



Ideas y Valores

ISSN: 0120-0062

revideva_fchbog@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia
Colombia

Jiménez, David

Reseña de "Estética y Modernidad. Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant" de Lisímaco Parra

Ideas y Valores, vol. 57, núm. 136, abril, 2008, pp. 159-168

Universidad Nacional de Colombia
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80913613>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Parra, Lisímaco. *Estética y Modernidad. Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant*. Bogotá: Colección Sapere Aude - Universidad Nacional de Colombia, 2007.

1. Desde el primer párrafo de la introducción queda muy en claro cuál es el propósito de este libro sobre el gusto y la belleza en Kant: “concibo la *Crítica del juicio* como una empresa filosófica que busca responder a determinados retos que plantea la convivencia social en la modernidad” (13). Las reflexiones de Kant sobre la estética aparecen tratadas en estas páginas principalmente por sus vínculos con procesos de moralidad y civilización. El autor afirma que en las primeras fases de la modernidad, siglos XVII y XVIII, en Francia e Inglaterra respectivamente, la experiencia estética cumplió un papel pedagógico civilizador: fue, según él, “un dispositivo complementario de los mecanismos de monopolio de la violencia física” (83-84). El libro sigue, con acopio de erudición y esmerada minucia, los vaivenes de la idea utilitaria del arte y la belleza en esos dos siglos, las tentativas de emancipación y algunos momentos de proclamada autonomía con respecto a las sumisiones y normas que imponen las tareas civilizadoras, sin llegar hasta la época del romanticismo. Tal vez podría anticiparse que su conclusión, no explícita, apunta a la indisolubilidad del vínculo entre arte y moralidad. O, por lo menos, a sugerir que la significación social del arte se encuentra, aún hoy, en estrecha relación con la producción de consensos, razón por la cual resulta tan importante reconstruir su forma comunicativa y el sentido de sus responsabilidades con el público receptor.

Si hay alguna afirmación que dé por sí misma la tónica de este ensayo, podría arriesgarse la conjetura de que se encuentra en el primer capítulo, página 36, donde

el autor señala que en el ámbito estético aprendió la modernidad a confrontar, de manera civilizada, las divergencias entre juicios opuestos, y tomó plena conciencia de que la carencia de fundamentos inexpugnables obliga a los contrincantes a abandonar los métodos de avasallamiento o destrucción del otro, sin renunciar por ello a la búsqueda de la unanimidad. Los juicios de gusto son, pues, en su fragilidad probatoria, los modelos iniciales del comportamiento civilizado, y una especie de avanzada histórica de la tolerancia. “El enfrentamiento estético”, afirma el autor, “conserva no sólo la fuerza, sino también la precariedad demostrativa del enfrentamiento que funda la sociedad”.

Esta hipótesis adquiere un valor de actualidad, si se admite que, por distantes que parezcan en el tiempo los autores estudiados y sus léxicos, algunas de las cuestiones en debate, lo mismo que cierto tono en la manera de aproximarse a ellas, han recobrado su validez para hoy, con lo cual se justifica, de sobra, un trabajo de investigación como éste, tan documentado y bien sostenido en su andamiaje argumentativo. El texto, además, se lee con placer, por la transparencia del estilo al servicio de una reflexión empeñada en hacerse entender sin ceder en complejidad. Hay un esfuerzo deliberado del autor en este sentido. Y un logro innegable. Podría reprochársele que, en aras de la claridad y, quizá, de la didáctica, se vuelva por momentos repetitivo. Sin embargo, las repeticiones se ponen al servicio del lector como variaciones de formulación o de contexto que ayudan a despejar dudas, a afinar la comprensión, a retener lo fundamental para avanzar con cierta seguridad en un terreno difícil y a veces árido. Dígase lo mismo de los frecuentes resúmenes que van apareciendo a lo largo de la exposición, cada vez que el autor lo considera indispensable o útil, una forma de cortesía en la que

se expresa el pacto de accesibilidad que el escritor ha sellado con su lector.

