

## LIBERTAD PRÁCTICA Y LIBERTAD ESTÉTICA

La filosofía ha pensado habitualmente la libertad en relación al problema práctico, es decir, a la moral. El hombre es libre para elegir entre el bien y el mal, para escuchar a la razón o dejarse llevar por impulsos irracionales ... Este es el planteamiento de fondo de Platón. El alma puede luchar por elevarse en la escala de la sabiduría y el bien o puede dejarse invadir por la densidad del cuerpo que embota el espíritu. La libertad del artista es siempre una libertad supeditada a la libertad práctica: el artista —el “músico”— puede imitar ritmos sobrios y señoriales que incitan a la virtud o puede imitar ritmos muelles “aptos para bebedores” (*República*, 399 a). Y, en cualquier caso, el artista se limita siempre a *imitar*, es decir, se supedita sumisamente a copiar realidades. Es por ello que nada se perdería si desterrásemos a los poetas de la República, pues su existencia transcurre siempre en el nivel ontológico más degradado. No es que trate ya con cosas materiales sensibles, como es el caso del carpintero, sino que como Van Gogh se limita a meras copias de cosas sensibles, antes que son menos que cuerpos. Así que el artista no encuentra aquí sitio para desplegar ningún tipo de libertad estética: el artista es un imitador, sólo que imitador de objetos que, a su vez, son ya imitaciones (pues la cama de madera no es más que una copia, un ejemplo, de la Cama Ideal): imitador, pues, al cuadrado, habría que decir ¡Y eso que los griegos fueron prácticamente los primeros en reconocer y otorgar cierta libertad creadora al artista! Antes los artistas (¿artesanos?) repetían monótonamente las reglas reproductivas que la tradición marcaba<sup>1</sup>. Por otra parte, cuando Platón reconoce elementos positivos

1 «El estilo egipcio fue un conjunto de leyes estrictas que cada artista tuvo que aprender en su más temprana juventud. Las estatuas sedentes tenían que tener las manos apoyadas sobre las rodillas; los hombres tenían que ser pintados más morenos que las mujeres; la representación de cada divinidad tenía que ser estrictamente respetada: Horus, el dios-sol tenía que aparecer como un halcón o con la cabeza de halcón; Anubis, el dios de la muerte, como un chacal o con cabeza de chacal. Cada artista tuvo que aprender también el arte de escribir bellamente. Tuvo que grabar las imágenes y los símbolos de los jeroglíficos clara y cuidadosamente sobre piedra. Pero una vez en posesión de todas esas

en el arte, no lo hace debido a la libertad del artista, sino, todo lo contrario, encuadrándolo entre uno de los diversos tipos de locura. El artista es un poseso como el profeta, un poseído de las musas, que gracias a este raptó, a esta *moira*, se convierte de una manera involuntaria en portavoz de la verdad. Es, pues, una especie de *nous sin mens*, un *de-mente*<sup>2</sup>.

En Aristóteles el asunto recibe un tratamiento similar. Sin embargo, se abre una posibilidad para un planteamiento positivo de la libertad en el arte a través del carácter irreal de la fábula en la literatura. La irrealidad de la fábula que construye el escritor trágico no detenta una valoración negativa, sino todo lo contrario. Ciertamente el escritor trágico imita vidas humanas (“acciones completas”), pero estas vidas son, en cierto modo, *construcciones libres de la imaginación* del poeta: irrealidades paradigmáticas, caracteres y dramas extremos, y por tales, prototipo y modelo de lo que es la tragedia humana real. Aristóteles asocia a este carácter paradigmático de la fábula trágica un gran valor. “La poesía —dice Aristóteles— es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular. Es general a qué *tipo* de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades” (Aristóteles, *Poética* 1451 b).

Pero demos un salto de veintidós siglos y replanteémonos ahora el problema en uno de los textos más decisivos en la historia de la Estética: la *Crítica del Juicio* de Kant. Esta obra fue escrita al final de su vida (1790) y representa la madurez intelectual de Kant, por ello trata en cierto modo de cerrar su tremendo sistema de pensamiento. Su sistema de pensamiento reposa en la tesis de la irrebalsable mediación del sujeto —sujeto trascendental— en todo aquello de lo que verdaderamente podemos hablar, de la imposibilidad de un acceso trans-subjetivo a la rea-

---

reglas, su aprendizaje había concluido. Nadie pedía una cosa distinta, nadie le requería que fuera original [...] Por ello, en el transcurso de tres mil años o más, el arte egipcio varió muy poco». E. H. Gombrich, *Historia del Arte*, Círculo de Lectores, Madrid 1997, pp. 65-67.

2 Así, por ejemplo en *Fedro* 244 a y ss. Platón sitúa la inspiración poética (la inspiración del artista) entre las otras tres formas de locura: 1) el delirio adivinatorio de las profetisas y sacerdotisas; 2) la demencia catártica de quienes han sufrido tragedia, y 3) el *enthousiasmo* del filósofo, que gracias a la dialéctica se funde con lo Divino en su contemplación y queda poseído por Ello.

[*Fedro* 245 a] «El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que será capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos».

lidad en sí. Es, evidentemente, una “filosofía del sujeto”, que antepone a la metafísica el análisis trascendental.

Desde estos postulados Kant había admitido siempre la existencia de dos partes fundamentales de la filosofía: la teórica y la práctica. Cada una de estas esferas se fundaría en un peculiar principio trascendental del sujeto. La filosofía teórica se funda en el *concepto de Naturaleza* y la filosofía práctica, en el *concepto de libertad*. Ambos son conceptos trascendentales y, consiguientemente, previos a la experiencia; sin embargo, son esencialmente distintos, tan distintos que dan origen a dos esferas completamente heterogéneas: el reino de la naturaleza, donde rige la **necesidad** y el reino de la libertad, donde ¡valga la redundancia! impera la **libertad**. Y, sin embargo, estas esferas tan radicalmente heterogéneas están sustancialmente unidas en la vida del hombre, pues ambas recaen sobre el “territorio” de los fenómenos<sup>3</sup>. Esta confluencia se hace patente en la contigüidad que existe entre los *principios morales prácticos* y los *principios técnicos prácticos*. Los principios morales prácticos nacen de determinaciones autónomas (libres) de la voluntad; pero recaen sobre el campo de los fenómenos a través de ese extraordinario mediador (desde luego Kant no lo plantea así) que es el cuerpo: el espíritu manda y al instante el cuerpo obedece; *quiere* hacer explosionar la pólvora y de inmediato pone en movimiento sus brazos para encender el mechero, *quiere* comunicar algo a un congénere y al instante pone en movimiento sus órganos de fonación ... Kant se limita a afirmar que la voluntad entra en el devenir de la naturaleza como una causa más (KU., *Einl.* XIII-XIV). Lo moral llega hasta la determinación de un sujeto a matar a otro; los medios que para ello utiliza pertenecen, empero, a la técnica. Mas, en cualquier caso, es evidente que la voluntad, la libertad, actúa sobre la naturaleza, repercute realmente sobre el mundo de los “hechos físicos”.

