



Tesis Kantianas de Poética

Vasilica Cotofleac

I. El genio poético: naturaleza, racionalidad, sociabilidad

En la obra del filósofo de Königsberg la creación poética representa apenas uno de los tantos puntos que la reflexión alcanza en su despliegue, en virtud de la sensibilidad con la cual él recoge las tendencias más significativas en la cultura de la época. En un siglo decisivo para la fundamentación de la estética y conocido como "Geniezeit", su examen del juicio de gusto no podía omitir las nociones de *arte* y *genio*.

La poesía, leemos en la tercera crítica, "debe casi completamente al genio su origen".¹ Porque, como sin regla anterior un producto no puede llamarse nunca arte, y como el arte bello no puede inventarse a sí mismo la regla de producción, la naturaleza debe darla en el sujeto.²

Un análisis de lo específico de esta regla, tomando como base la proposición del autor que el arte debe ser considerado desde su condición de finalidad, revela que a los dos pilares de la genialidad, que son, según una interpretación ya tradicional de sus textos, la naturaleza y la racionalidad, hay que añadir un tercero: la sociabilidad.

1. En la edición de 1594 del *Examen de ingenios para las ciencias*, Juan Huarte de San Juan, partiendo del tratado aristotélico *De anima* y la significación de la palabra *entendimiento*, común entre los "filósofos naturales", de "potencia generativa" que "se *empreña* y *pare*" (conceptos), revisa las escrituras bíblicas, que hablan de "la generación del verbo divino" en "los mismos términos de padre y de hijo y de engendrar y de parir", para concluir que Dios fue llamado *Genio* ("que quiere decir el grande engendrador") a causa de la fecundidad de su intelecto.³

En el idioma latín *genius* era un derivado del verbo *gignere*, con el significado de "nacer". La noción incluyó, por tanto, entre sus notas definidoras, la idea de procreación, motivo por el cual fue relacionada desde el principio con el sexo masculino. Pero *genius* era también, en la esfera de representaciones del mundo romano, el principio vivificante del cuerpo, y, por extensión, la cualidad distintiva inmaterial de los lugares, ciudades y edificios, de agrupaciones humanas como colonias, provincias o legiones.⁴

De esta creencia deriva la acepción cultivada por la literatura clásica en la fase de disolución del imaginario mítico: la manera personal de ser de cada individuo. Los rasgos diferentes de los dos hermanos - uno que prefiere el descanso y la diversión mientras el otro no se permite tregua desde el alba hasta al anochecer - en la *Epístola*

¹ Manuel Kant, *Crítica del Juicio*, Editora Nacional, México, 1975, § 53, p. 395. (*infra*: CJ)

² *Id.*, § 46, p. 359.

³ J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946, p. 61.

⁴ Tudor Vianu, *Istoria ideii de geniu*, en *Postume*, E P L, București, 1966, p. 9.

// de Horacio, son explicados por el genio de cada uno, llamado también compañero de nacimiento, *natale comes*.⁵

Por particularización, y también en orden a la marca individual, el genio llega a ser entendido como la aptitud artística. En *Pro Archias poeta*, Cicerón defiende a un escritor, al cual se le niega el privilegio de la ciudadanía del Imperio, aduciendo a su favor la destreza lírica que lo vincula con el plano sagrado.⁶ El genio mantiene aquí su vieja significación de cualidad innata; pero la novedad consiste en su índole divina. Y la fuente de este modo diferente de interpretarlo es el pensamiento de los filósofos griegos, que recoge la enseñanza homérica.

En la *Odisea* el don de la creación literaria procede de alguna fuerza sobrehumana. A Demódoco, "el divino aedo", quien le concede el "canto" es la musa,⁷ y Fermio, implorando a Ulises que le perdone la vida, invoca su estatus de rapsoda inspirado por "un dios".⁸ El sentido de entidad autónoma con respecto al alma de la palabra *daimon* reaparece en los textos de Platón. Según sus referencias, Sócrates era guiado en sus acciones por su genio,⁹ y, al fallecer, cada hombre era conducido por este guía interior al lugar desde el cual los difuntos, después de ser juzgados, eran llevados hacia el Hades.¹⁰ Ecos de estas visiones son identificables en Kant, cuando afirma, en términos hipotéticos (y ligando un significante de origen latino con un significado grecolatino), que "probablemente se hace venir genio de genius, espíritu peculiar dado a un hombre desde su nacimiento, y que lo protege y dirige".¹¹

La concepción de la inspiración poética supraterrrenal, de fuente homérica, retomada en la "locura divina",¹² se mantuvo durante la Edad Media a través de la literatura romana tardía,¹³ hasta que el Renacimiento italiano la recuperó junto con la herencia cultural antigua. Pero a diferencia de las significaciones anteriores del concepto de genio, difundidas entre los romanos y los griegos, esta época va a consolidar – conservándolas implícitamente en las ideas de singularidad y masculinidad - a la de personalidad superior. Petrarca menciona en sus cartas a los poetas como a una "especie rara", o como a "la varonil estirpe de los bardos".¹⁴ Convertida pronto en el lugar común de las teorías estéticas del momento, esta posición va a persistir también en el período clásico, conjuntamente con la noción aristotélica de *ratio poetica*. Dos direcciones fusionadas más tarde en los cimientos de la acepción kantiana del genio como 'compuesto' que incluye naturaleza y racionalidad.

