por tanto, el juicio de gusto, en cuanto tal, cumple las condiciones de objetividad de todo juicio sintético *a priori* y es comunicable universalmente porque el fundamento de su comunicabilidad está, como en cualquier otro juicio, en la «armonía de nuestras facultades de conocer», en la cual descansa la validez universal subjetiva de la satisfacción que unimos con la representación estética de un objeto. Así, el juicio de gusto, cuyo fundamento de determinación es meramente subjetivo, puede ser considerado como un juicio objetivo. En este sentido, su peculiaridad fundamental consistirá en poseer un predicado en el que lo que se enuncia es la forma universal de un juicio cualquiera, y que, en este caso, de acuerdo con el principio del idealismo de la finalidad, se puede expresar como la «subjetiva finalidad de la forma para la facultad de juzgar». Gracias a esa formalidad puede presuponerse en todos los hombres la concordancia de una representación estético-empírica con las condiciones generales de una representación en ese ámbito formal de la facultad de juzgar estética.

Pues bien, de acuerdo con todo lo anterior, para que un juicio de gusto tenga derecho a pretender universalidad y necesidad basta admitir como válidas las dos condiciones siguientes: 1.º que en todos los hombres las condiciones subjetivas de la facultad de juzgar en general sean idénticas, lo cual debe ser verdad, si no se quiere caer en el escepticismo; es ésta una condición referida a la posibilidad del conocimiento en general, y 2.º que el juicio estético sea referido única y exclusivamente a las condiciones formales de la facultad de juzgar, esto es, a la relación entre imaginación y entendimiento, y que tal juicio sea puro, esto es, que no esté mezclado ni con un concepto del objeto ni con sensaciones, como motivos de determinación del mismo.

---

23. *K.U.*, § 9, p. 28.

24. *L.c.*, p. 29.

## 2.2. *Del gusto como «sensus communis»*

En conformidad con los argumentos anteriores, ha de definirse el gusto como «la facultad de juzgar *a priori* la comunicabilidad de los sentimientos que están unidos con una representación dada, sin intervención de un concepto»<sup>25</sup>. Ahora bien, en la fundamentación última de la comunicabilidad de los juicios de gusto, Kant remite a un principio general de comunicabilidad universal al que denomina *Gemeinsinn* y que se presenta como la «condición necesaria de la universal comunicabilidad de nuestro pensamiento, la cual, en toda lógica y en todo principio del conocimiento que no sea escéptico, ha de ser presupuesta»<sup>26</sup>. Con tal principio designa Kant esa peculiar disposición y proporción que deben adoptar nuestras facultades de conocer en general en la constitución de cualquier conocimiento, teórico, práctico o estético. Que hay razones suficientes para postular tal principio o estructura como la condición trascendental de nuestros juicios, nos lo muestra el hecho mismo de que al menos algunos juicios son comunicables: «Conocimientos y juicios, juntamente con la convicción que les acompaña, tienen que poderse comunicar universalmente, pues de otro modo no tendrían concordancia alguna con el objeto: serían todos ellos un simple juego subjetivo de las facultades de representación, exactamente como lo quiere el escepticismo.»<sup>27</sup> Para el filósofo trascendental, el hecho mismo de poder discutir acerca de la posibilidad del conocimiento es ya una superación de la actitud escéptica, porque lo que verdaderamente le importa es remontarse a las condiciones de posibilidad de la comunicabilidad del mismo. Pues bien, «por *sensus communis* ha de entenderse la idea de un sentido *que es común a todos*, es decir, de una capacidad de juicio que, en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento [*a priori*] el modo de representación de los demás para atener su juicio, por decirlo así, a la razón total humana y, así, evitar la ilusión que, nacida de condiciones privadas subjetivas, fácilmente tomadas por objetivas, tendría una influencia perjudicial en el juicio»<sup>28</sup>. Postular el «*sensus communis*» como principio trascendental de la posibilidad del conocimiento significa, a nuestro parecer, apostar por una comunidad de diálogo intersubjetivo en la que el único requisito exigible para la comunicabilidad del conocimiento es el respeto a las máximas del entendimiento común humano que, como condiciones transcendentales hace suyas tanto el *sensus communis logicus*, cuanto el *sensus communis aestheticus*, a saber: pensar por sí mismo, pensar en lugar de cada otro, pensar siempre consigo mismo. Quien así juzga, nunca

25. *K.U.*, § 40, p. 161.

