





**FRANCISCO CAJA**

**ESTÉTICA**  
Una introducción crítica  
en ocho lecciones



los libros del tábano

© 2022 Los libros del tábano. Barcelona.

Diseño: Cecilia Bru de Sala

ISBN: 978-84-09-47079-2

# Índice

0.	Introducción: El pensamiento navarro .....	13
I.	El rapsodo, Ion, tropieza con el filósofo, Sócrates.....	47
II.	Platón paradojo .....	65
III.	Las cuitas históricas de la Idea o Platón platonizado .....	91
IV.	La ilustración alumbra la estética .....	147
V.	Por puro amor al arte.....	205
VI.	KUK = $\forall \leftarrow // \rightarrow \exists$ , del <i>Übergang</i> al <i>impasse</i> : el atolladero kantiano .....	271
VII.	El contento del convento o Kant <i>mis à nu par ses célibataires même</i> .....	335
VIII.	<i>Zum Ende</i> . Fénelon conversa animadamente con Kant en presencia de Adorno .....	367
IX.	Bibliografía.....	423



*Aesthetics for me is like the study of ornithology must be for the birds<sup>1</sup>.*

Barnett Newman, 1968.

*In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden: entweder die Philosophie oder die Kunst<sup>2</sup>.*

Friedrich Schlegel, 1797.

*Der unnaive Gedanke weiß, wie wenig er ans Gedachte heranreicht, und muß doch immer so reden, als hätte er es ganz. Das nähert ihn der Clownerie<sup>3</sup>.*

Theodor W. Adorno, 1966.

*Es giebt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie athmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transcendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äussern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen gute italiänischen Buffo<sup>4</sup>.*

Friedrich Schlegel, 1797.

---

1. La Estética es para mí lo que el estudio de la ornitología debe ser para los pájaros.

2. En lo que se llama Filosofía del arte ordinariamente falta uno de ellos: o la filosofía o el arte.

3. El pensamiento no ingenuo sabe cuán poco alcanza lo pensado, pero debe siempre hablar como si lo poseyera completamente. Esto lo aproxima al hacer del clown.

4. Hay poemas antiguos y modernos que en su totalidad respiran el divino hálito de la ironía. En ellos vive una bufonería realmente trascendental. En lo interior, el estado de ánimo que todo lo supervisa y se eleva indefinidamente sobre todo lo condicionado, incluso sobre el propio arte, la virtud o la genialidad; en lo exterior, la manera mímica en la ejecución de un buen bufón italiano al uso.

*Es [die Komödie] zeigt uns das Beste, ja das Göttliche in der menschliche Natur, wie es ganz ausgegangen ist in dieses Leben der Zerstücklung, der Widersprüche, der Nichtigkeit, und eben deshalb erholen wir uns daran, weil es uns dadurch vertraut geworden und ganz in unsere Sphäre verpflanzt ist. Darum kann und muß auch das Höchste und Heiligste, wie es sich bei Menschen gestaltet, Gegenstand der Komödie seyn, und das Komische führt eben in der Ironie seinerseits wieder seinem Kraft, ja sein Herbes mit sich<sup>5</sup>.*

Karl Wilhelm Ferdinand Solger, 1819.

---

5. [La comedia] nos muestra lo mejor, aún más lo divino de la naturaleza humana, tal como ha surgido por completo en esta vida de fragmentación, de contradicciones, de nihilidad, y precisamente por eso nos reponemos en ella, porque así se nos ha hecho familiar y se ha trasplantado por completo a nuestra esfera. Por eso, incluso las cosas más elevadas y santas, tal como se forman en el ser humano, pueden y deben ser objeto de comedia, y lo cómico, por su parte, lleva consigo en la ironía su fuerza, incluso su acritud.



## Proemio

Lo que el lector tiene entre sus manos en forma de libro es el trasunto de parte de las lecciones impartidas por el «autor» en la asignatura de «Historia de las ideas estéticas» entre 2009 y 2018 en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona, anotadas prolijamente con posterioridad.

Un trasunto, esto es, una copia de un original... que ya no puede copiarse, y en este sentido una metalepsis, en definitiva, un *quid pro quo*. Un traslado también: de lo oral a lo escrito, o mejor, una tra(ns)ducción. Y los problemas de la traducción se redoblan aquí. Pues no se trata tan sólo de trasladar de una lengua a otra. Lo que se pone en juego aquí es trasladar de un sentido a otro: de la boca a los ojos. En todo caso, una doble traición. Al lector, al «hipócrita lector», le corresponde la venganza porque el yerro lo cometió el propio autor. Al autor, agraviante y agraviado, ya no le queda más que la contrición. ¿Pues cómo trasladar la palabra a la letra sin que se vierta la sangre? Donde hay letra no hay Maestro. Para aprenderlo tenemos que ir a la escuela. Pero aprendemos que no entra sin sangre. ¿Siente todavía el lector el olor de la sangre?

La enseñanza que da pie a este libro fue una enseñanza acromática en un sentido preciso y aun paradójico, pues fue una enseñanza «transmitida por medio de narraciones, explicaciones o discursos», pero en ningún caso reservada a los ya iniciados, o sea, esotérica. Y no se debe olvidar en ningún caso aquello que se trasmite: un saber que cuestiona el propio estatuto del saber. La verdad de las máscaras, diría

Wilde, o sea, la necesidad de la impostura o, aún mejor, como escribió Abraham Miguel Cardozo: «Se ha ordenado que el Rey Mesías se vista con las ropas de un marrano y así pase desapercibido para sus compañeros judíos. En una palabra, está ordenado que se convierta en un marrano como yo». Valga, pues, esta impostación de la impostura.

0

## Introducción

El pensamiento navarro  
παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ  
(antigua es la querella entre la filosofía y la poesía)



Nos convocan aquí bajo un título que sin duda Platón tacharía de aberrante: «Historia de las ideas estéticas». No quiero ocultarles que yo, particularmente, me siento interpelado por el título de la asignatura que debo enseñar. Hasta el punto de tener que sacar la navaja. Así se dirimen desde Occam las disputas filosóficas: a punta de navaja. El viejo Platón, el escritor de diálogos socráticos, se revolvería en su tumba. Pero no porque los filósofos anden ahora a navajazos, sino al oír semejante aberración: ¡ideas estéticas!

—Aquíétate, viejo Platón, duerme el sueño de lo justos, no te hicieron mucho caso los que te siguieron, pero ya la cosa no tiene remedio. *Palaia diaphora* fue tu consigna. Vieja es la querella, la diferencia, entre filosofía y poesía. Tú también sacaste ahí la navaja. Pero sin duda, como buen mayeuta, era para ayudar a alumbrar a los que te seguían. Pero no esperabas que dieran a luz monstruos.

—¿Cómo Ideas estéticas? Si son Ideas, ¡no pueden ser estéticas! No os acordáis de Ion, el rapsodo, al que dediqué uno de mis diálogos más tempranos. Hasta que no se veía privado del *voũç*, no estaba en condiciones de poetizar. Porque no poetizaba en virtud de una técnica, sino porque estaba poseído por un Dios. Es cierto que después, en mi República, hablé de la poesía como de una *technè mimetike*. Pero eso no empece para que condenase el arte triplemente: por razones ontológicas, epistémicas y teológico-políticas. Porque el poeta no es más que el pintor —*ut pictura poiesis* dirán después—, hacedor de ídolos, a tres grados de distancia de la verdad y un impío que quiere entronizar a Afrodita como arconte de la ciudad. ¡Los dioses no lo permitan! Ya tuvimos bastante con Paris y su desdichada elección. No, Atenas no será Troya.

—Eso se entiende, podríamos replicarle, después de todo nos sorprendería que profesaras una ideología distinta de la indoeuropea: la tercera función, Afrodita, no puede estar por encima de la primera, Hera. No nos trates de ignorantes, nosotros hemos leído a Dumézil, faltaría más. Y sabes una cosa: «La querrela entre filosofía y poesía parece ser esencialmente una querrela entre restricción y licencia sexuales»<sup>1</sup>.

—A quien habéis leído vosotros los modernos es a Freud y encima mal. Pero vayamos al meollo de la cuestión. Vosotros decís: «ideas estéticas», dos palabras griegas, sin saber lo que decís. ¿No os dais cuenta de que aquí, en ese sintagma, hay un problema? Si hasta uno de los vuestros escribió un librito que lleva por título justamente «Idea» para explicar «cómo fue posible que el concepto de la Idea, del cual el mismo Platón había deducido tantas veces la inferioridad de la actividad artística, se convirtiera, o casi, por una *inversión* de su sentido, en un concepto específico de la teoría del arte»<sup>2</sup>. Pero ni siquiera en esto sois originales: «la propia Antigüedad, preparando el terreno a las concepciones renacentistas, había convertido la doctrina de las Ideas de Platón en un arma contra la teoría platónica del arte»<sup>3</sup>. Hasta un tal Nietzsche, definirá algebraicamente su filosofía como «la inversión (*Umdrehung*) del platonismo». En fin, la lista sería interminable.

—En eso hemos de darte la razón, a todos les llega su San Martín. Y a ti muy pronto. Pronto Aristóteles, un discípulo tuyo, devolvió para la ciudad a los poetas, que tu *alter ego*, Sócrates, había expulsado. Él reparó el desaguisado. Él rehabilitó filosóficamente el arte. Su *Poética* está escrita sólo para enmendarte la plana, quiero decir: lo que dijiste en el libro X de tu *Politeia*. Él redefinirá la mimesis como *simphyton*, connatural al hombre, con ello legitima tanto ontológica como epistemológicamente el arte. En cuanto a la tercera de tus críticas, la político-

1. «The quarrel between philosophy and poetry seems to be essentially a quarrel between sexual restraint and sexual license». Stanley Rosen, *The Quarrel Between Philosophy and Poetry. Studies in Ancient Thought*, Routledge, New York, London, 1988, p. 4.

