

La destrucción de la tradición humanista.  
Crítica de H. G. Gadamer  
a la filosofía del arte de E. Kant <sup>1</sup>

Gadamer abre su obra *Verdad y método* mostrando una serie de conceptos humanistas básicos muy relacionados entre sí en cuanto que derivan de la ética de Aristóteles y son clave para nuestro modo de ser, de vivir y actuar. Estos conceptos del humanismo han sido vaciados de su auténtico contenido y transformados en otros conceptos en los que todavía se percibe en mayor o menor medida su entronque originario. Poco a poco se van separando de su sentido comunitario y práctico para convertirse en un modo de conocimiento determinado como sentimiento o corazón. Finalmente, en la obra de Kant, terminan por perder su capacidad cognoscitiva y son reducidos únicamente al ámbito estético en que tienen que ver más con el placer que con el conocimiento. Éste es el marco en que Gadamer sitúa su crítica a la *Crítica de la facultad de juzgar* como culminación de una distorsión conceptual que conduce a Kant a dar el golpe definitivo a las humanidades en cuanto que priva a toda expresión artística singular, plástica o literaria, de toda capacidad de transmitir la verdad.

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de un estudio más amplio que, con el título *El diálogo que somos. Introducción a la filosofía hermenéutica de Hans Georg Gadamer*, será publicado próximamente en Editorial San Esteban, Salamanca.

Gadamer, con un planteamiento hermenéutico, hace una gran exhibición de la historia de los conceptos (*Begriffsgeschichte*) en su evolución y transformación. Lo que constituía el ámbito propio de esos conceptos característicos del humanismo era el marco en que debía integrarse la ciencia. Sin embargo, la identificación de la racionalidad con la ciencia, teórica o práctica, termina por excluirlos no sólo del ámbito de la racionalidad sino también del ámbito de los saberes.

### LOS CONCEPTOS HUMANISTAS DE RAZÓN PRÁCTICA Y SU RECEPCIÓN EN LA MODERNIDAD

Durante el siglo XIX se llegó a una especie de paz científica cuyo artífice fue Dilthey al tematizar la distinción metodológica y extenderla entre las ciencias naturales y humanas: por un lado el campo de la explicación y por otro el de la comprensión —el método legislativo de formar leyes para las ciencias naturales y el método ideográfico de formación de lo individual y lo particular para las ciencias humanas y culturales—, ambos presuponiendo como base metodológica común la objetivación y la estricta separación de campos, lo que restringe metódicamente una experiencia originaria e integradora de la realidad.

Metódicamente se compartimentaba la realidad en dos grandes campos. Así, denuncia R. Bubner desde una perspectiva hermenéutica, se institucionaliza la no-integración y se pierde de vista el hecho de que en realidad esos dos grandes campos, el de la explicación y el de la comprensión se mezclan constantemente. «El rol dominante de los diferentes intereses cognitivos ha ocultado el hecho de que la comprensión y la explicación se entrecruzan frecuentemente o siempre. El *grosso* dualismo de los métodos es una ilusión sostenida voluntariamente por ambas partes de la polémica. Las ciencias humanas y culturales, cuya orientación predominante va hacia la comprensión, puede ciertamente centrar su atención en el uso de procedi-

mientos explicativos sin los que ni siquiera ellos mismos podrían funcionar»<sup>2</sup>.

A esta separación metódica hay que añadir que la configuración y desarrollo durante el siglo XIX de las propias ciencias del espíritu está totalmente dominada por el modelo de las ciencias naturales como ideal cognoscitivo, tal como se aprecia en los intentos de Droysen y Dilthey. Así no queda correctamente apprehendida su verdadera esencia. Desde el punto de vista de la validez científica siempre quedarán en inferioridad de condiciones frente a las ciencias naturales y serán consideradas como ciencias inexactas.

La realidad, sostiene Gadamer, es que no existe un método propio de las ciencias del espíritu, como indicaba Helmholtz. La experiencia del mundo sociohistórico no se eleva a ciencia por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales.

Algunos comentaristas han intentado interpretar el título de la obra *Verdad y método* como una contraposición —haciendo partidario a Gadamer de la verdad y no del método— de dos cosas formalmente antitéticas, lo que negaría a la ciencia la exigencia de alcanzar la verdad. Aunque Gadamer indirectamente da pie para ello al mostrar habitualmente una postura crítica frente a la ciencia cuya formulación puede dar lugar a equívocos, no se trata de rechazar todo conocimiento metódico sosteniendo una alternativa irracional o intuitiva, sino señalar que en todo discurso científico o metódico subyace una supuesta verdad más elevada y más originaria, más sentida que conocida. Gadamer no rechaza la ciencia, pretende integrarla. «Si se quisiera caracterizar el *topos* de mi trabajo en el marco de la filosofía de nuestro siglo, habría que partir del hecho de que he intentado ofrecer una aportación mediadora entre la filosofía y las ciencias, y sobre todo, continuar productivamente las radicales preguntas de M. Heidegger, con el que tengo una deuda decisiva, al ancho campo

2 R. Bubner, *Modern german philosophy*, Cambridge University Press, 1981 (trad. de F. Rodríguez Martín, *La filosofía alemana contemporánea*, Madrid, Ed. Cátedra, 1984, p. 70).

de la experiencia científica, en la medida en que de un modo u otro logro abarcarlo»<sup>3</sup>.

Esta prioridad originaria del mundo de la vida está también en relación con las propias limitaciones particulares del punto de vista metódico. La ciencia, trata de decir la hermenéutica, no tiene una competencia universal, la competencia universal corresponde al mundo de la vida que es expresado fundamentalmente en las humanidades. «En una época en la que la ciencia está penetrando cada vez con más fuerza en la praxis social, la misma ciencia no podrá a su vez ejercer adecuadamente su función social más que si no se oculta a sí misma sus propios límites y el carácter condicionado del espacio de su libertad. La filosofía no puede menos de poner esto muy en claro a una época que cree en la ciencia hasta grados de superstición»<sup>4</sup>.

Desde este amplio horizonte —que proporciona la debida perspectiva— es desde donde hay que recuperar los viejos conceptos humanistas de la retórica sin ninguna pretensión alternativa, sino la de hacer valer su presencia en los dos extremos del discurso metódico o científico: el del punto de partida (experiencia originaria del mundo de la vida) y en el de llegada (la aplicación práctica al mundo de la vida). En el ámbito intermedio, el enorme campo del saber científico, funcional e instrumental en su abstracción, pero que nada tiene que decir respecto al punto radical de partida y el de llegada. La ciencia es un saber operativo que se inserta en un marco mucho más amplio y decisivo. Los viejos conceptos humanistas se refieren particularmente esos campos. El de la tradición a la que pertenecemos y el de la aplicación a la realidad práctica. Ninguno de esos dos ámbitos es metodizable, previsible, generalizable científicamente. En términos aristotélicos podríamos señalar que son el ámbito del *ethos* y el de la *phronesis*.

El *ethos*, configurado por la experiencia comunitaria de la vida, es algo previo a toda ciencia teórica, a toda moral y a todo sentido

3 H. G. Gadamer, *WM*, Epílogo a la III Ed. española (1972), p. 612.

4 *Ibid.*

estético, la identidad originaria del sentido o el mundo de la vida en términos husserlianos o el ser-en-el-mundo en expresión heideggeriana. Todo el mundo de la razón, teórica o práctica, y del gusto o el sentimiento se configura en ese horizonte. El de la *phronesis* es el ámbito del saber y actuar respecto a lo concreto que impone el mundo de la vida.

Veamos pues estos conceptos todavía vivos en los tiempos de Vico y en los de Kant:

#### EL CONCEPTO HUMANISTA DE FORMACIÓN

Cuando Helmholtz hablaba de una especial sensibilidad y tacto artístico aludía a la necesidad de una formación para adquirirlos. Por tacto se entiende una determinada sensibilidad y capacidad de percepción de situaciones, de saber estar y comportarse en ellas. Es un saber práctico que nada tiene que ver con un saber derivado de principios generales.

El *tacto* es un fenómeno ético que evita lo chocante y sabe mantener la distancia entre el acercamiento excesivo o violación de la esfera íntima y la lejanía del desinterés o despreocupación. No hay ningún método que enseñe a saber estar o a tener tacto ya que no es un saber que derive de principios generales sino de la experiencia de la vida. Es un saber que implica una formación del sentido general de la medida, que enseña a mantener la distancia respecto a sí mismo. Nos hace capaces de elevarnos por encima de nuestra particularidad a la generalidad. Esta generalidad no es la generalidad abstracta del concepto o razón sino el punto de vista general o comunitario hacia el que se mantiene abierta la persona formada.

La conciencia formada es como un sentido general comunitario que opera en todas las direcciones y que no puede ser sustituido por la ciencia de la escuela. Una persona formada es la que sabe estar y comportarse no desde la perspectiva de los deseos particulares sino desde la perspectiva comunitaria en que se sitúa. No existe ningún método o regla general que pueda ser aplicada indefectiblemente en

cada situación. En la tradición humanista, este saber nunca puede ser sustituido por la ciencia de la «escuela». Más bien cada situación requiere de la creatividad concreta de quien está formado en el sentir comunitario.

La contraposición entre el ideal de la sabiduría de la vida y la erudición de la escuela es tan vieja y constante como la misma filosofía. El resurgimiento de las humanidades trae una nueva estimación de la retórica que es esgrimida contra la ciencia de la escuela o escolástica. Así ocurrió en Sócrates y Platón contra la sofística y de nuevo en el renacimiento. Esto mismo es lo que se vuelve a plantear con más agudeza crítica aún frente a la conciencia metódica de la ciencia natural en el xvii y sobre todo en el xix en el que las ciencias de la vida intentan extraer su riqueza de la idea humanista de formación aunque no quieran reconocerlo.

Como advierte Gadamer, el concepto de formación es donde más claramente se hace perceptible la profundidad de un cambio espiritual que hace que nos sintamos próximos o contemporáneos al siglo de Goethe y consideremos toda la época anterior como una especie de prehistoria <sup>5</sup>.

El concepto clave que marca la diferencia entre el estilo de pensar tradicional y el que se inicia con la filosofía contemporánea es precisamente el de historicidad, un concepto esencialmente vinculado al de formación y que vertebraba todo el pensamiento post-ilustrado. La concepción del carácter histórico de la propia razón es la expresión filosófica del concepto humanista de formación y configura la filosofía de Herder, Hegel y Nietzsche hasta desembocar en Heidegger, mientras que, paradójicamente el historicismo —el nombre parecía promover lo contrario— conlleva un elemento de inmunidad contra el carácter histórico de la razón. Si todo es histórico y todo está enraizado y es relativo a su propia época, la historia no es más que un museo imaginario donde todo vale, nada vale. Frente a esta salida escéptica con

5 *Idem*, p. 38.

rostro científico del historicismo desenmascarado por Nietzsche éste recurre al viejo concepto de formación presentado como memoria.

La memoria no es sólo una facultad psicológica. Retener, olvidar y recordar pertenecen a la constitución histórica del hombre y forman parte de su historia y de su formación, es una condición de la vida del espíritu<sup>6</sup>. El propio siglo XIX puede ser reconstruido como un ejercicio de memoria y nostalgia iniciado en 1755 con el manifiesto estético Winkelmann<sup>7</sup> y que configurará el clima espiritual de la juventud de Hegel<sup>8</sup>. Hegel habla de la obligación de formarse precisamente cuando recoge la idea kantiana de las obligaciones para consigo mismo<sup>9</sup> y W. von Humboldt percibe el significado de la diferencia entre cultura y formación, dando a ésta un carácter interior que configura nuestro modo de conocer, especialmente en el ámbito de la vida espiritual y de la ética: «Pero cuando en nuestra lengua decimos “formación” nos referimos a algo más elevado y más interior, al modo de percibir que procede del conocimiento y del sentimiento de toda la vida espiritual y ética y se derrama armoniosamente sobre la sensibilidad y el carácter»<sup>10</sup>.