26. *K.U.*, § 21, p. 66.

27. *Ibidem*.

28. *K.U.*, § 40, p. 157.

tomará la materia por la forma, ni confundirá las condiciones privadas de una representación con las condiciones universales, sino que por el contrario siempre adoptará el punto de vista de la universalidad<sup>29</sup>. En la medida en que todo hombre participa trascendentalmente de esas mismas condiciones de objetividad, debe exigirse, con fundamento, universal comunicabilidad para las cuestiones de gusto.

### 3. De la comunicabilidad del juicio de gusto en la esfera del arte. Teoría del genio

Para definir las notas que caracterizan el arte en general, Kant toma como hilo conductor su diferenciación respecto de la naturaleza, la ciencia y el oficio. Frente a la primera, el arte es siempre una ocupación perteneciente a la actividad humana libre y, por tanto, es errado calificar como arte determinados productos de la naturaleza, por muy artísticos que puedan parecer. En segundo lugar, en oposición a la ciencia, que pertenece al ámbito de lo teórico, el arte se muestra como una facultad práctica, como un poder o habilidad del hombre. Finalmente, arte se distingue de oficio («arte mercenario») en que sólo aquél puede ejercerse como una ocupación libre, cuya única finalidad es la creación de objetos bellos o agradables.

El arte bello no pertenece a una ciencia de lo bello, del mismo modo que tampoco tiene sentido hablar de «bellas ciencias»<sup>30</sup>, sino que pertenece, por sí mismo, a la *crítica del gusto*, en la que es preciso señalar dos partes bien diferenciadas: la crítica del gusto referida a *las bellas formas de la naturaleza*, a la representación estética de la naturaleza y al juicio estético que tal experiencia lleva consigo, juicio de gusto puro, esto es, aquél que no tiene en cuenta mezcla alguna de las sensaciones de los sentidos, sino que está referido a la reflexión sobre esas formas bellas, y, por tanto, a la posibilidad de comunicación de tales formas, tal como lo hemos examinado en los párrafos anteriores, y la crítica del gusto referi-

---

29. Cfr., en este sentido, nuestro trabajo *Razón pura y juicio reflexionante en Kant*. Ed. U.C.M. (Estudios del Seminario de Metafísica), Madrid, 1984, pp. 144-154.<fil>

30. Carece de sentido, desde el punto de vista kantiano, hablar de «ciencias bellas», ya que el nombre así usado se debe a una errónea aplicación del adjetivo «bello» a un campo que no le corresponde: «Lo que ha ocasionado la expresión corriente de *bellas ciencias* no es, sin duda alguna, otra cosa que el haberse notado con gran exactitud que para el arte bello en toda su perfección se requiere mucha ciencia, como por ejemplo conocimiento de las lenguas antiguas, estar versado en la lectura de los autores que pasan por clásicos..., ya que constituyen la preparación necesaria y la base para el arte bello, y, en parte también, porque entre ellas se comprende también el conocimiento de los productos del arte bello (elocuencia, poesía). Han sido llamadas ellas mismas *ciencias bellas* por una imitación de palabras» (*K.U.*, § 44, p. 177).

da a las creaciones artísticas humanas, cuya representación estética genera también juicios de gusto puros, y, por tanto, de comunicabilidad universal. Es justamente a esta dimensión de la crítica del gusto, posiblemente la más novedosa del planteamiento kantiano en la esfera estética, anticipadora de los planteamientos que culminarán en la interpretación hegeliana de la estética como filosofía del arte, a la que vamos a dedicar esta segunda parte de nuestro ensayo.