2. Erwin Panofsky, *Idea*, Catedra, Madrid, 1981, p. 16. El subrayado es mío; traducción modificada.

3. *Ibidem*.

moral, que habría que llamar con mayor propiedad, teológico-política, para reparar esa facecia, otorgará un sentido filosófico al término de *katharsis*, estético decimos los modernos, de la teología a la estética, purificación de los *pathemata* tales como la compasión y el terror, *eleos kai phobos*. ¡No, los dioses no castigan a los inocentes! ¡Los artistas representan a los dioses tal como son!

Ciertamente Aristóteles escribe su *Poética* con el libro X de la *República* en la otra mano, tratando de darle la vuelta a los argumentos de Platón acerca del arte, de las *technai mimetkai* como las llama. Pero no es eso lo que ahora nos interesa. Porque tenga razón el uno o el otro, el maestro o el discípulo en esto de las virtudes o los vicios del arte, lo que no podemos admitir es eso de las «Ideas estéticas». Aristóteles no llegó a tanto; catolizó la poesía, elevó sus efectos al rango de un fármaco salvífico, pero no se atrevió a pronunciar el sintagma nefando: Ideas estéticas. Es lo mismo que dijo Pío Baroja cuando le dijeron que Pamplona había progresado mucho, tanto que hasta iba a editarse un diario en la ciudad. ¿Y cómo se llamará? preguntó. «El pensamiento navarro», le respondieron. A ver... ¡imposible!, respondió Baroja, si es pensamiento, no puede ser navarro, y si es navarro, no puede ser pensamiento. Lo mismo sucede con el título de la asignatura: Si es una idea no puede ser estética, y si es estética no puede ser una idea, diría Platón. Si por un poder sobrenatural Platón se levantara de la tumba y oyera eso de «ideas estéticas», como aquél al que mataron y descuartizaron y metieron sus restos en una tinaja, que al oír la trompeta del día de resurrección de los muertos y preguntando: *Où sont les neiges d'antan?*, al escuchar las miserias del siglo prefirió, aún descuartizado y en el interior de una tinaja, seguir durmiendo el sueño de los justos.

—¡Vivir en un siglo en el que los que se dicen filósofos hablan de «ideas estéticas»; prefiero seguir, como aquél del que habló Francisco de Quevedo, desmembrado en mi tinaja! ¡Una disciplina filosófica que se llama Estética! ¡Me vuelvo a la tinaja!

¿Tiene algún fundamento la indignación de Platón en este disparatado apólogo? Pero nosotros no poseemos el talento filosófico de

Sócrates y así para responder a esa y las demás preguntas necesitamos ayudarnos de un artificio. Sabemos que Sócrates afirmaba que su «plan para extraer de los demás lo que estaba en sus mentes sin que lo supieran», era una *μαιευτικὴ τέχνη*, la técnica del comadrón. Él se limitaba a ayudar a alumbrar la verdad. Nosotros que carecemos de esa técnica, nos limitamos a practicar un oficio mucho más humilde, pero no por ello menos necesario para el alumbramiento. Lo diremos en jerga filosófica: tratamos de poner en contacto, de que aproxime lo heterónimo. Buscamos la identidad en la diferencia y viceversa. Es decir, procedemos dialécticamente y exigimos que, si nos dais «estética», dadnos también su antónimo filosófico. O sea, ejercemos el oficio de alcahuetes.

Ponemos juntas dos palabras distintas. Si Benjamin dice que la jerga filosófica es una jerga de rufianes, debemos darle la razón. Efectivamente, somos rufianes, alcahuetes, si lo prefieren, terceros «para concertar al hombre, y la muger se ayuntan», como define esa voz Covarrubias. Como Descartes debemos avanzar enmascarados, yo también *larvatus prodeo*, al menos hasta que me encuentre con Alicia, que desenmascaró a la larva fanática de la identidad. Relean el capítulo V, «*Advice from a Caterpillar*», de *Alice in Wonderland*. Conviene, como aconseja Baltasar Gracián, «llevar las cosas en suspenso», como hace Descartes, *le philosophe au masque*, como le llama Maxime Leroy, en un libro que se ha dejado de leer. En todo caso, el filósofo es un disimulador, o sea un ironista. Su duda metódica, hiperbólica es un procedimiento irónico. Descartes se pone la máscara de un escéptico y la lleva hasta su límite. Y así, y sólo así, obtiene la certeza... pero dejemos esa cuestión.

¿Cuál será, pues –comencemos a officiar, busquemosles pareja, emparejemos términos– el antónimo filosófico de estética? Construyamos la serie; de un lado tenemos, el fenómeno, lo sensible, la materia (*hyle*), *eidolon*, el cuerpo, lo particular... podríamos seguir ampliando la serie de equivalencias hasta completar el orden de lo *estético*. Y del otro lado tenemos, ¿qué tenemos? En lugar de lo fenoménico, el fenómeno, lo nouménico, el noúmeno; en lugar de lo sensible, lo inteligible; en el lugar de la materia, la forma; en el lugar del *eidolon*, la Idea, en el lugar del cuerpo,



el alma; de lo particular, lo universal... para formar el orden de lo *noético*, lo perteneciente o relativo al *nous*, esto es el antónimo de lo estético.

Dos órdenes contrapuestos, dos mundos, los dos mundos. Entonces, en su sentido primitivo, una cosa es la estética y otra cosa es la noética. Una se ocupa de lo sensible, la otra de lo inteligible. Y la filosofía tiene como misión abandonar lo sensible y *ascender* al *topos hyperuranios* donde habitan las Ideas. Y así no puede haber ideas estéticas, por definición. Porque para ascender al mundo de las Ideas, lo noético, hay que librarse del lastre de lo estético, esto es, de lo sensible. ¿De qué forma? Ya llegaremos a ello, pero antes debemos iniciarnos. En todo caso ese es un asunto escabroso.

Que haya un camino de un mundo a otro, que haya un contacto entre esos dos mundos, un pasaje, *Übergang*, eso se dice históricamente en filosofía de muy diversas maneras. Por ejemplo, la glándula pineal en Descartes. Pero aquí en Platón las cosas son distintas, estamos en el proto-relato de la filosofía, una estructura que engendrará diversas formas, que debemos identificar claramente.

Para ello debemos acudir, en primer lugar, al *El Banquete*. ¿Qué es lo que permite ascender? ¿Qué fuerza, *Kraft*, nos permite el pasaje? La respuesta del Sócrates de Platón es inequívoca: Eros movido por la belleza. Porque a la Idea de belleza le ha correspondido la *moira* (la suerte, la fortuna) de *host'ekphanestaton einai kai erasmiotaton*<sup>4</sup>, de ser la que más fascina, resplandece, deslumbra y arrebatada de amor. Por eso la filosofía se llama filo-sofía. Oigamos palabras que Sócrates dirige al bello Fedro, el de la cara resplandeciente, y con las que concluye el diálogo homónimo:

—A mi parecer, Fedro, que llamarle sabio es excesivo, y eso no conviene sino a la divinidad. Pero llamarle amante de la sabiduría (filósofo), o algo parecido, no sólo le sería más conveniente, sino que, además, suena mejor<sup>5</sup>.

4. «νῦν δὲ κάλλος μόνον ταύτην ἔσχε μοῖραν, ὥστ' ἐκφανέστατον εἶναι καὶ ἐρασιμώτατον», *Fedro*, 250 d.

5. «Τὸ μὲν σοφόν, ὦ Φαῖδρε, καλεῖν ἔμοιγε μέγα εἶναι δοκεῖ, καὶ θεῶν μόνῳ πρόπειν. Τὸ δὲ ἢ φιλόσοφον ἢ τοιοῦτόν τι μᾶλλον τε ἂν αὐτῷ καὶ ἐμμελεστέρω ἔχου», *Fedro*, 278 d. Sócrates lo distingue del poeta y del que escribe discursos y leyes. «Οὐκοῦν ἄν τὸν μὴ ἔχοντα τιμώτερα

No somos sabios, somos amantes de la sabiduría, o sea, filósofos: *philein, eraō*, amar, desear. La filosofía es así el cruce histórico del conocimiento con el amor. En cierto modo, la constitución de la Estética (1750) como disciplina filosófica es un síntoma de la filosofía, el retorno del *philein*, del Eros a la filosofía. Pero no nos precipitemos.

La filosofía de Platón no está exenta de contradicciones, al menos para nosotros que leemos la historia *a posteriori*. Hemos visto, con demasiada premura quizás, de qué manera Platón concede un privilegio, un privilegio triple (ontológico, epistémico y teológico-político) a la Idea de belleza, pero al mismo tiempo tenemos en el Libro X de *República* una inequívoca condena de las artes, una triple condena también: ontológica, epistemológica y teológico-política. Allí Sócrates y Glaucón se preguntan en qué consiste la poesía. La conclusión es inequívoca: la poesía debe ser desterrada de la ciudad –lo veremos con más detalle– pues *παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφίᾳ τε καὶ ποιητικῇ* (antigua es la querrela entre la filosofía y la poesía). *Palaia diaphora*. La primera se ocupa de lo inteligible, la segunda de lo sensible, de lo estético. Si *aisthetikos* en griego significa lo relativo a la sensibilidad, *aisthesis*, ¿qué tiene que ver lo estético con nosotros los filósofos que nos ocupamos de lo noético? El nuestro es otro mundo. Por eso viene de antiguo nuestra disputa: *παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφίᾳ τε καὶ ποιητικῇ* ¡La reconciliación no es posible!