Los principios técnicos prácticos pueden adoptar formas diversas, ya sea la de los propiamente técnicos: principios del arte (como la ingeniería), o la forma de principios de la habilidad (como ocurre en cualquier oficio), o, simplemente, de la prudencia (como cuando damos la razón al jefe en el trabajo intentando evitar represalias). No obstante, sólo los principios puramente técnicos se basan en el conocimiento teórico de los fenómenos, es decir, en el *conocimiento* que el suje-

3 «Nuestra completa facultad de conocer tiene dos esferas [*Gebiete*], la esfera del concepto de naturaleza y la esfera del concepto de libertad, pues en ambas es legisladora a priori» *Crítica del Juicio*, *Einleitung* XVI-XVII (La traducción del texto alemán es siempre mía; en adelante cito “KU”).

Kant distingue entre: *campo* (*Feld*); *territorio* (*Boden, territorium*) y *esfera* (*Gebiet, ditio*). El campo es cualquier región de objetos que podamos considerar, sea o no cognoscible por nosotros o puedan o no legislar sobre ella nuestras facultades. El territorio es aquella parte del campo en la que el conocimiento, a través de conceptos, es posible; y la esfera, aquella parte del territorio donde el concepto legisla absolutamente.

to lleva a cabo a través del entendimiento y la sensibilidad del devenir de los fenómenos. Este “conocimiento” de la Naturaleza se yergue sobre el presupuesto de que entre los fenómenos empíricos rige una estricta necesidad, lo que es lo mismo que presuponer que el devenir físico obedece a una legalidad estricta.

En realidad, esta noción de necesidad no deja de ser ambigua. Por un lado, se trata de un mero presupuesto de la razón, ya que, efectivamente, la inducción no permite fundamentar leyes estrictamente universales. El propio Kant se da cuenta de que empíricamente es absolutamente imposible cerrar el sistema de la naturaleza y reducir su multiplicidad de leyes a una única ley fundamental, la cual determinaría el fin último de ésta, en la medida en que recogería exhaustivamente su esencia (de aquí que los juicios teleológicos no sean más que un tipo de juicios reflexionantes, que permiten al sujeto evitar el desasosiego de dejar abierto el devenir del sistema de la Naturaleza). Por otra parte, la física actual ha sustituido este determinismo causal por el principio de indeterminación. Pero, además, que el devenir de la naturaleza obedezca a una estricta necesidad frente a la libertad de los seres racionales, parece querer significar simplemente que la naturaleza no está constituida por seres libres, por voluntades autónomas que se autodeterminan, sino por fenómenos contingentes, que siempre encuentran su razón de ser en *otros* fenómenos; es decir, que la naturaleza es una red ciega de dependencias, frente a la luminosa autonomía de las voluntades, que constituyen el reino de la libertad.

Por ello, aunque la vida teórica, orientada al conocimiento de la naturaleza, pende de una serie de principios suprasensibles, como son los del entendimiento y la razón (tal y como habían sido presentados en la *Crítica de la Razón pura*), Kant habla aquí como si sólo la vida moral se fundara verdaderamente en un principio suprasensible (KU., *Einl.* XIV, XV). Lo que quiere decir es que el conocimiento tiene que aplicar sus estructuras trascendentales a un ámbito de facticidad realmente ajeno a la índole racional del sujeto, y heterogénea respecto de su voluntad libre; es decir, que el conocimiento conlleva una parte empírica y pende, por tanto, de datos que escapan plenamente a la espontaneidad del sujeto, viniéndole dados a éste en la pura receptividad experiencial. Por ello no le basta a la voluntad con desear algo en el mundo para conseguirlo, no le basta al hombre con querer volar para ser capaz de ello, necesita conocer el funcionamiento fáctico—empírico— de la naturaleza, para ponerla a su servicio y poder realizar así en ella sus fines (naturalmente que, a la postre, todo remite el enorme enigma de la conexión de la voluntad con el cuerpo, que es la parte natural del sujeto, el lugar del engarce entre el espíritu y la naturaleza)<sup>4</sup>.

4 Es un caso aparte el de los milagros y el de la efectividad práctica de la oración. Aquí todo pende de que verdaderamente la Divinidad exista y escuche los ruegos del hombre. Cuando la voluntad *pide* a Dios, ya está actuando, sólo que en vez de ponerse ella misma manos a la obra en la naturaleza, deja la tarea en manos de Dios.

El problema fundamental que Kant se plantea en este contexto y que va a determinar toda su teoría estética es el de comprender cómo sea posible el nexo entre dos ámbitos tan radicalmente heterogéneos como son la vida teórica y la vida moral. Obviamente, Kant va a plantearse el problema en el plano “crítico” y no “doctrinal”<sup>5</sup>, es decir, en el plano de la constitución trascendental del sujeto que hace posible la confluencia entre dos modos vitales tan distintos. En última instancia, lo que Kant está buscando es completar el sistema trascendental, bosquejar la esencia completa del sujeto trascendental. Es así que tiene que haber alguna estructura trascendental que medie entre la libertad y la necesidad de la naturaleza, reflejada en el curso impuesto de los fenómenos.

La gravedad de este problema desencadenó tanto la derivación idealista posterior a Kant a través de Fichte, como la filosofía schopenhauerina de la voluntad, que culminaría en Nietzsche. El texto clave es el siguiente:

«[Mientras que] el concepto de naturaleza permite, ciertamente, representar sus objetos en la intuición, pero no como cosas en sí, sino como meros fenómenos; por el contrario, el concepto de libertad representa en su objeto una cosa en sí, pero no lo representa en la intuición; por consiguiente, ninguno de los dos conceptos es capaz de procurar un conocimiento teórico de sus objetos (incluido el sujeto pensante) como cosas en sí...»<sup>6</sup>.