Al igual que en la experiencia estética de la naturaleza, en el arte estético (al que no pertenece el arte mecánico), puede distinguirse entre arte agradable y arte bello. Hablamos de arte agradable cuando tiene como fin el que el placer acompañe las representaciones como meras sensaciones; nos referimos al arte bello, cuando su fin es que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento, pudiéndolo definir como «un modo de representación que por sí mismo es *conforme a fin*, y, aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del ánimo para la comunicación social»<sup>31</sup>. En este primer acercamiento se aprecia que el arte bello, en cuando debido a la actividad humana, tiene que estar realizado de acuerdo con un fin, y, sin embargo, puesto que es una actividad en la que la imaginación debe actuar libremente, sin órdenes mecánicas, tiene que parecer *como si* no tuviese como fundamento fin alguno, del mismo modo que ocurre en la experiencia estética de las formas bellas de la naturaleza. E igualmente, tal creación exige una universal comunicabilidad, puesto que lleva consigo un placer que nace no de la mera sensación, sino de la reflexión: «La universal comunicabilidad de un placer lleva ya consigo, en su concepto, la condición de que no debe ser un placer del goce nacido de la mera sensación, sino de la reflexión, y así el arte estético, como arte bello, es de tal índole que tiene por medida la facultad de juzgar reflexionante y no la sensación de los sentidos.»<sup>32</sup> Así pues, en la creación del arte bello debe regir la máxima estética ya referida a propósito de la experiencia estética de la naturaleza, a saber, la finalidad sin fin, y así cada obra de arte debe aparecer tan libre de toda violencia de reglas *como si* se tratara de un producto de la naturaleza, y esto sólo puede producirse cuando el artista ha aplicado las reglas con tal precisión que su obra ha llegado a ser lo que debe ser, sin mostrar ninguna señal de las reglas empleadas: del mismo modo que la naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, el arte no puede llamarse bello más que cuando aun teniendo conciencia cada uno de los espectadores de que es arte, sin embargo, les parece naturaleza.

---

31. *K.U.*, § 44, p. 179.

32. *Ibidem*.

### 3.1. El arte bello es el arte del genio

Kant define al genio como «la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte»<sup>33</sup>. Las bellas artes deben ser consideradas artes del genio, porque el arte bello no puede inventarse la regla según la cual puede crear su obra, sino que debe la naturaleza dar la regla al arte, mediante la disposición de una facultad determinada en el sujeto-artista. Tal capacidad ocupa el mismo lugar trascendental que el gusto en el sujeto-contemplador; lo que aquí es gusto, allí se muestra como genio. Pero ambos, gusto y genio expresan de diferentes maneras, desde distintas perspectivas, las formas, figuras o metáforas en las que se nos manifiesta la facultad de juzgar estética, en cuanto que ésta expresa un nuevo modo de racionalidad distinta de la teórica y de la práctica, gracias a la cual puede establecerse un enlace entre la esfera de la naturaleza (experiencia científica) y la esfera de lo moral (experiencia moral). Gusto y genio representan el haz y el envés de una misma realidad: *die aesthetische Urteilskraft*.

Así, como una versión nueva de las propiedades que se adjudicaban al gusto en la contemplación de los objetos bellos de la naturaleza, al genio son atribuidas las siguientes características.

- 1.º *Originalidad*: el genio posee la propiedad de producir una obra según reglas indeterminadas e indeterminables.
- 2.º Sus productos, que no pueden haber nacido de la imitación deben, sin embargo, ser modelos, esto es, ejemplares que sirvan a otros artistas como medida o regla de su capacidad de juicio. Esto es así, porque la naturaleza mediante el genio presenta la regla no a la ciencia, sino al arte, en cuanto éste ha de ser arte bello.
- 3.º El propio genio carece de la capacidad de descubrir o indicar cómo realiza sus productos, ya que da la regla de ello como si fuese naturaleza. De ahí que los genios no sepan cómo surgen en ellos las ideas, ni tengan poder para encontrarlas cuando quieren, ni capacidad para comunicarlas a otros en forma de preceptos con el fin de que puedan crear obras semejantes.

El genio, como capacidad creadora original del artista, se opone al espíritu de imitación (*Nachahmungsgeiste*). Si aprender no es más que imitar, tal aptitud no es válida para el genio. Todo razonamiento científico es susceptible de aprendizaje, pero jamás podrá serlo la creación poética, por muy detalladas que sean las reglas de la poesía y excelentes los modelos de la misma. Se pueden aprender los razonamientos de los *Principios matemáticos de la filosofía natural* de Newton, pero nadie pretenderá des-

---

33. *K.U.*, § 46, p. 181.

cubrir las reglas de creación de un Homero: «En lo científico, pues, el más gran inventor no se diferencia del laborioso imitador y del estudiante más que en el grado, y, en cambio, se diferencia específicamente del que ha recibido por la naturaleza dotes para el arte bello.»<sup>34</sup> Las obras del genio sirven como modelos, «no para copiarlos, sino para seguirlos»; aunque Kant reconoce la dificultad de este tipo de explicación, se pretende exponer con ella lo siguiente: las ideas del artista despiertan ideas semejantes en su discípulo cuando la naturaleza lo ha provisto de una proporción semejante de sus propias facultades mentales.