La fuerza, la energía, *die Kraft*, que permite al filósofo trasponer el mundo sensible, lo estético, y ascender al inteligible, lo noético, es la fuerza del Amor, Eros, ese hijo de Poros y Penia. No es un disparate entonces decir que sin una historia de Erotismo no es posible esbozar siquiera una Historia de la Estética. Una historia del Erotismo singular que integre las diversas formas históricas del amor, desde la paidofi-

---

ὧν συνέθηκεν ἢ ἔγραψεν, ἄνω κάτω στέφον ἐν χρόνῳ, πρὸς ἄλληλα κολλῶν τε καὶ ἀφαιρῶν, ἐν δίκῃ που ποιητὴν ἢ λόγων συγγραφέα ἢ νομογράφον προσερεῖς; (Entonces, el que, por el contrario, no tiene cosas de mayor mérito que las que compuso o escribió dándoles vueltas, arriba y abajo, en el curso del tiempo, uniendo unas con otras y separándolas si se terciá, ¿no dirás de él que es un poeta, un autor de discursos o redactor de leyes?) *Fedro*, 278 d-e. Trad. de E. Lledó.

lia griega al amor cortés y el amor puro de Fénelon, una historia que sostenga la idea de que es posible que esa tradición desemboque en la constitución de la Estética como disciplina filosófica autónoma. En todo caso, los filósofos llevamos en la espalda una pesada carga, somos amantes de la sabiduría, el amor está en nuestro oficio inscrito en nuestro nombre. Y eso hay que tomárselo en serio. Así podremos esclarecer porqué la filosofía se volvió estética, hasta el punto de constituir una disciplina como la Estética en 1750 con Baumgarten. Así Platón podrá descansar por fin en paz.

Debemos, pues, ocuparnos con más detalle de ese cero de la serie que es la *palaia diaphora*, que hemos visto sólo a vuela pluma. Debemos ocuparnos detalladamente de los términos de ese desencuentro original entre la filosofía y la poesía que no autorizaría hablar de una disciplina filosófica que lleve por nombre el de Estética. Así estaremos en condiciones de esclarecer, de dar sentido a esa cifra, 1750, la fecha del nacimiento de la Estética como disciplina filosófica autónoma a manos de Baumgarten, tarea que también requiere su mayeutica y cuyo algoritmo escribiremos del siguiente modo:  $\forall \leftrightarrow \exists$ , que en un principio debe leerse como: «No hay *Aufklärung* (Ilustración) sin Estética, ni Estética sin *Aufklärung*».

\*\*\*\*\*  
 \*\*\*\*\*  
 \*\*\*  
 \*\*  
 \*

Nuestra aproximación a ese título: «Historia de las ideas estéticas» comienza interrogando el término central de esa expresión: «estética». Con el significado actual de disciplina filosófica que se ocupa de lo bello y el arte, es un significado que aparece en la mitad del siglo XVIII (1750) de la mano de Baumgarten. No se puede hablar, por tanto, de Estética propiamente dicha antes de 1750, que es cuando se acuña no el término, porque es un término griego, *αἰσθητικός*, lo relativo o perteneciente a la sensación, a la percepción por los sentidos, a lo sensible, sino su significado actual como disciplina filosófica autónoma. Vino nuevo en odres viejos. Todo lo anterior es, para nosotros, estética *ante litteram*. Estética o filosofía del arte, dos términos que vienen luego a ser idénticos.

En 1829 el viejo Hegel, lean la «Introducción» a sus *Lecciones sobre la Estética*, dicta su último curso sobre Estética (Hegel muere en 1831). Allí Hegel denuncia la inadecuación del término y haciendo de tripas corazón acepta el término, pero entendiéndolo como «filosofía de la bello y más exactamente, filosofía del arte bello», excluyendo así de la disciplina, nada menos y nada más que la belleza natural. Algo no marcha bien en la Estética: antes de cien años no sólo el nombre, sino la disciplina entrará en una fase de inanidad filosófica desesperante. Y esto, la precariedad histórica de la Estética, sus avatares históricos, merece una explicación.

En primer lugar, nace muy tarde, por así decirlo, retrasada. Hasta 1750, es decir, hasta la *Aufklärung*, los filósofos no sienten la necesidad de la Estética, de constituir una disciplina filosófica nueva llamada Estética. Y no sólo es lícito, sino obligado preguntarse por qué. Desde que la filosofía es filosofía han transcurrido muchos siglos hasta la aparición de esa disciplina filosófica autónoma que Baumgarten y tras él los filósofos designaron con el nombre de Estética y que alcanza, no un lugar marginal, sino un lugar central para la filosofía, que hará que un Schelling escriba en 1800, «el órgano universal de la filosofía y la clave de bóveda de todo su edificio: la *Filosofía del arte*»<sup>6</sup>.

Sin duda, los bellos días de la Estética, parafraseando a su antiguo compañero del *Stift* de Tubinga, son cosa del pasado, deberíamos añadir. Porque si saliéramos micrófono en ristre a la calle y preguntáramos al común «¿qué entiende Ud. por “estética”?», pocos, muy pocos responderían que «filosofía del arte». Estética es hoy un rótulo de ciertos establecimientos dedicados en realidad a la cosmética, otra palabra griega, o como la entienden algunos, los miembros de una secta autóctona de «estetas», «fisiognómica», que son en realidad los que creen a pies juntillas en eso de las ideas estéticas, me refiero a los que profesan la ciencia de la psicoestética. Sólo que no empuñan la navaja, sino las ti-

---

6. «Das Allgemeine Organon der Philosophie - und der Schlussstein ihres ganzen Gewölbes - die Philosophie der Kunst». Friedrich Schelling, SW III, p. 349.

jetas. Quiero decir que son peluqueros, los discípulos de Carles M[añoz] Espinalt, el inventor de la amenísima «ciencia de la psicoestética», los Iranzo, Llongueras, etc., que seguramente Uds. conocen. No tomen a broma esta referencia. Porque estos de la psicoestética saben el modo de pasar de un mundo a otro, de lo inteligible a lo sensible, en poner en correspondencia el alma y el cuerpo, en hacer visible (o sea, estético) la psique. Y en esto no se diferencian sustancialmente, que perdone la irreverencia, de... Hegel, que define lo bello como «*das sinnliche Scheinen der Idee*», el aparecer, el brillar sensible de la Idea.

En todo caso, estas cosas deben ser analizadas detenidamente. Alguien debe explicarnos las causas que determinaron tanto el nacimiento de la Estética como su actual decadencia, que esa es otra. Un problema filosófico, no histórico. A mí me sorprende, visto a cierta distancia, a vista de pájaro, desde una perspectiva histórica, esto de que la Estética, el hecho de que no surja hasta el dieciocho como una reacción, lo veremos con detenimiento, a la *palatia diaphora*, como su inversión (*Umdrehung*). Recordemos aquí lo que Platón dice que los poetas decían a los filósofos: «la perra aulladora que ladra a su dueño», «el hombre grande en los vaniloquios de los necios», «la multitud de los filósofos que dominan a Zeus», «los pensadores de la sutileza por ser mendigos» y otras mil muestras de la antigua oposición entre ellas<sup>7</sup>.

Pero ahora los perros comen del mismo plato que el amo. Y hasta Badiou escribe un libro para celebrarlo: *Manuel d'inesthétique* (1998). Ya pasaron los bellos tiempos en que los poetas escribían cosas como *Las Nubes*. Aristófanes no hace sino seguir una vieja tradición que se remonta al menos hasta Epicarno en la que el filósofo es ya un personaje de comedia, que se encarna en el *ἀλαζών*, la contrafigura del *εἴρων*. La ironía socrática (*εἴρωνεία*) es, dicho sea de paso, en cierto modo, un «préstamo», un botín dialéctico que Sócrates arrebató a la poesía. Y que los poetas reclamarán con el tiempo. Sea como sea, los filósofos están

---

7. «“λακέρυζα πρὸς δεσπότην κύων” ἐκείνη “κραυγάζουσα”, καὶ “μέγας ἐν ἀφρόνων κενεαγορίαισι”, καὶ ὁ “τῶν λίαν σοφῶν ὄχλος κράτων”, καὶ οἱ “λεπτῶς μεριμνῶντες” ὅτι ἄρα “πέρονται”, καὶ ἄλλα μυρία σημεῖα παλαιᾶς ἐναντιώσεως τούτων.» Pol. 607b-c. Versión española de Conrado Eggers Lan. Platón: *República*, Gredos, Madrid, 1986, p. 476.

en las nubes, o sea en lo noético, los poetas en la tierra, esto es en lo estético. Lean *Las Nubes*, si no lo han hecho ya. Cuando vean a los payasos de la tele, ya saben de donde proceden: simplificando, el clown y el augusto son trasuntos del ἀλαζών y el εἶρων.

¿Cómo vamos a abordar nosotros la cuestión? Mediante una bibliografía limitada, la que figura en el programa (en cualquier caso, huimos de los manuales y de las «Introducciones a la Estética», que los escribe el diablo). Como primera estación de nuestro recorrido tenemos un pequeño libro escrito no por un filósofo, sino por un historiador del arte, si bien, podríamos decir, *philosophassez*, a saber, *Idea*, Erwin Panofsky (1924), cuyo título completo reza así: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (Idea. Una contribución a historia de los conceptos de la teoría del arte más antigua).

