

LA ESTÉTICA DE KANT COMO FILOSOFÍA DE LA CULTURA¹

Manuel Fontán del Junco. Madrid

«(...) *El universo entero tendría que caer en el abismo de la nada si no supusiéramos algo independiente y originario que existiera por sí mismo.*»

I. KANT, KrV, A 622/B 650.

Resumen: La tesis de este trabajo es que, aunque Kant dispusiera en la KrU su estética como la coronación de un sistema trascendental, y lo hiciera para dar solución a una cuestión cuya problematicidad consideraba de carácter gnoseológico (trascendental), en realidad esa cuestión es conflictiva en un ámbito más propio de la filosofía de la cultura que de la gnoseología, de lo que se derivan consecuencias para la empresa kantiana.

Abstract: In his *Critique of Judgement* (KrU) Kant put forth his aesthetics as the crowning achievement of a transcendental system, in order to present a solution to a question whose problematic nature he considered to be gnoseological (transcendental). The thesis of this paper is to present Kant's aesthetics as a philosophy of culture, given the fact that the question he tried to solve was much more vexing in the realm of the philosophy of culture than in the realm of gnoseology.

1. Como en los casos de la estética, la filosofía del arte, la filosofía de la naturaleza y de la historia y la filosofía política, la *Crítica del Juicio* (en adelante KrU) también ha llamado la atención de la antropología filosófica². La estética de Kant puede ser leída «como» un

¹ Este trabajo fue originalmente presentado como comunicación en el XIX Congreso Mundial de Filosofía (Moscú, 22-28. VIII. 1993), en la sección 18 (Philosophy of Culture), bajo el título "Kant's Aesthetics as Philosophy of Culture".

² Cfr. por ejemplo Forrest Williams, «Philosophical Anthropology and the *Critique of Aesthetic Judgement*», en *Kant-Studien*, 46 (1954-55); 172-188. E. R. Gadol, «The

texto de filosofía de la cultura, y ese modo de leerla tiene tradición en algunos de los filósofos del neokantismo, desde la interpretación de H. Cohen hasta la filosofía de las formas simbólicas de E. Cassirer³.

Más allá de la propuesta neokantiana, es perfectamente legítimo acercarse a la KrU con esos filtros, pues es claro el carácter modélico que algunos temas tratados en ella tienen para la filosofía de la cultura. Lo es incluso si se interpreta a Kant en la perspectiva de Gadamer, un autor que acusa a la KrU de haber roto —por la reducción a la esfera estética de lo que el llama «conceptos fundamentales del humanismo»— con la tradición humanística, la más próxima y familiar a lo que hoy puede entenderse por filosofía de la cultura (la tradición en la que se inscribe Vico). Pues *sin* lo que Gadamer llama «abstracción estética» o *con* su contrario, la «no-distinción estética» (*ästhetische nicht-Unterscheidung*)⁴, la estética de Kant resulta ser un fantástico cuerpo de modelos explicativos, de gran utilidad para pensar qué es y cómo funciona la cultura. En efecto: la obra de arte, considerada antes de la secundaria abstracción que implica su disfrute reflexivo, reproduce a escala el entero orden cultural; la actividad del genio, tal como es descrita por Kant, es un ejemplo modéli-

idealistic formulation of cultural Anthropology: Vico, Kant and Cassirer», en *The Journal of the History of Philosophy*, XII, 2 (1974) y, del mismo autor, «Der Begriff des Schöpferischen bei Vico, Kant und Cassirer», en *Wissenschaft und Weltbild*, 4 (1968), 24-36.

³ Como es conocido, el planteamiento neokantiano, y en especial Hermann Cohen, insisten en que del mismo modo que la KrV provee de bases a la ciencia y la KrpV a la moral, la KrU señala las condiciones de posibilidad de la cultura. Cfr. H. Cohen, *Kants Begründung der Ästhetik*, F. Dummlers Verlag (Berlin, 1889).

⁴ Cfr. H. G. Gadamer, *Verdad y método*, trad. de A. Agud y R. de Agapito, Sígueme (Salamanca, 1984), pp. 38-85. Gadamer ha desarrollado esta noción de “abstracción estética” en numerosos trabajos: entre otros, su epílogo al *Der Ursprung des Kunstwerkes* de Heidegger (Reclam Verlag, Stuttgart, 1960), pp. 93-114, y en *Die Aktualität des Schönen*, Reclam Verlag, Stuttgart, 1977). En ese epílogo, Gadamer dice que para entender la estética de Heidegger hace falta superar la noción común de estética. Naturalmente, se refiere a la kantiana, que el propio Gadamer transforma en *Wahrheit und Methode*. De hecho, con matices, el proyecto hermeneúico de Gadamer en su obra principal puede entenderse como una inculturación de los conceptos que habían sido reducidos por Kant al ámbito exclusivo de la estética, a la luz de la estructura de la comprensión habilitada por Heidegger. Si alguien hiciera algún día una tesis doctoral sobre “la estética” de Gadamer, en realidad estará haciendo una tesis sobre la entera filosofía de Gadamer.

co de cómo la subjetividad humana es formada culturalmente, produce innovativamente la cultura y es capaz de transmitir sus contenidos. También pueden leerse de este modo nociones kantianas como las de gusto y *sensus communis*, y las de «universalidad subjetiva» (*subjektive Allgemeinheit*) y «universal comunicabilidad» (*allgemeine Mitteilungsfähigkeit*), que son plenamente aplicables a la vigencia y a la transmisión de los valores en la cultura.