No obstante, junto a esa condición de la genialidad es preciso poner en el arte bello otras notas, que no siendo específicas suyas, son a todas luces necesarias, a saber, la laboriosidad y el aprendizaje, ya que siempre existe algo que puede ser comprendido y ejecutado según unas reglas determinables, algo que puede ser aprendido y que, sin embargo, es también condición esencial del arte, pues de no ser esto así, podría atribuirse el arte erróneamente a un mero producto de la casualidad; existen, pues, determinadas reglas a las que habrá de someterse en mayor o menos medida el artista. Ello significa que aunque la originalidad del talento sea una condición esencial de la genialidad, es sólo la fuente primigenia que es preciso desarrollar a base de disciplina y laboriosidad.

### 3.2. *Relaciones del genio con el gusto*

La tesis que recorre las distintas argumentaciones de la «crítica del gusto» puede enunciarse así: del mismo modo que para poder juzgar rectamente los objetos bellos de la naturaleza y del arte se postula una facultad específica a la que se denomina «gusto», así también es preciso una peculiar capacidad innata para la creación de los objetos del arte bello: el genio. Se señala así una sutil diferencia entre la belleza propia de la naturaleza y la belleza del arte: «una belleza de la naturaleza es una cosa bella; la belleza artística es una bella representación de una cosa»<sup>35</sup>. Para juzgar una belleza de la naturaleza no se necesita un concepto de lo que la cosa deba ser, no hace falta conocer su fin material, sino que la mera forma, sin conocimiento del fin, place por sí misma en el juicio. Sin embargo, cuando el objeto es dado como producto del arte y, como tal, es declarado bello, parece necesario poner a su base un concepto de lo que deba ser la cosa. Podría decirse que la bella representación de un objeto no es más que la *forma* de la exposición de un concepto mediante la que éste es universalmente comunicado, y precisamente para dar esa forma requerida al producto del arte bello se exige sólo gusto. A éste, ejercitado y rectific-

34. *K.U.*, § 47, p. 184.

35. *K.U.*, § 48, p. 188.



do previamente con ejemplos diversos del arte o de la naturaleza, refiere el artista su obra y tras laboriosos ensayos encuentra la forma que le satisface. De ahí que la citada forma «no sea cosa de la inspiración o de un esfuerzo libre de las facultades del ánimo, sino un retoque lento y minucioso para hacerla adecuada al pensamiento, y, sin embargo, no perjudicar a la libertad en el juego de las facultades»<sup>36</sup>.

Ahora bien, ¿cuáles son las facultades del ánimo (*Gemüt*) que constituyen el genio? Es esencial al genio lo que Kant denomina *Geist*, interpretado como un principio vivificante del alma o facultad creadora de las ideas estéticas. ¿A qué se está refiriendo Kant con este nuevo tipo de «ideas»? Frente a una idea de la razón, que puede ser definida como un concepto al que ninguna intuición (representación de la imaginación) puede serle adecuada, una idea estética es aquella «representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible»<sup>37</sup>. La imaginación, en su libertad, puede crear representaciones a partir de la materia que la naturaleza le proporciona. Por eso la imaginación creadora se convierte en una facultad constituyente y esencial del genio, gracias a la cual es posible pensar, con ocasión de una representación, más de lo que puede ser en ella aprehendido y aclarado, esto es, extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado. Así, las ideas estéticas se definen como representaciones inexponibles de la imaginación, para las que no puede ser dado ningún concepto determinado. En definitiva, puede definirse la idea estética como una «representación de la imaginación emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales en el uso libre de la misma, que no se puede para ella encontrar una expresión que indique un determinado concepto; hace, pues, que en un concepto pensemos muchas cosas inefables, cuyo sentimiento vivifica las facultades de conocer, introduciendo espíritu en el lenguaje de las simples letras»<sup>38</sup>.

