



**NICOLÁS RAFAEL PÉREZ RAMÍREZ**

**UN INFIERNO PARA EL GUSTO:  
LA TEORÍA ESTÉTICA DE KARL ROSENKRANZ**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**Facultad de Filosofía**

**Bogotá, 28 de febrero de 2017**

**UN INFIERNO PARA EL GUSTO:  
LA TEORÍA ESTÉTICA DE KARL ROSENKRANZ**

**Trabajo de grado presentado por Nicolás Rafael  
Pérez Ramírez, bajo la dirección del Profesor Luis  
Fernando Cardona, como requisito parcial para optar al  
título de Filósofo**



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**Facultad de Filosofía**

**Bogotá, 28 de febrero de 2017**

*Eine Philosophie, in der man zwischen den Seiten nicht die Tränen, das Heulen und Zähneklappern und das furchtbare Getöse des gegenseitigen allgemeinen Mordens hört, ist keine Philosophie*

*Una filosofía entre cuyas páginas no se escuche las lágrimas, el aullido y el rechinar de dientes, así como el espantoso estruendo del crimen universal de todos contra todos, no es una filosofía*

*Arthur Schopenhauer*

Bogotá, 27 de febrero de 2017

Profesor  
**Diego Antonio Pineda**  
Decano  
Facultad de Filosofía  
Pontificia Universidad Javeriana

Estimado profesor Pineda

Reciba un cordial saludo. Presento el trabajo de grado del estudiante Nicolás Rafael Pérez Ramírez, titulado *Un infierno para el gusto: la teoría estética de Karl Rosenkranz*, para optar al título de *Filósofo*.

En este trabajo Nicolás realiza un cuidadoso examen de la teoría estética de Karl Rosenkranz (1805-1879), centrándose en su famosa *Estética de lo feo – Ästhetik des Hässlichen* (1853). Nicolás quiere mostrar aquí cómo la preocupación de Rosenkranz por darle un lugar en la estética al mal, a lo asqueroso, abyecto y vil lo lleva a reformular la teoría kantiana del gusto tanto en la estética de lo bello como en la de lo sublime. Esta reformulación implica desarrollar la dimensión estética del infierno, señalando su alcance tanto en la producción artística como en su apreciación y valoración estética. Para desarrollar este propósito, examina también los textos kantianos, fundamentalmente la *Crítica del juicio*, señalando cómo la teoría rosenkranziana de lo feo amplía el horizonte crítico del gusto, que Kant lo había limitado en el arte al campo de lo bello. Este análisis lo realiza Nicolás teniendo en cuenta la versión en alemán del texto de Rosenkranz, así como su traducción al inglés realizada en el 2015 en edición crítica por Andrei Pop y Mechtild Widrich. Esto le permite realizar una serie de precisiones a la traducción al español realizada por Miguel Salmerón, tanto en la primera versión publicada en 1992 como en la reciente versión de 2015.

Una vez revisado el manuscrito final considero que cumple satisfactoriamente con lo esperado por la Facultad y, por ello, solicito que se inicien los trámites para su evaluación y, posterior, sustentación pública.

Cordialmente



Luis Fernando Cardona Suárez  
Profesor Titular Facultad de Filosofía

---

## TABLA DE CONTENIDOS

Carta del director.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Tabla de contenidos.....	5
Introducción .....	6
1. El fundamento intelectual de la estética. La teoría del gusto de Kant .....	9
1.1. El discernimiento como facultad estética .....	11
1.2. Lo agradable, lo bello y lo bueno.....	20
1.3. La universalidad de lo bello.....	25
1.4. Lo realmente bello es desinteresado .....	32
1.5. Lo bello es bello por necesidad.....	40
1.6. El posible lugar de lo feo en la teoría del gusto de Kant .....	43
2. Las bases conceptuales para una teoría de lo feo.....	49
2.1. Lo feo es lo bello negativo.....	51
2.2. La relatividad del concepto de lo feo.....	54
2.3. El lugar de lo feo en arte .....	68
2.4. Los tres fundamentos abstractos de lo feo: amorfía, asimetría y desarmonía ..	73
2.5. La incorrección: el conflicto entre objeto y concepto.....	81
3. El infierno es también estético.....	87
3.1. Lo sublime negativo: lo vulgar .....	90
3.2. Lo agradable negativo: lo repugnante.....	98
3.3. El horror de la maldad: el fundamento real de la no-idea estética.....	104
Conclusión .....	111
Bibliografía .....	113

## INTRODUCCIÓN

Según Karl Rosenkranz, “lo feo puede nacer sólo y nada más que de lo bello como negación de este. Aquí ocurre con el concepto de lo feo lo mismo que con el concepto de enfermedad o de maldad: también su lógica está dada de la naturaleza de lo sano y del bien” (EF. 171; R. 176)<sup>1</sup>. Esta afirmación resume el argumento central de toda la *Estética de lo feo* (1853). A partir de este pilar argumentativo, el filósofo alemán establece que toda fealdad es una negatividad que, a su vez, es siempre relativa al concepto de belleza. En el presente trabajo analizaremos en qué sentido Rosenkranz concibe la relatividad de la fealdad, cuáles son sus determinaciones abstractas y cómo estas se configuran empíricamente en fenómenos que son inequívocamente feos.

Con este fin, es necesario que primero revisemos uno de los más importantes antecedentes teóricos de la teoría de la negatividad estética presentada en la obra de Rosenkranz, pues allí el pensador alemán encuentra no solo el fundamento conceptual de toda su concepción filosófica de lo feo sino, también, la caracterización de aquello que lo feo contradice: la belleza. Este

---

<sup>1</sup> En 1992 se publicó la primera traducción al español de la *Ästhetik des Häßlichen* de Karl Rosenkranz bajo el título *Estética de lo feo*. Esta traducción, hecha por el profesor Miguel Salmerón Infante de la Universidad Autónoma de Madrid, sigue la versión original del texto alemán publicado en 1853 por la editorial *Bornträger*, en Königsberg (actual Kaliningrado, Rusia). A pesar de algunos errores en la traducción, esta edición se mantuvo como la única edición española del texto de Rosenkranz hasta el 2015, cuando el profesor Salmerón junto a la editorial *Athenaica* publica una nueva edición, revisada y ampliada, de la misma traducción de 1992. Lastimosamente, la versión del 2015 aún conserva muchos, sino todos, los errores presentes en la edición de 1992. Además de las traducciones del mismo texto al italiano (*Estética del Brutto*, 2004) y al francés (*Esthétique Du Laid*, 2004), entre otras, cabe resaltar la primera versión inglesa de la *Ästhetik des Häßlichen* publicada en 2015 por la editorial *Bloomsbury* bajo el título de *Aesthetics of Ugliness: A Critical Edition*. Hecha por los profesores Andrei Pop y Mechtild Widrich, de la *University of Chicago* y la *School of the Art Institute of Chicago* respectivamente, esta traducción es, como su nombre lo indica, una edición crítica de la obra por lo que incluye, dentro del texto, la paginación original de la primera edición alemana, además de un estudio preliminar y extractos de textos relativos al pensamiento filosófico de Rosenkranz. Para comprender mejor esta obra, seguiremos entonces la versión en español de 2015 y cotejaremos esta traducción con la versión crítica en inglés. Estas ediciones se citarán de la siguiente manera: EF, para la edición española del 2015; AU para la edición analítica en inglés; y, según la costumbre de los especialistas, R para referirnos a la edición alemana original de 1853.

antecedente se encuentra en la *Crítica del discernimiento* de Immanuel Kant. En ella, Kant concibe la capacidad de discernir del ser humano como aquella facultad que, por medio del juicio se encarga de analizar y determinar la cualidad estética de los objetos de la experiencia empírica. Para comprender cómo sucede esto, se hace necesario establecer entonces las condiciones básicas de posibilidad de los juicios estéticos en general. Esto resulta fundamental para la comprensión de la teoría estética de Rosenkranz, pues solo si se comprende cuáles son los principios *a priori* que sustentan el *gusto*, como esa capacidad universal de juzgar según el *sentimiento de placer y displacer*, se podrá entender qué es lo que realmente está en juego, cuando consideramos que una cosa es fea o bella. En la medida en que los principios fundamentales del discernimiento como facultad estética hayan sido determinados, es posible entonces caracterizar de manera general los diferentes *modos de la satisfacción*, es decir, las distintas formas en las que sentimos *placer* frente a los objetos de la sensibilidad. A su vez, después de que cada tipo de placer ha sido especificado, resulta fácil determinar los grados de *comunicabilidad universal* que cada modo de la satisfacción posee de acuerdo al nivel de interés e interacción entre facultades que se dé al momento de juzgar.

Esta exposición de la base epistemológica sobre la que se cimienta la estética como ciencia filosófica, permitirá que exploremos en qué sentido lo feo es, en efecto, una verdadera positividad inversa a la belleza y no una simple ausencia de la misma. Simultáneamente, la caracterización de lo feo como una belleza negativa nos mostrará cómo, para Rosenkranz, la fealdad es siempre relativa a la belleza y como en ella tiene su condición inicial. Por supuesto, esto significa que la comprensión del concepto de lo feo como *antítesis y contradicción* abstracta de lo bello, requiere primero de una exposición de las características formales de la belleza. Una *metafísica de lo bello* tal es necesaria como presupuesto con base al cual podemos esbozar las determinaciones ideales de todo lo que es considerado feo. Adicionalmente, el ideal de belleza que postula la metafísica de lo bello indica también la necesidad que tiene el *gusto* de una idea de la normalidad de los objetos que sirva como referencia básica para su enjuiciamiento estético. A partir de esta idea se colige que la no-satisfacción de este estándar normal por parte de la representación de un objeto de la sensibilidad, resultará inevitablemente en un *displacer*.

Finalmente, dadas las bases conceptuales de lo feo abstracto, es posible determinar el origen concreto de la fealdad en los fenómenos empíricos bajo la comprensión de que la fealdad es, fundamentalmente, una contradicción con el deber ser de los objetos. No obstante, dado que el deber ser no es solo físico sino también moral, de manera que el estándar de normalidad e idealidad

es aplicable también a otros sujetos, es posible comprender como el incumplimiento de tal deber y, más aun, la contradicción directa y positiva del mismo, da lugar a las más fuertes y duraderas sensaciones de displacer. Todo esto nos permite considerar la negatividad estética en términos de su conexión con la negatividad moral. De esta manera, el objetivo del presente trabajo es presentar cómo lo feo y lo malo son fenómenos primordialmente humanos y que, por tanto, tienen un lugar fundamental en el arte que, al ser concebida como la máxima expresión de la libertad humana, debe procurar siempre capturar la profundidad del alma en su totalidad y no solo en su placentera positividad. En otras palabras, la teoría de lo feo recalca la complejidad de lo humano hundiéndose en infierno abismal, en cuya interioridad no solo hay espacio para la belleza y la bondad, sino también para una innumerable cantidad de demonios, fantasmas y otros horrores maléficos.

## 1. EL FUNDAMENTO INTELECTUAL DE LA ESTÉTICA. LA TEORÍA DEL GUSTO DE KANT

Dentro de toda la obra escrita por el filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804), la *Crítica de la razón pura*, primera edición de 1781 y segunda de 1787, es estimada como su obra más importante, pues se trata de una profunda investigación sobre la *facultad de conocer*, los principios *a priori* del *entendimiento* y su aplicación a los objetos de la *naturaleza*. No obstante, el trabajo crítico del filósofo alemán se extendió más allá de la capacidad cognoscitiva del hombre ocupándose de las otras facultades superiores del alma humana. De hecho, en 1787, publica la *Crítica de la razón práctica*, donde se ocupa de la *facultad de desear*, los principios *a priori* constitutivos que esta tiene en la *razón* y su aplicación al concepto de *libertad*. A primera vista, podría pensarse que la existencia de estas dos primeras obras críticas se explica con el hecho de que Kant concibe dos grandes partes de la filosofía, cada una con sus propios principios *a priori* fundamentales y su esfera de aplicación propia. Según esto, la *filosofía de la naturaleza* constituye la parte *teórica* y la *filosofía moral*, la *práctica*. Sin embargo, en 1790, se publica una tercera obra que comúnmente se conoce como *Crítica del Juicio*<sup>2</sup> (o en la traducción reciente de los profesores Roberto Rodríguez Aramayo y Salvador Mas *Crítica del discernimiento*<sup>3</sup>) y si bien esta tercera crítica no

---

<sup>2</sup> La primera traducción directa del alemán al español de la obra de Kant *Kritik der Urteils kraft* fue hecha por Manuel García Morente en 1914. En ella, el traductor escoge traducir el término alemán *Urteils kraft* como *Juicio* (facultad de juzgar) y la función de este (*Urteil*) como *juicio*. De acuerdo con lo anterior, la obra se titularía en español *Crítica del Juicio*. Esta traducción ha sido la más reconocida y usada en el mundo hispanoparlante. No obstante, traducciones posteriores a la de García Morente, han preferido utilizar el título *Crítica de la facultad de juzgar* para la misma obra kantiana con el ánimo de buscar una mayor claridad y cercanía a lo que Kant quiere significar con *Urteils kraft*.

<sup>3</sup> En 2003 Roberto Rodríguez Aramayo y Salvador Mas publicaron una nueva traducción directa del alemán al español de la *Kritik der Urteils kraft* bajo el nombre de *Crítica del discernimiento*. Ciertamente esta nueva publicación en español de la tercera *Crítica* ha generado una gran polémica por la utilización de la palabra española «discernimiento» para traducir el término alemán *Urteils kraft* usado por Kant. Aramayo y Mas escriben en la nota preliminar a esta «segunda» edición castellana publicada en el 2012 que con esta traducción se buscaba eliminar el uso poco

corresponde con ninguna de las partes de dicha división, es innegable que cumple una función de gran importancia dentro del proyecto filosófico kantiano. En ese sentido, y más allá de la adecuación de las dos primeras críticas a la división clásica de la filosofía en teórica y práctica, la existencia de estas tres obras está determinada, en gran parte, por el hecho de que Kant concibe un sistema de tres facultades superiores del alma humana: la *facultad de conocer*, la *facultad de desear* (*apetecer*) y el *sentimiento de placer y displacer*. En todo caso y a pesar del monumental tamaño de este proyecto kantiano, estos escritos no ocupan el lugar de lo que sería idealmente una doctrina de las facultades intelectuales humanas; por el contrario, son, como sus nombres indican, solamente críticas que explican los fundamentos *a priori* del funcionamiento básico de cada una de ellas.

El objetivo del presente capítulo es presentar de forma muy general los fundamentos de todo *juzgar estético* tal y como se encuentran expuestos en la primera parte de la *Crítica del discernimiento*, ubicando la teoría kantiana sobre el *placer*, lo *agradable*, lo *bello* y lo *bueno* como las formas básicas *positivas* de la *experiencia estética*. Para esto, revisaremos primero las condiciones de posibilidad de la experiencia estética en general estableciendo los fundamentos del enjuiciamiento de los objetos del placer y el displacer estéticos; posteriormente, recogeremos los

---

conveniente, y tal vez poco justificado y confuso, de *Juicio* y *juicio* como traducciones de los términos kantianos *Urteilkraft* y *Urteil* respectivamente, que García Morente había heredado de una convención utilizada en la traducción de la misma obra al francés (2012, 38). Esta nueva traducción del vocablo alemán utilizado por Kant pretende, como lo hicieron otras traducciones, brindar una mayor claridad con respecto a la obra. En general, la palabra *discernimiento* pareció a ambos traductores más pertinente y adecuada, de acuerdo al sentido que le da el mismo Kant a la palabra alemana *Urteilkraft* en su obra, para designar la capacidad judicativa del alma humana, en el sentido que es propio del ser humano poder discernir o distinguir (*ur-teilen*) una cosa de otra. Esto dado que, etimológicamente, “en alemán (*be*)*ur-teilen* viene a significar «dividir», «separar los componentes primigenios de algo», y esa misma es la raíz del verbo latino *dis-cerno* («discernir», «distinguir», «separar»)” (Aramayo, 2012, 41-42). Evidentemente, y dado que se ha puesto en cuestión el sentido de esta nueva traducción y su comprensión de la tercera *Crítica*, hay razones de fondo para mantener la utilización de la palabra «discernimiento» como equivalente castellano al término alemán *Urteilkraft*, que corresponden a una comprensión del lugar y del sentido de esta tercera crítica kantiana: “Si se acepta (lo cual no es mucho pedir) que la *Crítica del discernimiento* no es por entero ajena a las sutilezas de la retórica clásica, deberá concluirse, creemos, que la *Urteilkraft* kantiana está más próxima al *consilium* que al *iudicium*. Además de «reflexión», *consilium* también significa «deliberación», «resolución», «partido», «decisión», etc., y esto es exactamente lo que hace la *Urteilkraft*, a saber: *discernir*, o sea, reflexionar y deliberar para tomar partido, decidir o resolver” (Aramayo y Más, 2012, 30). En el presente trabajo seguiremos la última edición (2012) de la traducción de los profesores Aramayo y Mas, la cual citaremos con la abreviatura (CD) seguido de su página correspondiente. Para fines referenciales indicaremos también, como lo hacen los especialistas, la paginación de la segunda edición alemana de 1793 (B pág.) además de la edición académica de los textos completos de Kant (*Kants Werke, Akademie Textausgabe*) (Ak. V pág.). Por otro lado, cuando citemos la *Primera introducción a la Crítica del Juicio*, lo haremos indicando la página de la edición crítica bilingüe de 2011 (PICJ), seguida de la paginación de la edición académica alemana (XX).

cuatro primeros momentos del juicio de gusto, en donde Kant hace una clara categorización de todas las posibles formas de juzgar los objetos de la satisfacción o la insatisfacción; y, finalmente, haremos énfasis en cómo estas diferentes clases del juicio estético y, por ende sus fundamentos, no solo son válidas para las formas estéticas positivas, sino en general para toda experiencia estética, y más específicamente para los objetos de la *negatividad sensible (estética)*, entendida como la *antítesis* de la *satisfacción*.

### 1.1. El discernimiento como facultad estética

Cuando hablamos de las obras críticas kantianas lo primero que hay que saber es que, como sus nombres indican, cada una de ellas se ocupa específicamente de una sola facultad. No obstante, en la *Primera Introducción a la «Crítica del Juicio»* Kant explica que estas tres fuerzas del ánimo no pueden constituir un mero agregado ni se pueden reducir a una simple unidad. Para comprender esto, es necesario tener en cuenta que, por un lado, lo que fundamenta todo conocimiento teórico *a priori* son los conceptos de la naturaleza que están regulados por el entendimiento y, por el otro, lo que fundamenta todo deber práctico es el concepto de libertad que está bajo el régimen de la razón. De esta manera, cada facultad tiene una legislación propia para su contenido particular que, simultáneamente, funciona como su terreno fundamental de principios *a priori*. En este orden de ideas podemos decir que, si el sentimiento de placer y displacer es independiente de las facultades de conocer y desear, no puede por ende descansar únicamente sobre fundamentos empíricos<sup>4</sup>.

Si las facultades superiores del alma humana han de estar constituidas como un sistema en el alma humana, el sentimiento de placer y displacer debe entonces encontrar un principio *a priori* propio en una facultad intermedia entre el entendimiento y la razón. Esta facultad no es otra que el *discernimiento (Urteilsfähigkeit)*<sup>5</sup>. Así pues, la *Crítica del discernimiento* es el esfuerzo de Kant

---

<sup>4</sup> Kant señala esta situación de la siguiente manera: “dado que en el examen analítico de las facultades del ánimo en general hay de modo incontrovertible un sentimiento de placer, que, con independencia de la determinación de la facultad de apetecer, puede proporcionarle a ésta su fundamento de determinación y, dado que, por otra parte, su conexión con las otras dos facultades en un sistema exige que tanto este sentimiento de placer cuanto aquellas otras dos no descansen sólo en fundamentos empíricos, sino también en principios *a priori*, la idea de Filosofía como un sistema exigirá también, a falta de una doctrina, al menos una *Crítica del sentimiento de placer y displacer*, por cuanto éste no está fundado empíricamente” (PICJ. 125-127; XX 207).

<sup>5</sup> Generalmente en los diccionarios bilingües alemán-español, aparece inmediatamente después de *juicio*, *discernimiento* como traducción del término *Urteilkraft* y viceversa. El término *Urteilkraft* compuesto de la partícula *urteil* (juicio) y *kraft* (capacidad), y según el diccionario alemán-español *Langenscheidts*, es sinónimo de *Urteilsfähigkeit* que se traduce directamente por discernimiento.

por comprender como dicha facultad, en tanto que intermedia, funciona de manera análoga a las otras dos facultades. De acuerdo con lo anterior, y teniendo en cuenta que el discernimiento no puede tener como objeto un conocimiento de la naturaleza o una determinación libre de la conducta moral, es necesario encontrar entonces un principio *a priori* que le sea constitutivo y un terreno de validez determinado exclusivo para su aplicación o que, al menos, cumpla en él una función regulativa.

Según Kant, "el discernimiento es en general la facultad de pensar lo particular como contenido bajo lo universal" (CD. 211; B XXV; Ak. V 179); de acuerdo con ello, el filósofo admite dos especies o movimientos del discernimiento: "si está dado lo universal (la regla, el principio, la ley) entonces el discernimiento, que subsume a lo particular bajo lo universal [...], es *determinante*. Si sólo está dado lo particular, para lo cual el discernimiento debe buscar lo universal, entonces el discernimiento es tan solo *reflexionante*" (CD. 211; B XXVI; Ak. V 179). Bajo esta distinción resulta evidente que la capacidad legisladora del discernimiento no reside en su posibilidad de ser determinante, como sucede en los juicios de conocimiento, pues en tal caso la ley según la cual subsume lo particular bajo lo universal le estaría dada *a priori* por el entendimiento y, por ello, no le sería necesario concebir al discernimiento mismo ley alguna. Ahora bien, el discernimiento en su función reflexionante, al no encontrar algo universal bajo lo cual subsumir una serie de particulares, puede pensar por sí mismo un principio *a priori* que le sirva como ley trascendental que fundamente la posibilidad de su subordinación y unidad sistemática. Este principio, que resulta ser un principio teleológico, Kant lo llama *finalidad formal de la naturaleza*.

En general, el principio de la finalidad de la forma de la naturaleza es lo que permite el acceso al conocimiento de la misma. Este principio supone que los objetos del mundo están, en su constitución empírica, dados de tal forma que es posible su conocimiento. Esto quiere decir que es necesario que la naturaleza no se presente a la consciencia en un orden absolutamente aleatorio y caótico. Por esta razón, Kant sugiere que es absolutamente necesario al menos un mínimo de concordancia entre el sujeto y la forma como el objeto se presenta para que sea posible la experiencia y, por ende, su conocimiento. Hay entonces dos necesidades subjetivas fundamentales: 1) que las representaciones de la naturaleza que nos ofrecen los sentidos tengan la posibilidad de ser conceptualizadas; y 2) que la naturaleza esté de alguna manera ordenada, de modo que sea posible su sistematización conceptual en nuestro discernimiento (Cubo, 2012, 84). En términos

kantianos esto significa que el discernimiento, para su tarea reflexionante, tiene que suponer que las leyes empíricas de la naturaleza se encuentran ordenadas y dadas a nuestras capacidades cognoscitivas de manera que sea posible elaborar un sistema de la experiencia según las leyes de la naturaleza (CD. 213; B XXVII; Ak. V 180).

En la *Primera introducción a la «Crítica del Juicio»*, Kant resume este principio de la siguiente manera: “*la naturaleza especifica sus leyes universales en leyes empíricas, conforme a la forma de un sistema lógico, de modo favorable al Juicio*” (PICJ. 149; XX 216). Para entender el verdadero alcance de esta formulación kantiana, es importante tener presente que este principio no es constitutivo de la naturaleza, puesto que no es tarea del discernimiento prescribir leyes a la misma; por el contrario, se trata de un principio subjetivo del propio discernimiento que establece la posibilidad del ejercicio de la facultad de juzgar mediante la suposición de una *finalidad* (o, más bien, conformidad) de la naturaleza con su concepto en las facultades cognoscitivas humanas (Cubo, 2012, 101). Dicho de otro modo, el principio de la finalidad de la forma de la naturaleza construye la posibilidad de que haya conocimiento de los fenómenos naturales, pero no porque haya un fundamento en la naturaleza que lo permita o porque sea una ley que el entendimiento haya prescrito a la naturaleza como ley universal, sino porque la experiencia solo es posible si se piensa la naturaleza “como sí” (*Als ob*) estuviese ordenada racionalmente en sí misma de manera similar a como nosotros ordenamos nuestros conceptos. Es claro entonces que el principio de la finalidad formal de la naturaleza es un *principio trascendental*<sup>6</sup> del discernimiento, dado que es la condición universal subjetiva bajo la cual los fenómenos de la naturaleza empírica pueden ser objetos del conocimiento, al ser observados como teniendo un sentido con respecto a las facultades del alma humana que les permite ser conocidos, conceptualizados y clasificados lógicamente por el hombre (Cubo, 2012, 102-103).

Ahora bien, todo esto resulta necesario dado que la naturaleza está conformada por una diversidad muy grande de objetos y relaciones que no pueden ser determinadas por las leyes *a priori* del entendimiento puro que solo se ocupan de la posibilidad de la naturaleza en general en tanto que es objeto de los sentidos (CD. 211; B XXVI; Ak. V 179). Existen tantos fenómenos naturales y estos son tan particulares que, en principio, no pueden ser abarcados en su totalidad

---

<sup>6</sup> Kant define el término “principio trascendental” de la siguiente forma: “un principio trascendental es aquel por medio del cual se representa la condición universal *a priori* únicamente bajo la cual las cosas pueden ser objetos de nuestro conocimiento en general” (CD. 214; B XXIX; Ak. V 181).

bajo las leyes que el entendimiento puro prescribe a la naturaleza; por esta razón, el discernimiento, en cuanto reflexionante, se encarga de ver en la naturaleza una cierta unidad y sistematicidad lógica, es decir, una cierta finalidad o conformidad con nuestro entendimiento para que así podamos organizar de manera conceptual estas experiencias particulares bajo leyes universales. En este sentido, la finalidad de la forma de la naturaleza resulta útil para pensar la naturaleza en términos de las relaciones y el enlace conforme a leyes empíricas que tienen los fenómenos dentro de ella, y por ende su división en especies y géneros.

En síntesis, el principio de la finalidad formal de la naturaleza nos muestra que el hecho de que la innumerable cantidad de leyes empíricas que se observan en la naturaleza parecen revelarse como una experiencia definitivamente interconectada, se debe a que presuponemos su experiencia bajo una unidad sistemática por medio del principio *a priori* del discernimiento. En cualquier caso, este principio que permite la subordinación de la multiplicidad de leyes empíricas particulares de la naturaleza, es un principio universal subjetivo y, por lo tanto, la unidad sistemática que presupone en su objeto (la naturaleza) es una unidad contingente e improbable en la realidad (empíricamente). No obstante, sigue siendo una suposición trascendental subjetivamente necesaria (PICJ. 133; XX 209), en la medida en que “sólo en tanto que dicho principio tenga lugar [al menos en nuestro pensamiento] podemos progresar en la experiencia con el uso de nuestro entendimiento y adquirir conocimiento” (CD. 223; B XXXVIII; Ak. V 186).

Además de necesaria, la consecución de un principio para el discernimiento en su función reflexionante es, para Kant, fuente de un placer bastante significativo. Si “el logro de cualquier propósito está ligado con el sentimiento de placer” (CD. 224; B XXXIX; Ak. V 187), puede pensarse que hay un vínculo entre ese sentimiento de placer y el principio *a priori* que lo “causó” o “generó”. Esto quiere decir que, de alguna manera, el sentimiento de placer está determinado por el principio de la finalidad de la naturaleza, en términos de la relación que este principio representa entre la naturaleza como objeto y la facultad de conocer humana (CD. 224; B XXXIX; Ak. V 187). Debido a que el discernimiento tiene la necesidad de, como ya hemos visto, traer a una unidad de leyes siempre empíricas la heterogeneidad de las leyes de la naturaleza, cuando lo diverso y radicalmente diferente se puede hacer coincidir bajo géneros y especies cada vez más amplios e incluyentes, es decir, cuando hay una conformidad de los fenómenos de la naturaleza con la estructura de nuestro conocimiento, experimentamos placer.

Nos sentimos bien, dice Kant, cuando la naturaleza se muestra inteligible y conforme a la estructura de nuestra facultad de conocer, ya que esto podría no haber sido así. Así mismo, si nos encontráramos inmersos en un ambiente en donde la naturaleza en sus leyes es tan aleatoria y heterogénea que sus fenómenos no pudieran ser objeto de un principio de especificación y orden, sentiríamos un profundo desagrado por la imposibilidad que experimentaríamos de aprehender y comprender el mundo que nos rodea. En general, podemos decir entonces que “el placer asociado al *principio de la finalidad formal de la naturaleza* celebra la *contingente* concordancia del proceder *artístico* de la naturaleza con las tareas de conceptualización y sistematización por parte del Juicio” (Cubo, 2012, 124).

En cualquier caso, aunque la contingente concordancia de los fenómenos naturales con las estructuras de nuestro pensamiento es condición de posibilidad del conocimiento objetivo de la naturaleza, el sentimiento de placer que produce esta concordancia está definitivamente anclado a la subjetividad. En la dinámica entre sujeto, representación y objeto, el principio de la finalidad de la naturaleza es un principio trascendental gracias a que posibilita que la representación pueda determinar al objeto y de esta manera generar conocimiento. Este movimiento entre representación y objeto Kant lo llama *validez lógica de la representación*, y es el principal componente del uso lógico del discernimiento. Pero, por otro lado, el placer o el displacer que sentimos con respecto al logro (satisfacción/consecución) de dicho principio (finalidad formal de la naturaleza) está determinado por la relación entre sujeto y representación, por lo que constituye ya no lo objetivo sino lo meramente subjetivo de la representación de los objetos de la naturaleza. En este orden de ideas, es importante reconocer que cuando este sentimiento es determinado por una representación, esta determinación no puede ser fuente de conocimiento de objeto alguno, por estar asociado y dirigido únicamente hacia el sujeto y a lo subjetivo de sus representaciones. Kant llama a esa parte meramente subjetiva de la relación sujeto-representación-objeto la *índole estética de la representación*.

Asimismo, de la finalidad de las representaciones no se puede afirmar que es una propiedad de los objetos. Por tanto, y aunque esta puede ser resultado de un conocimiento al igual que el sentimiento de placer o displacer, la finalidad no expresa nada de su objeto ni lleva al conocimiento del mismo. En definitiva, el placer que experimentamos por la satisfactoria *apprehensio* de la forma de un objeto de la naturaleza, gracias al principio del discernimiento reflexionante, expresa la finalidad de ese objeto como algo meramente subjetivo y formal; “así pues, el objeto se llama

conforme a fines tan sólo porque su representación está inmediatamente vinculada con el sentimiento de placer; y esta representación misma es una representación estética de la finalidad” (CD. 228; B XLIII-XLIV; Ak. V 189).

Empero, la aprehensión formal de los objetos de la naturaleza “nunca puede darse en la imaginación sin que el discernimiento, también sin intención alguna, las compare cuando menos con su capacidad de referir intuiciones a conceptos” (CD. 229; B XLIV; Ak. V 190). En otras palabras, la aprehensión de las formas no ocurre sin que entren en juego con el discernimiento dos facultades del conocimiento fundamentales: la *imaginación* que es la capacidad de las *intuiciones a priori* y el *entendimiento* que es la capacidad de los *conceptos*. Kant establece que si en este encuentro entre facultades, en esta comparación, hay una coincidencia o un acuerdo entre el entendimiento y la imaginación en la cual “la conformidad a leyes en el uso empírico del discernimiento en general (unidad de la imaginación con el entendimiento) en el sujeto es lo único con lo que concuerda la representación del objeto en la reflexión” (CD. 230; B XLV; Ak. V 190), el objeto es, por tanto, considerado como conforme a fines para el discernimiento<sup>7</sup>. En este sentido, la forma del objeto es considerada mediante un *juicio de carácter reflexionante* como fuente de un placer que es inherente a su representación y, debido a esto, cualquiera que juzgue el mismo objeto ha de sentir el mismo placer y juzgará a ese objeto de igual manera mediante un *juicio estético*

---

<sup>7</sup> Esto hace parte de la breve explicación que hace Kant de lo que ocurre en el sujeto cuando se cumple el principio de la finalidad de la naturaleza que en última instancia permite determinar el carácter final de un objeto. En la *Primera introducción a la «Crítica del Juicio»*, el filósofo explica cómo se ven involucradas las tres facultades en el “proceso” de la facultad espontánea de conocer para la consecución de cualquier concepto empírico a través de tres movimientos: *apprehensio*, *apperceptio comprehensiva* y *exhibitio*. En primer lugar, está la *aprehensión* que es la recepción de la multiplicidad de la naturaleza en la intuición de la imaginación. A esto le sigue la *comprehensión* entendida como la unificación sintética de eso múltiple en el concepto del objeto aprehendido que se da en el entendimiento. Y, por último, hay una tercera instancia denominada *exposición (exhibitio)*, en donde el discernimiento expone en la intuición el objeto correspondiente al concepto del entendimiento. En la función determinante del discernimiento la imaginación y el entendimiento se encuentran efectivamente en una percepción dada con un concepto determinado. Sin embargo, el asunto es diferente para la reflexión debido a que este modo del discernimiento, que contiene la posibilidad estética de dicha facultad, está volcado hacia el sujeto y por lo tanto no es productor de conocimiento. Por ello, la imaginación y el entendimiento han de concordar recíprocamente en el discernimiento de manera general sin referirse a ningún concepto determinado, solo buscando una “regla para reflexionar sobre una percepción favorable para el entendimiento” (PICJ. 163; XX 220). En este orden de ideas, cuando la aprehensión de lo múltiple de la forma de un objeto dado en la intuición empírica en la imaginación coincide con la exposición de un concepto no determinado del entendimiento, el objeto se considera conforme a fines para el discernimiento reflexionante. De esta forma es que “entendimiento e imaginación concuerdan mutuamente en la mera reflexión en beneficio de su operación común y el objeto se percibe como conforme a fin sólo para el Juicio, es decir, la misma conformidad a fin se considera sólo como subjetiva” (PICJ. 163; XX 221).

sobre la finalidad del mismo, sin que se pretenda proporcionar necesariamente con tal juicio algún conocimiento o concepto de dicho objeto, o sin que tal juicio esté fundado sobre un concepto del objeto en el entendimiento.

Así pues, tenemos que el placer asociado a la aprehensión de la forma de los objetos de la naturaleza, al no estar conectado con ningún concepto o conocimiento de la misma, y al estar su representación solo referida hacia el sujeto, expresa la coincidencia entre las facultades del sujeto con el modo en que se le presenta la naturaleza, esto es, el principio de la finalidad de la naturaleza del discernimiento. Esto reitera el hecho de que este placer de la representación de la forma del objeto en la intuición solo es posible por la contingente concordancia entre las facultades del sujeto y la naturaleza. Más aún, este placer está fundamentado en la forma del objeto para la reflexión general, por lo que no se encuentra en relación con la sensación del objeto<sup>8</sup>, su materialidad, o, como ya hemos anotado, concepto alguno. Esta situación nos indica no solamente que el sentimiento de placer, que cimienta los juicios de gusto, está fundamentalmente vinculado con una representación empírica, sino que, por ello mismo, solamente a la luz de una representación empírica dada se puede determinar si un objeto es adecuado al gusto o no. Queda claro, entonces, que no es posible enlazar *a priori* el placer con un concepto y que este placer descansa sobre la capacidad reflexionante del discernimiento y su principio trascendental que determina al objeto como conforme a fines.

En este punto podría objetarse, no obstante, que el carácter fundamentalmente subjetivo del placer que se siente en la representación formal de los objetos de la naturaleza parece impedir la posibilidad de que el juicio estético reflexionante sobre la finalidad tenga como atributo cierta universalidad. Sin embargo, hay que tener claro también que cuando Kant habla de subjetividad no se está simplemente refiriendo a una opinión personal de un sujeto cualquiera; por el contrario, el filósofo está explicando el aparato cognitivo del hombre o en este caso un aparato judicativo que en teoría es idéntico para todo individuo del género humano. Siendo esto así, un placer fundamentado en la concordancia entre objeto y sujeto no apela a una opinión, sino que se refiere a condiciones que tienen validez universal e incluso *a priori*. En ese sentido, el juicio de gusto, a pesar de ser un juicio empírico, pretende valer para todos los hombres no desde un concepto

---

<sup>8</sup> Sobre el término “sensación”, Kant dice: “llamo sensación a la representación de una cosa (mediante los sentidos, en tanto que receptividad que pertenece a la capacidad cognoscitiva)” (CD. 252; B 8-9; Ak. V 206). En otras palabras, “entendemos por la palabra «sensación» una representación objetiva de los sentidos” (CD. 252; B 9; Ak. V 206).

empírico sino desde el sentimiento de placer o displacer “que, tal como si fuera un predicado vinculado con el conocimiento del objeto, se exige a todos y debe asociarse con la representación del mismo objeto” (CD. 230; B XLVI; Ak. V 191). Esto solo es posible “porque el fundamento de este placer se halla en la condición universal, si bien subjetiva, de los juicios reflexionantes, o sea, en la concordancia conforme a fines de un objeto (ya se trate de un producto de la naturaleza o del arte) con la relación que guardan entre sí las facultades del conocimiento, lo cual se exige para todo conocimiento empírico (a la imaginación y al entendimiento)” (CD. 231; B XLVII; Ak. V 191).

Hasta este punto, tenemos que la representación estética de la finalidad de un objeto depende de que haya una aprehensión no conceptualizada (anterior a cualquier concepto del objeto) a partir de un fundamento subjetivo, que es empero la concordancia de la forma del objeto con las facultades cognitivas del sujeto, en la que el discernimiento mediante una comparación logra conciliar intuición y concepto con vistas a un conocimiento en general (*exhibitio*) (CD. 232-233; B XLVIII; Ak. V 192). Tal representación, como ya hemos visto y como su nombre lo indica, se fundamenta en un sentimiento de placer inmediato a la reflexión de la forma de un objeto<sup>9</sup>. En este orden de ideas, Kant señala que cualquier objeto cuya forma se juzga en la reflexión como final de tal manera que su representación es fuente y está definitivamente asociada a un placer que cualquiera que juzgue el mismo objeto ha de sentir por igual, el objeto ha de ser considerado *bello*. A su vez, “la capacidad de juzgar tal placer (válida también universalmente, por consiguiente) se

---

<sup>9</sup> Al lado de esta representación estética de la finalidad, la finalidad también puede representarse en un objeto dado a la experiencia desde un fundamento objetivo, que consiste en la “concordancia de su forma, con la posibilidad de la cosa misma, según un concepto de ésta que precede y contiene el fundamento de esa forma” (CD. 233; B XLVIII-XLIX; Ak. V 192). Esta representación de la finalidad no involucra un sentimiento de placer ante la naturaleza, sino al entendimiento, dado que no descansa sobre la coincidencia de la forma del objeto con las capacidades de conocimiento del sujeto, pero si apela a un conocimiento determinado del objeto de acuerdo a un concepto determinado. En este caso, Kant piensa que cuando vemos en la naturaleza una cierta organización, el discernimiento enjuicia esa *técnica* natural y su producto bajo un concepto de fin nuestro que nos hace representamos no solamente una finalidad de las formas de la naturaleza, sino a estas formas como *fin de la naturaleza* misma. Este fin de la naturaleza no es más que la exhibición (poner al lado del concepto una intuición correspondiente) del concepto de una finalidad real y objetiva que se enjuicia por medio del entendimiento y de la razón de manera lógica y según conceptos (CD. 234; B L; Ak. V 193). De aquí que Kant divida los juicios reflexionantes y, por lo tanto, la *Crítica del discernimiento* en al del discernimiento estético y la del teleológico: “por el primero se entiende la capacidad para enjuiciar la finalidad formal (llamada también subjetiva) mediante el sentimiento de placer o displacer, mientras que por el segundo se entiende la capacidad de enjuiciar la finalidad real (objetiva) de la naturaleza mediante el entendimiento y la razón” (CD. 235; B L; Ak. V 193).

denomina *gusto*” (CD. 229; B XLV; Ak. V 190)<sup>10</sup>. Dicho de otro modo, gracias al gusto es posible juzgar estéticamente, mediante el sentimiento de placer o displacer, aquello que puede ser considerado bello o no en la naturaleza, mediante la exhibición del concepto de la finalidad formal subjetiva de la misma. Estos juicios denominados *juicios de gusto*<sup>11</sup> son entonces considerados por el filósofo como *juicios estéticos reflexionantes sobre la finalidad* de los objetos de la naturaleza y aunque son solo posibles por la contingente adecuación entre objeto y sujeto, pueden proclamar para sí una universalidad que se fundamenta en que las condiciones de su posibilidad se encuentran en todos los sujetos por igual<sup>12</sup>.