Sin embargo, Kant planteó su tercera Crítica como la coronación de un sistema de filosofía trascendental. Y, por cierto, en contra de la tradición en la que se inserta Vico, por ejemplo. Por eso, el fin de este artículo no es proseguir la sugerencia neokantiana, que presenta la intención básica de Kant en la *Kritik der Urteilskraft* «como» la habilitación de las bases trascendentales de la cultura. Y tampoco pretende ensayar —para obtener una interpretación más o menos curiosa o potencialmente aleccionadora— una lectura de la estética kantiana «como si fuera» una filosofía de la cultura. Si aquí se quiere presentar la estética kantiana «como» una filosofía de la cultura es porque la KrU, sin dejar de ser una estética peculiar, es una filosofía de la cultura. Y lo es a pesar de Kant.

Si la tesis presentada aquí es plausible, creo que puede decirse que la estética kantiana es una filosofía de la cultura en un sentido desde el que resulta superficial la prosecución neokantiana y fallida la intención del propio Kant: porque (al tiempo que clarificadora para los propósitos de la filosofía de la cultura) la admisión de ese carácter resulta estupefaciente para los propósitos de la empresa crítica de Kant, un sistema de filosofía que la KrU venía a coronar⁵, y que el neokantismo se propuso actualizar.

2. La tesis es doble: En primer lugar, se quiere sugerir que, aunque Kant dispusiera en la KrU su estética como una teoría formalista, indiscernible de las ideas de sistema y de teleología, y lo hiciera para dar solución a una cuestión cuya problematicidad consideraba de carácter metafísico-ontológico y, sobre todo, gnoseológico (en breve: de carácter trascendental), en realidad esa cuestión es conflictiva en otro ámbito, más propio de la filosofía de la cultura que de la gnoseología.

⁵ Cfr. KrU, Ak, V, *Vorrede*, x. Las citas de la KrU se harán por la edición de la Academia: se indica Ak, número de volumen y de la página.

Y, en segundo lugar, que lo que provocó la confusión de ámbitos fue el instrumental metodológico que Kant manejaba en esa operación. Esto significa que las herramientas conceptuales de su nueva gnoseología, su metafísica crítica o su ontología transformada, pensadas por Kant como soluciones a un problema, fueron *también* las causantes de ese problema. Sugeriré, pues, que la solución que Kant dio a su problema sistemático puede leerse en términos de filosofía de la cultura sencillamente porque Kant estaba aplicando soluciones más apropiadas a problemas de filosofía de la cultura que a los niveles filosóficos que él consideraba más básicos o fundamentales —la ontología, la metafísica o la teoría del conocimiento. En esa medida, Kant habría estado haciendo filosofía de la cultura al pretender hacer gnoseología.

De ser así, ello haría tambalear las bases de la propuesta ontológica, metafísica o gnoseológica que hizo Kant, al menos por dos razones. En primer lugar, porque, en muy buena parte, éste condicionó la validez de su metafísica transformada y de su teoría acerca de la objetividad del conocimiento (que querían ser definitivas⁶), a la independencia del sujeto trascendental respecto de cualesquiera condiciones que no fueran las propias de su «método transformado del pensamiento»⁷: las formas *a priori* de la sensibilidad y las categorías del entendimiento como condiciones de posibilidad (trascendentales) del conocimiento de los objetos y de los objetos mismos. Pero eso es justamente lo que la primacía —que, según esta tesis, Kant habría provocado— de la filosofía de la cultura —al menos, tal y como parte de la filosofía europea la ha entendido— sobre la gnoseología negaría rotundamente. Y en segundo lugar, porque las soluciones a problemas falsos suelen ser igualmente falsas. Así pues, si la tesis resulta plausible, entonces implica negativamente a las pretensiones filosóficas del kantismo.

3. Naturalmente, esta sugerencia supone toda una interpretación acerca de la intención básica y del argumento general de la KrU, la que me parece más acorde con sus textos y con el resto de la producción de Kant, que no es posible desarrollar aquí sino muy sinté-

⁶ Cfr. KrV, A XIII. Que la filosofía de Kant sea una filosofía de los límites no quiere decir que sea una filosofía “modesta”.

⁷ Cfr. KrV, B XVIII.

ticamente. Abordaré la cuestión desde un sólo texto de la KrU, el de la historieta del «alegre hostelero y su compadre burlón». Este es un episodio que, a pesar de su aparente función meramente ejemplar, puede considerarse como una especie de reproducción a escala narrativa de la entera filosofía kantiana y de su resolución en la estética de la KrU, presentadas de manera más gráfica que en las tortuosas páginas de la tercera Crítica.

Antes, presentaré un par de rasgos nucleares definitorios de la KrU: 1º: Kant habilita en parte su estética con vistas a legitimar su peculiar concepto de teleología (y además con vistas a salvaguardar las propuestas éticas de la segunda Crítica); 2º: la articulación teleología-estética implica a las nociones de "sentido" y de "objetividad"; 3º: la articulación entre ambas partes de la tercera Crítica es lo que corona el sistema kantiano (Kant *dixit*), porque supone un apoyo al problema, si no único, sí inaugural y fundamental del criticismo kantiano: el problema de la objetividad del conocimiento. Por eso, el suelo en el que se apoya el entero proyecto trascendental kantiano es también, inseparablemente, el subsuelo de su estética. En este sentido ha podido decir A. Baeumler con toda justicia que la estética es la "imagen originaria" (*Urbild*) del entero problema del conocimiento⁸.