Porque ya en la Introducción de su libro, que les recomiendo tengan en sus manos para seguir estas lecciones con el máximo provecho, nos obsequia con el enigma (en realidad una paradoja) que el texto tratará de resolver y que constituye su urdimbre misma. A saber: «cómo fue posible que el concepto de la Idea, del cual el mismo Platón había deducido tantas veces la inferioridad de la actividad artística, se convirtiera, en cambio, en algo casi específicamente estético».

Una ironía de la historia o el tiro por la culata. O, si lo prefieren, para cerrar el círculo de la ironía, para hacer al ironista también víctima de la ironía: «el culo por la tirata». Y prosigue Cassirer de este modo: «La respuesta nos la facilita el propio Melanchton [1497-1560]; para su interpretación de la doctrina de las Ideas se apoya en Cicerón, y nos demuestra así que la propia Antigüedad, preparando el terreno a las concepciones renacentistas, había convertido la doctrina de las Ideas de Platón en un arma contra la teoría platónica del arte».

Ya en la antigüedad se ha producido, por así decirlo y para remedar a Nietzsche, una particular inversión del platonismo: hemos pasado, hemos transitado desde una concepción mimética del arte a una concepción heurética o heurística, nos dirá Panofsky; del espejo a la lámpara, *from the mirror to the lamp*, para aludir al título de ese es-

pléndido libro de M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (1953). En la Introducción de ese libro Abrams establece un inventario de lo que él llama «Orientaciones de las teorías críticas», cuya versión modificada dio lugar a un artículo titulado «Types and Orientations of Critical Theories» (1986). Lo que se ha pensado teóricamente sobre el arte a lo largo de la historia se puede reducir a cuatro tipos de teorías, a saber: una, el espejo (esto es, las teorías miméticas); dos, la lámpara (esto es, las teorías expresivas), que vendrían a ser las concepciones heurísticas de Panofsky. A las que debemos añadir, y este tipo u orientación teórica cobra cada vez una mayor importancia en la reflexión de Abrams, el tipo u orientación «objetiva»: las que consideran la obra de arte como una, él no utiliza este término –Abrams no es un filósofo–, como una «entelequia», otra palabra de nuestra jerga de rufianes. Y, por último, las teorías «pragmáticas». Con esto tenemos un plano muy exacto, muy preciso de todo lo que se ha dicho teóricamente sobre el arte.

Vayamos a la cuarta de las orientaciones, las teorías pragmáticas (soslayaremos de momento el tercer tipo, el más importante, que analizaremos más tarde en el curso). Son teorías pragmáticas aquellas que ponen el acento en los efectos que la obra de arte causa en el que la recibe, en el espectador, en el receptor. Quizás algunos de Uds. hayan oído hablar de la «Estética de la recepción», una alternativa al modelo de Estética que representó la última gran Estética, la de Adorno a finales de los años sesenta. Pero el modelo para todas ellas es la propuesta por Aristóteles en su *Poética*. Es una teoría pragmática porque al definir la tragedia enfatiza un fenómeno que él nombra por primera vez con ese significado, que es la catarsis, la *katharsis*. Dice allí Aristóteles: la tragedia causa, produce la purificación (*katharsis*), que es un término médico-religioso, de pasiones (*pathemata*) tales como la compasión y el temor (*eleos kai phobos*). ¿De qué manera? Como dice A. Ničev en un libro prodigioso sobre la materia (*L'énigme de la catarsis tragique dan Aristote*, 1970): el espectador cree erróneamente que el héroe de la tragedia es inocente, y que a pesar de su inocencia los dioses le castigan, lo que le mueve a compasión por la suerte del héroe y le llena de temor porque

teme sufrir la misma suerte hasta el punto de derramar lágrimas y mesarse los cabellos.

—Pero tienes razón, querido Platón, la tragedia excita las bajas pasiones. Pero eso tan sólo es un momento: si el poeta lleva al espectador a ese estado es con fines terapéuticos, «homeopáticos»: la espada que sana es la misma que la que hirió. Si el poeta provoca en el espectador la compasión y el temor es sólo para disolver esas pasiones, para purgarlas. En ese momento el poeta introduce un *tournant* decisivo: en ese preciso instante revela que esas pasiones eran infundadas, porque el héroe en realidad era culpable, culpable de una *megale amartia*, cosa que hace que los espectadores se liberen, se purifiquen de esas pasiones: los dioses son siempre justos, castigan sólo a los culpables. Y lo que era compasión y temor se convierte en una enseñanza acompañada de una sensación ἐδύς (dulce).

Es ésta una teoría pragmática: la obra de arte es definida a partir de sus efectos (πρᾶγμα, πρᾶξις), el arte como una especie de terapia colectiva, o para decirlo con mayor propiedad, un dispositivo teopolítico. Pero a eso ya llegaremos.

He hablado también, no sin ironía, de entelequia: la obra de arte puede ser concebida, con independencia absoluta de sus efectos, como una entelequia. *En-telos*, esto es, que contienen su propio fin, que son un fin en sí mismas, que se agotan en sí mismas, perfectas, que nada exterior a ellas las determina, o como dirá Moritz a finales del XVIII, *in sich selbst vollendetes*. Es decir, lo que no tiene exterior, en sí y para sí, o lo que es lo mismo: mismidad. Abrams designa estas teorías como objetivas y a las que otorga una importancia decisiva a partir del XVIII. Porque este tipo de teoría es la preponderante a partir de esa fecha hasta nuestros días. Porque antes de esa fecha, y esto para nosotros es un dato precioso, a nadie se le ocurre pensar el arte de ese modo. Y es un dato precioso porque ese momento, ese cambio en la historia de las teorías del arte es justamente el momento del nacimiento de la Estética como disciplina filosófica autónoma. ¿De qué forma? A través, nos dice Abrams, de la definición de lo bello en términos de desinterés.



En 1790, la fecha de publicación de la *Crítica de la Capacidad de Juicio* (*Kritik der Urteilskraft*), aparece definido lo bello, según la cualidad, como aquello que produce una complacencia *desinteresada*, *interesseloses Wohlgefallen*. Y eso constituye un cambio revolucionario en la historia de las teorías del arte: nunca antes se había definido lo bello de ese modo. Y Abrams se pregunta: ¿de dónde procede esa idea? ¿Qué sea un crítico literario el que formule esas preguntas, el que nos dé lecciones a los filósofos! *Del idioma de la teología cristiana platonizante*, responde Abrams.

—¿Cómo! ¿Te das cuenta de que lo que acabas de decir te granjeará la enemiga, te hará merecedor de las iras de todos los académicos del mundo? O sea, que en el momento que la humanidad se libera de toda tutela, que emprende el que tú llamas púdicamente camino de «salida de su minoría de edad auto-culpable» y «se atreve a pensar» —los términos de la célebre respuesta de Kant a la pregunta *Was ist Aufklärung?*—, en ese momento en el que parece hundirse definitivamente la hegemonía de la religión, ¿en ese momento la religión se camufla y se disfraza, se traviste de arte y éste ocupa su lugar?

—Pues sí, he dicho eso.

—Entonces ¿nos hemos estado engañando durante siglos? ¿De tal modo que a esto de la Estética deberíamos mejor llamarle Erótica? Porque lo tú llamas púdicamente «teología cristiana platonizante» es una tradición que alcanza su máxima expresión a finales del siglo XVII en la doctrina del amor puro, de Fénelon y Madame Guyon, que Roma condena de forma drástica junto con el quietismo de nuestro Miguel de Molinos.

El modo de relación con la obra de arte, dice Abrams, ha de estar presidido por el desinterés, se ama al otro por sí mismo, sin esperar nada a cambio, desinteresadamente. El término desinterés está asociado indisolublemente al de amor. Si leen esa magna obra que es *Explication des maximes des saints sur la vie intérieure*, que Fénelon escribiera en 1697, se ejercitarán en la distinción entre el verdadero amor, el amor desinteresado en 45 artículos reveladores. Alcanza su máxima expresión en la doctrina del amor puro feneloniana, pero pude rastrearse esa

tradición mucho más allá, lo veremos. Una tradición que en su forma secular convierte a Aldonza Lorenzo en Dulcinea del Toboso. Cara de perra se llamaba a sí misma Helena de Troya. ¿Merecía una guerra? Ella misma se lo preguntaba. Recuerden el espanto de Sancho al ver que su amo se daba cabezadas contra las peñas para hacerse digno de su dama, para purificarse, una forma de *katharsis*. Quería desprenderse de todo interés. ¿Por qué se pone a andar el caballero andante? Por la dama. ¿Por qué amaba Alcibíades a Sócrates? Por la ἀγάλα. Lean el *Symposion*, allí se formula por primera vez la idea de amor puro. Nada tiene Aldonza Lorenzo que pueda causar el amor de su caballero andante, por lo que sea digna de ser amada. Por nada, la ama por nada.

Debemos ahora llevar el agua a nuestro molino (iba a decir a nuestro Molinos). Al molino de la Estética. Esa tradición, la del amor puro, soterrada por la Iglesia de Roma, reaparece en la teoría del arte, como teoría del arte: la obra de arte es concebida como objeto de amor puro. En cierto modo, podemos decir que en eso consiste la Estética. Eso explica la fórmula kantiana: una complacencia unida al desinterés. Momento inaugural. Lo escribimos así:  $\forall \leftarrow \rightarrow \exists$ , álgebra que leemos ahora como la co-implicación de la  $\forall$ ufklärung y la  $\exists$ stética. Si y sólo si *Aufklärung*, Estética; Estética, si y sólo si *Aufklärung*. Sin *Aufklärung* no hay Estética, no hay Estética sin *Aufklärung*. (La inversión de la *palatia diaphora* que escribiremos así:  $\forall \leftarrow / \rightarrow \exists$ ).