6 Idem, p. 4.

7 Winkelmann, J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresde/Leipzig, 1756.

8 Cf. J. M. Ripalda, *La nación dividida. Raíces de un pensador burgués: G.W.F. Hegel*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978. Véase especialmente el cap. II: «Diagnóstico de la época», pp. 47 ss. El mismo autor retoma el tema en *Fin del clasicismo. A vueltas con Hegel*, Madrid, Trotta, 1992. Es particularmente interesante el cap. I: «La época clásica», O. Piulats, *Antígona y Platón en el joven Hegel. Estudio de la ruptura intelectual del joven Hegel con la filosofía de Kant, desde el vector de la cultura griega clásica*. Dedicado específicamente al tema la segunda parte en la que desarrolla ampliamente la influencia de Hölderlin en este aspecto de la superación de los esquemas kantianos e ilustrados desde una nueva reinterpretación de la cultura clásica. Desde la perspectiva artística y estética puede verse R. Assunto, *L'antichità come futuro. Estudio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milán, Mursia, 1973 (trad. de Z. González, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclassicismo europeo*, Madrid, Visor, 1990; cf. caps. 3 y 4, pp. 99 ss).

9 G. W. Fr. Hegel, *Werke*, XVIII, 1832, ss., *Philosophische Propädeutik, Erster Cursus*, pp. 41 ss.

10 W. von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, VII, 1, 30.

En la formación, señala Hegel, uno se apropia por entero aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma. Todo lo que ella incorpora se integra en ella, por eso en la formación alcanzada nada desaparece, todo se guarda. Formación es un concepto genuinamente histórico, es conservación de la experiencia de la vida. Hegel ha sido quien con más agudeza ha desarrollado esta idea alcanzando un rango verdaderamente filosófico. Vio que la filosofía tenía en la formación la condición de su existencia y desarrolló en la *Fenomenología del espíritu* esta idea como autoconciencia, formación de la conciencia a lo largo de su experiencia, como encuentro consigo misma y modo de ganar una generalidad más amplia. Su función es reconocerse a sí mismo en el ser del otro. Sólo así gana libertad frente a sí mismo. Un hombre formado es el que sabe trascender su propia particularidad y la cultura es definida por Hegel precisamente como ascenso a la generalidad.

A la constitución histórica del hombre pertenece el olvidar y el recordar. La memoria es lo que nos con-forma, por eso hay que educar, formar la memoria. Lo que nos proporciona esa formación, esa memoria, es saber estar en un horizonte más amplio, lo que nos permite tener ese tacto de que habla Helmholtz<sup>11</sup>. El saber estar y valorar las situaciones en la práctica es algo que nos remite a la tradición humanista y de lo que no puede decirnos una palabra la ciencia.

11 Gadamer, tal como se refleja en las notas preparatorias para la elaboración de *Verdad y método*, se inspira ampliamente en un texto de 1862 del científico Hermann von Helmholtz sobre las relaciones entre ciencias puras y las ciencias humanas. Se trata del discurso que pronunció con ocasión de su ascenso al vicerrectorado de la universidad de Heildelberg. En su conferencia, Helmholtz estimaba que las ciencias puras se fundamentan sobre un procedimiento de inducción lógica por el cual el conjunto es subsumido bajo un concepto general que se denomina ley de los acontecimientos o los fenómenos. Pero en las ciencias humanas es más bien por medio de una suerte de tacto o de empatía psicológica como se llega a los conocimientos. Helmholtz hablaba de una «inducción artística» o de un tacto psicológico que no obedece a reglas lógicas bien definidas y ni si quiera definibles. Cf. H.-G. Gadamer, *WM*, p. 34.

Éste ha sido siempre el ideal de la escuela, de la educación humanista, el cual comenzó a perderse cuando los jansenistas de Port Royal comenzaron a aplicar el método científico al ideal de educación.

EL SENTIDO COMÚN DE LA RETÓRICA CLÁSICA  
RECLAMADO POR VICO Y SHAFTESBURY

La filosofía cartesiana tuvo una gran influencia en Francia durante el siglo XVII y rápidamente se difundió en toda Europa. En el campo pedagógico llegó a desarrollarse la versión educativa o formativa del nuevo método propuesto por Descartes. Los educadores jansenistas tuvieron en Port-Royal, cercano a Versalles, el primer núcleo de vida comunitaria. Enseguida fundaron otro centro en París al que también llamaron Port Royal como lugar de educación para la juventud contrapuesto a los centros humanistas de los jesuitas y ejercieron gran influjo sobre el sistema educativo francés del XVII a través de la publicación de un gran número de obras pedagógicas. La metodología científico-cartesiana era precisamente la que garantizaba la máxima autonomía moral y religiosa. Configuraron así un ideal de educación vinculado al ideal científico propuesto por Descartes.

La obra de Vico en defensa del humanismo se dirigía tanto contra Descartes como contra el jansenismo de Port-Royal. Se remitía al ideal humanista de la elocuencia y apelaba al sentido común. Tanto «*De nostri temporis studiorum ratione*» (1708) como «*De antiquissima italorum sapienza*» (1710) constituyen una apología de la cultura humanista. No desdeñaba la ciencia como tal, de la que no discutía sus ventajas, sino que señalaba sus límites como sistema educativo. Simplemente negaba la posibilidad de reducir la tradición humanista al ideal de la *mathesis universalis*. La metodología de la lógica y la matemática no podía recoger la sabiduría de los antiguos.

En la medida en que la educación determinante no sea la humanística sino la matemática, las reglas matemáticas de la razón aplicadas a las verdades históricas quedan reducidas a una pobreza enor-

me de trivialidades, tal como ocurría en la lógica de Port-Royal. Por eso debería seguir manteniéndose el cultivo de la prudencia y la elocuencia frente a la nueva ciencia y su metodología matemática. Por eso Vico, en lugar de apoyarse en el ideal científico pretendía como base educativa el ideal humanístico del sentido común, conservado en la elocuencia.

El sentido común de Vico nada tenía que ver con la conceptualización del mismo hecha posteriormente por parte del tradicionalismo restauracionista como verdad inmutable, sino con el sentido comunitario (sentir común) proclamado por la retórica como verdadera sabiduría de la vida frente a las eruditas especulaciones de los sofistas. El *sensus communis* aludía a la oposición entre el erudito de escuela y el verdadero sabio de la vida que tenía su primera figura en Sócrates y que tiene su base objetiva en la oposición conceptual elaborada por primera vez por Aristóteles entre *sophía* y *phrónesis* y desarrollada luego por el *peripato* como crítica al ideal teórico de la vida.

Según Vico, el tema básico de la educación sería el de la formación del sentido común (*sensus communis*), es decir, del sentido o sentir comunitario. Éste no es un conocimiento necesario y por sus causas como es el caso de la ciencia filosófica. El sentido común de lo verdadero y lo justo permite hallar lo evidente no por vía de investigación crítica o demostración sino por vía del ejemplo, de la emulación, de la fantasía, etc., es decir, de lo verosímil. La retórica, hoy tan desprestigiada, tenía el carácter público y práctico que hoy atribuimos a la educación. El viejo arte de los tópicos tenía como finalidad lo convincente, buscar argumentos que contribuyeran a la formación de un *sensus communis*, de un sentido de la comunidad. Según Vico y la vieja retórica, lo que orienta la voluntad humana no es la generalidad abstracta de la razón científica sino la generalidad concreta que representa la comunidad de un grupo, de un pueblo, de una nación o del género humano. Por tanto, el sentido común no significa una capacidad general sita en todos los hombres, tal como sería desarrollada por la escolástica tardía, sino el sentido que se adquiere a través de la comunidad de vida y que está determinado

por las ordenaciones y objetivos de ésta. De ahí que sea tan importante la formación de este sentido. Su objetivo es la existencia moral e histórica del hombre para lo que no basta la demostración por causas o desde lo general, porque lo decisivo son las circunstancias de la vida práctica.

El concepto clásico de *sensus communis* no remite directamente al *De Anima* de Aristóteles como sentido de lo justo y del bien común, tal como creía Vico y aparece en santo Tomás, sino al concepto romano —tal como aparece en sus clásicos, particularmente en Cicerón— en su tono crítico frente a la especulación teórica de los filósofos y en defensa de las tradiciones de la vida estatal y social. En última instancia remite a su vez a Aristóteles, pero no al *De Anima* sino a la doctrina de la *phronesis* de la *Ética nicomaquea*. En ella se presenta la oposición entre el saber técnico y el saber práctico (*phronesis*) como una forma de saber distinta que está orientada hacia la situación concreta. Tiene que acoger las circunstancias en toda su variedad y por tanto no se puede referir únicamente a la mera capacidad de subsumir lo individual bajo lo general.

En su referencia estoico-romana, el sentido común implicaba la capacidad ética de acoger y dominar una situación concreta desde el objetivo que se persigue, que es el que se produzca lo correcto. En este sentido la historia, así como la experiencia de la vida, representa una fuente de verdad distinto del de la razón teórica. Es lo que tiene presente Cicerón cuando la denomina vida de la memoria. Su derecho o reclamación de una identidad propia, como saber alternativo distinto de la razón científica, radica en el hecho de que las pasiones humanas no pueden regirse por las prescripciones generales de la razón sino que además hacen falta ejemplos convincentes como los que sólo proporciona la historia. En este sentido ciceroniano, Bacon llama a la historia que proporciona estos ejemplos «el otro estilo de filosofar» (*allia ratio philosphandi*).

Gadamer señala que frente a la ciencia moderna, Vico sólo tuvo que recordar una tradición humanista no perdida aún. Ya se sabía desde siempre que las posibilidades del saber teórico en la demostración y teorías racionales no podían agotar por entero el ámbito

del conocimiento. Vico sólo pretendía recordar esto apoyado en la antigua retórica, pero desgraciadamente no tiene prácticamente ninguna influencia en el siglo XVIII; su momento será el siglo siguiente <sup>12</sup>.

Se puede decir que Vico es el pensador más olvidado de la historia de la filosofía. Sus obras fueron ignoradas en casi toda Europa pues el período en el que vivió estuvo marcado por los grandes filósofos de la época repartidos entre las corrientes del empirismo y racionalismo. En el siglo de los grandes sistemas construidos sobre las ideas claras y distintas, sobre la evidencia inmediata de la verdad, y sobre una idea de metafísica y de sabiduría moral concebidas sobre el modelo de la física-matemática. En ese contexto, Vico modeló una nueva concepción de la verdad... Los modelos científicos para elaborar la filosofía de la sabiduría humana son las dos ciencias que nos hablan del hombre, de su historia y de su mundo: la filología y el derecho, concebidos ambos como paradigmas de la filosofía y que remiten al sentido común.

Pero esta apelación al sentido común de Vico está también presente en Shaftesbury cuya influencia sí es realmente fuerte durante el siglo XVIII. A partir de él se inicia una orientación del sentido común hacia lo estético abandonando progresivamente su dimensión ética o práctica. Shaftesbury es el punto de arranque conceptuando este sentir común como simpatía e iniciando el proceso de su relegación al ámbito de los sentimientos. En su concepción del sentido común apelaba a la concepción estoico-jusnaturalista de los clásicos

12 Puede decirse que sus obras, a pesar de la recomendación de Jacques Leclerc (1657-1736), el mayor erudito de su tiempo, permanecieron ignoradas en casi toda Europa hasta su tradición al francés en 1834 por J. Michelet. Actualmente el pensamiento de Vico ha adquirido una gran importancia en el ámbito de la filosofía práctica, hermenéutica y retórica a través de la obra de Grassi y Botturi. Cf. E. Grassi, *Rhetoric as Philosophy. The humanist tradition*, Penn. State Univ. Press, 1980; *Humanism and Rhetoric*, Binhamton-New York, 1983; *Potenza dell'immagine. Rivalutazioni della retorica*, Milan, Vita e pensiero, 1989; *Filosofare noético non metafisico. L'Alcesti e il Don Chisciotte*, Galatina, 1991; F. Botturi, *Desiderio e verità*, Milán, 1986; *Per una filosofia dell'esperienza storica*, Milán, Vita e pensiero, 1989; *La saggezza della storia. Giambattista Vico e la filosofia pratica*, Milán, Vita e pensiero, 1991.

romanos y lo entendía como una virtud social del bien común que es más del corazón que de la mente. Remitiendo al artificioso concepto de memoria-comunidad (*koynonemosyne*) de Marco Aurelio, lo definía como «*love of the community or society, natural affection, humanity, obligingness*». Se refiere a la virtud social de la *sympaty* sobre la cual basa tanto la moral como la estética.

