

EL ARTE Y LA URBANIDAD DE LA RAZÓN

CARLA CORDUA

La sección estética de la *Crítica del juicio* de Kant contiene, como sabemos, una teoría de la belleza en cuanto ésta es el objeto del juicio estético reflexivo. Contiene también, y precisamente desde el punto de vista de la belleza, algunas consideraciones acerca del arte. Kant nunca pregunta qué es lo que el arte tiene que ver con la belleza, esto es, qué es lo que justifica tratarlo como el otro campo de cosas bellas además del principal, que es el de los seres naturales.¹ ¿No dice bastante el nombre mismo de las “bellas artes”, *die schönen Künste*?² Las preferencias estéticas neoclásicas de Kant influyen en su tendencia general a evitar todo escrutinio crítico de la relación entre belleza y arte.³ De manera que

¹ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, en I. Kant, *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von W. Weischedel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1957, Band V, § 42. En adelante esta obra será citada mediante las siglas KU, seguida del número del párrafo o de la página de esta edición. Las traducciones de las citas en alemán son mías.

² KU, § 44.

³ El neo-clasicismo dominó las artes y el pensamiento sobre las artes desde alrededor de 1750 hasta casi mediados del siglo XIX. Se expandió por toda Europa y desde allí a Rusia y América. Uno de sus representantes más connotados en Alemania fue J. J. Winckelmann, cuyo primer ensayo, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke*, contiene las tesis principales que caracterizan al pensamiento neoclásico. En una obra de 1765 declara Winckelmann: “Sólo los griegos producían belleza de la manera como el alfarero hace sus cacharros” (citado por D. Irwin en *Neo-classicism in Art*, en *Dictionary of the History of Ideas*, New York, Ch. Scribner's Sons, 1973, vol. III, pp. 362-371). Producción de belleza es, aquí, lo mismo que producción de gran arte. Aunque la asociación estrecha del arte con la belleza viene de un clasicismo anterior, ella se repite en cada uno de sus retornos. “It is sometimes said that the chief characteristic of Renaissance esthetic was not the recognition of the arts, but the association of the arts with beauty” (K. E. Gilbert and

los dos asuntos, la belleza y el arte, que están asociados tanto en el vocabulario de la tradición estética que el filósofo hereda como en sus gustos neoclásicos, se quedan juntos en la exposición de la tercera crítica. El supuesto nexo conceptual entre belleza y arte, según el cual éste sería un caso de aquella, es uno de los factores decisivos de la forma que toma la cuestión del arte en la tercera crítica de Kant. Muchos detalles incomprensibles y a todas luces anómalos, atribuidos desde esta perspectiva al arte, adquieren cierta importancia en el texto kantiano sin que su rareza le llame la atención al filósofo. Tener que poner en duda la condición artística de la música, por ejemplo, parece un poderoso aviso de que algo no funciona bien. O verse inducido el discurso a separar demasiado el juicio acerca de la obra de arte de la producción de la misma, como si se tratara de dos asuntos inconexos.⁴ Pero lo más probable es que Kant no reparara en estas asperezas de la exposición por la simple razón de que estaba entregado a una empresa que no tiene sino una conexión lateral y secundaria con el tema del arte.

La tarea principal de la *Crítica del juicio* es, en efecto, establecer una tercera función o uso de la razón pura, la facultad de juzgar, en su originalidad y asignarle el ámbito de su validez. Se trata aquí, como en el caso de las dos críticas ya completadas, de una investigación trascen-

H. Kuhn, *A History of Esthetics*, New York, Dover, 1972, p. 169). Aunque desde el Renacimiento se usa ocasionalmente la expresión "bellas artes" en Italia se sigue diciendo, de preferencia, *il bon disegno* y hasta fines del siglo XVIII los autores italianos hablan de *le belle arti del disegno*. Bacon se refiere a la música, la pintura, etc., como *artes voluptariae*. Por estas y otras razones, Luis Juan Guerrero, en su *Estética Operatoria en sus tres direcciones* (Buenos Aires, Losada, 1956, 3 vols.) dice lo siguiente: "Insistimos, por eso, en que hasta mediados del siglo XVIII no se establece, con caracteres definidos y al parecer definitivos, la síntesis de 'arte' y 'belleza', bajo cuyos auspicios nació la Estética como disciplina filosófica (Baumgarten, *Aesthetica*, 1750). Lo que quiere decir, en términos más rigurosos, que en esa época se produjo *la elaboración filosófica de las normas artísticas del clasicismo moderno*. O sea, de las normas basadas en un supuesto 'canon helénico' de belleza" (I, pp. 36-37). El tipo de belleza artística que Kant prefiere es caracterizado por él mismo con el adjetivo favorito de los neoclásicos, la belleza sosegada o tranquila, que se deja contemplar serenamente (KU, §27). Finalmente, el neo-clasicismo kantiano se manifiesta, también, en la mayor estimación que el filósofo expresa por la belleza que da algo que pensar, aunque lo que ella sugiere no se pueda convertir nunca en pensamientos determinados (KU, § 53).

⁴ "El gusto, sin embargo, no es más que una facultad de juzgar, no una facultad productiva; por tal razón, lo que es adecuado para él no tiene que ser, por eso, una obra del arte bello" (KU, § 48).

dental⁵ de la razón que acabará demostrando que el juicio contiene un principio *a priori* que lo regula y que le confiere carácter legal a sus funciones. Para mostrar que la razón pura se extiende más allá de sus formas teórica y práctica, las posibilidades ya demostradas por Kant en sus obras críticas anteriores, el filósofo procede a justificar trascendentalmente al juicio. “La facultad de juzgar, que en el orden de nuestras capacidades de conocer constituye un eslabón intermedio entre el entendimiento y la razón, ¿posee principios *a priori* propios de ella? Estos principios, ¿son constitutivos o meramente regulativos (de manera que carecen de un campo que dependa de ellos)? ¿Le dan estos principios una regla *a priori* al sentimiento del placer y del displacer, que es el eslabón intermedio entre la facultad de conocer y la de desear (tal como el entendimiento le prescribe leyes *a priori* a la primera y la razón se las prescribe a la segunda)? Tal es el tema de que se ocupa esta crítica del juicio”.⁶