Así pues, las facultades del ánimo que en una proporción feliz constituyen el genio son la imaginación (en cuanto *Geist*), y el entendimiento en un juego libre, en el que la primera no está sometida a las reglas del segundo, sino que funciona en un uso estético libre, buscando una materia que tiene como tarea la *vivificación* de las facultades de conocer; de ahí que pueda definirse el genio como «la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado, y dar, por otra parte, con la *expresión* mediante la cual la disposición subjetiva del ánimo producida, pueda ser comunicada

---

36. *K.U.*, § 48, p. 191.

37. *K.U.*, § 49, pp. 192-193.

38. *K.U.*, § 49, p. 197.

a otros como acompañamiento de un concepto»<sup>39</sup>. Es a esa disposición subjetiva del ánimo producida a lo que Kant llama *Geist*, por virtud de la cual puede expresarse lo inefable del alma en una cierta representación y hacerlo universalmente comunicable, ya sea en una expresión lingüística, pictórica o plástica, para lo cual se requiere una facultad que recoja las ideas estéticas de la imaginación y las reúna en un concepto objetivo u obra de arte. La facultad encargada de ello es el entendimiento en perfecta conformidad con la imaginación: ambas en su libre juego, en su acuerdo feliz, en su feliz proporción constituyen el genio, cuyas características, en definitiva, precisamos del modo siguiente:

1. El genio es un talento para el arte y no para la ciencia. Como tal, funciona libremente sin sujetarse a reglas conocidas; de ahí que la experiencia artística no pueda enseñarse ni aprenderse. Frente a ella, la creación científica está regida por reglas claramente conocidas, que determinan el procedimiento de la misma.

2. Ese talento artístico es la expresión más acabada y perfecta de una feliz adecuación y proporción entre entendimiento e imaginación. Tal proporción y disposición de las facultades nunca podrá ser producida por obediencia alguna a reglas, sino solamente debida a la naturaleza del sujeto. Se trata, pues, de una concordancia libre entre la representación de la imaginación y la legislación del entendimiento, en la que éste proporciona un determinado concepto de lo que deba ser la obra de arte, y aquélla tiene la misión de aportar una representación, aunque sea indeterminada, de la materia (intuición) a partir de la cual va a ser posible una exposición (libre) de ese concepto. Se establece así un juego libre entre intuición (materia) y concepto (lo que la obra debe ser, su fin), pero el resultado no debe dejar huellas de la más mínima sujeción a reglas, pues precisamente en esa privilegiada síntesis consiste la genialidad.

Así, puede definirse el genio como «la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso libre de sus facultades de conocer»<sup>40</sup>. El producto del genio, ese ser favorecido por la naturaleza, constituye un ejemplo, si bien no para ser imitado, sí para provocar en otros genios su propia originalidad. Sólo en este caso podrá ser considerado el arte bello como una imitación, para la cual es la naturaleza la que por medio del genio suministra la regla.

Ahora bien, ¿cuál es la relación existente entre el gusto y el genio en los productos del arte bello? Lo primero que hay que tener en cuenta es que el gusto, como capacidad de juzgar lo bello, pertenece tanto a la experiencia estética de las bellas formas de la naturaleza, como a los productos del arte bello. Y justamente es en esto en lo que existe una radical

39. *L.c.*, p. 198.

40. *L.c.*, p. 200.

diferencia entre gusto y genio, pues mientras el primero abarca universalmente la esfera del juicio estético, el segundo está referido específicamente a la esfera de la creación artística. El gusto, en cuanto facultad de juzgar en general, se convierte en la disciplina o reglamentación del genio, y así en caso de conflicto entre ambas cualidades, el artista siempre deberá sacrificar la parte referida al genio, o lo que es lo mismo, a la imaginación creadora, y no la del gusto, que en sí mismo representa la adecuación a leyes del entendimiento.