Edmund Burke, siguiendo esta huella, definirá a la simpatía entre las pasiones básicas que pertenecen o van dirigidas a la vida social junto con la imitación y la ambición: «La simpatía debe considerarse como una especie de sustitución, por la que se nos coloca en el lugar de otro hombre, y nos vemos afectados, en muchos aspectos, al igual que él»<sup>13</sup>.

Shaftesbury se diferenciaba bastante de los gustos de su época y remitía en pleno siglo del método, a pesar de su naturalismo estético, a una concepción clásica, en este caso a Plotino. Concebía la naturaleza como un organismo único empapado de espíritu y a Dios como el genio supremo que establece la armonía del universo. Esta armonía constituye una forma en la que se unen tanto los valores morales como los estéticos. El artista es «otro creador, un Prometeo, situado debajo de Zeus» que debe revelar el principio espiritual de la naturaleza humana, la íntima naturaleza del hombre. Su influencia fue especialmente fuerte tanto sobre Winkelmann, fundador del neoclasicismo, como sobre Lessing, Goethe, Herder y el idealismo alemán. En *Sensus communis* (1709) subraya cómo al experto o experimentado en cosas artísticas (se refiere tanto al que lo ejecuta como al que lo ama y aprecia) se le nombra con un término que deriva del lenguaje de la ética. La experiencia de lo bello es también la experiencia del bien y la experiencia de del bien es experiencia de lo verdadero. La belleza, desde la perspectiva platónica que asume Shaftesbury, revela el orden y la medida en que

13 E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), trad. de M. Gras Balaguer, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 33.

consiste la realidad y en la que debe inspirarse las acciones humanas<sup>14</sup>.

Los seguidores de Shaftesbury, sobre todo Hutcheson y Hume, desarrollaron sugerencias para una teoría del sentido moral (*moral sense*), de inspiración clásica en última instancia, que más tarde, dice Gadamer, habría de servir de contrapunto a la ética kantiana<sup>15</sup>. A lo largo del XVIII, en la presentación doctrinal de Hutcheson y Hume, y posteriormente Kant, se perdió la vinculación de los nuevos conceptos al clásico del sentido común de Shaftesbury con la significativa excepción del pietismo. Pero en este caso, el concepto, aunque tenía una clara función ética estaba ya más unido al sentimiento que a la razón.

No sólo recurrían al sentido común los que querían limitar las pretensiones de la ciencia como Vico y Shaftesbury, sino también los predicadores que querían llegar al corazón. El suave predicador pietista Oetinger se apoya en el concepto de sentido común de Shaftesbury contra el racionalismo. Alude a ciertos sentimientos previos

14 Cf. E. Cassirer, 'Shaftesbury und die Renaissance des Platonismus in England', en *Vorträge der Bibliothek Warburg (1930-1931)*, Leipzig, 1932, pp. 136-155. L. Venturi, *Storia della critica d'Arte*, Turin, Einaudi, 1964 (5 ed.), trad. de R. Arqués, *Historia de la crítica de Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 146-147. Este sentido social apoyado en la armonía, según G. Gusdorf, «es el que ha proporcionado a la conciencia británica horror a las axiomatizaciones metafísicas; si el platonismo ha inspirado una tradición en la cultura inglesa, es bajo la forma irénica de un ecumenismo espiritual y no de un neopitagorismo de estructuras matematizadas. El platonismo de Oxford y de Cambridge ha suscitado una tolerancia mutua entre las confesiones religiosas cuya confrontación armada había destrozado el país. No hubo pues en Inglaterra guerra literaria entre "romanticismo" y "clasicismo". En Inglaterra, observa René Wellek, no había nada comparable a la filosofía idealista alemana. En las universidades, la filosofía del sentido común estaba sólidamente establecida; y a título oficioso se difundía en la época el influjo del utilitarismo», G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982, pp. 117-118. Cf. R. Weller, *Confrontations*, Princeton University Press, 1965, pp. 31 ss.

15 Con esta sugerencia, dejada caer casi por pura erudición, Gadamer hace una acerba crítica a la moral kantiana dejando entrever por paralelismo entre la *Crítica de la razón práctica* y la *Crítica de la facultad de juzgar* que tanto en un caso como en otro Kant intentó someter al rigor metódico de la ciencia el saber clásico de uno y otro campo.

o inclinaciones que no requieren demostración. Incluso traduce directamente sentido común por «corazón»<sup>16</sup>. El verdadero fundamento del sentido común es la vida («*sensus communis vita gaudens*») cuyo verdadero misterio es su unidad y sencillez. Éstas fueron perdidas por el pecado, pero la unidad y sencillez, predicaban los pietistas, son recuperables por la gracia divina. Más aún, la presencia divina no es otra cosa que ese sentido compartido o comunitario.

Oetinger señala estas características: Por una el sentido compartido o comunitario se regenera a partir de cualquier sección, al igual que el pólipo o la estrella de mar lo hacen en nuevos individuos a partir de un solo tentáculo. El sentido común o comunitario es como la naturaleza en la que Dios actúa un crecimiento simultáneo que opera por todo, mientras que en el arte y en la razón empieza siempre por alguna parte determinada. La conclusión teológica de esta enseñanza es muy pobre y se reduce a la aplicación hermenéutica siguiente: «Las ideas que se encuentran en la Sagrada Escritura y en las obras de Dios serán tanto más fecundas y puras cuanto más se reconozcan cada una de ellas en el todo y todas en cada una de ellas»<sup>17</sup>.

Sin embargo, el concepto de sentir común dará lugar a conceptos centrales del siglo siguiente aunque ya muy alejados de la gran riqueza del concepto de sentido común en Shaftesbury. El sentir comunitario o social queda reducido a la aprehensión unitaria o morfológica de distintos elementos tal como propugnarán Herder y Goethe. Durante el siglo XIX, la captación unitaria, viva y orgánica del todo, y fundamentalmente desde el sentimiento, es lo que se llamará intuición y que según Schleiermacher define lo religioso. Esta misma captación unitaria, orgánica y viva será conceptualizado por Dilthey como *comprensión*, lo que caracteriza metodológicamente a las

16 Oetinger hace una extensa investigación del sentido común sobre la que ha llamado la atención el propio Gadamer. Cf. H. G. Gadamer, 'Oetinger als Philosoph', en *Kleinen Schriften*, III, pp. 89-100.

17 Cit. por Gadamer, *ibid.*, p. 94.

ciencias del espíritu, pero en ambos casos estamos ya muy alejados de lo que es un sentido social.

Lo mismo ocurrirá con el pietista Rambach, para el que la función del sentido común de Shaftesbury va a quedar reducida a un concepto puramente correctivo en la interpretación de textos: Lo que repugna al sentido común —al consenso en los sentimientos, y en los juicios— no puede ser correcto. Rambach en su *Institutiones hermeneuticae sacrae* (1723) sostiene que no se pueden comprender o interpretar perfectamente las palabras de un autor si no se capta algo de aquella emoción (*Affekt*) de la que han brotado. Nuestro discurso es la expresión de nuestros pensamientos y nuestros pensamientos están casi siempre asociados a ciertas emociones íntimas... Por nuestro discurso, lo que damos a comprender a los otros no son solamente nuestros pensamientos, sino también las emociones que se asocian a ellos. De ahí resulta en consecuencia que es imposible comprender a fondo y explicar las palabras de un autor si no se sabe qué emociones estaban ligadas a su espíritu cuando pronunció esas palabras»<sup>18</sup>.

En ambos casos, tanto en Oetinger como en Rambach, el sentido común ha quedado despojado de su contenido originario ético-comunitario. Al margen de su significado social práctico, se convierte en un factor cognoscitivo apoyado en el sentimiento y como tal es asimilado a la función cognoscitiva-hermenéutica: El verdadero criterio para comprender la palabra de Dios, el verdadero sentido común, es el sentimiento. La emoción, el afecto, es *anima sermonis*, el alma del discurso. La hermenéutica pietista será posteriormente el punto de arranque de Schleiermacher, tanto de su teología como de su hermenéutica universal, y a través de él de la hermenéutica de Dilthey, es decir, de su metodología de las ciencias del espíritu.

18 Cit. por Gadamer en H. G. Gadamer - G. Boehm, *Seminar: Philosophische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 62. Cf. J. Grondin, *L'universalité de l'herméneutique*, Presses Universitaires de France, 1993, pp. 77-78.

LA CAPACIDAD DE JUZGAR Y SU ASUNCIÓN  
EN LA ESTÉTICA DE BAUMGARTEN Y KANT

El juicio, en el sentido popular de «tener juicio», es otro de los conceptos humanistas que tratan de expresar la peculiaridad de la razón práctica, pero sufrirá también una transformación y una reducción al ámbito estético que se hacen manifiestas especialmente en la obra de Kant y en sus pedecesores.

El concepto capacidad de juzgar (*Urtheilskraft*), tiene en el siglo XVIII alemán una estrecha relación con el *sensus communis* pues intenta reproducir el concepto de juicio (*judicium*). En castellano aún se utiliza matizadamente la expresión «tener juicio» o «tener sentido común» entendiéndolo como la virtud fundamental de saber subsumir algo particular bajo una generalidad. El carecer de un principio lógico que pudiera presidir la aplicación, hace que el juicio no pueda enseñarse en general, sino ejercerse una y otra vez pues la aplicación de reglas, su función, es netamente práctica y vinculada al ámbito de la moral. Tener sentido común es una virtud que se aprende con la práctica.

Kant, en cambio, entenderá el tener juicio como una facultad del conocimiento que poseemos todos y referida a lo que es particular. Con esta concepción intelectualizada del juicio se aparta de la tradición estoico-romana (sentido comunitario) para vincularse a la tradición aristotélico-escolástica del sentido común entendido como facultad de aprehensión de lo sensible<sup>19</sup>.

En Kant el juicio conserva la especificidad de estar referido a lo sensible concreto y es entendido no como una virtud sino como una facultad cognoscitiva del entendimiento sobre lo particular no universalizable. Este juicio siempre es de lo individual-sensible y tiene espacial repercusión en la estética.

19 Cf. R. Garrigou-Lagrange, *Le sens commun*, París, G. Beauchesne, 1909 (trad. de O. Derisi, *El sentido común. La filosofía del ser y las fórmulas dogmáticas*, Buenos Aires, Desclée de Brouwer, 1944).

Baumgarten, de cuya conceptualización depende Kant en gran medida, sostiene que lo que conoce la capacidad de juicio es lo individual-sensible, la cosa aislada, y lo que juzga en ella es su perfección o imperfección. Lo decisivo no es la aplicación de una generalidad o concepto previo al caso singular sino la simple aprehensión de su propia congruencia interna, la congruencia de muchas cosas en una.

A este juicio sensitivo Kant, lo mismo que Baumgarten lo llamará «gusto». «Un enjuiciamiento sensible de la perfección se llama gusto», definirá Kant en las primeras páginas de su *Crítica*. Este juicio, que tenía un amplio espectro en la realidad práctica hasta Vico y Shaftesbury, quedará reducido en Kant y a partir de Kant al ámbito teórico y exclusivamente con carácter estético. Sólo tendrá la facultad de juzgar esta capacidad cognoscitiva en los juicios reflexionantes, es decir aquellos a los que se aplica el punto de vista de la finalidad.

Lo que para Vico y Shaftesbury era una virtud que abarca al conjunto de los juicios prácticos, que los determina en su contenido respecto a lo que es justo o injusto, correcto o incorrecto, y que tenía que ver con la formación o experiencia de la vida, ahora en Kant queda convertido en una capacidad cognoscitiva natural que todos poseen para captar la belleza.