Dado que el discernimiento contiene en general, al menos, un principio constitutivo *a priori* del sentimiento de placer o displacer, que es una de las facultades superiores del alma, es posible considerar a esta facultad como una facultad igualmente autónoma a las otras dos (la facultad de conocer y la facultad de desear)<sup>13</sup>. Para el caso particular del discernimiento estético, podemos

---

<sup>10</sup> Kant admite que el discernimiento reflexionante y el principio de la finalidad de la naturaleza no solo fundamentan los juicios sobre lo bello. Si bien el placer que se siente por la representación de la finalidad de un objeto de la naturaleza está, en últimas, referido a un concepto de ella, también puede estar referido al concepto de *libertad*. Esto quiere decir que, si el discernimiento compara las intuiciones no con conceptos del entendimiento sino con el concepto de la razón, la coincidencia y el placer que se siente a partir de tal reflexión de la forma del objeto estará referida a algo que Kant llama, para diferenciarlo de lo bello, lo *sublime*. Una crítica del discernimiento estético, por lo tanto, ha de estar conformada por una parte que se ocupe de los juicios sobre lo bello y otra parte que se ocupe de los juicios sobre lo sublime.

<sup>11</sup> Es labor del discernimiento estético determinar por medio del gusto, entendido como la capacidad de juzgar el placer generado a partir de la reflexión sobre la forma de los objetos de acuerdo a la adecuación de esta forma con las capacidades cognitivas del sujeto, cuáles son los casos en los que el discernimiento ha de juzgar los objetos de la naturaleza según el principio de la finalidad formal de la naturaleza o según leyes universales. Esto solo a través del sentimiento y sin tener en cuenta la adecuación de concepto alguno con la forma de los objetos.

<sup>12</sup> Es de suma importancia entender que el concepto de una finalidad de la naturaleza en sus formas según leyes empíricas no nos dice nada del mundo, es solamente un principio subjetivo del discernimiento que, en últimas, nos permite orientarnos en la diversidad de la naturaleza y adquirir conceptos sobre ella; “cuando procedemos de esta manera atribuimos a la naturaleza una deferencia hacia nuestra capacidad cognoscitiva por analogía con un fin” (CD. 234; B L; Ak. V 193).

<sup>13</sup> Para ilustrar de forma más clara el sistema de las facultades superiores del alma, Kant ofrece al final de la introducción a su *Crítica del discernimiento* la siguiente tabla (CD. 241; B LVII; Ak. V 197):

Facultades del ánimo	Facultades de conocer	Principios <i>a priori</i>	Aplicación
Facultad de conocer	Entendimiento	Conformidad a leyes	Naturaleza
Sentimiento de placer y displacer	Discernimiento	Conformidad a fines	Arte
Facultad de desear	Razón	Fin final	Libertad

anotar que, entendido éste como una capacidad particular que pone a juicio los objetos de la naturaleza de acuerdo a una regla y no según conceptos, los juicios de gusto no aportan nada al conocimiento del mundo. Sin embargo, dado que el principio *a priori* de la finalidad de la naturaleza es justamente el principio trascendental que el discernimiento estético pone como fundamento para la reflexión sobre la naturaleza según sus leyes empíricas particulares, el discernimiento cumple entonces un papel protagónico en el conocimiento del mundo, distinto al del entendimiento y al de la razón propiamente dicha. En otras palabras, esto quiere decir que, sin el principio de la finalidad formal de la naturaleza, el entendimiento que es el encargado del conocimiento de la naturaleza no podría orientarse en la misma. En este orden de ideas, “el concepto del discernimiento relativo a una finalidad de la naturaleza todavía pertenece a los conceptos de la naturaleza, pero solo como principio regulativo de la capacidad cognoscitiva, si bien el juicio estético sobre ciertos objetos (de la naturaleza o del arte) que lo ocasiona es un principio constitutivo con respecto al sentimiento de placer o displacer” (CD. 240; B XLVI-XLVII; Ak. V 197). Examinemos ahora con cuidado cómo sucede esto.

## **1.2. Lo agradable, lo bello y lo bueno**

Como capacidad del conocimiento, el discernimiento es capaz de emitir varios tipos de juicios. En general, un juicio puede ser *lógico* y, por ende, objetivo si está referido al objeto, aunque las representaciones que se encuentran en él sean empíricas, es decir, estéticas. Por otro lado, un juicio cuyas representaciones sean conceptuales pero que esté referido al mismo tiempo hacia el sujeto y su estado anímico, es decir a su sentimiento de placer o displacer, será siempre un *juicio estético*. Sin embargo, “toda relación de las representaciones, incluso de las sensaciones, puede ser objetiva (y, entonces, significa lo real de una representación empírica)” (CD. 248; B 4; Ak. V 203-204) siempre y cuando esa relación de las representaciones no se refiera por completo al sentimiento de placer y displacer, que solo demuestra la afección del sujeto frente a la representación de un objeto dado y por lo tanto no dice nada de ese objeto. Es fundamental comprender entonces que la posibilidad de determinar si un objeto es bello o no, no está en la conexión que se establezca entre el objeto y el sujeto por medió de su entendimiento, pues esto implicaría una relación cognitiva entre ambas partes. Por el contrario, la belleza se determina desde de la relación entre la

representación del objeto y sujeto por medio de la imaginación<sup>14</sup> y su sentimiento de placer o displacer. Por ende, los juicios de gusto que establezcan dicha conexión, tienen la característica de ser estéticos, porque su fundamento de determinación, que es el sentimiento, es puramente subjetivo.

En este orden de ideas, podemos decir que los juicios estéticos de gusto no tienen en cuenta en ningún momento la existencia concreta del objeto en el mundo, ya que, para determinar si un objeto a juzgar es bello o no, estos juicios reflexionantes solamente requieren de su representación. Concretamente, la belleza es para Kant una cierta satisfacción que acompaña la representación del objeto en el sujeto, satisfacción que es independiente e indiferente a la existencia del objeto y lo que está pueda significar para el sujeto. En realidad, cuando se juzga la belleza de un objeto lo que está en juego es un movimiento interno del sujeto que pone la representación frente al gusto como capacidad de juzgar los objetos según el sentimiento de placer y displacer, por lo que resulta indiferente para un juicio de gusto si el objeto existe en el mundo o no. Si en algún momento llegase a verse incluido en el juicio algún mínimo de afección por la existencia del objeto, afección que Kant denomina *interés*, el juicio no puede ser considerado como un *juicio puro de gusto*. Es valioso rescatar aquí que el filósofo “llama interés a la satisfacción que enlazamos con la representación de la existencia de un objeto. En esta medida, una satisfacción tal guarda relación siempre y al mismo tiempo con la facultad de desear” (CD. 249; B 5; Ak. V 204). Por esta razón, la indiferencia total frente a la existencia del objeto es imperativa para que haya una satisfacción pura y desinteresada en el juicio de gusto, es decir, se requiere entonces que el juicio no incluya ningún elemento de deseo por el objeto.

Al hablar del interés, inmediatamente la *Crítica del discernimiento* introduce el concepto del *agrado*, que es no es más que un *placer* proveniente de un estímulo que afecta los *sentidos*. Entendido así, el agrado hace referencia a una determinación del sentimiento de placer y displacer, lo que significa que este es algo enteramente subjetivo y que “en modo alguno está al servicio de conocimiento alguno, ni siquiera de aquel por medio del cual el sujeto se *conoce* a sí mismo” (CD.

---

<sup>14</sup> Kant sugiere que, en esta conexión entre las facultades del sujeto y la representación del objeto, la imaginación puede estar unida de alguna manera con el entendimiento, cuando se quiere determinar si un objeto es bello o no. Cabe presumir, sin embargo, que el papel del entendimiento aquí sería solamente secundario pues, como ya se ha visto, en la reflexión del discernimiento no se utilizan conceptos concretos dados por él, sino solo su “exposición” con el propósito de que ambas facultades (entendimiento e imaginación) estén en armonía. Lo que resulta definitivo en todo caso para un juicio de gusto es, por tanto, la afección en el sujeto de su sentimiento de placer y displacer.

252; B 9; Ak. V 206). El agrado definido como *sensación subjetiva*, llamado simplemente *sentimiento*, difiere de lo que el filósofo denomina *sensación objetiva* comprendida como la representación de un objeto de los sentidos que tiene como base una pura receptividad y que, por ende, puede llegar a contribuir al conocimiento de los objetos de la naturaleza. Coloquialmente se entiende por sensación (objetiva) aquello que es una “propiedad” de los objetos y se capta por medio de los sentidos: el color, el olor, el sabor, la textura, etc. Por otro lado, la sensación subjetiva de agrado o desagrado que me causen esos estímulos sensoriales “pertenece al sentimiento, por medio del cual el objeto se considera objeto de la satisfacción (que en modo alguno es conocimiento de él)” (CD. 253; B 9; Ak. V 206). Resulta evidente aquí que lo agradable, que por medio de la representación objetiva de los sentidos (sensación) causa un sentimiento de placer en el sujeto, depende tanto la representación como de la existencia del objeto, porque solo mientras el objeto exista en el mundo y estimule mis sentidos puedo sentir agrado por él. En definitiva, lo agradable es interesado y por ello un juicio que incluya agrado alguno no será un juicio puro de gusto.

Tomando en consideración lo que se ha expuesto hasta ahora, tenemos que el interés que se encuentra en lo agradable expresa la relación que hay entre el sentimiento de placer y displeacer y la facultad de desear, dado que lo agradable, por ser placentero en la sensación, es, por tanto, *deseable*. Aquí, la *satisfacción* (placer) presupone la relación de la existencia del objeto con el estado anímico del sujeto, en tanto que es afectado por el objeto en cuestión (CD. 253; B 9; Ak. V 207). En este respecto resulta fundamental entender que la belleza no ha de recaer en algún tipo de agrado por la sensación del objeto, pues en el interés que lo agradable despierta se encuentra el *deleite*, que no es solamente una *aprobación* del objeto (*gusto* por el objeto), sino una cierta *inclinación* (deseo) hacia él. De acuerdo con las características de lo agradable, éste no puede ser parte de lo que se considera un juicio sobre la belleza o la no belleza de un objeto, puesto que el deleite y el *goce* por los objetos no se juzga en términos de su belleza; si a mí me delita algo, yo no me ocupo en juzgar si ese algo es bello o no, solo lo encuentro agradable y por ello lo deseo, y en eso se encuentra un fundamental interés por su existencia.

Algo similar ocurre con aquello que pueda ser llamado *bueno*. En la *Crítica del discernimiento*, lo “*bueno* es aquello que gusta gracias a la razón, mediante el mero concepto” (CD. 254; B 10; Ak. V 207), pero es necesario distinguir si eso que se considera bueno es bueno mediata o inmediatamente. Dicho de otro modo, respecto de lo bueno Kant distingue dos formas

principales: lo *útil* y lo *bueno en sí*. La primera forma indica toda cosa que sea *bueno para* algo diferente de sí, es decir, que guste como medio para conseguir, tal vez, algo que sea bueno en sí, esto es, algo que gusta por sí mismo. Esta tipificación de lo bueno implica que es absolutamente necesario tener al menos un concepto determinado del objeto, es decir, saber exactamente que es el objeto como tal, para determinar su “bondad”. Es fácil aceptar que si yo no sé qué es un objeto, no puedo saber si es bueno o útil o ninguno. En el caso de lo útil, el objeto como tal, al ser medio para algo más, es necesario “físicamente” para verificar su bondad. Al mismo tiempo, tanto lo bueno en sí como lo útil “siempre encierran el concepto de un fin y, en esta medida, la relación de la razón con un querer (al menos posible); en consecuencia, siempre encierran una satisfacción en la *existencia* de un objeto o de una acción, esto es, algún interés” (CD. 254; B 10; Ak. V 207).

Si se acepta que lo bueno encierra siempre el concepto de un fin, ya sea lo bueno en sí que es fin en sí mismo o lo útil que es bueno para un fin, se puede decir en general que lo bueno es un objeto de la voluntad, por lo que está siempre acompañado de un gran interés. Así, también el agrado, como representación sensorial placentera, que es causado por algo bueno<sup>15</sup>, está mediado por un concepto de fin que pertenece a los principios de la razón (y por ende a la facultad de desear). Lo único por lo que se diferencia lo bueno de lo que solamente agrada es que lo agradable siempre gusta inmediatamente al igual que lo bello, si bien lo agradable solo está determinado por la sensación y lo bello no. Al mismo tiempo, lo bello no requiere de un concepto dado del objeto como sí lo requiere lo bueno, puesto que la satisfacción de la belleza está determinada por la reflexión sobre la representación del objeto que lleva a un concepto no determinado del objeto (CD. 254; B 11; Ak. V 207). Tenemos entonces que, a diferencia de lo bello, lo agradable y lo bueno siempre encierran una fundamental relación con un interés por el objeto. “Pues lo bueno es el objeto de la voluntad (esto es, de una facultad de desear determinada por la razón). Pero querer algo y satisfacerse en su existencia, es decir, tomarse un interés en ello, es lo mismo” (CD. 257; B 13-14; Ak. V 209).

Sin embargo, la satisfacción que trae lo agradable se ha de diferenciar de la satisfacción en lo bueno y, a su vez, ambas hay que diferenciarlas de la satisfacción que produce lo bello. Con esta distinción es posible ver más claramente la diferencia que hay entre los tres tipos de relación de

---

<sup>15</sup> Si bien esto ocurre realmente, no quiere decir que lo bueno siempre sea agradable o, viceversa, que lo agradable siempre sea bueno.

los objetos y sus representaciones con el sentimiento de placer y displacer, que a su vez configuran estas tres formas de lo placentero. En primera instancia, sabemos que lo agradable produce una satisfacción que está condicionada al cuerpo humano y los estímulos sensoriales que este recibe de los objetos. Lo bueno, por su parte, conlleva una satisfacción pura práctica que está determinada por la representación de los objetos y por la representación de la relación que estos tengan en tanto que existentes con el sujeto. En ambos casos, es claro que lo que gusta no es solo el objeto sino también su existencia. Ahora bien, en el caso de lo bello, o más precisamente, de los juicios puros de gusto, sabemos que son indiferentes a la existencia del objeto pues solo enlazan su representación con el subjetivo sentimiento de placer y displacer. De acuerdo con esta estructura, no es posible decir que los juicios sobre lo bello son juicios que contribuyen al conocimiento teórico o práctico, dado que ni se dirigen a conceptos, ni se fundamentan en ellos o los tienen como fin, por lo que Kant define estos juicios puros de gusto como juicios meramente *contemplativos*.

En este orden de ideas, es posible clasificar los tres tipos de satisfacción teniendo en cuenta no solo el tipo de placer que causan sino también los tipos de sujetos que pueden sentir ese placer. En este sentido, se dice que es *agradable* aquello que *produce deleite* y es válido para los animales irracionales en tanto que están dotados de sentidos; *bello*, lo que meramente *gusta* y es válido para los seres humanos en tanto que animales y racionales; y, por último, *bueno* es aquello que es *valorado* y *aprobado* (es decir que tiene un valor objetivo), y es válido para todo ser racional en general (CD. 258; B 15; Ak. V 210). Hay que recordar, en este punto, que frente al deleite de lo agradable hay una inclinación que hace al objeto del deleite algo deseado y, por su parte, frente al valor de lo bueno, hay una fuerza racional que nos lleva a aprobarlo. En ambos casos, hay un interés que determina la aprobación del sujeto por el objeto. En otras palabras, ya sea porque el bien es algo que gracias a la razón ha de obtenerse o porque lo agradable gracias a la sensación ha de ser buscado, el interés que se encuentra en lo bueno y lo agradable está en conexión con la necesidad, sea ya su causa o producto, y es por ello que el gusto por lo bueno y lo agradable no puede fundamentar un juicio completamente libre. “Entre estos tres tipos de satisfacción, puede decirse que única y exclusivamente la del gusto en lo bello es desinteresada y *libre*, pues *ningún* interés, ni el de los sentidos ni el de la razón, fuerza la aprobación” (CD. 259; B 15; Ak. V 210). Al final de este apartado, en el que Kant analiza el gusto de juicio según la categoría de la calidad, se da la primera definición de lo bello: “*Gusto* es la capacidad de enjuiciamiento de un objeto o de un tipo de representación por medio de una satisfacción o una insatisfacción *sin interés alguno*. El

objeto de una satisfacción tal se llama *bello*” (CD. 260; B 16; Ak. V 211). Esta primera definición se complementa con el análisis del gusto según las otras categorías que veremos a continuación.

### 1.3. La universalidad de lo bello

De acuerdo con lo anterior, queda claro que, para Kant, la falta de interés en los juicios de gusto resulta fundamental si se quiere que lo bello pueda ser libremente representado como objeto de una *satisfacción universal*. Cuando hay interés en el juicio no solo hay una eliminación de la libertad de aprobación del objeto, sino que la inclinación que éste genera actúa como un elemento privado y personal que fundamenta la satisfacción que produce el objeto mismo y su representación. En tal caso, no es sensato pensar que la satisfacción por el objeto pueda ser sentida igual o al menos similarmente por cualquier otro sujeto, pues las condiciones de esa aprobación son singulares y únicas al sujeto que se inclina por tal objeto. La belleza no debe, por ende, tener su fundamento en algo tan sesgado como los intereses privados de cada quien, sino en algo que cualquier sujeto ha de tener por igual, pues sólo así podría ser un juicio y no una mera opinión. Anteriormente dijimos que tal fundamento reside en el principio *a priori* del discernimiento que, si bien es considerado como un principio meramente subjetivo, se encuentra por igual en todos los sujetos con capacidad de juzgar y conocer, por ser el principio trascendental de la experiencia de cualquier objeto en general. Gracias al principio de la finalidad formal de la naturaleza, Kant asume que está dada en los hombres la posibilidad no solo de experimentar sino de dejarse afectar por los objetos de la naturaleza y, por ello, junto a este principio, la falta de interés en los juicios puros de gusto abre la posibilidad a un juzgar libre que permita que todos los hombres se sientan afectados de manera similar frente a los objetos de la naturaleza o el arte.

Si bien cuando se trata de lo agradable es válido pensar que cada quien tiene su gusto de los sentidos particular, por lo que lo agradable no necesita ser universalmente reconocido como tal<sup>16</sup>, cuando se juzga a un objeto y se le llama bello no solamente se espera de todos los otros

---

<sup>16</sup> Lo anterior no quiere decir que lo agradable no pueda contar con el asentimiento de todos en general, pues es evidente que es posible encontrar cierta unanimidad con respecto de ciertas cosas que placen a los sentidos, de ahí la distinción cotidiana entre el buen y el mal gusto que hace referencia nada más a la capacidad de adecuarse a ciertas reglas generales y empíricas sobre lo “socialmente aceptable” con respecto al placer de las sensaciones. Así pues, “con respecto a lo bueno, los juicios también pretenden con derecho una validez para todos; pero lo bueno sólo se representa

sujetos la misma satisfacción sino que, en palabras de Kant, se “exige de otros precisamente la misma satisfacción: no [se] juzga meramente para sí, sino para todos, y, por tanto, [se] habla de la belleza como si fuera una propiedad de las cosas” (CD. 263; B 19-20; Ak. V 212). En esta medida, lo bello demanda un asentimiento general de los sujetos que lo reconozcan como tal en términos de la satisfacción desinteresada que provoca. Por esta razón, se habla de lo bello “como si la belleza fuera una índole del objeto” (CD. 261; B 18; Ak. V 211) y como si (*Als ob*) el juicio sobre tal objeto fuese lógico y estuviese, mediante conceptos, generando un conocimiento del mismo que le permite ostentar y presuponer una validez universal. Esto sucede así a pesar de que los juicios sobre la belleza son solo estéticos y que, por tanto, solo muestran la relación entre la representación del objeto y el sujeto en términos de la afección de la una en el sentimiento de placer y displacer del otro. En este orden de ideas, y teniendo en cuenta que para el filósofo alemán no hay un tránsito directo entre los conceptos del entendimiento y el sentimiento de placer y displacer, resulta evidente que, a diferencia de los juicios lógicos cuya validez es conceptual, universal y, por tanto, objetiva, la validez de los juicios puros de gusto no tiene empero como base ningún concepto y, en este sentido, se sustentan sobre una *universalidad* meramente *subjetiva*, pero no arbitraria.

Principalmente, la diferencia entre la universalidad de los juicios lógicos y la universalidad de los juicios estéticos se explica en términos de su cantidad. Sobre la segunda, Kant sostiene que “una universalidad que no descansa en conceptos del objeto (si bien sólo empíricos) en modo alguno es lógica, sino estética, esto es, que no contiene ninguna cantidad objetiva del juicio, sino sólo una subjetiva, para la cual también utilizo la expresión *validez común*” (CD. 266; B 23; Ak. V 214). Si tenemos en cuenta que la validez universal estética nada tiene que ver con los conceptos del entendimiento, sino solo con el sentimiento de placer y displacer de los sujetos que, en teoría, funciona de la misma forma en cada uno, solo es posible asegurar que, en términos de su cantidad lógica, todo juicio de gusto es individual y no aporta nada al conocimiento de las cosas, en tanto que solo apuntan al sujeto que juzga y como es afectado por la representación del objeto a juzgar.

Pero la particularidad de estos juicios radica en que pueden transformarse por *comparación*, de tal manera que se vuelven un concepto de los objetos del mundo y, por ende, juicios lógicos con validez universal objetiva. Cuando se declara que un objeto es bello, tal juicio no aporta nada

---

*por medio de un concepto* en tanto que objeto de una satisfacción universal, lo cual no es el caso ni en lo agradable ni en lo bello” (CD. 264; B 21; Ak. V 213).

al conocimiento de tal objeto ni se dirige a ningún concepto determinado del mismo, pero si frente a varios objetos individuales del mismo tipo se declara que cada uno es bello, se puede formular un juicio que determine a todos los objetos del mismo tipo como bellos, de manera que la belleza de estos se concibe como un atributo de los mismos<sup>17</sup>. Aquí, sobre varios juicios estéticos e individuales se construye un juicio lógico de conocimiento. Dicho de otro modo, solo a partir de la reiteración del sentimiento en la comparación de varios individuos del mismo tipo de objetos un juicio estético puede llegar a contribuir al conocimiento de un objeto. Kant considera esta universalidad bajo la idea de un *voto universal* que no se ve nunca confirmado por conceptos sino solo por la adhesión, en cierto sentido libre (desinteresada), de otros. Sin esta universalidad subjetiva fundada en la falta de interés que caracteriza a los juicios de gusto sobre la belleza, no sería posible distinguir lo agradable de lo bello, pues ambos placen sin ningún concepto.

De acuerdo con esto, y sabiendo que los juicios sobre lo agradable son solamente privados y su validez es, por tanto, individual, mientras que lo bello exige la misma satisfacción a todos los sujetos de manera universal, podemos diferenciar la capacidad de juzgar lo agradable de la capacidad de juzgar lo bello, a pesar de que ambas generen juicios no prácticos sobre sus objetos acerca del vínculo que la representación de estos tiene con el sentimiento de placer y displacer del sujeto. La primera capacidad que de ningún modo puede formular juicios que posean universalidad estética o lógica Kant la llama *gusto de los sentidos*, y a la segunda capacidad la llama *gusto de la reflexión*, y sus juicios poseen cantidad estética de universalidad y son válidos para todos los sujetos. Por su parte, solo aquello que pueda ser llamado bueno según el discernimiento reflexionante tiene, como objeto de la satisfacción, tanto universalidad estética como lógica, dado que al estar la representación del placer en esos objetos en conexión con un concepto dado de los mismos pueden ser considerados como conocimientos de los objetos y valer, bajo esos conceptos, para todos los sujetos. En este último caso, toda posible representación de la belleza quedaría eliminada.

Sobre este punto, cabe preguntar si el placer precede al enjuiciamiento del objeto bello o viceversa. La respuesta a esta interrogante revelará, para el filósofo alemán, tanto el fundamento

---

<sup>17</sup> Por tanto, no se dice del objeto que es bello *como si* la belleza fuese un atributo, sino que por comparación la belleza *se vuelve* un atributo de todos los objetos del mismo tipo. El ejemplo que Kant utiliza es el de la rosa: Si se dice que la rosa es bella y este juicio se reitera en la comparación de muchas otras rosas individuales se puede decir entonces que *en general* las rosas *son* bellas.

del placer en lo bello como la base sobre la cual los juicios puros de gusto aspiran a una universalidad subjetiva. Si se considera que el placer por el objeto es lo primero “y sólo tuviera que concederse a la representación del objeto en el juicio del gusto su comunicabilidad universal, en tal caso, un proceder semejante estaría en contradicción consigo mismo. Pues un placer semejante sólo sería el mero agrado de las sensaciones de los sentidos” (CD. 269; B 27; Ak. V 216-217). Esto es claro si recordamos que lo agradable, que se juzga por el gusto de los sentidos, tiene como base y solo depende un placer inmediato en la sensación que suscita el objeto por medio de su representación, por lo que solo tiene entonces una validez privada. Cuando el placer es inmediato a la representación y solo depende de ésta, el juicio sobre este placer solo será válido para el sujeto que lo siente y juzga. Siendo esto así, en los juicios de gusto sobre la belleza el estado de ánimo, es decir, la determinación del sentimiento de placer y displacer por medio de la representación de un objeto, tiene que ser posterior a la capacidad comunicar universalmente este estado. Esto indica que la comunicabilidad universal del sentimiento (estado de ánimo) tiene que ser parte del fundamento del juicio de gusto sobre la belleza. Para comprender este asunto, se hace necesario explicitar la *clave del gusto*.

Si sabemos que la belleza no tiene como base ningún concepto (como en lo bueno) y tampoco se limita a ser un puro placer de las sensaciones (como lo agradable), el placer que esta genera ha de tener su origen en algo que se encuentre, por así decirlo, en el intermedio de las otras dos formas de satisfacción. Hemos visto que la falta de interés resulta primordial para los juicios puros de gusto sobre la belleza, pues solo así queda excluida la inclinación por la existencia de los objetos y, al mismo tiempo, se abre la posibilidad al asentimiento y la adhesión generales de otros sujetos al juicio estético, condiciones que, en principio, parecen ser el origen de la validez universal subjetiva de este tipo de juicios. Pero más allá de la falta de interés, la exigencia del voto universal de los juicios sobre la belleza requiere que el placer que se encuentra en ellos pueda ser *comunicable universalmente*, pues aparentemente ahí radica la singularidad de la satisfacción por lo bello y, en consecuencia, uno de los principales pilares de los juicios del gusto reflexionante.

Sin embargo, el problema está en que tal comunicabilidad Kant solo se la atribuye al conocimiento en los juicios lógicos, porque estos juicios contienen representaciones objetivas que apuntan hacia conceptos de los objetos, y por ello coinciden por igual en todos los sujetos de manera que cualquiera puede verificar los juicios y adherirse a ellos. En otras palabras, solo en la medida en que la representación de un objeto refiera a un concepto del mismo, puede considerarse

esta representación como objetiva y, por ende, en tanto que configura así un conocimiento del objeto al que se refiere, sirve también como “punto de referencia universal con el que se ve obligada a coincidir la facultad de representación de todos” (CD. 270; B 28; Ak. V 217). Así las cosas, para que el placer en lo bello sea comunicable universalmente y, por lo tanto, los juicios sobre la belleza válidos universalmente, aunque solo de manera subjetiva, la belleza tiene que estar, en alguna medida, en relación con el conocimiento o, más precisamente, los juicios puros de gusto deben guardar alguna similitud con los juicios lógicos de conocimiento. Esto, a pesar de que los juicios del gusto reflexionante no pueden estar determinados por un conocimiento conceptual de los objetos ni pueden, por sí solos, dirigirse a él.

Anteriormente, vimos de manera breve que para que una representación dada de un objeto pueda generar un conocimiento sobre el mismo, tienen que verse involucradas de manera armónica la imaginación y el entendimiento. La imaginación aprehende la multiplicidad de la intuición de la representación y el entendimiento se ocupa de buscar un concepto para unificar esa multiplicidad de manera que el discernimiento pueda, en última instancia, exponer la representación del objeto a ese concepto en la intuición. Cuando la imaginación y el entendimiento coinciden gracias a un concepto determinado, la representación resultante forma entonces parte de un conocimiento del objeto que es, según el pensamiento kantiano, objetivo y válido universalmente. En este caso, las facultades se encuentran en una relación intelectual donde el entendimiento provee un concepto que como una ley le permite al discernimiento subsumir lo particular bajo lo universal y generar, de esa manera, conocimiento mediante juicios determinantes que nada tienen que ver con el sentimiento de placer y displacer. Aquí las capacidades de conocimiento del sujeto están inicialmente en un *juego libre*, y la determinación conceptual del objeto por este proceso permite la comunicabilidad universal de la representación del mismo, “pues el conocimiento en tanto que determinación del objeto con la que deben coincidir las representaciones dadas (sea en el sujeto que sea) es el único tipo de representación válido para todos” (CD. 271; B 28-29; Ak. V 217).

A grandes rasgos, se puede decir que lo que habilita la comunicación universal del conocimiento es la objetividad que surge de la determinación conceptual de su representación y que es válida en general para todos los sujetos cognoscentes. No obstante, vimos también que el sentimiento de placer y displacer se ve involucrado en la dinámica cognoscente de las facultades de representación mencionadas y que en esta dinámica está siempre abierta la posibilidad de que el concepto del entendimiento quede sin determinar. Si bien cuando esto ocurre no hay ocasión

para la determinación de los objetos y el conocimiento de las cosas, esto no significa que la posibilidad de una unidad, es decir, un encuentro armónico entre imaginación y entendimiento en la representación de un objeto no pueda darse. Kant piensa que, en este encuentro y juego libre entre facultades de representación, en el cual queda siempre abierto el espacio para un concepto, es el lugar donde se puede sustentar la particular universalidad subjetiva no conceptual de la belleza y, por ende, su comunicabilidad y validez universales.

En dicho caso, es decir, cuando no hay un concepto particular que limite como una regla los movimientos y el encuentro de las capacidades cognoscitivas de representación, como es necesario para los juicios de gusto sobre la belleza, Kant explica que lo universalmente comunicable no descansa sobre una determinación conceptual objetiva, sino tan sólo sobre el juego libre entre entendimiento e imaginación entendido como un estado de ánimo que, si bien ocurre de manera subjetiva, es comunicable universalmente porque se encuentra por igual en todos los sujetos. Dicho de otro modo, cuando en el juego de facultades hay una determinación del objeto por parte de un concepto del entendimiento a través de la representación dada, por lo general, se genera un conocimiento que por ser objetivo es universalmente comunicable. Sin embargo, por si solo el juego libre como condición, si bien subjetiva, para el conocimiento en general, es un estado de ánimo comunicable universalmente. En este orden de ideas, resulta evidente que este encuentro entre facultades constituye la relación íntima que mantiene la comunicabilidad universal subjetiva del juicio de gusto con la comunicabilidad universal objetiva de los juicios lógicos<sup>18</sup>.

No obstante, solo mientras que el encuentro entre imaginación y entendimiento se dé armónicamente, puede haber una universalidad subjetiva que esté a la base de los juicios de gusto y ser, por ende, el fundamento del placer que en ellos se encuentra. Si consideramos que frente a una representación mediante la cual un objeto está dado, el discernimiento reflexionante pone mediante el juicio en juego libre a las facultades de conocimiento que, si se encuentran mutua y armónicamente, se vuelven causa de un placer por la representación, podemos admitir que el

---

<sup>18</sup> En este contexto, Kant señala: “dado que debe tener lugar sin presuponer un concepto determinado, la comunicabilidad universal subjetiva del modo de representación en un juicio del gusto no puede ser sino el estado del ánimo en el juego libre de la imaginación y del entendimiento (en la medida en que una y otro coinciden entre sí, como se exige para que haya *conocimientos en general*), en tanto que somos conscientes de que esta relación subjetiva, pertinente para el conocimiento en general, tiene que valer para todos y, en consecuencia, ha de ser comunicable universalmente, como sucede a propósito de todo conocimiento determinado, que, en efecto, siempre descansa en aquella relación tanto que condición subjetiva” (CD. 271; B 29; Ak. V 217-218).

enjuiciamiento del objeto entendido como ese juego libre entre facultades no es solo anterior al placer por dicho objeto sino el fundamento del mismo. En otros términos, si cuando el discernimiento juzga al objeto no hay una armonía no conceptualizada entre la imaginación y el entendimiento, no hay entonces una determinación del sentimiento y el objeto, por tanto, no puede ser considerado bello, porque es “el juicio del gusto [el que] determina el objeto con respecto a la satisfacción y al predicado de belleza, independientemente de conceptos” (CD. 273; B 31; Ak. V 219).

Con lo anterior, queda claro no solo que lo bello siempre está en relación con el sentimiento del sujeto, sino también que las condiciones subjetivas que permiten poner a juicio un objeto en general son universales y, en ese sentido, fundamentan al mismo tiempo la validez objetiva del conocimiento y la validez universal siempre subjetiva de la satisfacción que se enlaza con la representación de la belleza. Así, el juicio de gusto solo afirma ese estado de ánimo que se produce en el sujeto por el acuerdo en el juego libre de las facultades frente a la representación de un objeto. En este orden de ideas, el estado anímico no es más que la determinación del sentimiento de placer o displacer frente a la libre interacción de las facultades de representación del sujeto que no involucra un concepto determinado como una regla cognoscitiva particular que limite su movimiento.

De acuerdo con lo que hemos visto, la comunicabilidad del estado de ánimo tiene su origen en la cercanía y similitud que mantienen los juicios estéticos de gusto con los juicios lógicos de conocimiento, que se basa en el hecho de que ambos comparten las mismas condiciones de universalidad subjetivas iniciales. Es por esto que la belleza se dice de las cosas como si fuera una propiedad objetiva de las mismas. Pero esta comunicabilidad universal subjetiva de los juicios estéticos no se comprende cabalmente si no se tiene en cuenta que el encuentro y la unidad entre entendimiento e imaginación, que es condición de posibilidad de la universalidad de los juicios de gusto, solo puede hacerse cognoscible por medio de una sensación particular; “ciertamente una relación objetiva solo puede pensarse, pero en la medida en que es subjetiva según sus condiciones puede sentirse en los efectos sobre el ánimo” (CD. 273; B31; Ak. V 219). En este sentido, Kant piensa que el estado de ánimo de la coincidencia y armonía en el juego libre de las facultades no es más que una *vivificación* de ambas facultades y, “la vivificación de ambas facultades (de la imaginación y el entendimiento) [...] es la sensación cuya comunicabilidad universal postula el juicio del gusto” (CD. 273; B31; Ak. V 219).

Así pues, a lo largo de los dos primeros momentos del juicio de gusto, Kant se ha esforzado por explicar cómo el objeto de una satisfacción desinteresada puede ser juzgado por el gusto como bello para todo sujeto que se encuentre frente a él (objeto). Lo anterior a pesar de que a la base de tal juicio no exista ningún conocimiento ni ningún concepto concreto que pueda proporcionar una universalidad objetiva que fundamente el asentimiento universal sobre la belleza del objeto en cuestión. Sin embargo, al final del *Segundo momento del juicio de gusto* y el §9 el filósofo alemán define lo bello como “aquello que sin concepto gusta universalmente” (CD. 274; B32; Ak. V 219), y con esta definición refuerza la falta de interés de los juicios puros de gusto que, en la primera definición de lo bello, había establecido como una de sus más importantes propiedades. Teniendo esto en cuenta, el *Tercer momento del juicio de gusto* establece una conexión entre las dos primeras nociones de la belleza expuestas por Kant, en donde se hace explícito que la relación que hay entre concepto e interés está en parte conformada por el vínculo que ambas expresiones comparten con las definiciones de *fin* y *finalidad*. A continuación, examinaremos esta relación que mantiene lo bello con los fines y la finalidad en general.

#### **1.4. Lo realmente bello es desinteresado**

Hasta ahora hemos visto que, si se quiere hacer un juicio de gusto puro de un objeto de la satisfacción, en el fundamento del placer no puede haber ningún rastro de interés. De acuerdo con esta idea, Kant considera que tampoco ninguna clase de fin puede estar relacionado con el origen del placer en los juicios estéticos puros, pues cuando se piensa en un fin no solo se piensa en un concepto sino en el objeto mismo en términos de su forma o su existencia (CD. 275; B 32; Ak. V 220) y, en consecuencia, “todo fin lleva consigo un interés, como fundamento de determinación del juicio sobre el objeto del placer” (CD. 276; B 34; Ak. V 221). Adicionalmente, como objetos, a los fines también se les puede considerar como buenos para algo o buenos en sí mismos y, en ese sentido, siempre están atados a un posible “querer” que pertenece a la facultad de desear, cuya determinación como voluntad solo es posible mediante conceptos (representaciones de fines) (CD. 275; B 33; Ak. V 220). De ahí la gran importancia que el filósofo le pone a la posibilidad de comprender una finalidad sin fin y según la forma que se pueda experimentar sin la necesidad de ningún concepto o de la existencia del objeto.

En definitiva, únicamente “la finalidad subjetiva en la representación de un objeto sin fin alguno (ni objetivo ni subjetivo), en consecuencia, la mera forma de la finalidad en la

representación mediante la cual nos es dado un objeto, en la medida en que somos conscientes de ella, puede constituir la satisfacción que, al margen de todo concepto, enjuicamos como comunicable universalmente y, en esta medida, el fundamento de determinación del juicio de gusto” (CD. 277; B 35; Ak. V 221). Esta finalidad subjetiva, formal y sin fin permite distinguir los juicios sobre lo bello de los juicios sobre lo bueno, que siempre tienen su fundamento en la representación de un fin objetivo que expresa la relación de un objeto con un fin determinado a través de un concepto y que, en este sentido, siempre encierra un interés racional intrínseco para su objeto y su satisfacción. No es posible entonces determinar la satisfacción que produce la representación de lo bello desde alguna *finalidad objetiva*, ya sea *externa*, como es la *utilidad*, o *interna* como es la *perfección* del objeto. Esto se debe también a que la utilidad no está atada a una satisfacción inmediata a la representación del objeto que es, como ya vimos, una condición primordial en los juicios estéticos puros sobre la belleza.