La identificación sin residuos de la experiencia estética con el «juicio de gusto puro» (desinteresado, inintencionado, con necesidad, pero no conceptual, con validez universal, pero sólo subjetiva) ante la belleza «libre» de la naturaleza (o del arte, si este es genial, o sea, si parece «naturaleza»), resultado de la Analítica y de la Dialéctica del Juicio de gusto, estaba hecha con vistas a algo muy concreto: Kant creyó obtener por ese procedimiento el elemento necesario para asegurar el estatuto de la objetividad cognoscitiva de un modo no representativo, sino inmediato (a ello apunta el carácter no cognoscitivo del gusto en la KrU, que es la clave de la tercera Crítica); el elemento para respaldar la entrada en su sistema del papel regulativo de la noción de finalidad —que, según sus palabras, precede al conocimiento— como un modo no antropomórfico de hacerse cargo de la cuestión del sentido de la realidad; el elemento para

⁸ A. Baeumler, *Kants "Kritik der Urteilskraft". Ihre Geschichte und Systematik (Erster Band: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft)*, Max Niemeyer Verlag (Halle -Saale-, 1923), *Einleitung*.

mostrar la autonomía de la moral incluso en el ámbito de la sensibilidad. En definitiva: el factor que necesitaba para presentar la “capacidad de juzgar” como el «término medio» (*Mittelglied*) para un «tránsito» (*Übergang*) sobre el abismo entre teoría y práctica (entre el *homo noumenon* y el *homo phaenomenon*, en terminología antropológica) resultante de las dos primeras Críticas, las que constituían los dos momentos de un sistema de la razón puesta «de acuerdo consigo misma», el sistema para cuyo cierre (para cuyo abismo) escribió Kant la KrU, que venía a ser como el último paso necesario para la constitución de una antropología trascendental. Las nociones kantianas en juego en toda esta operación son, básicamente, las de concepto como representación (*Begriff, Vorstellung*), las de intención (*Absicht*), significado (*Bedeutung*), interés (*Interesse*) y finalidad o conformidad a fines (*Zweckmässigkeit*); las de mediación e inmediatez (*Mittelbarkeit, Unmittelbarkeit*), y las de naturaleza y artificio.

4. Vayamos al texto elegido, en el que todas estas nociones están en funcionamiento. Pertenece al parágrafo 42 de la KrU («Del interés intelectual en lo bello»⁹, y dice así:

«¿Qué aprecian más los poetas que el canto bello y fascinador del ruiseñor en el soto solitario, en una tranquila noche de verano, a la dulce luz de la luna? En cambio, hay ejemplos de que donde no se ha encontrado ningún cantor semejante, algún *alegre hostelero*, para contentar a sus huéspedes, venidos a su casa para gozar del aire del campo, los ha engañado escondiendo en el soto algún *compadre burlón*, que sabía imitar ese canto como lo produce la naturaleza (con un tubo o una caña en la boca); pero, conocido el engaño, nadie consentirá en oír largamente esos sonidos, tenidos antes por encantadores (...). Tiene que tratarse de la naturaleza misma o de algo que nosotros tomemos por tal, para que podamos tomar en lo bello, como tal, un interés inmediato (...).

El problema que Kant está planteando en este cuento es, en términos epistemológicos, el problema al que la estética de la KrU viene a dar respuesta. Kant se había negado en la KrV a aceptar la

⁹ Cfr. KrU, Ak, V, 207.

finalidad entre las categorías. Le pareció que, como la única experiencia de acciones finalizadas de que disponemos es la de nuestras propias acciones, la categoría de finalidad no podía ser aplicada a nuestro conocimiento de la naturaleza. Eso hubiera introducido entre las categorías del entendimiento, que dotan de objetividad, un modo explicativo subjetivo, con el que cada sujeto estaría juzgando el objeto desde y según la experiencia de las propias acciones. Kant se había negado en la KrV a considerar la naturaleza —en cuanto «conjunto de los fenómenos del sentido» (representada en nuestro texto por el canto del ruiseñor)—, como constitutivamente finalizada o teleológicamente dispuesta para el hombre —una consideración que Kant tiene por la mejor definición de antropomorfismo—, y lo había hecho, evidentemente, para preservar la objetividad del conocimiento.

Diez años más tarde, en la KrU, lo que muestra este ejemplo del hostelero y su compadre burlón es que Kant se da cuenta de que su primitivo rechazo —en la KrV— a la noción de finalidad, aunque rotundo, aún dejaba un hueco para la consideración de la naturaleza como un sistema finalizado. Esto es de una importancia crucial porque, aún negándose a la admisión de un principio de finalidad de carácter constitutivo, Kant es consciente de que necesita dar entrada de algún modo, aunque sea en forma de una suposición «subjetivamente necesaria» (la expresión es suya), a la noción de teleología. La causa de esa necesidad es que el supuesto básico de toda teoría acerca de la objetividad del conocimiento (o sea, de toda teoría acerca de la relación entre la realidad y el sujeto, de la copertenencia entre sujeto y objeto) es necesariamente de carácter teleológico: es necesario presuponer que la realidad está ahí *para ser entendida* (o conocida, o constituida) por el sujeto. Esta es la razón por la que la noción de teleología implica a la de objetividad, y también a la de sentido¹⁰.