Genio, escribe el filósofo, "es el talento (dote natural) que da la regla al arte", "la facultad innata productora del artista".¹⁵ La definición, tal como aparece enunciada, nos obliga a esclarecer primero la diferencia entre *genio* y *talento*. El genio es *el talento*. El genio es *un talento*. El genio no se identifica, luego, completamente con cualquier talento, a pesar de la cercanía existente entre ellos. En un pequeño *Anmerkung* Kant lo confirma: "Genie und Talent sind verschieden. Man nennt zu willen

⁵ Cfr. *id.*, p. 11.

⁶ Cfr. *id.*, p. 12.

⁷ Homero, *Odisea*, VIII, Oveja negra, Bogotá, 1983, p. 451.

⁸ *Id.*, XII, p. 638.

⁹ *Apología de Sócrates*, en Platón, *Obras completas*, I, UCV / Presidencia de la República, Caracas, 1980, p. 230.

¹⁰ *Fedón*, en *id.*, p. 296 y ss.

¹¹ CJ, § 46, p. 360.

¹² *Ion*, en Platón, op. cit., XI.

¹³ E. Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, I, FCE, México, 1981.

¹⁴ Cartas, X, 5; cfr. W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, III, Meridiane, București, 1978, p. 27.

¹⁵ CJ, § 46, p. 359.

das Talent Genie, wegen der Approximation zum Genie".¹⁶

El sentido del genio como facultad productiva del artista se aclara sobre la base de su condición de "prolongación" de la naturaleza, y por referencia al modo científico. El genio no es el talento de descubrir o re-producir, sino el talento de producir original y magistralmente.¹⁷ El genio es, luego, un talento para el arte, que recibe la regla de la naturaleza, y no para la ciencia, siempre antecedida por reglas conocidas que determinan su proceder.¹⁸ A diferencia de la poesía, en el campo de la ciencia la distancia entre sabio y discípulo es suprimible. El seguidor puede llegar a tener tantos conocimientos como su maestro (y hasta superarlo); pues, debido a su universalidad, los datos de la ciencia son comunicables. Se pueden asimilar los *Principios de la filosofía de la naturaleza* de Newton - ilustra Kant con este ejemplo su afirmación -, pero no se puede aprender a ser poeta como Homero o Wieland.¹⁹ La distinción de fondo es la que hay entre originalidad y ejemplaridad, por una parte, e imitación por la otra (que Coleman resume como diferencia entre "vitalism and mechanism").²⁰ Los resultados de la ciencia pueden ser enseñados, mientras las creaciones de arte sólo pueden ser obra de algunos privilegiados, excepcionalmente favorecidos por la naturaleza.²¹ En el primer caso se trata de *talento*, en el segundo de *genio*, como "das ursprüngliche Talent".²²

2. Mientras en la esfera del conocimiento teórico la naturaleza es sensible (es el ámbito de los objetos de conocimiento), en el contexto de la problemática estética es identificada con lo suprasensible ("Übersinnlich"): "el substrato de la naturaleza fuera de nosotros y en nosotros",²³ y "campo" "inaccesible" para nuestra facultad de conocer.²⁴

En el caso de un producto de arte mecánico, el creador establece con anterioridad las reglas de trabajo. Pero cuando se trata de la belleza artística, cuyo modelo de producción es la belleza natural y cuyo contenido expresivo rebasa la contingencia sensible, el 'itinerario' *poietico* (< *poiesis*) sólo puede ser jalonado por lo

¹⁶ *Anmerkung von Genie*, en *Kant's gesammelte Schriften*, B. XXIX, Walter de Gruyter, Berlin, 1980, p. 12.

¹⁷ "El genio de un hombre es la magistral originalidad de su talento". Immanuel Kant, *Antropología. En sentido pragmático*, Alianza, Madrid, 1991, § 57, p. 148.

¹⁸ CJ, § 49, p. 378.

¹⁹ CJ, § 46, p. 360.

²⁰ Francis X. J. Coleman, *The Harmony of Reason: A Study in Kant's Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, 1974, p. 168.

²¹ Esta distinción, operada por Kant entre arte y ciencia, no es más que una reposición de la efectuada por Leonardo entre las ciencias *imitables*, cuyo aprendizaje hace del alumno un igual del maestro, y las *inimitables*, caracterizadas por un proceder no transmisible y un resultado único, singular, irreplicable. La ciencia (en sentido propio) es, para Da Vinci, imitable, en cuanto se basa en los principios de la geometría y la observación del medio ambiente, y es inimitable (en la acepción de arte), cuando no la puede aprender sino el que está capacitado por la naturaleza para ello. *Tratado sobre la pintura*; cfr. Tudor Vianu, *Istoria ideii de geniu*, p. 57 – 58.

²² *Anmerkung vom Genie*, p. 12. Pese a que el autor afirma en la *Crítica del Juicio* que el genio es un talento para el arte y no para la ciencia, y en la *Antropología* adjudica explícitamente el nombre de genio "exclusivamente a un artista", en esta última obra se refiere, sin embargo, al *genio científico*, mencionando, entre otras situaciones, a Newton y Leibniz, como a "dos cabezas universales" del "genio inventivo" que hicieron época en todo lo que emprendieron. Sin embargo, él los considera, como específica, sólo excepciones de la norma, del orden de aquellos "casos en que la naturaleza se desvía de su regla, rarezas para el gabinete del naturalista". *Antropología*, § 57, p. 148.