En su concepción clásica, el que posee capacidad de juzgar (*Urtheilskraft*) o «tiene juicio» no sólo quiere decir que tiene la capacidad lógica de juzgar lo singular desde puntos de vistas generales (juicios reflexionantes) sino que tiene además la virtud práctica de saber lo que realmente importa, es decir, sabe enfocar las cosas particulares desde puntos de vista justos, sanos, correctos. En la tradición humanista de Vico y Shaftesbury el concepto de capacidad de juzgar o capacidad de juicio (sensible) tiene un sentido fundamentalmente moral. En cambio en Kant ya no tendrá ningún sentido moral. Es más, su doctrina moral estará concebida precisamente como alternativa a la doctrina inglesa del sentimiento moral, que, como hemos visto tiene una misma raíz en el *sensus communis*.

## EL CONCEPTO HUMANISTA DE «GUSTO» EN B. GRACIÁN

El gusto es, según Gadamer, otro de los términos humanistas que recogían el concepto clásico de saber p $\acute{a}$ ctico. Así aparece fundamentalmente en la obra de B. Gracián quien lo popularizó en Europa.

Gracián trata de describir con el término «gusto» o «buen gusto» un ideal de humanidad aut $\acute{e}$ ntica y lo acuña en su intento de separarse de la escuela dogmática. «El gusto y buen gusto es el que cierra el proceso de autotransformación de hombre a persona, puesto que el buen gusto es a la persona lo que la sazón es a los frutos; el punto exacto de la maduración»<sup>20</sup>.

Tanto el concepto como la expresión tuvieron una gran acogida en Europa porque representaban el ideal de hombre que se había impuesto la sociedad europea del setecientos sobre lo que había que saber, cómo se debía conversar y cómo se debía actuar. El buen gusto de Gracián es el punto de partida del ideal de formación social que hará época en las clases cultas europeas y será el origen del moderno concepto de formación cultural<sup>21</sup>. Se trataba de crear frente a la nobleza de sangre y el absolutismo lo que llegará a ser «la buena sociedad» que no se legitima por nobleza y rango sino porque acierta a erigirse por encima de los intereses limitados de lo privado y reivindica una objetividad de los juicios, se legitima por el sentido comunitario de sus juicios.

Tener gusto, más que un conocimiento especulativo es un gusto sensorial. La primera espiritualización de la animalidad se caracteriza porque logra distanciarse respecto a las cosas que forman parte de las necesidades más urgentes de la vida. Su ideal de hombre culto —el discreto— consiste en que éste sea el «hombre en su punto», esto es, el que alcanza en todas las cosas de la vida y de la sociedad la justa libertad de la distancia.

20 J. M. Ayala, *Gracián. Vida, estilo y reflexión*, Madrid, Cincel, 1987, p. 161.

21 F. Heer, *Der Aufgang Europas*, pp. 82 y 570.

El gusto es un determinado modo de conocer en el que uno tiene la debida distancia respecto a sí mismo. El buen gusto no son los gustos particulares. «Gracián —señala Gadamer— tuvo el acierto de haber delimitado el sentido de la palabra gusto liberándola de su sentido vulgar y subjetivista»<sup>22</sup>. Por buen gusto se entiende la capacidad de distanciarse respecto a uno mismo y a sus preferencias privadas. Por lo tanto es algo social que puede oponerse a las inclinaciones privadas en nombre de una generalidad que él mismo representa y a la que se refiere. Es posible que alguien tenga preferencia por algo pero que rechaza por buen gusto.

En este terreno no se pueden tener baremos conceptuales generales que tuvieran que ser reconocidos por todos. El gusto es algo que hay que tener, pero que no se puede demostrar ni suplirlo por imitación. Pero por otro lado, el gusto no es una mera cualidad privada ya que siempre intenta ser buen gusto. El carácter decisivo del juicio de gusto incluye su pretensión de validez. El buen gusto está siempre seguro de su juicio (sobre todo cuando es negativo, el mal gusto), es un aceptar y rechazar que no conoce vacilaciones, que no está pendiente de los demás y que no sabe nada de razones. Pero sabe perfectamente lo que es de buen o mal gusto.

Es algo parecido a un sentido pero aprendido por educación. No dispone de un conocimiento razonado previo, pero está seguro sobre todo en lo que repugna al gusto. El buen gusto es una sensibilidad que evita tan naturalmente lo chocante que su reacción resulta completamente incomprensible para el que carece de gusto. Al ser un principio subjetivo no es definible; por eso los franceses llamaban al buen gusto con su clásica expresión «*je ne sais quoi*». No es un conocimiento que se pueda definir, pero es imperdonable socialmente comportarse sin la exactitud práctica de ese buen gusto.

El gusto está relacionado con la moda, pero no es la moda. En ésta, el elemento de generalización social es lo determinante. Utili-

22 J. M. Ayala, o. c., p. 162.

zando una expresión de Kant, la moda es una generalización empírica y su mismo nombre (*modus*) alude a que es una forma susceptible de cambiar en el marco del todo permanente del comportamiento sociable. No contiene otra norma que la impuesta por el hacer de todo el mundo. En este sentido crea una dependencia social de la que es difícil sustraerse.

Frente a esta generalidad empírica de la moda, el gusto, en cambio, es una capacidad de discernimiento espiritual. Se ocupa de la comunidad pero no está sometido a ella. El buen gusto sabe adaptarse a la línea de gusto que representa cada moda o, al revés, sabe adaptar las exigencias de la moda al propio buen gusto. Implica no seguir a ciegas las exigencias de la moda sino mantener un estilo dentro de la moda que refleje las exigencias del propio buen gusto.

Frente a la tiranía de la moda la seguridad del gusto conserva una libertad y una superioridad específicas. Su fuerza normativa radica en que se sabe seguro del asentimiento de una comunidad ideal. Así la idealidad del buen gusto afirma su valor en oposición a la regulación del gusto por la moda. Se sigue de ello que el gusto conoce realmente algo y de una manera que no puede independizarse del aspecto concreto en que se realiza ni reconducirse a reglas y conceptos. Su propio modo de conocer pertenece al ámbito de la capacidad de juicio reflexiva que comprende en lo individual lo general bajo el cual debe subsumirse.

Tanto el gusto como la capacidad de juicio son maneras de juzgar lo individual por referencia a un todo, si es «adecuado» o concuerda con el todo. Para esto es necesario tener un cierto sentido, pues no se puede demostrar.

### LA SUBJETIVACIÓN Y REDUCCIÓN ESTÉTICA DEL SABER PRÁCTICO HUMANISTA

«¿Cómo se ha llegado a la depreciación de toda esta tradición y cómo la pretensión de verdad del conocimiento desplegado en las ciencias humanas cayó bajo el yugo esencialmente extraño del pen-

samiento metódico característico de la ciencia moderna?»<sup>23</sup>. Gadamer responde que la desaparición de esta tradición resulta de una estetización fatal de los conceptos directores del humanismo, concretamente del juicio, del gusto y del sentido común como instancias que se beneficiaban hasta entonces de una función de conocimiento, pero que pierden en la *Crítica de la facultad de juzgar* (1790) de Kant. Al desacreditar cualquier otro conocimiento que no sea el de las ciencias exactas de la naturaleza, la subjetivación kantiana del concepto de gusto «ha constreñido a las ciencias humanas a definirse ellas mismas de manera ciertamente deficitaria en función de la metodología de las ciencias exactas»<sup>24</sup>.

LA METAMORFOSIS KANTIANA DE LA TRADICIÓN HUMANISTA:  
CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR

Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar* elimina del arte y del poema, precisamente por su singularidad, toda pretensión de verdad. Esto es un duro golpe para todas las humanidades que pretenden manifestar, transmitir y comunicar *en su singularidad* la experiencia de la humanidad, la verdad de su experiencia y sobre todo el sentido del mundo, su dirección.

¿Cómo se produce este proceso reductivo del gusto en la concepción del arte?<sup>25</sup> Hasta la aparición de la *Crítica de la facultad de*

23 H. G. Gadamer, WM, p. 21, GW, p. 29.

24 Idem, WM, p. 38.

25 La dificultad de la *Crítica de la facultad de juzgar* ha hecho que, en general, los comentaristas de Gadamer pasen sobre ascuas sobre esta parte de *Verdad y método*, aduciendo su escasa importancia —más que su dificultad—, para reubicar algunos aspectos comprensibles de su contenido en relación con el tema de la historia o el lenguaje o dejándolos sencillamente en las manos especializadas de los estetas o teóricos del arte. La cuestión es compleja y son varios los motivos que incitan a afrontar el tema. Es gravísima la denuncia que hace Gadamer de la pérdida de los temas propios de lo que llamamos el ámbito de las ciencias humanas por obra y gracia de Kant. Si alguien, que no gozara del reconocido prestigio de Gadamer, sos-

*juzgar* (1790), Kant no escribe nada relacionado con el arte y la belleza. Pero ya desde veinte años antes hacía en sus clases, tanto de lógica como de antropología o metafísica, frecuentes alusiones a este campo de la belleza en clara dependencia de la estética de los ingleses y de los leibnizianos, tal como ha investigado O. Schlapp<sup>26</sup>.

La idea de una *Crítica del gusto*, según Schlapp, ya aparece en Kant bastantes años antes de publicar la *Crítica de la razón pura*. Había recogido enorme documentación pero, a juzgar por las correcciones que introduce en las alusiones al tema cuando escribe y luego reedita la *Crítica de la razón pura*, titubea bastante en el modo de organizarlas críticamente. Sin embargo, desde los años 60 encontramos ya anotaciones muy precisas sobre su concepción del arte y la belleza que conservará posteriormente. Por ejemplo, la consideración de la poesía como una producción de imágenes dirigida únicamente a «poner en juego» todas las facultades espirituales y «alterarlas vivamente» sin tener en cuenta la «inteligibilidad» de dichas imágenes<sup>27</sup>.

tuviera esta acusación, sin duda que no sería tratado con respeto. De todos modos, la acusación de Gadamer no ha pasado de ser una cuestión casi puramente erudita para los hermeneutas. Los únicos que se han ocupado con una cierta amplitud de esta parte de *Verdad y método* han sido los teóricos y críticos de arte, quienes no afrontan el problema en toda la perspectiva con que es afrontado por Gadamer, una perspectiva estrictamente filosófica sobre el conocimiento y la verdad, en modo alguno una teoría exclusivamente estética. La dimensión estética o artística es en la que se desvuelve la discusión, no el fin de la misma. La segunda razón es que la ontologización de la hermenéutica construida en torno al lenguaje y el diálogo remite, tanto en Gadamer como anteriormente en Heidegger, no a la analítica de la lógica de los juicios, sea trascendental o fenomenológica, sino a la concepción del arte, en concreto la poesía, cerrando así el círculo entre la primera y última parte de *Verdad y método*. El tercer motivo apunta a la reflexión sobre el ámbito de razón práctica o de la ética desde la perspectiva de la hermenéutica. Gran parte de la reflexión ética de nuestros días se ha desarrollado desde la perspectiva trascendental neokantiana, precisamente en el marco del diálogo, un ámbito materialmente coincidente con Gadamer pero afrontado desde una perspectiva completamente distinta.

26 Cf. O. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*, Göttinga, 1901.

27 Cf. S. Givone, *Storia dell'estetica*, Laterza e Figli Spa, Roma-Bari, 1988 (trad. de Mar García Lozano, *La historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 38).

Podríamos decir que se trata de apuntes o ensayos en espera de una clave o método para su organización crítica. Se trata de una función analítica consistente en discernir, a fin de establecer entre las cosas o conceptos una sucesión ordenada. Pero en este discernimiento, lo que en principio pretendía ser sólo una crítica o doctrina del gusto (*Geschmackslehre*), limitada al ámbito de los juicios sobre la belleza, al descubrir sus fundamentos en la teleología, amplía el marco de su estudio al encontrar otro ámbito de aplicación para el mismo principio: el mundo empírico de la naturaleza. Quedan así englobados los juicios de gusto dentro de un ámbito más amplio, el de la facultad de juzgar que trata de obtener una generalidad comunicativa o visión de la totalidad del mundo concreto de la realidad empírica.