Sobre la finalidad objetiva Kant señala que comúnmente se piensa que entre más perfecto sea un objeto, así mismo, se lo considera más bello, pues de alguna manera esta finalidad objetiva interna parece tener un estrecho vínculo con la belleza. Sin embargo, esta noción parece olvidar que “[p]ara enjuiciar la finalidad objetiva siempre necesitamos el concepto de un fin y, si esta finalidad no debe ser externa (utilidad), sino interna, necesitamos el concepto de un fin interno que contenga el fundamento de la posibilidad interna del objeto” (CD. 287; B 45; Ak. V 227). En otras palabras, la representación de la finalidad objetiva, ya sea interna o externa, requiere de una coincidencia de lo múltiple de la representación en una unidad determinada que no es otra cosa que el concepto de un fin objetivo. Si un fin se define como algo que tiene su fundamento de posibilidad en su concepto, de igual forma la representación de la finalidad objetiva, ya sea interna o externa, de un objeto debe estar precedida del *concepto de lo que la cosa debe ser*. Resultaría “una verdadera contradicción representarse una finalidad *objetiva* formal sin fin, esto es, la mera forma de una *perfección* (sin ninguna materia y sin ningún concepto con el que concordar, aunque fuera la mera idea de una legalidad en general)” (CD. 288-289; B 46; Ak. V 228). Esto solo indica que no es posible concebir una normatividad (una serie de reglas objetivas) que ayude a determinar lo que una cosa deba ser sin recurrir a concepto alguno de la perfección final del objeto. Para saber si un objeto es idóneamente útil para cierto propósito no se puede, entonces, dejar de lado un concepto del mismo y, de igual manera, si buscamos determinar si un objeto es perfecto, es

necesario que tengamos previamente un concepto de cómo ha de ser ese objeto para considerarlo como tal.

Cuando este concepto de lo que la cosa debe ser está determinado de acuerdo a una cierta normatividad objetiva, es decir, cuando hay una regla dada por el concepto para la relación final entre este y el objeto, y lo múltiple de la representación coincide efectivamente con ese concepto, se habla pues de una *perfección cualitativa*. Por su lado, la *perfección cuantitativa* se refiere solamente a que tan completo está el objeto de acuerdo con el concepto de lo que debe ser según su especie. No se puede decir que una puerta es perfecta si esta no cuenta con bisagras que permiten su apertura total, o si le falta una chapa y un marco que haga posible mantenerla cerrada. Aquí el concepto de “*lo que una cosa deba ser* ya está pensado de antemano como determinado y sólo se pregunta si está en ella *todo* lo exigible a este respecto” (CD. 288; B 45; Ak. V 227). Si, por el contrario, no hay ningún fin, esto es, ninguna unidad determinada que guie la interacción entre facultades en el ánimo del sujeto, ningún concepto de lo que la cosa deba ser, y sólo hay un juego libre indeterminado entre imaginación y entendimiento, no se da, por tanto, ninguna finalidad objetiva sino solo “una finalidad subjetiva de las representaciones, la cual, ciertamente, indica alguna finalidad del estado representativo en el sujeto, y, en éste, una placidez suya para aprehender con la imaginación una forma dada, pero ninguna perfección de objeto alguno, que aquí no puede pensarse mediante ningún concepto de un fin” (CD. 288; B 46; Ak. V 227).

Para comprender cabalmente las principales diferencias y similitudes entre los juicios sobre la perfección y los juicios sobre la belleza y, así, esclarecer la razón por la cual se confunde comúnmente ambos predicados, Kant concibe dos categorías primordiales: *belleza libre* (*pulchritudo vaga*) y *belleza adherente* (*pulchritudo adhaerens*). Para el filósofo, el concepto de lo que una cosa deba ser y la perfección del objeto según ese concepto pueden ser tan sólo fundamento de una belleza adherente, que siempre está determinada por un fin particular y depende de él. En este caso, el placer que la representación causa en el ánimo está atado al fin interno del objeto y por ende a un concepto del mismo que lo limita y determina su posibilidad. En este sentido, “así como el enlace de lo agradable (de la sensación) con la belleza, que realmente sólo atañe a la forma, impide la pureza del juicio del gusto, así también el enlace de lo bueno (para lo que, en efecto, lo múltiple es bueno para la cosa misma según su fin) con la belleza perjudica la

pureza de éste” (CD. 292; B 50; Ak. V 230)<sup>19</sup>. Dentro de esta categoría está incluido todo objeto que represente algo y, por consiguiente, presuponga siempre un concepto de lo que ese algo deba ser de acuerdo a un fin concreto. De acuerdo con lo anterior, si de un ser humano se dice que es un hombre bello o una mujer bella, de manera que su belleza se toma en consideración en tanto que es hombre o mujer, y no se juzga solamente su forma humana independientemente de lo que esta deba representar (ya sea un hombre o una mujer), un juicio tal parte de un ideal de belleza masculina o femenina que no es otra cosa que el concepto de cómo debe ser un hombre o una mujer para ser considerados bellos.

Lo mismo, dice Kant, sucede con cualquier estructura arquitectónica que sea considerada bella en tanto que representa un castillo, una iglesia, un palacio, etc. A partir de un “ideal estético-cultural” concreto estos juicios toman en consideración lo que el objeto representa y no solo la forma de la representación, de manera que tienen como punto de partida un concepto de perfección que es un fin concreto de los objetos mismos. Por esta razón, la satisfacción en ellos es pensada (mediante dicho concepto) y no está inmediatamente enlazada con la representación a través de la cual está dado el objeto y, por consiguiente, son juicios que hacen referencia a una belleza meramente adherente. Sin embargo, “con respecto a un objeto con un fin interno determinado, un juicio de gusto sólo sería puro si el que juzga o bien no tuviera ningún concepto de este fin o bien hiciera abstracción de él en su juicio” (CD. 294; B 52; Ak. V 231). Resulta evidente entonces que solo la ausencia de un concepto objetivo determinante garantiza la libertad del juicio y demuestra la independencia de la belleza “pura” y formal. Por ello, aquel que juzgue estéticamente un objeto de la satisfacción ha de hacerlo solo según su forma, sin tener en cuenta ni el concepto de su perfección, ni la finalidad interna o externa de la composición de lo múltiple con respecto a un fin determinado, si quiere declarar a sus objetos como bellezas libres y existentes por sí.

En esencia, un juicio de gusto, para declararlo puro, es entonces uno que no incluye ningún elemento de satisfacción empírica, es decir, “sobre el que no tienen influencia alguna ni el estímulo ni la emoción (aunque quepa enlazar uno y otra con la satisfacción en lo bello) y que, por lo tanto, tiene como fundamento de determinación meramente la finalidad de la forma” (CD. 281; B 38;

---

<sup>19</sup> “Ciertamente, gracias al enlace de la satisfacción estética con la intelectual, el gusto gana estabilidad, y aunque ciertamente no es universal, pueden prescribírsese reglas con respecto a ciertos objetos determinados conforme a fines. Pero entonces ya no son reglas del gusto, sino meramente del acuerdo del gusto con la razón, esto es, de lo bello con lo bueno” (CD. 293; B 51; Ak. V 230).

Ak. V 223). Ahora bien, es de vital importancia resaltar que esa finalidad formal entre la representación y las capacidades cognoscitivas del sujeto sobre la cual los juicios de gusto, entendidos como juicios estéticos, se construyen, y que propicia un juego libre entre el entendimiento y la imaginación, es conforme a fines del conocimiento en general. No obstante, lo múltiple de la representación no revela ninguna finalidad objetiva y, por ello, tampoco llega nunca a determinarse bajo una unidad como lo es un concepto concreto o fin determinado. Por otro lado, no hay que olvidar que la vivificación de esas capacidades se deriva de la finalidad formal mencionada y de la conciencia del juego libre, que es el placer mismo. En este sentido, Kant considera que el placer contiene en sí mismo una causalidad que solo describe como un ánimo de “*mantener* sin ulterior propósito el estado de la misma representación y la actividad de las capacidades cognoscitivas. Nos *demoramos* en la contemplación de lo bello porque esta contemplación se fortalece y se reproduce a sí misma” (CD. 279; B 37; Ak. V 222). Por su lado, puesto que el fundamento de lo agradable se encuentra en la materialidad de las representaciones y, por ello, solo se experimenta a través de la sensación, el placer en lo agradable es tal que solo se sostiene en el sujeto mientras el objeto esté presente y afectándolo y, por ello, como dice Kant, conlleva un gran interés.

Dada su afinidad con los juicios lógico-teóricos, mencionamos anteriormente que la tercera *Crítica* también divide los juicios estéticos en dos clases principales: empíricos y puros: “Los primeros son aquellos que enuncian lo agradable o desagradable de un objeto; los segundos, los que enuncian la belleza de un objeto o del tipo de representación del mismo; aquellos son juicios de los sentidos (juicios estéticos materiales); solo estos (en tanto que formales) son auténticos juicios del gusto” (CD. 281; B 39; Ak. V 223). Esta tipificación de los juicios estéticos proviene también de la diferenciación de los placeres producidos por las múltiples formas de los objetos del gusto. Como ya hemos visto, el esfuerzo kantiano se dirige hacia la clara identificación de las características esenciales que hacen a un objeto bello. En este sentido, si bien la belleza puede estar acompañada de *adornos*, cuya función es estimular al sujeto solamente con el propósito de atraer y ayudar a sostener la atención sobre la forma bella como tal, especialmente cuando el gusto no es lo suficientemente refinado para identificar por sí solo la belleza intrínseca de ciertos objetos, estos estímulos no son, en absoluto, características primordiales de la belleza. En todo caso, aunque solo sean un añadido externo, los adornos han de tener una cierta belleza en sí mismos que solo plazca al gusto por su forma, más nunca deben filtrarse y tornarse parte fundamental del asentimiento por

el objeto bello, porque, en cierto sentido, estarían “infectando” la pureza del objeto bello y, por ende, viciando el juicio de gusto.

Así mismo, encontramos que, en las obras de arte, aunque su materialidad pueda ayudar a estimular los sentidos del sujeto de tal forma que realza y vivifica la forma, como lo hace el color en la pintura, no es exactamente este estímulo lo que hace al objeto bello encendiendo las facultades del sujeto en su contemplación. Por esta razón, la tercera *Crítica* propone una tipificación de la forma para comprender su primacía en las artes. La primera clase de forma es el *dibujo* que se comprende concretamente como el *juego de las figuras en el espacio*, y la segunda es la *composición* que no es otra cosa que el *juego de las sensaciones en el tiempo*. Según Kant, es precisamente el dibujo en el arte plástico y la composición en la música o la danza lo que se juzga en un juicio puro de gusto. Más aun, lo que hace de estas artes bellas artes no es otra cosa que tener como fundamento de su placer el dibujo y la composición, porque ambos siempre gustan meramente por su forma. Esto no quiere decir que se ignore que las tonalidades más suaves de los instrumentos, los movimientos más agraciados del bailarín y los colores más vivos de las pinturas añadan al agrado general de la obra. Si bien no a su belleza, estos elementos aportan a la definición, exactitud y determinación de la obra y su forma para hacerla “más completamente intuible” (CD. 285; B 43; Ak. V 225) y además “mediante su estímulo vitalizan la representación, en tanto despiertan y mantienen la atención sobre el objeto mismo” (CD. 285; B 43; Ak. V 226).

Hasta este punto, hemos visto que, por definición, todo juicio sobre la belleza, es decir, todo juicio estético de gusto puro, no parte nunca de concepto alguno y, en consecuencia, resulta contradictorio intentar establecer una serie de reglas objetivas del gusto que determinen cuales son las características que tiene que tener un objeto para juzgarlo como bello. De acuerdo con esto, es claro que si bien “el entendimiento también forma parte (como sucede en todos los juicios) del juicio del gusto, en tanto que juicio estético, no forma parte de él como capacidad de conocimiento de un objeto, sino de determinación del mismo juicio y de su representación (sin concepto) según su relación con el sujeto y su sentimiento interno” (CD. 290; B 48; Ak. V 228-229). Por ello, la posibilidad de universalidad del juicio de gusto puro no recae en un criterio universal de lo bello, sino en la estructura y los mecanismos intelectuales fundamentales de todo ser humano por medio

de los cuales le son dados objetos y, más aún, la posibilidad de juzgarlos<sup>20</sup>. A pesar de que no es posible una regla o criterio universal objetivo para lo bello, Kant postula una *imagen prototípica del gusto* y la caracteriza como “una mera idea que cada cual ha de producir en sí mismo y según la cual tiene que juzgar todo lo que sea objeto del gusto, lo que sea ejemplo de enjuiciamiento mediante el gusto e, incluso, el gusto de todos” (CD. 296; B 54; Ak. V 232).

A primera vista, esta imagen prototípica del gusto no parece concordar con las características fundamentales de los juicios de gusto puros, por lo que se pensaría que tal imagen no debería tener lugar dentro del enjuiciamiento de lo bello, especialmente cuando se tiene en cuenta que el filósofo piensa que todos los seres humanos aspiran a producir en ellos mismos esta imagen como ejemplo de todo juicio estético. No obstante, dentro de los movimientos internos del sujeto al momento de juzgar estéticamente ciertos objetos del gusto, esta imagen prototípica, dice Kant, aparece como un *ideal de la belleza* que descansa sobre una idea<sup>21</sup> indeterminada de un *máximum* de la razón y que, por ello, no puede representarse conceptualmente sino solamente a través de la función de exhibición de la imaginación (CD. 296; B 54-55; Ak. V 232). En este sentido, “sean los fundamentos del enjuiciamiento en los que deba encontrarse un ideal, allí ha de haber, como fundamento, alguna idea de la razón según conceptos que determinen *a priori* el fin donde descansa la posibilidad interna del objeto” (CD. 297; B 55; Ak. V 233).

Ahora bien, las ideas sobre las que se sustenta el ideal de la belleza son principalmente dos: la *idea estética normal* y la *idea de la razón*. La primera ofrece un patrón de medida para el juicio y es, básicamente, una intuición de la imaginación de cada individuo. A partir de la experiencia de múltiples objetos del mismo tipo, la imaginación “sobrepone” sus imágenes individuales para reproducir de manera abstracta la figura y la imagen de un objeto que sirve de medida común a todas ellas. Esta imagen se encuentra en la mente de cada sujeto y, como idea estética normal, es común y se adecua a todos los objetos de la especie juzgada, pero no refleja necesariamente algún

---

<sup>20</sup> Recordemos que “la comunicabilidad universal de la sensación (de la satisfacción o insatisfacción) y, ciertamente, una comunicabilidad que tiene lugar sin concepto; la unanimidad -tanta como sea posible- de todas las épocas y todos los pueblos con respecto a este sentimiento en la representación de ciertos objetos: tal es el criterio empírico, si bien débil y apenas suficiente para suponer que un gusto tan acreditado por medio de ejemplos procede de los fundamentos, profundamente ocultos y comunes a todos los seres humanos, de la unanimidad en el enjuiciamiento de las formas bajo las cuales les son dados objetos” (CD. 295; B 53; Ak. V 231-232).

<sup>21</sup> “Propiamente, *idea* significa un concepto de la razón, e *ideal*, la representación de un ser individual como un ser adecuado a una idea” (CD. 296; B 54; Ak. V 232).

individuo particular real o sus características específicas. Es simplemente un modelo<sup>22</sup> que no se construye a partir de reglas estéticas determinadas, sino que, por el contrario, las hace posibles (CD. 300; B 58; Ak. V 234). “No es en modo alguno toda la *imagen prototípica de la belleza* en esta especie, sino sólo la forma que constituye la indeclinable condición de toda la belleza y, en esta medida, meramente la *exactitud* en la presentación de la especie” (CD. 300; B 59; Ak. V 235). En este sentido, la idea normal de una especie de objetos es una *imagen correcta* de los mismos y, por ello, retrata las condiciones esenciales que ha de tener todo individuo para ser considerado no solo parte de la especie sino bello en tanto que representa un individuo de dicho tipo.

Por su parte, la idea de la razón toma los fines de la humanidad para enjuiciar una figura en la cual esos fines se manifiestan de una u otra forma. Como ideal de lo bello que solo puede buscarse en el género humano<sup>23</sup>, “consiste en la expresión de lo *moral*, sin lo cual el objeto no gustaría universalmente y, en esta medida, positivamente (no meramente de manera negativa en una presentación correcta)” (CD. 301; B 59-60; Ak. V 235). Aquí, dice Kant, no solo se requiere de la experiencia<sup>24</sup>, sino también de “ideas puras de la razón y, en unión con ellas, un gran poder de la imaginación en aquel que las enjuicia y más aún en quien quiere exhibirlas” (CD. 302; B 60; Ak. V 235), porque se trata de ver en lo corporal y exterior, el efecto del *bien moral* de la razón interna. En otras palabras, esto implica juzgar la expresión de la bondad del alma en el cuerpo sensible. Evidentemente, un juicio sobre el vínculo entre lo moral y lo meramente estético, se ha de caracterizar por un profundo interés y, por ende, “demuestra que el enjuiciamiento según un patrón de medida semejante nunca puede ser puramente estético y que el enjuiciamiento según un ideal de belleza no es un mero juicio de gusto” (CD. 302; B 60-61; Ak. V 236).

---

<sup>22</sup> Sobre la noción de modelo, Kant menciona que la idea normal de la especie puede considerarse como el molde básico desde el cual se origina la forma fundamental de todo individuo de una especie en particular. “Ella es [...] la imagen que la naturaleza ha puesto en la raíz como imagen prototípica de sus creaciones en la misma especie, pero que no parece haber alcanzado completamente en ninguna en particular” (CD. 300; B 58-59; Ak. V 234-235). Es “la imagen que en cierto modo había servido a propósito de fundamento a la técnica de la naturaleza y que sólo es adecuada a la especie en su totalidad, pero a ningún individuo particular aisladamente” (CD. 298; B 56; Ak. V 233). Ahora bien, “en tanto que idea estética, puede exhibirse totalmente *in concreto* en una imagen-modelo” (CD. 298; B 56; Ak. V 233).

<sup>23</sup> “Sólo la humanidad en su persona, en tanto que inteligencia, es capaz, entre todos los objetos en el mundo, del ideal de *perfección*” (CD. 297; B 56; Ak. V 233).

<sup>24</sup> “Ciertamente, la expresión visible de ideas morales que dominan interiormente a los seres humanos sólo puede tomarse de la experiencia” (CD. 301; B 60; Ak. V 235).

Tras haber explicado la belleza libre, adherente y la ideal, además de la diferencia entre belleza y perfección, el final del §17 Kant ofrece, en la conclusión del *Tercer momento del juicio de gusto*, la definición de lo bello que se sigue del mismo: “La *belleza* es forma de la *finalidad* de un objeto en la medida en que esta es percibida en el sin la *representación de un fin*” (CD. 302; B 61; Ak. V 236).

### 1.5. Lo bello es bello por necesidad

En general, cuando hablamos de cosas bellas, ya sean de objetos de la naturaleza o del arte, nos referimos al placer que sus representaciones causan como una condición *necesaria* de su belleza. En este sentido, cuando declaramos bello a un objeto por medio de un juicio puro de gusto, *exigimos*, como un *deber*, que todos los sujetos puedan reconocer y sentir el mismo placer que nos causa el objeto y, por tanto, bajo la forma de un asentimiento universal, concuerden con nuestro juicio de manera unánime. Pero dado que esta relación entre el placer y el objeto, que se nos muestra como necesaria, ocurre en la subjetividad y se expresa en un juicio que no es ni objetivo ni cognoscitivo, no es de ningún modo una necesidad teórica que pueda sustraerse de concepto alguno del entendimiento.

Por ello, no es posible conocer *a priori* si todo sujeto que se encuentre frente a un determinado objeto, va a sentir el mismo placer que aquel que lo declara bello, a pesar de que el juicio parece demandarlo. Más aun, esta *necesidad* que encontramos en los juicios de gusto, no es tampoco de carácter práctico, pues estos no parten de conceptos de la razón en donde el goce estético es la consecuencia necesaria del actuar según una ley moral objetiva. Tampoco es posible reducir la necesidad en los juicios sobre la belleza a una necesidad empírica como la del agrado, en donde la relación entre objeto y placer está dada por la sensación, es decir, por la estimulación directa de los sentidos. En opinión de Kant, dada la naturaleza subjetiva de los juicios estéticos, ni siquiera múltiples experiencias unánimes de la belleza de un objeto pueden ofrecer los suficientes elementos para encontrar una regla del gusto bajo la cual se pueda fundamentar objetivamente todo juicio sobre lo bello y, por ende, la conexión necesaria entre placer y objeto que siempre los acompaña. “Antes bien, en tanto que necesidad pensada en un juicio estético sólo puede ser llamada *ejemplar*, es decir, es una necesidad del asentimiento *de todos* a un juicio, lo que puede considerarse como ejemplo de una regla universal que no cabe indicar” (CD. 303; B 62-63; Ak. V 237).

Lo anterior revela que, aunque tal regla no tiene lugar en los juicios sobre la belleza, por ser juicios de carácter empírico, que nada dicen de sus objetos y cuyo fundamento no es más que el sentimiento del sujeto, el asentimiento que se exige a todos los humanos cuando se declara bello a un objeto parece ser el mismo tipo de asentimiento unánime con el que se cuenta cuando existe, de hecho, una regla de aprobación bajo la cual es siempre posible juzgar de manera correcta cualquier objeto (como ocurre en los juicios de conocimiento). Lo problemático del asunto consiste en que, a diferencia de los objetos de conocimiento, para los objetos de la satisfacción el discernimiento no cuenta con un concepto universal que permita determinar concreta y objetivamente las características que en general componen la belleza. Por ello, decimos que para las creaciones bellas de la naturaleza o el arte no existe fórmula alguna, es decir, que no es posible reproducir, analizar, comprobar o estudiar teóricamente su belleza. No obstante, para satisfacer la fundamental exigencia del asentimiento unánime y universal, que resulta del placer o displeacer, que se siente como necesario en todas las instancias de los juicios de estéticos puros, Kant establece como criterio de comprensión que el gusto debe tener, en lugar de una regla objetiva, “un principio subjetivo que determine lo que guste o disguste tan sólo mediante el sentimiento y no mediante conceptos, y, sin embargo, con validez universal. Pero un principio semejante sólo puede considerarse como un *sentido común*” (CD. 305; B 64; Ak. V 238)<sup>25</sup>.

Esta hipótesis kantiana revela que dicho principio de los juicios estéticos, al ocupar el lugar de una regla universal del gusto, determina, si bien solamente mediante el sentimiento de placer o displeacer, lo que gusta o disgusta y, en ese sentido, lo que es bello o no, incluso a pesar de que, por ser solo un sentido interno, está definitivamente anclado a la subjetividad: “sólo suponiendo que hay un sentido común (por el que, sin embargo, no entendemos ningún sentido externo, sino el efecto a partir del juego libre de nuestras capacidades cognoscitivas), sólo bajo la suposición, digo, de un sentido común tal puede emitirse el juicio de gusto” (CD. 305-306; B 64-65; Ak. V 238). Empero, como la belleza no ha de ser una simple determinación individual, subjetiva y privada, sino que por el contrario tiene la necesidad de ser válida universalmente, el sentido común debe encontrarse como una pieza crítica dentro de la infraestructura intelectual, racional y

---

<sup>25</sup> Acerca de esta particular acepción de sentido común, Kant explica que “es esencialmente diferente del entendimiento común al que en ocasiones también se le denomina sentido común (*sensus communis*): en la medida en que este último no juzga según el sentimiento, sino siempre según conceptos, bien que comúnmente sólo en tanto que según principios representados oscuramente” (CD. 305; B 64; Ak. V 238).

judicativa que todos los humanos comparten, ya que, como vimos anteriormente, ahí reside el fundamento subjetivo de la comunicabilidad universal de toda actividad cognitiva en general.

Como ya sabemos, realmente la validez universal de los juicios sobre la belleza se fundamenta sobre el hecho de que, tanto los juicios de conocimiento como los juicios estéticos, comparten hasta cierto punto el mismo proceso de producción a través de la misma interacción entre facultades de representación. El juego libre entre entendimiento e imaginación que, entendido como condición subjetiva fundamental del conocimiento en general, sirve simultáneamente de fundamento de la universalidad subjetiva de los juicios de gusto puro. Esto solo se entiende si se asume que “si los conocimientos deben dejarse comunicar, también ha de poder comunicarse universalmente el estado del ánimo, esto es, la coincidencia armónica de las capacidades cognoscitivas con vistas a un conocimiento en general [...], pues sin ella, en tanto que condición subjetiva del conocer, el conocimiento, en tanto que efecto, no podría surgir” (CD. 306; B 65; Ak. V 238). Ahora bien, dado que los juicios estéticos no pueden contar con una ley objetiva que pueda guiar el juego libre de las facultades, la “coincidencia armónica no puede determinarse de otra manera que por medio del sentimiento (no según conceptos)” (CD. 307; B 66; Ak. V 239). Esto quiere decir que solo un sentido interno puede determinar, con el sentimiento de placer y displacer, el estado de ánimo del sujeto, para traer a la consciencia ese resultado del juego libre de las facultades, que se vivifican frente a la representación de un objeto dado<sup>26</sup>. De ahí que, sea necesario suponer no solo un sentido interno sino un sentido interno que sea común a todos los hombres y que, bajo la forma de un *ejemplo* no particular de la belleza en general, sirva como un principio estético del discernimiento. Solo bajo esta suposición la determinación de la coincidencia armónica de las facultades de conocimiento, mediante el sentimiento, puede ocurrir en todos los hombres por igual, fundamentando así la universalidad del placer que se piensa como necesaria en los juicios de gusto puros.

---

<sup>26</sup> Sobre el fundamento de la suposición del sentido común, Kant solo dice que “puesto que esta misma coincidencia armónica ha de poder comunicarse universalmente y, en esta medida, también el sentimiento de la misma (en una representación dada), y puesto que la comunicabilidad universal de un sentimiento presupone un sentido común, así las cosas, podemos suponerlo con fundamento [...] como la condición necesaria de la comunicabilidad universal de nuestro conocimiento” (CD. 307; B 66; Ak. V 239). Si se considera que la universalidad de los juicios lógicos está dada por conceptos al que todo ser racional puede acceder con el uso de sus propias capacidades cognitivas, a falta de un concepto tal, el sentido común se requiere en los juicios estéticos para garantizar la universalidad, si bien subjetiva, de la determinación del sentimiento frente a una representación dada. Asimismo, es el sentido común en tanto que sentido interno, el permite que el sujeto se haga consciente del sentimiento concreto (placer o displacer) que determina su estado de ánimo, para que así pueda comunicarlo en un juicio de gusto.

En cualquier caso, Kant deja en claro en el §22 que “la necesidad del asentimiento universal pensada en un juicio de gusto es una necesidad subjetiva que se piensa como objetiva bajo la suposición de un sentido común” (CD. 307; B 66; Ak. V 239). Esto quiere decir que este principio del juicio de gusto, es solamente una herramienta para explicar por qué, cuando juzgamos estéticamente un objeto por medio de un juicio de gusto puro, el placer o displacer que el objeto nos causa parece presentarse como una necesidad atada a una regla objetiva del gusto que no se puede determinar, pero que, sin embargo, lleva al que juzga a exigir tácitamente de todos los sujetos una coincidencia y una unanimidad judicativa con su juicio. De ahí que la belleza o fealdad de los objetos de la naturaleza o el arte sean coloquialmente consideradas como una característica objetiva y conceptual de los mismos, de manera que se exige, al momento de juzgar estos objetos, un asentimiento universal como producto de un deber fundamentalmente atado al juicio mismo, pues se piensa que todos los sujetos deben sentir el mismo placer o displacer frente a la representación de un objeto dado, como si ese sentimiento estuviese atado necesariamente a la representación según una regla objetiva.

Así las cosas, el sentido común se define como una “norma ideal bajo cuya presuposición un juicio que coincidiera con tal norma ideal podría convertirse con derecho en regla para cualquier, y esto en la misma satisfacción expresada en un objeto” (CD. 308; B 67; Ak. V 239). De acuerdo con esto, el sentido común garantiza, en cierto modo, y le da legitimidad al sentimiento de necesidad y universalidad que acompaña a todo juicio de gusto puro. Por esta razón, “en ninguno de los juicios mediante los cuales declaramos algo bello autorizamos a nadie a ser de otra opinión; y ello sin fundamentar nuestro juicio en concepto, sino sólo en nuestro sentimiento, al cual, pues, no ponemos como fundamento en tanto que sentimiento privado, sino en tanto que un sentimiento comunitario” (CD. 308; B 66-67; Ak. V 239). De acuerdo con esto, al final del *Cuarto momento del juicio de gusto*, la *Crítica del discernimiento* nos ofrece una última definición de lo bello: “Bello es aquello que, sin concepto, es conocido como objeto de una satisfacción necesaria” (CD. 309; B 68; Ak. V 240).

## **1.6. El posible lugar de lo feo en la teoría del gusto de Kant**

Hasta este punto, hemos examinado lo que según Kant es el fundamento trascendental de toda experiencia estética sobre la cual es posible emitir un juicio de gusto con validez universal. En este orden de ideas, no solo hemos revisado las condiciones necesarias para que dicha experiencia sea

posible, también hemos explicado brevemente las diferentes formas de juzgar estéticamente la representación de un objeto. Este examen nos ha revelado la interacción y el rol que cumple cada facultad cuando juzgamos un objeto, mediante el sentimiento de placer y displacer, para determinar, en nuestro estado de ánimo, si nos parece agradable, desagradable, bueno, malo, bello o feo. Ahora bien, para explicar todo esto nos hemos referido principalmente, como Kant lo hace, a la forma de la satisfacción en general, es decir, a objetos que son declarados como bellos por medio de un juicio puro de gusto desinteresado y universal. No obstante, y aunque el filósofo no parece decirlo explícitamente, es claro también que en la medida en que un juicio se haga solamente mediante el gusto puro, es decir, solo mediante el sentimiento de placer y displacer sin ningún interés en el objeto y ningún concepto del entendimiento, el objeto de un juicio tal se podrá referir, de manera universal, a la satisfacción que causa su belleza o al displacer que causa su fealdad. Esto evidencia más claramente el hecho de que el mecanismo judicial humano no está diseñado para pensar solamente la belleza, el agrado y lo bueno, entendidos como las diferentes formas de lo placentero, sino cualquier objeto que pueda determinar nuestro estado de ánimo. Así las cosas y tras haber explicado los fundamentos de la experiencia estética en general, podemos tomar este conocimiento y enfrentarnos ahora a la segunda cara del problema: *la negatividad sensible (estética)*. Para ello, es pertinente tratar brevemente un texto kantiano pre-crítico llamado *Ensayo para introducir las magnitudes negativas en la filosofía*, de 1763, donde el filósofo nos ofrece las primeras pistas para contestar a una de las preguntas más fundamentales del presente escrito: ¿por qué es necesaria una estética de lo feo?

Concretamente, el objetivo principal del ensayo sobre las *magnitudes negativas* es “abordar un concepto, suficientemente conocido en las matemáticas, pero todavía muy ajeno a la filosofía, y referirlo a ésta” (OFN. 119; 169), con el objeto de que adquiriera un poco más de rigurosidad y científicidad que, con los años, parece haber perdido en algunas de sus áreas de aplicación. A los ojos de Kant, muchos errores se han cometido en la historia de la filosofía, cuando se utiliza de manera equivocada las reglas lógico-matemáticas de contradicción, negación y oposición. Incluso, a partir de algunas interpretaciones erróneas de estos conceptos, se ha llegado a pensar que lo desagradable, por ejemplo, es solo ausencia de agrado de manera que, solo existen grados de placer, y no un displacer verdaderamente positivo e independiente, lo que es, por supuesto, absurdo a la luz de la experiencia cotidiana, en donde es fácil encontrar objetos que nos causan una genuina y fuerte repugnancia. Por esta razón, el *Ensayo para introducir las magnitudes negativas en la*

*filosofía* nos ofrece la ocasión perfecta para comprender cómo la fealdad es una fuerza estética negativa independiente de la belleza que merece ser estudiada a profundidad, tal como lo hace precisamente Karl Rosenkranz en 1853 con su *Ästhetik des Häßlichen*.

Ahora bien, en matemáticas es fundamental comprender que “donde cesan las magnitudes positivas, comienzan las negativas. Porque las magnitudes negativas no son negaciones de magnitudes [...], sino algo realmente positivo en sí mismo, sólo que opuesto a otro” (OFN. 120; 169). Ahora bien, en términos prácticos, tal oposición se puede pensar bajo dos categorías: como *contradicción*, es decir como *oposición lógica*, o, como *oposición real* (OFN. 121; 171). El primer caso habla de la afirmación y negación simultánea de una y la misma cosa, de manera que el resultado de ello es nada, *nihil negativum irrepraesentabile*. El segundo tipo de oposición, por su parte, “es aquella en que dos predicados de una cosa se oponen, mas no en virtud del principio de contradicción. También aquí el uno suprime lo que ha sido puesto por el otro; sin embargo, la consecuencia es algo (*cogitable*)” (OFN. 122; 171). De acuerdo con esto, aunque podemos encontrar que en ocasiones el resultado de esta oposición es también nada, esta *ausencia* siempre es *nihil negativum repraesentabile*. Así, cuando a un objeto se le atribuyen dos predicados realmente opuestos, “no es negado por uno de ellos lo que es afirmado por el otro, ya que esto es imposible, sino que ambos predicados, A y B, son afirmativos” (OFN. 123; 172), pero en sentido contrario. En general, Kant busca explicar cómo “una magnitud es negativa en relación a otra en la medida en que no puede ser captada junto con ella más que mediante la oposición, es decir, en cuanto que la una quita a la otra una cantidad igual a ella” (OFN. 125; 174). En cualquier caso, basta con que comprendamos que “uno de los opuestos no es el contradictorio del otro y que, si éste es algo positivo, aquél no es una simple negación del mismo, sino, como enseguida veremos, algo a él opuesto como afirmativo” (OFN. 127; 175)<sup>27</sup>.

Dentro de los argumentos que Kant utiliza para explicar la posible aplicación de las magnitudes negativas en filosofía, hay uno que resulta muy cercano a nuestro tema en particular: “se trata de preguntar si el desagrado es simplemente una falta de agrado o más bien un fundamento de la privación del agrado, en cuanto que, en sí mismo, es algo positivo y no la simple

---

<sup>27</sup> Con respecto a la oposición real en general, Kant postula dos reglas fundamentales: 1) “La repugnancia real sólo tiene lugar en la medida en que dos cosas, como fundamentos (Gründen) positivos, anulan la una la consecuencia (Folge) de la otra” (OFN. 128; 175); y, 2) “Siempre que existe un fundamento positivo y la consecuencia, sin embargo, es cero, hay una oposición real, es decir, que ese fundamento está en conexión con otro fundamento positivo, que es la negativa del primero” (OFN. 130; 177).

contradicción del agrado, y, sin embargo, se opone realmente a él; y si, por tanto, el desagrado puede ser llamado agrado negativo” (OFN. 132-133; 180). De hecho, la vida cotidiana constantemente nos ofrece razones para admitir que el desagrado no se reduce a una ausencia de agrado o a una simple negación de este. Ejemplo de esto es el olor de todo tipo de desperdicios en estado de putrefacción, los ensordecedores ruidos cacofónicos de la maquinaria pesada, el sabor de la comida echada a perder; todos estos son objetos que, generalmente, nos producen una auténtica sensación de desagrado que tiene un fundamento positivo, pero opuesto al agrado. No obstante, esto no significa que el desagrado este totalmente desvinculado de lo agradable; por el contrario, según Kant, ambas experiencias no solo comparten las mismas condiciones de posibilidad, sino que se juzgan de igual forma, con la particularidad de que cada una determina el estado de ánimo del sujeto hacia un sentimiento particular, placer o displacer. Recordemos entonces que lo agradable, por su parte, es aquello que place a los sentidos y que, por ello, conlleva un gran interés; sí realmente “el desagrado no es simplemente una falta de agrado, sino un motivo positivo que suprime total o parcialmente aquel agrado que tiene su origen en otro motivo” (OFN. 134; 181), por lo que cabe denominarlo *agrado negativo*, de acuerdo con lo que hemos visto hasta ahora, éste no puede ser entonces otra cosa que un displacer (*placer negativo*), cuyo origen también se encuentra en los sentidos y que, por ende, acarrea igualmente un interés<sup>28</sup>.

En todo caso, para fines de una verdadera teoría de la negatividad estética no basta con hablar solamente de lo agradable y lo desagradable, pues, como hemos visto hasta ahora, ambas nociones solo constituyen una pequeña parte de la teoría estética en general. Por esta razón, la primera parte de la *Crítica del discernimiento* no solo contiene una teoría sobre la belleza y la satisfacción estética, sino que pone las condiciones de posibilidad de toda experiencia y todo juzgar en general. De ahí que allí no solo encontramos, entre otras cosas, el fundamento del enjuiciamiento estético de las experiencias de lo agradable, lo bueno y lo bello, sino también el de

---

<sup>28</sup> En el *Ensayo para introducir las magnitudes negativas en la filosofía*, Kant continúa su argumento sobre las diferentes instancias de lo agradable y lo desagradable diciendo que, si frente a un objeto determinado no existe en el sujeto un sentimiento de agrado o desagrado, esa ausencia de estado anímico solo se puede denominar *indiferencia*. Por otro lado, si el agrado y el desagrado se anulan en una y la misma cosa, de tal manera que no es posible determinar cuál es preponderante, esa oposición resulta en un *equilibrio*. Por último, “el estado afectivo en el que, cuando existe oposición de agrado y desagrado desiguales, queda un resto de una de ambas sensaciones, es la preponderancia del agrado o del desagrado (*suprapondium voluptatis vel taedii*)” (OFN. 134; 181).

sus contrarios: lo desagradable, lo malo y lo feo<sup>29</sup>. Ahora bien, si pensamos la fealdad tomando en cuenta la teoría kantiana de las magnitudes negativas, ésta se puede considerar, en cierto sentido, una belleza negativa, es decir, una afección positiva de nuestro estado de ánimo dirigido hacia el real contrario del placer que causa lo bello. Así mismo, podemos entonces tomar todo lo que hemos aprendido sobre placer en general con la *Crítica del discernimiento* y aplicarlo a las formas de enjuiciar su antítesis: el displacer. Para este fin, retomemos brevemente los fundamentos de nuestra capacidad de juzgar objetos estéticamente en general, pero ahora haciendo énfasis en como esta capacidad puede referirse tanto a lo bello como a lo feo.