Como observa Gadamer<sup>41</sup>, el que Kant ponga tan por completo el concepto de genio al servicio de su planteamiento trascendental y no derive, en modo alguno, hacia la psicología empírica, se hace especialmente patente en esa restricción del concepto de genio a la creación artística. Semejante cualidad no puede atribuirse a los grandes inventores de la ciencia y de la técnica, porque la genialidad siempre irá unida a un tipo de «invención», que no puede conseguirse ni por aprendizaje ni por laboriosidad, sino exclusivamente por *inspiración*. La esencia misma de la obra de arte nos patentiza las claves de la intrínseca correspondencia y complementariedad entre gusto y genio, puesto que sólo en ella se puede encontrar una referencia objetiva a la subjetividad de su creador a partir de la propia subjetividad del contemplador: lo genial sólo puede ser valorado adecuadamente desde el gusto, en tanto que las condiciones de posibilidad de éste se identifican con la de aquél. De este modo, el concepto de genio completa al concepto de gusto en el marco de una investigación trascendental de la facultad de juzgar estética.

En definitiva, considerar las bellas artes como artes del genio implica admitir que para lo bello en el arte no existe ningún otro principio que el ya reseñado para la belleza natural. Y precisamente en este punto pueden encontrarse los límites de la teoría kantiana, pues aunque ciertamente la reflexión trascendental acerca de ese principio *a priori* de la facultad de juzgar ha justificado la pretensión del juicio de gusto de ser universalmente comunicable, sin embargo, ha dejado fuera de su ámbito de reflexión la posibilidad de construir una estética filosófica en el sentido de una filosofía del arte. Hegel aún está lejos.

#### 4. De la necesidad de la comunicabilidad del juicio de gusto

Como ya hemos visto, es condición de posibilidad de la constitución de un juicio de gusto puro, el que la representación estética en la que está basado esté libre de todo interés como fundamento de determinación. No obstante, la teoría kantiana de lo bello permite un enlace empírico con el interés a través de la *sociabilidad* y, asimismo, un enlace *a priori* a través del sentimiento moral, permitiendo ambos enlaces un determinado tipo de

---

41. *Verdad y método*, ed. cit., pp. 88-90.

satisfacción que no sólo va a enriquecer la experiencia estética y, por tanto, el juicio de gusto, sino que también añadirán razones empíricas e intelectuales para su comunicabilidad.

Empíricamente, el gusto resulta fortificado por esa tendencia natural del hombre a la sociabilidad, ya que ello nos incita a comunicar nuestros sentimientos en sociedad. Como dice Kant, por sí solo, un hombre abandonado en una isla desierta, no utilizaría los adornos propios del hombre refinado culturalmente. La historia de la civilización occidental ha puesto de manifiesto que el refinamiento del gusto ha ido unido a la posibilidad de comunicar el placer que cada cual siente ante un objeto estético<sup>42</sup>.

Ahora bien, mucho más importante para la teoría kantiana es ese otro interés que *a priori* puede relacionarse con la experiencia de lo bello y que es denominado «interés intelectual»: «Dieron prueba de buenas intenciones los que, queriendo enderezar hacia el último fin de la humanidad, hacia el bien moral, las actividades todas a que el hombre se ve empujado por la interior disposición natural, tuvieron por señal de un buen carácter moral el tomar un interés por lo bello en general.»<sup>43</sup> También en este caso, Kant concede una gran superioridad a la belleza natural respecto de la belleza del arte, pues mientras es un hecho de experiencia que en múltiples ocasiones los virtuosos del gusto se abandonan a «pasiones vanas, desastrosas y caprichosas», es siempre signo distintivo de un alma buena tomar un interés inmediato en la belleza de la naturaleza, pues ello muestra una disposición del ánimo favorable al sentimiento moral. Como era de esperar, Kant se refiere aquí a las bellas formas de la naturaleza y no a sus «encantos materiales»: quien considera distintas formas de la naturaleza con el solo fin de poder admirarlas y amarlas, está tomando «un interés inmediato y ciertamente intelectual en la belleza de la naturaleza [...], la naturaleza ha producido esa belleza: este pensamiento debe acompañar la intuición y la reflexión, y en él sólo se funda el interés inmediato que en aquella se toma»<sup>44</sup>. Así pues, para Kant existe una superioridad de la belleza natural sobre el arte, porque quien prefiere aquella, podemos