En una carta a Reinhold, el discípulo autorizado para sistematizar y divulgar académicamente su obra, Kant explica su modo de enfrentarse a las dificultades de un campo nuevo y particularmente en este caso: «Cuando alguna vez no sé bien cómo organizar el método de investigación sobre un objeto, no tengo más que volver la vista a aquella anotación general de los elementos del conocimiento y de las facultades del espíritu que les corresponden para recibir aclaraciones que no esperaba. Así me ocupo ahora de la *Crítica de la facultad de juzgar* con ocasión de la cual se descubre otra clase de principios *a priori* distinta a los descubiertos hasta ahora, pues las facultades del espíritu son tres: la facultad de conocer, la del sentimiento del placer y del dolor y la facultad de desear. Para la primera he encontrado los principios *a priori* en la *Crítica de la razón pura*; para la tercera en la *Crítica de la razón práctica*. Ahora los estoy buscando también para la segunda y, aunque antes pensaba que era imposible encontrarlos, el sistema de análisis utilizado en las anteriores me ha hecho descubrir en el espíritu humano y me proporcionará todavía materia abundante para el resto de mi vida, tanto para admirar como para fundamentar en la medida de lo posible. Así es que ahora reconozco tres partes de la filosofía, cada una con sus correspondientes principios *a priori*. Por lo tanto, con seguridad se puede determinar así la extensión de los conocimientos posibles. Estas partes son: la filosofía teó-

rica, la teleología y la filosofía práctica, de las cuales, sin duda, la de en medio es la que se encuentra más pobre de fundamento en determinación *a priori*. Ésta, con el título de *Crítica de la facultad de juzgar*, estará acabada en manuscrito, aunque no impresa, para la Pascua de resurrección»<sup>28</sup>.

En el texto se evidencia, además del modo característico de Kant de afrontar los temas —las condiciones de posibilidad del conocimiento en determinado ámbito—, la especial dificultad en este terreno, que no es otro que el de los juicios singulares basados en la experiencia empírica, no sólo en el campo de la belleza sino también en otros campos, todos ellos especialmente importantes y que salen fuera y en cierto modo amenazan la seguridad del armazón de su sistema *a priori*, sólido y perfectamente organizado.

Una de las cosas que llama la atención, si comparamos la reflexión de Kant con la de otros autores, es que Kant renuncia expresamente a hablar de la belleza o de lo bello, renuncia a la hipostación de la obra bella. El motivo de esta renuncia es que, dentro de su sistema, no se puede fijar ningún concepto propiamente constitutivo del objeto bello. En efecto, el concepto de lo bello debería ser el concepto de un elemento empírico que debería contener el objeto de experiencia más algo más, producido por la conciencia. Ese algo más no es una categoría puramente formal sino un concepto. De ese modo la belleza sería un concepto de un concepto. En la concepción de Kant, la belleza no es una cualidad de la cosa que se experimenta —sin precisar cómo ocurre esto— sino que es una cualidad de nuestro acto de conocer, sobreañadida a determinadas experiencias particulares de nuestro conocer.

Otra característica del pensamiento de Kant es que intencionalmente no revela qué es lo que suscita el efecto estético. Se limita a analizar lo que acontece en la experiencia estética, la cual ocurre de tal modo que es imposible indicar de manera objetiva y *per se* qué es

28 I. Kant, *Gesammelte Werke*, Ed. de Hartenstein, VIII, p. 739.

exactamente lo que la suscita. Es decir, no puede ser objetivado el contenido de esa experiencia, de ahí que en sentido propio, según Bubner, la belleza o mejor la experiencia estética más que una cosa es una operación<sup>29</sup>.

En la primera página de la redacción de su obra, Kant señala que el juicio de gusto es puramente estético o de la sensibilidad, referido al sentimiento de placer y dolor del sujeto, sin tener nada que ver con el conocimiento del objeto: El juicio de gusto no es un juicio de conocimiento. Por lo tanto no es lógico sino estético. Los juicios lógicos o de conocimiento, sensible o intelectual, tienen su base en las categorías a priori de la sensibilidad o del entendimiento. Por eso se denominan juicios determinantes. Están determinados por las estructuras a priori del conocimiento y desde ellas la objetividad, el mundo de las representaciones.

No es este el caso de los juicios estéticos, que tiene que ver con el sentimiento de placer o dolor que producen determinadas representaciones. Esos juicios no pueden ser más que subjetivos. Toda relación de las representaciones, incluso las sensaciones, puede ser objetiva; pero no la relación con el sentimiento de placer y de dolor. Mediante los juicios de gusto no se designa nada del objeto sino únicamente cómo el sujeto es afectado por la representación. Si nos referimos únicamente al sentimiento de placer o dolor que despiertan en nosotros, esos juicios son siempre estéticos, no tienen nada que ver con que su realidad sea objetiva o no, sea verdadera o sea falsa la representación. El placer lo puede producir tanto una representación falsa como una verdadera. Todo el mundo de la ficción, aunque no es verdadero, puede producir placer.

La segunda proposición de Kant señala precisamente lo que acabamos de indicar: que el juicio de gusto, aunque pueda ser muy satisfactorio o placentero, es totalmente desinteresado, está libre de interés en el sentido de que la satisfacción de la representación del objeto

<sup>29</sup> R. Bubner, *Ästhetische Erfahrung*. Surhkam Verlag, Frankfurt a. Main, 1989, p. 38.

podría estar ligada a la existencia del mismo. La satisfacción de lo bello es puramente subjetiva y en este sentido es distinta de la que nos procura lo agradable o lo bueno, ambos ligados a la existencia del objeto.

La subjetividad explica el hecho de que los juicios de gusto o sobre la belleza de alguna representación sean siempre individuales y concretos. Por ejemplo, en un juicio estético o de gusto afirmo «esta rosa es bella» (es decir, la representación de esta rosa me produce un placer desinteresado), pero si digo «las rosas en general son bellas» eso ya no es un juicio estético sino un juicio lógico fundado en uno estético. Sería un juicio que generaliza respecto a las representaciones posibles de un objeto un sentimiento de placer desinteresado producido por una determinada representación concreta.

Según Kant, la única posibilidad que tiene el entendimiento teórico de comprender el todo individual y concreto es la concepción teleológica. Esta forma de comprender lo individual y concreto como un todo no tiene un valor constitutivo o determinante sino solamente regulador ya que el fin constitutivo de las cosas o del ser, conscientemente dado por su creador, no nos es dado conocerlo de una manera objetiva. Solamente tiene el valor regulador proporcionado por el sujeto con el fin de establecer un cierto orden que permita la comprensión de la totalidad. En otras palabras, los juicios teleológicos no tienen un valor objetivo o constitutivo sino únicamente subjetivo, regulador, proporcionado por la subjetividad. Podríamos decir que el mundo de los juicios teleológicos es el mundo del «como si», no el de la objetividad, sino el creado por la subjetividad con el fin de tener un marco de comprensión unitario.

Lo esencial de los juicios estéticos es que no son determinantes sino puramente estéticos o reflexionantes. ¿Qué significa esto? Hay casos en que ante una representación particular dada el entendimiento no puede utilizar sobre ella ningún concepto universal disponible porque los conceptos universales que tiene disponibles no son adecuados, no están adaptados para comprender adecuadamente la representación en cuestión ya que son representaciones particulares irreductibles a una generalidad.

El juicio de gusto puede ser completamente libre, reflejar un puro sentimiento de placer sensible o asociarlo a determinado concepto para intelectualizarlo de alguna manera. En el primer caso tendríamos un juicio estético puro, de la pura sensibilidad y en el segundo un juicio estético intelectualizado o reflexionante.

Los juicios sobre las representaciones particulares de las cosas de la naturaleza, estas flores o esta montaña, y sobre la ornamentación como los tapices de arabescos, etc., que producen placer son juicios de gusto puro. Permanecen en la sensibilidad sin más. Las flores y los arabescos producen inmediatamente un estado de placer sensitivo. Ello se debe a que la armonía de la representación está adaptada a la de los sentidos, produciendo de inmediato una sensación de placer. Lo que causa placer es la armonía de sensaciones.

También puede ocurrir que nuestras representaciones particulares las podamos asociar a algún concepto pero encontramos dificultades. La función reflexionante del juicio es precisamente darse cuenta de eso, observar que la representación particular presente rechaza los conceptos universales que se aducen como inadecuados. Entonces se ve a sí mismo en su función mediadora entre universal y particular, es consciente de su mediar entre lo universal del concepto y lo particular de la representación. Esto es lo que ocurre en las representaciones de las obras de arte. Una experiencia es artística en primer lugar porque no se deja asumir en su singularidad bajo la determinación de un concepto. Su singularidad es irreductible. En ese momento el juzgar se hace confuso, oscila entre dos polos. El contenido concreto del juicio estético o de gusto no es ni lo universal ni lo particular, sino el darse cuenta de esta oscilación. Kant identifica esta actividad que no consigue su fin como un «reavivarse de las fuerzas cognoscitivas» y la «excitación del sentimiento de la vida»<sup>30</sup>. En otras palabras, lo característico del juicio estético reflexionante es el hecho de que la representación da mucho que pensar sin encerrar todo esto en un concepto. Bubner, en una feliz expresión que nos recuerda el

30 I. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, A4, 31, 36; 74.

*Tractatus* de Wittgenstein, lo describe así: «El impulso a pensar mucho de aquello que no se puede decir determina aquella particular experiencia en la cual, en cuanto condicionada por los sentidos, se autonomiza una ilimitada libertad de activa participación intelectual en una especie de juego que no está limitado por ninguna determinación conceptual y de cuya participación no está excluido ningún sujeto»<sup>31</sup>.

Si no podemos asociar la representación a un concepto objetivo, sí podemos, en cambio, asociarla a un concepto de la razón práctica, a la finalidad. Las ideas prácticas de la razón se rigen por los fines del hombre y están determinadas de manera completa, pero estas ideas están limitadas por el hecho de que no constituyen una realidad sino únicamente configuran un deber, una exigencia o fin esperado, no una realidad objetiva<sup>32</sup>.

En la poesía y en todas las artes representativas nos encontramos con un mundo dominado por objetos humanos o producidos para fines humanos. Entonces las sensaciones armónicas de placer están vinculadas a estos conceptos de la razón práctica. Aunque la belleza no sea un concepto, sí está en estos casos vinculada al placer que producen la sensación de armonía de lo representado en la imaginación con estos conceptos. En este caso el juicio de gusto no es puro o libre sino que es dependiente de estos conceptos. Es decir, está intelectualizado.

La acción productiva de la imaginación no alcanza su mayor riqueza allí donde es completamente libre, abandonada a sí misma, como ocurre en los entrelazados arabescos sino cuando vive en un espacio en que instaura el impulso del entendimiento. El placer en este caso no es el de la pura sensibilidad, la de la armonía de los sentidos sino el de la armonía de la imaginación con los conceptos que evoca.

31 R. Bubner, o. c., p. 42.

32 Cf. L. Goldmann, *Mensch, Gemeinschaft und Welt in der Philosophie Immanuel Kants*, Europa Verlag, Zurich, 1945 (trad. de J. L. Etcheverry, *Introducción a la filosofía de Kant*, Amorrortu, Buenos Aires, 1974, p. 181).

Pero el campo de la facultad de juzgar, el de los singulares irreductibles a una generalidad es mucho más amplio. Comprende el ámbito de la naturaleza concreta que hay ordenar conforme al mismo criterio de la finalidad, lo que hace en la segunda parte de la *Crítica de la facultad de juzgar*<sup>33</sup>. El mundo de lo concreto, marginal respecto al inicial esquema epistemológico kantiano, incluye también todo el mundo de la investigación histórica que analiza o apoya en hechos concretos y juicios particulares. La estructuración epistemológica de este ámbito no pudo llevarla a efecto. Realizar la cuarta crítica, la *Crítica de la razón histórica*, es lo que se propuso Dilthey, pretendiendo resolverlo no desde el ámbito que le es propio, el de la facultad de juzgar sino desde el de la razón pura<sup>34</sup>.