²³ CJ, § 57, p. 430.

²⁴ *Id.*, Introducción, II, p. 115.

suprasensible. Esta vez la regla de producción no es objetiva, susceptible de aprehensión verbal; no es "regla determinada"²⁵ y "no puede recogerse en una fórmula y servir de precepto".²⁶ La regla se manifiesta en el sujeto, se deduce del texto kantiano, pero no como elaboración consciente y conceptualizable sino como prolongación de la naturaleza.

Y ¿cómo es posible, entonces, el paso de esta regla desde la naturaleza a la obra a través del poeta? Sabemos que la 'fórmula' clásica del principio de finalidad es "todo agente obra en vista de un fin" (*omne agens agit propter finem*). El sujeto dedicado a la producción artística es, en su condición de *agente*, una creación de la naturaleza. Pero, a diferencia de las golondrinas, digamos, que construyen sus nidos por un mismo e invariable método, o de las abejas, que producen miel siguiendo las etapas de un proceso inalterable, el poeta de genio, además de ser dirigido en su actividad por lo suprasensible, como ser humano dotado de entendimiento²⁷ es capaz de definir la finalidad de su acción y de advertir la diversidad de los medios propicios para alcanzarla. Los hombres, escribe el filósofo en otra de sus obras, "no tienden a realizar sus aspiraciones de un modo meramente instintivo, como los animales".²⁸

El arte no constituye una forma de obrar completamente instintiva. Como realización humana supone deliberación, y, en cuanto agente natural y racional a la vez, el genio representa el elemento de enlace de los dos modos de acción creativa. "El gran abismo que separa lo suprasensible de los fenómenos"²⁹ desaparece en el caso del genio. Lo natural y lo racional se perfilan, en las tesis estéticas del autor, como dos piezas básicas, de cuyo engranaje surge y se desarrolla una dialéctica finalizada en la belleza artística. Que condensa, como una síntesis singular por su completud sujeto y objeto, yo y mundo, en una unidad cuya indivisibilidad sólo puede ser captada y cuyo sentido sólo puede ser 'conocido' en el sentimiento de participación de esta totalidad vivido durante la creación.

Lo suprasensible como substrato de lo creado es la fuerza creadora de la forma y del orden del mundo. En la manifestación de esta fuerza en el ser humano se le descubre a éste, dice E. Cassirer, su "verdadera y prometeica naturaleza".

*Al artista, que saca de sí constantemente un mundo en pequeño y lo coloca delante de sí en su concreción objetiva, se le convierte por primera vez el universo en algo comprensible, como producto de las mismas fuerzas que él experimenta en su interior.*³⁰

El nuevo sentido kantiano de la imitación (que nada tiene que ver con el formal del producto, del clasicismo estético) se afirma en esta dimensión *poietica*. En la reunión y empleo de sus energías internas para la composición, el poeta repite, "imita" el movimiento creador oculto del universo, impulsado por el mismo principio vivo de acción. El genio no necesita buscar a la naturaleza; "la lleva en sí y ha de estar seguro de que, de mantenerse fiel a sí mismo, tropezará siempre con ella,"³¹ se identificará y se manifestará como parte de ella.

De manera que, interpretado por Kant como género de autoría humana pero elaborado bajo la regencia de lo suprasensible, el arte no puede tener otra fuente que

²⁵ *Id.*, § 46, p. 360.

²⁶ *Id.*, § 47, p. 363.

²⁷ "... el artista (ser racional)..." CJ, § 65, p. 488.

²⁸ *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita*, en Immanuel Kant, *Filosofía de la historia*, Nova, Buenos Aires, 1964, p. 40.

²⁹ CJ, Introducción, IX, p. 154.

³⁰ Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, FCE, México, 1984, p.347.

³¹ *Id.*, p. 358.

el genio. Recibir la regla de la naturaleza no significa otra cosa que ‘sacarla’ de sí mismo en cuanto ser creado participante de lo creador. Y en cuanto participante de lo creador, el poeta participa, a partir de su propia creación, de todo lo creado. La obra en su devenir se convierte en punto de encuentro y de disolución de las diferencias y de las oposiciones. Por encima de las discontinuidades y de las fragmentaciones se reintegra, por un breve lapso, la unidad del mundo. El sentimiento de pertenencia a esta unidad es, al mismo tiempo, un sentimiento de reintegración del propio yo, percibido como plenitud del espíritu, *placer, belleza*.

Cómo se manifiesta el genio durante el acto creador en esta doble hipóstasis (sensible / suprasensible), se puede deducir de un análisis de la concepción kantiana del arte como finalidad sin fin. Distinguimos, con este propósito, una acepción *homeostática* del concepto de finalidad sin fin, referida al juicio reflexionante frente a la pieza elaborada (el acto de recepción), y una acepción *homeorhética*, limitada al proceso de ejecución (que es la que nos interesa en este contexto).

Aunque coincidentes en el sentimiento de placer, ellas representan perspectivas diferentes, cruzadas: desde el receptor hacia la obra, la primera, y desde el artista hacia la obra, la segunda. El acto de *creación* poética equivale a un proceso de construcción de una significación, cuya especificidad consiste en el carácter abierto, en su articulación, de la estructura que la sostiene, y en su susceptibilidad consecutiva de desplegarse en una pluralidad de re-significaciones en la infinita *re-creación* receptiva, sincrónica y diacrónica. Mas, como estas re-significaciones no se sobreponen nunca llena y perfectamente a la significación originaria, indeterminada en virtud de la apertura semántica que la convierte en simbólica, la coincidencia creador – receptor sólo se da en el plano subjetivo, como juego de las facultades. A este primer sentido de la finalidad el autor se refiere, de manera explícita, en un párrafo subtítulo *De la finalidad en general*.³² Para el segundo sentido el texto no ofrece, directamente, ninguna solución, aunque sí algunos elementos de investigación.