Ahora bien, ¿qué podemos aquí entender por *Aufklärung*? Y ¿qué pinta aquí el desinterés? Todas estas cuestiones se ordenan si añadimos a nuestra serie un nuevo término: *Kapitalismus*. Traigamos en nuestro auxilio para salvarnos de la confusión las palabras de Adorno en su *Ästhetische Theorie*: «Kunst ist die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft, nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren»<sup>8</sup> (El arte es la antítesis social de la sociedad, no se deduce inmediatamente de ella).

No quisiera resultarles enigmático. El desinterés de lo bello está directamente relacionado con una sociedad, la capitalista, que se constituye sobre el interés y el dominio. La Estética configura el arte

8. Theodor W. Adorno, *GS 7*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1970, p. 19

como un Mundo Nuevo, el Nuevo Mundo, un heterocosmos. El mundo, el primer mundo, se constituye sobre el interés, y al mismo tiempo se constituye otro mundo, el mundo de arte, ¿presidido por qué? Por el desinterés. El arte en la época del capitalismo ha experimentado una profunda mutación que se registra en su teoría. En la que convergen muchas cosas, entre otras una tradición teológica precisa, más específicamente, teodíquica, relativa a la teodicea. Pero esta es una cuestión cuya discusión no conviene precipitar. Volvamos pues al punto en donde emprendimos nuestra digresión.

El tercer tipo de orientación de las teorías del arte, como decía siguiendo a Abrams, lo constituyen las teorías objetivas, que desempeñan un papel hegemónico a partir de mitades del dieciocho, de 1750, hasta nuestros días. Toda nuestra actual teoría del arte es tributaria de esa concepción que aparece en el siglo XVIII. Todas las aparentes rupturas con esa tradición, por ejemplo, la concepción del arte de un Derrida, no constituyen en realidad ninguna novedad. Hasta Adorno, que critica acerbamente el concepto de desinterés en el arte, debe reconocer que: «La experiencia artística sólo es autónoma cuando se sacude el gusto de gustar. El camino hacia ella transcurre a través del desinterés; la emancipación del arte respecto a los productos de la cocina o de la pornografía es irrevocable»<sup>9</sup>.

Tenemos ahora dos mundos también, el empírico (E), por un lado, y, por otro, el estético (Ξ), el heterocosmos, como lo llamará Baumgarten (1735), el mundo superior, que ahora paradójicamente es el mundo del arte, una inversión platónica del platonismo, por así decirlo. Lo estético (en su nueva significación) de antaño está ahora en la parte superior. Debemos esforzarnos en comprender esta paradoja, el carácter paradójico del arte en la modernidad. Y para ello es preciso remontarse hasta la escalera platónica, *the ladder of love* y a su consecuencia inmediata respecto al arte: *palaia diaphora*.

---

9. «Autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft. Die Bahn zu ihr führt durch Interesselosigkeit hindurch; die Emanzipation der Kunst von den Erzeugnissen der Küche oder der Pornographie ist irrevokabel». T. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt an Main, 1970, p. 27.

Debemos reconocer su presencia, por ejemplo, en la *Crítica de la capacidad de juicio* kantiana. Cuando Kant distingue entre juicios determinantes y juicios reflexionantes no hace otra cosa que declinar la escalera platónica. Un juicio es determinante si procede de lo universal a lo particular. podemos escribirlo así:  $\forall \rightarrow \exists$ . Un juicio es reflexionante si procede de lo particular a lo universal:  $\forall \leftarrow \exists$ . Para ser más precisos recurramos al texto mismo de Kant: «La capacidad de juicio (*die Urteils-kraft*), en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal. Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, la capacidad de juicio, que subsume en él lo particular [...] es determinante (*bestimmend*). Pero si sólo es dado lo particular, para lo cual debe encontrar lo universal, entonces la capacidad de juicio es solamente reflexionante (*reflektierend*)»<sup>10</sup>.

¿Reconocen aquí la *ladder of love* platónica? Imprímanle un giro de 90° y la verán aparecer, como en esas figuras dobles, criptoimágenes o imágenes rompecabezas, *Vexierbilder*, en el diccionario de los hermanos Grimm. La *Kraft* del *Urteil*, la *Urteilstkraft*, la capacidad de juicio, la fuerza por la que lo universal y lo particular concuerdan, esa fuerza es el viejo amor, la que permite desplazarse por la escalera. Por eso es imperdonable que los traductores la escamoteen traduciendo la *Kritik der Urteilstkraft*, por la *Crítica del Juicio*. Se escamotea así la fuerza, la *Kraft*, la energía que permite pasar de lo universal a lo particular y viceversa. El proto-relato de la filosofía la identifica claramente llamándole por su nombre Eros, hijo de Poros y Penia. Así lo registra Platón en el *Symposion*. Un Eros que se esconde, un Eros larvado, enmascarado. Piensen en la *Metamorfosis*. Sí, también en la de Kafka, la metamorfosis es una imagen de origen cristológico: la transformación de los insectos, larva, crisálida e imago no es sino la encarnación, muerte y resurrección de Cristo. Un viaje de ida y vuelta también. Pero no quiero abusar del carácter acroamático de mi enseñanza.

¿Qué es lo que permite pasar de lo universal a lo particular, de la forma a la materia, del espíritu a la carne, de Dios a hombre? El

---

10. Theodor W. Adorno, *GS 7*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1970, p. 19

Amor. El Amor de Dios, *Ágape*, el nombre que toma Eros con el cristianismo. ¿Por qué triunfó el cristianismo? Dodds –Dios lo tenga en su gloria– todavía se lo estará preguntando desde la otra vida. Porque para eso escribió *Pagan and Christian in an Age of Anxiety* (1965), sin que pudiera llegar a alguna conclusión segura que disipara su incertidumbre. Dodds –lo recordarán Uds. por su célebre *Los griegos y lo irracional*– debería haber leído a Nygren y su *Eros och Agape* (1930-1936)<sup>11</sup>. Se hubiera enterado de la diferencia entre el amor griego y el amor cristiano, Eros y *Ágape*. Como dice el propio Nygren, no sin un grano de sal: «La idea cristiana del amor, que supone una revolución de la concepción ética sin parangón en la historia de la ética, una revolución que Nietzsche describe acertadamente como una completa “transvaloración de todos los valores antiguos” –esta idea y las vicisitudes por las que ha pasado en la historia cristiana apenas se mencionan en las historias tradicionales de la ética»<sup>12</sup>.

Para Nygren el triunfo del cristianismo se explica por la invención en tiempos de *anxiety* de un concepto de amor completamente distinto del que domina en la Antigüedad. Lo que le permite, de paso, legitimar la Reforma de Lutero como el restaurador del mensaje primitivo paulino, el de *Ágape*, que es lo que significa la Reforma. Para Lutero Roma venía a ser el anagrama inverso del Amor, su doble siniestro hasta que llegó Lutero y mandó parar. Ciertamente que la Iglesia de Roma toleró a algunos puros, a algunos perfectos, pero la historia de la Iglesia es la historia de la represión de aquellos que llevaron hasta sus últimas consecuencias aquel mensaje.

No son estas referencias ociosas para lo que nos ocupa, a saber, el por qué lo estético en un momento histórico determinado, la *Aufklärung*, puede llegar a constituir el objeto de una disciplina filosófi-

11. Publicado originalmente en lengua sueca, la primera traducción al inglés (*Agape and Eros*) aparece en tres vols. entre 1932 y 1939.

12. «The Christian idea of love, which involves a revolution in ethical outlook without parallel in the history of ethics, a revolution rightly described by Nietzsche as a complete “transvaluation of all ancient values” —this idea and the vicissitudes through which it has passed in Christian history are scarcely mentioned in the traditional histories of ethics». Anders Nygren, *Agape and Eros*, The Westminster Press, Philadelphia, 1953, p. 28.

ca autónoma o, aún más y como hemos visto, la filosofía del arte pueda llegar a convertirse en «el órgano universal de la filosofía –y la clave de bóveda de todo su edificio».

Les preguntaba, me preguntaba, hace un momento qué era lo que aquí debíamos entender por *Aufklärung*. En estos casos lo mejor es preguntarle a Kant para que responda. Apréndanse su respuesta de memoria:

—*Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit* (Ilustración es la salida de la infancia (minoría de edad) auto-culpable del hombre). Y si quiere que se lo resuma en una divisa, le responderé con un fragmento de la Segunda Epístola a Lolio de Horacio: «*sapere aude!*» Atrévete a saber. Líbrate de cualquier tutela, toma la decisión, ten el valor de servirte de tu propio entendimiento.

Pero no todo es luz en la Ilustración. En ese mismo año de 1874, el año en que se publicaba en el *Berlinische Monatschrift* la respuesta de Kant a la pregunta: «*Was ist Aufklärung?*» Kant escribía con la otra mano: «*der Mensch ist ein Tier, wenn es unter seiner andern Gattung lebt, einen Herrn nötig hat*» (el hombre es un animal que cuando vive entre sus congéneres necesita un amo). El carácter imperativo del «*sapere aude!*» lo hacía presentir. Porque ¿de dónde procede esa orden? ¿Quién la pronuncia? Hemos pasado de Guatemala a Guatepeor. Abandonar la minoría de edad auto-culpable, abandonar toda tutela, para contraer una obligación aún mayor. Ese *sapere aude!* significa, en definitiva: sé tú tu propio Amo.

—Eso está bien, es magnífico, estoy convencido, querido Immanuel. A partir de hoy seré mi propio Amo. No me serviré sino de mi propio entendimiento, pero...