33 Hay que señalar que este ámbito de las individualidades irreductibles, o de los juicios concretos y particulares que escapa al marco de la razón pura y práctica —en suma, el mundo empírico no reductible a la generalidad, pero que es necesario comprender como totalidad—, no está reducido únicamente al mundo estético. Es enormemente amplio y diverso, tan amplio y diverso como el de la realidades concretas de particularidad específica. En todo este campo enormemente amplio y diverso de la realidad contingente se pone de relieve la ampliación de la problemática del conocimiento: «No se trata ya del problema de la posibilidad de la experiencia, en general, sino de la posibilidad de un sistema de experiencia concreta y efectiva que ha de tomar en cuenta lo real del fenómeno, aspecto éste que ocupa en la Estética y Analítica trascendentales de la *Crítica de la razón pura* un lugar muy secundario, pues allí se trataba de establecer la posibilidad del conocimiento en general, según la forma. En cambio, lo que ahora pasa a primer plano es lo particular de la naturaleza, en su multiplicidad y diversidad», A. M. Andaluz Romanillos, *La finalidad de la naturaleza en Kant. Un estudio desde la Crítica del Juicio*, Publ. de la Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca 1990, p. 26.

34 ¿Cómo obtener un conocimiento científico apoyados en juicios singulares que, como tales no son capaces de configurar una ciencia, es decir, un conocimiento universal, objetivo? En su obra, Kant distingue dos tipos de filosofía: una filosofía de escuela, profesional, y otra que él llama mundana que está más comprometida con los problemas concretos que afectan a la mayoría de los hombres de una época determinada. Su profundo análisis *¿Qué es la Ilustración?*, así como su ensayo *Sobre la paz perpetua* son claros ejemplos de filosofía mundana, es decir, de reflexión filosófica constreñida un problema concreto o a una realidad histórica concreta e irreductible a una generalidad.

Sin embargo, las interesantísimas aportaciones de Kant sobre filosofía de la historia no consiguen alcanzar el nivel del análisis o sistemación crítico, de tal modo que puedan configurar, como pretenderá más adelante Dilthey, una 'Crítica de la

LA PROYECCIÓN MORAL SOBRE LA ESTÉTICA:  
EL IDEAL DE BELLEZA, Y LOS CONCEPTOS DE «GRACIA»  
Y DE «SUBLIME»

Los juicios de gusto reflexionantes —que se apoyan en un concepto— hechos por Kant reflejan su mundo cultural. Especialmente se manifiesta esto en su teoría del ideal de la belleza. Según él, sólo existe un ideal de belleza de la figura humana.

Idea significa propiamente un concepto de razón y un «ideal» es la representación de un objeto particular considerado como adecuado a una idea, un ser que encarna una idea de la razón. Dentro de la filosofía crítica el concepto de ideal aparece en dos lugares: La primera en la *Crítica de la razón pura*, donde en el plano del mundo inteligible el ideal en que pueden realizarse las ideas de la razón pura es Dios. Pero en el plano estético el ideal de la belleza es el hombre. «Sólo el hombre entre todos los objetos del mundo es capaz de un ideal de belleza»<sup>35</sup>.

El ideal de belleza es clave en la fundamentación kantiana de la estética. Se basa en la distinción entre idea normal e idea racional de belleza (belleza ideal). La belleza normal, estaría en todas las especies de la naturaleza, en sus individuos, en la medida en que no contradice ninguna de las condiciones de la especie. Es decir, sería bello lo correcto, lo no deforme. En el mundo de la naturaleza no hay un ideal de belleza. Tampoco existe un ideal de belleza en las cosas que

razón histórica'. Todos los elementos, sin embargo, inducen a pensar en la necesidad de una ampliación o continuación de una reflexión en la línea de la *Crítica de la facultad de juzgar*, aunque teniendo que enfrentarse a una problemática enormemente más compleja enmarcada en una concepción ético-social determinada por la *Crítica de la razón práctica*. Sin embargo, consigue dar esta sistematización crítica a la teoría del arte y la belleza y a las ciencias biológicas —es decir, el ámbito de los juicios singulares— unificados en el análisis de los juicios teleológicos aunque en dos campos bien diferenciados, el los juicios de gusto en el mundo de la belleza y el de la teleología en el mundo de la naturaleza, campos tan diversos que han suscitado siempre gran perplejidad entre los estudiosos de Kant.

35 I. Kant, *Gesammelte Schriften*, vol. V, p. 265.

no representan al hombre. No es posible representarse un ideal de vivienda, jardín o árbol bonito porque estos objetivos o ideales a conseguir no están suficientemente determinados y fijados por su concepto. En consecuencia, la libertad teleológica es casi tan grande como la de la belleza vaga, es decir de la pura imaginación. Las representaciones de la belleza normal producen un agrado a los sentidos, gustan sin concepto.

En cambio, en la figura humana sí existe un ideal de belleza en la «expresión de lo moral». El arte puede representar de manera simbólica lo suprasensible. Puede representar la idea de la razón, la idea de los fines de la humanidad. Hay un placer intelectualizado e interesado en ese ideal a conseguir que forma unidad con el placer sensible. La belleza es, pues, concebida como símbolo de la moralidad.

Hoy nos es enormemente difícil seguir el razonamiento kantiano de la *Crítica de la facultad de juzgar*. Pero nos es relativamente fácil hacerlo si conocemos previamente el horizonte intelectual en que fue redactada. Cuando Kant piensa en el arte lo hace desde una situación muy determinada intelectualmente por sus connotaciones sociopolíticas. En pocas palabras podríamos resumir esta situación en el rechazo visceral del rococó como prototipo artístico de la clase palaciega, el Versalles de Luis XVI y todas las cortes versallescas de Europa que representan el viejo régimen. Contrapuesto a él tenemos el clasicismo como nuevo ideal social y cultural de las nuevas clases. El espíritu de las dos clases sociales o los dos ideales culturales —el de la nobleza y el de los ciudadanos— está reflejado en los conceptos artísticos de la *gracia* (en que se apoya fundamentalmente el rococó versallesco) y lo *sublime* (en que quiere apoyarse el neoclasicismo como ideal de los nuevos ciudadanos).

Aparentemente el análisis de Kant parece absolutamente aséptico —trascendental— pero un estudio históricamente contextualizado de los conceptos que utiliza nos muestra que la *Crítica de la facultad de juzgar* supone una concepción generalizada del arte desde los más estrictos cánones del neoclasicismo de Winkelmann y Lessing, todo ello contextualizado a su vez en el marco sociopolítico de la ilustración e ideal sociopolítico de la revolución francesa. Es necesario

reconstruir este contexto para conocer el trasfondo y el significado de las ideas de Kant, particularmente en lo que se refiere a las categorías estéticas de la gracia y de lo sublime. Brevemente, el rococó, que gusta a la nobleza versallesca tiene *gracia*. Es un conjunto de arabescos que producen un puro placer externo en la sensibilidad. El neoclasicismo implica un placer intelectualizado y es *sublime* en la medida en que está vinculado a un ideal moral de la razón práctica.

Para comprender el difícil análisis kantiano hay que subrayar como premisa la idea winkelmanniana de Grecia. Esta idea de Grecia, transmitida por Winkelmann en lo que será la primera historia del arte apoyada en la idea de estilo, será la premisa tanto para la *Patria* jacobina como para el *Estadio estético* de Schiller y también para la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant<sup>36</sup>. El modelo de la antigüedad es celebrado en nombre de lo *sublime*, que relaciona la belleza de las obras de arte con el incremento de las virtudes cívicas: «Las letras fueron augustas y sagradas, pues eran ciudadanas»<sup>37</sup>.

En nombre de lo sublime-ciudadano, ideal que perseguía la revolución, se producía un ardoroso rechazo de la gracia rococó como ideal estético que promovía el arte cultivado de las cortes. El ideal de la corte, el rococó, es el espíritu del arabesco, de la superficialidad, de la bagatela, de la miniaturización y la galantería palaciega. Kant mismo escribía en 1764 el opúsculo «Espíritu de las bagatelas» —*Geist der Kleignigkeiten*— como lo contrario a lo sublime, evocando con ello el ideal griego de sabor estrictamente winkelmanniano de una ciudad antigua poblada de divinidades en bronce y en mármol de Paros, con avenidas flanqueadas de columnatas austeras. Una ciudad donde el arte resalta tanto su varonil y vigorosa belleza cuanto

36 Las ideas de Winkelmann expresadas en *Historia del arte en la antigüedad* aparecen publicadas en una pésima traducción francesa ya en 1766 de las que se hace eco inmediatamente André Chenier y el abad Barthélemy, ideólogos artísticos del arte republicano.

37 A. Chenier, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, pp. 622 ss.

más duro es el contraste con la decoración blanda y lánguida que servía de marco o escenario a las galanterías palaciegas<sup>38</sup>.

El soñado arte republicano tiene como ideal el más perfecto parecido con el arte antiguo. El rigorismo político de los jacobinos, decía Schiller, cultivaba ciertamente una estética de lo sublime, de lo moral, pero rechazaba a las Gracias con la misma dureza con que las ahuyentaba el rigorismo ético de Kant.

El ideal de lo sublime en el arte estaría representado por la obra de David, el amigo de Chenier, que representa oficialmente, el ideal estético republicano con base winkelmanniana. En este sentido puede establecerse una línea de equivalencia entre el ideal ético y estético —lo sublime— representado por David, Robespierre y Kant, uno en el ámbito artístico, otro en el político y el tercero en el filosófico.

Fue memorable, entre otras empresas de David, la fiesta litúrgica del Ser Supremo ideada por Robespierre (8 de junio de 1794). De ella nos queda el himno compuesto por M. J. Chenier, miembro de la Convención Nacional, en el que el ideal estético neoclásico se identifica con la moral y la política jacobinas:

*«El esclavo y el tirano no te ofrecen ningún homenaje;  
Tu culto es la virtud, tu ley la igualdad;  
Sobre el hombre libre y bueno, tu obra y tu imagen;  
Tu insuflas la inmortalidad».*

La inmortalidad heroica de la virtud como belleza es la inmortalidad de Bruto y de Marat, en suma, de todos los personajes revolucionarios de la pintura de David, «amarga y despótica como la revolución de la que nació» escribiría Baudelaire cincuenta años después<sup>39</sup>.

38 Cf. R. Assunto, *L'antichità come futuro. Estudio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Ed. Mursia, Milano 1973 (trad. esp., *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Visor Distribuciones, Madrid, 1990, p. 102).

39 C. Baudelaire, 'Le Musée classique du bazar Bonne-Nouvelle' (1846), en *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 1961, p. 868.

La concepción de lo sublime en la concepción estética de *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant está en perfecta armonía con el rigorismo moral de su *Crítica de la razón práctica*.

R. Assunto sostiene que del clasicismo de Winkelmann surgieron dos traducciones del concepto de clasicidad motivadas por las circunstancias históricas. Una es la que conduce a David-Robespierre-Kant, otra la que lleva a Schiller-Hölderlin-Hegel. Encarnan dos versiones contrapuestas de la herencia winkelmanniana, la cual en su pretensión de situar lo bello en la historia establecía una esencial vinculación entre estética y política.

Grecia, tal como la soñaban los lectores de Winckelmann y de Plutarco en el contexto incierto de las revoluciones, se presentaba con el doble semblante de Atenas y Esparta, de Licurgo y de Solón: Solón es el legislador de una Atenas que se identificaba con el mundo bello, con la estación florida de la naturaleza cantada por Schiller en el *Himno a los dioses de Grecia*. Licurgo, en cambio es el legislador de Esparta con la que habría de identificarse la Roma republicana y también el ideal revolucionario de los jacobinos. Es la Roma de David, la del juramento de los Horacios.