Si el arte se origina en la aspiración de belleza (el concepto que está a la base del producto es el de belleza), resulta que la finalidad está referida solamente a la forma de la obra. Finalidad sin fin, o “adecuación a un fin sin fin”, nos enseña Cassirer, significa la formación individual que una forma total revela en sí misma y en su estructura, mientras que el fin quiere decir el destino externo que a aquélla se le señala. Una forma adecuada a un fin tiene su centro de gravedad dentro de sí misma, una forma proyectada sobre un fin lo tiene fuera; el valor de la primera se basa en su existencia, el de la segunda en sus efectos.³³

Lo que responde a la necesidad creadora autorial no es el fin en cuanto *efecto* de la acción,³⁴ sino la acción en sí. No la obra de arte, en su independencia final, sino el acto de creación. No la realización en *lo realizado* sino en *el realizar*, en el milagro de aquel singular decir como ejercicio legislado, en busca de la armonía de las facultades en su juego libre. Proceso después del cual, la mayoría de los autores perciben un claro cambio en su actitud hacia el poema en dirección a lo material, si no de completa indiferencia. En sus reflexiones sobre la composición poética Valéry subrayaba este aspecto: “*La obra del espíritu existe solamente en el acto*. Fuera de ese acto, lo que permanece no es sino un objeto que con el espíritu no tiene ninguna relación particular.”³⁵ Encontramos apoyo, al respecto, en una secuencia kantiana, que, diferenciando el arte bello del oficio, sobrepone los términos *finalidad* y

³² CJ, § 10.

³³ E. Cassirer, *Kant, vida y doctrina*, FCE, México, 1974, p. 240.

³⁴ “... la acción, cuyo efecto es el fin...”; “... los fines que, como efecto de su acción, se propone a su capricho un ser racional...” M. Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981, p. 82.

³⁵ Paul Valéry, *Introducción a la poética*, Argos, Buenos Aires, 1944, p. 60.

realización: “consideran el primero como si no pudiera alcanzar su finalidad (realizarse), más que como juego...”³⁶

Y el elemento regulativo del juego es precisamente la regla plasmada bajo el signo de lo inescrutable de la naturaleza, aquella que el genio ‘saca’ de sí mismo, que el poeta extrae de la obscuridad impenetrable de su trasfondo suprasensible, en un acto de unicidad indescifrable en la espontaneidad de su acaecer; y esta regla no es otra que aquella que, en su carácter indeterminado, rige el esquematismo libre de la imaginación:

*hay figura, por lo tanto hay construcción (esquema), pero no es posible separar la regla de esa construcción, es decir, el proceder constructivo permanece inseparable del caso concreto de su ejercicio, de manera que no se constituye la regla como tal, el universal o el concepto; si bien, puesto que hay figura, hay unidad, o sea, hay aquello que un concepto habría de expresar, lo que no hay es el concepto que lo exprese; hay, pues, concordancia en general con la posibilidad de una plasmación de conceptos, pero no se plasma concepto alguno, o, para decirlo con las nociones de Kant, hay finalismo sin que haya finalidad alguna.*³⁷

Hay arte bello, cuando, aunque hay finalidad, no hay fin alguno; cuando hay conformidad a la regla en general, pero no hay regla determinada. Cuando la determinación del modo de construcción viene no de algún concepto o fin que el artista tenga, sino de la naturaleza.³⁸

Pero la realización en el juego, en el *realizar*, como placer en el acto de instauración de la belleza, implica, para el artista, un aspecto más, derivado de su condición humana. Cuando el genio da la regla como naturaleza, escribe Bartuschat, tiene él que ser algo más que esto: “*Als Subjekt, das als Natur die Regel gibt, und nicht als etwas anderes*”.³⁹ Si interesa lo bello sólo en la colectividad, es decir, el artista no se satisface con un objeto cuando no puede sentir la complacencia en el mismo en comunidad con otros hombres – como sostiene Kant –, entonces el acto *poietico* sólo puede representar, para él, una doble búsqueda del placer: en lo bello y en la posibilidad de compartirlo con otros, como el anverso y el reverso de una misma aspiración.⁴⁰

³⁶ CJ, § 43, p. 352.

³⁷ Felipe Martínez M., *La crítica del juicio estético, Hölderlin y el idealismo*, en R. Rodríguez A. y Gerard Vilar (Eds.), *En la cumbre del criticismo*, Anthropos, Barcelona, 1992, p. 141.

³⁸ “tanto en el sentido de que es naturaleza, esto es, escapar a cualquier concepto o fin, lo que en la obra de arte se manifiesta (de manera que es precisamente un abstraerse lo que se manifiesta), como también en el sentido de que es naturaleza, o sea, precisamente el escapar a cualquier “este o aquel” concepto o fin, lo que guía los pasos del artista.” *Id.*, p. 148.

³⁹ Wolfgang Bartuschat, *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1972, p. 152. (s.n.)