La parte estética de la exposición, que ocupa la primera sección del libro, está dominada todavía por la intención de demostrar la legitimidad de la presente extensión de la filosofía crítica: hay un sector de operaciones necesarias de la razón que no es ni teórico ni práctico. Kant conquista el punto de vista del juicio estético reflexivo explorando, antes que nada, las diferencias de esta función apriorística con aquellos otros usos de la razón ya justificados. Por tal motivo la condición del juicio acerca de la belleza se define, sobre todo, por contraste o negativamente: este juicio no es objetivo⁷ (en el sentido de que carece de alcance teórico y no pasa de ser un juicio acerca de la manera como se siente, a propósito de lo bello, el sujeto que lo enuncia). Tampoco es interesado⁸ como son las acciones prácticas; tanto las que persiguen lo útil y lo agradable como las que tienen un propósito moral poseen una finalidad, que es su razón de ser. El objeto del juicio estético carece, asimismo, de concepto;⁹ aunque estos juicios poseen cierta clase de universalidad, ella no tiene otro fundamento que una atribución hecha por el que juzga a

⁵ Trascendental es lo que pertenece al sistema de todos los principios de la razón pura. *Kritik der reinen Vernunft*, § 3, B 40. Cf. *Grundlegung der Metaphysik der Sitten*, Vorrede, ed. cit., vol. IV, p. 15.

⁶ KU, *Vorrede zur ersten Auflage*, p. 238.

⁷ KU, § 1 et passim.

⁸ KU, §§ 2-5 et passim.

⁹ KU, §§ 6-7 et passim.

todos los otros sujetos racionales.¹⁰ El juicio estético no se funda más que sobre la representación de que la forma del objeto que llamamos bello parece obedecer a un propósito (o tiene *die Form der Zweckmäßigkeit*).¹¹ Tal como es independiente de todo interés, el juicio estético lo es también de toda sensación y emoción:¹² si alguno de estos ingredientes, que pertenecen a las funciones teórica y práctica de la razón, interviniesen en la formulación de un juicio estético ya no se trataría de la especie pura de la que Kant habla aquí y que es la única que importa a una investigación trascendental de las funciones de la razón. Si bien los objetos bellos que enjuiciamos parecen formalmente adecuados a un propósito, Kant nos recuerda que de tal propósito no podemos tener una representación.¹³ Ni un concepto, entonces, ni tampoco una representación; de ahí que la necesidad que le atribuimos al juicio estético no sea sino subjetiva y dependa del supuesto de que hay algo así como un *sensus communis* que lo hace universalmente comunicable.¹⁴

La belleza a la que se refiere el juicio estético no está ni los objetos que conocemos ni en las empresas humanas. Kant la separa, en vista de motivos filosóficos sistemáticos, tanto de las sensaciones y las emociones como de los conceptos y las representaciones determinadas. Debe concernir, además, sólo a la forma de las cosas y no es más que supuestamente comunicable a otros. La belleza no pertenece, en ningún sentido decisivo, de acuerdo con la teoría de Kant, al mundo sino a la esfera de la subjetividad de la que se ocupa la filosofía crítica.¹⁵ En efecto, según Kant, el juicio estético se refiere a algo que parece una cualidad de

¹⁰ Una universalidad sin alcance teórico o meramente subjetiva no pasa de ser una *atribución* universal. Kant se expresa sutil y muy cuidadosamente en este punto: "Daß man durch das Geschmacksurteil [über das Schöne] das Wohlgefallen an einem Gegenstande jedermann ansinne, ohne sich aber auf einem Begriffe zu gründen..." También: "es sinnet nur jedermann diese Einstimmung an..." KU, § 8; cf. §§ 6, 18 et passim. "Ansinnen", "zumuten" y "nur exemplarisch sein" son expresiones que se usan para circunscribir una validez universal puramente subjetiva de los juicios estéticos. Estos tienen, en otras palabras, validez universal en el sentido de que yo *presumo* que todos juzgarán de la misma manera que yo en materias de buen gusto.

¹¹ KU, § 11.

¹² KU, § 13.

¹³ KU, § 17.

¹⁴ KU, §§ 19-21.

¹⁵ "The only *a priori* principle of taste which he [Kant] actually defends is concerned with our own character as judges, and not with any necessary properties of the objects of our judgement," dice Paul Guyer en su libro *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979, p. 34.

las cosas pero que no lo es; a propósito de una representación ligada a la apariencia que gusta, la razón entra en relación consigo misma y disfruta de sí misma. La *Analítica de lo bello* lo expresa así: mediante la referencia de la representación al “sentimiento del placer y del displacer no se designa nada en el objeto sino que en ella el sujeto se siente a sí mismo según como la representación lo afecta.”¹⁶

El enjuiciamiento (o la estimación) de la belleza logra establecer una armonía original de nuestras facultades de conocer, de acuerdo con la doctrina de la tercera crítica. Las facultades comprometidas por el juicio reflexivo son, principalmente, la sensibilidad y el entendimiento. Como la imaginación sensible por sí sola no puede enunciar un juicio, piensa Kant, sólo consigue hacerlo en colaboración con el entendimiento, que unificará la multiplicidad desorganizada de las representaciones de la imaginación. En sus funciones propiamente cognoscitivas estas capacidades no sólo difieren entre sí sino que el entendimiento acabará sometiendo a la sensibilidad que carece de unidad propia. Lo mismo hacen, en el terreno de la conducta moral, los principios racionales con los elementos sensibles. En el juicio estético, que, a diferencia de los dos casos señalados, no funda un campo objetivo independiente, desaparece, con la productividad, la fricción entre facultades y la especialización de las capacidades del sujeto. Es reemplazada por una armonía libre de la razón cuyas partes juegan unas con otras. La armonización de sensibilidad y entendimiento, y de entendimiento e imaginación, dice Kant,¹⁷ facultades “que no se dejan unir entre sí sin ejercer alguna fuerza sobre ellas y sin que se perjudiquen mutuamente,” ocurre, en cambio, por sí sola y sin intención ulterior a propósito de la belleza.

En vista de la crítica kantiana del entendimiento teórico resulta ser un misterio cómo en el mundo de los fenómenos, constituido por funciones a las que entendimiento y sensibilidad concurren como facultades separadas y diversas o inarmónicas, puede aparecer algo a propósito de cuya forma se unifican sin necesidad de ser forzadas, sin sacrificio y sin daño, las diversas facultades de la razón cognoscitiva. Esta función se la atribuye, sin embargo, Kant a la belleza en cuanto ella es el objeto de un juicio reflexivo. No que la belleza cause la armonía de las

¹⁶ KU, § 1.