En primer lugar, vimos como el discernimiento supone el principio de la finalidad formal de la naturaleza como la condición subjetiva fundamental para toda experiencia cognoscible de la misma. Esta suposición, entre otras cosas, posibilita la experiencia estética de los objetos del mundo y, al mismo tiempo, su enjuiciamiento a través del sentimiento de placer y displacer. Ahora bien, al igual que los juicios de conocimiento, los estéticos requieren también de la participación activa de todas las facultades del conocimiento con la particularidad de que, dependiendo del grado de participación de estas facultades, el juicio estético emitido puede ser puro o no y, en ese sentido, referirse a la sensación que el objeto suscita en el sujeto, al beneficio o el daño que este le brinda o a la aparente inherencia de la belleza o fealdad que tiene. Para ilustrar todo esto, recogimos los cuatro momentos del juicio de gusto con los cuales Kant construye su teoría del discernimiento estético.

El primer momento señala que el discernimiento tiene una capacidad denominada gusto, que puede juzgar una representación sin la necesidad de un concepto y meramente por medio del sentimiento de placer y displacer. Cuando en tal juicio no hay un interés en la existencia del objeto y solo se juzga cómo la forma afecta el estado de ánimo del sujeto, se dice pues que el juicio emitido es un juicio puro de gusto cuyo objeto es la belleza o la fealdad. El segundo momento, por su parte, nos muestra que tanto la satisfacción de lo bello como la insatisfacción de lo feo nunca involucran concepto alguno, aunque son universales, pues tienen como fundamento una finalidad

---

<sup>29</sup> Es fundamental, respecto de este punto, tener siempre en cuenta que los juicios estéticos puros no se limitan a objetos de la satisfacción, sino que, por el contrario, abarcan cualquier objeto que solamente mediante el sentimiento de placer y displacer se juzgue, de manera universal y desinteresada, como causa de un placer o un displacer que se piensan como necesarios. De acuerdo con esto, se podría decir incluso que un objeto que cause indiferencia o equilibrio en el estado de ánimo del sujeto, siempre y cuando se juzgue bajo las mencionadas condiciones de pureza, puede ser objeto de un juicio de gusto puro.

de los objetos con las capacidades cognoscitivas del alma humana. El tercer momento subraya que todo juicio de gusto puro tiene como objeto la forma de la finalidad de una representación sin fin alguno, de manera que la existencia del objeto no es necesaria para que el estado de ánimo se vea afectado y para que un juicio sobre el objeto pueda ser emitido. Por último, vimos con el cuarto momento que la representación de un objeto que se juzga mediante el gusto puro es causa de una satisfacción o insatisfacción que se piensa como necesaria. Por esta razón, se dice que los objetos son feos o bellos, como si su belleza o fealdad fuese una característica objetiva de los mismos, aun cuando lo que está en juicio es realmente los movimientos internos al sujeto cuando una representación se analiza mediante el gusto entendido como esa capacidad de juzgar los objetos según el sentimiento de placer y displacer.

Con la certeza de que el displacer tiene su fundamento de enjuiciamiento en los mismos principios *a priori* del discernimiento reflexionante que el placer, y que, por tanto, se expresa igualmente en formas que afectan positivamente nuestro estado de ánimo, razón por la cual se le puede considerar como una negatividad sensible, podemos ahora pasar a ver más detalladamente cuáles serían las formas concretas de aquello que causa displacer y comprender con ello por qué es necesaria una estética de lo feo y que aporta una teoría de la misma a nuestra comprensión filosófica de lo humano.

## **2. LAS BASES CONCEPTUALES PARA UNA TEORÍA DE LO FEO**

En filosofía, el concepto de belleza siempre ha ocupado un lugar muy particular. Desde la Antigüedad, la belleza se ha situado principalmente en el trono de la reflexión estética y, por ello, la gran mayoría de esfuerzos filosóficos que se han hecho por entenderla han pasado por alto, ya sea de manera intencional o no, aquel concepto hermano que, si bien es parte fundamental de toda teoría de la sensibilidad y el gusto, no es en absoluto una fuente de satisfacción y placer como lo es su hermana. Este concepto no es otro que el de la fealdad. A la luz de la experiencia cotidiana, es imposible negar la existencia de objetos cuya representación sensible nos causan un profundo desagrado, y por esa misma razón es posible afirmar que la fealdad, entendida como una propiedad de ciertos objetos, es algo constante en nuestras valoraciones del mundo. No obstante, diferentes escuelas de pensamiento filosófico han obviado en su análisis una reflexión profunda sobre lo feo, optando siempre por la investigación de la belleza como fin más alto de la producción artística y como fundamento principal del buen gusto y el verdadero placer.

Que lo feo haya sido omitido de muchas grandes investigaciones estéticas en filosofía, se debe tal vez a la naturaleza repugnante de los objetos feos y al hecho de que, como concepto, lo feo debe, al igual que lo bello, encerrar y por ende representar todas las características que hacen a sus objetos partícipes de él. Esto quiere decir que el concepto de la fealdad resulta para algunos demasiado desagradable para ser tratado con la misma dedicación y minuciosidad con la que se trata lo bello. Para otros, la fealdad tiene además un carácter solo secundario frente a la belleza, que es más que suficiente para entender el gusto y la sensibilidad. En todo caso, y sin importar cuales hayan sido las razones por las que lo feo ha sido amplia y abiertamente ignorado en varias corrientes filosóficas, hoy en día no es posible dejar de lado este concepto cuando se habla de estética, pues si esta se ha de considerar verdadera ciencia de la filosofía tiene que ocuparse, al igual que muchas otras disciplinas humanísticas, tanto de las expresiones positivas de sus objetos como de las negativas, buscando ser tan omnicompreensiva como le sea posible.

Ahora bien, que las primeras reflexiones estéticas se hayan establecido fundamentalmente como reflexiones sobre la belleza y, posteriormente, sobre la belleza en el arte, no es en absoluto algo accidental. Aún hoy parece haber en el imaginario común una noción popular que considera la maestría en la técnica y la belleza que se pueda alcanzar como los fines de todo arte. Esto puede que explique porque el análisis de la fealdad (entendida como concepto filosófico) y los objetos feos en general haya quedado rezagado a ser un estudio secundario que solo se menciona muy superficialmente y siempre en referencia a las formas estéticamente placenteras<sup>30</sup>. Empero, esto no quiere decir que lo feo haya sido completamente ignorado por todos los grandes pensadores estéticos anteriores al siglo XIX; de hecho, en 1766 Gotthold Ephraim Lessing publica una obra titulada *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* que, según Umberto Eco (2011), es “el primer ejemplo de reflexión estética total sobre lo feo” (271)<sup>31</sup>. Sin embargo, no es sino hasta 1853 con la publicación de la *Ästhetik des Häßlichen* de Karl Rosenkranz (1805-1879) donde

---

<sup>30</sup> Sobre la historia de la reflexión filosófica en torno a lo feo, vale la pena referirse a la *Historia de la fealdad* realizada por Umberto Eco. En esta antología Eco no solo hace un recorrido histórico a través de una gran cantidad de manifestaciones de lo feo en el arte, donde incluye ejemplos literarios, pictóricos, esculturales, etc., sino que también analiza cómo ciertas obras expresan las transformaciones que sufrió la caracterización de lo feo en el arte y el pensamiento popular de diferentes épocas. Para lograr esto, el autor explora tantos fenómenos culturales históricos, así como las reflexiones filosóficas que les eran contemporáneas dando a conocer de esta manera diferentes concepciones de lo feo a través de la historia del arte. Ahora bien, puesto que no nos es posible hacer aquí un recorrido cronológico tan extenso como el que hace Eco (2011), nos referimos a él directamente para establecer el trasfondo histórico de nuestro análisis: “A lo largo de los siglos, filósofos y artistas han ido proporcionando definiciones de lo bello, y gracias a sus testimonios se ha podido reconstruir una historia de las ideas estéticas a través de los tiempos. No ha ocurrido lo mismo con lo feo, que casi siempre se ha definido por oposición a lo bello y a lo que casi nunca se han dedicado estudios extensos, sino más bien alusiones parentéticas y marginales. Por consiguiente, si la historia de la belleza puede valerse de una extensa serie de testimonios teóricos (de los que puede deducirse el gusto de una época determinada), la historia de la fealdad por lo general deberá ir a buscar los documentos en las representaciones visuales o verbales de cosas o personas consideradas en cierto modo «feas»” (8). Lo anterior también lo sostiene Juan Antonio Rodríguez Tous (2002) en su libro *Idea estética y negatividad sensible*, diciendo que “desde Platón a Baumgarten, la fealdad había sido comprendida como privación respecto de la belleza, y ésta última como reina absoluta de la experiencia estética” (19). “Precisamente porque carece de «lugar» junto a la Belleza, la fealdad es *atópica*, no «tiene lugar» para o en la teoría estética. Está allende sus límites, en una relación de oposición que implica una disyunción excluyente. A fuerza de no-ser bello, lo feo es, simplemente, un no-ser para la Belleza [...] Nunca algo para la idea de Belleza, que excluye de sí toda negatividad sensible” (Rodríguez Tous, 2002, 47-48). Por su parte, en su tratado sobre lo feo, Karl Rosenkranz acepta que “la teoría de las bellas artes, la norma del buen gusto, la ciencia de la estética ha sido elaborada ampliamente por los pueblos civilizados de Europa, pero la elaboración del concepto de lo feo, a pesar de que en todo momento se trata sobre él, ha quedado comparativamente atrasada” (EF. 35; R. 4).

<sup>31</sup> En el *Laocoonte*, dice Eco (2011), Lessing “elabora una compleja fenomenología de lo feo, analizando sus distintas expresiones en las diferentes artes y reflexionando sobre la dificultad de representar artísticamente lo que provoca repulsión” (271). Allí, Lessing categoriza diferentes tipos de fealdad y explica hasta qué punto estas formas de lo feo pueden ser plasmadas en diferentes medios artísticos sin afectar la totalidad bella de la obra.

lo feo toma por primera vez el lugar central de un análisis estético filosófico, y se convierte así en un objeto de un estudio teórico tan importante como el estudio de su contrario positivo, la belleza<sup>32</sup>. Por ello, al ser el primer libro dedicado exclusivamente a la reflexión filosófica sobre la fealdad, este texto ocupa un lugar fundamental en la historia de la filosofía del arte. De ahí que además de ser, para su época, un texto revolucionario, la *Estética de lo feo* es un excelente punto de partida para la investigación sobre la negatividad sensible, incluso a pesar de que no sea, en absoluto, la obra más importante en la historia del pensamiento estético o la más actual (Pop, 2014).

De acuerdo con lo anterior, el objetivo principal de este capítulo es explorar los principios fundamentales de la fealdad tal y como los propone el filósofo alemán. Estas determinaciones conceptuales abstractas son, a saber: *amorfa*, *asimetría*, *desarmonía* e *incorrección*. Cada una de estas nociones nos permitirá entender cómo se configura la fealdad como una negatividad sensible que contradice directa y positivamente las exigencias formales de la belleza clásica.

## 2.1. Lo feo es lo bello negativo

En 1750 el filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten publica una obra titulada *Aesthetica* que, a través de una transformación del uso original de la palabra griega *αἰσθητική* [*aisthētikē*] (sensación, percepción)<sup>33</sup>, se encarga de explorar los fundamentos de la *estética* como una *ciencia del*

---

<sup>32</sup> En efecto, Eco (2011) considera que esta obra de Rosenkranz es realmente “la primera y más completa *Estética de lo feo*” (16). Sin embargo, Juan Antonio Rodríguez Tous (2002) explica en su libro *Idea estética y negatividad sensible* que autores como Burke y Schlegel sostenían que lo feo era, hasta cierto punto, positivo e independiente de lo bello y que, por ende, requería ser estudiado con más profundidad. Adicionalmente, el autor explora también otras *teorías de lo feo* diferentes a la desarrollada por Rosenkranz, tales como la de Christian Herman Weiße y la de Friedrich Theodor Vischer. Sobre este punto, Rosenkranz dice que el reconocimiento de lo feo como lo negativo de la idea estética se le debe a Lessing: “Si lo observamos con cuidado, el precursor verdadero y propio de esto, como de tantas otras cosas, ha sido Lessing en el Laocoonte, donde se trata (capítulos XXIII-XXV) de lo feo y lo nauseabundo. El mérito de haber introducido conscientemente en la ciencia el concepto de lo feo como momento orgánico de la idea de lo bello le corresponde a Weisse en *System der Aesthetik*” (EF. 377; R. 435). Por otro lado, Miguel Salmerón Infante (2015), traductor de la *Ästhetik des Häßlichen* al español, asegura en la presentación de la última edición española de dicho texto que la *Estética de lo feo* de Karl Rosenkranz es el primer ensayo monográfico de la historia dedicado específicamente a la temática de lo feo (EF. 5).

<sup>33</sup> A propósito de la utilización del término “estética” Kant dice en la *Crítica de la razón pura*: “A una ciencia de todos los principios de la sensibilidad *a priori* la denomino *estética trascendental*” (CRP. 72; B 35; A 21). A lo anterior, el filósofo añade una nota: “Los alemanes son los únicos que se sirven ahora de la palabra *estética* para designar con ella lo que otros llaman crítica del gusto. Hay aquí, en el fundamento, una esperanza fallida que concibiera el excelente analista Baumgarten, de reducir a principios de la razón el enjuiciamiento crítico de lo bello, y de elevar a ciencia las reglas de ese enjuiciamiento. Pero ese empeño es vano. Pues las mencionadas reglas o criterios son, según sus fuentes, meramente empíricos y por tanto no pueden nunca servir para leyes *a priori*, por las cuales debiera regirse nuestro

*conocimiento sensible* cuya principal preocupación es alcanzar la *belleza* mediante el *perfeccionamiento* de este *arte análogo a la razón*<sup>34</sup>. A partir de ese momento, la gran mayoría de investigaciones estéticas posteriores se realizaron bajo la premisa de que ésta, entendida como la ciencia filosófica de lo bello, tiene sus propios fundamentos y principios legislativos razón por la cual ha de ser considerada como una forma fundamental del conocimiento humano.

En este contexto, Rosenkranz publica en 1853 su *Estética de lo feo*. Para la época, poco se había dicho sobre la temática de la fealdad pues se le consideraba como un anexo accidental de la teoría sobre lo bello. De hecho, la recepción de la obra de Rosenkranz sobre la negatividad sensible fue bastante escabrosa. Solamente el título les pareció a muchos contemporáneos del filósofo algo inaudito, contradictorio y extraño por no decir absurdo, pues si la estética es la ciencia filosófica de lo bello no se comprende cómo se puede hablar de una estética que se ocupa de lo feo o cómo lo feo puede ser entendido bajo las categorías de la belleza<sup>35</sup>. Por esta razón, Rosenkranz, anticipando lo difícil y controversial de su empresa filosófica, se dedica muy detenidamente a defender y sustentar la validez y legitimidad de su investigación. Si bien hoy en día no parece muy necesario justificar en qué sentido lo feo es un concepto propio de la reflexión estética, vale la pena también rescatar en todo caso los argumentos centrales que el filósofo alemán utiliza para sustentar la necesidad de estudiar la negatividad sensible.

Lo primero que hay que decir es que la justificación de una estética de lo feo tiene un principio fundamental que resultar ser, al mismo tiempo, el pilar central de toda la investigación

---

juicio del gusto; antes bien, este último constituye, propiamente, la piedra de toque para [evaluar] la exactitud de esas reglas. Por eso es aconsejable dejar que esta denominación se pierda y reservarla para que la doctrina que es verdadera ciencia (con lo cual se estaría también más cerca del lenguaje y el sentido de los antiguos, entre quienes era muy famosa la división del conocimiento en *αισθητά και νοητά*) o bien compartir la denominación con la filosofía especulativa, y tomar la estética, en parte, en sentido trascendental, y en parte, en significado psicológico” (CRP 72; B 35-36).

<sup>34</sup> Baumgarten en §1 de la *Aesthetica* (1961), define esta disciplina como: “*Aesthetica* (theoria liberalium artium, gnoseología inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) scientia cognitionis sensitivae” (1). Lo anterior se puede traducir al español como: la Estética (teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del bello pensar, arte análogo a la razón), es la ciencia del conocimiento sensible. Subsiguientemente, en el §14, el pensador establece: “*Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis, §1. Haec autem est pulcritudo*” (6). En español esto significa: el fin de la Estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal: esto es, por tanto, la belleza.

<sup>35</sup> Respecto a la recepción de la *Estética de lo feo* encontramos en el texto introductorio de la edición crítica inglesa que el profesor Andrei Pop (2015) recoge una instancia en donde el novelista suizo Gottfried Keller al recibir una copia y leer el título de la obra de Rosenkranz lo tilda de absurdo, romántico e irracional (AU. 3). Por su parte, Rodríguez Tous (2002) recuerda cómo el mismo Rosenkranz reconoció tras la publicación de su obra la mala recepción que tuvo la misma a causa de errores de interpretación por parte de sus lectores (363).

estética rosenkraniana: el concepto de lo feo es un concepto relativo que solo se puede comprender en relación al concepto de lo bello. De este principio se derivan tres argumentos principales a favor de la necesidad del proyecto de la negatividad estética. El primer argumento nos dice que lo feo, como concepto relativo, ha de ser considerado como *bello negativo* y, en ese sentido, no es posible separar el estudio de lo bello del estudio de lo feo o asignarle a este una ciencia diferente de la estética. El segundo argumento radica en el atraso que ha sufrido la investigación del concepto de lo feo en comparación al concepto de lo bello. El tratamiento marginal que se le ha dado a la fealdad en la teoría filosófica “ha sido hasta ahora de una breve generalidad poco detallada o se ha limitado a una visión excesivamente espiritualista y unilateral” (EF. 35; R. 5). Esto nos lleva al tercer y último argumento sobre la validez general de la *Estética de lo feo*, a saber, que considerar la estética como ciencia y, por tanto, la estética de lo feo como ciencia de lo feo, implica que esta debe atender a su propia necesidad de avanzar (EF. 29-30; R. VI), siempre buscando empero la mayor rigurosidad y comprensión de su campo de aplicación.

Rosenkranz señala que “una estética de lo feo puede que les suene a algunos como un hierro de madera, porque lo feo es lo contrario de lo bello. Mas lo feo es inseparable del concepto de lo bello, pues este último lo contiene constantemente en el extravío en el que puede caer con frecuencia por un pequeño exceso o por un gran defecto. Junto a la descripción de las determinaciones positivas de lo bello, toda estética está obligada a tratar de alguna manera la negatividad de lo feo” (EF. 36; R. 5). No obstante, aún no es claro qué es exactamente lo que Rosenkranz quiere decir cuando habla de la negatividad estética de lo feo. En el capítulo anterior, vimos con la *Crítica del discernimiento* los fundamentos subjetivos y las condiciones de posibilidad (igualmente subjetivas) del juzgar estético en general. En otras palabras, de la mano de Kant analizamos qué es lo que sucede en nuestra mente cuando nos enfrentamos a una representación sensible que afecta nuestro sentimiento de placer o displacer. En ese sentido, dejamos establecidos los movimientos internos del sujeto al momento de juzgar un objeto de acuerdo a su belleza, fealdad o neutralidad. Sin embargo, esto lo hicimos de cara solamente al sujeto y su interioridad, razón por la cual no se dijo mucho de los objetos que motivan al alma humana a juzgar de acuerdo al sentimiento. Por esta razón, la *Estética de lo feo* resulta fundamental para nuestro estudio, pues cuando Rosenkranz habla de lo feo no se refiere, como Kant lo hace, a los principios trascendentales de los juicios sobre las cosas que nos causan displacer, sino que nos ofrece un análisis mucho más concreto sobre las formas empíricas de la llamada *belleza negativa*.

## 2.2. La relatividad del concepto de lo feo

Retomemos ahora brevemente el problema de la relatividad de lo feo. Concretamente, Rosenkranz considera que “lo feo llega a ser sólo en cuanto que lo bello, que constituye su positiva condición previa, también es” (EF. 37; R. 7). Esto implica que lo feo está definitivamente atado a lo bello como negación de este, pues sin lo bello, como idea originaria, lo feo, en tanto que idea secundaria, no puede existir. Empero, esto no quiere decir que los fenómenos feos no sean empíricamente reales, es decir, que lo feo no exista por sí mismo como tal. Tampoco significa que lo feo pueda ser simultáneamente bello o viceversa, pues de hecho lo bello excluye de sí a lo feo (EF. 39; R. 9)<sup>36</sup>. Realmente lo que el filósofo quiere decir aquí es que lo feo se produce a partir de lo bello, “en la medida en que las mismas determinaciones que constituyen la necesidad de lo bello se transforman en su contrario” (EF. 37; R. 7). En este sentido, la pregunta sería la siguiente: ¿cómo es posible que esto ocurra?, es decir, ¿en que radica dicha transformación? Ambos conceptos están determinados, como vimos con Kant, por las mismas condiciones de posibilidad. La diferencia radica en que “lo bello es, como el bien, un absoluto y lo feo, como lo malo, sólo algo relativo” (EF. 38; R. 7), y en ese sentido, no es posible confundir lo bello, cuya necesidad está auto-determinada, con lo feo que solo se puede medir en relación a lo bello (EF. 38; R. 8)<sup>37</sup>. Esto cobra sentido solo si se acepta que lo bello siempre contiene internamente a lo feo como una amenaza de contradicción constante: si bien de lo feo no puede surgir ninguna belleza, la belleza siempre puede devenir en fealdad a causa de un extravío en la forma<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> El texto original alemán de 1853 dice al final de la página 9: “*Das Schöne schließt das Häßliche von sich aus*”. La edición española (2015) traduce esto, en la página 39, de manera incorrecta de la siguiente manera: “Lo feo excluye de sí a lo feo”. Esto constituye un error de traducción que está presente también en la edición de 1992 (58). La edición crítica inglesa (2015) no cae en este error y pone en el mismo lugar: “*Beauty excludes ugliness from itself*” (AU. 34).

<sup>37</sup> Aquí, la traducción española incurre en otro error de traducción. El texto alemán dice: “*Wohl aber ist das Häßliche relativ, weil es nicht durch sich selbst, sondern nur durch das Schöne gemessen werden kann*” (R. 8). Esto se encuentra traducido al español (2015) como: “Lo feo es, pues, relativo, porque no puede transformarse en sí mismo, sino en lo bello que es su medida” (EF. 38). La traducción inglesa, por su parte, traduce la misma frase de manera más acertada de la siguiente forma: “*On the other hand, ugliness is relative, since it cannot be measured by itself, but only through beauty*” (AU. 34).

<sup>38</sup> Aquí, Rosenkranz parece considerar de manera muy tradicional que lo bello exige conceptualmente la ausencia de toda fealdad para ser considerada como algo auténticamente bello. En este sentido y en tanto que *idea estética*, la belleza solo puede considerarse como autónoma y absoluta. La fealdad por su parte no es más que la *no-idea* estética, por lo que únicamente puede determinarse frente a la belleza y no por sí misma. En otras palabras, como negación de lo bello, lo feo solo puede existir en tanto que lo bello también existe, mientras que lo bello no requiere de ninguna

Ahora bien, comprender cabalmente la negatividad de lo feo exige también que se clarifiquen algunas de sus diferencias con otros conceptos negativos. Rosenkranz habla de la *imperfección*, pues su contrario, lo *perfecto*<sup>39</sup> se ha identificado en numerosas ocasiones con lo bello<sup>40</sup>, de manera que no parece extraño que lo feo se pueda asociar a lo imperfecto. No obstante, el filósofo considera que ambas identificaciones son erróneas: “un animal puede estar muy bien orientado a unos fines, es decir, estar perfectamente organizado como ser vivo y precisamente por ello ser feo” (EF. 40; R. 11), y al mismo tiempo, también hay personas, animales y objetos que a pesar de sus múltiples imperfecciones ostentan una gran belleza. En todo caso, no a todo lo que se le puede profesar imperfección o perfección se le puede atribuir simultáneamente belleza o fealdad. Esto ocurre, por ejemplo, con los errores de la razón y el pensamiento que por más acertados o equívocos que sean no se les puede atribuir propiamente un carácter estético.

En general, la gran particularidad que tiene lo imperfecto (en tanto que se predique de un objeto que se pueda juzgar estéticamente), a diferencia de lo feo, es que en él puede actuar un “impulso hacia lo auténtico, lo verdadero y lo bello” (EF. 41; R. 12). Siendo esto así, lo imperfecto se podría considerar como un momento necesario del camino hacia la perfección que puede dejar entrever una verdadera belleza (EF. 41; R. 12). De ahí que no sea correcto confundir lo imperfecto con lo *defectuoso*, que al igual que lo feo, no puede generar belleza o perfección alguna pues contiene dentro de sí “contradicciones positivas con su concepto” (EF. 41; R. 13). Aquí Rosenkranz hace entonces dos caracterizaciones de la imperfección: una en sentido positivo, en donde lo imperfecto es un estadio previo a la perfección que tiene la posibilidad de consumarse y, por ende, perfeccionarse (en la medida en que tal perfección sea realmente posible); y otra en

---

otra cosa para existir. En este orden de ideas, la fealdad se caracteriza en este punto por ser, principalmente, una *deformación* de la belleza: si bien lo feo es una afección positiva de la forma, esta afección solo puede suceder siempre y cuando haya una forma que afectar dada previamente.

<sup>39</sup> Cabe anotar aquí que la noción de perfección es usada de manera coloquial por Rosenkranz, pues como sabemos en la realidad no es posible encontrar cosa alguna que pueda satisfacer cabalmente lo que el concepto de perfección predica. Se habla entonces de “perfecciones” particulares y siempre en comparación a las cualidades de otro objeto. Por ejemplo: el cuchillo es más útil que la cuchara cuando se quiere cortar un trozo de carne y, en ese sentido, el cuchillo es más perfecto para ese fin que lo es la cuchara. Asimismo, entre menos esfuerzo haya que emplear al momento de cortar carne con un cuchillo, más perfecto dicho utensilio será considerado.

<sup>40</sup> Rosenkranz menciona que la identificación del concepto de perfección con el concepto de belleza aparece prominentemente en el pensamiento de Baumgarten. En efecto, en su *Metaphysica* este filósofo dice: “*The perfection that is a phenomenon <perfectio phaenomenon>, or the perfection observable by taste in the broader sense, is BEAUTY, whereas the imperfection that is a phenomenon <imperfectio phaenomenon>, or the imperfection observable by taste in the broader sense, is UGLINESS*” (Metaphysics, §662; 239-240). Dicha identificación se puede encontrar también en los §1 y §14 de la *Aesthetica* de Baumgarten (ver nota 34 del presente capítulo).

sentido negativo, que concibe lo imperfecto como algo defectuoso hasta tal punto que “incluye en sí algo diferente, algo que no debe ser” (EF: 41; R. 13). En todo caso, al igual que lo feo, para Rosenkranz el concepto de imperfección es relativo y depende siempre del criterio que se utilice para medirlo (EF. 40; R. 11).

Es claro entonces que, si bien la imperfección puede en algunos casos ser la causa de la fealdad de algún ser u objeto determinado, ambos conceptos no son completamente intercambiables en términos de la negatividad que expresan. En ese sentido, siguen sin estar patentes los principios de lo feo en tanto que fenómeno real y sensible. En otras palabras, no sabemos aún qué características constituyen la fealdad de los objetos que juzgamos como desagradables. Por esta razón, y para evidenciar los fundamentos de aquello que llamamos feo, es necesario que se establezca primero su categorización. Esta división resulta ser de gran importancia puesto que la fealdad no se expresa de manera completamente uniforme en todos los objetos del mundo. Esto quiere decir que, en muchos casos, lo que hace fea a una cosa no hace necesariamente fea a otra. De ahí que, al juzgar la belleza o fealdad de una obra de arte, no utilicemos los mismos estándares estéticos que usamos cuando juzgamos la belleza o fealdad de una planta, incluso a pesar de que a ambos (obra y vegetal) los podamos llamar realmente bellos o feos. En este orden de ideas, Rosenkranz determina entonces tres categorías de fealdad fundamentales, a saber: lo feo natural, lo feo espiritual o intelectual y lo feo artístico. Con este último, el filósofo retomará además la discusión sobre las diferentes posibilidades de expresión que tiene la fealdad en cada una de las artes particulares, discusión que Lessing inauguró un siglo atrás con su *Laocoonte*. A continuación, revisaremos los fundamentos básicos de la fealdad en cada una de estas categorías<sup>41</sup>.

En efecto, si distintos objetos del juicio estético se juzgan con distintos estándares de belleza y fealdad, en el caso concreto de los fenómenos naturales esta particularidad del gusto también se ha de mantener. Por ello y para entender a profundidad los fundamentos de la fealdad natural, Rosenkranz tiene la necesidad de dividir la naturaleza en tres grupos primordiales, dentro de los cuales tanto lo feo como lo bello se expresan de manera específica bajo patrones que no siempre son intercambiables. Estos grupos son, a saber: materia inorgánica y eventos físico-

---

<sup>41</sup> Cabe anotar aquí que, si bien el objetivo principal de la *Estética de lo feo* es analizar la fealdad como fenómeno estético, este texto incluye una amplia discusión sobre la belleza en general. En cierto sentido, Rosenkranz nunca escribió tanto de la belleza y lo *sublime* como lo hizo en su obra dedicada a sus contrarios (AU. 6).

químicos, vegetales y, por último, animales. Con esta división, el filósofo determina también una cierta gradación ascendente en términos de las posibilidades que cada “reino natural” tiene para producir individuos bellos y feos. Esto se hace evidente cuando se tiene en cuenta que, dentro de la filosofía de Rosenkranz, la belleza y la fealdad como categorías estéticas expresan, en esencia, la *libertad* entendida como *espontaneidad* y posibilidad de *auto-determinación*<sup>42</sup>.

De acuerdo con lo anterior, aunque es innegable que cuando “en su rígida regularidad, los cristales se ven interrumpidos en su proceso de formación, pueden tener un desarrollo empírico imperfecto, la belleza de su forma estereométrica sigue estando en su concepto” (EF. 47-48; R. 21). Por ello rara vez consideramos las formaciones minerales como objetos realmente feos. Empero, la posibilidad de expresarse en formas feas es, en comparación, mucho más amplia para los individuos que hacen parte de los vegetales y, aún más para los animales, porque en ellos, como seres vivientes, hay una mayor libertad de formación y configuración física y, en ese sentido, estética.

Usualmente cuando juzgamos la belleza de algún objeto o ser de la naturaleza, lo hacemos comparativamente refiriéndonos a las formas abstractas de la geometría, que son consideradas bellezas simples. Entendidas como formas puras de la imaginación, el placer desinteresado que las figuras geométricas producen reside principalmente en la perfecta simetría de sus lados y la precisa definición de su forma, es decir, en la exactitud matemática de las relaciones de sus partes. Esta precisión conceptual nos da una placentera sensación de orden que procede de la clara definición de una forma que se encuentra perfectamente contenida dentro de sí. De ahí que también sintamos un verdadero placer cuando la naturaleza nos presenta con patrones geométricos que parecen representar fielmente *in concreto* la simetría matemática que caracterizan a las figuras de nuestra imaginación. No obstante, en una naturaleza que, por principio, se encuentra en constante *devenir*, estas figuras geométricas no siempre se dan aisladamente con la perfección de la que gozan conceptualmente. Por el contrario, “aquí el curso de la naturaleza consiste en pasar de la rigidez de las relaciones de las líneas rectas y las superficies planas a la fluidez de la curva y a una

---

<sup>42</sup> Sobre la belleza como expresión de la libertad y la fealdad como expresión de la falta de libertad, Rosenkranz dice que “el último fundamento de la belleza es la libertad. El término aquí no es asumido en sentido exclusivamente ético, sino en el sentido general de la espontaneidad, que ciertamente encuentra su cumplimiento absoluto en la autodeterminación ética, pero que, en el juego de la vida, en los procesos dinámicos y orgánicos se hace también objeto estético” (EF. 163-164; R. 166). “Por lo tanto sin libertad no hay auténtica belleza, debido a ello sin falta de libertad no hay verdadera fealdad” (EF: 164; R. 167).

maravillosa combinación de lo recto y lo curvo” (EF. 43; R. 15). Lo anterior, es válido tanto para la materia inorgánica como para los procesos físico químicos y, por supuesto, para la materia orgánica.

Si bien se podría decir que cualquier cosa que sea objeto de nuestros sentidos puede ser juzgada desde una perspectiva estética, es claro que no todos los objetos de la sensibilidad son objetos del sentimiento de placer o displacer. De ahí que no estemos permanentemente juzgando por medio del gusto todos los objetos de nuestra sensibilidad. Para Rosenkranz, esto ocurre de manera especial con los fenómenos físicos químicos. La materia como tal, el magnetismo, la electricidad, el efecto de la gravedad, la fricción, etc., no son de por sí objetos que puedan ser inmediatamente juzgados como bellos o feos; más bien, son indiferentes o neutrales para el gusto. Puesto que solo los podemos experimentar por medio de los efectos que tienen en otros objetos, el filósofo asegura que “en sí los procesos dinámicos de la naturaleza no son ni bellos, ni feos porque en ellos la forma no llega a expresión alguna” (EF. 44; R. 16).

No obstante, es precisamente en su interacción con otros procesos y objetos, que los fenómenos físico químicos pueden llegar a producir formas estéticamente placenteras o displacenteras. De la gravedad no vemos más que sus efectos y a la luz la percibimos solo a través de la distorsión que causa la atmosfera o cualquier medio por el que pase. Por su parte, las reacciones químicas que producen las increíbles formas y colores de los juegos pirotécnicos son ejemplos de fuerzas físico químicas que por la particularidad de sus velocidades, movimientos e interacciones con otros fenómenos (como el cielo nocturno) dan como resultado un evento que juzgamos inmediatamente de manera positiva por medio de nuestro sentimiento de placer y displacer. Asimismo, el choque de dos objetos que se destruyen mutuamente en una reacción que solo evidencia una violenta deformación de ambos cuerpos se puede considerar como un evento estéticamente desagradable<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Si bien la destrucción de dos objetos no se juzga, por lo general, como algo placentero, si tomamos la misma interacción entre dos cuerpos en una escala mucho mayor, nuestro juicio sobre este fenómeno puede ser muy diferente. Tomemos por ejemplo el choque de dos cuerpos celestes. Por su increíble magnitud, velocidad y espectacularidad, este evento cósmico nos estremece y afecta nuestro sentimiento de placer y displacer de manera verdaderamente positiva. De ahí que digamos que tal suceso es un evento *sublime*. De igual forma, imaginar como ocurre la fisión y fusión atómica nos produce una gran fascinación y un profundo interés, cuando nos damos cuenta que estos procesos de destrucción y choque dan lugar a la creación de todos los elementos químicos y que, por ende, juegan un papel fundamental en el origen de todo lo que existe en el universo. No obstante, es importante anotar aquí la importancia que tiene la *distancia* entre el observador y el objeto para el sentimiento de lo sublime. En su *Indagación filosófica*

De acuerdo con esto, podemos concluir que cuando juzgamos los procesos físicos químicos de la naturaleza con nuestro sentimiento de placer y displacer, solo lo hacemos mediante sus efectos, por lo cual nuestro juicio siempre dependerá de las magnitudes de las fuerzas y como estas interactúan con diferentes objetos particulares<sup>44</sup>. Ahora bien, el carácter estéticamente neutro que por sí solas conllevan las fuerzas físicas se deriva, tal vez, de que, en tanto que leyes naturales, solo las podemos concebir como constantes matemáticas abstractas. Por su parte, la materia tiene la particularidad de ser un objeto real (concreto, no abstracto) que, por eso mismo y como dijimos anteriormente, está en constante devenir. Esto es bastante notorio en la materia orgánica y específicamente en aquella que se ha compuesto en formas de vida como plantas y animales. Esta observación lleva a Rosenkranz a introducir una idea fundamental en su teoría de la fealdad, a saber, que la vida como libertad de configuración introduce necesariamente la posibilidad de la fealdad (EF. 46; R. 19).

Aunque es posible encontrarse con paisajes que no son en absoluto bellos, pues han estado sometidos a las fuerzas naturales de la erosión, movimientos telúricos, sequías o inundaciones, que los han dejado como desolados desiertos o putrefactos pantanos, lo accidental de estos eventos también puede dar lugar a lo *sublime* y lo bello. Sin embargo, en estos casos la naturaleza no parece tener ninguna intención clara para los cambios y transformaciones del terreno. Son sucesos aleatorios que solo dan cuenta de la magnitud de las fuerzas naturales. Por el contrario, en los seres vivos, la naturaleza y la evolución han actuado con una precisa intención: la protección de la vida y la conservación de las especies, por lo que las múltiples formas que toman los animales y plantas son, por lo general, indiferentes con respecto a la belleza o fealdad de los mismos. Este asunto es un tanto problemático.

---

*sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello* (2009), el filósofo Edmund Burke establece que todo sentimiento de lo sublime tiene su origen en el *terror* que causan la idea del *peligro* y la idea del *dolor* (Parte I, Sección VII). Sin embargo, anota que cuando el peligro y el dolor se acercan demasiado al sujeto, no es posible sentir *goce* estético alguno (Parte I, Sección VII). En efecto, para Burke lo sublime, entendido como una sensación placentera, solo se puede producir a una distancia en la que lo terrible no es fuente de una amenaza inmediata (Parte I, Sección XV y XVIII).

<sup>44</sup> Solo en su interacción con la materia, los fenómenos físicos como la fricción, el magnetismo y la luz tienen una incidencia en nuestro sentimiento de placer y displacer, pues esta es la única forma en la que pueden volverse objetos de nuestra experiencia estética/sensible. Sin embargo, hay que anotar que, generalmente, el objeto de nuestro juicio será la cosa que está siendo afectada y no las fuerzas en sí. Adicionalmente, es importante tener en cuenta que nuestro sentimiento de placer y displacer considera estos factores de manera independiente en cada caso que juzgamos, por lo que el mismo objeto puede ser juzgado de manera diferente en distintas ocasiones dependiendo de la velocidad de su movimiento, la iluminación e, incluso, el medio en el cual se encuentre.

El actuar estéticamente indiferente de la naturaleza abre la posibilidad a múltiples configuraciones que resultan en formas estéticamente displacenteras; esto ocurre precisamente porque aquí el objetivo es la preservación de la vida y no la belleza. Considerando el proceso evolutivo de selección natural esto parece evidente: miles de años de evolución han ido cambiando a los seres vivientes para asegurar la supervivencia de especies tan repugnantes como la cucaracha que, sin embargo, es particularmente resistente a la radiación. Sin embargo, en muchas especies, la evolución sí parece mantener un criterio estético fundamental, pues no se puede negar el hecho de que hay animales que se han desarrollado bellamente con el objetivo específico de conservar su especie. Por ejemplo, diferentes especies de pájaros echan mano de los increíbles colores de su plumaje agitándolos en una danza de apareamiento ingeniosa para atraer a las hembras. Por su parte, las flores procuran formas y colores exuberantes para atraer insectos y animales que llevan a cabo desapercibidamente la polinización. Como vemos, la belleza aquí surge como una ventaja evolutiva que sirve para asegurar la reproducción con el fin de conservar la especie. Lo mismo ocurre con la fealdad, pues hay casos en los que animales han evolucionado de tal manera que su aspecto sirve para espantar a posibles depredadores<sup>45</sup>. En todo caso, aquí es fundamental que no se adjudique a la naturaleza una cierta consciencia evolutiva que pueda tener en cuenta todos estos factores. La belleza o fealdad de las formas de vida solo puede considerarse como algo completamente accidental que es producto de la continua presencia de ciertos factores genéticos que se perpetúan de manera casi tan contingente como se producen los cambios en los terrenos de nuestro planeta.