Estética y modernidad parece, en algunos momentos, un debate contra el romanticismo, sin nombrarlo. Este debate aparece en el primer capítulo en forma de contraste entre “la delicadeza del gusto” y “la delicadeza de la pasión”, términos tomados del ensayo de Hume *Of the Delicacy of Taste and Passion*. El profesor Parra lee el texto de Hume como una respuesta anticipada a las diatribas de Rousseau contra los refinamientos de la civilización, y a los elogios de la vida rústica y la espontaneidad de la pasión. En opinión de Hume, es el cultivo del gusto más refinado el que nos permite juzgar adecuadamente la conducta de los hombres, las obras de arte, las conversaciones, las costumbres y el trato social en general. La delicadeza del gusto, el carácter formado por la frecuentación de la belleza, produce no sólo distinción y sociabilidad, sino “elegancia de sentimiento”, en oposición a la delicadeza de la pasión con sus explosiones emotivas, su proclividad a la irreflexión, y al comportamiento rudo y poco civilizado. El mundo moderno ya no es escenario adecuado para la pasión, y por ello el gusto viene a representar una especie de remedio contra esa enfermedad y un correctivo para sus excesos. El argumento central, en este contexto, reza más o menos de esta manera: si a la pasión le es inherente la barbarie, la delicadeza del gusto es eminentemente civilizadora; la civilización en la conducta, propia de la modernidad, abre la posibilidad de nuevos vínculos sociales, una vez reconocido el hundimiento de los tradicionales basados en creencias religiosas y normas comunitarias. Podría utilizarse la expresión de Hegel y hablar de “la prosa del mundo”, para referirse a una modernidad fundada sobre convenciones sociales, es decir, sobre civilizadas relaciones jurídicas, morales y políticas, frente a la tradición sostenida

en configuraciones ideales, producto de la imaginación religiosa y poética. El prosaísmo moderno se convierte en jaula de zoológico para la pasión, y el arte asume una nueva tarea: confrontar el aburrimiento propio de la vida moderna.

2. El segundo capítulo toma como punto de partida una cita de Nietzsche, en la cual se sobrevalora la importancia artística de las severas normas formales impuestas por el clasicismo francés del siglo XVII. Según Nietzsche, limitarse del modo más estricto, atarse a las más difíciles exigencias de la forma, es la única manera de salir del estado de naturaleza. Se trata de marchar con gracia sobre los vertiginosos precipicios, no de caer en ellos. La contraposición inevitable entre Shakespeare y los clásicos franceses sale a escena, y Nietzsche reprocha a Lessing haber desacreditado en Alemania la forma francesa, “única forma artística moderna”. Volver a Shakespeare es dar un salto atrás al naturalismo, “a una especie de rousseauiano estado natural del arte”. La cita es perfecta para impulsar la tesis del arte como disciplina y civilización. No se trata, dice el profesor Parra, de negar el contenido natural en nombre de los principios formales, sino de impedir que el flujo inmediato y caótico corra por fuera de los cauces que hacen posible la comunicación con el público. El arte consiste en la voluntad de forma, es decir, en “saber atarse”, única manera de lograr el fin pedagógico de la experiencia estética.

Kant, por su parte, distingue dos posibilidades de fundación del principio del gusto: una empírica y otra racionalista a priori. Aplicadas al clasicismo francés, el momento empirista estaría en los consensos de las élites, cuya función consistía en distinguirse socialmente de las otras clases. El fundamento racional, por el contrario, requiere universalidad, más allá de los consensos empíricos y de

las imposiciones de gusto propias de los grupos dominantes. Esto implicaría un canon racional de obras que hayan trascendido los arbitrios empíricos y logrado un consentimiento a través de diferentes épocas, con lo cual parecería configurarse una normatividad de validez objetiva, independiente de gustos particulares y de condicionamientos históricos. La fundamentación racional del gusto estético en un canon universal sólo resulta posible si se sobrepasa el disfrute empírico como distinción social, y se asocia el placer con elementos extra-estéticos, como la utilidad moral, aunque en este caso, advierte Kant, ya no quedaría lugar para la belleza en el mundo, y esa palabra pasaría a significar la mezcla de dos tipos de satisfacción: la de lo agradable y la de lo bueno. Volviendo al contexto del capítulo, y al paradigma de la corte de Luis XIV en Versalles, afirma el profesor Parra:

Si las rigurosas prescripciones de la etiqueta cortesana estipulaban el comportamiento deseado para nobles guerreros en proceso de civilización, las también rigurosas prescripciones de la poética complementaban el complejo dispositivo que acabaría por transformar la personalidad ruda de guerrero en la de un elegante y, para la posteridad tal vez amanerado, cortesano. (90)

Y no se trataba sólo de la corte, sino también de la vida urbana en general, de burgueses acomodados, nobles apartados de la corte, burócratas estatales, abogados, financieros, consejeros, todos con tendencias al ascenso social, a compartir las demandas de lujo de la nobleza y a apartarse progresivamente de las ocupaciones productivas. Para ellos, el arte, y sobre todo el teatro, respondía a sus exigencias de *otium cum dignitate*. Éste es el público de la época, *la cour et la ville*, destinatario de la producción poética, cuyas características sociales explican tanto

los alcances como las carencias de las prescripciones estéticas.

En lo que respecta a la utilidad moral de la tragedia clásica francesa, el profesor Parra afirma que se encuentra inscrita en todo un proyecto socio-cultural: “el arte es aquí exploración del complejo mundo pasional, y de él se esperan orientaciones para obrar”. Si el arte, como lo quiere Boileau, es imitación de la naturaleza, para el caso de la tragedia se entiende en el sentido de naturaleza humana, con su tortuosa complejidad pasional:

El drama francés del siglo XVII no conoce límites para explorar y representar los más altos grados de la pasión, salvo los que se derivan de las exigencias retórico-estilísticas. Pero justamente con éstas garantiza el cumplimiento de sus propósitos didácticos: la frialdad formal, característica de esta dramaturgia, representa la distancia racional a partir de la cual es posible conocer y manejar las pasiones, sin ser arrastrado por ellas. (106)

Sin embargo, Corneille y Racine no cumplen de la misma manera esta misión pedagógica con respecto al conocimiento y dominio de las pasiones. Escribe Paul Bénichou en *Imágenes del hombre en el clasicismo francés*:

La tragedia, tal como se había reconstituido en Francia en la primera mitad del siglo XVII, buscaba ante todo producir en el público el ímpetu de la admiración moral. Los hábitos, las convenciones incluso del género, todo estaba orientado hacia lo grande. (134)

Los personajes de Corneille ostentan una actitud arrogante, un tono exaltado, una exhibición de la fuerza, y al mismo tiempo de grandeza moral en el orgullo y la búsqueda de la gloria, rasgos característicos del heroísmo guerrero que se oponen a las tendencias más modernas de la nobleza hacia la elegancia moral y la honestidad cortesana. Bénichou

aplica el término “feudal” a esta psicología caballeresca de Corneille y sus contemporáneos de la primera mitad del siglo, y afirma que se trata de la persistencia de una tradición que proviene de las antiguas ideas del heroísmo, la magnanimidad y el amor ideal. La sublimidad nace, en los dramas de Corneille, de un impulso humano que se eleva por encima de la necesidad, y que, surgido de la naturaleza, la excede, pues en el héroe se trata de una naturaleza superior.

La tragedia de Racine, en cambio, nace del “encuentro de un género literario tradicionalmente alimentado de sublimidad con un nuevo espíritu naturalista deliberadamente hostil a la idea misma de lo sublime” (Bénichou 134). La revolución de Racine en la tragedia clásica francesa pasa por el rechazo simultáneo del heroísmo y del sentimentalismo idealizante, en nombre de la naturaleza. En esto reside su originalidad, que lo separa de Corneille. *Andromaque* es la obra que inaugura esta nueva tendencia. Aquí el instinto habla un lenguaje incompatible con las tradiciones de la moral heroica. Luego en *Bajazet* y en *Phèdre* se profundiza esta psicología del amor, violento y homicida, contrario a la condición caballeresca en la cual la sublimación de los impulsos es la condición previa de la posesión. En estos dramas de Racine ya no hay fidelidad abnegada, sino “un deseo celoso, ávido, que se aferra al ser amado como una presa; ya no es un culto rendido a una persona ideal en quien residen todos los valores de la vida” (139). Lejos de pertenecer a la tradición heroica del amor ideal caballeresco, la concepción del amor en Racine pertenece a la filosofía de la pasión de Port-Royal. Con Pascal y La Rochefoucauld, tiene en común la intención de rebajar al hombre al nivel de la naturaleza y de mostrar las pasiones como extravío de la razón, negación de la libertad y refutación del orgullo heroico.