Así, pues, la fractura de la vida se produce, porque mientras que cuando vivimos en la libertad, en las decisiones libres, aunque “tocamos” la nuda realidad, carecemos de toda representación de su índole; por el contrario, cuando vivimos en el conocimiento, aunque se nos dan representaciones, hemos perdido ya la nuda realidad. El camino tomado por el idealismo alemán y el seguido por Schopenhauer ante este dilema, a pesar de sus diferencias, es, sin embargo, en gran medida coincidente, pues ambos intentan salvar el abismo abierto entre las dos esferas por su reducción a una. El idealismo lo reduce todo a libertad (la realidad en sí es libertad), mientras que Schopenhauer lo reduce a voluntad, pero una voluntad que es como el *fiat* ontológico originario, más allá —o más acá, según se mire— de la oposición entre libertad y necesidad. Es el precedente inmediato de la *voluntad de poder* de Nietzsche. La solución de Kant, en cambio, no toma la vía del monismo ontológico, sino la de incorporar a su análisis trascendental del

5 La tarea crítica es *toto caelo* diferente a cualquier doctrina. Una doctrina es un cuerpo de conocimiento —tiene, pues, según la terminología ya explicada— un territorio. En cambio, una “crítica” (como la *Crítica de la razón pura* o la *Crítica de la Razón práctica* o ahora *Crítica del Juicio*) carece de territorio, tan sólo tiene un campo, es decir, se limita a deducir condiciones de posibilidad de eventos que se producen, las condiciones transcendentales que hacen posible una doctrina (KU., *Einl.* XX-XXI).

6 KU., *Einl.* XVII-XVIII.

sujeto el sentimiento de placer o dolor<sup>7</sup>, o, si se quiere, toda la estructura trascendental del juicio reflexionante. Entre la facultad de conocer y la de desear está la facultad de juzgar, íntimamente ligada al sentimiento de placer o dolor. Esto, naturalmente, altera todos los análisis anteriores sobre la vida, y, particularmente, da cabida en ellos, como decíamos, a la vida estética.

Los juicios pueden ser determinantes o reflexionantes. Los juicios determinantes emanan de la facultad de juzgar, fusionada, ya sea con el entendimiento (y entonces tendremos los juicios determinantes cognoscitivos), ya sea con la razón (es decir, con la voluntad; en cuyo caso tendremos juicios morales). En cambio, los juicios reflexionantes surgen de la peculiar estructura de la reflexividad del sujeto, es decir, de una especie de “experiencia” que el sujeto tiene de su propia constitución y actividad trascendental. Ciertamente, tanto los juicios determinantes como los reflexionantes son resoluciones que el sujeto hace frente a contenidos empíricos particulares (frente a representaciones), pero mientras que en el primer caso, estas resoluciones (síntesis) aplican principios trascendentales, que son un acervo originario del sujeto; en el segundo, el sujeto carece de todo principio donde subsumir el contenido empírico. Así, en el conocimiento, el sujeto a través del esquematismo trascendental subsume lo particular empírico bajo las categorías que ya tiene; y en la voluntad aplica su libertad y, aunque esto es problemático en el sentido que ya veremos, aplica también el imperativo categórico. En cambio, en el juicio estético de belleza y en el teleológico, el sujeto carece de todo acervo trascendental previo que aplicar al contenido empírico (a la representación). Esta es la clave del asunto. Veamos cómo se plantea en este contexto teórico la cuestión de la libertad.

El primer problema que debemos dilucidar es el de la libertad de la voluntad. Ya hemos visto, que esta libertad debe consistir en autodeterminación. La libertad de la voluntad es, en este sentido, el núcleo gordiano de la personeadad, lo que confiere al hombre su valor absoluto, lo que hace de él un fin en sí mismo, una especie de “agujero negro” creador del que brotan decisiones propias, acciones que no deben remitirse a nada otro, que arrancan del yo mismo de cada cual y de nada más, que no suponen, pues, ningún grado de heteronomía. Sólo un ser así absoluto puede ser verdaderamente responsable desde el punto de vista moral. Y, sin embargo, esta libertad, por definición absolutamente incondicionada, se encuentra por principio condicionada por el imperativo categórico. La moralidad no puede consistir como en Nietzsche en la pura autonomía de la voluntad, es decir, en su propia autoafirmación, en su absoluta absolutización; las acciones no son buenas porque yo las elija, sino que debo elegirlas, porque son buenas. ¿O

7 “Entre la facultad de conocer y la de desear está el sentimiento de placer o dolor (*das Gefühl der Lust oder Unlust*)...” (KU., Einl. XXIV).

sería pensable un formalismo absoluto en Kant, de tal manera que toda la moralidad quedase fundada en el sólo concepto de libertad? Curiosamente, también va a profesar Kant el formalismo estético, como veremos.

Por un lado, pues, la libertad, si quiere ser verdaderamente tal, se nos presenta como absoluta, como *libre de todo*. Mas por otro, en cambio, como sujeta a la ley moral fundamental, a cuyo mandato debe someterse<sup>8</sup>.

Pero, pasemos ahora a la libertad estética. Para ello vamos a sumerjirnos en la estructura de la reflexividad trascendental, de manera que podamos captar la esencia de la experiencia estética.

Decíamos que el juicio teleológico afirma una finalidad en la naturaleza sin tener ningún principio a priori que lo justifique, ni ser posible inducir de la experiencia ninguna ley tal. ¿De dónde surge, entonces? Pues de que —dice Kant— “*la concordancia de las leyes de la naturaleza con nuestra facultad de conocer nos produce placer*” (KU., *Einl.* XL). Es decir, nuestro entendimiento tiene una estructura lógica hecha para sintetizar la multiplicidad en unidad. Así, subsume las especies en géneros, y éstos en géneros superiores hasta un género supremo. Ciertamente, ya hemos dicho que no hay datos empíricos que avalen ninguna teleología en la naturaleza; pero, sin teleología, la pluralidad de leyes naturales quedaría sin sintetizar, lo cual repugna al sujeto produciéndole dolor. Ésta es la razón por la que postulamos una teleología en la naturaleza, porque sólo así habrá armonía entre ésta y su constitución trascendental, y, consiguientemente, sentimiento de agrado. El fundamento del juicio no está, entonces, ni en los datos empíricos, ni en ningún principio trascendental *a priori*, sino en un cierto “conocimiento” reflejo (sentido común) que el sujeto tiene respecto de que lo empírico armoniza o no con su estructura trascendental. Por eso estamos en el ámbito de la reflexividad, porque lo que determina el juicio de finalidad no es, digámoslo así, una mirada flexiva, centrífuga hacia el mundo, sino una miradas re-flexiva, centrípeta hacia los procesos que tienen lugar en nuestra propia interioridad.