Hasta este punto hemos visto que, para Rosenkranz, la belleza de la materia inorgánica es, en muchos casos, una belleza aleatoria y ensoñada, pues depende siempre de nuestra perspectiva y de las fuerzas que, al momento de juzgar, estén afectando al objeto del juicio. Cuando alguna de estas variables cambia, el resultado de nuestro juicio también lo hará. Pero, en el caso de la naturaleza orgánica el principio de su existencia consiste en la precisa definición de la forma. De

---

<sup>45</sup> Esta consideración sobre el desarrollo intencional de formas feas y bellas en las criaturas de la naturaleza puede ampliar los horizontes de los problemas de la estética, pues parece indicar que hay animales que son capaces de un cierto grado de enjuiciamiento estético que, si bien es inferior a la capacidad de juzgar del ser humano, tiene una función similar.

ahí que tanto la belleza y la fealdad sean posibles en ella de manera mucho más concisa<sup>46</sup> y concreta. De acuerdo con esto, lo feo aparece en la naturaleza no por un principio extraño a la vida sino como condición de la misma. En su constante devenir, la vida está siempre abierta a la posibilidad de la fealdad mediante la perversión de la forma, pues la amplia libertad de configuración que ofrece la vida introduce necesariamente esta posibilidad (EF. 46; R. 19). A esto, se le suma el hecho de que los seres vivos están a merced de una innumerable cantidad de condiciones que no están por completo bajo su control. El clima, los depredadores, los mecanismos de defensa que poseen ciertas plantas y animales, microorganismos parasitarios, y en general todo en el medio ambiente y el entorno en el que vive un ser vivo puede afectar de manera fundamental el estatuto estético del mismo, pues lo puede en cualquier momento enfermar y/o mutilar haciéndole perder la consistencia de su forma.

De lo anterior se sigue que entre más vulnerable sea un ser vivo a estos elementos, la posibilidad de la fealdad se incrementará considerablemente. Las plantas, por ejemplo, no pueden trasladarse de entorno, por lo que su supervivencia depende en todo momento de que las condiciones de su medio ambiente sean propicias para ella. Cuando no es así, la planta se ve naturalmente afectada por la enfermedad como proceso interno que la descolora y degenera. Pero estas deformaciones no son externas a la planta, “no se trata de un principio satánico extraño a la

---

<sup>46</sup> Nuevamente la traducción española no le hace justicia al sentido original del texto alemán. En ambas ediciones (2015 y 1992) se lee: “En la naturaleza orgánica el aislamiento constituye el principio de existencia de la forma. Como consecuencia, la belleza se libera de la casualidad del sueño que es inherente a la materia orgánica. La forma orgánica tiene inmediatamente un carácter estético porque es un individuo real. Más precisamente por eso será posible lo feo de muchas maneras concretas” (45 y 64-65, respectivamente). Rosenkranz escribe en alemán: “*In der organischen Natur macht die Abgeschlossenheit der Gestalt das Princip ihrer Existenz aus. Hiervon ist die Folge, daß die Schönheit sich aus der träumerischen Zufälligkeit losmacht, die ihr in der unorganischen Natur anhaftet. Das organische Gebilde hat sofort einen bestimmten ästhetischen Charakter, weil es ein wirkliches Individuum ist. Eben deshalb aber wird nun hier auch die Häßlichkeit in viel bestimmterer Weise möglich*” (R. 17-18). Por su parte, la edición crítica inglesa traduce el mismo apartado de manera mucho más precisa a su original alemán: “*For organic nature, the principle of its existence consists in closure of form. It follows that beauty here frees itself of the dreamy contingency to which, in inorganic nature, it adheres. The organic entity has a definite aesthetic character right away, because it is a real individual. For this very reason ugliness is possible in a much more definite way*” (AU. 38). Específicamente, los errores de traducción de la edición española consisten utilizar la expresión “aislamiento” para traducir la palabra alemana *Abgeschlossen*, que si bien es una de las posibles traducciones, no mantiene el sentido de cerramiento y definición al que Rosenkranz estaba aludiendo y que la palabra inglesa *closure* mantiene de manera mucho más precisa; la expresión “casualidad del sueño” no parece tener mucho sentido aquí, pues el filósofo se refiere más bien a una contingencia soñada en tanto que no es real; en tercer y último lugar, la edición española pone “naturaleza orgánica” para traducir *unorganischen Natur* que, evidentemente, quiere decir naturaleza inorgánica. Estos errores resultan críticos para la interpretación del texto.

vida y a la planta, sino que es la planta misma la que, como viviente, enferma y la que como consecuencia de la enfermedad puede perder su forma normal con tumores y excrecencias, desecaciones y anudaduras, o su colorido normal al desteñirse y empalidecer” (EF. 46; R. 19-20)<sup>47</sup>. Además de la enfermedad, y al igual que cualquier otra cosa que se encuentre a la intemperie, las plantas deben enfrentarse a múltiples violencias exteriores que afectan su bienestar y forma y, en ese sentido, su apariencia. Dependiendo del tipo y el grado de violencia que afronte la planta, la forma resultante puede ser o bella o fea. El clima y el cambio de estaciones somete a los árboles a cambios y movimientos que en ocasiones nos producen una cierta serenidad o se prestan para una bellísima escena; la jardinería se encarga de explotar la belleza de las flores y arbustos mediante la poda; pero un incendio, un rayo o una tormenta puede causar daños irreparables a las plantas, mutilándolas severamente y dejando atrás solo una imagen fea y, en algunos contextos, incluso terrorífica.

Ahora bien, para Rosenkranz, “en el mundo animal la posibilidad de lo feo es mucho más grande que en el de las plantas porque el reino de las formas crece hasta el infinito y la vida se hace más enérgica e independiente” (EF. 47; R. 20). Como mencionamos, esto se debe principalmente a que “la naturaleza parte ante todo de la protección de la vida y la especie, comportándose por lo tanto con indiferencia con respecto a la belleza y al individuo. Por esto la naturaleza produce animales realmente feos, es decir, animales que no se hacen feos por mutilación, vejez o enfermedad, sino en los que la forma fea es constitutiva” (EF. 47; R. 20-21). Sobre esto, Rosenkranz hace una anotación importante: cuando observamos la extensa cantidad de ejemplares de animales feos que existen en la naturaleza, nuestro juicio estético considera como un “error” a todas sus formas displacenteras, en parte, porque estamos familiarizados con un tipo de forma que, por su normalidad, hemos pasado a llamar bella y, por ende, a toda desviación de la misma, fea<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Evidentemente la materia inorgánica nunca se ve afectada por la enfermedad como principio interno de deformación, por lo que, como ya hemos mencionado, su forma y color solo pueden sufrir alteraciones a partir de las interacciones que otros objetos y elementos tienen con ella.

<sup>48</sup> El texto de Rosenkranz parece indicar que, dado que las formas de los seres vivos en general tienen estándares de normalidad mucho más claros que otros objetos de la naturaleza, la fealdad y la belleza se configuran de manera mucho más clara y, por ello, podría decirse que su enjuiciamiento estético es mucho más objetivo. Este argumento parte de los ejemplos que el filósofo utiliza para explicar la contingencia ensoñada de la belleza de la materia inorgánica. En general, Rosenkranz explica que objetos como la luna, la tierra y las estrellas, no son considerados

Esto sucede porque en nuestra imaginación tenemos una idea aislada de los animales que ha sido formada, principalmente dice Rosenkranz, a partir de ilustraciones (fotografías) o especímenes en museos y colecciones biológicas<sup>49</sup>. En el reino animal “se generan formas originales de fealdad cuyo aspecto horrible no puede aliviarse con ningún rasgo cómico. El fundamento real de esas formas es la necesidad de la naturaleza de incorporar el organismo animal a los diversos elementos, zonas y formas del suelo, hacerlo atravesar los diversos periodos de la tierra. Supeditado a esta necesidad el mismo tipo debe variar hasta lo infinito” (EF. 48; R. 21-22)<sup>50</sup>. Por supuesto, lo anterior no quiere decir que la fealdad sea una consecuencia absolutamente necesaria de la libertad de configuración que la naturaleza ha ofrecido a los seres vivos durante toda la historia de su evolución. Existen una gran cantidad de animales que son considerados verdaderamente bellos no solo con respecto a su especie sino en general. La idea principal aquí es que a mayor libertad de configuración mayor es también la posibilidad de que esa configuración devenga fea<sup>51</sup>. Para el autor de la *Estética de lo feo*, principalmente “las formas feas se generan en

---

bellos si se les mira objetivamente y se les compara con los estándares de la belleza geométrica. Es de hecho, nuestra imaginación la que nos muestra estos objetos como bellos: “el disco plateado de la luna visto desde la distancia como un cuerpo luminoso sencillo es bello, pero no lo es la multitud de conos, acanaladuras y valles. Nosotros no podemos considerar objetos estéticos las líneas que los cuerpos celestes describen en su movimiento en diversas espirales elípticas, porque sólo se representan como líneas en nuestros dibujos” (EF. 44; R. 16).

<sup>49</sup> En esta sección encontramos un pequeño error de traducción que dificulta la comprensión de este pasaje en la versión española: “En la formación de nuestro juicio estético se insinúan muchos elementos engañosos, en parte porque tendemos a la costumbre de considerar bello a un tipo y feo a la desviación del mismo, en parte porque aislamos al animal de manera abstracta, lo vemos como un grabado o un ejemplar de una colección” (EF. 47). Aquí la traducción inglesa es mucho más clara: “*For our aesthetic judgement, there creep in here many errors, partly through familiarity with a type which we then tend to call beautiful, and deviations from it ugly; partly through the isolation of an animal in the abstract manner shown to us in an etching or a specimen in a collection*” (AU. 39-40). Como vemos, Rosenkranz no está hablando aquí sobre la formación del juicio estético sino sobre el hecho de que el juicio estético considera feos a ciertos animales en la medida en que los considera errores o desviaciones de una forma que por familiaridad hemos normalizado como estándar básico de belleza. Haremos precisión sobre esta noción más adelante. El texto original alemán dice en la página 21: “*Für unser ästhetisches Urtheil schleichen sich hierbei viel Täuschungen ein, theils durch Gewöhnung an einen Typus, den wir dann für schön, so wie eine Abweichung von ihm für häßlich zu halten geneigt sind; theils durch die Isolirung des Thiers in der abstracten Weise, wie ein Kupferstich oder ein Exemplar in einer Sammlung uns das Thier vorführt*”.

<sup>50</sup> El traductor omite aquí una parte del texto original alemán: “*Dieser Notwendigkeit sich unterwerfen, muß sie den selben Typ zB. den des Hundes, in's Un endliche variiren*” (R. 22). La traducción al inglés, por su parte, pone acertadamente: “*Subjecting itself to this necessity, it must vary each type, for instance, the dog, infinitely*” (AU. 40).

<sup>51</sup> En la tierra, todo está condicionado por la fuerza de gravedad. En ese sentido, todos los animales y todas las plantas han evolucionado y se desarrollan en su vida inadvertidamente bajo la condición de que hay una fuerza que siempre los está jalando hacia el centro de la tierra. Consideremos pues, como ejercicio mental, un perro que nace en el espacio. Este perro al no estar sujeto a la fuerza de gravedad no tendrá la posibilidad de desarrollar correctamente su estructura muscular, de manera que al crecer se irá deformando severamente, tal como si lo aquejase una enfermedad

los eslabones de paso del reino animal, porque en ellos se anuncia cierta contradicción” (EF. 48; R. 22)<sup>52</sup>, una oscilación entre diferentes tipos de animales que se expresa exteriormente. Los animales pueden ser entonces primordialmente feos y cuando no lo son por defecto, pueden al igual que las plantas devenir feos por la vejez, la enfermedad y la mutilación.

No obstante, “en ambos casos [el animal] supera ampliamente en fealdad a la planta, porque su organismo es mucho más unitario y acabado. La estructura del animal está determinada en sí y por sí. Si se le hiere o amputa un miembro, el animal se afea inmediatamente. El animal no puede prescindir de ninguna parte de su organismo, con la excepción del exceso vegetativo de pelos, cuernos y similares que está capacitado para renovar” (EF. 49; R. 23). Así mismo, el exceso de extremidades y partes tanto como la desmesura y la desproporción de las mismas, nos llevara a juzgar al animal, desde una perspectiva exclusivamente estética, como una horripilante monstruosidad<sup>53</sup>, pues su ser concreto no corresponde totalmente a la *forma normal* del animal<sup>54</sup>.

---

degenerativa. Esta deformación no puede ser juzgada por el gusto de otra manera que como una forma realmente fea. Cabe anotar que lo anterior está condicionado por el hecho de los perros han evolucionado para vivir en la tierra bajo el efecto constante de la gravedad terrestre. Cualquier otra forma de vida que pueda haber evolucionado bajo otras condiciones, como la falta de gravedad, no necesariamente se configurara feamente.

<sup>52</sup> Si bien la traducción española no es del todo incorrecta, la traducción al inglés es un poco más clara: “We see that ugly forms originate primarily in the transitions of the animal kingdom, because through them a certain contradiction, a fluctuation between disparate types, manifests itself in outer form” (AU. 40). El mismo pasaje en el idioma original aparece en la página 22: “Wir sehen, daß die häßlichen Formen sich vorzüglich auf den Übergängen der Thierreiche erzeugen, weil auf ihnen sich ein gewisser Widerspruch, ein Schwanken zwischen verschiedenen Typen auch in der Gestalt kund geben muß”.

<sup>53</sup> Tal vez, un biólogo que juzgue la deformación desde una perspectiva meramente científica, puede sentir una cierta fascinación académica por un animal que presente un exceso de miembros, pues las alteraciones fisionómicas del reino animal son, en efecto, un objeto de investigación bastante interesante.

<sup>54</sup> La traducción española de este apartado es bastante confusa y no permite una buena comprensión de lo que Rosenkranz está explicando: “También, al contrario, la forma animal puede afearse, a causa de una articulación que *a priori* está en sí acabada, por un exceso que no corresponde a su concepto” (EF. 49). Una vez más, los traductores norteamericanos logran una excelente versión del mismo pasaje: “On the other hand, due to this *a priori* articulation of the animal form, closed in itself, ugliness can also occur through an excess alien to its concept” (AU. 41). En alemán el texto dice (23): “Wegen der in sich *a priori* abgeschlossenen Articulation wird nun die Thiergestalt auch umgekehrt häßlich durch einen Ueberfluß, der nicht in ihrem Begriff liegt”. Rosenkranz quiere mostrar aquí como dependiendo de la especie de animal, tenemos en nuestra mente una idea del mismo que corresponde con un modelo básico de cómo el animal ha de lucir, esta idea es, por lo general, concreta y está bien definida. Por ello, cuando un individuo de la especie no corresponde enteramente por exceso o por defecto con esta *idea normal*, lo juzgamos como feo. Esto se debe a que la belleza de los animales parte, parcialmente, de una forma fundamental que es heterogénea a todos los individuos de la especie que es, en todo caso, un punto de referencia universal. No consideraremos a un caballo hermoso si este no se parece en nada a un caballo. En otros casos, sin embargo, precisamente la disimilitud de un individuo con su especie puede contribuir a su belleza. Esto sucede especialmente con las especies cuya forma ha

Rosenkranz concluye entonces que “cuanto más bello es un animal según su concepto, más feo será el aspecto de su figura encorvada, enflaquecida, abotargada y cubierta de llagas” (EF. 50; R. 24). En definitiva, la fealdad en el mundo natural aparece debido, sobre todo, a la configuración espacio-temporal de la naturaleza misma, que en su constante devenir se puede determinar libremente de manera que lo feo tiene en ella una posibilidad de configuración inmensa a través de la deformación de aquello que nosotros, como seres pensantes, consideramos la *forma pura*<sup>55</sup>.

En el caso de los seres humanos, el asunto es mucho más complejo. Por principio, el cuerpo de todo hombre y mujer puede ser sometido a juicio estético bajo los mismos estándares con los que juzgamos la belleza o fealdad de los cuerpos de los animales. La regularidad, la simetría y la clara identificación y definición de las facciones son los criterios fundamentales sobre los cuales nos hacemos una idea de cómo ha de lucir un ser humano en general; y a partir de esta idea general nos formamos un ideal de belleza corporal humana. De ahí que, en el concepto de humano, no haya fealdad alguna. Ésta solo puede aparecer en cada individuo en particular, tal y como ocurre

---

evolucionado para proporcionarles capacidades miméticas. Diferentes insectos son notoriamente bellos precisamente porque logran con su forma y color asemejarse perfectamente a ciertas flores, hojas e, incluso, a otros animales.

<sup>55</sup> Curiosamente, Rosenkranz durante toda su exposición sobre lo bello natural no menciona ni se refiere en ningún momento a los sonidos de los animales, a las texturas de sus pelajes, ni a los olores de las flores o el sabor de las frutas. Esto, de alguna manera, parece indicar que el filósofo se suscribe, de modo muy kantiano, a la teoría de que el placer de los sentidos solo se juzga como algo agradable que es causa de deleite y no como algo propiamente bello. Esto aun cuando estas sensaciones, como vimos en el capítulo anterior, pueden contribuir a la experiencia de la belleza en general. No obstante, el caso de aquello que displace a través de los sentidos tiene una cierta particularidad, pues los olores desagradables, como el de la putrefacción y las texturas viscosas y blandas asociadas a esta, son causas originarias de un sentimiento particular: el asco. En su ensayo sobre el asco, Aurel Kolnai hace un detallado análisis fenomenológico sobre este sentimiento y lo caracteriza como una reacción de defensa (sentimiento de repulsa) que mantiene una estrecha relación con lo orgánico y lo vivo, y que no se reduce a ser una forma extrema del desagrado (entendido como algo contrario al agrado o al deleite). Kolnai (2013) señala que “los conductores principales de la sensación de asco son el olfato, el tacto y la vista” (54), pero que “el sentido del olfato es el verdadero órgano primordial del asco, por la razón de que es el órgano primordial para la «aprehensión íntima de la manera de ser»” (59). Que el olfato sea el sentido con más potencial para inducir el sentimiento del asco, se debe a su estrecha relación con el sentido del gusto. En efecto, “por virtud del olor pasan partículas del objeto al sujeto y se hace posible una aprehensión íntima de la manera de ser ajena” (Kolnai, 2013, 57). Esto explica porque se suele identificar el asco con las ganas de vomitar, pues esta “presupone también la posibilidad de que el objeto asqueroso llegue, de algún modo, a mi estómago, sobre todo a mi boca, y así el estremecimiento del asco [...] presupone un posible contacto, una aproximación que no sería debida al objeto asqueroso acercándose, sino a mí mismo al sentir cierta atracción hacia él” (Kolnai, 2013, 48-49). Concretamente, el filósofo húngaro considera que, en el asco, la intención se refiere principalmente a una manera de ser del objeto que está condicionada por el factor existencial de la proximidad de éste a la periferia del sujeto dado (Kolnai, 2013, 50). La proximidad y la distancia juegan aquí, de nuevo, un papel fundamental en nuestras experiencias estéticas en general. Más adelante haremos énfasis sobre cómo Rosenkranz caracteriza la relación entre lo feo y lo asqueroso.

en el mundo animal y vegetal, es decir, a causa de la enfermedad y la vejez que, en muchos casos, deforman al individuo y contribuyen a la disminución de la belleza y el aumento de la fealdad de sus cuerpos<sup>56</sup>. No obstante, Rosenkranz reconoce que la belleza y la fealdad de los seres humanos no se limitan al aspecto físico. El filósofo habla entonces de una *belleza del alma* que no es sino el concepto de la bondad y la pureza de la voluntad que, sin embargo, puede residir en un cuerpo feo (EF. 52; R. 27). Evidentemente, el fenómeno contrario también es enteramente posible, es decir, que un *alma fea* resida en un bello cuerpo. En todo caso, es importante tener en cuenta que aquí Rosenkranz no está identificando propiamente el concepto de belleza con el de bondad moral, ni el de fealdad con el de maldad. El alma no puede ser juzgada estéticamente porque no es un objeto de nuestros sentidos, pero se le puede juzgar moralmente por medio de sus acciones. La caracterización estética del alma se da aquí a través de la expresión que su bondad o maldad tienen en el cuerpo humano<sup>57</sup>: “Es natural que la voluntad verdadera y buena tenga como consecuencia cierta dignidad en la actitud personal que impregna a lo externo y a su manifestación sensible” (EF. 52; R. 27). En ese sentido, Rosenkranz, siguiendo a Lichtenberg, dice: “todo sentimiento y conciencia de la libertad embellece y toda falta de libertad afea” (EF. 52; R. 27)<sup>58</sup>.

De acuerdo con esto, Rosenkranz asegura que, al hacerse un hábito, la maldad y el vicio, entendidos como *fealdades intelectuales* (o *espirituales*), se expresan en una forma corporal fea porque son una “falta de libertad que surge de la libre negación de la verdadera libertad” (EF. 54; R. 29). Dado que Rosenkranz concibe que “el fin absoluto del espíritu es la verdad y el bien” (EF. 52; R. 26), el deseo consciente del mal constituye una contradicción fundamental de la voluntad

---

<sup>56</sup> Sobre este punto, Rosenkranz comenta que la fealdad física de los humanos tiene la particularidad de manifestarse extensamente, más allá de los individuos particulares, en ciertos grupos étnicos debido a un factor hereditario. “Sin embargo, estas formas no son genéricas al igual que las de los animales feos de nacimiento, en cuyo concepto se halla ya la fealdad, la desfiguración y lo contradictorio” (EF. 55; R. 31). Aquí, lo que está en juego, dice el filósofo, es una necesidad del cuerpo de adaptarse a un clima y un terreno determinados, de manera que “la diversidad de las condiciones telúricas se manifiesta en la diferencia de las costumbres y la fisionomía, sobre todo porque ellas también determinan una diversidad del modo de vivir” (EF. 55; R. 31). Si bien este argumento sobre la incidencia del terreno y las condiciones ambientales en la fisionomía de las criaturas vivientes que allí habitan es idiosincráticamente válido, Rosenkranz justifica este argumento con ejemplos que, lastimosamente, revelan un tono ciertamente racista que, de ninguna manera, es justificable.

<sup>57</sup> A propósito de esto Rosenkranz señala que “el reino de lo feo es tan grande como el reino de los fenómenos sensibles en general. De los fenómenos sensible porque el mal y la perversa extrañación del espíritu se convierten en objeto estético sólo mediante las manifestaciones exteriores” (EF. 58; R. 35).

<sup>58</sup> Esta afirmación es una elaboración de Rosenkranz de la afirmación de Lichtenberg a la que el filósofo hace referencia: “toda virtud embellece y todo vicio afea” (EF. 52; R. 27).

con su idea que, por eso mismo, tiende a manifestarse también exteriormente en una expresión física fea (EF. 54; R. 29). A esto Rosenkranz añade una excepción: “la fealdad ha de ser naturalmente mayor cuando se desea el mal en sí y por sí. Mas a pesar de lo paradójico que suena, a través de esto el mal se fija como totalidad sistemática, restablece cierta armonía de la voluntad [...] El extravío al que lleva el propio vicio puede tener una manifestación mucho más desagradable y cruda que el mal por antonomasia que en su negatividad es de nuevo algo unitario” (EF: 54; R. 30). En general, lo particular de la fealdad humana es que se puede originar al interior del sujeto, cuando su voluntad, en un acto de auto-destrucción de la libertad<sup>59</sup>, elige continuamente la maldad que, como contradicción fundamental del alma, termina por expresarse en una distorsión de la forma exterior. Adicionalmente, el filósofo alemán considera que no solo la maldad del alma puede incidir en la fealdad física de los seres humanos. Los trastornos psíquicos como la idiotez, la locura, la ira y la embriaguez hacen feas a las personas<sup>60</sup>, porque revelan que el alma ha perdido el sentido de unidad y el control sobre su organismo, abandonando la razón y optando por un estado de ausencia mental. “La falta de libertad teórica, la estupidez y la limitación no podrán sino reflejarse en una fisionomía estúpida y débil” (EF. 79; R. 62). Todos estos estados de enfermedad espiritual, revelan también, al igual que la maldad, una contradicción interna del alma que, por tal, juzgamos como una fealdad intelectual.

Por lo que toca a la naturaleza estamos convencidos que, desde el punto de vista teleológico, se trata esencialmente de la vida y en segunda instancia de la belleza. También con respecto al espíritu habíamos visto que en él lo verdadero y lo bueno preceden a la exigencia estética. Es bello cuando lo verdadero y lo bueno son también bellos, pero no es necesario que sea así. Se había señalado ya expresamente, que esto no ha de ser entendido como si la verdad y el bien tengan que manifestarse como algo

---

<sup>59</sup> El acto de auto-destrucción de la libertad es, por supuesto, la libre elección del mal, que es falta de libertad, sobre el bien, que es el fin de la libertad en general. Esto quiere decir que la causa principal de la fealdad intelectual es la libertad misma (EF. 55; R. 30). Los animales, por supuesto, al no poseer esta libertad de autodeterminación moral, no son capaces de expresar ninguna fealdad intelectual, así como tampoco podemos juzgar sus acciones bajo los estándares éticos humanos.

<sup>60</sup> La traducción española de este apartado, aunque no del todo incorrecta, difiere del original alemán: “el trastorno psíquico es como el mal, la verdadera y propia fealdad del espíritu en cuanto tal. Pero esta fealdad interior se traduce también exteriormente: la idiotez, la demencia, la locura, el delirio hacen feo al hombre” (EF. 57-58). Por su parte, el texto original alemán dice: “*die Seelenstörung selber ist so gut, als das Böse, das eigentlich Häßliche im Geist als solchem. Diese Häßlichkeit aber des Innern übersetzt sich auch in die Äußerlichkeit. Blödsinn, Verrücktheit, Wahnsinn, Raserei, machen den Menschen häßlich*” (R. 34). La traducción al inglés es más precisa: “*the disturbance of the soul is in itself true ugliness of spirit, as much as evil is. This inner ugliness can, however, also translate itself into the exterior. Idiocy, folly, insanity, and rage make a person ugly*” (AU. 46).

feo, cuando no lleguen al grado de belleza ideal. Lo feo incondicionado no tiene un fin externo a él ni en la naturaleza ni en el espíritu (EF. 60; R. 37-38).

### 2.3. El lugar de lo feo en arte

Con lo anterior, ha quedado claro que la fealdad solo es posible como negación de la belleza en tanto que idea estética y, en ese sentido, solo puede generarse a partir de la contradicción de las formas bellas, para lo cual se sirve de la necesidad de la naturaleza o de la libertad del espíritu (EF. 58; R. 35). Ahora bien, nuestra experiencia empírica nos muestra que tanto la naturaleza como el espíritu producen en sus fenómenos una mezcla aleatoria y contingente de fealdad y belleza que es particular a cada individuo, por lo que difícilmente experimentamos la belleza de los objetos de manera aislada y perfecta<sup>61</sup>. Esto lleva al filósofo a afirmar que para disfrutar de la *belleza pura* es necesario que el espíritu la abstraiga y la procure en un ámbito particular para ella: el arte. En otras palabras, esto quiere decir que lo bello, en su forma más depurada y verdadera, solo es posible como una representación mental y que el arte, cuyo objetivo es reproducir sensiblemente la idea estética, es producto de la necesidad y anhelo de nuestro espíritu por experimentar la belleza en su totalidad y sin contaminación alguna<sup>62</sup>. No obstante, esto presenta un problema fundamental, pues “si sacar a la luz lo bello es la tarea del arte, ¿no parecerá la máxima contradicción que el arte también produzca lo feo?” (EF. 59; R. 35). En efecto, es innegable la presencia de lo feo en la historia del arte. Lo curioso y paradójico de este hecho es que no solo el arte produce fealdad, sino que lo hace bellamente. Lo que se ha de responder ahora es entonces: “¿cómo es posible que lo feo se haga bello?” (EF. 59; R. 36). Esta pregunta resulta revolucionaria para una época en la que, como el mismo Rosenkranz anota, la filosofía había determinado que el fin mayor del arte era la bella reproducción de las formas bellas. Una teoría estética tal, en la que lo bello es un absoluto de lo cual nada feo puede surgir y, al mismo tiempo, lo feo es la no-idea estética que de ninguna manera puede devenir en idea estética, es decir, en belleza, no permite comprender cómo puede

---

<sup>61</sup> La fealdad, por su parte, como negación de la belleza no puede ser experimentada, según el pensamiento de Rosenkranz, por sí sola: si lo feo es contradicción y deformación, es necesario que haya algo anterior que contradecir, una forma que deformar. Para el filósofo, esto anterior es la belleza.

<sup>62</sup> Sobre el objetivo del arte y la contingencia de la belleza natural, Rosenkranz dice que “sigue compitiendo al arte realizar la belleza a la que la naturaleza aspira, pero esta belleza, el ideal de la forma natural, se ve imposibilitada en su realización por su existencia en el espacio y el tiempo” (EF. 74; R. 56).

existir una obra bella inspirada en objetos que son originalmente feos pues, en teoría, habría allí una contradicción intrínseca insostenible.

Lo primero que Rosenkranz dice sobre lo feo artístico es que este no aparece en el arte para resaltar lo bello. Por concepto, la belleza no necesita de ningún contraste para producir un placer desinteresado y genuino. De acuerdo con esto, la proximidad de dos objetos del juicio estético no causa un incremento de la belleza de aquello que ya es, por sí mismo, realmente bello o viceversa. Lo único que puede causar una forma fea en cercanía a una forma bella es un incremento del estímulo sensible placentero que produce la belleza, pues en cierto sentido el contraste entre ambas representaciones nos permite experimentar más vivamente cada una. Cabe anotar aquí que este incremento sensorial solo ocurre en términos del agrado que acompaña a la representación desinteresada y auténtica de la belleza. En todo caso, dado que el espíritu anhela la experiencia de la belleza en su forma más pura, la cercanía con formas feas puede incluso ser, en algunos casos, contraproducente. No se puede decir entonces que el arte representa formas feas al servicio de la belleza, como si el fin de la fealdad fuese únicamente exaltarla. Realmente, el fin de la presencia de la negatividad sensible en el arte se explica por el fundamento de su posibilidad en la misma: “si el arte quiere sacar a la luz la idea de un modo que no sea unilateral, no puede prescindir de lo feo. Los puros ideales nos imponen el momento más puro de lo bello, el momento positivo. Pero si la naturaleza y el espíritu han de expresarse en toda su dramática profundidad, lo feo natural, el mal y lo demoniaco no pueden faltar” (EF. 61; R. 38-39). En efecto, y aunque el arte requiere de un elemento *sensual* (placentero)<sup>63</sup>, dado que su objetivo es expresar sensiblemente la idea estética, esta expresión debe conservar la totalidad de la apariencia de la misma, y puesto que “pertenece a la esencia de la idea dejar libre su manifestación” (EF. 61; R. 38), la posibilidad de lo negativo queda entonces supuesta en el arte<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> En alemán, Rosenkranz dice: “Die Kunst hat zwar — und dies ist gegen die Freiheit des Guten und Wahren ihre Schranke — das sinnliche Element nothwendig, aber in diesem Element will und soll sie die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität ausdrücken” (R. 38). Esto está erróneamente traducido al español como: “El arte necesita, y esta es su limitación con respecto a lo bello y lo bueno, del elemento sensible, pero en este elemento desea y debe expresar la manifestación de la idea en su totalidad” (EF. 61). La traducción inglesa es mucho más precisa: “Art indeed has of necessity a sensuous element — this is its limitation, against the freedom of the good and the true — but in this element it wants and should express the appearance of the idea in its totality” (AU. 48).

<sup>64</sup> En un principio habíamos establecido que, de acuerdo a Rosenkranz, la idea estética es, por excelencia, la belleza. Sin embargo, aquí el filósofo no parece referirse con la expresión “idea” a la belleza propiamente, sino a cualquiera que sea la idea de lo que una obra de arte este representando. En todo caso, para Rosenkranz, como ya hemos visto,

Pero, a diferencia de la belleza, la fealdad no puede existir estéticamente por sí misma en el arte. Esta falta de autonomía se debe a que “desde el punto de vista estético fijar abstractamente lo feo es inadmisibles, pues estéticamente debe reflejarse siempre en lo bello en el que encuentra las condiciones para su existencia” (EF. 62; R. 39-40)<sup>65</sup>. Esto, empero, no quiere decir que el artista que representa lo feo deba forzarlo a ser bello, pues no se trata de “embellecerlo” artificialmente; por el contrario, así como la realidad natural y humana nos muestra la fealdad en todo su esplendor, el arte debe mostrar todo el espectro de la fealdad, pero siempre de acuerdo a las reglas generales de la belleza. En otras palabras, así como el arte nos presenta una idealización de la belleza, también nos debe presentar una idealización de la fealdad, es decir, una configuración de lo feo dentro de los parámetros de su significación estética que corresponda al tratamiento ideal que se da a lo bello. En efecto, “esto es necesario porque el arte procede de esta manera con toda realidad. La naturaleza que el arte nos representa es la naturaleza real y no la generalmente empírica. Es la naturaleza como sería si su finitud le permitiera tal perfección” (EF. 64; R. 42). Solo a través de esta idealización en la que se muestra no solo la esencia de la fealdad, sino también su subordinación y dependencia para con la belleza y sus reglas, lo feo que no existe por sí mismo sino solo como negación de la belleza puede tener en el arte un sentido y un fin propios. En este orden de ideas, lo feo debe mostrarse como necesario y realmente significativo para la obra de arte. Dice Rosenkranz sobre la idealización y purificación de lo feo en el arte:

El arte excluye del contenido de lo bello todo lo que sólo pertenece a la existencia casual, pone de relieve lo significativo de un fenómeno y hace desaparecer los rasos no esenciales. Debe hacer evidentes las determinaciones y las formas que hacen feo a lo feo, pero debe apartar de él todo aquello que se introduce sólo casualmente en la existencia de lo feo y debilita y falsifica sus características. Esta purificación en lo feo de lo indeterminado, de lo casual de lo no característico, es un acto de idealización que no consiste en añadir a lo feo lo bello extraño a él, sino en mostrar de modo pregnante

---

la belleza contiene dentro de sí la posibilidad de la fealdad como su negación, de manera que, si se considera la belleza como esa idea de la que Rosenkranz habla aquí, el argumento sigue siendo válido.

<sup>65</sup> Esta noción de la falta de autonomía estética de lo bello se contrapone, por su puesto, al hecho de que lo feo puede aparecer por sí mismo empíricamente tanto en la naturaleza como en el arte. Aquí lo que Rosenkranz está tratando de decir es que, para cumplir su fin, el arte no puede representar únicamente la fealdad sin referencia alguna a su condición de posibilidad que es la belleza. “Lo feo puede comparecer accidentalmente junto a lo bello bajo sus auspicios, puede hacer presente [el peligro] al que está sometido lo bello en su libertad de movimientos, pero no puede convertirse en objeto directo y exclusivo del arte” (EF. 62; R. 40). (En la edición de la *Estética de lo feo* de 2015, en la página 62 se lee “...puede hacer presente al que está sometido...”. No obstante, en la edición de 1992 de la misma obra, en la página 83, sí se encuentra la frase completa. Para no perder el sentido de la cita he incluido e indicado con paréntesis cuadrados la corrección correspondiente).

aquellos elementos que lo caracterizan como antítesis de lo bello y en los que radica su originalidad, la originalidad de la contradicción estética (EF. 64; R. 43).

Lo más interesante del asunto es que, si bien, todas las artes están en capacidad de crear obras realmente feas, de acuerdo a su naturaleza, contenido y medio particular, cada forma de arte tiene la posibilidad de producir la fealdad de manera singular y diferente a las otras. Rosenkranz señala entonces, que hay una gradación de las formas de arte y las categoriza según la posibilidad que cada una tiene para lograr una *auto-liberación estética del espíritu*. Nuevamente aquí está patente la noción de que, a mayor libertad de determinación y auto-determinación, mayor belleza y, en consecuencia, mayor posibilidad de expresión de la fealdad. El espacio y la materia de las artes visuales ofrecen la menor cantidad de libertad; por su parte, con la temporalidad de los sonidos de la música, la cantidad de libertad posible se incrementa notoriamente; y, por último, en la poesía como arte de la palabra, de la *conciencia* y el *pensamiento*, la libertad alcanza su mayor posibilidad de expresión artística y, por ende, en este arte es posible una *completa idealización de la forma* (EF. 68; R. 47-48).

En este orden de ideas, no es de extrañar que la arquitectura sea el arte con la mayor limitación para expresar la fealdad pues, por principio, debe subordinar el aspecto estético a la utilidad. Esto es necesario porque el fin de cualquier creación arquitectónica es, primordialmente, ofrecer refugio mediante una estructura sólida y unas proporciones seguras. En esta medida, “un edificio es tanto más bello cuanto más exprese hacia afuera la tranquilizadora solidez de su estructura y cuanto más anuncia simbólicamente el fin al que está dedicado” (EF. 68; R. 48) y viceversa. Por su parte, la escultura también se limita en la expresión de la fealdad a causa de su materialidad. En efecto, todo escultor corre constantemente el riesgo de plasmar irreparablemente un error en su obra que, por la naturaleza del material con el que trabaja, será mucho más evidente en su realidad plástica que un error en el dibujo o la pintura (EF. 69; R. 49). Esto indica que, gracias a la persistencia de la forma que ofrece la escultura por medio de la cual es posible plasmar en ella un alto grado de idealidad, no hay otro arte que tenga una menor disposición a representar lo negativo de la enfermedad, el dolor y la maldad en sus obras. Empero, “entre las artes figurativas, la pintura es la más susceptible de caer en lo feo, porque debe simular la vitalidad individual y la apariencia de perspectiva” (EF. 69; R. 49). Esto se debe a que, en la pintura, el artista debe conjugar una gran cantidad de elementos que deben, sin embargo, formar una unidad coherente. Esta múltiple determinación de la pintura permite que la incorrección de las formas, la falsedad de las

perspectivas, los desaciertos en la coloración, etc., aparezcan muy fácilmente en las obras pictóricas por descuido de sus creadores.

Con las artes temporales, la posibilidad de la fealdad aumenta mucho más, pues no solo aumenta la facilidad de producción de las obras, sino que, por su carácter fundamentalmente subjetivo e interior, hay también, en estas artes, un mayor grado de libertad. Esto significa, como hemos venido diciendo, que la fealdad puede aparecer de forma mucho más prominente en la música. No obstante, y “a pesar de que este arte en su forma abstracta, en el compás y el ritmo, está basado en la aritmética, en aquello que la convierte en expresión verdadera y plena de la idea, la melodía, la música está expuesta a la máxima indeterminación y casualidad y el juicio de lo que es bello o no lo es, resulta tremendamente difícil en ella. Por la naturaleza etérea, volátil, misteriosa y simbólica del sonido y por la inseguridad de los parámetros críticos lo feo gana aquí más terreno que en la pintura” (EF. 70; R. 50). No es de extrañar entonces que, para Rosenkranz, entre las artes particulares, la que tiene mayor posibilidad de expresar la fealdad es la poesía. Como arte cuyo medio no es otro que el de la palabra y la escritura, la poesía tiene la mayor limitación con respecto a la imitación de lo empíricamente sensible y, por ello, debe entonces construirlo y darle forma desde *la profundidad del espíritu* (EF. 70; R. 51). Sin embargo, es precisamente porque dicho medio está tan fácilmente disponible a cualquier persona que la poesía tiene la mayor posibilidad de ser abusada. Sobre esto, Rosenkranz dice que “en la épica, en la lírica, en la poesía dramática y didáctica, se crea para el contenido y para la forma una modificación superficial del mismo material, cuya configuración sólo varía en apariencia. Hace falta un juicio cultivado y enriquecido por experiencia diversa, y templado por un conocimiento profundo para descubrir lo feo” (EF. 70; R. 51).