La posibilidad para la entrada de la noción de teleología es descubierta por Kant en 1790, durante los preparativos de la KrU:

¹⁰ La sugerencia de la presencia del problema del sentido bajo el presunto nivel radical de la objetividad es nada menos que de Max Horkheimer, en su *Habilitationsschrift*. Cfr. M. Horkheimer, *Über Kants Kritik der Urteilskraft als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Vernunft*, pro manuscrito, p. 10 y nota 1; ahora en G. Schmidt-Noerr (Hrsg.) *Max Horkheimers' Gesammelte Schriften*, Bd. II, Fischer Verlag (Frankfurt a. M., 1987), pp. 73-146.

se trata del descubrimiento del carácter no cognoscitivo del gusto, o, en términos más generales, del carácter inmediato del sentimiento, al que Kant encomendará la "conciencia" de esa consideración —la consideración del carácter teleológico de la relación sujeto-objeto, que es necesaria para cualquier teoría del conocimiento. Lo que estoy sugiriendo es, naturalmente, que la KrU tiene en el sistema kantiano una función de "persuasión estética" respecto del problema de la objetividad del conocimiento, o —en términos más existenciales— respecto del problema del sentido de la realidad.

Pero esto es adelantarse. Lo que espero mostrar con el texto elegido es, en primer lugar, hasta qué punto Kant, llevado por la peculiaridad del aparato conceptual de su filosofía crítica, convirtió el problema gnoseológico de la objetividad en un problema que puede identificarse como propio de la filosofía de la cultura. *La cuestión es que las herramientas conceptuales del kantismo llevan inevitablemente a plantear la mediación cognoscitiva entre el sujeto y la realidad según un modelo que es válido en el caso de la mediación cultural entre el sujeto y el mundo, y no en el caso de la relación cognoscitiva sujeto-objeto.* Y que esa confusión de ámbitos puso en peligro las pretensiones objetivistas del kantismo. Para mostrarlo, ilustraré el análisis del texto elegido con la referencia al tipo de "experiencia estética" (pues el texto trata de una experiencia estética) con mayor carga representativa: la de la representación teatral. Y, junto a ello, haré un paralelismo con los modos en que la filosofía de la cultura explica la naturaleza de la mediación cultural y la dinámica de los cambios culturales. (De entrada, resulta muy significativo que la cuestión acepte con toda naturalidad este paralelismo).

5. La historieta de nuestro texto tiene como trasfondo el conjunto de las disquisiciones de Kant en la tercera Crítica acerca de las relaciones entre arte y naturaleza, entre lo natural («el canto bello y fascinador del ruiseñor en el soto solitario, en una tranquila noche de verano, a la dulce luz de la luna») y lo artificial (el «*compadre burlón*, que sabía imitar ese canto como lo produce la naturaleza (con un tubo o una caña en la boca)», que el hostelero esconde en el soto).

En textos anteriores, y en el contexto de la afirmación de la primacía de la belleza natural sobre la belleza artística, Kant ha afirmado repetidamente la imposibilidad de tomar un interés *inme-*

diato por la belleza de lo artificial. Como repite en nuestro texto, «tiene que tratarse de la naturaleza misma, o de algo que nosotros tomemos por tal, para que podamos tomar en lo bello, como tal, un interés inmediato». La razón es que un artificio es, *eo ipso*, una mediación: hablar de artificios no mediados sería tan contradictorio como hablar de constructos culturales *naturales*. Este hecho explica que no se pueda tomar un interés *inmediato* por una mediación a menos que ésta oculte su carácter de mediación: por eso, «conocido el engaño» del hostelero y su compadre, dice el texto, «nadie consentirá en oír largamente esos sonidos, tenidos antes por encantadores».

Y sin embargo: el hecho central en este ejemplo no es que esos sonidos nos resulten fastidiosos, sino más bien que *ya no nos pueden gustar inmediatamente*: lo que está aquí en cuestión no es la efectiva naturalidad o artificiosidad del motivo del gozo inmediato (de hecho el texto dice que «tiene que tratarse de la naturaleza misma, o de algo que nosotros tomemos por tal»), sino más bien nuestro conocimiento o desconocimiento de ello.

Esta cuestión tiene cierta similitud con la experiencia de la asistencia a una representación de teatro (o un pase de cine): quien asiste a una representación teatral está dispuesto a dejarse engañar por un tiempo (la famosa *suspension of disbelief* de Coleridge). Por supuesto, el espectador sabe desde el principio que asiste a una representación, que los actores son personas ordinarias que no se muestran como lo que son, sino que actúan representando a otras. El espectador (no el crítico) que va al teatro sabe eso desde el principio. *Lo que no sabe es que lo sabe*. Cuando eso sucede (lo que naturalmente coincide con la entrada del conocimiento, de la reflexión, sobre la inmediatez del puro goce del espectáculo) la naturalidad de la representación aparece como un artificio, y ya no es posible disfrutar de aquella “inmediatamente”. En buena parte, eso es lo que le ocurre al crítico de cine o de teatro, cuando va al cine o al teatro *profesionalmente*, a juzgar y a hacer su crítica, y no como el mero espectador, que va a disfrutar, no a “hacer algo”, sino a que “le hagan” (Ortega).