⁴⁰ El comentario de Villacañas Berlanga sobre la sociabilidad, desde el punto de vista del sentido común, resulta un argumento muy útil en este contexto: “Cuando se siente placer estético gusta ese objeto en cuanto a su forma, a su idoneidad para nuestras capacidades universales. Pero cuando se expresa en juicio, o cuando se señala hacia él para mostrarlo a los demás, no sólo se supone que los demás van a tener el mismo placer, sino que esta conducta está potenciada, porque encontramos placer suponiendo que vamos a disfrutar de un placer común. Este carácter común sobredetermina nuestro placer y lo hace más profundo. Surgen así dos perfeccionamientos paralelos de nuestra naturaleza y de nuestra sensibilidad, dos momentos de felicidad: uno, porque nuestras capacidades de conocimiento, nuestra intuición, nuestra imaginación, nuestra vista y nuestro tacto juegan con facilidad con la realidad; dos, porque nuestra sociabilidad natural se cumple, juega libremente, es motivo de placer y nos

Y precisamente si no perdemos de vista esta condición de *sujeto social* del artista, se completa y aclara el pensamiento de Kant, cuando, al principio de su discurso sobre la poesía, le fija el origen en el genio con una reserva.⁴¹ Si por genio se entiende el complejo de las dos facultades que conforman el talento excepcional, la imaginación y el entendimiento, como indica el pár. 49 (CJ), su maduración, su fecundidad y óptimo ejercicio dependen del medio existencial que enmarca, mostrando como *lanus* una doble cara – de albergue generoso por un lado y de exigencia selectiva por el otro –, la actividad del creador. De aquí la insistencia del filósofo en la necesidad del poeta de cultivar sus aptitudes naturales y de acumular experiencia cultural y de vida, de nutrir su espíritu y desarrollar su gusto.

3. El poeta necesita por tanto genio, pero también conocimientos de especialidad y ‘fibra’ competitiva. El primer factor es decisivo. Pretender hacer arte sólo armado de técnicas aprendidas, es quedarse en el nivel, sin valor, de la imitación. O, como decía en el s. I a. C. Filodemo, "poetizar bien sin ser buen poeta".⁴² Desde el diálogo platónico en el cual Sócrates advierte que es un artista incompleto el que se hace la ilusión de que algunas ‘recetas’ son suficientes para alcanzar el éxito,⁴³ esta idea y su complementaria, que no basta con tener talento si no se sabe usarlo, duraron en la historia de la estética hasta hoy.

Si bien Kant afirma que el arte de la poesía no es transmisible, por muy detallados que sean sus preceptos y excelentes sus modelos, admite que en ella, como en cualquier arte bello, hay algo mecánico, algo que puede ser comprendido y aprovechado según reglas determinadas (como las de métrica y versificación), y que se aprende justamente como condición de aprovechamiento del “dote natural”.⁴⁴

Con lo natural y lo aprendido, que no supone sin embargo sólo técnicas, el autor apunta a lo que llamamos en nuestros días *competencia* (o *educación*) *artística*, con sus dos vertientes: lo dado y lo adquirido; los supuestos naturales y los supuestos culturales de la creación. Lo dado es – en la interpretación actual – lo innato: sensibilidad espiritual particular, manera específica de relacionarse con el mundo, posibilidades imaginativas, agudeza de las impresiones. Lo adquirido abarca prácticamente toda la experiencia personal acumulada por el poeta como ser social, a la cual se agregan las nociones del campo artístico.⁴⁵

A este último componente, con sus dos niveles, Kant se refiere en momentos diferentes. El primer aspecto es señalado en el §47 (CJ); al segundo alude en el §60, cuando, en su comentario sobre "la propedéutica para todo arte bello en cuanto se trata del más alto grado de su perfección", incluye los conocimientos previos que se llaman "humaniora", y cuyo efecto es "la cultura de las facultades del espíritu".⁴⁶ Pero mucho más concretamente se refiere el autor a estos conocimientos (que en su curso

hace felices en su forma más básica: asistiendo a una felicidad de los demás que es común con la nuestra, y no contradictoria con ella. El placer estético, por su misma base universalizable, potencia el placer de la comunicación, de la sociabilidad, lo fortifica, lo fija, lo hace posible sin trabas, permite que se desarrolle ininterrumpidamente. *Esa fijación del placer de sociabilidad, de comunicabilidad* – a través del placer estético –, es el sentido común (...)” J. L. Villacañas Berlanga, *Racionalidad crítica. Introducción a la filosofía de Kant*, Tecnos, Madrid, 1987, p. 240.

⁴¹ La poesía "debe casi completamente al genio su origen" ("die *fast* gänzlich dem Genie ihren Ursprung verdankt"). *Supra*, nota 1. (s. n.)

⁴² Cfr. W. Tatarkiewicz, op. cit., I, p. 373.

⁴³ *Fedro*, en Platón, op. cit., III, p. 317.

⁴⁴ CJ, § 47, p. 364.

⁴⁵ Hay muchos autores que se refieren al tema; de la bibliografía en español, por ej. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1962.