Con lo anterior, ha quedado claro entonces que la fealdad puede ser producida, si bien en diferente grado y modalidad, por todas y cada una de las artes. En efecto, la historia del arte nos muestra que, incluso para la época de Rosenkranz, ya se habían creado una gran cantidad de obras realmente feas. La existencia de dichas obras, cuya principal representación es algún tipo de fealdad sensible, lleva inevitablemente a la pregunta por el placer que puede surgir a partir de la representación de la fealdad. En principio, Rosenkranz no acepta que lo feo pueda producir, por sí mismo, un verdadero placer. Como hemos mencionado, una obra que representa lo feo solo puede ser causa de un placer genuino y desinteresado, si en ella toda expresión de la negatividad se encuentra totalmente superada por una contraposición con una verdadera belleza que, en este caso,

sería la verdadera fuente de ese placer. Aquí esto parecer ser decisivo. De hecho, Rosenkranz afirma que a pesar de lo contradictorio que pueda parecer el sentir placer por la fealdad, esto puede ocurrir efectivamente “cuando una época está física y moralmente corrupta, le falta la fuerza para concebir lo bello auténtico pero simple y desea disfrutar de las delicias de la frívola corrupción. Una época tal ama las sensaciones mixtas que tienen como contenido una contradicción. Para excitar los nervios obtusos combina lo inaudito, con lo disparatado y lo repugnante” (EF. 71; R. 52). A continuación, examinaremos las tres desviaciones principales de la forma entendidas como los principios fundamentales abstractos de una *metafísica de lo feo*.

#### **2.4. Los tres fundamentos abstractos de lo feo: amorfía, asimetría y desarmonía**

Hasta este punto, hemos visto en qué sentido Rosenkranz considera que lo feo es un concepto negativo relativo al concepto de belleza que, al ser su contradicción, ha de considerarse como un momento particular del mismo. En este orden de ideas, hemos explorado cómo la fealdad tiene su condición positiva previa en la belleza que, por su parte, tiene su fundamento en la libertad natural e intelectual. De hecho, para el filósofo lo bello no es sino “la manifestación sensible de la libertad natural y espiritual en una totalidad armónica” (EF. 72; R. 54). De esta suposición se sigue, sin embargo, que la belleza en su realidad empírica tiene una *necesidad formal*: debe tener un *límite* para presentarse como una *unidad clara y distinta*. En efecto, la carencia de forma unitaria y diferenciada es considerada por Rosenkranz como uno de los principios básicos de la fealdad, incluso a pesar de que, por sí misma, no pueda considerarse necesariamente como un atributo feo.

Tenemos entonces que la belleza, en tanto que totalidad, tiene la necesidad de presentarse como una unidad diferenciada y, por ende, ha de tener un límite exterior que la distinga de lo otro<sup>66</sup>. No obstante, para consumarse no solo como totalidad sino como totalidad armónica, “lo bello debe representarse siempre como unidad, pero no aislarse como mera unidad exterior, sino más bien

---

<sup>66</sup> Estas condiciones no se aplican únicamente a los objetos bellos. Al contrario, la unidad es, al menos para Rosenkranz, el principio de distinción de los objetos, permitiéndoles distinguirse de lo otro y lo exterior. De hecho, el filósofo dice que “la unidad es bella en general porque nos da un todo que se refiere a sí mismo, por esto la unidad es la primera condición de toda forma” (EF. 85; R. 68). Esta afirmación es de suma importancia para nuestro tema pues, como vimos con Kant, la forma es precisamente el objeto principal de todos nuestros juicios de gusto.

diferenciarse incluso de sí misma como unidad” (EF. 84; R. 67). Con esto, Rosenkranz quiere decir que la belleza no radica en la mera uniformidad y definición de la forma. Por el contrario, la verdadera belleza contiene dentro de sí una diferencia que es capaz de producir una ruptura<sup>67</sup> de la mismidad que, sin embargo, retorne a la unidad y se disuelva en ella configurándose complejamente como una totalidad unitaria de diferencias en armonía. De acuerdo con esto y siguiendo la suposición de que la fealdad es equivalente a una belleza negativa, lo *feo informe* se puede comprender de tres maneras principales: 1) como una no unidad, no entereza<sup>68</sup> o una indefinición de la forma; 2) como una diferencia producida como una falsa irregularidad, una falsa igualdad o una desigualdad; y 3) como una maraña de falsos contrastes que no cuentan con una unidad reunida consigo misma. Aquí, Rosenkranz hace una inversión de los principios de la metafísica de lo bello para establecer los tres principales fundamentos abstractos de la fealdad entendida como una *ausencia de forma*<sup>69</sup>. A estos fundamentos los llama, respectivamente: *amorfía, asimetría y desarmonía*<sup>70</sup>.

Lo más característico de lo feo informe es la inherente falta de unidad (o desunión) de la forma cuya causa no es sino la falta de límites exteriores o la falta de diferenciación interna. En el

---

<sup>67</sup> Sobre este pasaje, la edición en español del texto de Rosenkranz vuelve a incurrir en un error: “la distinción, como distinción determinada, puede hacerse duplicación, pero la duplicación, al ser la lucha de la unidad consigo misma, debe poder volver en su proceso a la unidad, aunque el decurso empírico no llegue de hecho nunca a tanto” (EF. 84). Originalmente, el texto alemán pone: “*Der Unterschied, als ein bestimmter, kann zur Entzweigung werden; die Entzweigung aber, da sie der Kampf der Einheit mit sich selber ist, muß mit ihrem Proceß in die Einheit zurückgehen können, wenn auch der empirische Verlauf tatsächlich nicht immer so weit gelangt*” (R. 67). Por su parte, la edición inglesa traduce acertadamente este pasaje de la siguiente manera: “*The difference, as definite, can lead to rupture; the rupture, however, being the struggle of the unity with itself, must be able through its process to return to unity, even if the empirical course of events does not in fact always get that far*” (AU. 63).

<sup>68</sup> En alemán Rosenkranz utiliza el término *Nicht Abgeschlossenheit*. En la edición española, por su parte, aparece esta expresión traducida como “no conclusión”. En su lugar, yo opto por usar “no entereza” que encierra de manera más precisa el sentido de falta de integridad, completitud, independencia y aislamiento de la forma al que Rosenkranz se refiere en esta frase. En la edición inglesa, los traductores usan la expresión *non closure* que es, conceptualmente, aún más precisa e inequívoca.

<sup>69</sup> En alemán Rosenkranz usa la expresión *Formlosigkeit*, esta palabra, a su vez, esta traducida al inglés como *formlessness*. Para conservar el sentido más cercano a la palabra original, en español opto por usar la expresión *informe*.

<sup>70</sup> Con el fin de dar un poco más de claridad al significado concreto de estos tres términos, cuyo origen es griego, Rosenkranz utiliza también tres expresiones propiamente alemanas, y con este mismo objetivo, proporcionaremos también sus respectivas traducciones al inglés y el español: a la amorfía la denomina también *Gestaltlosigkeit*, que en inglés aparece traducido como *shapelessness* y en español como “ausencia de forma”; a la asimetría la llama *Ungestalt*, cuya traducción inglesa es *non-form* y la española es “deformidad”; y, por último, para la desarmonía utiliza el término *Mißeinheit*, que en inglés esta traducido como *disunity* y en español como “desunión”.

primer caso, nos encontramos frente a lo estéticamente *ilimitado* y, en el segundo, frente a lo estéticamente *indiferenciado*. Ambos constituyen dos modos de lo amorfo que, sin embargo y como ya hemos mencionado, por sí mismos no pueden ser considerados como formas feas o bellas, a pesar de que sus contrarios, la unidad y la diferencia, sean principios fundamentales de la belleza<sup>71</sup>. Dada su falta de definición y determinación, lo ilimitado siempre está abierto a la posibilidad de limitarse y formar así una unidad con identidad determinada y, en ese sentido, no lo podemos considerar como algo feo en general<sup>72</sup>. Por otro lado, Rosenkranz considera que lo indiferenciado es más propenso a causar una profunda impresión de desagrado en nuestra alma que lo ilimitado por ser, precisamente, el fundamento principal de la aburrida *monotonía*. En este sentido, “la pureza de un determinado sentimiento, de una determinada forma, de un sonido puede ser incluso bella de inmediato. Pero si esta unidad se nos manifiesta siempre y sólo como unidad sin interrupciones, sin mutaciones y oposiciones, de ella se derivan [una] triste pobreza, uniformidad, monotonías cromática y sonora” (EF. 86; R. 69). En este caso, no solo hay indiferenciación sino también ilimitación y es precisamente la combinación de ambos lo que nos aburre y, en casos extremos, nos puede llegar a exasperar. Lo que está en juego aquí es el conflicto de una identidad que al no distinguirse de sí misma, se hace fea e insoportable, cuando se repite ilimitadamente bajo la forma de una “solo-unidad” sin diferencia<sup>73</sup>. En lo indiferenciado, la fealdad

---

<sup>71</sup> En este capítulo mencionamos que Rosenkranz considera la unidad como la condición fundamental de toda forma y, por ende, de toda belleza. En ese sentido, y si bien lo ilimitado puede ser la forma básica de algún objeto, aquello que tiene límites, siempre será para el filósofo más bello que aquello que no. Para respaldar esta afirmación el filósofo hace una referencia a Platón: “la ilimitación en general no puede ser definida ni como bella ni como fea. En comparación con ella lo limitado es más bello, porque representa una unidad referida a sí, al igual que Platón daba preferencia al *πέρας* con respecto al *ἄπειρον*” (EF. 85; R. 68-69).

<sup>72</sup> Aquí, la imaginación juega un papel fundamental. Frente a un espacio ilimitado (y, por supuesto, abstracto) la imaginación es capaz de concebir límites y, con ellos, formas con identidades concretas. Rosenkranz parece asegurar que si bien la imagen mental de un color ilimitado, digamos verde, puede ser considerado en primera instancia como algo bello. Sin embargo, esta sensación de agrado no es duradera a menos de que la imaginación le dé una forma concreta, como por ejemplo un triángulo. De acuerdo con esto, el triángulo verde puede ser entonces causa de un mayor placer que el verde ilimitado, precisamente porque cuenta con una identidad unitaria. Sin embargo, en tanto que dicha delimitación no sea real, tampoco se le puede atribuir belleza alguna (EF. 85; R. 69). En este sentido, y en términos de su vacuidad, lo ilimitado solo tiene, en principio, un carácter estético indeterminado; es total ausencia de forma y por ello se nos presenta como pura posibilidad.

<sup>73</sup> Es importante resaltar sobre este punto, que lo indiferenciado no es lo mismo que lo indefinido, pues este último, no es objeto de juicio de gusto alguno. Al ser solo un vacío informe e indiferenciado, solo lo podemos concebir como un concepto abstracto y, en ese sentido, no lo podemos juzgar como bello o feo. Es pura posibilidad. Por su parte, en la *monotonía* de color, forma y sonido, esta indefinición ya se ha disuelto cuando se fija en una forma real y concreta que, sin embargo, puede carecer de diferencia y forma.

surge como contradicción precisamente porque “pertenece al concepto de la verdadera unidad el distinguirse de sí mismo” (EF. 86; R. 70)<sup>74</sup>.

En definitiva, la amorfía entendida como el primer fundamento abstracto de la fealdad, consiste en la total indefinición de la forma o, en caso de que la forma este dada, en la falta de diferenciación interna. Si ocurre que tanto forma como diferenciación existen en el objeto, la amorfía consistirá entonces en que dicha diferenciación no es más que una disolución de la forma misma y, por lo tanto, de la unidad. Cuando cualquiera de estos modos de la amorfía se presenta como una contradicción con el concepto del objeto, es decir, cuando el concepto exige firmeza de la forma, variedad en la unidad y una clara definición de los límites, pero todas estas condiciones no se encuentran de hecho en el objeto empírico, lo feo amorfo se manifestará positivamente con toda su potencia<sup>75</sup>. Teniendo en cuenta esto, Rosenkranz asegura que para evitar la monotonía que la amorfía implica, el arte busca siempre instintivamente lo *diferente* en la variedad y la multiplicidad como opuestas a la identidad indiferenciada. Con este objetivo, no se limita a representar una unidad de la forma con diferencias simples en patrones regulares<sup>76</sup>, pues la uniformidad aburre por su condición estereotípica y predecible.

---

<sup>74</sup> Aunque “la falta de firmeza y la inseguridad de la delimitación contradicen al concepto de la forma y tal contradicción es fea” (EF. 87; R. 71), Rosenkranz considera que, en tanto que unidad, la belleza debe contener dentro de sí una diferencia incluso si tal diferencia consiste en una contradictoria disolución de la identidad. Esto porque “comparado con el desierto de la identidad inmutable todo movimiento es bello, también el desvanecerse. Mas lo que es bello de este modo deviene feo cuando comparece la disolución allí donde no debe hacerlo, allí donde más bien se espera la determinación y el cierre de la forma, allí donde por lo tanto la forma en lugar de ganarse a sí misma mediante esta disolución se hace convulsa, contrahecha y empalidece” (EF. 87; R. 71).

<sup>75</sup> Estas condiciones excluyen, por supuesto, todo caso en el que la falta de forma y límites sean de hecho parte del concepto del objeto. Esto ocurre con objetos como el universo que, desde una perspectiva humana, no tiene límites sensibles. En este sentido, la falta de bordes externos es una característica fundamental del concepto que tenemos del mismo y por ello, aunque ausente de forma, no lo juzgamos como feo. Más aún, es precisamente la inconmensurabilidad del universo la que causa en nosotros una placentera sensación de asombro tal que, si se llegase a descubrir que éste es en realidad limitado, dicha sensación quedaría bastante disminuida. Otros objetos, dice Rosenkranz, cuyo concepto exigen la ausencia de límites son, el tiempo, el pensamiento y la voluntad.

<sup>76</sup> Los patrones regulares de diferencias simples los encontramos, por ejemplo, en los diseños textiles que se sirven de figuras geométricas repetidas según una regla sencilla para romper con la mismidad formal de la pura identidad abstracta. A esto Rosenkranz lo llama *regularidad* y lo opone a lo *diferente*. Este último tiene un potencial estético mucho mayor. Para el filósofo, “la libre variedad es bella siempre que su agrupamiento encierre cierto sentido. Si pensamos la tendencia de ordenación de lo diverso como una unidad que se repite en la variedad, tendremos un concepto de lo regular, es decir de la renovación de lo diverso según una regla fija. Así ocurre con los mismos intervalos de una batuta, la misma distancia entre los árboles de una avenida, las mismas dimensiones en las partes afines de un edificio, el retorno del estribillo en las canciones, etc. Esta regularidad es bella en sí, pero primero satisface las necesidades del entendimiento abstracto y por eso está en el camino de ser fea apenas la configuración estética se limite a esta y no ofrezca nada más aparte de expresar una idea” (EF. 94; R. 80-81). Cabe anotar aquí que Rosenkranz

En efecto, “como momento, la regularidad puede estar justificada y ser bella; como regla absoluta del surgir del objeto estético puede hacerse fea” (EF. 95; R. 82). Empero, también la “variedad, que tiene en sí un efecto placentero por su oposición a la identidad abstracta, se convierte en fea en el momento en que deviene en un desorden no regulado de las diversas existencias. Si de todo este conjunto no resurge cierto orden se hará bien pronto fastidiosa. Por eso el arte se esfuerza prematuramente en volver a dominar lo caótico, en lo que cae tan fácilmente la diversidad, mediante abstracciones de proporciones iguales” (EF. 92; R. 78). Una vez más, el origen de la fealdad se encuentra aquí en lo disparatado y lo confuso, es decir, en la falta de un factor común que pueda reunir lo múltiple en una unidad coherente y con sentido.

Ahora bien, si la simpleza de la regularidad no es suficiente para cautivar nuestro gusto y, a su vez, la multiplicidad se hace fea, cuando no cuenta con un sentido común que le permita permanecer como unidad, debe existir entonces un principio que, como punto medio entre lo caótico y lo simple, sirva de infraestructura para la belleza abstracta. Este punto de *equilibrio* debe estar compuesto de un balance entre lo *igual* y lo *desigual* para conformar una verdadera *simetría*. En otras palabras, se trata de que el objeto se manifieste como “una unidad que en su igualdad contiene la desigualdad” (EF. 97; R. 83-84). En ese sentido, y “tomada en abstracto, la simetría no es otra cosa que la uniformidad en general; con más exactitud, sin embargo, es una uniformidad que contiene una antítesis de arriba y abajo, alto y profundo, claro y oscuro; o más exactamente todavía, que en la repetición de lo igual contiene en sí la inversa de la disposición, aquello que llamamos inversión” (EF. 97; R. 84).

En cualquier caso y sea cual sea la razón, es natural que no todos los objetos de nuestra experiencia tengan todas sus partes dispuestas en una perfecta relación simétrica. Por ello, dependiendo del grado de ausencia o negación de la misma, juzgaremos de manera distinta cada *desproporción* en objetos del mismo tipo. En este orden de ideas, la total ausencia de simetría, ya sea porque el concepto del objeto lo exige o porque se ha dado empíricamente así, es mucho más tolerable en términos estéticos que la negación positiva de la misma que ocurre, por ejemplo, por la mutilación. En tal caso, cuando la simetría es parcial, es decir, cuando está incompleta, nuestra

---

hace una alusión indirecta a la *Crítica del discernimiento* de Kant, al decir que la regularidad le parece bella al entendimiento abstracto por presentarnos lo múltiple bajo una regla fija unificadora. En el primer capítulo del presente trabajo, exploramos cómo esta necesidad es fundamental para el discernimiento y cómo le da forma al principio *a priori* de la finalidad formal de la naturaleza.

imaginación recurre a la fantasía para completar el pedazo faltante, de manera que la forma del objeto no nos resulta desagradable en el mismo grado que cuando hay una *simetría inconsistente*. Puesto que las inconsistencias de la simetría se nos presentan como obstrucciones sensiblemente positivas que contradicen de hecho la forma que el concepto del objeto exige, nuestra fantasía no cuenta con espacio para imaginar y completar la simetría, pues hay en su lugar un *algo que no debería ser*. Estas inconsistencias siempre resultarían en un objeto inherentemente feo y, como transgresiones de la simetría son de dos tipos principales: cualitativas o cuantitativas. La *cualitativa* no es sino la presencia de una diferencia física en una de las partes opuestas. “Imaginémonos por ejemplo que según su proyecto primitivo una iglesia gótica hubiera debido tener dos torres, que primero se hubiera construido una y que luego se le hubiera añadido otra de estilo diferente: habría simetría, pues debía haber dos torres, pero al mismo tiempo la habría de una manera que no corresponde al concepto de la totalidad, pues más bien contradiría cualitativamente a su unidad” (EF. 98; R. 85-86). Por su parte, la *cuantitativa* es simplemente la presencia de más o menos partes de las necesarias para conservar la *simetría transversal* o *longitudinal* de un objeto.

Usualmente, en un objeto simétrico, los miembros opuestos están dispuestos en una relación “serena” que no genera tensión alguna y esta falta de conflicto es, por lo general, algo bello. Sin embargo, la tensión entre partes inversas es, de hecho, una de las herramientas más poderosas del arte, por ser la causa principal del *contraste* que, cuando es genuino y está plasmado con precisión, es fuente de un gran placer estético. No obstante, dado que el fundamento de dicha tensión no es otro que el fundamento mismo de la fealdad, es decir, la contradicción, este contraste es un arma de doble filo y, por ello, es importante que todo artista considere cuidadosamente las relaciones de contraste que emplea en su obra:

Para un mismo ser son posibles varias contradicciones según los diversos aspectos, pero en virtud de su especificidad tiene cada uno una contradicción absoluta en sí que contiene su total negación; a la vida se contraponen como absoluta contradicción la muerte, a la muerte la vida, a la verdad la mentira, a la mentira la verdad, a lo bello lo feo, a lo feo lo bello, etc. Por el contrario, a la vida se contraponen la enfermedad sólo como contradicción relativa —y de esa manera a la verdad el error, a lo bello lo cómico— y por ello estas determinaciones no tienen todavía a otras como contradicciones absolutas (EF. 102; R. 89).

Para Rosenkranz, que una obra de arte sea bellamente asimétrica depende por completo del uso de apropiado de las contradicciones absolutas y relativas. En efecto, como medio de expresión

de la idea estética (es decir, de la belleza), los contrastes siempre deben ser adecuados y tener un sentido claro. De lo contrario, cuando una obra solo representa una asimetría de *falsos contrastes*, el resultado será, inevitablemente, una *desarmonía*. “El falso contraste surge ante todo porque en lugar de la oposición que debe darse se da algo meramente diferente y esto último no es más que la diferencia indeterminada incapaz todavía de tensión. La variopinta multiplicidad de lo diferente puede estar plenamente justificada en sentido estético; pero si concurre allí donde debe producir contraste resulta insuficiente” (EF. 102; R. 90). La belleza la encontramos entonces, sobre todo, cuando el contraste nos presenta una verdadera oposición entre lo positivo y lo negativo como partes recíprocas de un todo unitario y armónico. Así pues, “establecer la contradicción no contradice lo bello. El verdadero contraste de lo relativo con lo relativo, de lo relativo con lo absoluto, de lo absoluto con lo absoluto es bello” (EF. 110; R. 100) porque permite romper con la monotonía y la mismidad de las formas dando paso a la complejidad de lo diferente que, sin embargo, se encuentra bajo una unidad con una identidad determinada. El falso contraste, por su parte, es una proximidad de cosas que son solo *aparentemente* opuestas y, por esta razón, no nos ofrece nada más que un aglomerado de diferencias inconexas, de contradicciones falsas e ilusorias. En concreto, aquí la fealdad que puede generar la asimetría no está en la simple ausencia de forma, sino decididamente en la positiva deformación (EF. 99; R. 86).

Ahora bien, aunque en esta sección hemos visto que las condiciones abstractas formales del concepto de belleza son la forma y la simetría, estas condiciones no son absolutas. Por sí solas, tanto la simetría como la forma son solo características superficiales que, incluso bajo determinadas condiciones, pueden llegar a ser causa de la fealdad de un objeto. Dicho esto, es claro que formas asimétricas y amorfas no determinan por sí solas la fealdad de un objeto, pues pueden también configurarse bellamente. En este contexto, Rosenkranz argumenta que la belleza reside, básicamente, en la *armonía* de la totalidad. En otras palabras, la verdadera belleza solo ocurre cuando una totalidad es capaz de generar dentro de sí diferencias que sin embargo comparten una misma esencia en unidad.

Como unidad estética, la unidad obtiene su totalidad sólo cuando las distinciones se producen como momentos vivientes de lo interno y están entre ellas en libre relación recíproca. No sólo la unidad debe aparecer como unidad que se determina a sí misma con respecto a sus distinciones, sino que también las distinciones deben poseer el mismo carácter de la autodeterminación. Este es el concepto de unidad como unidad armónica (EF. 111; R. 101).

Esto nos permite comprender como es posible que la contradicción, que es el principio fundamental de toda fealdad, se encuentre sin embargo en objetos que, como totalidad armónica, juzgamos como bellos. Siempre que lo diferente y lo contradictorio dentro de una unidad mantenga su identidad como parte de esa totalidad, de manera que la ruptura que causa se resuelva y se disuelva nuevamente bajo la esencia del todo unitario, la belleza, en tanto que armonía, triunfará sobre la fealdad que la contradicción puede generar. Las diferencias deben entonces, por principio, mantener un carácter genético entre ellas que les permita siempre retornar a la unidad, pero conservando sus identidades como pluralidades. Así pues, “la contradicción genuina debe forzosamente contener la separación de la unidad consigo misma, porque porta en sí la posibilidad de su resolución; con su colisión la disonancia hace sentir la unidad como ἔν διαφέρουν ἑαυτῷ [*hen diapheroun heauto*, lo diferentemente idéntico]” (EF. 110; R. 101). Producir la armonía se trata entonces de evitar, al mismo tiempo, lo extraño y lo completamente idéntico. Solo así, en tanto que exista una profunda interrelación entre las diferentes partes de un todo unitario, no habrá un mero agregado de objetos desarticulados, es decir, no habrá una *no-armonía* (*ausencia de armonía*).

Por otro lado, la verdadera *desarmonía*, como contradicción positiva de la armonía, se manifiesta cuando la ruptura de la unidad que causa lo diferente no es capaz de resolver su contradicción y volver a la identidad del todo. Aquí, la contradicción destruye desde el interior la unidad que, como ya hemos mencionado, es la condición fundamental de todo objeto estético (EF. 113; R. 104). En todo caso, sobre este punto es importante que consideremos que, si bien la desarmonía es por sí misma siempre fea, es también un momento necesario en la consolidación de la totalidad armónica de un objeto. Puesto que la armonía solo puede surgir a partir del conflicto de lo diferente, es decir, a partir de la ruptura de lo idéntico en una unidad, la desarmonía siempre se presentará en algún grado en cualquier objeto estético que posea una multiplicidad intrínseca. De acuerdo con esto, Rosenkranz asegura que “la verdadera desarmonía es el decisivo punto de inflexión de la unidad, la falsa desarmonía es una pseudo-separación, una contradicción inoculada artificialmente; tal desarmonía no se representa por lo tanto la manifestación de una existencia auténtica, sino más bien de una auténtica inexistencia y por ello deviene penosa” (EF. 114; R. 106). De igual forma, una falsa resolución de la desarmonía resultara, inevitablemente, en algo notoriamente feo, pues nos presenta con una inconsistencia fundamental entre lo que en principio

genera el conflicto y su resolución, creando una falsa unidad compuesta de una *contradicción de la contradicción*.

Con todo lo anterior, se comprende en qué sentido la amorfía, asimetría y desarmonía son las tres determinaciones abstractas de lo informe. Estas determinaciones conceptuales son aplicables a toda fealdad en general, pues son principios fundamentales de una metafísica de lo feo y contradicen directamente los fundamentos de una metafísica de la belleza. Veamos ahora cómo detrás del problema de lo feo informe se encuentra la noción de que la fealdad no es sino el resultado de un conflicto entre el concepto y el objeto.

## **2.5. La incorrección: el conflicto entre objeto y concepto**

Ahora bien, puesto que ni lo bello ni lo feo se limitan a sus determinaciones abstractas, sino que, por el contrario, siempre se configuran en existencias concretas, ya sea naturales o mentales, que pueden ser objeto de nuestra experiencia empírica, resulta claro que la fealdad o belleza de un objeto no depende únicamente de la manera en la que se ha configurado su forma física (armónica, asimétrica, etc.). En este orden de ideas, Rosenkranz considera que la belleza expresada en términos de una totalidad armoniosa exige, además de una unidad de forma, simetría y armonía, una cierta *corrección* general. Anteriormente, habíamos hablado sobre la *idea normal* de los objetos, la cual se establece en nuestra mente como punto de referencia básico para todos los juicios del discernimiento. En efecto, habíamos dicho que, por principio, el concepto de todo objeto ha de contener todas las características *esenciales* que le otorgan su identidad, pues de acuerdo a estas características nos creamos una idea del aspecto normal de cada objeto y así podemos juzgar estéticamente todos los objetos del mismo tipo; estas características incluyen, entre otras cosas, las proporciones y disposiciones ideales de sus partes, como también su forma y su figura. Como tal, la corrección es pues, la correspondencia entre la realidad empírica de un objeto y su concepto abstracto; “esta consiste pues en la forma estética representada según sus propiedades características, es decir, que nada que pertenezca a su ser le haya sido escatimado, y que nada que sea ajeno a su existencia le haya sido añadido y que no se haya modificado algo para alterarla. En las negaciones de todo esto radica el concepto de incorrección” (EF. 123; R. 115).

Además de representar el contenido esencial natural e histórico de un objeto, la corrección también le da una cierta cohesión e individualidad a su forma unitaria, esto le permite distinguirse sensiblemente de otros objetos. Por esta razón, y de manera muy kantiana, Rosenkranz considera

que cuando hay corrección, es decir, cuando se cumple empíricamente la *normalidad particular* y el *deber ser* contenida en el concepto de un objeto, sentimos un cierto grado de placer. Esto sucede porque hay allí una satisfacción de una condición necesaria para la belleza (y, según Kant, para el conocimiento). Si a esto se le suma el hecho de que debido a su condición espacio temporal, rara vez encontramos en la naturaleza empírica objetos que coincidan perfectamente con sus conceptos, no es extraño que consideramos más bellos a aquellos objetos cuya forma real se acerca más a su forma ideal (verdadera)<sup>77</sup>. Sin embargo, lo particular de la corrección consiste en que ella no está necesariamente atada a las determinaciones abstractas de la forma, tal y como las vimos en la sección anterior del presente capítulo. De ahí que, aun cuando un objeto tenga, según su concepto una forma definida y apropiada, puede no obstante carecer de corrección. Esto ocurre cuando no se conserva la *verdad* de la forma natural, que no solo hace referencia a las proporciones de las partes, sino en general al funcionamiento biológico y al comportamiento físico-químico de la naturaleza. De acuerdo con esto, la *incorrección*, entendida como el otro fundamento de la fealdad, concierne más propiamente a las representaciones artísticas de la naturaleza que a los mismos objetos naturales.

Dado que la naturaleza está determinada por leyes necesarias, encontraremos difícilmente casos en donde sus objetos se configuran o actúan en contra de las leyes biológicas o físicas. No obstante, los artistas cuyo trabajo está libre de dichas determinaciones, pueden incurrir en múltiples errores en la representación de la verdad natural por falta de una detenida observación de la misma<sup>78</sup>. Por ello, en el arte “la corrección en general consiste en que no se cometan errores en la

---

<sup>77</sup> Que la forma física de un objeto corresponda con su concepto sea una fuente de placer ocurre en todo caso. Incluso cuando el objeto es, por concepto, absolutamente feo. Si bien la fealdad del objeto es inherente y no se le podrá juzgar estéticamente de manera diferente, el hecho de que su representación está perfectamente adecuada con la imagen mental que tenemos del mismo es, indudablemente, algo placentero pues. Esto es, tal vez, una elaboración de Rosenkranz de la teoría Kantiana que vimos en el primer capítulo del presente trabajo, en la que el contingente cumplimiento del principio de la finalidad formal de la naturaleza es una fuente de verdadero placer.

<sup>78</sup> Me parece pertinente presentar aquí el ejemplo que Rosenkranz usa para explicar la incorrección en el arte: “Imaginémonos que la escultura quisiera representar a una hembra de elefante dando de mamar a su cría, como una contrarréplica al ternero lactante de Mirón, entonces en la disposición del grupo tendrían que aplicarse las relaciones abstractas de medida. El momento de corrección natural consistiría en que el pequeño elefante mamara tal como puede hacerlo por naturaleza. La hembra del elefante tiene las mamas entre las patas anteriores (una tendencia hacia los senos de la especie humana) y el pequeño elefante no succiona con la trompa, con la que el elefante aspira el agua para rociarse con ella la garganta, sino con los labios de la mandíbula inferior. En el caso de que esto no se observara se daría lugar a una incorrección y con ello a una fealdad, pues todas las relaciones de la forma del elefante son calculadas conforme a este modo de succionar” (EF. 75; R. 57).

representación de la forma natural necesaria. Lo bello no puede prescindir de esta fidelidad. Si una forma transgrede la legalidad de la naturaleza, esta contradicción produce infaliblemente fealdad” (EF. 74-75; R. 57)<sup>79</sup>. Pero aquello que en el arte tiene el potencial de ser bello por su corrección se puede volver también feo, según Rosenkranz, si solo se limita a esta y no expresa nada del interior del alma humana. De ahí que la corrección no sea lo más definitivo de la belleza, pues “la novedad de la invención, la audacia de la disposición, la fuerza o la delicadeza de la ejecución nos hacen disculpar los inconvenientes, errores y transgresiones particulares en nombre del genio” (EF. 125; R. 118).

Tenemos entonces, que la fealdad que produce la incorrección surge de la negación positiva de la necesaria determinación de una forma por medio de la omisión o modificación de alguno de sus rasgos esenciales o la adición de alguna característica extraña a su ser ideal. Sin embargo, esto no quiere decir que el arte en sus diferentes manifestaciones deba dedicarse a la simple copia de los objetos de nuestra sensibilidad. La imitación solo ha de ser una herramienta al servicio del artista que le permita, a través del cuidadoso estudio de la realidad natural, conocer las proporciones y características generales de los objetos y, eventualmente, captar la forma ideal de los objetos. En ese sentido, todo artista debe siempre empezar por ceñirse a lo que está dado, pues solo dando este primer paso puede luego librarse de lo estéticamente corrupto, in-esencial y lo empíricamente contingente, para lograr expresar a través de sus obras la esencia de las realidades mentales y naturales. En todo caso, Rosenkranz considera que no debe haber una sobre-idealización extrema de los objetos en el arte. En este sentido, todo artista debe siempre procurar la corrección en sus obras; ya sea física, psicológica y/o histórico-convencional<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Claro está que también “la naturaleza misma deja de ser bella si por el error que sea se desvía de sus leyes” (EF. 75; R. 57).

<sup>80</sup> Estos son los tres tipos más básicos de la corrección. La física hace referencia, principalmente, a las proporciones y disposiciones anatómicas de un objeto y, por ello, mantiene una relación muy cercana a los principios de la forma que analizamos anteriormente (simetría y armonía); lo físicamente incorrecto es pues aquello que, por un error en su representación, no se asemeja físicamente a lo que a partir de la observación de la naturaleza consideramos normal en un objeto. La corrección psicológica por su parte, “abraza la esfera del sentimiento con sus deseos, inclinaciones y pasiones, su fiel expresión en los gestos, semblantes y palabras, mas también, en una medida no menor, la fiel motivación de los afectos” (EF. 127; R. 121). Por último, para Rosenkranz la corrección histórico convencional tiene la particularidad de ser, por lo general, secundaria y solo algo accesorio, dado que “la libertad del espíritu sigue siendo el punto fundamental al que lo dado ha de remitirse y someterse. Si la expresión psicológica del sentimiento es correcta, si la sustancia específica de un acontecimiento histórico es concebida de modo justo, la morfología externa del fenómeno importa menos” (EF. 128; R. 122). En todo caso, esto no quiere decir que la corrección histórica deba

La incorrección no es empero un criterio absoluto a partir del cual se pueda definir toda fealdad artística posible. Por el contrario, el arte ha sido y sigue siendo capaz de producir formas que, aunque aparentemente incorrectas, no son del todo feas. Me refiero aquí específicamente a todas las representaciones de animales y objetos fantásticos que, como productos de la imaginación humana, no están atados a la convencionalidad de las criaturas de la naturaleza y, por tanto, no pueden propiamente estimarse como incorrectas en sentido estricto. En efecto, históricamente se podría decir que, gracias a la arbitrariedad liberadora de la imaginación humana, la incorrección en el arte nos ha proporcionado los más fascinantes objetos, animales, plantas y situaciones, frente a los cuales hemos sentido desde el más profundo temor hasta la más placentera admiración. En cualquier caso, es innegable que aquellas creaciones imaginarias e irreales tienen una gran fuerza de atracción, que despierta en nosotros un profundo *interés estético*.

Anteriormente, habíamos dicho que la naturaleza es capaz de crear seres realmente extraños que parecen estar compuestos a partir de una contradicción fundamental y, por lo cual, nos parecen verdaderamente feos e, incluso, repulsivos. Esto se debe a que la naturaleza cuyo fin, para Rosenkranz, es más racional que estético, se da la libertad de combinar lo *aparentemente contradictorio*<sup>81</sup>. Por el contrario, en el ámbito del arte “el espíritu va más allá de la racionalidad de la conformidad a fines, o de la mera necesidad, la pura utilidad, cuando se trata de crearle un espacio a su carácter específico. Pero tampoco atiende a los puros contornos de la belleza, cuando se ve obligado a demarcar su individualidad” (EF. 136; R. 132). Por lo tanto, la flexibilidad de la que goza el arte en términos de las posibilidades y limitaciones que tiene al momento de producir objetos de gran fealdad o belleza se debe a que “la libertad del arte no puede encontrar suficiente satisfacción en la limitación a lo correcto” (EF. 134; R. 130) y “en ciertas condiciones puede llegar a ser incorrecto sin por ello contradecir a lo bello” (EF. 134; R. 130). En ese sentido todo arte tiene entonces, por principio, la posibilidad de modificar y jugar con las formas de lo empíricamente

---

ser completamente ignorada; de hecho, Rosenkranz la considera una herramienta fundamental para individualizar una pieza artística en un periodo o ambiente concretos. En este orden de ideas, el artista solo desechará o modificará aquello que, aunque sea históricamente preciso, se le presente como un obstáculo positivo para lograr su propósito estético o aquello que dañe la armonía de la verdad ideal que intenta expresar.

<sup>81</sup> Como hemos venido explicando, una de las fuentes principales de experiencia estética de la fealdad es la contradicción. Sobre la contradicción inherente a los seres naturales entendida como una simple apariencia, hay que decir que se sigue de la tesis rosenkraniana sobre la insostenibilidad de la vida a partir de la contradicción real: “el organismo no puede ser una contradicción, porque si no, no estaría capacitado para la vida; en la forma externa, empero, puede tener una apariencia contradictoria” (EF. 135; R. 131).

dado, para crear así seres, objetos y situaciones que son, de otro modo, inexistentes e, incluso, imposibles.

Empero, esto no quiere decir que cualquier producto de nuestra imaginación y fantasía esté libre de toda determinación de belleza o fealdad. Más bien, lo que en esos casos se tiene en cuenta es la ya antes mencionada verdad de la forma, entendida como la coherencia interna, y no la exactitud empírica. En otras palabras, en el arte toda creación fantástica debe “sustraernos con la ilusión de poseer no ya un modelo empírico directo, sino una cierta realidad. A esta relación la llamamos verosimilitud ideal. Ella contradice a nuestro intelecto y sin embargo debe someterse al intelecto por una unidad presente en sus contradicciones, por una naturaleza presente en su no naturalidad, por una realidad presente en su imposibilidad” (EF. 137; R. 133). Rosenkranz quiere decir aquí que, los objetos y seres que nuestra fantasía produce pueden ser fuentes de un verdadero placer siempre y cuando se nos presenten como formas armónicas que son, en algún grado, verosímiles<sup>82</sup>; “si no nos adecuamos a esta exigencia, estaríamos obligados a declarar incorrecto a lo fantástico. Esta corrección de la unidad, de la simetría y de la armonía en lo heterogéneo que ha legado la arbitrariedad de la fantasía, debe estar presente a menos que la estructura caiga en lo feo o cómico” (EF. 137; R. 134)<sup>83</sup>.