En cierto modo se trata de una repetición del gesto de Descartes de abandonar todo lo aprendido, de poner en duda todo el saber adquirido en La Flèche, su duda hiperbólica. Pero la fórmula de Kant contiene indicios conspicuos de aquello que servirá de fundamento de la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno. Y esto ha de ser puesto en relación con los orígenes de la Estética.

—El problema, como decía, es el siguiente, querido Immanuel: Si yo soy mi propio Amo, desde el momento que decido ser mi propio Amo, por así decirlo, me convierto en mi propio esclavo.

Este es el problema de la Ilustración: el problema de la escisión del sujeto. Y no es seguro que ese Amo no sea menos feroz que el antiguo Amo. Sade, el divino Marqués, como aristócrata que era, pareció entenderlo bien. El sujeto moderno es un sujeto dividido y la respuesta de Kant a la pregunta «*Was ist Aufklärung*» resulta reveladora. Una división que es característicamente cartesiana. Un sujeto, entonces, que podemos denominar paradojo. Y no es extraño entonces que el arte se constituya en la modernidad como una paradoja. Así lo caracteriza, por ejemplo, Adorno en su *Ästhetische Theorie*: es autónomo y, al mismo tiempo, un *fait social*. Del mismo modo Kant no puede definir lo bello sino de forma paradójica; complacencia desinteresada, sin concepto determinado, finalidad sin fin, placer negativo, son todas expresiones paradójicas que revela el carácter paradójico del arte en la modernidad. Una paradoja que podemos denominar russelliana. Está dentro y está fuera al mismo tiempo, como la hormiga sobre la banda de Moebius escheriana. Y en este sentido es reveladora la lectura que el propio Adorno realiza de la definición de lo bello kantiana, que comprende a medias, que me perdone allí donde se halle. A Adorno le parece que es necesario corregir a Kant en su definición de lo bello y afirma que «Al desinterés debe asociarse la sombra del interés más salvaje, para que sea algo más que mera indiferencia, y hay muchas razones para suponer que la dignidad [subrayen esta palabra] de las obras de arte depende de la magnitud de los intereses de los que son arrebatadas<sup>13</sup> (*abgezwungen sind*)».

Al leer esto, uno piensa inmediatamente en el caso de Don Quijote y Dulcinea. Las andanzas de aquél no están determinadas por el interés, tan sólo para hacerse *digno* de la Dama, pero a ese desinterés le acompaña la sombra del interés más salvaje, una ferocidad, una *Kraft* inconmensurable, que le hace soportar lo insoportable, a sufrir lo

---

13. También, arrancadas.

insufrible (la sombra del interés más salvaje) ¿por qué? No se me ocurre otra repuesta: por amor. Un lugar en el que las cosas se invierten, donde el menos es más.

Esta es la manera por la que Adorno ancla el carácter materialista de su Estética, una materialidad que está mordida por la negatividad, una materialidad paradójica. Por eso Adorno explica el arte mediante una doble paradoja. Pero es pronto para plantear estas cuestiones; estamos todavía en los primeros estadios de la iniciación. Pero es importante que desde el principio adviertan que lo estético pone en tela de juicio las oposiciones terminológicas convencionales. Así sucede, por ejemplo, en Kant –lo hemos visto– que se ve obligado a definir lo estético mediante términos que son en sí mismos paradójicos: por ejemplo, en referencia a lo Sublime que, siguiendo a Burke, distingue netamente de lo Bello, nos habla de un *negative Lust*, un placer *negativo*. No me digan que este placer no es un placer paradójico. La «legalidad en el gusto» que Kant descubre y que le obliga a escribir una tercera Crítica es sin duda la responsable de estas aparentes antinomias. Pero ellas nos autorizan a hablar en el caso de un materialismo negativo. Porque es a eso a lo que alude Adorno con su expresión «la sombra del interés más salvaje».

Todas estas cuestiones, que no son sencillas, se esclarecen al recurrir a esa tradición que Abrams designaba con el pio nombre de «teología cristiana platonizante», la tradición del amor puro, un asunto de Teodicea, una interrogación acerca del Mal y la voluntad de Dios. Dudo que Dios me ame. ¿Y si Dios, una suposición imposible, hiperbólica, cartesiana, en realidad lo que quisiera para mí fuera la eterna condenación? –no me digan que esto no les recuerda al Dios engañador de Descartes. Para Fénelon esta sola suposición basta para obtener la certeza de su amor, de un amor... desinteresado, sin razón.

Estas conexiones secretas, inadvertidas, entre Estética y Teodicea no pueden pasarnos desapercibidas, ni resultarnos estrambóticas hasta el punto de que se vuelvan bizcos<sup>14</sup>. Después de todo, ya hemos

---

14. *Strambo* (it.) = bizco.



visto cómo Aristóteles enmendaba la plana a Platón con relación a su condena de las artes miméticas: trayendo a colación su valor teodíquico. ¡La tragedia reconcilia a los hombres con los dioses mediante un procedimiento de naturaleza homeopática! ¿Por qué todos los autores, empezando por Burke, para definir qué sea lo Sublime, recurren en todos los casos al mismo ejemplo: el del santo Job? Herder, por ejemplo, en su *Vom Geist der ebräischen Poesie* (1872-1874), (Del espíritu de la poesía hebrea), atribuye a los judíos la invención de lo Sublime y cita el *Libro de Job* como la cima de la «poesía sublime». Y lo mismo sucede con Hegel.

Mira en el fondo de tu corazón. Algo habrás hecho para que Dios te castigue de esta forma. Y Job miró en el fondo de su corazón y no halló ni una sombra de pecado. Y Dios le sigue castigando. Pero él lo sigue amando. ¿Por qué? ¿Porque los designios de Dios son inescrutables? Eso sería una explicación veterotestamentaria. Es preciso que aparezca San Pablo para que el concepto de Ágape cambie las cosas, para que sea posible otra explicación, una nueva interpretación de la figura de Job, una interpretación que podemos llamar neotestamentaria. Los modernos van a decir: en ese caso, llevemos al extremo, la duda hiperbólica, las cosas de la teodicea. Supongamos que lo que quiere Dios para las criaturas es el mal eterno, su condenación. A partir de esa suposición se produce un tránsito, un tránsito semejante al que se produce en el *Symposion* cuando Fedro explica la relación entre Patroclo y Aquiles. La inversión entre el *eromenos* y el *erastes*, al amado y el amante. Recuerden que es la muerte de Patroclo (su inexistencia) la que determina la decisión de Aquiles de convertirse en *erastes*, de pasar de *eromenos* a *erastes*<sup>15</sup>. Como dice Fénelon, seguramente para librarse de la acusación de quietismo: «El estado pasivo, ya sea en los tiempos limitados de la Contemplación pura y directa, o en los intervalos en que no se contempla, no excluye ni la acción real ni los actos sucesivos de la voluntad, ni la distinción específica de las virtudes en relación con sus objetos propios; sino sólo la simple actividad o preocupación interesada»<sup>16</sup>.

15. *Symposion* 179-180.

16. «L'état passif, soit dans les tems bornez de Contemplation pure et directe, soit dans les intervalles où l'on ne contemple pas, n'exclut ni l'action réelle ni les actes successifs de la volonté, ni la distinction spécifique des vertus par rapport à leurs objets propres; mais seulement la simple activité ou

Permítanme concluir: es necesario instruirse en las cuitas del amor para estar en condiciones de comprender lo estético. Mi recomendación es ésta: para leer a Kant, al Kant de la Tercera Crítica, para el que «[l]a complacencia (*Wohlgefallen*), que el juicio de gusto determina, está desprovista de todo interés», lean a Fénelon. Allí encontrarán el arcano del desinterés estético de los modernos: «El principio de la santa indiferencia es sólo el desinterés del amor. Las pruebas no son más que su purificación. El abandono es sólo su ejercicio en las pruebas. La desappropriación de las virtudes no es más que el despojo de toda complacencia, todo consuelo y todo interés propio en el ejercicio de las virtudes por puro amor»<sup>17</sup>.

\*\*\*\*\*  
 \*\*\*\*  
 \*\*  
 \*

Hemos vislumbrado en las clases pasadas el problema al que nos enfrentamos, a saber: el tránsito de la *palaia diaphora*, que designa la irreconciliabilidad de la poesía con la filosofía, a la invención de la Estética. Poesía y filosofía, dice Platón, son ámbitos radicalmente irreconciliables, de tal manera que, desde la doctrina platónica de las ideas, resulta aberrante el sintagma «ideas estéticas». Sin embargo –decíamos–, en 1750, con Baumgarten, se constituye una disciplina filosófica, los propios filósofos constituyen una nueva disciplina filosófica autónoma, que denominan Estética. Desde el siglo V antes de nuestra era hasta 1750 la filosofía prescinde de eso que ahora denominamos Estética y que forma parte de los planes de estudio –es verdad que ocupa en esos planes un lugar harto precario– de una Facultad de Filosofía. Y es lícito preguntarse: ¿qué ha debido suceder para que las relaciones entre la

---

*inquiétude intéressée*». François de Salignac Fénelon: *Explication des maximes des saints sur la vie interieur*, Pierre Aubouin, París, 1697, pp. 271-272.