⁴⁶ CJ, §60, p. 450.

de pedagogía llama *cultura* y los presenta como fuente de habilidad)⁴⁷ en la división dedicada al arte bello:

para el arte bello en toda su perfección, se requiere mucha ciencia, como, verbigracia, conocimiento de las lenguas antiguas, estar versado en la lectura de los autores que pasan por clásicos, historia, conocimiento de las antigüedades, etc. y, por tanto, esas ciencias históricas, ya que constituyen la preparación necesaria y la base para el arte bello y, en parte también, porque entre ellas se comprende también el conocimiento de los productos del arte bello (elocuencia, poesía)...⁴⁸

Interesante es, además, desde el punto de vista de la educación, la forma en que el filósofo equilibra en torno al artista una doble función de la sociabilidad. La inclinación natural del ser humano a la sociabilidad, como "estado" en que éste "siente más su condición de hombre", no supone el completo acuerdo, la cordialidad y el afecto mutuo inalterables.⁴⁹ La constitución civil es una relación de individuos libres, que, sin perjuicio de su libertad en el conjunto de su unión con otros, se desenvuelven, sin embargo, bajo leyes de coacción.⁵⁰ De manera que la sociedad es ámbito de desarrollo de las disposiciones naturales no sólo en cuanto actúa como "regazo materno" (cuadro benévolo y área protector), sino también en su carácter de contexto oponente frente a la tendencia, igual de fuerte, de las personas, a individualizarse y a vencer todas las formas de antagonismo.

No sólo en lo concerniente al arte, sino en general, dice Kant, "la habilidad no puede desarrollarse bien en la especie humana más que por medio de la desigualdad entre los hombres" dentro del "todo llamado *sociedad civil*".⁵¹ Y es justamente este segundo modo, negativo en sus manifestaciones⁵² pero positivo por sus repercusiones formativas en el sujeto, el que lleva en sí el germen de la evolución progresiva del individuo y de la especie. La resistencia, insiste Kant, "despierta todas las facultades del hombre".⁵³

La insociabilidad es una forma de sociabilidad. Los logros individuales son, en cierta medida, su fruto, resultan de los impulsos naturales egoístas del hombre a afirmarse entre los demás.

Así como los árboles de un bosque, precisamente porque cada uno trata de quitarle el aire y el sol al otro, se esfuerzan por sobrepasarse, alcanzando de ese modo un bello y recto crecimiento, mientras que los que están en libertad y separados de los demás extienden las ramas caprichosamente, creciendo de modo atrofiado, torcido y encorvado, del mismo modo la totalidad de la cultura y del arte que adornan la humanidad, tanto como el más bello orden social, son frutos de la insociabilidad.⁵⁴

Y precisamente en estos impulsos egoístas del hombre, sugiere Kant, se

⁴⁷ Immanuel Kant, *Réflexions sur l'éducation*, J. Vrin, Paris, 1974, p. 82. La misma afirmación la hace en la segunda parte de la tercera crítica (CJ, § 83, p. 597.)

⁴⁸ CJ, § 44, p. 354 – 355.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Los hombres "piensan de modos muy diversos" y su voluntad no puede ser puesta bajo un principio común" de concordancia. M. Kant, *Teoría y praxis*, Leviatán, Buenos Aires, 1993, p. 41.

⁵¹ CJ, § 83, p. 598 – 599.

⁵² "no es, por cierto, amable". *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita*, p. 44.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Id.*, p. 46.

origina, en parte, la creación artística; pues ellos son los que "excitan al mismo tiempo las fuerzas del alma, las aumentan y las templan para que no sucumbamos a esos males".⁵⁵ El poeta siente, con más intensidad que los demás, gracias a su "espíritu favorable al sentimiento moral", la necesidad de contrarrestar "la rudeza y la violencia de aquellas inclinaciones que pertenecen más bien a la animalidad en nosotros", para dar salida a su oculta y particular "aptitud para fines más elevados".⁵⁶ Actitud de ser humano y de ser racional que encuentra en este particular hacer la manera propia de ser en el mundo y de comunicación con los demás. Y la sociabilidad, presentada por Kant como la tercera condición del artista, al lado de la naturaleza y de la racionalidad, proyecta así una sombra de duda sobre el carácter de finalidad sin fin de la obra de arte.

Bibliografía

a.

- Crítica del Juicio*, Editora Nacional, México, 1975.
Antropología. En sentido pragmático, Alianza, Madrid, 1991.
Fundamentación de la metafísica de las costumbres, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
Idea de una historia universal en sentido cosmopolita, en *Filosofía de la historia*, Nova, Buenos Aires, 1964.
Kant's gesammelte Schriften, B. XXIX, Walter de Gruyter, Berlin, 1980.
Réflexions sur l'éducation, J. Vrin, Paris, 1974.
Teoría y praxis, Leviatán, Buenos Aires, 1993.

b.

- Bartuschat, Wolfgang, *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1972.
 Cassirer, Ernst, *Kant, vida y doctrina*, FCE, México, 1974.
 Coleman, Francis X. J., *The Harmony of Reason: A Study in Kant's Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, 1974.
 Martínez Marzoa, Felipe, *La crítica del juicio estético, Hölderlin y el idealismo*, en Rodríguez Aramayo, Roberto y Vilar, Gerardo (eds.), *En la cumbre del criticismo*, Anthropos, Barcelona, 1992.
 Villacañas Berlanga, José Luis, *Racionalidad crítica. Introducción a la filosofía de Kant*, Tecnos, Madrid, 1987.

c.

- Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión literaria*, Gredos, Madrid, 1962.
 Cassirer, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, FCE, México, 1984.
 Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, FCE, México, 1981.
 Homero, *Odisea*, Oveja negra, Bogotá, 1983.
 Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946.
 Platón, *Obras completas*, UCV / Presidencia de la República, Caracas, 1980.
 Tatarkiewicz, Wladyslav, *Istoria esteticii*, Meridiane, București, 1978.
 Valéry, Paul, *Introducción a la poética*, Argos, Buenos Aires, 1944.
 Vianu, Tudor, *Istoria ideii de geniu*, en *Postume*, EPL, București, 1966.

⁵⁵ CJ, § 83, p. 601 – 602.

⁵⁶ *Ibidem*.

II. La poesía como medio de conocimiento.

Se habla del arte como de una forma extensiva de conocimiento, que permite el acceso a zonas y fenómenos ocultos del mundo y del hombre. En sus escritos Kant no se refiere nunca a la poesía en estos términos. Pero llama la atención el hecho de que apoya el proceso de su creación en las facultades cognitivas, y, para más coincidencia todavía, investidas ambas de posibilidades ampliadas de ejercicio.

Recordamos, como punto de partida, que "el placer acompaña las representaciones como modos de conocimiento".⁵⁷ "Pleasure [interpreta correctamente Kemal] is connected with the use of rationality, with engaging the mind in a way similar to its cognitive use".⁵⁸ En el mismo sentido, Coleman entiende las ideas estéticas, que, por expresar lo suprasensible "logically cannot be expressed in determinate concepts",⁵⁹ como una suerte de "cognitive overture".⁶⁰

La obertura (*sinfonia avanti l'opera*) es la pieza con la cual se da inicio a una obra musical. Su función es la de preparar psicológicamente el auditorio y de resumir los argumentos más significativos de la composición. Sirve de introducción temática, se presenta, dice un texto especializado, como una "sucesión de ideas" (de acuerdo con lo que, en el espacio especulativo de la música, se denomina "pensamiento rapsódico").⁶¹ La comparación de Coleman hace pensar, a la luz de esta definición, en una aproximación, en una asomada del poeta, por encima "de las barreras de la experiencia", a la indeterminación de lo suprasensible. De hecho Kant menciona a este último como "campo ilimitado pero también inaccesible para nuestra *total* facultad de conocer".⁶² Y, al añadir que "nuestro conocimiento *teórico*" es el que "no se encuentra extendido en lo más mínimo a lo suprasensible",⁶³ nos abre la posibilidad de considerar alguna otra forma de 'acceso' a esta dimensión, aunque él no da ningún indicio explícito al respecto aparte de calificarla de *inteligible*.⁶⁴ (Y ¿será, acaso, simple azar que, para decir *inteligible*, no emplea ni *verständlich*, ni *begreiflich*, sino *intelligibel*?)

La 'captación' de lo suprasensible, por encima del orden común de los fenómenos del mundo, en las relaciones ocultas, imperceptibles desde otras perspectivas, de las cosas, de las afinidades y de los contrastes, no encuentra en el lenguaje poético la *significación*, sino la expresión a través de la *sugerencia*. El poeta, dice Hartmann,

*se detiene en lo imponderable del movimiento y de la géstica humana, ignorado en el fluir de lo cotidiano; y, aunque él no puede revelárselo al ojo, puede hacerlo aparecer frente a la mirada interior, por la mediación indirecta de la palabra.*⁶⁵

La poesía tiene el don de "abrir puertas" hacia la 'región' desconocida del mundo, de completar la percepción de la vida y de proyectar al sujeto "en una

⁵⁷ Manuel Kant, *Crítica del juicio*, Editora Nacional, México, 1975, § 44, p. 355. (*infra* CJ)

⁵⁸ Salim Kemal, *The Importance of Artistic Beauty*, "Kant-Studien", H. 4 / 1980, p. 493.

⁵⁹ F. X. J. Coleman, *The Harmony of Reason: A Study in Kant's Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, 1974. p. 165.

⁶⁰ *Id.*, p. 163 – 164.

⁶¹ *Enciclopedia Salvat de los grandes temas de la música*, Salvat, Pamplona, 1983, vol 1, fasc. 3, p. 42 –43.

⁶² CJ, Introducción, II, p. 115; (s. n.)

⁶³ *Id.*, p. 116. (s.n.)

⁶⁴ CJ, § 57, p. 430

⁶⁵ Nicolai Hartmann, *Estética*, Univers, București, 1974, p. 21.

dimensión con pretensiones más amplias que las meramente cognoscitivas".⁶⁶ Aunque la obra de arte "no es discurso cognoscitivo, ni puede reemplazarlo, sí puede problematizarlo y enriquecerlo",⁶⁷ en la medida en que nos remite a reflexiones que superan la racionalidad prosaica. Porque, como las demás artes, ella posee una "batuta mágica", con la cual se le da forma a lo incaptable, se logra lo que la simple expresión y formulación no consigue: "acercar a los sentidos lo que es suprasensible y nunca visible, y darle, en el corazón del hombre, la fuerza que sólo lo sentido como cercano y presente la tiene".⁶⁸

Creemos que la concepción kantiana del arte como juego de las facultades, encuentra su justificación interpretada sólo en relación con el papel originario de éstas en el conocimiento. Aún en su discurso de 1777 como "Opponent" a Kreuzfeld, Kant se refería a la actividad de la imaginación y del entendimiento en el plano artístico como a una vía hacia la verdad y como a una posibilidad de presentarla en una forma diferente de la usual, "insípida" e "incolora".⁶⁹