¹⁷ KU, § 51.

partes de la razón por afección emocional o sensible:¹⁸ es, más bien, el juego armónico del entendimiento y la imaginación¹⁹ el que redundante, mediante una representación, en el juicio que se refiere a la pura forma de las cosas. El movimiento que culmina en el juicio estético se inicia en la razón cuyas partes han depuesto las diferencias que las hacían aptas para funciones diversas cuando se trataba de la teoría y de la práctica; estas partes vibran ahora al unísono sin que nada externo a ellas las obligue. A esta organización de la razón Kant la llama el juego de su armonía y la fruición de la belleza no significa que el movimiento lúdico saque a la razón de sí y la dirija hacia algo diverso de ella. Lo estético no constituye una experiencia,²⁰ según Kant, pues le faltan para ello tanto el elemento de la receptividad como el del concepto, indispensables ambos a toda experiencia. Lo estético es el momento de la razón consigo misma, en el cual ella se descubre bien dotada para conocer en general.²¹

La belleza, el conocimiento y el bien moral están, a pesar de las diferencias que los separan y que hace valer el comienzo de la tercera crítica, íntimamente ligados en el pensamiento de Kant. Pero la relación que, en último término, se establece entre ellos, la que encontramos expuesta en la *Crítica del juicio*, va a presentarse siempre en la perspectiva del interés del filósofo en el sistema de la razón. Este sistema es el fundamento del sistema de la filosofía que Kant ha prometido formular cuanto antes en el *Prefacio* y las *Introducciones* de la tercera crítica. Le

¹⁸ KU, § 9.

¹⁹ KU, § 9.

²⁰ Algunos intérpretes le atribuyen a Kant, a mi juicio equivocadamente, una teoría de la experiencia estética, como ser, por ejemplo, Donald W. Crawford, *Kant's Aesthetic Theory*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1974, p. 177; Christel Fricke, "Explaining the Inexplicable: The Hypotheses of the Faculty of Reflective Judgement in Kant's Third Critique" in *Noûs*, XXIV, 1 (1990), p. 59. W. Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas, An Essay in Aesthetics*, The Hague, Nijhoff, 1980, pp. 323-324, por su parte, habla de 'the Kantian Theory of Aesthetic Experience'.

²¹ El sentimiento del placer estético se genera, según Kant, cuando descubrimos que estamos bien equipados para conocer. Esto es, se origina en el juicio reflexivo o en la conciencia de que las cosas están organizadas de acuerdo con un propósito. El juicio reflexivo se da cuenta de la existencia de una regla en las formas bellas de las cosas singulares aunque no puede establecer de cuál se trata ni formularla. Como carecemos de razones por las cuales las cosas deban ajustarse al principio del juicio, sentimos placer *en lugar de* dar con el concepto que explique esta adecuación. Cf. KU, § 12.

urge exponer la condición sistemática de la razón porque su próxima tarea filosófica depende de ella.

A lo largo del discurso dedicado al sistema de la razón, Kant encuentra cosas fecundas y sugerentes que decir acerca del arte y las formula, en efecto, no sólo a propósito de la belleza artística sino, sobre todo, al referirse al juicio reflexivo sobre la belleza natural.²² Estas observaciones de Kant sobre el arte han sido muy influyentes en la teoría estética posterior²³ y hasta en la filosofía del arte contemporánea reaparecen, de manera dispersa, algunos de los planteamientos del filósofo y parte de su vocabulario.²⁴ Gadamer, por ejemplo, considera que el legado kantiano en materias estéticas es responsable del subjetivismo que aflige hasta hoy a esta disciplina.²⁵ Con todo, los pasajes sobre el arte en la última crítica no son las partes de una teoría que pudiéramos recuperar ensamblándolos; pues Kant nunca formuló una teoría del arte propiamente tal.²⁶ Propongo entender que, aunque el filósofo hubiera

²² "Though all of Kant's earlier discussions of taste took works of art as the paradigmatic objects of aesthetic judgement, the new context of reflective judgement not only connects taste to the judgement of nature, but even leads Kant to treat the judgement of taste as essentially a judgement on certain aspects of nature *rather* than on art." (Guyer, op. cit., p. 31. Cf. p. 33.) "Since for Kant there is no essential difference between a judgement of taste concerned with nature and that concerned with works of art, the *Critique of Judgement* cannot be called a philosophy of art." (J. J. Kockelmans, *Heidegger on Art and Art Works*, Dordrecht, M. Nijhoff, 1985, p. 32.)

²³ J. J. Kockelmans, op. cit., p. 29.

²⁴ La teoría de la belleza de George Santayana en *The Sense of Beauty*, New York, 1896; la de la belleza como símbolo de Ernst Cassirer, "Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie" (*Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXI) así como la prolongación de la teoría de la actividad simbólica del hombre al caso de las artes en general y de la música en especial en las obras estéticas de Susan Langer, como ser, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, 1942, son ejemplos de algunas de las prolongaciones de la influencia de Kant sobre las ideas estéticas del siglo XX.

²⁵ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1960, I, 2.

²⁶ Es corriente que en la literatura secundaria se le atribuya a Kant una teoría del arte, dando por descontado que estético y artístico quieren decir lo mismo. Aún Paul Guyer, en su meritorio libro sobre la estética kantiana citado en la nota 14, dice cosas incongruentes sobre el *status* de las observaciones kantianas acerca del arte en la *Crítica del juicio*. Compárense, por ejemplo, las dos declaraciones siguientes contenidas en este libro: "Kant's exclusion from aesthetic judgement of many of the factors ordinarily influencing our evaluation of art..." (p. 201). "Kant's own theory of art..." (p. 250). H. W. Cassirer, *A Commentary on Kant's Critique of Judgement*, New York, Barnes and Noble, Inc., 1970, dice: "The doctrine of art and the artist has to

estado interesado en la condición del arte considerada por sí misma, cosa bien dudosa, por lo demás, no habría podido llevar a cabo la tarea en este contexto, porque una tal teoría resulta imposible de ubicar en el marco de una investigación crítico-trascendental.