17. «Le principe de la sainte indifférence n'est que le désintéressement de l'amour. Les épreuves n'en sont que la purification. L'abandon n'est que son exercice dans les épreuves. La desappropriation des vertus n'est que le dépouillement de toute complaisance, de toute consolation, et de tout interest propre dans l'exercice des vertus par le pur amour». *Ibidem*, pp. 270-271.

filosofía y la poesía hayan cambiado tan drásticamente? En el intento de trascender lo que sería una «Historia de las ideas estéticas» al uso –después de todo estamos en una facultad de filosofía, no de historia– y para imprimirle el sesgo característico de lo filosófico –recuerden que no somos sabios, somos *amantes* de la sabiduría– señalamos, ponemos el énfasis en el desencuentro inicial de la filosofía y el arte, la poesía, que denominamos haciéndonos eco de las palabras de Sócrates en el libro X de *Politeia*: *palaia diaphora*, vieja disputa, vieja querrela, vieja diferencia. Porque es un gesto inaugural de la filosofía, la distinción de los dos ámbitos, el de lo noético y el de lo estético, su separación, *chorismos*. Pero en 1750 Baumgarten da el nombre de Estética a una nueva disciplina filosófica. Y nos preguntábamos: ¿qué es lo que determina la necesidad de constituir una nueva disciplina filosófica? Porque eso no pasa todos los días, no pasa todos los días que los filósofos decidan constituir una nueva disciplina filosófica. Nos preguntábamos también si esa expresión, *palaia diaphora*, bastaba para caracterizar hasta ese momento, 1750, las relaciones entre filosofía y poesía. Descubríamos que ya en la Antigüedad se produce una cierta inversión de la *palaia diaphora* y, siguiendo a Panofsky, decíamos que pasábamos de una concepción mimética de arte a una concepción heurética. Es verdad que la explicación de Panofsky no nos resulta del todo convincente, no nos satisface porque encontramos algunas insuficiencias. En primer lugar, y para no extendernos excesivamente en esta cuestión, el papel de Aristóteles en esa inversión de la *palaia diaphora* no está suficientemente desarrollada. Una mayor atención a la *Poética* y el parangón directo de ésta con el libro X de la República hubiese resultado muy esclarecedor. En cuanto a Plotino: está infravalorado el papel que Eros cumple en el arte. Pero, lo más importante, la explicación de esa inversión está desvinculada de la concepción platónica de la belleza. Porque al lado de la condena platónica de las artes está el privilegio que éste otorga a la Idea de Belleza y la cuestión de Eros como capacidad, fuerza ascendente.

Pero procedamos paso a paso. Veamos los términos de la *palaia diaphora*. Tenemos, por una parte, las invectivas con las que los

poetas obsequian a los filósofos que Platón recoge en el libro X de su *República*, la tradición de la caracterización del filósofo como un tipo de *alazon* en la comedia antigua, el que simula ser sabio sin serlo, un sabihondo, la pareja del *iron* el que disimula su sabiduría. Del otro, los textos que contienen sin paliativos la condena filosófica de los poetas y la poesía, me refiero al *Ion*, un diálogo de juventud, y a *Politeia*, sobre todo a ese libro X que hemos comentado. Una triple condena; tres son los reproches que la filosofía de Platón dirige a la poesía un reproche ontológico (su falta en ser, son *eidola*), lo que hace el poeta son fantasmas; epistemológico: las obras de arte están a tres grados de la verdad y, tercer reproche, político-moral o, si lo prefieren, teológico-político-moral –en cualquier caso, no psicológico, como dicen algunos sin saber lo que dicen. Oigamos a Sócrates hablar de los poetas ante el Tribunal que lo va a condenar a muerte por corromper a los jóvenes, y recordemos que son dos jóvenes los que lo acusan, un político y un poeta:

«En efecto, tras los políticos me encaminé hacia los poetas, los de tragedias, los de ditirambos y los demás, en la idea de que allí me encontraría manifiestamente más ignorante que aquéllos. Así pues, tomando los poemas suyos que me parecían mejor realizados, les iba preguntando qué querían decir, para, al mismo tiempo, aprender yo también algo de ellos. Pues bien, me resisto por vergüenza a deciros la verdad, atenienses. Sin embargo, hay que decirla. Por así decir, casi todos los presentes podían hablar mejor que ellos sobre los poemas que ellos habían compuesto. Así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales (*φύσει*) y en estado de inspiración (*ἐνθουσιάζοντες*) como los adivinos y los que recitan los oráculos. En efecto, también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen»<sup>18</sup>.

Los poetas no saben nada de lo que dicen... Lo que dicen –se trata de un diálogo de juventud– lo dicen por entusiasmo, esto es, en-

18. «Apología de Sócrates», 22b-c, en Platón, Diálogos I, Gredos, Madrid, p. 156. El original griego dice así: «ἔγνων οὖν αὖ καὶ περὶ τῶν ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφία ποιῶν ἃ ποιῶν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες ὥσπερ οἱ θεομάντις καὶ οἱ χρησμοδοί· καὶ γὰρ οὗτοι λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ καλά, ἴσασιν δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι».

diosados, porque poseídos por un Dios, éste habla por su boca. Lo veremos después con más detalle en el *Ion*, otro diálogo de juventud.

Tenemos, además, la *República*, especialmente el libro X, como les decía. Esto basta para dar cuenta de la crítica filosófica, la condena filosófica, porque es una condena en sentido propio: los poetas deben ser expulsados de esa ciudad ideal. Una sentencia virtual y, a la postre, irónica, porque el que va a resultar expulsado de la ciudad va a ser el propio Sócrates, el filósofo. En tanto en cuanto es una «molestia» para la ciudad.

Pero para tener todas las cartas en la mano... Para que no se nos acuse de guardarnos algunas en la manga en este envite: tenemos el *Ion* y la *República*, debemos compensar esta posición adversa de la filosofía platónica con respecto a los poetas y la poesía con el privilegio que concede Platón a la Idea de belleza. ¿Qué es una filosofía antiartística la filosofía de Platón? Sí, sin lugar a duda: los intentos de dulcificar esa condena no conducen a nada. Pero, si es una filosofía antiartística, no por ello es menos –permítanme decirlo así– *plusquamestética*. Y aquí estética alcanza un significado muy preciso. De entre la realidad fenoménica, o sea estética —estamos en la escalera de Platón— de entre lo sensible se da algo, que pondrá en marcha ese motor de ascenso que considera Platón la sustancia de lo filosófico. Y ese algo es la *belleza*. En lo sensible se produce, aparece, *erscheint*, comparece, como un plus la belleza. Y esa belleza mueve lo que Sócrates califica de *daimon*: Eros.

Si hasta ahora teníamos dos ámbitos, el de lo estético y el de lo noético, lo sensible y lo inteligible, hay algo que permite atravesar aquello que separa ambos mundos, que podamos ascender de lo estético a lo noético, a la región de las ideas. Y ese trayecto es originado por la belleza que dice Sócrates disfrazado con las ropas de Diotima, la sacerdotisa de Mantinea –uno de los lugares de los cultos místicos– que le ha correspondido la Moira de ser *ekphanestaton kai erasmiotaton*. La que más resplandece y arrebatada *de amor*. La Belleza desencadena la fuerza del amor. Porque de eso se trata: de una fuerza, de una *Kraft*, el disfraz con la que la disimularán los ilustrados. Un motor, en definitiva.

Tenemos aquí el algebra de la concepción platónica de lo bello. Pero, no debemos soslayarlo, la belleza está en Platón totalmente separada del arte. No existe contacto alguno entre la belleza y el arte. La belleza es en él la belleza corporal de los bellos muchachos, al menos en el *Symposion* y el *Fedro*. Cosa distinta es lo que se dirime en el libro X de *Politeia*. Les propongo leer con Heidegger ese libro. Cuando Heidegger en el semestre de invierno del año 36-37 se ocupa de Nietzsche en su Seminario, del último Nietzsche, del Nietzsche de *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwerthung aller Werthe* (La voluntad de poder. Un intento de transvaloración de todos los valores), para resolver algunas de las dificultades que han aparecido en el giro que ha experimentado su filosofía y con el fin de disolver definitivamente la *palaia diaphora*, porque nuevamente se plantea este problema, aborda la filosofía de Nietzsche, el nihilismo nietzscheano, el fin de la metafísica occidental, en los términos de «la voluntad de poder como arte», a partir de la afirmación de Nietzsche de que «el arte tiene más valor que la verdad» (*Die Kunst ist mehr wert als die Wahrheit*). Y agrega Nietzsche «mi filosofía es platonismo invertido» (*meine Philosophie umgedrehter Platonismus*), para terminar diciendo: «Über das Verhältnis der Kunst zur Wahrheit bin ich am frühesten ernst geworden: und noch jetzt stehe ich mit einem heiligen Entsetzen vor diesem Zwiespalt»<sup>19</sup>, que deberíamos traducir como: «La relación entre arte y verdad fue mi más temprana preocupación: y aún hoy estoy con un sagrado espanto ante ese *Zwiespalt*, (divergencia, escisión)».

Si en Platón arte y verdad se hallan en una divergencia absoluta, y si la filosofía de Nietzsche es la inversión del platonismo, ¿por qué no se ha resuelto esa divergencia y aún hoy causa un espanto sagrado? ¿Es que la *palaia diaphora*, con la inversión del platonismo, lejos de disolverse, se ha intensificado? ¿Ahora la discordancia causa espanto? No podemos analizar con el detalle que merece esta cuestión en este momento. Obtengamos de todo esto tan sólo la siguiente enseñanza: si quieres superar, Heidegger, el nihilismo, debes ocuparte de la *palaia*

---

19. Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente, Frühjahr-Sommer 1888*, KSA 13, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1980, p. 500.

*diaphora*. Y Heidegger se pone manos a la obra empezando por analizar –resulta obligado– el libro X de la *República*. Pero no todo. Limita su análisis a lo que hemos llamado crítica ontológica y epistemológica, omitiendo la crítica que hemos llamado político-moral o teológica-política; aquella que dice que la poesía es una forma de impiedad y que el arte es pura psicagogía.