Volviendo al texto: si el carácter de artificio, de mediación, no es ocultado, lo primero que le acaece al contemplador es preguntar: ¿Por quién, para qué, porqué, con qué *fin* ha sido hecho esto? Esto es, le acaece mostrar interés e intentar «conocer» qué es lo que hay

«detrás» del acontecimiento (el canto del ruiseñor); le sucede que se pregunta por la causa, la que ha decidido intencionadamente (en nuestro caso «el hostelero», a través del compadre burlón), la que le muestra la finalidad objetiva (el canto) del objeto producido y contemplado (u oído). Pero entonces la inmediatez del gusto y, con ella, la virtualidad de la experiencia del gusto (del juicio de gusto puro) se esfuma, disuelta por el descubrimiento de la disimulación.

6. Como he apuntado antes, es significativo que una explicación *standard* en filosofía de la cultura proporcione el modelo explicativo más ajustado a la cuestión que forma la trama de este texto. En efecto, la mediación *cultural* (o sea, artificial) es considerada «natural» por los miembros de una cultura exclusivamente cuando su carácter de mediación *no se nota*. En caso contrario, el constructo cultural pasa, de mediar silenciosamente, a ser un ruidoso obstáculo: cuando su carácter de mediación se nota, se empieza a sospechar si su naturalidad (aceptada hasta ese momento irreflexivamente, inmediatamente: naturalmente) no será, «en realidad», un artificio. Esta es la estructura básica de lo que en filosofía de la cultura se llama una «crisis cultural», que es siempre el momento en que los artificios dejan de mediar «como si» fueran naturales y comienzan a llamar la atención no sobre aquello respecto a lo que median, sino sobre su carácter mismo de mediación —y por eso no pueden seguir mediando “silenciosamente”.

En un momento de crisis cultural, los sujetos tienen conciencia de lo artificioso que es lo que pretendidamente era natural. Esta conciencia, naturalmente, es un momento secundario, reflexivo. La situación espontánea, habitual y primaria de cada sujeto en su cultura es la de *Pygmalion*, que se enamora de su estatua de mármol, porque el propio arte oculta el carácter artificial de aquella hasta el punto de conseguir que parezca natural, viva¹¹. Pero esto, que ocurre secundariamente en el ámbito de la mediación cultural, es exactamente, como veremos, lo que ocurre según Kant primaria y originariamente en el de la mediación cognoscitiva, en el de la relación sujeto-objeto.

Pues cabe hacer un paralelo entre lo que en filosofía de la cultura son la «naturalidad» y carácter artificial o ruidoso del constructo cultural, es decir, su inmediatez o su mediación, y la inmediatez

¹¹ Cfr. Ovidio, *Metamorphoseon*, Lib. X, 243-252.

propia del sentimiento y el carácter representativo propio del concepto subjetivo, tal como son definidos por la gnoseología de Kant. Los conceptos son, para éste, representaciones, en las que se subsumenten las intuiciones sensibles, que permiten que el sujeto conozca a través de ellos: por eso *median*. Los sentimientos, en cambio, carecen de valor cognoscitivo en sentido kantiano: con ellos no se conoce nada: simplemente se sienten *inmediatamente*, lo cual informa al sujeto acerca de su inserción en la realidad. Pero no son “conocimiento objetivo”. La pregunta por la artificialidad (mediación) o naturalidad (inmediación) de los conceptos no tiene ningún sentido en el universo conceptual de Kant: el concepto es directamente una *poiesis*, un artificio, el resultado de una acción, de un *tun*, de la espontaneidad del entendimiento, un resultado que media entre el sujeto y la realidad, y permite que ésta sea conocida. Lo que es «natural» o inmediato en nuestra relación con lo real es el sentimiento, porque, según Kant —que dedica a resolver esta cuestión la entera «Análítica del bello»— el sentimiento no tiene ningún valor cognoscitivo, o sea, no tiene ningún carácter representativo (artificial), sino sólo inmediato (natural).

En la mediación propia de lo cultural (la que ejercen las *Weltanschauungen*, las *ways of Life*, las instituciones, los tipos representativos o los valores vigentes), las fronteras entre lo natural y lo artificial no existen para el sujeto que asimila o vive esa cultura hasta que llegan o bien una situación peculiar o bien una actividad peculiar: o la crisis cultural o la filosofía. Porque tanto una como otra consisten justamente en marcar esas fronteras, en hacerlas conscientes. Y por eso, en una situación de crisis cultural, la persuasión acerca de los propios valores no se recupera tanto con la reflexión y el raciocinio —que son justamente los que inducen la crisis—, como más bien con la capacidad de volver a darles significado, o vigencia, o con la de sustituirlos por otros, que son capacidades estéticas¹².