La razón principal para interpretar de este modo el tratamiento del arte en la *Crítica del juicio* no es, por cierto, el escaso espacio y el tratamiento esquemático que Kant le da al tema, aunque estos aspectos derivados no son nada desdeñables. Lo que importa es lo que, en sentido amplio, se podría llamar el método de exposición del asunto y el nivel en el que se plantea el tema. En efecto, la exposición dedicada al arte funciona como un ejemplo, o caso particular, de lo que se dice de la belleza; de ésta se trata, a su vez, principalmente, para exhibir la tercera función apriorística de la razón y la sistematicidad armónica de la razón cognoscitiva.²⁷ Cuando la razón reflexiona sobre la naturaleza o los productos del mundo conocido u organizado ya por los principios del entendimiento, se siente a sí misma como juego vivo de las dotes que la facultan para la tarea. La que encuentra cosas bellas en el mundo y las estima con placer es la razón que ya está bien adelantada en su tarea principal, que, según Kant, es la de conocer el mundo. El arte, en cambio, es un campo variado de actividades productivas mundanas, de obras y experiencias peculiares, en el que se mezclan de manera difícil de discernir elementos prácticos, teóricos y reflexivos, para decirlo con Kant. Este tema no pertenece al de las condiciones generales de las que depende la experiencia en general. Por su complejidad, su carácter derivado, por ser histórica y culturalmente condicionado, y porque se cruzan en él e interactúan las personas y los materiales naturales, los talentos y las tradiciones, la imaginación y las técnicas, la invención y la crítica, el arte pertenece no al nivel trascendental sino, en todo caso, al de la filosofía segunda.

conform in every respect to the analysis of aesthetic judgements. Kant is convinced of this. That his theory of art and the artist is in every respect dependent on his analysis of judgements of taste will become quite clear in the subsequent sections" (p. 271. Cf. pp. 281-282). Incluso T. W. Adorno, en su *Aesthetic Theory*, transl. by C. Lenhardt, London, Routledge and Kegan Paul, 1984, se refiere a la teoría del arte de Kant: pp. 14-18; 184; 237. Lo mismo hace Mikel Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics*, Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press, 1990, p. 80.

²⁷ La necesidad de los juicios estéticos deja saber a la *Crítica del juicio* que en ellos opera un principio a priori, dice Kant (§§ 8, 29). Así es como averiguamos que estos juicios no pertenecen a la psicología empírica sino a la filosofía trascendental.

Kant habla del arte de dos maneras diferentes en las dos partes de la *Crítica del Juicio*. Por un lado le importa el arte en cuanto bello, las bellas artes que gustan, de las que trata en una de las dos divisiones principales de la parte estética del libro.²⁸ Por el otro, examina críticamente nuestra posibilidad de ver a las cosas naturales como productos de la actividad “artística” o de la técnica de la naturaleza.²⁹ Consideramos, en efecto, según Kant, a la naturaleza como arte cuando la juzgamos como un sistema dotado de un propósito. En este sistema todas las regularidades están ligadas entre sí, y, en particular, las leyes más generales de la naturaleza están especificadas por las menos generales. Este arreglo lógico de carácter sistemático,³⁰ en el que la multiplicidad está sometida a la unidad y ésta parece creada intencionalmente, no se presenta como fortuito sino sugiere, más bien, que las relaciones entre las partes y las de las partes con el todo están establecidas de acuerdo con un propósito pensado. Propósitos pensados, sin embargo, no tienen sino los seres inteligentes, que conciben primero y actúan después de manera que el producto de su acción corresponda a la representación original del fin que se propusieron. “La naturaleza es representada de acuerdo con este concepto (de la adecuación de la multiplicidad natural a un fin) como si el fundamento de la unidad de sus múltiples leyes empíricas estuviera contenido en un entendimiento”.³¹ Todos nuestros juicios estéticos referentes a cosas naturales presuponen la idea (*Idee*) de una técnica de la naturaleza.

Junto con referirse a la perspectiva que le atribuye una técnica a la naturaleza, Kant se apresura a dejar claramente establecido que entre la idea de una naturaleza artística y el arte humano no hay más que una analogía imperfecta. Pues, sostiene, en el caso del artista la producción de la obra supone un propósito que precede a la existencia de ésta, cosa que no podemos suponer que ocurra en la naturaleza. Además, la del artista siempre constituye una existencia aparte de la de su obra mientras que en la naturaleza los productos que nos parecen debidos al arte son capaces por sí mismos de reproducirse en otros semejantes a ellos, capaces de generar los órganos que necesitan, capaces de curarse de accidentes y enfermedades, entre otras funciones creativas. En general,

²⁸ KU, §§ 43–54.

²⁹ KU, *Einleitung*, Erste Fassung, IV–VII.

³⁰ KU, *Einleitung*, Erste Fassung, IV–V.

³¹ KU, *Einleitung*, IV, p. 253.

estos seres naturales dan la impresión de tener dentro al artista que los creó y los conserva organizados, y no fuera de ellos, y de que se trata de un artista siempre activo y no de uno que deja sus productos detrás de sí, como ocurre en el caso de la obra de arte en el sentido habitual de la palabra.³²

Entre estas dos ideas de arte de Kant, la del natural y la del humano, no habría sino una imperfecta analogía, según el mismo filósofo declara. Y es verdad que algunas de las diferencias entre ellas se explican por las varias funciones que la noción de arte desempeña en la exposición del juicio reflexivo. Hay, sin embargo, otras características de los textos sobre arte a que nos referimos que llaman la atención por motivos diversos. Resulta que cuando Kant explica el arte que producen los hombres minimiza todo el lado práctico y también todos los aspectos intelectuales y cognoscitivos del arte. Pero al referirse a la idea de una técnica de la naturaleza hace valer de modo expreso y, en apariencia, incongruentemente, que el propósito y el concepto, la voluntad y la intención, son partes necesarias de la creación artística. Aunque hablando del artista en la sección estética de la tercera crítica Kant ni menciona los aspectos técnicos de la creación, dice, en cambio, de la naturaleza "artística": "Para comprender que una cosa sólo es posible como fin (*Zweck*), esto es, que la causalidad que la origina no ha de buscarse en el mecanismo de la naturaleza sino en una causa cuya capacidad de producir efectos esté determinada por conceptos, se requiere lo siguiente: que la forma de la cosa no sea posible conforme a meras a leyes naturales, es decir, a leyes que cabe conocer mediante el solo entendimiento aplicado a los objetos de los sentidos; sino, más bien, que hasta su mismo conocimiento empírico causal presuponga ideas de la razón."³³

La naturaleza como sistema teleológico cuyas partes son bellas³⁴ presupone un entendimiento supremo, una técnica eficaz que permita dar existencia a los proyectos de la inteligencia y una intención de poner estos planes en obra, sostiene Kant. Las facultades de este artista divino de la naturaleza bella que forma un sistema lógico, reciben pleno reconocimiento: la suya es una actividad práctica inteligente y productiva que envuelve el pensamiento, el saber, la voluntad y la pericia técnica del Creador. Al tratar del arte desde el punto de vista estético, en cambio, la

³² KU, § 65.