Podemos entonces –resulta altamente instructivo– leer el Seminario de Heidegger sobre Nietzsche del semestre de invierno del 36-37 e iniciarnos con él en estas lides. Pero, como el perro de la fábula, conviene ser prudente. ¿Por qué Heidegger no se ocupa, no quiere saber nada de la crítica platónica político-moral? Porque lo que está intentando justamente es algo anti-platónico por excelencia. No es por interés arqueológico o necrofílico por lo que nos interesamos por Platón, sino porque es de actualidad permanente. La prueba de ello la tienen en Heidegger.

¿Qué es, decía, lo que intenta Heidegger? Respuesta: fundar filosóficamente el Tercer Reich. Otorgarle un fundamento filosófico, fundarlo en la Verdad. Y cree encontrarlo en el arte, en la verdad del arte. En tiempos de indigencia, menesterosos, para qué poetas: *Und wozu Dichter in dürftiger Zeit?* El poeta aquí es el poeta de Alemania, Hölderlin. Y sorprendentemente donde cree encontrar la solución es, no en los presocráticos, sino en el *Fedro*. Pero para dar cuenta cumplida de lo que yo aquí simplemente enuncio, tendrán que leer Uds., además del Seminario sobre Nietzsche, por lo menos los Seminarios de Heidegger sobre Hölderlin (el dedicado a los Himnos de Hölderlin, Germania y el Rhin, del semestre de invierno del 34-35 y el *Holzwege*, en el que se recogen diversos artículos de aquellos años y especialmente «Der Ursprung des Kunstwerkes» (1935/36).

Sabido ese desencuentro inaugural entre la filosofía y la poesía, esta violenta crítica filosófica de las artes, el algo nunca olvidado, que retorna una y otra vez, y que coloca al filósofo en una situación precaria, hasta el punto de que tiene siempre que hacerse, por así decirlo, perdonar este gesto inicial, que determina la expulsión del poeta de la ciudad. Y para seguir el curso histórico de lo que podemos denominar

las diversas inversiones de la *palaia diaphora* nada más útil que el libro de Panofsky *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Una vez instruidos en el trayecto que va desde Platón a Aristóteles y de éste a Plotino estaremos en condiciones –eso espero– de ocuparnos de 1750 y del nacimiento de la estética propiamente dicha. Todo lo anterior a esa fecha debemos considerarlo como Estética *ante litteram*.

Tenemos entonces en Platón, por una parte, condena de las artes, pero también de otra, privilegio filosófico de la idea de belleza, porque no hay que olvidar que la filosofía es *philein*, esto es, un asunto de amor. Y el amor está vinculado en Platón a la belleza. Tenemos aquí una cierta contradicción, una tensión que explotará después en Aristóteles y Plotino. Y decíamos anticipándonos: habrá que prestar mayor atención a Eros en intentar confeccionar una pequeña Historia de eros, del erotismo, no en el sentido de Bataille, sino de concepciones y prácticas amorosas desde la Antigüedad hasta nuestros días. Podemos así entender 1750 como el retorno del *philein* a la filosofía. Un retorno larvado, porque la filosofía ha dejado de hablar del amor. Como en el Aria di Giovanini del «Pequeño libro de Ana Magdalena»:

Willst du dein Herz mir	Si tu corazón quieres
[schenken,	[entregarme,
So fang es heimlich an,	Hazlo en secreto,
Dass unser beider Denken	Que nuestros pensamientos
Niemand erraten kann.	Nadie pueda adivinar

Todavía en 1535 [1502] León Hebreo, Judá Abravanel, expulsado de España por el Edicto de Granada, podía escribir su célebres *Diálogos de amor*, que tradujo al español el Inca Garcilaso en 1590, cuyos personajes se llamaban Filón y Sofía. ¿Pero ahora la filosofía tiene que hacerlo hablando del arte? Lo que sí es seguro que habla del arte como antaño hablaba del amor, pero eso lo hemos de confirmar; estamos todavía en los comienzos, en los primeros pasos, la época de los palotes, en la escuela primaria. Sin duda de una importancia extrema. Cualquiera



déficit en el aprendizaje en esta escuela primaria de la Estética, la *Vorschule der Ästhetik*, como diría Jean Paul Richter, se paga a un alto precio.

Este funículo sutil, que se ha hecho imperceptible a nuestros ojos, entre amor y belleza no conduce enseguida al embrollo de la Teodicea. Si en 1750 Baumgarten iba a escribir su *Aesthetica*, constituyendo así la disciplina que nos ocupa, no podemos ni debemos soslayar el hecho de que ese texto trae causa de otro texto que el propio Baumgarten escribiera en 1735, «*Mediatationes filosoficae de nonnullis ad poema pertinentibus*», (Meditaciones filosóficas sobre algunas cosas relativas al poema), un texto que nos ha de resultar imprescindible para reconstruir los orígenes de la Estética, para poder explicarnos su surgimiento. Por mucho que pueda extrañarnos Baumgarten, un filósofo de la escuela Leibniz-Wolf, en ese texto fundamenta la legitimidad filosófica del poema mediante la Teodicea de Leibniz. Lo veremos. *Figmenta heterocosmicae*, con este nombre designa los poemas (ficciones heterocósmicas), ficciones de otro mundo. Siendo este mundo, de acuerdo con la Teodicea, el mejor de los mundos posibles, el poeta no tiene por qué imitarlo. Dispone de la libertad de construir otros mundos, siempre y cuando respete el principio de razón suficiente. Otros mundos son posibles legítimamente. Se abre así la posibilidad de constituir el arte como segundo mundo, como un Nuevo Mundo. Disculpéme por presentar de un modo tan esquemático las cosas. Tendremos la oportunidad de examinarlas con más detalle en las sucesivas lecciones.

Pero en el origen de la Estética nos será necesario también traer a colación otra de las figuras del siglo: el singular Karl Philipp Moritz. Porque en él podremos reconocer algunos de los elementos fundamentales que entran en la constitución de la Estética, a saber, el desinterés y la *delectatio*, el *delight* del que se sirve Edmund Burke, un escritor político, para la definición del concepto de lo Sublime. Terminología toda ella que pertenece a la doctrina del amor puro, un capítulo de la Teodicea. Con M. H. Abrams y más allá de él, necesitamos todas estas referencias, como mínimo, para poder explicar el nacimiento de la Estética o, como él sostiene, la nueva concepción teórica del arte, el

nuevo tipo de orientación de la teoría crítica que se abre paso a mitades del dieciocho. Me refiero a «Kant and the Theology of Art» (1981) y «From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art» (1985)<sup>20</sup>, del citado M. H. Abrams. A los que debemos agregar «Art-as-Such: The Sociology of Modern Aesthetics» (1985), para comprobar las profundas transformaciones socio-económicas que están en los fundamentos de esa nueva definición de lo bello en términos de desinterés. La complacencia (*Wohlgefallen*) que el juicio de gusto [estético] determina está desprovista de todo interés: *ist ohne alles Interesse*, escribe Kant. Esto es nuevo, radicalmente nuevo... relativamente, como veremos. Nuevo para definir lo bello en la consideración teórica del arte.

Pero es un *quid pro quo*: algo se escamotea, algo se oculta. *Unheimlich* (recuerden el aria de Giovanini). Tendremos ocasión de comprobarlo. Pero no es la única novedad en ese campo. Los ilustrados necesitan de una nueva categoría, además de lo bello, para dar cuenta de la experiencia estética, a saber: lo Sublime, das *Erhabene*, en lengua alemana. Lo bello está vinculado al placer, *lust*, nos dirá Burke, pero lo sublime está vinculado a un sentimiento que no es de placer, que es *delight*, que es una mezcla de terror y de placer, que es un terror deleitoso o un placer terrible. Un hito: lo que da nacimiento a la Estética, si la contemplamos desde el punto de vista de la terminología, es la definición de la belleza en términos de desinterés, por una parte y, por otra, la introducción de una nueva categoría, lo Sublime, para designar en el ámbito de lo estético la experiencia más extrema.

Debemos prepararnos, avituallarnos para ascender a esa cima que es la *Kritik der Urteilskraft*. Lo habrán intuido ya seguramente: lo bello en términos de desinterés, lo sublime como terror que se transforma en placer, son todos términos de la doctrina del amor, del amor puro, místico. Y debemos prolongar aquello con lo que Abrams nos obsequia para poder extraer el álgebra de la Estética. Articular Teodicea y Estéti-

---

20. «Kant and the theology of Art» en *Notre Dame English Journal* 13 (1981) pp. 75-106. «From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art» [1985] en *Doing Things with Texts*, W. W. Norton, New York, London, 1991, pp. 159-187.

ca. Lo que nos dice Abrams es que: sin una tradición precisa, sin la tradición de la «teología cristiana platonizante» no puede explicarse el cambio teórico radical que se produce a mitades del dieciocho en el campo de la crítica del arte. Pero Abrams se olvida de lo sublime. Si agregamos esa novedad del siglo las cosas adquieren una fisonomía más nítida: la de la doctrina del amor puro, amor sin recompensa, sin esperar nada a cambio, sin interés. En esos términos se concibe la experiencia estética. ¿Por qué los hombres ya no pueden aceptar amar a Dios?

Son estos los instrumentos imprescindibles para abordar la lectura de la *Crítica de la capacidad de juicio*, que es nuestro objetivo principal. Todo el resto de la Estética en su desarrollo histórico no son sino intentos de leer ese libro y/o de negarlo. Pero debo terminar. Y lo haré proponiendo la fórmula de la Estética, que es también el programa de estas lecciones, de acuerdo con lo expuesto.

$$\exists = B_{-i} + S_{-h}$$