La estructura del juicio estético de belleza es similar; se produce “*cuando el placer va unido a la mera aprehensión de la forma de un objeto de la intuición, sin que ésta se refiera a concepto ninguno para un determinado conocimiento*”<sup>9</sup>. Es decir, que lo que produce el goce estético es una “reflexión” sobre la armonía que de alguna manera se establece entre el objeto representado (el objeto que

8 Obviamente, en la interpretación formalista el mandato se identifica con a nueva coherencia de la libertad. No puedo universalizar el juicio porque entonces la libertad misma desaparecería, como tampoco puedo universalizar el engaño, porque, entonces, el fin mismo por el que se engaña se haría imposible (contradictorio).

9 KU., *Einl.* XLIII-XLIV.

denominamos “bello”) y las estructuras trascendentales subjetivas. Pero, ¿qué estructuras y en qué forma? ¿En qué sentido entra aquí la libertad?

Las estructuras que entran en juego son la imaginación (*die Einbildungskraft*) y el entendimiento (*das Verstand*), y lo hacen en la forma de un *libre juego* (*in einem freien Spiel*) ¡Eh aquí la libertad estética!<sup>10</sup>.

La primera característica que este “libre juego de la facultades” determina en la vida estética es su índole *desinteresada*. Interés es “*la satisfacción (das Wohlgefallen) que unimos a la representación de la existencia de un objeto*” (KU., 5); es decir, que la vida es interesada cuando se refiere intencionalmente a existencias. Si tengo hambre (una inclinación sensible que pertenece al cuerpo —en Kant, a la pura esfera de los contenidos sensibles, independientemente de su primera configuración en las formas *a priori* del espacio y el tiempo—)<sup>11</sup>, entonces estoy interesado en comer, lo cual conlleva la representación de comida realmente existente, pues la mera representación no satisface la inclinación. Lo mismo acontece con la vida moral. En la vida moral no me basta con representarme la acción de confesar a mi amigo que lo mentí, sino que estoy irremediamente interesado en la existencia de tal confesión, y si no la llevo a cabo, no habrá satisfacción moral<sup>12</sup>. Mas, entonces, en estos dos orbes de la vida, la libertad se encuentra condicionada por una cierta exigencia o necesidad: la necesidad de las existencias, de las realizaciones. Todo lo contrario ocurre en la experiencia estética de la belleza, donde las cuestiones relativas a existencias quedan desconectadas, abriéndose un doble campo de libertad. Por un lado, nos liberamos de la realidad, es decir, vivimos en un ámbito des-realizado, en cierto sentido, en un mundo de fantasía. Cuanto mayor sea la pureza estética de la experiencia, cuanto más rapidados quedemos por la belleza del objeto, mayor será la desconexión del mundo real. En cierto sentido, sólo ésta es la verdadera contemplación, pues es una especie de éxtasis, que no quiere nada, que no busca nada fuera de la contemplación misma. No es de extrañar que Platón caracterizara la visión primordial propia de la “locura” filosófica (*enthousiasmos*) con categorías estéticas.

10 «... el fundamento de determinación del juicio [de gusto estético] ... no puede ser otro que el estado de espíritu [*der Gemütszustand*] que se alcanza en la relación mutua de las facultades representativas, en la medida en que éstas refieren una representación dada a conocimiento en general. Las facultades de conocer, que se ponen en juego a través de esta representación, lo hacen en un **juego libre** [*in einem freien Spiele*], porque no restringe ningún concepto concreto a ninguna regla de conocimiento específica». (KU., 27-29).

11 <**Agradable** [*Angenehm*] es lo que agrada a los sentidos [*den Sinnen*] en la sensación [*in der Empfindung*]> (KU., 7-8).

12 <**Bueno** [*Gut*] es lo que agrada gracias a la razón [*Vernunft*] a través del mero concepto> (KU., 9-10).

Esto nos lleva a otra característica muy reseñable de la experiencia estética: el *aplauzo*. Y es que, no es sólo el contemplador el que se libera; en cierto modo, también el objeto contemplado lo hace, pues la mirada estética es respetuosa con del ser de éste. Contrariamente a lo que ocurre en el agrado sensible, que busca su objeto para disolverlo en placer, incorporándolo a la mismidad del deseante (es esencialmente egoísta); el goce estético vive realzando la alteridad del objeto bello, la ensalza como algo muy valioso, viviendo de la distancia contemplativa. El aplauzo es un elogio del ser de lo otro<sup>13</sup>.

En definitiva, cuando vivimos en la contemplación estética, desconectamos de todo interés práctico, ya sea empírico o moral. En la vida auténticamente estética no cuenta el dinero, ni el conocimiento, ni las rencillas morales ni los compromisos éticos... sino tan sólo ese pasmo placentero ante la belleza<sup>14</sup>.

Y, sin embargo, resulta indudablemente sorprendente una vivencia tal por extraña. ¿Vivimos, verdaderamente, alguna vez algo así? Creo que sí, aunque no muchas veces. Lo habitual es que la vida fusione todas su dimensiones, de manera que sólo el análisis logra separar en su pureza estas tipicidades intencionales. En cada instante de nuestra vida el conocimiento, el agrado sensible, la tensión moral y religiosa y la actitud estética, se dan fundidas, se recubren mutuamente. Pero esto no significa que cada una de estas vivencias no tenga su esencia nítidamente delimitada, ni que, como decía, sea posible que en ciertos momentos de nuestra vida una de estas dimensiones cobre una actualidad plena y domine frente a las otras, quedando éstas en una cierta suspensión o “pasividad accional”, como gusta en decir Zubiri.

13 Este es el sentido de la crítica que Platón hace a la concepción sofística del amor, un amor concebido según la razón instrumental y el agrado sensible (así, por ejemplo, el discursos de Lisias y primer discurso de Sócrates en *Fedro* 233 c y ss.). En el polo contrario ese encuentra el amor verdadero, que se recrea en la belleza y en el ser del otro, buscando su engrandecimiento ontológico y no su disolución en la mismidad del amante. Es curioso que la contemplación estética recree esta relación de amor humano, que es el paradigma de la interrelación virtuosa. ¿Será que la belleza contenida en la obra es depositaria de propiedades personales del espíritu que la creó...?