³³ KU, § 64; cf. §§ 65-67.

³⁴ KU, §§ 42, 45, 67.

Crítica del juicio apenas menciona ocasionalmente que el artista concibe de antemano lo que realiza. Y sólo lo menciona de paso, negándole a la concepción que precede a la obra todo alcance objetivo y toda consecuencia para la obra. ¿Qué determina, en la obra de Kant, el traspaso masivo a la naturaleza de las funciones intelectuales y prácticas de la creación artística? Habría que contestar que la parte estética del libro, donde podrían haberse hecho valer los elementos intelectuales y prácticos, las técnicas de la creación artística, no está dedicada al arte — como puede parecer a primera vista— sino a la apreciación del arte por el juicio estético reflexivo. De manera que lo único que de verdad importa ahí es el producto terminado y no las condiciones de que depende su existencia.

Nos hemos referido ya al contexto filosófico sistemático en que ocurre el planteamiento que examinamos. Aún dejando esto fuera de consideración por el momento conviene subrayar que la apreciación de la belleza del arte, como manera peculiar de relacionarse con una obra, con la producción de un artista, con las creaciones de un grupo, de un estilo, de una época, no constituye más que un aspecto entre otros muchos que forman parte de la experiencia del arte. La estrechez y carácter especializado de la estimación de la belleza formal apenas deja adivinar, en el mejor de los casos, lo que es el arte y lo ricas y diversas que pueden ser nuestras relaciones con él. Además es preciso consignar expresamente que, agravando el carácter especializado del punto de vista trascendental de la tercera crítica en esta materia, Kant le asigna al tema de los juicios reflexivos acerca de la naturaleza bella los rasgos espirituales más notables del arte humano y de su experiencia. El arte, en efecto, supone saber, experiencia, práctica, dominio sabio de materiales e instrumentos; es una actividad cuyos productos están dirigidos intencionadamente a seres capaces de entender expresiones, significados y sugerencias y de efectuar todas las funciones anímicas superiores envueltas en la producción de obras de arte. No encontramos sino muy poco de esto en el libro de Kant. Aunque es una mala práctica interpretativa echar de menos en una filosofía lo que ella nunca se propuso ofrecer, la frecuencia y desenvoltura con que algunos comentaristas de Kant le atribuyen hoy a este filósofo una teoría del

arte³⁵ hace recomendable demostrar el verdadero carácter de las aseveraciones del filósofo sobre estas materias.

La belleza natural y artística ofrecida al disfrute y al gusto y enjuiciada por nosotros, estimula, dice Kant, nuestras facultades racionales pero no a ejercer sus funciones constitutivas de la experiencia sino a ocuparse con la razón misma. Este libre juego consigo le muestra a la razón reflexiva su propia armonía. Se trata de un juego social,³⁶ por decir así, por cuanto son las partes diversas o facultades específicas las que, en vez de producir esforzadamente como suelen, se limitan a gozar unas de la comunicación con las otras y a vibrar al unísono. El juicio estético reflexivo es el momento de la urbanidad de la razón,³⁷ como también llama Kant a esta tercera posibilidad apriorística de nuestras capacidades de conocer. La urbanidad de la razón está ligada, para Kant, al juego armónico de las facultades, a la libertad negativa³⁸ y a la improductividad de unas facultades que, de momento, sólo se consideran a sí mismas como facultades, pero no operan como tales. La productividad, por el contrario, no figura nunca como ocasión lúdica en que se establecen relaciones de urbanidad ni en el caso de la razón constitutiva ni en el del arte cuando éste tiene todavía por delante la tarea de traer al mundo la belleza que tendrá tantas consecuencias para la razón cognoscitiva. La producción artística, sostiene Kant, en unos pasajes famosos de la *Crítica*

³⁵ Ver la nota 26 aquí. Cf., además, Francis X. J. Coleman, *The Harmony of Reason: A Study in Kant's Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1974, p. 163, quien sostiene que Kant ofrece una teoría mimética del arte.

³⁶ "Eine freie und unbestimmt-zweckmäßige Unterhaltung der Gemütskräfte, mit dem was wir schön nennen,..." KU, p. 326. "Schöne Kunst dagegen ist eine Vorstellungsart, die [...] die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert". KU, p. 404.

³⁷ KU, § 53: "die Urbanität der oberen Erkenntniskräfte".

³⁸ En toda la *Crítica del juicio* y, en particular, en su parte estética encontramos el uso de la palabra "libertad" con un sentido puramente negativo. "Libre" no significa "autónomo" sino, simplemente "libre de". Kant se aleja de su concepto establecido de libertad y toma uno del uso ordinario del lenguaje para explicar la tercera función no constitutiva de las facultades de conocer. Véanse ejemplos de este uso negativo en pasajes en que Kant se refiere a la razón libre del concepto, libre de reglas, libre de las leyes de asociación y de otras formas de necesidad, en KU, pp. 287, 324, 326, 361, 414, 417, 418, 419, 420, 462, 493, etc. Cf. *Die Metaphysik der Sitten* (1797), ed. cit., IV, p. 345; "Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis" (1793), pp. 144-145. Este concepto de libertad está estrechamente ligado a la noción del juego de la razón reflexiva consigo misma, al que Kant llama, de preferencia "freies Spiel" (KU, pp. 324, 326).

del juicio,³⁹ es debida al genio, cuya actividad no está regida ni por la razón ni por la voluntad sino por la naturaleza a través del talento concedido por ella al individuo. La idea de genio artístico, insertada en la sección estética de la obra, está concebida, sin embargo, en términos que no tienen casi nada que ver⁴⁰ con el resto de los planteamientos sobre el juicio reflexivo de esta parte del libro: explica la procedencia de las obras de arte de modo empírico-psicológico con un vocabulario y con conceptos ajenos al discurso trascendental que lo precede. Lo que Kant ofrece sobre el genio está mucho más cerca, en el espíritu y en la letra, de sus consideraciones acerca de la técnica de la naturaleza, que mencionamos arriba, que del contexto inmediato en el que se encuentra.