42. Según esto, la historia de la civilización occidental es la historia del refinamiento del gusto, en su consideración empírica, pero ese refinamiento ha ido siempre unido a la posibilidad de comunicar universalmente el placer que cada sujeto particular siente en su propia experiencia estética, debido a una inclinación natural de la que participa la especie humana en general: «También espera y exige cada uno que los demás tengan consideración a la universal comunicación, como si, por decirlo así, hubiera un contrato primitivo dictado por la humanidad misma [...]; la civilización, llegada a su más alto grado, hace de ello casi la obra principal de la inclinación más refinada y se les da a las sensaciones valor sólo en cuanto se pueden universalmente comunicar, por lo cual, aunque el placer que cada uno tiene en semejante objeto es de poca importancia y, por sí, sin interés notable, sin embargo, la idea de su comunicabilidad universal engrandece casi infinitamente su valor» (K.U., § 41, pp. 163-164).<fil>

43. K.U., § 42, p. 165.

44. L.c., p. 167.

considerarlo como portador de una «alma bella, cosa que no puede pretender perito ni aficionado alguno de arte, por el mérito del interés que tomen sus objetos»<sup>45</sup>. Además, como es un interés primordial de la razón el que sus ideas puedan llegar a tener una cierta «realidad objetiva», esto es, que la naturaleza pueda mostrar alguna señal de que en sí misma encierra un fundamento mediante el que pueda realizarse la deseada concordancia entre las leyes de la naturaleza y las leyes de la libertad, hay motivos suficientes para sospechar una disposición natural para sentimientos morales buenos en aquellos sujetos que muestran un interés inmediato en ese ideal de belleza natural. Tal argumento es especialmente pertinente para la teoría kantiana, pues gracias a él puede establecerse un enlace, aunque meramente analógico, entre la satisfacción *a priori* que se establece en el juicio de gusto y la que se establece en el juicio moral: del mismo modo que en la facultad de juzgar estética, tenemos una capacidad para juzgar sin conceptos formas bellas de la naturaleza y el arte, y de encontrar en el mero juicio una satisfacción desinteresada y comunicable, a la que denominamos placer del gusto (no del goce), así en la facultad de juzgar intelectual, poseemos también la capacidad «de determinar una satisfacción *a priori* para meras formas de máximas prácticas (en cuanto se califican a sí mismas, por sí mismas para la legislación universal), y esta satisfacción la hacemos ley para cada cual, sin que nuestro juicio se funde en interés alguno, *pero produciéndolo sin embargo*»<sup>46</sup>. Tal es el placer propio del sentimiento moral.

## 5. Del tránsito del juicio de gusto al juicio moral

Así pues, la deducción trascendental del juicio de gusto culmina en una investigación en la que se nos muestra al gusto como la facultad de establecer un tránsito (*Uebergang*) de todo aquello que es por naturaleza a lo que se rige por libertad. En cuanto facultad de juzgar estética, corresponde al gusto establecer las condiciones de ese tránsito tan deseable y buscado en el sistema kantiano entre la esfera de la razón teórica y la esfera de la razón práctica, entre el conocimiento objetivo y la experiencia moral, entre la naturaleza y la libertad. Pues bien, tal mediación se hace realidad desde el momento en que se postula *la belleza como símbolo de la moralidad*.

Para ello, en primer lugar examina Kant las condiciones de posibilidad de la sensibilización de los conceptos. Según la filosofía crítica, para exponer la realidad de los conceptos se precisan intuiciones; si tales conceptos son empíricos, entonces llámense las intuiciones ejemplos; si son categorías les corresponden los esquemas; y si son ideas, no existe ninguna intui-

---

45. *L.c.*, p. 168.

46. *L.c.*, p. 169.

ción que le sea adecuada. Ahora bien, en el § 59 de la *K.U.*, Kant aporta una nueva división que completa la anterior, a saber, la distinción entre sensibilización esquemática y simbólica. Ambas pertenecen al modo de representar intuitivo, no existiendo entre ellas ninguna oposición, sino más bien complementariedad. Se produce una sensibilización esquemática cuando a un concepto *a priori* del entendimiento le es dada *a priori* la intuición correspondiente. Los esquemas son representaciones directas de los conceptos, y lo hacen demostrativamente. Del mismo modo, se produce una sensibilización simbólica, cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar, y del cual ninguna intuición sensible puede darse, se pone una intuición en la que solamente el proceder de la facultad de juzgar es análogo al que se observa en el esquematizar; es decir, que concuerda con él según la regla de ese proceder y no según la intuición misma, esto es, según la forma de la reflexión y no según el contenido. Los *símbolos* se convierten así en exposiciones indirectas de los conceptos por medio de analogías, a través de intuiciones empíricas mediante las que la facultad de juzgar realiza una doble tarea: «primero, aplicar el concepto al objeto de una intuición sensible, y después, en segundo lugar, aplicar la mera regla de la reflexión sobre aquella intuición a un objeto totalmente distinto, y del cual el primero es sólo el símbolo. Así, un estado monárquico que está regido por leyes populares internas, es representado por un cuerpo animado; por una simple máquina [...] cuando es regido por una voluntad única absoluta»<sup>47</sup>.