Según Bénichou, hay personajes de Racine que sí podían encarnar el ideal de los cortesanos de su época, pero son los personajes más débiles, los protagonistas simpáticos, “tiernos, galantes, afables y discretos”, como dice Voltaire, lejanísimos de las terribles heroínas que aparecen en sus grandes tragedias. Aunque trató de hacerlos viriles y conmovedores, la época le trazó sus límites. En cuanto a Corneille, por el contrario, era ya un anacronismo viviente para la época de Luis XIV. La atmósfera de sus tragedias corresponde mejor a las actitudes e ideas de la aristocracia francesa durante el reinado de Luis XIII, si le damos crédito al análisis de Bénichou. No obstante, la tesis sostenida en *Estética y modernidad* conserva su validez en lo fundamental, pues el argumento se sostiene, ante todo, en la fuerza pedagógica del “atarse”, según la expresión de Nietzsche, de atenerse a normas estrictas. Y en eso sí coincidieron Racine y Corneille. Lo que se edificó entre el Renacimiento y la Revolución, dice Bénichou en la conclusión de su libro sobre el humanismo clásico francés, puede definirse por tres elementos: conquista de lo agradable, suavizamiento de la contradicción entre lo agradable y lo grandioso, y unión de la idea de lo grandioso con la idea del hombre. Como suele suceder, estas amplias conclusiones pueden contradecir momentos importantes del propio análisis, como sería, para el caso, el de “la repugnancia del hombre hacia su naturaleza”, presente en la filosofía de Port-Royal tanto como en algunas tragedias de Racine. Ya en el siglo siguiente, en plena Ilustración, Voltaire preguntaría a Pascal: “¿Por qué inspirarnos el horror de nuestro ser?” Sin embargo, Bénichou no considera esta pregunta como síntoma de una distancia entre los dos siglos. Para él, el siglo XVII profano está muy cerca en pensamiento al siglo XVIII, sólo que todavía no son tan claras las tendencias. Pero hay un punto en el cual la coincidencia con la

tesis de *Estética y modernidad* es muy clara: la primacía del placer como criterio de lo bello que se traslada de lo estético a lo ético en la forma de una moral más civilizada, más propensa al goce y menos al prestigio de la violencia.

3. El tercer capítulo, dedicado a la estética inglesa del siglo XVIII, parte de un supuesto histórico: la madurez política de los procesos e instituciones sociales ingleses tuvo como consecuencia la posibilidad de un arte cada vez más emancipado de su antigua carga ético-pedagógica. Una monarquía restringida constitucionalmente y un sistema parlamentario sólido fueron los fundamentos para la creciente racionalización de la vida social. Libre, relativamente, de la inestabilidad política y sus sobresaltos, el arte cambia de función: deja a un lado sus tareas morales y didácticas para responder a nuevas demandas, propias de la vida moderna, entre las cuales se subraya la satisfacción de una necesidad de sacudimiento y vivificación, frente al aburrimiento y la rutina que produce la civilización urbana. El placer se convierte en la cuestión central de la estética, aunque no siempre se niegue la función de utilidad. Es como la expresión de la “mayoría de edad” del juicio estético, según el profesor Parra. Quien mejor encarna esta nueva posición es Edmund Burke, si bien el capítulo se inicia con una presentación de las ideas de Hutcheson como “antecesor de Kant” y teórico del placer de lo bello.

La contemplación de un elevado orden en el universo, en el cual reinan la uniformidad, la proporción y la similitud, es la premisa inicial de Hutcheson. Es Dios, el autor de ese orden, quien ha determinado que el placer de la belleza que se deriva de la uniformidad y la armonía, sea, a su vez, el que impulse al hombre hacia el conocimiento, puesto que se trata de un orden

racional, regido por leyes. En una nota de pie de página, el profesor Parra sugiere que, en Hutcheson, la belleza de las acciones, es decir, la práctica de la virtud, no es otra cosa que la conducta racionalizada, pues su concepción es unitaria y en ella coinciden razón, virtud y belleza.