Antes de definir la genialidad artística como don natural introduce Kant la idea de que el arte, para gustar y merecer un juicio estético, debe parecerse a la naturaleza aún cuando sabemos que no lo es. Como el arte procede de intenciones resulta que, si éstas fueran evidentes en la obra la juzgaríamos, dice Kant, de acuerdo con conceptos y no en cuanto bella. "Por tanto, la adecuación a un fin en el producto de las bellas artes, aunque es intencional, no debe parecerlo; es decir, el arte bello debe poder ser visto como naturaleza aunque somos conscientes de que se trata de arte".⁴¹ El concepto kantiano del genio explicará cómo es posible que lo que se hace pensando y de acuerdo con una intención y una técnica pueda parecer un producto de la naturaleza. Pues el genio es, precisamente, de acuerdo con Kant, la manera como la naturaleza dirige la creación artística. "El genio es la innata disposición anímica (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza le da la regla al arte".⁴² Una vez establecida la naturalidad del talento genial puede Kant llevar al caso de las bellas artes lo que ha establecido para el arte en general, a saber, que para que algo

³⁹ KU, §§ 46-50.

⁴⁰ J. J. Kockelmans, en el capítulo referente a la estética moderna del libro ya mencionado, interpreta esta separación del juicio estético y de la creación artística en la crítica de Kant, de la siguiente manera: "To make certain that the art of genius continues to stand under the guiding rule of beauty, Kant subordinated the creativity of genius to the judgement of taste. In cases of conflict between creative freedom and taste, taste must prevail." (p. 32)

⁴¹ KU, § 45.

⁴² KU, § 46. Ahí mismo: "Las bellas artes son necesariamente artes del genio". La fórmula citada arriba en el texto es la que le arranca a Schiller, fiel discípulo de Kant en varias materias filosóficas, la famosa contestación de que el arte es, precisamente, lo que se da su propia regla: "Kunst ist was sich selbst die Regel gibt" (citado por Tatarkiewicz, p. 22).

sea arte tiene que proceder de una actividad que se sujeta a planes pensados de antemano.⁴³ Sólo una capacidad de actuar inteligentemente y de manera adecuada a un propósito, aunque sea sin saberlo y sin quererlo de manera consciente,⁴⁴ cumple con las exigencias internas del planteamiento de Kant. Pues la obra de las artes bellas tiene, por una parte, en cuanto asunto del juicio reflexivo, los rasgos negativos de la belleza, no es sino apariencia,⁴⁵ no es un producto de la intención ni del interés, no fue precedida por un concepto ni compuesta conforme a una regla, etc. y es, por la otra parte, sin embargo, arte en el único sentido de la palabra, que Kant explica en el § 43 de la *Crítica del juicio* y cuyas condiciones confligen frontalmente con los mencionados caracteres negativos de la belleza. El genio, un hombre dotado por la naturaleza de un talento que le permite actuar de manera excepcional, esto es, de acuerdo con un propósito pero sin concebirlo, le soluciona al planteamiento crítico el problema de tener que enfrentarse con la imposibilidad conceptual de un arte humano bello.⁴⁶

El intento de solucionar mediante la idea de genio este conflicto interno entre arte y belleza que surge en la teoría kantiana es insatisfactorio, sin embargo; el discurso se mueve del terreno trascendental al del arte sin que la exposición recurra a otros conceptos que los desarrollados antes para resolver los problemas de la teoría de la razón

⁴³ KU, §§ 43 y 46.

⁴⁴ "Por eso, cuando el autor de un producto se lo debe a su genio, ni él mismo sabe cómo surgieron en él las ideas que hacían falta para ello y tampoco es capaz de concebirlas a voluntad o de acuerdo con un plan..." KU, § 46. Pero, ¿es, acaso, este rasgo una exclusiva del arte? ¿Saben el filósofo y el científico cómo surgen las ideas en ellos, son capaces de concebirlas a voluntad o de acuerdo con un plan? Como Kant niega que hay genios en materias teóricas podría parecer que la concepción de ideas en la filosofía y las ciencias funciona de acuerdo con otras normas, lo cual no es el caso, por cierto.

⁴⁵ "Bloß wie man ihn sieht." KU, p. 360; Cf. pp. 311, 313, 426, 440, 454.

⁴⁶ "Especially in England the conception of genius was used as a weapon in the attacks levelled against classicism and esthetic rules. Divine inspiration was opposed to rational legislation. This pre-romantic English irrationalism, culminating in Young's *Conjectures on Original Composition*, deeply impressed the German writers [...]. But the idea of creative genius, if taken as the basis of esthetics, is obviously subversive of all theory. So a fumbling after a synthesis of the polar ideas of inspiration and rules began. This process was brought to fulfilment by Kant's formula: genius is the talent 'through which Nature gives the rule to Art'." Gilbert and Kuhn, op. cit. p. 342, nota 45. Para Kant, dice Kockelmans, op. cit. p.32 "art really lies beyond the realm of reason and ... the beautiful is conceptually incomprehensible."

pura. Aunque aquella idea del genio sirve sutilmente al interés sistemático, que es la cuestión principal para Kant, no alcanza a cubrir el tema del arte de una manera aceptable. Esta cortedad se puede ilustrar de muchas maneras. Así, por ejemplo, mostrando que la introducción de la idea de genio no explica ni remotamente la posibilidad del arte. En efecto, el genio de Kant se define por sus talentos extraordinarios y sólo por ellos. Pero ni el artista ni nadie actúa y produce gracias a sus talentos, que no son más que precondiciones lejanas y parciales de las conductas concretas, que exigen mucho más que meras facultades o dotes recibidas para efectuarse y producir algo. El hecho de que los talentos recibidos se pueden ya desaprovechar, ya cultivar demuestra que son algo muy distinto que la serie de las acciones en que consiste la conducta creativa de un individuo. Las obras provienen, ni más ni menos, de actos reales que son mucho más complejos que sus precondiciones biológicas y psíquicas. Por esta razón es que ningún agente puede ser concebido, y menos que nadie el genio, por analogía con la reina de las abejas, que viene programada desde un punto de vista práctico.