En el proyecto neoclásico existe una concepción rigorista de la antigüedad, estéticamente determinable como «sublime». El adjetivo sublime es la calificación estética correspondiente a todo rigorismo moral, es decir, al rigorismo espartano pensado y vivido jacobinamente<sup>40</sup>. Estos conceptos aparecen con toda nitidez en Kant quien ya en las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* había escrito que entre las cualidades morales, sólo la verdadera virtud es sublime. Kant llevó la defensa de esta afirmación hasta su extremo en las últimas páginas de *Crítica de la razón práctica* donde el término de lo sublime (*Erhabenheit*) se atribuye expresamente a la determinación finalista de la existencia humana mediante la ley moral. No es pues extraño emparejar el sublime kantiano y el subli-

40 R. Assunto establece una línea de correspondencia entre Licurgo y Bruto, David y Kant, *o. c.*, p. 104.

me neoclásico de la estética jacobina, atributo estético de la virtud fuerte y heroica tal como la podía profesar un ciudadano de la Esparta de Licurgo o de la Roma que David evocaba en *Bruto y los líctores* justo un año después de que apareciera en Riga la *Crítica de la razón práctica* y dos años antes de que lo sublime, ajeno a la gracia, encontrase su sanción definitiva en la *Crítica de la facultad de juzgar*. En cambio, Schiller critica en *Grecia y dignidad* (1793) el rigorismo kantiano tan ligado a su idea de lo sublime. Esta crítica ya la anticipa cuatro años antes en *La legislación de Licurgo y Solón* frente al rigorismo de David, el coreógrafo y escenógrafo de la vida pública republicana.

La revolución produce en los filósofos un sentimiento de perplejidad, tal vez como el de quien cabalga un tigre. Este sentimiento inspirará el programa de *Hören*, la revista en cuyas páginas lanzará Schiller su proclama de un estado estético. El *estado estético* no es más que la Grecia de Winckelmann convertida en ideal regulativo o proyecto de acción pedagógico-política en el sentido de una pedagogía y de una política fundamentadas sobre la categoría estética pensada —neoclásicamente— como armonía mediadora entre naturaleza e idea. En *Grecia y dignidad*, Schiller está criticando ya anticipadamente a Kant en su concepción artística.

El ideal político-educativo de Schiller y su fundamentación estética presupone una concepción de la belleza como conciliación de la moralidad (sublimidad) y sensibilidad (gracia), de idea y de naturaleza, de entendimiento e imaginación, de la que la antigüedad aporta el modelo. La belleza es entendida como la historia en la que la idea se concilia con la naturaleza y, al revés, la naturaleza se eleva a idea aun siendo ella misma. Estos dos elementos son los que adquieren su síntesis en el impulso de juego (*Spieltrieb*), versión vital de la armonía kantiana entre la imaginación y el entendimiento.

Desde esta amplia perspectiva puede comprenderse que en Kant el ideal de la belleza está constituido por el hombre en su expresión de lo moral. El arte más perfecto, el que produce un mayor placer estético intelectualizado, es el que representa el ideal del hombre

como expresión de moralidad. La obra de arte que es capaz de representarlo es sublime.

Según Kant, «lo simplemente bello, la belleza normal nos prepara para amar algo, aún la naturaleza, sin interés. Lo sublime, en cambio, nos prepara para estimarlo aun en contra de nuestro interés (sensible)»<sup>41</sup>.

Lo simplemente bello designa el acuerdo entre la imaginación y el entendimiento, pero lo sublime hace referencia de la imaginación a la razón, a los fines de la humanidad, a lo moral. Esto es lo que hace comunicables los juicios estéticos, siempre singulares. El sentimiento de la armonía placentera y sensible entre la imaginación y el entendimiento lo poseemos todos. A quien no es capaz de percibir esa armonía que algo bello produce en los sentidos decimos que es insensible. Exigimos ese gusto a todo hombre. Pero es especialmente comunicable simbólicamente el sentimiento de lo sublime, la armonía de la imaginación con el ideal de la razón: «Allí reside precisamente el principio de la necesidad que atribuimos al acuerdo del juicio que otro formula sobre lo sublime con el nuestro, necesidad que damos por supuesta en ese juicio. Pues así como reprochamos *falta de gusto* a quien permanece indiferente en su juicio acerca de un objeto de la naturaleza que nos parece bello, también decimos que es *insensible* quien no experimenta emoción alguna ante algo que hallamos sublime. Exigimos ambas cosas por igual de todo hombre, y aun las suponemos en él si tiene alguna cultura, pero con esta diferencia: exigimos la primera inmediatamente de todo hombre, mientras exigimos la segunda... sólo bajo la condición subjetiva (que nos creemos autorizados a suponer realizada en cada hombre) de la existencia del sentimiento moral en el hombre. Por ello atribuimos también necesidad a este juicio estético»<sup>42</sup>.

41 I. Kant, *ibid.*, p. 257.

42 *Ibid.*, pp. 265-266.

LA TRANSMUTACIÓN DE LA ESTÉTICA:  
DEL CONCEPTO DE GUSTO AL CONCEPTO DE GENIO

Con el paso a primer plano del fenómeno del arte el concepto de gusto, indica Gadamer, tiende a perder su significado. Frente a la obra de arte el punto de vista del gusto es secundario<sup>43</sup>.

El gusto evita en general lo que se sale de lo habitual, todo lo excesivo. Según Kant la idea de un gusto perfecto se hace dudosa tanto frente a la naturaleza como frente al arte porque es cambiante. Ciertamente, si hay algo que atestigüe lo cambiantes que son las cosas de los hombres y lo relativos que son sus valores, ello es sin duda alguna el gusto. Pero Kant necesita determinar objetivamente cuál es el gusto perfecto de una forma determinada e inalterable. Desde el punto de vista de su variabilidad, la fundamentación kantiana de la estética sobre el concepto de gusto no puede satisfacer realmente. El concepto de genio satisface mejor que el de gusto el requisito de permanecer invariable en el tiempo. Por eso Kant lo convierte en principio estético universal que desarrollará como principio trascendental para la belleza en el arte. Así la frase kantiana «las bellas artes son artes del genio» se convierte en el axioma básico trascendental de toda estética. La idea normativa de buen gusto o gusto perfecto se define a través del concepto de *genio*.

Según Kant, el genio es la facultad de las ideas estéticas. Es en el genio donde se produce la relación feliz de imaginación y entendimiento en la que las dos facultades se relacionan en libertad, enriqueciéndose mutuamente. La imaginación vivifica al entendimiento ofreciéndole un campo inmenso de representaciones que debido a su carácter múltiple y fluido no se deja aprehender en un concepto determinado. Las artes bellas son las artes del genio. La naturaleza impone sus reglas al arte a través del genio, el cual representa la feliz relación de las facultades.

43 Cf. H. G. Gadamer, *WM*, pp. 52 ss.

Con el desarrollo del concepto de genio iniciado por Kant se llega al polo opuesto de lo que él pretendía. Kant buscaba un referente fijo, perfecto, no variable como el gusto. Pero en el siglo XIX el concepto de genio quedará elevado a concepto de valor universal y junto con el de creador experimenta una apoteosis apoyada en el concepto de producción inconsciente. Tendrá una gran difusión con Schopenhauer y la filosofía del inconsciente. Así, la genialidad quedará conceptualizada como creación inconsciente del artista, empujado por la naturaleza. El arte será entonces conceptualizado, como pura expresión inconsciente del artista, sin ninguna relación con lo sublime o ideal moral de la humanidad. Será pura creación ciega que hay que interpretar por referencia a su creador. Su referente ya no será lo sublime expresado a través de un ideal de la razón en la imaginación sensible sino el amplio mundo de la creación inconsciente y, consiguientemente, la arbitrariedad.

#### CRÍTICA DE GADAMER A LA CONCEPCIÓN KANTIANA DEL GUSTO

Para Gadamer, Kant no sólo reduce el sentido común al gusto sino que incluso restringe el concepto mismo de gusto reduciéndolo a una dimensión estética. Sus análisis estéticos, sostiene Gadamer, parten de un equívoco.

El concepto de gusto precede a la utilización que de él hace Kant como fundamento de su *Crítica de la facultad de juzgar*. En los apartados anteriores nos hemos encontrado con una serie de conceptos tales como sentido común o juicio esencialmente vinculados a la vida práctica que tiene que actuar en situaciones concretas. Ese tipo de conocimiento de lo singular no se adquiere por razonamiento, no es generalizable, sino por formación, por experiencia, de tal modo que el tener sentido común o tener juicio en la tradición humanista no es tener una facultad cognoscitiva más sino un saber alternativo, no teórico, que se adquiere por experiencia. Es decir, tiene más que ver con una virtud que con una facultad cognoscitiva.

Ahora bien, el origen de todos los equívocos y dificultades kantianas radica en la extrapolación que se hace del concepto práctico de tener juicio o tener gusto al ámbito cognoscitivo teórico, con la particularidad de que este campo es el de la singularidad no reducible, dificultad que aparece con toda su fuerza en el nuevo ámbito de la reflexión filosófica que es la estética. Ambos conceptos, como hemos visto, relacionados entre sí en el saber clásico y referidos de suyo al ámbito del saber práctico, sufren una transformación al ser desplazados al ámbito teórico-estético. El concepto de gusto tiene en el siglo XVIII alemán estrecha relación con el *sensus communis* pues el sentido o entendimiento común (*gemeine Verstand*) se caracteriza de manera decisiva por su capacidad de juzgar o de juicio: estar en condiciones de subsumir y por tanto de aplicar correctamente lo que ha aprendido y lo que sabe. Es lo que distingue al discreto del idiota.

El término capacidad de juzgar (*Urtheilskraft*) en el XVIII intenta reproducir adecuadamente el concepto de *judicium* entendido como virtud fundamental. En este sentido los moralistas ingleses señalaban que los juicios morales y estéticos no son de la razón sino del sentimiento. Del mismo modo, Tetens, representante de la ilustración alemana, dice que el sentido común es un juicio sin reflexión. La actividad del juicio consiste precisamente en subsumir algo particular bajo una generalidad que no es lógicamente demostrable. Pero una cosa es entender la generalidad en el sentido lógico o abstracto y otro entender la generalidad como el sentir común social. Este equívoco es el que lleva a Kant a la perplejidad, debido a la falta de un principio lógico que pudiera presidir su aplicación. El gusto, como el sentido común, no puede enseñarse en general sino ejercerse una y otra vez. Es algo que no se puede aprender porque la aplicación de reglas no puede dirigirse mediante ninguna demostración conceptual.

Ahora bien, si entendemos por generalidad un sentido lógico o teórico, que hay que armonizar con la particularidad no subsumible en la generalidad, nos encontramos poco menos que con la cuadratura del círculo. Desemboca en algo estrictamente problemático. Pero en esta concepción nos apartamos ya del sentido común entendido en su sentido originario estoico-romano del sentir común y

se vincula a la tradición aristotélico-escolástica concibiéndolo como una facultad cognoscitiva teórica.

Este equívoco tiene especial repercusión en la estética: Baumgarten sostiene que lo que conoce la capacidad de juicio es lo individual-sensible, la cosa aislada, y lo que juzga en ella es su perfección o imperfección. Nunca se aplica un concepto previo de la cosa, sino que lo individual-sensible accede por sí mismo a la aprehensión en cuanto que se aprecia en ello la congruencia de muchas cosas con una. Lo decisivo para Baumgarten no es la aplicación de una generalidad sino la congruencia interna de lo percibido. No está dado ningún concepto: lo individual es juzgado «inmanentemente».

A esto, Kant lo llamará juicio estético. Lo mismo que Baumgarten llamaba al juicio sensitivo «gusto», Kant lo repite diciendo «un enjuiciamiento sensible de la perfección se llama gusto»<sup>44</sup>. En este punto nos encontramos ya ante lo que lo que más tarde Kant denominará capacidad de juicio reflexionante y que él entenderá como un enjuiciamiento según el punto de vista de la finalidad tanto real como formal. Así, el juicio de gusto, que tenía un amplio espectro en la realidad práctica, queda reducido a un ámbito teórico y exclusivamente de carácter estético que, para Kant, tiene un rango sistemático.

Si comparamos esta concepción kantiana con la de Vico y Shaftesbury, se concluye que el *sensus communis* no es primariamente una aptitud formal o capacidad espiritual (una facultad cognoscitiva) que hubiera que ejercer, sino que abarca siempre el conjunto de los juicios y baremos de juicios, que lo determinan en cuanto a su contenido y que aparece sobre todo en los juicios sobre lo justo e injusto, lo correcto e incorrecto. No es una facultad natural, es una virtud que requiere aprendizaje mediante la ejercitación. No es una capacidad natural general que todos poseen sino sólo aquellos que la han ejercitado. El que posee el sano juicio no está simplemente capacitado para juzgar lo particular según puntos de vista generales (juicio reflexio-

44 I. Kant, *Gesammelte Werke*, vol. V, p. 203.

nante) sino que sabe también qué es lo que realmente importa, esto es, enfoca las cosas desde puntos de vista correctos, justos y sanos.