Esa cotidianidad racionalizada es todavía valorada por Hutcheson como fuente de placer. Pero una vez asegurada su posesión, el racionalismo de la vida social se tornará en fuente de aburrimiento, y el placer de lo bello resultará insuficiente para exorcizarlo. (140-141)

Nuestro sentido de la belleza, afirma Hutcheson, no es un producto de la costumbre o de la educación: las antecede, porque es natural. Poseemos, por tanto, un criterio universal de la belleza, basado en el supuesto de una naturaleza humana fundamental, de donde se deriva una necesaria unanimidad en los juicios humanos, posición que Kant comparte con Hutcheson. La tesis que se sostiene en el libro *Estética y modernidad* es la contraria: la experiencia estética no es natural sino histórica. Una experiencia unitaria, en la que se anudan valoraciones de distinta índole, es posible sólo en circunstancias sociales que garanticen la solidez de los lazos comunitarios, pues de éstos depende la unanimidad del juicio. En la modernidad se desintegra la unidad de la experiencia y es sustituida por una diversidad de experiencias específicas. Sin embargo, el profesor Parra no se abstiene, aun a riesgo de contradicción, de afirmar que “la experiencia del gusto por lo bello alude de alguna manera a fundamentos comunes” (144).

Si, para Hutcheson, una organización social racionalizada y previsible merecía ser considerada como un caso de belleza moral y condición de felicidad, para Burke, por el contrario, era más bien una fuente de

sensaciones de hastío y aburrimiento. Vale la pena citar por extenso el pasaje del libro en el que se habla de este tema:

Aunque para la época de redacción del ensayo estético burkeano (Una investigación filosófica acerca del origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello, 1757), la Revolución Francesa –“lo más asombroso que ha ocurrido hasta ahora en el mundo”, según el juicio que en su momento emitiría Burke– no ha tenido lugar, es evidente que la inactividad y rutina propias de la vida moderna podrían conducir no sólo al suicidio individual, sino también a ese “suicidio colectivo” que representa para él una revolución, suceso equiparable a un retorno al *bellum omnium contra omnes* hobbesiano. La reflexión estética de Burke, más preocupada por la producción artística que por la belleza natural, se propone un estudio de las pasiones humanas que facilite la producción de objetos aptos para suscitarlas de manera controlada, de modo que puedan conjurarse los peligros de la vida moderna, dejando no obstante intactos sus cimientos. Lo que ahora se espera de los objetos artísticos es que, sin alterar la racionalidad ya instalada en la vida cotidiana, permitan al espectador sacudirse de la monotonía por ésta producida. (161)

La nueva función del arte encuentra aquí una formulación muy cercana al oxímoron: suscitar las pasiones de manera controlada, incitar al espectador a sacudirse la monotonía de la vida social sin alterar sus cimientos. Hasta la revolución se ve desde la óptica del aburrimiento. Sin embargo, es el mismo Burke quien, al diferenciar lo bello de lo sublime, define la belleza como aquella cualidad de los cuerpos que causa amor o alguna pasión parecida (III 1 67), mientras lo sublime se construye sobre el terror, o alguna pasión parecida (IV 5 99). Lo sublime causa la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir, mientras la belleza, de categoría inferior, posee una