El tema del genio, que hace, en combinación con las llamadas ideas estéticas, las veces de explicación de la actividad artística creativa en la *Crítica del juicio*, es un asunto tan ajeno como la cuestión del arte al nivel discursivo en el que la filosofía explora las condiciones de posibilidad de la experiencia en general, según el planteamiento kantiano. Resulta que, por razones fortuitas, ciertos hombres nacen dotados extraordinariamente; el genio artístico es un regalo de la naturaleza, imprevisible, insustituible, inexplicable. Como tener la nariz larga, pero mejor. Por otra parte, el juicio estético constituye uno de los momentos universales y necesarios de la operación de la razón de la que depende toda experiencia. Se puede comprobar fácilmente que las ideas kantianas sobre el genio, de gran importancia histórica, no tienen ningún papel en el sistema de la filosofía crítica. Asimismo, la separación entre la estimación del arte, por un lado, y la invención artística, por el otro,⁴⁷ es perfectamente funcional desde el punto de vista de los motivos principales de la teoría expuesta en la *Crítica del juicio* pero no se deja ni discutir ni subsanar como lo exigiría una teoría del arte. La belleza a la que se refiere el juicio reflexivo estudiado por Kant no es ni una cualidad de las cosas —este juicio no es una función cognoscitiva— ni es tampoco el producto de una actividad práctica que procede guiada por reglas y

⁴⁷ KU, § 48. Ver nota 4 aquí.

por un concepto. Es sólo la manera "como se siente a sí mismo el sujeto afectado por la representación"⁴⁸ del objeto bello. La única belleza que cumple de verdad con estas condiciones negativas que aseguran la independencia y peculiaridad del juicio reflexivo, la tercera función a priori de la razón, es la belleza natural, a la que Kant le concede, muy consecuentemente, la primacía entre las formas de la belleza.⁴⁹ La belleza artística, en cambio, constituye un caso algo anómalo e incómodo para el enfoque kantiano por cuanto no se puede negar que procede de las operaciones deliberadas de una persona que se da cuenta de lo que hace y, en este sentido, no puede evitar dejarse guiar por un concepto del objeto que produce. Kant puede acoger la actividad artística en su planteamiento de las cosas sólo en la medida en que debilita la función pensante, consciente y deliberada de la invención artística. Su teoría del genio sirve este propósito a la perfección. La persona genial no es más que el depositario, el portador de una dote natural que lo faculta para hacer, sin propiamente pensar o querer, o pensando y queriendo lo menos posible, aquella obra que no habría podido ser producida por otros hombres que carecen del favor de la naturaleza. Pues es, precisamente, la naturaleza la que actúa a través suyo, ella, que ha producido la belleza no intencionada de los seres que la pueblan, le da la regla, como dice Kant, a la actividad del genio artístico.

Otra de las determinaciones negativas de la belleza considerada como objeto del juicio estético reflexivo que simplemente no se deja incorporar a un discurso referente a la creación artística es la del desinterés relativo a la existencia de la cosa estimada. Tal como la falta de concepto, el desinterés en la realidad de los objetos estéticos queda explicado en la primera parte del libro, donde el filósofo discute los caracteres del juicio estético, y no es ni siquiera mencionado a propósito de la actividad creadora del genio. En efecto, Kant distingue en la parte estética de su libro entre lo bueno y lo bello diciendo que lo primero es un objeto de la voluntad. "Querer algo y complacerse en su existencia, esto es, interesarse en ella, es lo mismo".⁵⁰ "Pero cuando se pregunta acaso algo es o no bello no se trata de saber si nos importa, a nosotros o

⁴⁸ KU, § 1.

⁴⁹ "Tiene que tratarse de algo natural o de algo que consideramos como natural para que podamos interesarnos inmediatamente en lo bello en cuanto bello; esto es así en mayor grado aún cuando se trata de suponer que también otros *debieran* interesarse en ello;..." KU, p. 400. Cf. § 42.

⁵⁰ KU, p. 286. Cf. §§ 4-5.

a otros, la existencia de la cosa y ni siquiera si pudiera llegar a importarnos. Sino que se trata sólo de cómo la juzgamos en la pura contemplación (intuitiva o reflexiva)".⁵¹ "Es preciso estar libre de toda prevención en favor de la existencia de la cosa para poder ser juez en materias de gusto".⁵² "El juicio del gusto es puramente contemplativo, esto es, un juicio que es indiferente respecto de la existencia de un objeto..."⁵³ El artista no puede practicar esta indiferencia durante la producción de su obra; como para él se trata, en esta circunstancia, precisamente de la existencia de la misma, tiene que interesarse en ella. Los juicios que formula durante el proceso de la invención y la creación de la obra, mediante los cuales estima la calidad de lo que hace, son juicios comprometidos con la producción de una existencia y, sin embargo, eminentemente estéticos. ¿Tenemos que suponer que el artista no puede ejercer de juez porque le va tanto en la existencia de su obra, e incluso, en algunos casos, en la existencia de las cosas representadas en ella y, aún, en la existencia de precisamente esa representación suya de tales cosas? Si esta suposición de que el artista puede carecer de juicio estético fuera aceptable, ¿cómo podría controlar el proceso de la creación de la obra, aprender de sus experiencias previas, dejarse instruir por los éxitos y los fracasos ajenos?

El carácter problemático de la ubicación del tema del arte en una teoría de las funciones apriorísticas de la razón pura se puede captar de modo especialmente claro atendiendo al tratamiento que Kant le reserva a la música. El gozo que procura la belleza, de acuerdo con Kant, está ligado a la estimación de la misma por el juicio estético y no al efecto directo de la presencia de cosas que actúan sobre nosotros y afectan nuestros sentidos, por ejemplo, o remueven nuestras emociones. "El fundamento del placer [estético] reside sólo en la forma que el objeto tiene para la reflexión, y por tanto no en una sensación del objeto..."⁵⁴ "Un juicio del gusto es puro si los estímulos y las impresiones no tienen sobre él ninguna influencia [...]; el mismo sólo se funda, por tanto, sobre

⁵¹ KU, p. 280. "Man will nur wissen, ob die bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag" (p. 281).

⁵² KU, p. 281.

⁵³ KU, § 5. Cf. p. 361.

⁵⁴ KU, *Einleitung*, VII, p. 265. Cf. § 52.

la adecuación a un fin de la forma [del objeto]”.⁵⁵ “En la poesía todo ocurre honrada y francamente. Ella declara que sólo quiere llevar a cabo un juego entretenido y puramente formal de la imaginación en armonía con las leyes del entendimiento; y no pretende engañar y enredar al entendimiento mediante presentaciones sensibles”.⁵⁶ La música, en cambio, nos asalta de modo físico y mucho antes de que tengamos oportunidad de practicar la contemplación desinteresada y de ejercer el juicio estimativo de la forma de las cosas, se nos impone impertinentemente. En este sentido, el rasgo más cuestionable de la música es que no guarda las distancias y, porque no lo hace, pone en peligro la libertad del aislamiento de la razón pura en armonía consigo. Pues el juicio reflexivo de la razón o es puro o no interesa a la filosofía crítica. Kant dice: “La pureza de un modo de percepción (*Empfindungsart*) simple reside en que su uniformidad no sea interrumpida ni perturbada por ninguna sensación extraña y pertenezca a la sola forma.”⁵⁷ “Un juicio puro del gusto no tiene ni estímulos ni emociones como materias del juicio estético; o, dicho de otra manera, ninguna sensación constituye su fundamento determinante.”⁵⁸