Del mismo modo, Kant tuvo que recurrir a la estética en busca de una «prueba» inmediata de la objetividad y el sentido, que sólo podía encontrar en el sentimiento, porque el fisicalismo mecanicista

¹² Son capacidades geniales. Por eso el propio Kant concibió —de un modo igualmente genial— que lo más propio de la genialidad consistía en la capacidad, que poseen algunos sujetos, de conseguir dos cosas aparentemente opuestas: inventar algo nuevo (original) y al mismo tiempo hacer que sea aceptado por todos, “comunicarlo universalmente”, hacer que guste espontáneamente.

directamente artificial de su teoría del conocimiento no había dejado ningún espacio para otro tipo de aseguramiento. Pues Kant no tenía más noción de relación cognoscitiva que la de la KrV, es decir, la del concepto como representación, como mediación ruidosa entre el sujeto y la realidad, como una copia mental que se interpone y conmensura lo conocido con el cognoscente, y que es producida espontáneamente por el cognoscente. Por eso, no le quedaba otra salida que postular la experiencia del gozo inmediato (inintencionado, desinteresado, asignificativo¹³) del juicio de gusto puro ante la belleza de la naturaleza (el canto del ruiseñor) o del arte (el compadre burlón, cuando creemos que su canto es natural¹⁴), como «prueba» de algo de lo que su filosofía debía partir —como toda filosofía que no ceda al absurdo— pero no podía demostrar conceptualmente (a menos de incurrir en el antropomorfismo). A saber: el carácter necesariamente teleológico de la relación entre la realidad y el sujeto, de la copertenencia entre sujeto y objeto —el hecho de que la realidad tiene sentido y está ahí para ser conocida y constituida por el sujeto. O sea, la convicción de que el mundo y la realidad tienen sentido. El gusto se convirtió en un símbolo de ese supuesto, sin peligro de subrepción antropomorfa (o sea, sin el peligro de la intención oculta de querer explicar algo desde la experiencia de nuestras acciones), porque el gusto es —cuando es puro— sin intención, sin interés, sin significado, y sobre todo, sin valor cognoscitivo. No hay peligro de que se intente entender a través de él, porque —como ya se ha dicho antes— según Kant lo característico del gusto es que con él no se entiende nada, que sólo proporciona gozo. Y ese gozo, que surge *inmediatamente* —sin yo tener intención— resulta entonces muy significativo¹⁵.

¹³ De ahí el enorme significado que tiene lo insignificante —lo que no significa nada— en la estética de Kant: todos los ejemplos de objetos susceptibles de juicios de gusto puros son objetos sin significado: arabescos, hojarasca, colores...

¹⁴ El genio es, en buena medida, un “compadre burlón” con un talento tan grande que todos le toman por pájaro y no le descubren nunca. Nunca. Quizá por eso puede decirse que el único criterio de una obra de arte es su perdurabilidad. Al que pretende ser genial sin el talento necesario se le descubre (y por eso sus obras no perduran): son también “compadres”, pero no burlones, sino de los que se hace burla.

¹⁵ En cierto modo puede decirse que, entre 1780 y 1790, Kant se paseó por el soto del universo (el de su filosofía) con una cierta desesperación, porque no acababa de oír lo que esperaba y quería oír. Hacia 1790, la idea de que la “mera” crítica del gusto podía transformarse en Crítica (trascendental) de la capacidad de juzgar le sonó como

Este planteamiento genial (genial por partida doble), deja a la filosofía de Kant, sin embargo, en un dudoso estado de salud.

7. Según Kant, una metafísica sin principios *a priori* se autodisuelve. Una metafísica con principios *a priori* es una metafísica que permite asegurar conocimientos objetivos porque posee un estatuto exento, separado de las mediaciones culturales, los intereses subjetivos, las inclinaciones, la organización psicológica del sujeto empírico y el modo en que la realidad se nos da "de hecho" (la famosa cuestión *quaestio facti/quaestio iuris* de la KrV). Ahora bien: es precisamente la consideración kantiana del conocimiento conceptual en los mismos términos que la mediación cultural lo que hace muy difícil hablar de principios *a priori*. Lo *a priori* es, a tenor del kantismo, lo que no depende del modo en que el sujeto está organizado¹⁶, lo originario, pero eso es justamente lo que resulta desmentido por la noción de concepto como representación que media entre cada sujeto y la realidad.

Las condiciones de posibilidad del conocimiento de los objetos son, según Kant, las condiciones de posibilidad de los objetos mismos. Pero si las mediaciones cognoscitivas son condiciones de posibilidad producidas por acciones del entendimiento, si son productos del entendimiento, mediaciones directamente artificiales, entonces esas condiciones no son trascendentales, sino culturales, algo hecho en y por cada hombre¹⁷. En la medida en que en Kant los ámbitos gnoseológico y cultural quedan cuasiidentificados por

"el canto bello y fascinador del ruiseñor en el soto": le dio la idea para recuperar el mundo que había tenido que excluir en la KrV (el del sentido). De hecho, le bastó considerar la realidad como un hostel de dimensiones cósmicas y a Dios como el hostelero que tenemos que suponer regulativamente que existe, y el gozo inmediato por el canto del pájaro en el soto del universo como una respuesta a esa suposición de sentido (una respuesta que el carácter espontáneo del gusto nos certifica que *no hemos pedido*), para hacerse cargo del papel de persuasión estética que podía jugar la KrU en su sistema.

¹⁶ Cfr. KrV, B 169: "...no podríamos discutir con nadie, si nos basamos tan sólo en la forma en que está organizado el sujeto...".

¹⁷ Probablemente, este tema de las acciones es el que mejor certifica que lo realmente importante en el kantismo es la noción de libertad. Sobre esto han insistido quienes interpretan el kantismo sobre todo como una teoría de la acción: cfr. para este punto, Miquel Bastons, *Conocimiento y libertad. La teoría kantiana de la acción*, Eunsa (Pamplona, 1989).

medio de su "concepto" de concepto, su planteamiento acaba haciendo depender lo presuntamente originario (lo trascendental) de lo cultural, entendiendo por «cultural» lo hecho de *facto* por el hombre.