intensidad menor. La belleza produce una languidez afín a la melancolía; lo sublime, una tensión violenta y sobrecogedora. Lo sublime causa admiración; lo bello, amor. Y, dice Burke, hay una gran diferencia entre la admiración y el amor: la primera se refiere a objetos grandes y terribles; el segundo, a cosas pequeñas y placenteras. Pero la afirmación más dicente de Burke es ésta: “nos sometemos a lo que admiramos; amamos lo que se nos somete” (III 13 84). Uno de los apartes más famosos del tratado sobre lo bello y lo sublime se titula *El poder* (II 5 48). En su primera frase dice el autor que, aparte de aquellas cosas que directamente sugieren la idea de peligro, no conoce nada sublime que no sea una modificación del poder. Ambas, por lo demás, son ramas del mismo tronco de lo sublime, que es el terror. Podría pensarse que lo bello suscita las pasiones de manera controlada e incita al espectador a sacudirse la monotonía de la vida social sin alterar sus cimientos, al contrario de lo sublime, que suscita pasiones incontroladas y tiende a alterar los cimientos de la vida social. El placer de la belleza puede ejercer su función civilizadora, estabilizadora, pues para el disfrute del placer no se necesitan grandes esfuerzos de poder. El placer no se puede imponer. La fuerza, la violencia, el dolor y el terror se imponen siempre por parte de un poder superior que no aceptamos de buena gana. Burke no se cansa de repetir, a lo largo de todo el tratado, que la idea del dolor y de lo sublime, en su grado más alto, es más fuerte que el grado de placer más alto, y de ahí deduce su superioridad.

Sin duda tiene razón el profesor Parra al mantener su planteamiento en los términos del placer y la belleza, sin permitir la irrupción bárbara de lo sublime. Podría aducirse que el terror es una pasión que produce deleite, siempre y cuando no se nos aproxime demasiado. Por ello mismo, las obras artísticas, más que terror, producirían

la apariencia de una presencia amenazante. Sus efectos, pues, podrían asimilarse a los que produce el placer de lo bello. Sin embargo, Burke no estaría del todo de acuerdo, si nos tomamos en serio su reflexión sobre las relaciones entre lo sublime y la muerte. El efecto de lo sublime es el más fuerte que la mente humana pueda sentir, precisamente porque el dolor es un emisario de la “reina de los terrores”, y ésta nos afecta mucho más que el dolor, así como las afecciones del dolor son mucho más poderosas que las que proceden del placer. Lo sublime, pues, tiene una función diferente a la belleza; lejos de ser controlable y estabilizar, desestabiliza con la idea del dolor, la amenaza de un poder más fuerte que el que nos protege, y el presagio de la muerte. El arte serio no solamente no puede renunciar a esa misión, sino que con frecuencia la acentúa hasta el límite y descarga todo su peso sobre el espectador.

4. Kant considera bárbaro todo gusto que requiera atractivos y emociones para complacerse, y que haga de éstos la medida de su aprobación. Pero nos precisamente atractivo y emoción los criterios que determinan los juicios de gusto en Burke, según la crítica a Kant, expuesta en *Estética y modernidad* como un debate no explícito. El profesor Parra lleva esta controversia directamente a su campo de interés: no es el hombre bárbaro, sino, por el contrario, el civilizado, quien demanda atractivos y emociones como respuesta a su necesidad de sacudimiento y vivificación. Se trata de sentimientos más complejos que el simple agrado, y cumplen a cabalidad la función social asignada al arte en la sociedad moderna. Kant, por su parte, insiste en que “lo esencial en todo arte bello está en la forma, que es conforme a fin para la contemplación y para el juicio, en donde el placer es al mismo tiempo cultura, y que dispone al espíritu para las ideas” (233). En el atractivo y la emoción se trata sólo de goce, que embota el espíritu y produce poco a poco asco del objeto.

Cuando las bellas artes, afirma Kant, sirven sólo de distracción y se alejan de las ideas morales, que son las que producen la satisfacción propia del espíritu, han olvidado su finalidad propia. Hay en esta discusión ciertas resonancias que la asemejan a la que hoy sostienen los partidarios de la autonomía del arte con los adelantados de la industria cultural productora de entretenimiento. Escribe el profesor Parra:

En confrontación con las doctrinas estéticas de Burke Kant resalta los efectos paradójicos que suele tener una producción artística encaminada primordialmente a la excitación sensible; además de su restringida validez, ella suele conducir rápidamente al hastío, al cansancio y la repulsión. (261)

Sin embargo, en otros lugares del texto cambia los acentos para enfatizar lo que considera positivo de la parte criticada por Kant, esto es, que “la doctrina estética de Burke apunta de manera certera a la satisfacción de esa necesidad de sacudimiento y vivificación propia del hombre urbano y moderno” (173).