14 «... el juicio de gusto es meramente *contemplativo*, es decir, un juicio que, indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución (*Beschaffenheit*) de éste con el sentimiento de placer y dolor. Pero esta contemplación misma no va tampoco dirigida a conceptos [...] la satisfacción del gusto en lo bello [frente al deleite sensible y al aprecio moral] es la única satisfacción desinteresada y **libre**... Un objeto de la inclinación y uno que se imponga a nuestro deseo mediante una ley de la razón no nos dejan **libertad** alguna para hacer de algo un objeto de placer para nosotros mismos. Todo interés presupone *exigencia* (*Bedürfnis*) o la produce y, como fundamento de determinación del aplauzo no deja ya que el juicio sea libre.» (KU., 14-15)

Pero hay, además, cuando hablamos del desinterés propio de la vida estética, otro problema que nos asalta; y es que la vida estética tiene, sin duda, dos facetas claramente diferenciadas: la *contemplación* propia del público, digámoslo así; y la *creación* propia del artista, la génesis o la originación de la obra de arte. ¿Hasta qué punto podemos decir que también el artista creador *está libre* de intereses? ¿Es que acaso no está el artista sumamente interesado en traer a la existencia la obra? ¿No es esto *poiesis* y por tanto facultad de desear practica?

Ciertamente, las biografías de los artistas ponen de manifiesto su talante libre, hasta, incluso, la escentricidad. El verdadero artista, en tanto que tal, tiende a vivir despreocupado del dinero y del mercantilismo que bulle en torno a sus obras. En aras de la belleza y de la creación se despega también de las usuales construcciones culturales de su tradición y de sus usos, des-realiza el mundo recibido para, gracias a esta soltura, construir uno nuevo, en cierto modo, pone también entre paréntesis la vida moral, por ejemplo, para *imitarla* con neutralidad contemplativa. Pero, ¿se libera de su interés por crear belleza? Desde luego, el análisis de Kant lo es del juicio de belleza, por consiguiente, trata de describir fundamentalmente la vivencia del contemplador y no la del creador. Sin embargo, la descripción que Kant hace del juicio de belleza, puede arrojar también luz sobre la libertad en el proceso creador, ya que permite pensar ésta, no tanto como una actividad racional sujeta a fines —el fin de crear la obra—, sino, como una especie de ‘actividad pasiva’ por parte del artista en la que éste simplemente es conducido en su obrar por la fuerza de la belleza, la cuál reclama de él ser realizada. Aquí, curiosamente, la ausencia de un interés personal no es sinónimo de libertad, sino, al contrario, de una necesidad o *ananké*, que rapta la vida del artista poniéndola al servicio de algo otro. Paradójicamente enlazáramos aquí de nuevo con la teoría de la inspiración, más propia de “filosofías sin sujeto” como la de Heidegger.

Para Heidegger el artista es la quintaesencia de lo humano, paradigma de la vida auténtica, que se pone en manos del Ser para sacarlo a la luz en la obra, pues en la obra de arte acontece la verdad del ser. Pero no es que el artista elija libremente esta tarea, sino que, al contrario, es ‘el’ arte, la necesidad que brota del Ser mismo para acontecer en la claridad de la verdad, la que lo elige a él. Por ello, la vida del artista es un destino, y él mismo, un “extraño”, un “loco”, un “marginado” y “separado” de los otros mortales, que no puede vivir meramente caído en el mundo, olvidado de sí y del peso de la existencia, sino que debe vivir en la luz deslumbrante del acontecer del ser en la verdad, luminosidad que en muchos casos lo consume<sup>15</sup>. Pero, sigamos adelante en nuestro análisis.

15 En toda su obra estética, y muy claramente, por ejemplo, en “*El Habla en el Poema (Dilucidación de un poema de G. Trakl)*”; en: *Unterwegs zur Sprache*, Verlag Günter Neske. Pfullingen, 1979 (traducción al castellano ediciones del Serbal, 2002.

La segunda característica de la contemplación de la belleza es que, a pesar de su carácter libre, una cierta exigencia, de nuevo, la constriñe: y es que late en la experiencia de la belleza una *exigencia de universalidad*. Cuando percibimos la belleza brota en nosotros una especie de convicción sin paliativos de que la ‘cosa’ es verdaderamente bella y debe serlo para todo el mundo. A ello apunta esa exclamación que brota enérgica y espontánea en nosotros cuando afirmamos: ¡qué maravilla! O ¡qué obra tan hermosa! No ocurre aquí, empero, como en los juicios universales lógicos. La evidencia de la necesidad de un silogismo, por ejemplo, nace de la estructura misma de un concepto. “Si todos los números naturales son enteros, y la unidad es un número natural, entonces, la unidad será *necesariamente* un número entero”. Lo mismo ocurre en los juicios morales: “Sólo un ser libre es responsable de sus actos”. La exigencia de universalidad nace aquí de los conceptos mismos. Pero, ¿y en la belleza? ¿Dónde están los conceptos que funden la universalidad de la belleza? No puede ser el placer que experimentamos ante ella, porque, como veíamos en el caso del agrado sensible, todo placer es privado, es un estado de espíritu radicalmente mío; y sobre la privacidad no puede fundarse universalidad ninguna. La estructura de la vivencia es justo la inversa; el placer se sigue de una experiencia previa, que es la que eleva una exigencia de universalidad: la experiencia de una cierta armonía entre las facultades subjetivas de conocimiento (imaginación y entendimiento), pero en un *funcionamiento libre*<sup>16</sup>.

La imaginación es la facultad de la constitución de imágenes (literalmente, *Einbildungskraft* en alemán, “fuerza que produce imágenes”). En la *Crítica de la Razón pura* se nos dice que la imaginación opera entre la sensibilidad y el entendimiento, y que tiene dos modos: la imaginación reproductiva y la imaginación productiva. La imaginación reproductiva, como luego mostrará Husserl magistralmente en sus análisis de la retención y de la constitución de las cualidades sensibles, está íntimamente vinculada a la memoria próxima. La imaginación retiene los contenidos sensibles que desaparecen con el fluir del ahora, y permite así al yo constituir unidades cualitativas uniformes, imágenes, que son decisivas para que después se puedan, sobre su base, construir conceptos empíricos. Es decir, que sin imaginación no habría objetos, sino una especie de río heracliteano de fenómenos, que haría imposible la conciencia. Naturalmente, que en la configuración de estos objetos juega también un papel decisivo el espacio. Está, pues, íntimamente unida a las formas *a priori* de la sensibilidad espacio y tiempo, que, por trascendentales, son universales.