Desde este punto de vista, el tener juicio o gusto es menos una aptitud natural que una exigencia fundamentalmente ética que se debe plantear a todos. Todo el mundo tiene capacidad de juzgar como para que se le pueda pedir muestra de su sentido comunitario, de una auténtica solidaridad ética y ciudadana. A esto precisamente hace apelación Vico al reclamar la tradición humanista: frente a la logificación del concepto de sentido común, él mantenía toda la plenitud de sentido que aún pervivía en la tradición romana de la palabra. También la vuelta de Shaftesbury a este concepto suponía enlazar con la tradición político-social del humanismo. *El sensus communis* era un momento del ser ciudadano y ético.

En cambio, la recepción kantiana de este concepto en la *Crítica de la facultad de juzgar* tiene acentos muy distintos. El sentido moral fundamental de este concepto es trasladado del ámbito práctico al ámbito estético y de este modo no tendrá ninguna cabida en la *Crítica de la razón práctica*. Es bien sabido que su filosofía moral está concebida precisamente como alternativa a la doctrina inglesa del «sentimiento moral». De este modo el concepto de *sensus communis* queda enteramente excluido de la filosofía moral.

Desde este punto de vista, la crítica de Gadamer a Kant es durísima<sup>45</sup>. De todo el campo de lo que podría llamarse capacidad de juicio sensible, para Kant sólo queda el juicio estético del gusto. Aquí sí que puede hablarse de un verdadero sentido comunitario, es comunicable. Aunque no se dé conocimiento ni se juzgue por conceptos, tal como piensa Kant. Sin embargo, sigue en pie la necesidad de la determinación general en el gusto estético, incluso aunque sea sensible y no conceptual.

Tendremos que preguntarnos también qué significado tiene la reducción del sentido común al gusto sobre lo bello para la preten-

45 H. G. Gadamer, *ibid.*, pp. 64-65.

sión de verdad de este sentido común y también cuál ha sido el efecto del a priori subjetivo kantiano del gusto para la autocomprensión de la ciencia. Aunque no lo diga explícitamente, la gran delectación con que Gadamer recorre los distintos matices del buen gusto y su sentido subjetivo-comunitario práctico, no sólo resalta la gran pobreza a que se ve reducido el gusto en la versión kantiana como puro elemento estético, sino que señala además cómo en este mismo ámbito de la estética queda reducido a un papel secundario respecto del concepto de genio.

El gusto y el genio en la estética de Kant, en el caso concreto de la obra de arte, se asientan sobre las mismas bases: la comunicabilidad del estado de ánimo, la comunicabilidad del placer mediante el gusto reflexionante, es decir, el libre juego de las fuerzas del conocimiento. En el caso del genio, éstas son las fuerzas de los conocimientos que él inventa y, en el del gusto, son las fuerzas que se reconocen.

En el caso de la obra de arte pasa a primer plano el concepto de genio por ser más específico mientras que el de gusto, que se aplica también a la belleza natural es más genérico y tiende a perder su significado.

En la estética posterior a Kant, como se evidencia en Hegel, quedarán como centrales el fenómeno del arte y el concepto de genio, quedando marginados definitivamente tanto el problema de la belleza natural como el del gusto. No sólo eso, sino que todos los análisis estéticos se enfocarán desde el punto de vista del genio, del creador de la obra de arte, no desde el punto de vista del que contempla, el que tiene la experiencia estética.

La relación del genio con el gusto, que en Kant eran conceptos correspondientes y paralelos en el ámbito de la obra de arte, se alterará por completo. En Kant el gusto tenía la función de reconocer la obra de arte, es decir, reconocer si una obra tenía espíritu o no, si era la obra del genio. Ahora, con la apoteosis del concepto de genio, a la genialidad de la creación le corresponde la genialidad de la interpretación. Una obra de arte requiere dos genios, el de la creación y el de la interpretación. ¿Qué ocurre con el gusto? Pues si el

arte tiene que ver con la genialidad, tanto con la del genio creador como con la del intérprete, el gusto, como sentido comunitario tiene que ver

—observa irónicamente Gadamer— con la mediocridad, es decir con lo que no es genial o artístico: «El gusto evita en general lo que se sale de lo habitual, todo lo excesivo. Es un sentido superficial que no desea entrar en lo original de una producción artística»<sup>46</sup>.

Gadamer denuncia en todo este gran excursus, y no sin ironía, que en la tradición humanista había toda una serie de conceptos de uso común y bien articulados que respondían al concepto de razón práctica, que siempre tiene que habérselas con lo particular. Esto suponía un concepto alternativo de razón; pero al no admitirse más que un concepto de lo racional calcado sobre el modelo de la razón teórica se producen toda una serie de dificultades. En la dimensión práctica de la vida siempre hace falta que exista una referencia al todo sin que este todo esté dado como tal o pensado en conceptos de objetivo o finalidad. De este modo el gusto no está limitado a lo que es bello, bien en la naturaleza o bien en el arte, sino que abarca todo el ámbito de la vida práctica, también el de las costumbres y la conveniencia, que son su lugar propio.

La costumbre no está dada como un todo ni bajo una determinación normativa unívoca. Es siempre algo incompleto. A lo largo de la vida, necesita, como el derecho, de una complementación productiva. Es decir, hace falta capacidad de juicio para valorar los casos concretos. La función de la capacidad de juicio nos es especialmente conocida por la jurisprudencia donde la complementación propia de la hermenéutica consiste justamente en operar la concreción del derecho, lo que es algo más que la aplicación correcta de principios generales. El juez no sólo aplica el derecho concreto sino que con su sentencia contribuye al desarrollo del derecho. Del mismo modo, la costumbre se desarrolla por la productividad de cada caso individual. En suma, la capacidad de juicio no sólo es productiva en el

46 *Idem*, *WM*, p. 91.

ámbito de la naturaleza y el arte (ni siquiera es éste el principal campo) sino que debe completarse con todo el océano de lo bello tal como se despliega en la realidad moral de los hombres.

*Phronesis* y hermenéutica dominan el campo de la particularidad. Todo esto está equivocado por Kant y donde se evidencia esta confusión es en la *Crítica de la facultad de juzgar*. Es necesario, según Gadamer, reconstruir la *Crítica de la facultad de juzgar* desde una perspectiva aristotélica y no sólo para el ámbito de lo estético sino también de lo moral. Si Kant resolvía los problemas estéticos desde la aplicación de conceptos propios de la razón práctica, Gadamer propone lo contrario. Guiado por Aristóteles, propone resolver los problemas de la moral desde el saber de lo singular, alternativo al teórico, que es la *phronesis*, y que no es una facultad sino una virtud que se aprende y se educa.

Considerar la facultad de juzgar lo particular desde la *phronesis*, como un saber alternativo al teórico, es el camino a seguir. Tratar de lograr esta capacidad desde una concepción metódica que no considera más saberes que el teórico, causa enormes problemas, no sólo en estética, como hemos visto, sino también en ética, como veremos posteriormente.

La singularidad fue siempre un tormento para el esquematismo kantiano, mucho más aún que para Hegel. Siempre ha sido una especie de vía de fuga hacia la irracionalidad desde el momento en que se tiene un concepto de razón unívoco, el de la ciencia, reservado a lo controlable y predecible. El saber alternativo de la particularidad, conservado en el ámbito hermenéutico de las humanidades, siempre fue sospechoso precisamente por no poder ser controlado *a priori*. Todo el ámbito trascendental consagra definitivamente el carácter regulador de la generalidad unívoca, univocidad que cede paso, de mala gana, a todo el peculiar ámbito general-particular de las ciencias naturales que están construidas desde los juicios de finalidad tomando como base los juicios analógicos.

Subsumir lo individual bajo lo general sólo tiene cabida para Kant en la razón pura, tanto teórica como práctica (juicios determi-

nantes). Fuera de ese campo nos encontramos con lo problemático. Esto lo reconoce el propio Kant indirectamente cuando habla de la utilidad de los ejemplos para el afinamiento de la capacidad de juicio. El ejemplo siempre es en realidad algo más que el simple caso de una regla. El caso individual sobre el que opera esta capacidad de juicio no es nunca un simple caso, su realidad no se agota en la particularización de una ley o un concepto general. Todo juicio sobre algo pensado en su individualidad concreta es y requiere de nosotros un juicio sobre un caso especial. Es el caso de todas las situaciones de actuación moral, jurídica y social. No es la pura aplicación del baremo general sin más, sino que esta aplicación particular contribuye a determinar, corregir y completar dicho baremo. De aquí se sigue que toda decisión moral requiere gusto, capacidad de juzgar, lo cual implica un tacto indemostrable, es decir, una disciplina que la razón no es capaz de producir. En este sentido, el gusto no es el fundamento del juicio moral pero sí es su realización más acabada. El concepto de gusto, apoyado en una función social vinculadora, entra así en una línea de filosofía moral que puede seguirse hasta la antigüedad. En última instancia la ética griega —la ética de la medida de los pitagóricos y de Platón y lo mismo en Aristóteles (la ética de la *mesotes*)— es en su sentido más profundo y abarcante una ética del buen gusto. Cuando Aristóteles caracteriza específicamente las virtudes y el comportamiento correcto, siempre señala que lo que se puede enseñar en la *pragmática* ética es también un *logos* pero esto no es más que un esbozo de carácter general (*akrises*). Lo decisivo es atinar con el matiz correcto, lo que se logra mediante la *phronesis*.

Todo esto suena extraño a nuestros oídos porque no suele reconocerse al gusto su elemento ideal normativo sino, todo lo contrario, el valor relativo de todos los gustos. Ello se debe a que estamos determinados por la filosofía moral de Kant que limpió a la ética de todos sus momentos estéticos (juicios particulares) y vinculados al sentimiento.

El papel que ha desempeñado la conceptualización kantiana de la capacidad de juicio en el marco de la historia de las ciencias del espíritu tuvo consecuencias en ambas direcciones y representa en

ellas una ruptura con una tradición y la introducción de un nuevo desarrollo: Por un lado restringe el concepto de gusto al ámbito en que puede afirmar una validez autónoma e independiente, el estético; y por otro, restringe el conocimiento racional al uso teórico y práctico de la razón, despreciando su valor en el ámbito de lo singular y concreto no generalizable. Esto tiene una gran importancia, pues se vio desplazado el elemento del que vivían los estudios filológico-históricos. El planteamiento trascendental de Kant cerró el camino que hubiera permitido reconocer a la tradición de la que se ocupaban estas ciencias en su pretensión específica de verdad. Esto hizo que se perdiera la peculiaridad metodológica de las ciencias del espíritu.

Lo que Kant legitimaba era la generalidad subjetiva del gusto estético donde no hay conocimiento. Así la hermenéutica romántica y la historiografía no tenían otro punto para enlazar que el concepto de genio. Esto fue la otra cara de la estética kantiana. Esta subjetivación de la estética realizada por Kant logró hacer época desacreditando cualquier otro conocimiento teórico que no fuera el de la teoría del método de la ciencia natural. Al mismo tiempo le facilitó el apoyo ofreciéndole como subsidiario el sentimiento y la empatía, elementos del momento estético.

Si queremos abrirnos paso mostrando posibilidades más adecuadas para la autointerpretación de las ciencias del espíritu tenemos que hacerlo a través de los problemas de la estética en donde se reserva el tema de la verdad para el conocimiento conceptual, no para el estético. ¿No es obligado reconocer que también la obra de arte posee verdad? Éste es el punto de arranque de Gadamer, apoyado en Heidegger, para la legitimación y reconstrucción de la racionalidad propia y alternativa del ámbito atribuido a las ciencias del espíritu.

JUAN MANUEL ALMARZA MEÑICA