Kant, que exige de la contemplación estética propiamente tal que sea tranquila (*ruhig*)⁵⁹ pero que aprecia también, y paradójicamente como una virtud estética, el poder de conmover de la música,⁶⁰ vacila de manera visible,⁶¹ por varias razones, en la estimación del valor de la

⁵⁵ KU, § 13. “Doch in aller schönen Kunst besteht das wesentliche in der Form,... nicht in der Materie der Empfindung (dem Reize oder der Rührung), wo es bloß auf Genuß angelegt ist, welcher nichts in der Idee zurückläßt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd, und das Gemüt,... mit sich selbst unzufrieden und launisch macht” KU, § 52.

⁵⁶ KU, § 53.

⁵⁷ KU, § 14, p. 304.

⁵⁸ KU, § 14, p. 306. Sin embargo, cf. p. 431.

⁵⁹ KU, § 27. Sobre la diferencia entre la conmoción que produce la representación de lo sublime natural y la contemplación tranquila de lo bello natural, cf. p. 345.

⁶⁰ KU, § 53: “Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist,... die Tonkunst, setzen.” “So bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger [als die Poesie], und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher;...” (p. 431. Cf. pp. 433 y 436).

⁶¹ La vacilación, que afecta también, desde cierto punto de vista, a la pintura, se funda en el carácter ambiguo de la receptividad de los sentidos de la vista y el oído en cuanto órganos estéticos. Kant sostiene, en efecto, que es imposible decir con certeza acaso un tono musical o la impresión de un color son meras sensaciones

música. La obra musical, en efecto, dice, agrada intensamente pero no cultiva; conmueve pero como es un puro juego con sensaciones sin conceptos⁶² no deja nada permanente ni da que pensar; es un lenguaje que todos entienden pero que, en contraste con la poesía, no dice nada. El verdadero problema de la música para el planteamiento de Kant reside, sin embargo de estas varias razones ofrecidas por el filósofo, en su avasalladora materialidad. Al final del §51 expresa Kant su dilema no resuelto y ya declarado insoluble.⁶³ Si la recepción de la música y el gusto por ella dependen de la afección de ciertas partes de nuestro cuerpo por el sonido, ella tiene que ser clasificada entre las artes agradables y excluida de entre las bellas y, como ligada al agrado, no tiene nada que hacer en una investigación trascendental. El mismo argumento que condena a la retórica, que trata a los hombres como máquinas a las que se puede manipular para lograr en ellos un efecto conveniente, condenaría a la música, que podría operar en sus auditores, como un producto farmacéutico, efectos calculados de antemano.

Kant se inclina fuertemente hacia un entendimiento de la música como mero medio para provocar placer o arte agradable, pero no acaba de comprometerse del todo con él. Pues le reconoce un lado matemático,⁶⁴ que no permite asimilar a la música del todo con los juegos de azar, los chistes y las diversiones de salón con las que Kant la compara.⁶⁵ Lo que predomina finalmente en la exposición y se sobre-

agradables o un juego hermoso de sensaciones que agrada por su forma mediante el juicio que lo estima. KU, § 51: "Es ist merkwürdig: daß diese zwei Sinne, außer der Empfänglichkeit für Eindrücke, so viel davon erforderlich ist, um von äußeren Gegenständen, vermittelst ihrer, Begriffe, zu bekommen, noch einer besondern damit verbundenen Empfindung fähig sind, von welcher man nicht recht ausmachen kann, ob sie den Sinn, oder die Reflexion zum Grunde habe;... Das heißt man kann nicht mit Gewißheit sagen: ob eine Farbe oder ein Ton (Klang) bloß angenehme Empfindungen, oder an sich schon ein schönes Spiel von Empfindungen sei, und als solches ein Wohlgefallen an der Form in der ästhetischen Beurteilung bei sich führe" (p. 427; cf. p. 304). Si estuviésemos sujetos a la recepción pasiva de las cualidades sensibles de las obras de arte la independencia o libertad negativa del juicio reflexivo, como Kant lo concibe, quedaría en entredicho. Junto con dejar este punto decisivo sin esclarecer Kant renuncia de hecho a explicar nuestra relación con la obra de arte, una cosa material que nos interpela como si fuera un significado descifrable.

⁶² KU, § 53, pp. 431 y 433.

⁶³ Véase la nota 61.

⁶⁴ KU, § 51, p. 427.

⁶⁵ KU, § 53, *Anmerkung*.

pone a la rápida sucesión de los puntos de vista diversos que el filósofo ensaya para fijar el carácter de la música, es la declaración inequívoca de que toda la cuestión es, en el mejor de los casos, un asunto lateral que en algunos puntos es difícil de conciliar con los intereses de la *Crítica del juicio*. Pues un instrumento de agradar que nos toma por asalto puede parecerse bastante a un instrumento de desagradar. “Además la música está ligada a cierta falta de urbanidad por cuanto, según la índole de sus instrumentos, extiende su influencia más allá del lugar donde ha sido invitada, a toda la vecindad, de acuerdo con la condición de sus instrumentos. De esta manera llega a importunar a otros que no forman parte de la reunión musical, y lesiona su libertad. Las artes que se dirigen a la vista no hacen esto pues basta apartar los ojos si uno quiere sustraerse a su impresión. Pero con la música ocurre como con el deleite que produce un olor que se difunde ampliamente. Quien saca un pañuelo perfumado de su bolsillo agasaja —contra la voluntad de ellos— a todos los que están cerca y los obliga si quieren respirar, a disfrutar”.⁶⁶ La urbanidad de las facultades racionales fuera de funciones productivas, de la que depende la unidad armoniosa de la razón, se logra, en la tercera crítica, gracias a que la razón no se ocupa más que de sí y de sus posibilidades. Si el mundo pudiera imponernos sus colores o si da en manifestarse ruidosamente, aquel comercio deleitoso del sujeto consigo, que ya anuncia al idealismo post-kantiano, se haría imposible pues el mismo depende de una soledad cerrada sobre sí o de una libertad negativa perfeccionada que deja al mundo fuera de ella.

Universidad de Puerto Rico

⁶⁶ KU, § 53, pp. 433–434.