Si tenemos en cuenta todo lo señalado en el presente capítulo, podemos concluir entonces que en el abordaje de los dos fundamentos abstractos de lo bello negativo Rosenkranz señala que cualquier desviación de la normalidad conceptual de un fenómeno resulta, en la mayoría de los casos, en una fealdad sensible inherente. Estas desviaciones pueden ser de dos tipos principales:

---

<sup>82</sup> Sobre la verosimilitud, Rosenkranz dice que “también para el espíritu, en cuanto se abandona a la fantasía, exigimos la verosimilitud en el sentido de la idea. En el sentido de la idea lo fantástico puede en definitiva contradecir por antonomasia la racionalidad empírica, sin transgredir leyes superiores. En el interior de su agitación la excentricidad debe mantener cierta posibilidad, es decir, no se debe confundir lo absurdo con lo fantástico, algo con lo que muchos se contentan hoy” (EF. 138; R. 134-135).

<sup>83</sup> Hay aquí, nuevamente, en la traducción española del texto de Rosenkranz un error. Originalmente en alemán el filósofo dice: “Das von dem Verschiedenen Hergenommene muß seiner Wahrheit nach gebildet sein. Ohne diese Forderung zu entsprechen, würden wir das Phantastische für inkorrekt erklären müssen. Diese Korrektheit der Einheit, der Symmetrie und der Harmonie im Heterogenen, das die Willkür der Phantasie verknüpft hat, muß vorhanden sein, widrigenfalls die Gestaltung häßlich oder komisch ausfällt” (R. 134). Este pasaje aparece traducido al inglés de manera más precisa y acertada como: “What is derived from the difference must be constructed in accordance to its truth. If this demand were not met, we would have to regard the fantastic as incorrect. This correctness of unity, symmetry and harmony in the heterogeneous, bound together by the arbitrariness of fantasy, must be present, failing which, the design will make an ugly or comical impression” (AU. 97-98).

de la forma en general (lo informe) o de la verdad necesaria de la naturaleza (lo incorrecto)<sup>84</sup>. Sobre esto, Rosenkranz observa que estos tipos de negatividad estética siempre revelan la íntima relación que mantienen con sus contrapartes positivas de las que son contradicción, pues “de todo lo feo se debe decir que pone a través de sí la relación a lo bello que es negada por él” (EF. 80; R. 64). Empero, detrás de estas desviaciones sigue existiendo un principio único y fundamental que, como ya hemos mencionado anteriormente, es contrario al principio metafísico de la belleza: la falta de libertad. En efecto, “para lo bello el auténtico contenido es la libertad: libertad en sentido general porque con este término no se entiende sólo la libertad ética del querer, sino también la espontaneidad de la inteligencia y el libre movimiento de la naturaleza. La unidad y la individualidad de la forma del mismo se hacen completamente bellas por determinación autónoma” (EF. 77; R. 60). Así mismo, “la falta de libertad en cuanto carencia de autodeterminación y contradicción entre autodeterminación y necesidad de la naturaleza de un sujeto produce lo feo en sí que después como fenómeno se convierte en incorrecto e informe” (EF. 78-79; R. 62). En el siguiente capítulo, exploraremos como esta falta de libertad expresa también un vínculo entre la fealdad y la maldad, entendidas como las formas negativas que contradicen directamente los principios de aquello que llamamos bello y bueno, pues cuando esta falta de libertad ocurre en el espíritu humano, nos encontramos frente al mal que, entendido como lo éticamente feo, en la sensibilidad solo puede dar lugar a lo estéticamente feo.

---

<sup>84</sup> Además de los tres tipos básicos de incorrección que hemos mencionado, Rosenkranz agrega la corrección estilística y la corrección en las artes particulares. La primera hace referencia a evitar transgredir las normas estilísticas necesarias para un objeto particular. Se trata entonces de evitar combinar estilos y tonos que no concuerdan con el tema de la obra. Por su parte, la corrección en las artes particulares, se trata de procurar que cada arte se mantenga dentro de los límites de su medio de expresión. En ese sentido, para el filósofo alemán cada tipo de arte debe evitar usurpar las características de los otros medios de expresión artística o degradarse para incluirlas. Una obra de arte puede por estas trasgresiones perder su individualidad y por ende volverse fea en su indefinición y ambigüedad.

### 3. EL INFIERNO ES TAMBIÉN ESTÉTICO

De acuerdo con las determinaciones abstractas del concepto de fealdad que vimos en el capítulo anterior, lo feo se manifiesta en primera instancia y como posibilidad cuando ocurre un deterioro de la unidad, la diferencia y la armonía de las proporciones o la totalidad de la forma de un objeto o su representación. Pero solo en la medida en que exista una negación positiva de la forma necesaria, definida y particular de un objeto natural o espiritual, es posible una verdadera fealdad sensible. De ahí que Rosenkranz, en vez de reducir la esfera de lo feo a todo lo que no es bello, tal como lo proponía antes la tradición de la estética de lo bello, opte por detenerse cuidadosamente en las dos principales determinaciones abstractas que constituyen los principios conceptuales de lo que, en nuestra vida empírica, experimentamos como objetos feos. Sin embargo, estos principios conceptuales deben también ser analizados en objetos empíricos, pues como objetos estéticos, tanto lo bello como lo feo han de ser siempre atributos sensibles. Este punto es fundamental, si se quiere comprender qué tipo de relación existe entre la apariencia sensible y la virtud moral. En efecto, no existe una conexión necesaria entre las categorías morales y las estéticas, porque “en su aislamiento abstracto de la naturaleza, en su interioridad negativa frente a lo sensible, lo espiritual no es un objeto estético. Sólo deviene eso en el momento en el que por mediación de la naturaleza o el arte se hace perceptible para los sentidos” (EF. 162; R. 165). Por esta razón, Rosenkranz no establece inmediatamente a la *maldad* como el principio fundamental de todo lo que es feo, incluso a pesar de que en algunos casos pueda ser su fuente. De igual forma, el pensador alemán tampoco afirma, como lo habrían hecho algunos filósofos, que existe una relación necesaria entre lo bueno y lo bello. En todo caso, para el filósofo alemán existe un elemento definitivo y fundamental sobre el cual se cimienta el problema de la estética y su vínculo con la ética, es elemento es, a saber: la libertad.

La verdadera libertad es siempre la madre de lo bello, la falta de libertad la de lo feo. Pero lo feo, como lo bello, su compañero positivo, desarrolla la falta de libertad en dos

direcciones: por una parte, la falta de libertad pone un límite allá donde según el concepto de libertad no debería haber ninguno, por otra parte, la falta de libertad niega un límite allá donde según el concepto de libertad debería haber alguno. En el primer caso produce lo vulgar, en el segundo lo repugnante (EF. 79; R. 62-63).

Al igual que ocurre con los principios de la desarmonía y la incorrección, no es posible, en todo caso, decir que la simple ausencia de libertad sea lo que origina toda fealdad en general. Si bien dicha falta de libertad es, por así decirlo, el principio trascendental de toda fealdad, para que esta se manifieste en términos de una *deformación* o *desfiguración* de la forma, debe haber en el objeto una restricción de la libertad entendida como una privación positiva de la misma. En efecto, esta afirmación parece contradecir aquella anterior en la que habíamos establecido que entre más libertad tenga un objeto mayor posibilidad tendrá de devenir feo. No obstante, hay que considerar que lo que está en juego aquí es la libertad en general como fundamento de posibilidad de configuración estética y, en ese sentido, como principio de determinación para toda forma sensible que pueda ser objeto de nuestros juicios de gusto. Así pues, lo que verdaderamente determina que un objeto devenga feo o bello es, entonces, que en su autodeterminación se encuentre afirmada positiva o negativamente su libertad. En ese sentido, podemos decir que la afirmación o privación de la libertad de un objeto tiene, en su apariencia sensible final, un impacto directamente proporcional a la cantidad inicial de libertad de la que goce. En otras palabras, la fealdad que se origina a partir de la negación positiva, y no solo la ausencia de la libertad o a-libertad<sup>85</sup>, es únicamente posible si el objeto goza de una libertad a la cual negar. Entonces: a mayor libertad, mayor será el efecto estético de su restricción y viceversa.

Ahora bien, “bello, dice justamente Kant, es aquello que place universalmente sin interés, feo, por ello, es lo que displace universalmente sin interés” (EF. 114; R. 105). De acuerdo con esta inversión que hace Rosenkranz de la primera definición de belleza que Kant postula en su *Crítica*

---

<sup>85</sup> A falta de un mejor término, a la positiva restricción de la libertad la llamaremos *a-libertad* para diferenciarla de la mera ausencia de libertad que, como ya hemos mencionado, no conduce necesariamente a una fealdad sensible. Puesto que las palabras ausencia y falta son prácticamente intercambiables y pueden causar algo de confusión, opto por usar el término mencionado de forma similar a como lo hace Rosenkranz en alemán y los traductores de la versión inglesa de la *Ästhetik des Häßlichen*. Adicionalmente, usar el prefijo “a” coincide con las caracterizaciones que hemos hecho previamente de acuerdo a la teoría de Rosenkranz (el filósofo mismo usa los términos amorfía y asimetría). En efecto, Rosenkranz hace esta misma distinción diciendo: “*die Unfreiheit ist nicht eine bloße Abwesenheit der Freiheit, sondern positive Negation der wirklichen Freiheit*” (R. 175). Por su parte, la edición inglesa traduce este pasaje de la siguiente manera: “*unfreedom is no straightforward absence of freedom, but a positive negation of actual freedom*” (AU. 120). Lastimosamente, por la limitación idiomática, la distinción no es tan clara en la edición española: “la falta de libertad no es la mera ausencia de libertad, sino la negación positiva de libertad real” (EF. 170).

*del discernimiento*, el gusto ha de juzgar como feo a todo objeto que produzca en el sentimiento del sujeto un *displacer desinteresado y universal*. No obstante, como vimos con la teoría kantiana del juzgar estético, el placer desinteresado y universal de la belleza no es la única forma positiva de la sensibilidad. De hecho, existen múltiples formas de placer con diferentes grados de comunicabilidad universal e interés, debido a que cuentan con diferentes grados de participación entre las facultades superiores del alma humana. Por esta razón, la *Estética de lo feo* no se limita a presentar la fealdad como lo único que se opone a las diferentes formas de lo placentero. Por el contrario, el reino de la negatividad sensible reúne no solo la contradicción de la belleza pura, sino también la de lo meramente agradable y la de lo sublime. Estas inversiones están plenamente caracterizadas en la obra de Rosenkranz como lo *vulgar* y lo *repugnante*. No obstante, el filósofo se aparta de Kant argumentando que, tanto lo agradable como lo sublime, hacen parte intrínseca de la belleza en general y forman dos extremos opuestos de su manifestación: una que tiende hacia lo infinito (sublime) y otra que tiende hacia lo finito (agradable)<sup>86</sup>. En este sentido, las inversiones correspondientes de lo agradable y lo sublime son también manifestaciones particulares de la fealdad cuya diferencia con lo “*feo puro*” no es más que gradual.

En este capítulo, exploramos en qué sentido la libertad es el concepto central sobre el que se cimienta la conexión que existe entre la negatividad moral y la estética. Esto con el objetivo de revelar el secreto de lo *interesante* como aquella fealdad que, paradójicamente, es capaz de producir en nosotros un verdadero placer. Al mismo tiempo, buscamos comprender cómo la teoría de la fealdad de Rosenkranz presente en su *Ästhetik des Häßlichen* nos ofrece una mirada hacia la complejidad de la interioridad humana, y en qué sentido esta obra olvidada de la filosofía sigue teniendo una gran validez para una época en la que la precisión categórica de las nociones de belleza y fealdad parece haberse diluido, y en la que sus significaciones encierran una muy amplia gama de objetos. A continuación, veremos entonces cómo la negatividad moral se manifiesta sensiblemente bajo las formas deformes de lo vulgar, para después analizar como esto ocurre también con la desfiguración de lo repugnante.

---

<sup>86</sup> Para Rosenkranz, lo verdaderamente bello se encuentra en un punto medio entre lo agradable y lo sublime. En otras palabras, la belleza se configura tanto a partir de la finitud del placer de los sentidos, como de la infinitud del placer intelectual. Adicionalmente, el filósofo concibe también una *belleza absoluta* en donde lo sublime se convierte en *nobleza* y lo agradable en *gracia*. Allí hay una interiorización completa de la libertad que eleva la belleza a su máxima expresión en una mezcla de virtud moral y apariencia sensible. Por supuesto, esto tiene su contraparte negativa sobre la cual hablaremos más adelante.

### 3.1. Lo sublime negativo: lo vulgar

Para Rosenkranz, lo sublime entendido como una belleza que tiende a lo infinito, tiene tres formas principales de manifestación y si bien, la infinitud no es en absoluto un objeto de nuestra sensibilidad, en tanto que un objeto empírico exprese una cierta tendencia hacia esa ilimitación, la infinitud podrá ser expresada como objeto estético bajo una de las formas de lo sublime.

La primera de estas formas es la *grandeza*, que se configura cuando un objeto suprime las limitaciones de su finitud, sean estas reales o ideales; la segunda consiste en el *poder* o la *potencia* que un objeto posee para crear o destruir; y, por último, está la *majestad* que se dice de cualquier objeto que mantenga con tranquila y absoluta seguridad una disposición que sea igualmente grande y poderosa. Ahora bien, de acuerdo con estas tres caracterizaciones de lo sublime en general, es claro que “lo sublime tiene en sí lo finito, sensible en sí, porque al mismo tiempo lo sobrepasa. No sólo nosotros pensamos lo infinito, sino que la infinitud se realiza y esta visión es la que nos libera de los límites de lo finito” (EF. 173; R. 179). A partir de esta breve teoría de lo sublime, nuestro pensador alemán determina cada una de las inversiones que constituyen la manifestación negativa de lo grande, lo poderoso y lo majestuoso:

De ahí se sigue que lo vulgar, como negación de lo sublime es 1) aquella forma de lo feo que fija una existencia bajo los límites que le son propios: *la mezquindad*; 2) aquella forma que se queda debajo de la medida que le es inherente: *la debilidad*; 3) la forma que unifica limitación e impotencia con la subordinación de la libertad a la falta de libertad: *la bajeza*. En la esfera de lo sublime y lo vulgar como conceptos recíprocos se contraponen por lo tanto lo grande y lo mezquino, lo potente y lo débil, lo majestuoso y lo vil, antítesis que *in concreto*, en sus sombreados más sutiles reciben otras muchas definiciones (EF. 174; R. 180).

Es importante anotar empero que aquí se produce un cambio radical en el discurso de Rosenkranz. En el segundo capítulo vimos que, bajo las determinaciones abstractas de la fealdad, lo feo solo puede aparecer como mera posibilidad. Mientras que en un objeto dado la falta de simetría, figura y/o armonía no contradigan las exigencias de forma que encierra el concepto del mismo, la fealdad verdadera no puede materializarse. No obstante, lo vulgar, bajo las formas de lo mezquino, lo débil y lo vil, es ya, por sí mismo, una desfiguración y, en ese sentido, una fealdad positiva y real. No se trata entonces de una simple ausencia de forma, sino de un objeto que en su existencia se ha determinado positivamente en contradicción con su concepto y, por ende, manifiesta en su apariencia sensible una forma verdaderamente fea. Si bien una fealdad tal puede

variar en grados de intensidad, todas las formas de lo vulgar son intrínseca y positivamente feas y, por ello, son consideradas como negatividades sensibles realmente opuestas a las manifestaciones de lo sublime causantes de un gran displacer.

En primera instancia, tenemos que lo mezquino es la manifestación más básica de lo *sublime negativo*. En términos formales, mezquino se dice de cualquier cosa que no logre satisfacer en tamaño (físico o aparente) las exigencias de su concepto. En ese sentido, cualquier cosa que esté por debajo de los límites necesarios de su forma física, será juzgado como algo mezquino. Esto ocurre precisamente porque la grandeza de lo sublime se encuentra en la superación (al menos aparente) de dichos límites espaciales y temporales a través de una manifestación de una tendencia hacia lo infinito. Esto expresa, evidentemente, una grandeza en la libertad, pues la representación del objeto trasciende las limitaciones de su existencia finita. Por su parte, lo mezquino es un incremento en la limitación de dicha libertad en circunstancias en donde no es, en absoluto, necesario.

Por supuesto, esto aplica también a las disposiciones mentales humanas. Cuando existe una preocupación tan grande por lo in-esencial que impide positivamente la realización de lo esencial, cuando hay una degradación de la voluntad que obstaculiza el desarrollo de su potencial, nos encontramos frente a una actitud mezquina. En el arte también es posible encontrar representaciones de lo mezquino. Como medio ideal para la expresión de la libertad del alma humana, el arte puede representar lo mezquino siempre y cuando no lo haga de manera mezquina o cuando tal objeto de representación no lo exija conceptualmente. Un gran conquistador no puede estar preocupado por nimiedades a la hora de su batalla, su caballo no ha de aparecer más pequeño los otros y la representación de una escena tal no debería ser minúscula e insignificante; de ser así, la fealdad surgirá inevitablemente. En todo caso, y “como ya se ha observado, lo pequeño, *ἐντοπιῶς καὶ εὐκαιρῶς*, se justifica a sí mismo” (EF. 177; R. 184-185)<sup>87</sup>.

En efecto, lo mezquino se presenta usualmente como débil y lo débil se transforma en mezquino; no obstante, lo primero se dice de una existencia que se ha degradado por debajo de ciertos límites que debería poder sobrepasar, mientras que lo segundo se le atribuye a cualquier objeto que no posea la potencia mínima que, por esencia, debería poseer. En ese sentido, lo débil

---

<sup>87</sup> La traducción del griego es ofrecida en la versión española e inglesa: “en el lugar adecuado, en el momento justo” (EF. 177, Nota L); “[*eútopos kai eúkairos*, in the right place and time]” (AU. 125).

no solo revela una completa dependencia de su finitud como lo mezquino, sino que ni siquiera le hace justicia a su deber ser en términos de su poder de crear y/o destruir. Adicionalmente, la debilidad es también una cierta pasividad y falta de resistencia que un objeto o sujeto demuestran frente a cualquier fuerza externa (o interna) que los afecte negativamente. Es, realmente, una insuficiencia en términos de la capacidad y libertad que tiene un objeto o un sujeto para auto-determinarse y, también, para determinar otros objetos y sujetos.

De acuerdo con esto, tanto lo sublime poderoso como lo vulgar débil se han de mostrar también bajo la forma de un *estado mental*. Por ejemplo, un carácter poderoso mantiene su libertad de auto-determinación incluso frente a la más sobrecogedora violencia, preservando siempre la integridad de su dignidad con una sobresaliente disposición mental. Entre mayor sea la adversidad que una voluntad deba afrontar, más sublime se presentará su actitud inquebrantable. Asimismo, una mente débil resultará en una fea disposición física y mental si frente a la más pequeña desventura abandona toda resistencia y se doblga, rindiéndose ante la más leve amenaza.

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que Rosenkranz considere fea a la fragilidad natural de algunos seres u objetos. Tampoco hay verdadera fealdad cuando existe una diferencia inconmensurable entre dos fuerzas. Pero cuando un individuo proclama una capacidad que no posee, produce una fealdad a través de esta contradicción. De igual forma, la racionalidad que cede ante el miedo, la indecisión, la inconsistencia, la duda y que se subordina ante una fuerza que debería poder comprender y afrontar, aparece como débil y, por ende, como fea. Consecuentemente, y al igual que con lo mezquino, todo lo débil tiene también un lugar en arte, siempre y cuando la debilidad representada sea justificada, no plantee una contradicción y no sea en sí misma una representación débil. En definitiva, la representación de una figura de poder debe ser consistente en todo su ser.

La debilidad tiene que aparecer como fealdad máxima cuando va conectada a la potencia. La potencia no debería mancharse de debilidad, tanto más si se degrada cuando lo hace. Para la naturaleza esto no tiene sentido, porque a esta le falta la voluntad libre. Cuando el enorme elefante suda de terror ante la proximidad del pequeño ratón, no se trata de debilidad sino de un justificado instinto pues si se metiera en su trompa con su corretear lo irritaría y lo llevaría al delirio. Pero si un príncipe, un héroe o un alto eclesiástico ceden a sus caprichos, a su debilidad, cae en una vulgaridad que contrasta de manera muy estridente con su ser (EF. 186; R. 196).

Si la majestad une la grandeza de la ilimitación con la falta de restricción del poder, su opuesto, lo vil<sup>88</sup>, estará determinado entonces por lo accidental, lo nimio y lo egoísta. En este orden de ideas, Rosenkranz divide lo vil en tres categorías específicas: en primera instancia se encuentra lo *banal*, *ordinario* y *casual*; en segundo lugar, está lo *accidental* y lo *arbitrario*; y, por último, tenemos lo *crudo* o lo *burdo* que es entendido por Rosenkranz como una degradación de la libertad de acuerdo a una necesidad que le es ajena. En el caso de lo ordinario, y a diferencia de las otras formas de lo sublime negativo, la fealdad es relativa y solo se configura en circunstancias particulares. Lo mismo ocurre con lo accidental y lo arbitrario. Puesto que ambas formas de lo vil solo se tornan feas cuando ocupan el lugar de la individualidad y la libertad auto-determinada de la majestad, tanto lo ordinario como lo arbitrario son siempre relativos a la majestad que se le pueda atribuir a un objeto dado.

En general, se puede decir que aquello que es sublime por su majestad es sublime también en su individualidad. Esto es especialmente notorio, cuando hablamos de personalidades sublimes que, para Rosenkranz, han de expresar en todo momento una singularidad positiva en su carácter. En este sentido, la gran generosidad de un gobernante o las legendarias proezas de un héroe son características que definen positivamente la personalidad de un actor. Pero si, inversamente, la singularidad de un carácter es igual en grandeza y poder, pero volcada hacia la negatividad, como sucede con la crueldad de un conquistador, de tal imagen ninguna belleza sublime podrá surgir, sino solo fealdad. No obstante, hay en ambos casos una afirmación positiva de la identidad que, si estuviese ausente, no demostraría una sublimidad positiva o negativa en el carácter. Por esta razón, Rosenkranz dice que “lo bello debe ante todo representar la verdad general de las cosas, pero debe hacerlo en la forma de la libertad individual que hace única la necesidad de lo universal en su especificidad. Por su falta de distinción, lo banal, lo cotidiano se hace insignificante, aburrido, vulgar y de esa manera se transforma en feo” (EF. 190-191; R. 201-202).

Sucede algo similar con lo accidental y arbitrario. Las acciones que determinan positivamente la individualidad de un sujeto majestuoso lo hacen precisamente porque son acciones que surgen libremente de la pura voluntad. Aunque un acto pueda poseer tanto grandeza

---

<sup>88</sup> En alemán, Rosenkranz utiliza el término *Das Niedrige*. En la edición española esto aparece traducido como *lo vil* y, en inglés, como *the low*. Tanto la palabra alemana como la inglesa se traducen directamente al español como *lo bajo*. No obstante, el uso del término vil tiene además una cierta connotación moral que, con el fin de establecer de manera más explícita la conexión entre estética y ética, resulta aquí bastante acertada.

como poder, sólo se puede llamar majestuoso en la medida en que no haya sido impulsado por determinaciones externas al sujeto que lo causó. De ser así, el acto se vuelve inmediatamente feo, pues no está soportado por la certeza de la auto-determinación de un sujeto realmente majestuoso. De igual manera, lo arbitrario conduce a la fealdad, cuando en un acto esperamos precisión temporal y espacial. Sin una completa y solemne certeza de una libre motivación que, de manera efectiva, logra su cometido con un acto en el lugar y el momento justos, la majestad se vuelve fea o, incluso, cómica. Una disposición insegura y afanada contradice a una majestad que ha de mantener una calma y compostura exterior. En definitiva, lo arbitrario es vulgar y, por ende, feo, cuando reemplaza la necesidad y la libertad de una acción grande y poderosa<sup>89</sup>.

Ahora bien, Rosenkranz también especifica tres casos concretos de lo arbitrario y lo casual. En primer lugar, nombra lo *bizarro* que es la exagerada individualización en la que lo que ha de estar unido se separa y lo que ha de estar separado se une. Si bien puede que esto no siempre sea absolutamente feo, está, sin embargo, en todo momento a orillas de la fealdad y, por tanto, no puede ser bello. En segundo lugar, está lo *barroco* en donde lo ordinario y lo accidental adquiere una significación extraordinaria y exagerada. En último lugar, el filósofo alemán menciona lo *grotesco* que, en su arbitrariedad, desafía y pone en ridículo cualquier regla, ley o norma. De acuerdo con estas descripciones, las contorsiones resultan grotescas pues parecen desobedecer las reglas de la anatomía, la tortura es barroca en la medida en que exagera el castigo y lleva a la deformación, y, por último, un sujeto cuya personalidad es exagerada hasta tal punto que sus acciones parecen irracionales e impulsadas por una sola motivación absurda, terminará por encontrarse en situaciones bizarras en las que no parece encajar<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Tomemos, por ejemplo, una bomba atómica. Si bien la explosión generada por tal puede ser sublime en términos de su poder de destrucción y la grandeza de la ingeniería detrás de la misma, cuando es utilizada para la destrucción de civiles e inocentes, su uso se vuelve absolutamente vil, pues es arbitrario y no cuenta con una precisión temporal y espacial acorde con las de un acto verdaderamente majestuoso. Es una pura demostración de poder sin necesidad, pues nunca la población civil puede ser un blanco estratégico.

<sup>90</sup> Imaginemos una monja que, siendo virgen, termina siendo dueña y administradora de un burdel debido a una obsesión por ayudar y salvar prostitutas de la perdición a la que las lleva el pecado. Esta imagen es absolutamente bizarra y, para Rosenkranz, realmente fea. En su largometraje *Entre tinieblas* de 1983, el cineasta español Pedro Almodóvar nos presenta una serie de situaciones realmente bizarras que parten de un concepto similar. Por otro lado, para ciertas sensibilidades resultan igualmente bizarras algunas comidas de ciertos países asiáticos, en los que los insectos fritos y los huevos podridos son reconocidos como verdaderos manjares.

Puesto que lo vil es, en general, todo aquello que degrada la libertad de un sujeto y la sitúa bajo una necesidad ajena a ella que, a su vez, anula la integridad de su auto-determinación, Rosenkranz llama a la última forma de este lo *crudo*<sup>91</sup>, que no es sino la pérdida de la autonomía de la libertad de una voluntad y la subordinación completa de esta a lo *sensual*<sup>92</sup>. Por supuesto, esto se considera como una contradicción fundamental de la libertad consigo misma<sup>93</sup>. Lo anterior, no quiere decir que no sea válido en términos morales que una voluntad disfrute aquello que place a sus sentidos, por el contrario, y como ya hemos mencionado, el placer de lo agradable es uno de los extremos fundamentales de la belleza y hace parte integral de ésta. La fealdad aquí se produce en el momento en que la libertad de una voluntad se vuelca completamente al vicio, supeditándose al placer de lo sensual y permitiendo que éste la determine. De acuerdo con esto, es claro que la fealdad de lo crudo está definitivamente atada a criterios no solo estéticos del sentimiento de placer y displacer, sino morales de la razón. Por esta razón, el filósofo alemán dice:

Ni el nutrirse, ni el acto de la procreación son, en cuanto pura necesidad de la naturaleza, feos en cuanto tales. Se hacen feos sólo cuando someten la libertad del espíritu. Para el mundo animal, por lo tanto, esta forma de fealdad, forma mediada de conceptos éticos no puede subsistir. Al animal le falta la libertad de la reflexión, la posibilidad de comparar su estado con un concepto de «deber ser». Si nosotros, como ocurre en la

---

<sup>91</sup> En alemán Rosenkranz utiliza el término *das Rohe* que significa literalmente *lo crudo*. En español esto se encuentra traducido como *lo burdo* que, si bien es una traducción válida, no posee la fuerza de calificativo moral que la palabra crudo tiene. Adicionalmente, cuando se habla de algo burdo, la significación asociada más común es la de algo torpe o grosero. Más adelante, cuando elaboremos más precisamente este concepto desde la estética de la negatividad sensible, veremos porqué la palabra crudo es más precisa y cómo el término *burdo* o *torpe* se opone más acertadamente a lo *atractivo* y lo *gracioso* (que son formas propias de lo bello agradable). Por su parte, en la traducción al inglés del texto *das Rohe* se encuentra traducido como *the crude*, que se diferencia de *the raw* (lit.: lo crudo) precisamente por su más amplia gama de significaciones.

<sup>92</sup> Cuando Rosenkranz habla de lo sensual, se refiere también a lo meramente sensorial. En ese sentido, y teniendo en cuenta la teoría kantiana del placer, lo crudo es la dependencia (cancelación de la libertad) de una voluntad al placer de lo agradable (aquello que place a los meramente sentidos y que, por ello, conlleva un gran interés en la existencia del objeto).

<sup>93</sup> Como vimos en el segundo capítulo, así como sucede con lo imperfecto, lo crudo aquí no ha de confundirse con lo incompleto. Este último es solamente una instancia previa a la completitud de un objeto y, en ese sentido, no es necesariamente algo feo. Por el contrario, lo incompleto puede revelar, incluso en su estado no terminado, una fuerte tendencia hacia la belleza, lo sublime o lo agradable. Como parte de un proceso progresivo, lo incompleto no excluye positivamente de sí a la belleza, sino que puede ser un estadio preliminar a esta. Lo incompleto se opone, como lo hace lo imperfecto, a aquello que se encuentra terminado, pulido y perfeccionado. En este orden de ideas, lo incompleto puede mostrar una cierta sublimidad, si en su existencia aún no logra llegar a expresar una majestad, pero si una gran fuerza y grandeza, que tienden a la infinitud de aquella.

fábula, atribuimos a los animales la representación de la libertad, también el animal en virtud de esta atribución puede resultar feo (EF. 212; R. 228).

En este orden de ideas, todos los vicios como el alcoholismo y la drogadicción, la gula y la lujuria, serán juzgados como comportamientos crudos en tanto que roben al sujeto de su libre auto-determinación y subordinen su voluntad a la satisfacción de tales necesidades impropias. En el exceso y la dependencia, la voluntad entra en contradicción con su libertad, pues se encuentra anclada inexorablemente a su finitud y a su naturaleza animal más baja (básica), sacrificando así su racionalidad y el control que esta tiene sobre el cuerpo. Esta reducción de la libertad en la que la excreción se vuelve incontrolable, el sentido común se pierde y la figura se ve afectada, es estética y moralmente fea pues constituye una contradicción directa con el deber ser del ser humano. Es, en efecto, una deformación del carácter y la virtud, un daño a la salud y a la forma física ideal del ser humano. Tal bajeza en el comportamiento, en la que el exceso y la falta de auto-control destruyen la autonomía del sujeto, integra una de las manifestaciones más comunes de lo crudo denominado *obsceno*<sup>94</sup>. Concretamente, la obscenidad proviene de la constante anulación de la vergüenza que, dado que exhibe una libertad del espíritu tal que logra mantenerse por encima de la finitud natural del cuerpo y no se supedita a ella, es el único sentimiento que puede redimir un comportamiento crudo. Sin embargo, en todos estos casos la libertad del ser humano está subordinada a la finitud de lo físico y a las necesidades más básicas de su naturaleza animal, esto es, al placer de lo sensible y lo sensual.

En su máxima expresión, lo vil solo puede devenir en *brutalidad*. Lo brutal, como una de las variantes de lo sublime poderoso, tiende a la infinitud y tiene su fundamento en la potencia destructiva de la que goce la voluntad de un sujeto; no obstante, en los actos brutales no hay justificación alguna o racionalidad que soporte moralmente la violencia ejercida, pues aquí la capacidad de destrucción no se contiene ni se discrimina. En vez de configurarse bajo la forma de una *justicia poética*, la violencia, sea física o psicológica, se desata con el fin satisfacer a una voluntad egoísta por medio del sufrimiento ajeno y, en esta dinámica, la libertad se pierde a sí misma sometándose a la pura brutalidad que, por ello, es siempre cruda, vulgar y, en definitiva, fea. Adicionalmente, cuando el placer que produce la violencia se exagera y ésta parece ser el fin de una voluntad libre y autoconsciente, el acto brutal se mezcla con la lujuria y se vuelve

---

<sup>94</sup> Además de lo obsceno, Rosenkranz habla de lo indecente, que es la forma cómica del primero y se opone a la mojigatería.

verdaderamente *cruel*, incrementando considerablemente su fealdad. Cuanto más calculado, planeado y meditado sea un acto de violencia, más placer estará involucrado en él y tanto más feo, moral y estéticamente, el acto será. De igual manera, entre más débil o inocente sea el receptor, más brutal es considerada la voluntad atacante. De ahí que la violación, como la unión absoluta entre brutalidad y lujuria, sea considerado por Rosenkranz uno de los actos más viles y menos dispuestos para su representación estética.

En términos estéticos, la fealdad de la violencia es bastante difícil de representar, pues para que una obra de arte que tenga por objeto la brutalidad no sea absolutamente vulgar, debe reconciliar las demandas estético-artísticas de la belleza con un contenido inherentemente feo. Por ello, según Rosenkranz, las obras de arte cuyo objeto es, por ejemplo, la guerra, a pesar de que exhiben artísticamente la muerte en sus más crudas instancias, tienden a evitar representar las mutilaciones más graves. Más aun, la brutalidad en el arte procura mostrar la victoria de la libertad interna por sobre la violencia, de manera que su representación sea estéticamente tolerable. De acuerdo con esta idea, ya sea por medio de una justificación moral de la violencia (evitando así la arbitrariedad) o una “martirización” del agredido, la violencia brutal es representada como notoriamente más débil que aquellas voluntades que expresan una verdadera libertad y que, en todo momento, procuran contener su potencial de destrucción o se mantiene con suma dignidad frente al sufrimiento. En todo caso, en estas obras el peligro de representar irreparablemente la fealdad en toda su crudeza está siempre presente.

Por último, lo crudo puede tomar una forma *frívola* que contradice a lo sublime, cuando se burla de la infinitud solemne de lo sagrado. Para Rosenkranz, la frivolidad es, más que nada, una actitud de irrespeto contra lo sagrado, es, efectivamente, una ridiculización en la que se reducen los valores más fundamentales de una cultura tomándolos como una negatividad. En este sentido, aquel que es frívolo, en su falta de empatía y sin un intento genuino de comprender, disfruta de socavar las costumbres más importantes de una cultura o persona. De esta manera, niega los valores ajenos y los degrada tomándolos como una simple perversión o negatividad y riéndose de ellos. Una actitud frívola es siempre fea, empero, no tiene un valor absoluto, pues su objeto es siempre relativo a un momento histórico, una civilización particular o a un grupo de personas individuales.

En definitiva, lo vulgar para Rosenkranz es estéticamente feo, porque reduce la potencia y grandeza de un objeto por debajo de los límites que le son propios en una constante tendencia hacia

lo más bajo de la finitud, cuando por el contrario debería poder sobrepasar o, al menos, satisfacer dicha frontera. Adicionalmente, hemos visto que lo vulgar es moralmente feo, porque atenta contra las llamadas *buenas costumbres* y los valores típicos del buen comportamiento aristocrático europeo. En otras palabras, Rosenkranz elabora su concepto de lo moralmente vulgar bajo los supuestos de la decencia cívica y social, en la que el control de la voluntad racional por sobre los impulsos corporales es el estándar básico de la convivencia. En efecto, aunque estar atado, como es natural, a nuestra finitud corporal, incluso a nuestras necesidades físicas y nuestros sentimientos personales, no es en absoluto algo inherentemente malo, dejar que esta finitud y estas necesidades tomen prioridad por sobre una tendencia hacia lo intelectual (que es considerado como superior en todo sentido), es considerado feo, pues entra en directa contradicción con el deber ser del ser humano, entendido sobre todo como animal racional. Así pues, la fealdad moral está vinculada aquí con la contradicción del ideal humano y, aunque lo fealdad del carácter no es siempre estéticamente sensible, se puede poner a juicio por medio del sentimiento de placer y displeacer, en conjunción con la razón, precisamente porque deja en nosotros una impresión sensible que viene cargada de conceptos prácticos.

### 3.2. Lo agradable negativo: lo repugnante

El extremo de la belleza opuesto a lo sublime es, como establecimos anteriormente, lo agradable. Mientras que el primero tiende a la infinidad, el segundo se sitúa en los linderos de lo finito bajo las formas de lo *adorable* (eso que es *inocentemente atractivo* e, incluso, *hermoso*), lo *alegre* o *lúdico* y, por último, lo *encantador* o *agraciado*. De acuerdo con esto, en el ámbito de lo agradable la belleza ya no tiene como fundamento una grandeza o un poder que procure superar toda limitación espacio-temporal. Por el contrario, la tendencia hacia la finitud de aquello que place a los sentidos se expresa primordialmente en una pequeñez que es fácilmente captada en su totalidad. En este orden de ideas, lo adorable<sup>95</sup> es aquello que cuenta con una delicadeza de su disposición que, al unirse a la pequeñez, causa una satisfacción pasajera, pero bella. Paralelamente, lo que

---

<sup>95</sup> Elijo traducir el término alemán *das Niedliche* como lo adorable, pues esta palabra se acerca mucho más al significado que Rosenkranz le quiere dar el concepto original alemán que el término “gracioso” que usa el traductor de la edición española de la *Ästhetik des Häßlichen*. En inglés, la misma palabra alemana está traducida como *the cute* que significa tanto bonito como entrañable (*endearing*).

hemos denominado como lúdico o alegre<sup>96</sup> ya no busca la absoluta inmovilidad de lo sublime grande o el dinamismo de lo sublime poderoso, su característica primordial es el movimiento y el cambio que en un suave y ligero juego muestra una agradable vitalidad que exhibe la multiplicidad de un ser que, empero, no pierde nunca su esencia. Finalmente, y en un mismo nivel que lo majestuoso, encontramos lo encantador o agraciado<sup>97</sup> que, en su atractiva forma, une la delicadeza de lo adorable con los movimientos lúdicos de lo alegre, de manera semejante a como la majestad se configura a partir de la grandeza y el poder.

Ahora bien, como es debido en la estética de la negatividad, estas formas tienen sus correspondientes contraposiciones negativas y desagradables. Respectivamente, estas son: lo *tosco*, lo *vacío* o lo *muerto*, y, por último, lo *horrendo*. En tanto que formas negativas del placer por lo sensorial, son por sí mismas positiva y enteramente feas, de forma semejante a como lo son las deformaciones de lo vulgar. Empero, como contradicciones de lo agradable cuyo impacto es igualmente inmediato e interesado, lo *repugnante* es reconocido estéticamente como algo mucho más feo que lo vulgar. Consecuentemente, y en concordancia con la teoría kantiana sobre lo agradable, Rosenkranz señala que “el estímulo de lo placentero nos atrae hacia sí para su disfrute y halaga todos nuestros sentidos. Lo repugnante por el contrario nos repele porque suscita en nosotros disgusto por su necedad, horror por su carácter mortuorio, repugnancia por su carácter horrendo” (EF. 252-253; R. 278). En ese sentido, lo repugnante (o repulsivo) asume en su forma toda la potencia de lo vulgar alimentando su fealdad con lo más bajo y crudo de la finitud, desarticulando la forma de los objetos para configurar lo tosco, robándole sus movimientos y diferenciaciones para crear lo muerto y lo vacío, y, en última instancia, destruyendo activamente la positividad de la vida mediante la negatividad de lo horrendo.