La otra facultad que entra en relación armoniosa con la imaginación es el entendimiento. Pero si el entendimiento es una facultad que encierra conceptos por su propia esencia (y conceptos puros, como son las categorías), ¿cómo puede

16 Cfr. el texto citado en *supra* nota 10.

decir Kant que la contemplación estética es *aconceptual*? Naturalmente que en la contemplación estética entran conceptos; pero entran en un “juego libre”. ¿Qué querrá decir esto? Pues que, aunque entran todas las estructuras trascendentales que operan en cualquier acto de conocimiento, o en cualquier juicio moral, lo hacen, empero, al margen de todo interés cognoscitivo o moral. Eso es lo que quiere decir que tales facultades “refieren la representación dada a conocimiento *en general*” (KU., 27-29), a saber, que se ponen en un funcionamiento correcto, de manera que podrían producir un verdadero conocimiento, pero que, sin embargo, no se destinan a ningún conocimiento concreto.

Pongamos un ejemplo, “*La coronación de la Virgen*” de Velázquez (1641-1643). Desde luego, la contemplación del cuadro pone en juego mi sensibilidad, mi imaginación y mi entendimiento. Percibo los tonos rojizos, ocres y azulados en el espacio; estos colores se me dan ya objetivados por la imaginación, que unifica la pluralidad de intuiciones —pluralidad espacial y temporal— en la unidad de conceptos empíricos: rojo, ocre, azul .... En realidad, todo un enorme caudal de conceptos empíricos y no-empíricos (del entendimiento) están operando desde el principio de la contemplación: la teología católica no sólo aparece como interpretación mía, sino como mensaje del pintor: Dios Padre, Jesucristo y el Espíritu Santo coronan juntos a la Virgen, que, con mirada serena y bondadosa atiende intercesoriamente a la vida terrenal de los hombres.

La Santísima Trinidad supone la categoría de la causalidad en muchos sentidos (procesionalidad divina, creación del mundo, etc.), y la religión, por su propia esencia, toda la moralidad y con ella los conceptos de libertad y de bien (si la Virgen intercede, es porque los hombres lo necesitan, porque quedan atrapados en el pecado, etc.). Muy probablemente toda esta retahíla de conocimientos atraviesa mi espíritu mientras contemplo el cuadro, pero lo atraviesa sin ninguna finalidad cognoscitiva o moral. Mientras estoy en actitud estética, no entro a juzgar la disputa teológica sobre la virgen, ni me detengo a pensar sobre la naturaleza del pecado en el hombre y la necesidad de intercesión. Ciertamente estos intereses sí que fueron relevantes en lo que al encargo de la obra se refiere, pero son ya ajenos a mi contemplación, si es que ésta lo es puramente estética, porque, obviamente, yo puedo acercarme a ella como historiador, en cuyo caso, más que una obra de arte será un documento. Sin duda, muchos filósofos del arte dan a lo estético un alcance mucho mayor. Lo estético podría no ser tan desinteresado, y englobar fines curativos para el espíritu, como la *catarsis* de Aristóteles, o bien fines ideológicos, como la estética marxista; incluso fines prácticos, como les es inherente a algunas obras de arte, por ejemplo, a los edificios. Se trata, en última instancia, a mi juicio, de una cuestión convencional. Lo importante es, como decíamos antes, describir bien la vivencia estética y deslindar en ella con toda nitidez los diversos factores que conlleva. Kant, no obstante, prefiere limitar muy

rigurosamente lo estético al juicio de belleza; sólo éste será verdadera contemplación estética y su objeto obra de arte *puro* (en este sentido Kant anticipa proféticamente el giro que las nuevas vanguardias iban a imprimir al arte, llevándolo hacia formas cada vez más lejanas a todo concepto y a todo fin: el arte abstracto o el arte deshumanizado, como gustaba decir Ortega).

Pues bien, las imágenes y los conceptos que entran en el juicio de belleza están libres de todo interés, pero, como decíamos, esta libertad está supeditada al respeto de algo así como las condiciones de todo conocimiento posible o condiciones de la cognoscibilidad en general. Son éstas las que, según Kant, introducen en el gusto el factor de universalidad desterrando la arbitrariedad. A eso llama ahora Kant “armonía entre las facultades” (*die wechselseitige subjektive Übereinstimmung der Erkenntniskräfte*), lo que parece vincularlo de nuevo con la tradición racionalista de la estética, que naciera con los pitagóricos: la belleza tiene que ver con una armonía entre partes. Sólo que ahora esta armonía no es una armonía entre partes ópticas de la cosa (de la obra de arte o de la naturaleza), sino una armonía entre elementos subjetivos transcendentales, que quedan apariencialmente proyectados sobre el objeto. Por ello el juicio de gusto toma, de forma engañosa, la apariencia de un juicio determinante.

¿Hasta dónde llega, pues, la libertad estética? ¿Habrá patrones universales? Sorprendentemente, Kant mismo afirma que el gusto varía con el tiempo, la cultura, etc... ¿Qué es, entonces, lo que no puede variar del gusto? ¿Qué es lo transcendental y cómo lo descubrimos en la obra? Estos elementos tienen que ser formales, como veremos, pues los contenidos sensibles, como ya hemos apuntado, no son transcendentales sino estrictamente privados. Pero lo que ocurre es que, según Kant, habría una multiplicidad infinita de *combinaciones formales* posibles en la que puede moverse a sus anchas la libertad estética, y éste sí que es un campo para la variabilidad del gusto.

Naturalmente, no hay acceso intuitivo ninguno a la estructura del entendimiento ni a la de la imaginación —ni sentimos el entendimiento, ni tampoco sentimos la imaginación—; así que sólo podemos ser conscientes de su mutua armonía gracias a que ella produce placer. El placer estético de la belleza no es, pues, el determinante del juicio estético, sino más bien un síntoma de la armonía transcendental, que, empero, nos avisa de ella. Es por esto que la teoría de la belleza en Kant pertenece a la crítica y no a una doctrina.