Y probablemente no hace falta acudir a las filosofías críticas del kantismo para verlo con claridad: se nota ya en numerosos lugares del *corpus* kantiano. Un punto en el que esto es visible con toda nitidez —y que aquí sólo se apunta como un síntoma— es el vacilante vaivén del kantismo en torno a una noción tan cercana al concepto de cultura como la de imaginación¹⁸. Porque, en el fondo, las condiciones de posibilidad de las condiciones de posibilidad cognoscitivo-teóricas (conceptuales) son sensible-imaginativas, lo que significa entonces que están culturalmente mediadas. Kant intentó salvar esto afirmando la primacía del entendimiento espontáneo sobre el carácter receptivo de la sensibilidad (sobre lo que hoy se llamaría la «síntesis pasiva», en terminología de Piaget), pero esa espontaneidad es —como hemos visto— precisamente la que habría conducido a Kant a la confusión de ámbitos tratada aquí, la cual vuelve a poner la objetividad en dependencia del hacer humano. Es llamativo que Kant nunca quiso tomarse esto último en serio: que nosotros no "hacemos" la realidad, eso es algo que tuvo por cierto hasta el final (salvo en algunas frases ambiguas del *Opus postumum*), aunque su gnoseología descansara, en el fondo, en la negación de esa convicción —algo que el idealismo posterior se encargó de destacar y desarrollar.

Otro punto que certifica lo notable de este problema es el de las dificultades que tiene Kant para explicar la articulación entre sujeto trascendental (exento) y sujeto empírico (inculturado). Y en la misma línea se encuentra la problematicidad de las relaciones entre corporalidad y alma (el llamado *Leib-Seele Problem*), casi ausente de su planteamiento y que aparece cada vez más claramente en la literatura de los estudiosos del kantismo.

¹⁸ Es la cuestión de la "desconocida raíz común" de entendimiento e imaginación, ante la que, al decir de Heidegger, Kant retrocedió: cfr. *Kant y el problema de la metafísica*, FCE, 2ª ed. (México D.F., 1973), p. 7. Heidegger, en ese texto (p. 142), "retrocede" igualmente ante la posibilidad de desarrollar la cuestión de "en qué sentido la imaginación pura reaparece en la Crítica del Juicio": pero es evidente que en la KrU es donde Kant más se acerca a dar primacía a la imaginación frente al entendimiento —una cuestión a la que siempre se resistió.

La "persuasión estética", la solución al problema de la objetividad en términos de intermediación, tal como aparece en la KrU, corre la misma suerte: el papel de la estética como justificación *a priori* —pero no constitutiva, sino regulativa— de la necesaria teleología, un intento que estaba encaminado a evitar el antropomorfismo, acaba cediendo ante la idea de que, si los conceptos son productos del entendimiento o la imaginación precede al entendimiento (si los esquemas son previos a las categorías) entonces la cultura es la mediación universal, la condición de posibilidad de las condiciones de posibilidad. O sea, *ante la idea según la cual es el carácter mismo de la relación sujeto-realidad lo que es antropomórfico*. El juicio de gusto puro, en el que se afirma una validez objetiva que no se subsume bajo conceptos teleológicos, puede considerarse igualmente una abstracción metodológica, pues siempre se puede pensar (y sospechar) que el sujeto quiera plantearse la experiencia estética en esos términos «inintencionados» y «significativos» *para* asegurar la objetividad. De hecho, la entera "escuela de la sospecha" (Ricoeur) puede entenderse como una policía dedicada permanentemente a desmascarar los ocultos «compadres burlones» y «alegres hosteleros» que, en cada caso, pretenden hacer pasar por natural, objetivo y verdadero un canto que, en realidad, es interesado, ideológico, subjetivo, moral: que es, en definitiva, un canto de sirena.

8. En cualquier caso, la concepción kantiana de la objetividad como ausencia de significado, como algo absolutamente independiente del yo (empírico, enculturado, mediado: real y fáctico) tiene dificultades para mantenerse en pie. Una filosofía que hace depender la objetividad de un estatuto metacultural —culturalmente incontaminado— para la filosofía, pero que define la relación cognoscitiva como tal (la única en la que sería posible la atemporalidad, la situación metacultural, una cierta «view from nowhere», una legítima sustitución del «yo conozco» particular por el universalmente válido «hay conocimiento») *en términos culturales*, se hace imposible *ab initio*. Acaba dejando a la filosofía sin sus niveles más básicos. Y tiene que resolverse o en hermenéutica fenomenológica, o en filosofía de la cultura al modo de las filosofías de la sospecha (que es la línea de interpretación kantiana que empieza en Schopenhauer y culmina en Nietzsche y aún boquea en los autores deconstruccionis-

tas¹⁹), o en crítica del lenguaje (que es lo más antropomórfico que poseemos los humanos).

Pues en la cultura, y en el lenguaje —como en la gnoseología kantiana— todo es artificial. La condición de posibilidad de condiciones objetivas (no determinadas *de facto* por la cultura *de facto*) es que la posesión del objeto conocido sea la posesión intencional de la forma de lo conocido, la misma forma que hace en la realidad que la cosa sea lo que es. Cualquier representacionismo a favor de la copia mental del objeto reconduce el problema desde los términos de la gnoseología a los de la filosofía de la cultura, cuyo tema sí es hacerse cuestión de la mediación de los artificios.