Lo tosco desagrada por la desarmonía de la forma o la torpeza del movimiento. Puesto que para Rosenkranz, la belleza depende también en gran medida de la forma en como un objeto

---

<sup>96</sup> En la traducción original al español del texto de Rosenkranz, la palabra “lúdico” aparece acertadamente como la traducción de lo que en alemán es *der Spielenden*. Sin embargo, alternativamente me permito usar como sustituto en algunos casos el término “alegre”, pues el mismo filósofo alemán define este concepto usando la palabra *Heiterer*. En la traducción al inglés, los expertos usan *playful* para hablar de dicho concepto y, en la mencionada definición, aparece la palabra *cheerful*.

<sup>97</sup> Por precisión conceptual, más pertinente aquí me parecen los términos encantador o agraciado para hablar de aquello que en alemán significa *der Reizenden*. De igual forma, en inglés el concepto de *charming* logra capturar dicho significado de manera mucho más precisa que el término “atractivo” que el traductor de la *Estética de lo feo* emplea en el mismo lugar.

(móvil) lleve su cuerpo, la falta de fineza en el movimiento de un objeto lo hace ver burdo e inadecuado, causando una impresión fea. Igualmente, si un objeto cuenta con una forma que no coincide perfectamente con la que debería tener por concepto, de manera que su propio cuerpo parece inapropiado e incómodo, el sentimiento que causará su representación no será positivo. Si ahora tomamos por ejemplo un objeto cuya forma es inapropiada y cuyos movimientos son, además, bruscos y poco precisos, nos encontraremos con una verdadera fealdad, pero en tanto que el movimiento está atado y determinado por la forma misma, la sensación de desagrado no es tan fuerte como cuando una forma bella se desenvuelve de manera tosca y grosera. Esto ocurre así precisamente porque, de la forma bella, esperamos una cierta delicadeza y gracia en el movimiento y, cuando esto no ocurre, lo inapropiado del movimiento origina una contradicción que resulta al gusto notoriamente desagradable o, al menos, bastante cómica. Inversamente, una forma tosca cuyo movimiento se muestre como fino, preciso y agraciado, causará una reducción en la impresión negativa que deja su sola forma. De nuevo aquí la fealdad se vuelve más aparente cuando esperamos delicadeza y encontramos, en su lugar, torpeza e incomodidad.

Más feo aún que un movimiento tosco es la completa falta de movimiento y vida que lo muerto y lo vacío manifiestan. En efecto, lo muerto es, por definición, aquello que se opone a los alegres y constantes cambios y movimientos de la vida. No obstante, esto no quiere decir que lo muerto sea feo por sí mismo, pues la muerte es en ciertas ocasiones lo único que puede deshacerse del dolor y el sufrimiento que siempre se manifiestan en expresiones faciales realmente feas. En ese sentido, la muerte tiene la capacidad de devolverle a un ser vivo una cierta apariencia estética de tranquilidad y descanso. Consecuentemente, el morir, entendido como la transición hacia la muerte, no siempre resulta feo. Para ilustrar esta dualidad estética de la muerte, Rosenkranz se refiere al esqueleto humano. Para el filósofo, el sistema óseo es verdaderamente bello por su alto grado de complejidad, además de la armonía y simetría de su forma. Empero, cuando su representación está asociada, empírica o mentalmente, a la inevitabilidad de la muerte, la descomposición y la vacuidad del final de la vida, se vuelve una imagen terrorífica. Aun así, en el arte, la muerte siempre ha sido un tema recurrente y, bajo la maestría de un genio artístico, su representación puede causar, simultáneamente, un gran placer y un gran terror. Rosenkranz nos muestra esto en su descripción general de las *Danse Macabre*, una serie de obras artísticas cuyo objeto principal es siempre la universalidad de la muerte que, sin embargo, es siempre representada

bajo la contradicción de una muerte que, como su nombre lo indica, se encuentra en una vívida danza<sup>98</sup>.

En la *Danze macabre* la pintura ha sabido individualizar también la muerte, como potencia que destruye la vida en una suprema vitalidad. En el esqueleto descarnado, el «pathos» de la destrucción tensa los huesos con una fuerza insuperable que sorprende a la vida en todas las clases sociales, edad y situaciones y la postra llevándola hasta la tumba. Esta idea no hace aparecer a la muerte por sí sola pero la pone en contraste con la variedad de la vida. En contraste con la vida deviene horrendamente bella (EF. 264; R. 292-293).

La verdadera fealdad que se puede encontrar en lo muerto está entonces en la completa falta de auto determinación de un objeto que, cuando debería expresar su vitalidad en un constante devenir, no logra diferenciarse y, por lo tanto, entra en una contradicción con la vitalidad y el movimiento alegre que debería demostrar según su concepto. En este sentido, el objeto se vuelve vacío y, por ende, repetitivo y monótono causando un profundo desagrado que se deriva de su falta de forma, contenido e individualización. Sobre esto, Rosenkranz dice: “Como habíamos dado varias definiciones de lo vital según sus varios aspectos, hacemos lo mismo con lo muerto definiéndolo como vacío, desnudo, árido, desolado, desierto, gélido, frío, duro, obtuso, indiferente etc., y conectamos de varios modos entre sí estos sinónimos para caracterizar cualitativamente lo repugnante” (EF. 267-268; R. 297).

La última forma de lo repugnante es aquella que Rosenkranz llama lo horrendo. Esta forma de lo agradable negativo está dividida en tres categorías principales que son: lo *insulso*, lo *nauseabundo* o *asqueroso*, y, finalmente, lo *malo*. Concretamente, la expresión máxima de lo agradable es lo encantador entendido como aquello que une la delicadeza de la forma con la gracia del movimiento y el cambio que, en conjunto, expresan la libertad de la vida. De acuerdo con esto,

---

<sup>98</sup> Sobre el origen de la *Danse Macabre*, Umberto Eco (2011) dice: “otra de las formas tanto cultas como populares de celebración de la muerte fue la Danza Macabra o Danza de la Muerte, que se celebraba en los lugares sagrados y en los cementerios [...] el rito nace probablemente a partir del terror suscitado por la gran peste negra del siglo XIV, no tanto para aumentar el terror de la espera como para ahuyentar el miedo y familiarizarse con el momento final. La danza muestra a papas, emperadores, monjes o muchachos que bailaban juntos conducidos por esqueletos, y celebra la caducidad de la vida y la igualación de las diferencias de riqueza, edad y poder” (67). Sobre la representación de este rito en el arte del medioevo y el renacimiento, refiriéndose especialmente a la obra de Hans Holbein (1497-1543), Eco (2011) dice: “se trata de una secuencia de escenas cotidianas o episodios bíblicos en que uno o varios esqueletos acompañan a los protagonistas humanos para recordar que la muerte, siempre al achó, es una compañera inseparable de la vida humana” (67). En la música del siglo XIX, la Danza Macabra tiene dos de sus más notorias y significativas manifestaciones en el *Totentanz* (1849) del compositor austriaco Franz Liszt (1811-1886) y, posterior a la publicación de la *Ästhetik des Häßlichen* (1853), en la *Danse macabre* (1874) del compositor francés Camille Saint-Saëns (1835-1921).

el encanto, en su forma más fundamental, solo puede ser producido por algo que esté, en efecto, vivo. Como su opuesto, lo horrendo va más allá de lo simplemente muerto y se configura en esos objetos cuya existencia es inherentemente contradictoria. Más aún, lo horrendo es una deformidad que, por el gran estímulo que causa en la sensibilidad del sujeto, es siempre el origen de una notable repulsión física. No obstante, Rosenkranz considera que lo horrendo y todas sus manifestaciones son uno de los pilares primordiales del arte como expresión más alta de la interioridad humana, sin que esto signifique que su representación deba ser el fin mismo del artista o su obra:

Lo horrendo es esa fealdad a la que el arte no puede sustraerse si no quiere representar el mal, y moverse en una concepción limitada del mundo, que sólo tendría por meta el entretenimiento placentero. Por lo tanto lo horrendo es 1) idealmente lo insulso, la negación de la idea en la ausencia de sentido por antonomasia 2) realmente lo repugnante, la negación de toda belleza en la manifestación sensible de la idea 3) idealmente el mal, ora la negación del concepto de la idea de lo verdadero y lo bueno, ora de la realidad de tales conceptos en la belleza de su manifestación. El mal es la cumbre de lo horrendo como negación absoluta, positiva de la idea. El arte no sólo puede servirse de todas estas formas de lo feo, sino que está obligado a hacerlo en ciertas condiciones (EF. 269-270; R. 300).

En el ámbito de lo repugnante ideal, encontramos lo insulso cuya fealdad tiene como principio la falta de sentido y el acogimiento de lo *absurdo*<sup>99</sup>. En general, se puede decir que lo absurdo es una contradicción fundamental de un objeto consigo mismo. Esta contradicción, se manifiesta como una inconsistencia de la forma, es decir como una inconsistencia entre la apariencia física o el comportamiento y las leyes de la naturaleza o la lógica de la razón y el sentido común. Así las cosas, lo puramente absurdo, en efecto, es un completo caos de contradicciones accidentales sin motivaciones ulteriores, no tiene lugar alguno en el arte, para Rosenkranz, o al menos su uso es cuestionable. Esto se debe a que, como bien estableció Kant, lo absolutamente ininteligible no puede ser un objeto estético y, en el caso de que pudiese ser artísticamente representado, estaría conformado por una arbitrariedad desordenada de contradicciones de las cuales nada pueden decir ni el entendimiento, ni el sentimiento, ni la razón. En otras palabras, para que lo absurdo sea estéticamente sostenible, es decir, para que pueda ser objeto de arte, la falta de

---

<sup>99</sup> La palabra alemana que Rosenkranz usa para lo que aquí llamamos “insulso” es *Abgeschmackt*, cuya traducción literal puede ser “absurdo”. No obstante, este término también encierra el significado de fatuo, insípido y vulgar, por lo que la traducción “insulso” es bastante apropiada. Correspondientemente, en inglés la misma palabra aparece traducida como *tasteless*.

sentido no puede ser absoluta y debe tener siempre una idea que la sostenga y evite el inevitable *displacer* que trae lo ininteligible<sup>100</sup>.

De acuerdo con lo anterior, la incoherencia en el pensamiento y la falta de sentido en la acción, que trae la locura, configuran una forma fundamental de lo feo absurdo. Por un lado, la locura horroriza por la imposibilidad que tenemos de comprender sus motivaciones; por otro, se vuelve absurda en tanto que no siempre cuenta con una consistencia razonable. Como todo lo absurdo, la locura es una negación del sentido común. De ahí que haya en ella una fealdad innata y que, por ello, solo pueda ser representada artísticamente de forma relativa y bajo ciertas condiciones. Concretamente, si el arte ha de representar la locura, debe hacerlo de tal manera que el loco conserve en el caos de su personalidad algún elemento de individualización que lo salve de lo completamente aleatorio, vacío y sin sentido. No obstante, y a diferencia de lo nauseabundo o lo asqueroso que por su impacto sensorial originan una reacción verdaderamente visceral, el desagrado causado por lo absurdo e insulso radica más que todo en una impresión o un sentimiento.

Así las cosas, el desagrado que lo asqueroso<sup>101</sup> produce está usualmente asociado a la putrefacción biológica o la decadencia moral. Tanto lo pútrido como lo moralmente decadente son negaciones de la belleza en la medida en que son perversiones de lo vivo y lo bueno respectivamente. En todo caso, la conexión que lo asqueroso mantiene con el *displacer* de los sentidos es mucho más evidente en la fealdad propia de la degeneración natural biológica. Dicho de otro modo, lo nauseabundo está especialmente atado, no a la vacuidad de lo muerto, sino a su descomposición que contradictoriamente es causa eficiente de la vida. Aquí, lo que origina el sentimiento de *displacer* y repugna<sup>102</sup> es, por tanto, esa contradicción en la que los desechos

---

<sup>100</sup> Sobre el *displacer* que genera la ininteligibilidad del mundo y el placer que trae la adecuación del mismo a las estructuras del entendimiento humano hablamos ya en el primer capítulo, cuando explicamos la teoría kantiana del principio de la finalidad de la naturaleza como principio *a priori* del discernimiento.

<sup>101</sup> Lo nauseabundo es la traducción que la edición española de la *Estética de lo feo* le da al término alemán *Das Ekelhafte* que, literalmente, significa lo repugnante y que, en inglés, aparece como *the disgusting*. Para referirme a la misma palabra, yo uso también el término asqueroso que encierra el sentimiento de reacción visceral que la putrefacción genera. Esto no ha de confundirse con la categoría más amplia de lo repugnante (en alemán *Das Widrige*, y, en inglés, *the repulsive*) que encierra, como hemos visto en esta sección, lo tosco, lo muerto y lo horrendo.

<sup>102</sup> Aquí hay una clara conexión entre los sentidos del olfato y el gusto con el sentimiento de asco de lo feo nauseabundo. Esta conexión la habíamos explicado anteriormente en la nota 55 de la segunda sección del segundo capítulo del presente texto donde, con la teoría del asco de Aurel Kolnai, explicamos como la repulsión por lo asqueroso tiene un vínculo más cercano a la impresión que el olor y el sabor del objeto del asco pueda producir que a la forma del objeto mismo. No obstante, la impresión visual de lo amorfo sigue contribuyendo notoriamente al desagrado de lo agradable negativo.

corporales y los cuerpos en descomposición parecen recobrar una vitalidad que no les es propia y que se ha configurado a partir de la desarmonía de la deformidad.

A todo esto, se le suma todas las enfermedades cuya sintomatología es esencialmente degenerativa. Puesto que afectan la forma de los seres vivos, la enfermedad que deforma, es por lo general asquerosa y fea. Esta fealdad tiende a incrementarse cuando la enfermedad está asociada al vicio, como es el caso de las enfermedades venéreas. El riesgo de infección y contagio, en la medida en que contradicen el ideal ético y físico del ser humano, nos llevan a rechazar visceral y moralmente todo contacto con aquellos que padecen dichas enfermedades. En términos morales, las enfermedades venéreas son, al menos en el imaginario común, síntomas de la depravación moral y, en términos estéticos, son deformidades no naturales al cuerpo humano. Por tanto, para Rosenkranz su representación artística es insostenible a menos de que exista un elemento ético o religioso que la redima; algo así como la representación de una justicia o un castigo divino que sirva de contra peso a la representación de la fealdad. Dicho de otro modo, el objeto del arte no puede ser la enfermedad como originada en la sola depravación moral, pues en tal caso, sin una positividad anclada en la moralidad, la cantidad de fealdad en la obra sería muy grande y esta se volvería insoportable. Finalmente, el filósofo alemán añade la imposibilidad de representar estéticamente lo *no-natural*, dado que son vicios que contradicen fundamentalmente el deber ser moral del ser humano: “La desnaturalización como perversión de las leyes de la naturaleza determinada por la libertad, o mejor dicho por la frescura de la voluntad humana es absolutamente nauseabunda. La sodomía, la pederastia, los modos refinados de coito (por ejemplo entre los antiguos ἄρμα, φίλότες), etc., son cosas horrendas” (EF. 288; R. 222-223).

### **3.3. El horror de la maldad: el fundamento real de la no-idea estética**

Hasta este punto, hemos visto que el vínculo que existe entre la negatividad moral y la negatividad estética se aprecia, principalmente, en la posibilidad general que tienen ambas negatividades de convertirse en objetos artísticos (estéticos). Efectivamente, en el arte encontramos múltiples manifestaciones de diferentes tipos de fealdad que, a su vez, constituyen obras que pueden ser, en sí mismas, bellas o feas. En ese sentido, Rosenkranz considera que, por medio de un correcto tratamiento, la fealdad puede ser partícipe de una bella totalidad estética, de tal forma que se

configura, no como una fea belleza, sino como una bella fealdad (EF. 271; R. 301)<sup>103</sup>. Resulta claro entonces porque el arte no ha evitado representar la fealdad y, más bien, a través de su historia, ha echado mano de la desfiguración para alcanzar las más altas expresiones de la complejidad del alma humana y de sus tormentos e infiernos. En efecto, es precisamente por medio de formas verdaderamente feas que, aunque por sí solas son causa de un gran displacer, los grandes genios artísticos de la humanidad han logrado trascender su época y cultura haciendo universalmente comunicable la complejidad de lo humano y su dolor.

Lo no armónico bien puede suscitar nuestro interés sin ser bello, entonces lo llamaremos interesante. No llamaremos interesante, sin embargo, a aquello que no abrigue en sí una contradicción. Lo simple, lo ligero, lo transparente no es interesante; lo grande, lo sublime, lo santo es demasiado elevado para esta expresión, es más que sólo interesante. Pero lo complicado, lo contradictorio, lo anficológico y por lo tanto también lo criminal, lo extraño, lo delirante es interesante. La inquietud fermentada en el infierno de la contradicción tiene una mágica fuerza de atracción (EF. 114; R. 105).

Así las cosas, resulta evidente porqué lo malo, en tanto que lo horrendo práctico, puede tener un lugar en el arte. Sin embargo, lo malo por sí mismo no en absoluto un objeto estético. Una *voluntad mala* se hace objeto de la sensibilidad solo cuando se expresa simbólicamente en la apariencia exterior o cuando se materializa empíricamente bajo la forma del *crimen*<sup>104</sup>. Empero, no es cualquier crimen el que puede volverse un objeto de representación artística. Dado que lo malo como lo moralmente feo tiene su origen en la contradicción más profunda del espíritu

---

<sup>103</sup> La edición española de la *Estética de lo feo* dice: “como lo feo que con un tratamiento adecuado dentro de una totalidad estética puede obtener el significado de lo bello, no de un bello feo, pero si de un bello feo, etc.” (EF. 271). Esto constituye un error de traducción pues las últimas dos frases son idénticas. La traducción al inglés del texto, dice acertadamente: “*as ugliness through correct handling within an aesthetic totality can take on the significance of beauty, not indeed of ugly beauty, but rather of a beautiful ugliness, and so on*” (AU. 185). El texto original alemán, por su parte, dice: “*wie das Häßliche durch richtige Behandlung innerhalb einer ästhetischen Totalität die Bedeutung des Schönen, nicht eines häßlichen Schönen, wohl aber eines schönen Häßlichen gewinnen kann*” (R. 301).

<sup>104</sup> Sobre este punto, Rosenkranz dice: “no se espere pues aquí un ensayo sobre el concepto del mal: esto le compete a la ética, la estética no puede hacer otra cosa que presuponerlo ocupándose sólo de la forma de su manifestarse y examinando de qué modo y hasta qué punto puede expresarse el contenido moralmente feo de una manera adecuada y compatible con las leyes de lo [bello]” (EF. 289). En la edición española dice al final de este apartado “de una manera adecuada y compatible con las leyes de lo feo”, esto es incorrecto, pues originalmente, Rosenkranz escribe: “*Man erwarte hier also nicht eine Abhandlung über den Begriff des Bösen; dieser gehört der Ethik; die Aesthetik hat ihn vorauszusetzen und sich nur mit der Form der Erscheinung zu beschäftigen, inwiefern dieselbe den moralisch häßlichen Inhalt in einer adqäuten und mit den Gesetzen des Schönen verträglichen Manier auszudrücken vermag*” (R. 324). En este caso, la traducción inglesa sigue siendo más cuidadosa y pone en el mismo lugar: “*one should not thus await here a treatise on the concept of evil; this belongs to ethics; aesthetics has to assume it, busying itself with the form of the phenomenon, insofar as the same is capable of expressing morally ugly content in an adequate manner that is also compatible with the laws of beauty*” (AU. 197).

humano, es siempre causa de la más exacerbada repulsión y, por ello, “para devenir estéticamente plausible el crimen debe ser grande, porque entonces exige coraje, astucia, inteligencia, fuerza y perseverancia no comunes y de tal modo posee por lo menos el aspecto formal de la libertad” (EF. 291; R. 326). Este no es el caso del crimen común que, si bien es moralmente negativo, no llega nunca a manifestar el verdadero horror de la maldad, porque solo está impulsado por un mezquino egoísmo cuya esencia es trivial y solo raya en lo vulgar. Un acto de maldad tal, a pesar de que pueda ser reprochable, no conlleva la fuerza necesaria para causar un interés en el espectador y convertirse así en un objeto digno de representación artística. De ahí que todo arte procure representar los niveles más altos del crimen en donde los personajes involucrados, sus motivos y los resultados de sus acciones son, enteramente, más grandes.

De acuerdo con el grado de *culpa* involucrado en el crimen, la cantidad de fealdad que se produce se estratifica. Cuando no hay una verdadera intención al momento de cometer un acto malo, la culpa está entonces presente en el actor, pero solo en la medida en que fue accidentalmente la causa eficiente del daño. Aquí la fealdad está bastante contenida, pues la libertad del espíritu expresada en la inocencia se mantiene por sobre la maldad. Por otro lado, cuando el crimen surge a partir de un acto consciente e intencional causado por una voluntad auto-determinada y libre, nos encontramos frente a un acto que, lleno de culpa, es fundamentalmente feo. Tal criminalidad puede ser artísticamente representada solo si, como mencionamos anteriormente, su ejecución revela un cierto virtuosismo y grandeza. Finalmente, el horror alcanza su punto criminal más álgido en el momento en que la inocencia se vuelve la víctima de la brutalidad. Bajo esta forma, la fealdad del crimen nos afecta profundamente, pero en la medida en que la libertad de la inocencia se mantenga cierta incluso en su destrucción, el arte podrá representarla; éste es el origen de la tragedia. Así, “cuanto más amalgamado esté el crimen con los grandes intereses de la sociedad, del Estado y de la Iglesia, tanto más horribles son sus consecuencias pues afectan a miles, pero se hace más ideal y gracias a este *pathos* deja de ser feo” (EF. 297; R. 333-334)<sup>105</sup> y, por ende, aumenta su posibilidad de ser artísticamente representable.

---

<sup>105</sup> Sobre la tolerancia del arte para representar la maldad del crimen es posible decir que la distancia que ofrece el arte con la realidad empírica es lo que, entre otras cosas, hace posible que la fealdad no sea abrumadora. Esta distancia es análoga a la distancia que lo sublime requiere en la teoría estética de Burke para no convertirse en absoluto terror y poder conllevar así un cierto grado de placer o asombro. Sobre lo sublime en Burke ya habíamos hablado en la nota 43 de la segunda sección del segundo capítulo del presente texto.

En el concepto de crimen está pues reunido todo aquello que es socialmente repudiable y, en ese sentido, bajo dicho concepto se consolida empíricamente la idealidad del mal bajo una serie de determinaciones concretas. Por consiguiente, el displacer que el crimen causa radica primordialmente en el *rechazo* que genera el incumplimiento, o el positivo rompimiento, de las normas del comportamiento social aceptable. De ahí que, entre más alta la clase social del criminal, más se incrementa la fealdad de su crimen, pues más rectitud moral se espera del él. A su vez, el interés que genera la criminalidad en el ámbito estético es directamente proporcional al estatus de deber moral que el criminal deba ostentar socialmente. Entre mayor cultura y educación tenga una persona, mayor será la impresión de fealdad que generarán sus infracciones. Por su parte, al no ser en absoluto actores morales, ni los animales, ni las plantas, ni mucho menos la materia inorgánica, pueden incurrir en la criminalidad, a menos de que, en la fantasía, se les otorgue una racionalidad equivalente a la humana. En todo caso, es necesario aclarar que la contradicción fundamental del crimen, que es en efecto la fuente de su negatividad estética y moral, solo es posible si se acepta de antemano, como hace Rosenkranz, que el fin máximo de la libertad y el actuar humano es el bien. Solo bajo dicha suposición, se puede considerar al crimen como expresión de una voluntad maligna que contradice directamente el deber ser de la humanidad y, por ende, deviene en acciones horrendas.

Ante todo hemos tomado el mal como lo criminal. Como pura actitud negativa, sin expresarse simbólicamente en una figura deforme u objetivamente en una acción, no se convertirá en objeto estético. Hemos escogido para llamarlo la expresión «criminal», porque de esta manera queremos insinuar que el hombre, por un efecto híbrido, por la pasión, por un conflicto de las circunstancias, puede llegar a una acción mala sin por ello ser en todo y por todo, ni sustancialmente malo, ni diabólico (EF. 312; R. 353)

Ahora bien, aunque el crimen ofrece a la teoría de lo feo un lugar en donde la conexión entre estética y ética es más clara, debemos tener presente aquí que lo malo no se reduce a lo simplemente criminal. La segunda forma de expresión de lo horrendamente malo es lo *espectral*. Básicamente, lo espectral se expresa bajo la contradicción que se suscita, cuando lo que se supone muerto parecer retornar a la vida<sup>106</sup>. Sobre esta forma de lo malo basta con decir que “es el reflejo de la conciencia culpable, la inquietud de la propia disonancia interior que se proyecta en la imagen

---

<sup>106</sup> Lo espectral difiere fundamentalmente de lo nauseabundo en tanto que el primero mantiene su forma y esencia volviendo a la vida sin mayor deformación, mientras que lo segundo la putrefacción genera vida a partir de la deformación y el desecho. El primer caso produce terror o miedo y, el segundo, repulsión y náusea.

del espíritu que nos molesta” (EF. 305; R. 344). Adicionalmente, dependiendo del manejo artístico que se le dé a lo espectral, éste puede entonces dar paso a lo *espeluznante*, que “no consiste sólo en que lo muerto es reanimado como si estuviera vivo, sino sobre todo consiste en que cosas muertas (palos de escoba, cuchillos, relojes, cuadros y muñecos) se hacen vivos y una potencia superior existe sólo por el hecho de que resuenan sonidos extraños que esconden raros, inaudibles e impronunciados misterios” (EF. 311; R. 351). En definitiva, lo espectral en el arte tiene como elemento ético central la culpa, que en su negatividad ata a los espíritus al mundo de los vivos impidiéndoles superar dicho plano existencial y, por ello, puede producir un gran displacer. Curiosamente, Rosenkranz no parece atribuirle un carácter estético completamente estático, pues dependiendo del contexto, puede mostrarse como algo sublime, terrorífico o incluso bello. Por último, lo espectral, en tanto que espeluznante, solo coincide con el reino de lo absurdo. Empero, en ningún caso su representación está necesariamente unida a la maldad del espíritu en general.

Finalmente, en lo *diabólico* el horror de la maldad alcanza su máxima y más negativa expresión. Esta última categoría de lo desagradable se caracteriza, fundamentalmente, por contener la más profunda contradicción del espíritu consigo mismo. Aquí, la maldad se libra de todo rastro de humanidad y, en ese sentido, se hunde en la contradicción que produce la negación de la belleza y la bondad como los fines máximos de lo humano en general. Así pues, en lo diabólico el elemento definitivo no es tanto la culpa, como lo es en lo criminal, sino, decididamente, un absurdo *placer por lo malo y un odio hacia lo bueno*<sup>107</sup>. Como objeto estético, lo diabólico se divide entonces en tres categorías básicas, que Rosenkranz denomina como lo *demoniaco*, lo *hechiceril* y lo *satánico*.

Bajo la forma de lo demoniaco, el mal se manifiesta artísticamente en la figura de la *posesión*. En efecto, el poseído se encuentra privado de su libertad y capacidad de auto-determinación, pues su cuerpo se encuentra invadido por una voluntad maléfica ajena que lo lleva a cometer actos éticamente reprochables. En el imaginario cristiano, y considerados bajo la categoría de lo demoniaco, los vicios en su expresión más descontrolada son, efectivamente, una fuerza extraña proveniente del infierno que desborda la voluntad y niega la libertad, creando en el

---

<sup>107</sup> Sobre lo diabólico en general Rosenkranz aclara que “no debemos considerar estas situaciones con una perspectiva psicológica y ética o meramente de filosofía de la religión, sino estética” (EF. 321; R. 364). En ese sentido, cuando juzgamos lo diabólico lo hacemos ya sea por medio de un fenómeno concreto y su apariencia o por medio de su representación en el arte. Adicionalmente, el filósofo alemán nos recuerda que en tanto que negación lo diabólico es siempre relativo a su contrario positivo, lo bueno, sin lo cual, no podría existir. El carácter absurdo de lo diabólico se encuentra pues en querer negar aquello que es el fundamento de su determinación. En este constante esfuerzo hay una verdadera locura.

hombre una dependencia enfermiza. Esto causa, como ya habíamos visto con lo vulgar, una fealdad en la apariencia y en el comportamiento. En todo caso, en la idea de la posesión demoniaca sigue existiendo un elemento central: una dualidad contradictoria que es inherentemente horrenda. El poseído encuentra su interioridad rasgada por una dicotomía entre la debilidad y pasividad de su humanidad y la violencia brutal del demonio que lo asedia y determina. Dicha dualidad en tanto que es la negación de la libre auto-determinación del sujeto, no es nunca un objeto bello, pero en la medida en que la voluntad humana solo se encuentra en tal situación de posesión por debilidad y, no por propio atrevimiento, sigue conservando algo de su inocencia. Curiosamente, debido a la dualidad primordial de la imagen de la posesión demoniaca, el arte tiene en esta forma de lo malo la posibilidad de exorcizar y reducir la cantidad la fealdad generada por la contradicción, cuando representa la expulsión de los demonios y el triunfo del poder y la bondad divina por sobre el mal.

Por su parte, lo más propio de lo hechiceril es la búsqueda intencional del mal y lo demoniaco como fuerza de oposición y rebeldía frente a lo bueno. Es, realmente, una devoción al mal que surge de la voluntad auto-consciente y libre. De acuerdo con esto, lo hechiceril no solo se burla de lo bueno y lo divino, sino que busca siempre profanarlo y sobreponerse a él en un odio que jugando siempre con lo más bajo y vil de lo sensual (sensible), obvia todo precepto moral y toda exigencia de respeto por lo sagrado. Este es el lugar propio de la seducción del mal. En todo esto hay un egoísmo fundamental que se cimienta sobre la repugnante satisfacción de un hedonismo insulso y descontrolado. La imagen estética de lo hechiceril es, por supuesto, la brujería y el satanismo, en donde a partir de la inversión de los principios de lo sagrado, se configuran ritos como frívolas parodias y ridiculizaciones de la tradición judeo-cristiana.

Finalmente, el mal de lo satánico tiene una fuerza estética mucho mayor. Para Rosenkranz, lo satánico en sí no surge de la debilidad de lo humano que posibilita la posesión demoniaca o de la vil satisfacción del placer por el odio de la bruja. Concretamente, lo satánico se manifiesta como un verdadero placer por la libre y auto-consciente realización de la maldad por la maldad. Conceptualmente, esto quiere decir que lo absolutamente malo no es, sin embargo, libre, aun cuando aparezca como tal. Al estar determinado por la “libre” elección del mal, el sujeto satánico incurre en una contradicción fundamental con su propia libertad. La libre negación del deseo por lo bueno es, en efecto, para Rosenkranz, una imposibilidad que solo puede dar lugar a una voluntad vacía. La verdadera libertad de la voluntad se encuentra siempre en el deseo por lo bueno como máximo ideal del ser humano. Por esta razón, el querer el mal por el mal constituye no una

verdadera libertad, sino una completa *a-libertad* o pérdida de la libertad. De acuerdo con lo que hemos visto hasta ahora, esto ha de devenir en las formas más horribles, desagradables, repulsivas y feas. Empero, puesto que en lo satánico el deseo por lo malo en sí se origina a partir de una aparente libertad que le da al sujeto malvado una sensación de verdadera auto-determinación, la fealdad, paradójicamente, se reduce. Dado que el placer por lo malo goza de un cierto grado de libertad formal y consistencia moral, la posibilidad de representación estética de lo satánico es pues mucho más grande. En efecto, “aquí no entran en juego momentos singulares del mal como la lujuria, la sed de dominio y similares, sino el abismo del egoísmo absoluto y consciente” (EF. 335; R. 381-382). En concreto, Rosenkranz sostiene que “como cumbre de lo horrible se presentó el mal, la libre autodestrucción del bien. El mal en cuanto diabólico se mostró como la absoluta libertad aparente que conscientemente niega por principio el bien y busca en vano satisfacción en el abismo de su tormento” (EF. 376; R. 432).

## CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas y de la mano de Kant, pudimos en primera instancia determinar las condiciones de posibilidad de los juicios de gusto puros sobre la belleza, para poder de esta manera analizar cómo estas condiciones son igualmente aplicables al enjuiciamiento de la fealdad, comprendida como una negatividad sensible relativa a la belleza. En segundo lugar, siguiendo cuidadosamente el texto de la *Estética de lo feo* de Karl Rosenkranz, especificamos cuáles son las determinaciones abstractas del concepto de fealdad. Posteriormente y, como momento final, caracterizamos los diferentes tipos de fealdad en sus manifestaciones empíricas y concluimos que lo feo, como la *no-idea* estética, alcanza su máxima expresión negativa cuando tiene su origen bajo las formas de lo maligno y lo diabólico. En efecto, a partir de nuestra cuidadosa lectura de la obra de Rosenkranz, determinamos que el horror de lo diabólico surge del hecho de que la maldad, cuando es elegida como fin en sí mismo, contiene la más profunda contradicción de todas: la contradicción de la libertad consigo misma. Esta auto-negación de la libertad hunde al hombre en el abismo de la maldad y lo llevan a la experiencia más radical de su negatividad ético-estética.

Bajo las formas de lo hechiceril y lo satánico, el deber ser ético del ser humano es negado y, por ende, ambas manifestaciones de lo horrendo se configuran también como contradicciones directas de la belleza humana. Esto ocurre porque, para Rosenkranz, ambas ideas (lo bueno y lo bello) son una y la misma cosa: “que en su fundamento más profundo lo bello y lo bueno sean lo mismo no es sólo propio de la idiosincrasia de la espléndida retórica de Platón, sino más bien enteramente la verdad. Tan verdadero es esto como que lo feo en sí y por sí es idéntico al mal, el mal es lo feo radical, absoluto, ético, religioso” (EF. 290; R. 325). Empero, esta identificación no quiere decir que lo feo, en tanto que expresión fenoménica y estética de lo malo, no tenga lugar en el arte. Por el contrario, “es conocido que las obras de arte perfectas desde el punto de vista estético no son aquellas que hacen milagros; milagrosas son las figuras totalmente excéntricas, con

frecuencia decididamente feas, que con sus formas estridentes poseen una fuerza de atracción mágica” (EF. 263; R. 292).

Consecuentemente, Rosenkranz considera que todo buen artista ha de tener la maestría suficiente para expresar la negatividad del infierno estético que es lo malo bajo las reglas generales de la representación de la belleza, y esto, lo ha de lograr sin disfrazar la fealdad o adornarla con lo agradable y lo sublime. En ese sentido, la representación artística de la horrenda maldad de lo diabólico ha de coincidir con su origen infernal, de manera que lo malo se vuelva objeto estético por medio de la deformación y las formas propias de lo repulsivo y lo vulgar. Sin embargo, dada la naturaleza extremadamente repulsiva si lo feo moral se manifestara como el fin único de una obra de arte, esta sería estéticamente insostenible. De ahí que, en cierto grado, el arte se preocupe por hacer manifiesta la relatividad de la fealdad, recordándonos en todo momento la conexión que lo malo y lo feo tienen con lo bueno y lo bello. Solo de esta manera, el infierno de lo horrendamente feo puede volverse estéticamente interesante y no absolutamente repugnante.

Esta posibilidad que tiene el artista de expresar la íntima relación que mantiene el mal con lo feo y el bien con lo bello, tiene su fundamento en que, tanto el mal y el bien como lo bello y lo feo, son palabras que usamos para valorar o rechazar los objetos del mundo que nos rodea. En ese sentido, la forma física de los objetos, los estímulos sensoriales de nuestro cuerpo y el comportamiento de los otros seres humanos pueden ser categorizados de manera general bajo las determinaciones calificativas de lo bello y lo feo. En efecto, esto lo hacemos constantemente en nuestra vida cotidiana cuando nos referimos a las personas como feas o bellas no por su apariencia física sino por su personalidad.

En definitiva, el arte tiene como responsabilidad traer a la sensibilidad aquella tormentosa profundidad del alma humana cuyas determinaciones nunca son unilaterales. Ocultos en nuestra interioridad hay una innumerable cantidad de sentimientos positivos y negativos que determinan en todo momento las motivaciones de nuestro actuar. Allí, el vicio, la virtud, el egoísmo, la compasión, la crueldad y la gentileza, se mezclan y dan lugar a un alma de hermosa, pero de terrible complejidad. Finalmente, hay que decir que todo arte, como forma más alta de la expresión del sentimiento y la libertad humanas, tiene una gran posibilidad de mostrarnos la parte oculta y oscura del alma humana en toda su desnudez. De ahí que, de la mano del genio artístico, una obra de arte sea capaz de causar en el espectador una verdadera fascinación e interés por lo repugnante, lo maldito, lo espectral, lo putrefacto, etc., pues todo esto corresponde a aquello que se encuentra en

el infierno de nuestra propia interioridad. Allí lo feo, lo bueno, lo malo y lo bello se confunden y producen en nosotros una profunda inquietud. Como bien dice el filósofo alemán Rüdiger Safranski (2000), “no hace falta recurrir al diablo para entender el mal. El mal pertenece al drama de la libertad” (13), y es precisamente esa libertad humana la que configura el vínculo entre lo estéticamente infernal y lo malignamente malévolo.

El mal no es ningún concepto; es más bien un nombre para lo amenazador, algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar. Le sale al paso en la naturaleza, allí donde ésta se cierra a la exigencia de sentido, en el caso, en la contingencia, en la entropía, en el devorar y ser devorado, en el vacío exterior, en el espacio cósmico, al igual que en la propia mismidad, en el agujero negro de la existencia. Y la conciencia puede elegir la crueldad, la destrucción por mor de ella misma. Los fundamentos para ello son el abismo que se abre en el hombre (Safranski, 2000, 14).

## BIBLIOGRAFÍA

- Baumgarten, A. G. (2014). *Metaphysics*. Londres: Bloomsbury.
- Baumgarten, A. G. (1961). *Aesthetica*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Burke, E. (2009). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. New York: Routledge. <http://dx.doi.org/10.4324/9780203868690>
- Cubo, O. (2012). *Kant. Sentido común y subjetividad*. México: Plaza y Valdez Editores.
- Eco, U. (2011). *Historia de la Fealdad*. Barcelona: Debolsillo.
- Kant, I. (2012). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, I. (2011). *Primera Introducción a la Crítica del Juicio*. Madrid: Escolar y Mayo Editores.
- Kant, I. (1992). Ensayo para introducir las magnitudes negativas en la filosofía. En: *Opúsculos de filosofía natural* (pp. 115-164). Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, I. (2009). *Crítica de la razón pura*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Kolnai, A. (2013). *Asco, soberbia, odio. Fenomenología de los sentimientos hostiles*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Mansur, J. C. (2010). *Kant: Ontología y Belleza*. México: Herder.
- Rodríguez, J. A. (2002). *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Barcelona: Suplementos Er.
- Rosenkranz, K. (2015). *Aesthetics of Ugliness: A Critical Edition*. Londres: Bloomsbury.
- Rosenkranz, K. (1853). *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg: Bornträger.
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero Editores.

Rosenkranz, K. (2015). *Estética de lo feo*. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias.

Safranski, R. (2000). *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets Editores.

Wenzel, C. H. (2005). *An Introduction to Kant's Aesthetics: Core Concepts and Problems*.  
Oxford: Blackwell Publishing.

### **Referencias no bibliográficas**

Almodóvar, P. (director). (1983). *Entre tinieblas* [cinta cinematográfica]. España: Tesauro S.A.