Para Kant, el placer fundado en atractivos y emociones no puede aspirar a reconocimiento universal, y se hunde, por el contrario, en la arbitrariedad y el capricho individual. En buena parte del capítulo IV, el profesor Parra se dedica a mostrar que la universalidad del juicio de gusto es una pretensión difícil de sostener: siempre habría que añadirle la anticipación de que tal pretensión será negada por otros. A la dificultad de no poseer un concepto de belleza unánimemente reconocido, sino ideas “normales” de lo bello que son apenas generalizaciones empíricas sin validez universal, se agrega el hecho de que el juicio de gusto es “estético”, es decir, que su referencia al objeto es indirecta, y el peso referencial del juicio recae sobre los efectos que, en términos de placer o displacer, tiene

el objeto sobre el sujeto que emite el juicio. El argumento de Kant, fraseado por el profesor Parra, dice así:

Aunque en principio todo sentimiento es incomunicable, la única posibilidad para pensar que un tipo de placer sea no obstante universalmente comunicable es que éste sea el resultado necesario de una relación entre facultades, de las cuales podemos afirmar que son comunes al género humano. [...] Dado que en un juicio de gusto no se trata de una relación de determinación de los contenidos de la imaginación a partir de los conceptos del entendimiento, la relación que se da entre dichas facultades tiene (¿tendría?) que ser distinta: Kant la llama relación de libre juego entre imaginación y entendimiento, y afirma que ella es el fundamento del placer expresado por el juicio de gusto. (200)

Hutcheson definía la belleza como “unidad de lo múltiple”. Para Kant, la síntesis entre unidad y multiplicidad se realiza en el sujeto, entre el entendimiento como facultad de la unidad y la imaginación como facultad de lo múltiple. La diferencia entre el placer de la sensación y el placer al cual hace referencia el juicio de gusto consiste en que este último es conciencia del libre juego de las facultades, y no simplemente alteración fisiológica. Si la excitación de los sentidos puede pasar del placer al agotamiento, el libre juego de las facultades deja al espectador en una disposición anímica propicia para el cultivo de las ideas.

En el juicio del gusto, dice Kant, se debe considerar a la imaginación en su libertad, productiva y activa por sí misma, no reproductiva, como cuando está sometida a las leyes empíricas de asociación. La espontaneidad de la imaginación es también su posibilidad de crear formas arbitrarias, con independencia de las formas de los objetos exteriores apprehendidos por los sentidos y de los modelos

artísticos prefijados. “En este tipo de productividad de la imaginación”, comenta el profesor Parra, “reside justamente el espíritu de las obras de arte, y ella es causa de que se susciten ideas estéticas en el espectador” (273). Podría suceder, añade, que la libertad entrara en conflicto con el gusto y se convirtiera en elemento perturbador para su comunicabilidad universal. Según Kant, sin embargo, por fuera de los límites normativos del arte bello, el genio sólo produciría obras ingeniosas pero incomunicables y, en consecuencia, meramente privadas. La libertad imaginativa del genio podría llevar a un reto en contra del entendimiento, sobrepasando su legalidad, con lo cual arruinaría la universalidad de la obra. Por eso advierte Kant que, en caso de ser preciso un sacrificio, habría que sacrificar la libertad y riqueza de la imaginación para preservar las leyes del entendimiento.

El capítulo quinto de *Estética y modernidad* se ocupa de la relación entre arte y conocimiento. Kant sostiene que las ideas estéticas no pueden llegar a ser conocimiento, porque son intuiciones de la imaginación para las cuales no puede hallarse un concepto adecuado, es decir, que no son subsumibles en conceptos. No obstante, dice el profesor Parra, hay un campo en el que Kant ha reconocido el título de conocimiento a una relación entre concepto e intuición distinta a la de subsunción: se trata de las ideas de razón, cuyo conocimiento se obtendría mediante el símbolo. Así como las intuiciones de la imaginación no pueden encontrar concepto adecuado, las ideas de la razón, a la inversa, son conceptos para los cuales no hay intuición que pueda ser adecuada. En el símbolo no se trata de encontrar un concepto común con miras a clasificar varios objetos singulares, sino de establecer un puente, una analogía, entre dos polos heterogéneos, uno constituido por una construcción sensible de la imaginación, y el otro, un referente que permanecería en la oscuridad de no ser por el símbolo, como se ve en el ejemplo kantiano

por excelencia: “lo bello es el símbolo del bien moral”, algo que eleva, sin duda, la belleza por encima del mero placer sensible.