Que lo bello sea el símbolo del bien moral, significa que aquél es la sensibilización simbólica del concepto de lo bueno. Justamente por ello, el placer y la satisfacción que hallamos en la contemplación de la belleza, puede disputar con derecho sus pretensiones de universal comunicabilidad. Así, en la contemplación de la belleza, el espíritu tiene conciencia de «un cierto ennoblecimiento y de una cierta elevación por encima de la mera receptividad de un placer por medio de impresiones sensibles»<sup>48</sup>. Es hacia lo inteligible hacia donde apunta el gusto como facultad de juzgar reflexiva, pues, en cuanto facultad heautónoma, «se da a sí mismo la ley en consideración de la facultad de desear»<sup>49</sup>. Se muestra así, tanto a causa de esa interior posibilidad del sujeto como por causa de su concordancia exterior con la naturaleza, que el gusto no es naturaleza ni libertad, pero que, sin embargo, «está enlazado con la base de la última, a saber, con lo suprasensible, en el cual la facultad teórica está unido con la práctica de un modo común y desconocido»<sup>50</sup>. En definitiva, el principio del gusto tiende a lo suprasensible, ámbito en el que se establece un enlace entre la facultad teórica y la facultad práctica, siempre desconocido para nosotros.

47. *K.U.*, § 59, p. 256.

48. *L.c.*, p. 258.

49. *Ibidem*.

50. *L.c.*, p. 259.<fil>

Según todo lo anterior, Kant puede establecer cuatro niveles de analogía entre lo bello y el bien moral, entre el juicio de gusto y el juicio moral:

1. Tanto uno como otro placen inmediatamente; son fines en sí mismos, lo bello a través de la intuición reflexionante, lo bueno, según conceptos.

2. Ambos placen sin interés alguno y, sin embargo, llevan consigo un interés puro: lo bello, el de la universal comunicabilidad; lo bueno, el del cumplimiento de los supremos fines de la razón pura práctica.

3. La libertad, de la que goza la imaginación en la experiencia estética y artística, es representada en el juicio acerca de la belleza en conformidad a leyes del entendimiento, estableciéndose así una armonía entre la libertad de la imaginación y las leyes del entendimiento. Por su parte, en el juicio moral la libertad de la voluntad es pensada en concordancia consigo misma según leyes universales de la razón.

4. El principio subjetivo del juicio acerca de lo bello, el principio de finalidad, es representado como universal y necesario, pero incognoscible por medio de concepto alguno. Frente a él, el principio objetivo de la moralidad es definido también como universal y necesario, y además cognoscible por medio de un concepto universal<sup>51</sup>.

En definitiva, la investigación trascendental sobre el gusto ha hecho posible establecer el tan deseado tránsito entre la naturaleza sensible y las ideas morales, ya que en la representación de las bellas formas de la naturaleza hemos encontrado una análoga satisfacción pura *a priori* (universal, necesaria y comunicable) a la que postulamos en el cumplimiento de la acción moral.

---

51. *K.U.*, § 59, pp. 259-260. Kant señala que la analogía entre la belleza y la moralidad aparece también en el planteamiento del entendimiento común, y así se dan a menudo a los bellos objetos de la naturaleza y del arte nombres pertenecientes al juicio moral: «Decimos de edificios y árboles que son mayestáticos, soberbios, o de praderas que son risueñas y alegres; hasta los colores son llamados inocentes, modestos, tiernos, porque excitan sensaciones que encierran algo análogo a la conciencia de un estado de ánimo producido por juicios morales» (*L.c.*, p. 260).