Como las soluciones a problemas inexistentes, las críticas de esas soluciones son, aunque comprensibles, igualmente desacertadas. En la medida en que buena parte de la filosofía posterior a Kant puede entenderse como una crítica generalizada a la propuesta kantiana, pero que sigue viviendo inconscientemente del kantismo (como un kantismo invertido, como un antikantismo de planteamientos kantianos), la tesis aquí sugerida permitiría una cierta visión comprensiva —muy general— del (convaleciente) estatuto de la objetividad del conocimiento en la filosofía moderna y contemporánea²⁰. Y permiti

¹⁹ Según lo expuesto aquí, “el espejo de Narciso kantiano” (la expresión es de Jacinto Chozza), o sea, el intento de conseguir la homologación perfecta entre el sujeto y el objeto, estaba roto ya en el propio Kant. De modo que quizá Nietzsche estaba aplicando el martillo de filosofar a algo que ya era fragmentario. Las filosofías de la postmodernidad, que en buena parte suceden a la tesis según la cual cualquier intento de habilitar una teoría del conocimiento exenta de todo condicionamiento es sospechosa y debe ser rota en pedazos —cuyo principal representante es Nietzsche—, se entienden a sí mismas como analíticas de los condicionamientos particulares (o sea, como novelas). También pueden entenderse como la única opción posible tras la rotura del espejo kantiano: como un “bricolage filosófico” con sus fragmentos. Por ejemplo: si se acepta la sugerencia hecha aquí acerca del carácter artificial del concepto según Kant, las tesis de Baudrillard sobre los simulacros —de los que dice que son más reales que lo realmente real— no suenan tan excesivamente novedosas ni tan transgresoras.

²⁰ No es difícil mostrar que el esquema básico de división de la realidad en fenómeno/nómeno es el sistema de funcionamiento más común en la filosofía postkantiana —a excepción de la tríada idealista—. Las sucesivas sospechas históricas acerca de la presunta naturalidad del canto son estrictamente correlativas a diversas propuestas acerca de aquello que, radicalmente, lo produce, pero está oculto. De modo que el compadre burlón —el que hay detrás de todo canto a la objetividad y cuyo sucesivo desenmascaramiento impide la persuasión acerca de la objetividad porque antepone a ésta condicionamientos subjetivos—, tiene muchas versiones: puede ser la

ría sugerir, además, que la filosofía de la cultura *sólo* comporta los peligros de relativismo, escepticismo, naturalismo y antropomorfismo (los que Kant le achacaba, y los que se le siguen achacando) respecto a las ciencias consideradas por Kant más básicas —la ontología, la metafísica, la teoría del conocimiento—, precisamente cuando éstas son tuteladas por filosofías que viven de la tradición kantiana, y que, en cambio, esa peligrosidad es inexistente en otros estilos de filosofar.

En otras filosofías, el gusto es la primera conmensuración de la subjetividad con la realidad. Pero eso no se piensa para asegurar *in extremis* el estatuto de la objetividad teórica, sino que, con sus ventajas e inconvenientes, sencillamente se acepta. En esos otros estilos de filosofar no se piensa que la realidad auténtica sea algo que está escondido «detrás de las mediaciones», algo de lo que la cultura una *mera expresión*, algo que sólo conoceremos objetivamente cuando la reconduzcamos, como si se tratase de una terca metáfora, a su definitivo significado «objetivo».

9. Borges, en cierta ocasión²¹, adujo como prueba de la autenticidad árabe del Corán el hecho comprobado por Gibbon de que en el libro sagrado del Islam apenas si aparecen camellos. En efecto, lo primero que habría hecho un falsificador para presentar el Corán como el libro "árabe por excelencia" hubiera sido multiplicar todo aquello que alguien que no es árabe considera típicamente árabe —desiertos, palmas, arena y camellos. En cambio, lo nativo suele prescindir del color local. Lo normal, si el autor es un genuino árabe, es que los camellos no aparezcan con especial explicitud, pues lo que forma parte del paisaje habitual no llama la atención de quien también forma parte de ese paisaje. El lector pudiera sorpren-

situación histórica (Dilthey), los prejuicios presentes en todo comprender (Gadamer), la voluntad de poder (Nietzsche); la dinámica deseante (Freud), las condiciones lingüísticas (Wittgenstein), los léxicos públicos vigentes (Rorty), las figuras retóricas (Derrida, de Man). En dependencia del representacionismo kantiano, todas esas corrientes aplican a lo cognoscitivo una categorización que pertenece a lo cultural. El esquema verdad-apariencias sigue actuando incluso después: la idea de que la realidad es algo escondido que hay que poner al descubierto por encima del accesorio cultural es la figura general de estas imposturas.

²¹ Cfr. Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*, Alianza Emecé (Madrid, 1980), p. 132.

derse de que el uso kantiano de la palabra «cultura» (que sí aparece en la KrU²²) no haya sido atendido en este trabajo. La razón es simple: si la tesis propuesta es plausible, la noción de cultura —como los camellos del Corán— no aparece específica y explícitamente en el *corpus* kantiano porque está implícita en todas partes: es ubícua, y esa ubicuidad manifiesta hasta que punto el intento de Kant fue tan genuino como inopinado. Las soluciones genuinas a problemas inexistentes suelen ser inopinadamente falsas, pero para otros ámbitos de la realidad (y de la filosofía) pueden ser muy clarificadoras.

²² Cfr. en especial los parágrafos 29, 53, 60, 67 y 83 de la KrU.