En este punto de la exposición, el autor parece vislumbrar en el símbolo una forma más adecuada para plantear la función del arte, por su valor de conocimiento. Si en algún momento se trató de distinción social, luego de utilidad moral, más adelante de placer estético o de sacudimiento y vivificación del receptor urbano, al final del libro se abren las perspectivas y se penetra en el campo de visión del romanticismo:

En tanto concreción simbólica de una intuición, la obra de arte pretende más bien arrojar luz sobre aspectos específicos de una realidad que escapa a las anteriores relaciones cognoscitivas. Tal puede ser el caso cuando intenta aprehender la especificidad de objetos individuales que no obstante escapan a la experiencia cotidiana que de ellos se tiene, o cuando muestra relaciones desconocidas o desatendidas de los mismos, o incluso cuando crea mundos o relaciones posibles que relativizan lo que se tiene por real, y que a menudo anticipan sentidos de realidad hasta entonces inexistentes. La obra de arte es entonces el lenguaje de una idea estética que disputa su realidad, y que sólo allí, y no en los conceptos, encuentra su expresión adecuada. (282)

Sin embargo, no es ésta la última palabra. Hay otra línea de argumentación que parece más satisfactoria y más en consonancia con los planteamientos centrales del libro. Hablar del símbolo como forma de conocimiento deja abierto el problema de la comunicabilidad, de manera que las analogías no se conviertan en claves herméticas de orden individual o caprichos de inspiración, problema que, de hecho, marcó gran parte de la poesía moderna, desde el romanticismo. Una solución que implique fundamentos trascendentales,

presupuestos *a priori* que garanticen la universalidad de las analogías, sería inapropiada, puesto que permanecería en pie la cuestión empírica de los símbolos en relación con sus contextos culturales. La vía que se abre es “el recurso a una noción de comunicación no entendida trascendentalmente”, sino en el sentido en que Kant la entrevió: como sentido común regulativo y no constitutivo. Dos extensas citas de Fiedler en las cuatro últimas páginas del libro le sirven al autor para proponer, con respecto a la obra de arte, “el carácter intelectual y no estético de los juicios”. No es el gusto, dice Fiedler, el que descubre algo que no es accesible a otras facultades del alma, sino el entendimiento el que comprende el mundo de representaciones intuitivas configurado en la obra de arte.

El planteamiento final de *Estética y modernidad* vuelve a los capítulos iniciales, en los que se insiste en la importancia de los cambios históricos del público que van desde el reducido y más o menos uniforme del *Ancien Régime*, hasta la aparición de otro más amplio y heterogéneo que libera al artista de las presiones de la uniformidad y permite el surgimiento del genio romántico, no sólo insumiso a la norma, sino con pretensiones de ser el creador autónomo de sus propias normas, con las consecuentes implicaciones para la comunicabilidad antes vigente. Es aquí donde la idea de un sentido común lógico, que actúe como principio regulativo, se presenta como solución adecuada para el nuevo tipo de producción artística que reclama para sí el título de conocimiento. Cuando se trata de obras de arte, dice Fiedler, el juicio de gusto recae sobre su constitución estética, pero es muy dudoso que con ello se haya tocado la esencia propia de la obra de arte. El profesor Parra termina su reflexión con un párrafo en el que, después de constatar la desorientación

contemporánea con respecto al concepto de obra de arte, señala, con palabras de Hume, cómo “el sentir común sigue distinguiendo entre buenas y malas obras, entre buenos y malos juicios”. Más que para demostraciones, el campo queda abierto para persuadir mediante argumentos, como en cualquier asunto humano discutible, sobre conceptos de obra de arte y sobre el eventual valor de conocimiento de algunas obras. En consecuencia, las dos últimas palabras del libro no pueden ser sino “consenso” y “sentido común regulativo”.

DAVID JIMÉNEZ
Universidad Nacional de Colombia
jimepan@gmail.com