Pero, sigamos nuestro análisis. La libertad estética comparece también como *independencia de toda finalidad*, o, en expresión curiosa de Kant, como “finalidad sin fin” o “mera forma de finalidad”. En realidad, se trata siempre del mismo problema visto por diferentes lados. El desinterés, el carácter aconceptual y la ausencia de fines reales o finalidad sin fin son caras distintas de la misma moneda. En el mero deseo de construirse una casa tenemos los tres elementos: el interés

por la existencia de la casa, la idea o concepto de la casa (su para qué, su esencia) y, el propósito o fin de realizar este concepto. Por otro lado, la finalidad sin fin o la pura forma de la finalidad coincide con la armonía entre las facultades cognitivas en su libre juego, armonía en que se funda el placer estético y su peculiar pretensión de universalidad. Se hace, empero, imprescindible reflexionar sobre los distintos tipos de finalidad y el modo como en ellos entra el sentimiento de placer. En el agrado sensible el placer es motor de mi tendencia, razón por la que decíamos que en sí mismo carece de libertad. Se trata aquí de una *finalidad subjetiva*. En la vida moral, por el contrario, no es el placer lo que me impulsa, sino el propio concepto de la moralidad, el deber. Pero, ya veíamos que se encierra aquí una decisiva ambigüedad. De hecho Kant afirma que en este caso el placer no es causa del acto, pero tampoco es un efecto, sino que se identifica con el querer mismo. Mientras que en el agrado sensible sólo se descubre empíricamente la conexión entre el objeto y el placer (pues se trata de una relación causal), la teleología moral es *a priori*. La vinculación de la voluntad con el bien no es algo que se conquiste a través de la experiencia, sino que el acto de querer el bien y el bien mismo son congéneres, de manera que el placer moral no es un efecto del querer moral, sino una y la misma cosa con él. Por ello, la satisfacción por el deber cumplido no coincide en modo alguno con la felicidad. “*El estado de espíritu*” —dice Kant— “*de una voluntad determinada por algo es ya en sí un sentimiento de placer idéntico con ella, por consiguiente no la sigue como su efecto, caso que sólo deberíamos admitir si el concepto de lo moral precediera como un bien a la determinación de la voluntad mediante la ley...*” (KU., 35-36). Es decir, que en el dilema que se nos planteaba anteriormente sobre el verdadero sentido de la moral kantiana<sup>17</sup>, parece que se impone el *formalismo*. Para Kant el bien no es algo previo a la determinación de la voluntad, lo que, recordemos, implica religar a ésta al bien que la precede, supeditar la libertad a la objetividad de los valores, en particular al mandato objetivo del imperativo categórico; sino que el bien se identifica con la determinación misma de la voluntad. Como ya avisábamos, este formalismo podría asimilarse a la genealogía nietzchiana de los valores si no se interpreta en el mismo sentido de la coherencia formal del ejercicio de la libertad. En tal caso el valor universal del imperativo categórico se fundamenta en el ejercicio no contradictorio de la libertad.

Pues bien, también en el juicio de belleza se da esta simbiosis entre la representación de la belleza y el placer estético, que no es, como en la moralidad, ni causa ni efecto de la captación de la belleza: el placer estético se identifica con la armonía misma de las facultades<sup>18</sup>. El paralelismo es de tal índole, que también en

17 Cfr. *supra* p. 322-323.

18 «Lo mismo ocurre con el placer en el juicio estético, sólo que aquí opera de modo meramente contemplativo y sin un interés en el objeto, mientras que el juicio moral es práctico.» (KU., 35-36)

estética la posición de Kant es formalista. El fundamento del juicio de belleza es la *forma* como operan las facultades cognoscitivas, pues han quedado liberadas de sus fines concretos habituales. Pero, ¿cuál es el verdadero significado de esto? Pues que los contenidos sensibles, la materia de sensación, que nos brinda la intuición sensible, es irrelevante para la belleza. Los contenidos sensibles al margen de toda forma sólo pueden ser agradables, pero no bellos. Son, además, estrictamente privados y como tales incapaces de fundar la pretensión de universalidad que eleva el juicio de belleza. “*En la pintura, escultura, en todas las artes plásticas*” —dice Kant— “*en la arquitectura, en la taza de jardines, en cuanto son bellas artes, el dibujo es lo esencial, y en éste, la base de todas las disposiciones para el gusto lo constituye, no lo que recrea la sensación, sino solamente lo que por su forma place*” (KU., 41-42)<sup>19</sup>.

¿Cómo se da forma y cuantas maneras de dar forma hay? Volvemos aquí a desbordar la mera contemplación estética para dar paso a la creación. Ciertamente el contemplador al aprehender la obra recrea las formas que el artista ha puesto en ella, pero éstas tienen su génesis en la libertad creadora del artista, que se ha desentendido de todo interés ajeno al de la creación de belleza. El artista conforma a través de la imaginación. Gracias a la imaginación el artista combina los diversos contenidos sensibles originando figuras (*Gestalten*) nuevas. Si esta configuración tiene lugar en la unidad espacial y en la simultaneidad temporal tendremos un arte como la pintura, la escultura o la fotografía (no necesariamente visual, aunque Kant lo piense así señalando al dibujo como su esencia)<sup>20</sup>. Si, en cambio, la combinación tiene lugar en la distensión temporal, estaremos, bien ante la música pura, bien ante la danza o el cine, que combinan el espacio y el tiempo.

Pero lo decisivo en nuestra reflexión es el acentuado formalismo de Kant. Y, sin embargo, este formalismo no puede entenderse como una reedición del formalismo matematizante del racionalismo estético secular, como *a priori* parecía, porque el juicio de belleza está por esencia al margen de todo concepto y, consiguientemente, completamente fuera de la categoría de perfección. Lo bello no es lo perfecto, no es la razón matemática perfecta que dé forma armónica a los contenidos sensibles, no es la sección áurea, ni nada parecido. Toda perfección o *entelekia* se funda en el concepto esencial de un objeto; y ya hemos dicho que la vivencia de la belleza es aconceptual. Para la mirada estética “una flor es una flor”, no hay definición que valga ni explicación racional alguna que pueda desentrañar

19 El texto sigue de la guisa siguiente: «Toda forma de los objetos de los sentidos [...] o bien es figura [*Gestalt*] o bien juego. En este último caso, o bien juego de figuras (en el espacio, la mímica y el baile); o bien mero juego de sensaciones en el tiempo [...] el dibujo en el primero y la *composición* en el segundo constituyen el objeto propio del puro juicio de gusto». (KU., 42-43)

20 Cfr. texto de la nota anterior.

el misterio de la captación de la belleza. No hay, pues, “*ideal de belleza*”, ya que todo ideal, toda *entelekia* o perfección, se funda en un concepto esencial: la casa ideal, la cama ideal, el hombre ideal ... Mas, entonces, vuelve a surgir la pregunta: ¿cuáles son los límites del gusto?

“*El gusto —nos dice ahora Kant— es una facultad de juzgar un objeto en relación con la libre conformidad a las leyes de la imaginación*” (KU., 68-69). Es curioso que no se cite ahora al entendimiento. Antes, el placer estético estaba esencialmente vinculado a la armonía de la imaginación y el entendimiento en su juego libre; ahora el gusto deja fuera al entendimiento. ¿Qué quiere decir esto? Creo que lo que quiere decir es que, si en la contemplación estética entra también el entendimiento, aunque sea en juego libre (es decir, al margen de todo interés cognoscitivo o práctico), la vivencia ya no será una vivencia *pura* de belleza, sino que estaremos hablando de una *belleza adherente*<sup>21</sup>. Así, el puro juicio de gusto estético se funda en la satisfacción que produce el despliegue *completamente libre de la imaginación productiva*, al margen de cualquier imperativo conceptual del entendimiento o de la razón. Alcanzamos, pues, aquí el mayor grado de libertad, y es esta libertad, justamente, la que funda la pureza de la belleza. De nuevo un estricto formalismo.

Si volvemos a la “*Coronación de la Virgen*” de Velázquez, recordamos que en ella aparecen numerosos conceptos, conceptos empíricos y categorías del entendimiento. Ello es así porque no es una *pura* obra bella, sino que contiene, como la inmensa mayoría de las obras de arte, si no todas, numerosos elementos adherentes (es decir, fines de uno u otro tipo). Si nos fijamos algo más en la composición, vemos que el pintor, siguiendo patrones clásicos, ha utilizado numerosos elementos geométricos. El más llamativo es que Dios Padre, Jesucristo y la Virgen componen un triángulo equilátero invertido, en el centro de cuya base, arriba, está el Espíritu Santo, pintado como paloma, pero envuelto en un halo de una circularidad perfecta. Por eso la pregunta que Kant se hace ahora es, si no consistirá la armonía entre las facultades, esa legalidad a la que ha de sujetarse la imaginación en su libre despliegue, en la legalidad de las formas espaciales geométricas. Hemos visto que lo propio de la belleza es la forma: el *dibujo* en el espacio y la *composición* de los sonidos en el tiempo. Como ya los pitagóricos redujeron esta composición temporal a aritmética, a número, ¿no deberemos decir nuevamente, que la belleza consiste en relaciones matemáticas? Evidentemente no, pues toda regularidad geométrica encierra siempre un concepto, y con él un fin, lo cual es ajeno

21 Kant distingue entre: 1) *belleza pura* y *empírica* (una belleza es empírica, cuando está contaminada por elementos propios del agrado sensible (como los adornos o la sexualidad); y 2) *belleza libre* y *belleza adherente* (la belleza es adherente, cuando está contaminada por elementos conceptuales, que insertan a la obra en el plano de los intereses vitales prácticos (como la arquitectura, por ejemplo).

a la esencia del juicio de belleza. Lo que aquí llama a confusión es que cualquier perfección (las formas geométricas, pero, en general, la adecuación a fines) produce en sí misma placer, es agradable al conocimiento; pero ¡ojo! éste placer no es el placer estético.

Leemos a este respecto: *“Todo lo rígido-regular (que se acerca a la regularidad matemática) lleva consigo algo contrario al gusto [...] En cambio, aquello en donde la imaginación puede jugar sin violencia y conforme a su fin es para nosotros siempre nuevo, y no nos cansamos de mirarlo.”* (KU., 71-72)

Es decir, la belleza tiene que ver con la magnitud de la invención de formas nuevas y con la cantidad de variaciones y de irregularidades que ésta, en su juego libre, es capaz de engendrar. Parece como si para Kant la belleza estuviese en relación directamente proporcional a la absoluta libertad de la imaginación, a la diversión, a la invención sin límite de nuevas formas. Desde luego que Kant, como decíamos más arriba, barrunta el giro que el arte moderno iba a imprimir a los patrones clásicos. Y, sin embargo, Heidegger, el mago de la Postmodernidad, coloca el “afán de novedades” justamente como una de las características propias de la existencia inauténtica, mientras que el artista, como el verdadero filósofo, sería un prototipo de existencia auténtica, una existencia capaz de hacer transparecer el verdadero sentido del Ser y con ello, la belleza. ¿Qué pasa aquí? Pues que se ha producido un giro sustancial en el pensamiento.

Kant es una de las cumbres de la ilustración idealista. Para él el yo es el centro neurálgico de la reflexión, el punto cero en el que confluye la libertad; la única libertad creadora, que está a la base de todo, tanto de la vida moral como de la vida estética. Es la libertad absoluta de un yo supraempírico o yo trascendental que, visto así, parece no tener límites, prefigurándose como una especie de superhombre, sustentador de todos los valores<sup>22</sup>: *“Sólo aquél que tiene en sí mismo el fin de su existencia —afirma Kant—, el hombre que puede determinarse a sí mismo sus fines por medio de la razón, o cuando tiene que tomarlos de la percepción exterior, puede, sin embargo, ajustarlos a fines esenciales y universales y juzgar después estéticamente también la concordia con ellos, sólo ese hombre es capaz de un ideal de la belleza, así como la humanidad en su persona, como inteligencia, es, entre todos los objetos en el mundo, la única capaz de un ideal de la perfección.”* (KU., 55-56)

22 La similitud con Nietzsche es sorprendente; sería el hombre-artista, el plenamente libre. En este hombre esencial no habría distinción entre vida estética y vida moral. Ambas vendrían a ser lo mismo: ejercicio íntegro de la libertad, vida poderosa que rehuye todo redil, autonomía absoluta. Nietzsche aparece así como culminación de la ilustración laica y, paradójicamente, en continuidad completa con Kant.

La ilustración laica y el idealismo insistieron sobremanera en la libertad ejecutiva del hombre, y en el ámbito estético, en su libertad creadora. Pero en realidad la vida estética, como toda la vida del hombre, es un tenso equilibrio entre necesidad y libertad, entre pasividad y espontaneidad. Y fueron los análisis de Husserl los que pusieron de manifiesto la importancia de los estratos pasivos de la experiencia para la constitución de la vida. Se mostró así que las primeras síntesis de la conciencia tienen lugar en estratos previos a cualquier espontaneidad subjetiva, que antes que el juicio predicativo está la simple certeza pre-predicativa, etc. Con ello se abría paso un nuevo camino para la investigación filosófica: la senda de lo originario y de lo previo a la libertad. Aquí echan sus raíces los análisis de Heidegger y los de Zubiri sobre los arcanos de la experiencia y de la creatividad. Justamente el estudio de estas investigaciones sobre el origen de la libertad estética, la dejamos para la continuación de este humilde ensayo. En esa nueva vertiente del pensar cobra de nuevo actualidad la limitación de la libertad en el arte y la relevancia de fuerzas ajenas al sujeto en la producción artística; el hombre no crea —dice Zubiri— sino a partir de lo que previamente le ha sido dado en la experiencia primordial sensible; la libertad empieza siempre tarde...

VÍCTOR MANUEL TIRADO SAN JUAN