El mismo término *idea estética* remite, en vista de su origen,⁷⁰ a un modo de conocimiento de diferencia reflejada en su particularidad funcional. La discursividad teórica se basa en el concepto, que es el producto de una abstracción, y supone una *subordinación* de la representación a la unidad conceptiva. En el arte poético, en cambio, la expresión se apoya en la idea, *incluida* como contenido inmediato en una imagen, que, en virtud de su materia de fuente sensible-suprasensible, resulta irreductible a un determinado concepto. Y justamente a esta irreductibilidad, que le confiere estabilidad a la imagen, se debe la diversidad conceptual que está a la base de la ilimitación simbólica de la metáfora. Lo que convierte en simbólica una imagen es, señala E. Bréhier, su fijeza ante la variabilidad conceptual, la sustitución de la relación de subordinación en dirección al concepto por la de inclusión en dirección a la idea. Y si la idea está incluida en la imagen, la simbolización no es, como generalmente se cree, el resultado de una asociación directa de una imagen y de una idea, sino de una disociación y posterior reunificación de la imagen con la idea, de recuperación y reinstauración receptiva de su unidad originaria en una libertad que

⁶⁶ Antonio M. López Molina, *Razón pura y juicio reflexionante en Kant*, Univ. Complutense, Madrid, 1983, p. 196.

⁶⁷ Lisímaco Parra, *La obra de arte en la teoría estética de Kant*, en David Sobrevilla (comp.), *Filosofía, política y estética en la Crítica del Juicio de Kant*, Goethe Institut, Lima, p. 248.

⁶⁸ A. M. López Molina, op. cit., p. 29.

⁶⁹ "Es gibt eine Art von Schein, von dem der Geist nicht getäuscht wird, sondern mit dem er spielt. Durch solchen Schein will der, der ihn hervorruft, nicht in arglosen Gemütern Irrtum erzeugen, sondern Wahrheit, angetan mit dem Kleide der Erscheinung, das ihr inneres Wesen nicht verdunkelt, sondern sie nur geschmückt vor Augen stellt. Die Erscheinung täuscht nicht durch Schmuck und Blendwerk Unerfahrene und Leichtgläubige, sondern sie benutzt die Veranschaulichungskraft der Sinne und lässt so das nüchterne, farblose Bild der Wahrheit in sinnliche Farbe getauscht in die Erscheinung treten.

Wenn in solchem Schein etwas enthalten ist, wodurch er, wie man gewöhnlich sagt, täuscht, so möchte ich ihn lieber *spielenden Schein (Illusion)* nennen. Der Schein, der täuscht, verschwindet, sobald man erkannt hat, dass es nur leerer Schein und Täuschung war, der spielende Schein dagegen, da er ja nichts anderes ist als Wahrheit als Erscheinung, bleibt bestehen, auch wenn er wirklich durchschaut ist; er erhält zugleich den Geist in angenehmer Bewegung, auf dem Grenzgebiet zwischen Irrtum und Wahrheit gleichsam fluktuierend, und schmeichelt ihm, der sich seiner Spürkraft gegenüber den Verführungen des Scheins bewusst ist, ausserordentlich. Der Schein, der Täuscht, missfällt, der Schein, der spielt, gefällt in hohem Masse und erfreut." B. A. Schmidt, *Eine bisher unbekannte lateinische Rede über Sinnestäuschung und poetische Fiktion*, "Kant-Studien", H. 1 / 1911, p. 8.

⁷⁰ Kant la hace surgir, observa Wolfgang Iser, "nicht aus der Einbildungskraft, sondern aus der Relation der Einbildungskraft zum Verstand." *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1972, p. 122.

genera posibilidad.⁷¹ A partir de este punto comienza lo “poético” como expresión de un sentido pensado en imagen y no en concepto; de lo “indecible”, sugerido por medio de atributos cuya “significación analógica se cumple a través del símbolo;”⁷² se nos abre e ilumina el “espacio de lo suprasensible inmenso y pleno de tinieblas para nosotros”.⁷³

El conocimiento poético sería lo que también Bréhier identifica, a partir de un intelecto aparte que él llama “meditativo”, como el límite del pensamiento, alcanzado por una profundización paulatina por imágenes;⁷⁴ donde la verdad se revela como una “sombra que ha sido tocada por la luz pero sigue siendo, en un éxtasis interminable que nos angustia y maravilla, extraña sombra”.⁷⁵

Comentando la obra kantiana, E. Cassirer se acerca mucho al planteamiento de estas páginas. El conocimiento teórico de la experiencia es fragmentario. Todo eslabón necesita, para su comprensión científica, de otro que le señale como su “causa” el lugar que le corresponde dentro del tiempo y del espacio. Pero éste, a su vez, necesita de otro, y así sucesivamente. La articulación de los elementos en series conforma el complejo de relaciones que es la experiencia. La obra de arte, en cambio, circunscrita dentro de sí misma, con su centro propio, como un algo individual y desligado que descansa sobre sí mismo y lleva en sí su propia finalidad, trae una nueva imagen de conjunto de la realidad y del cosmos espiritual. “Aquí, lo individual no apunta hacia un algo abstracto-universal situado detrás de ello, sino que es de por sí este algo universal, porque lo lleva simbólicamente dentro de su contenido”.⁷⁶

El hecho artístico nos ofrece una oportunidad distinta de mirar la articulación de lo individual para formar un todo, de lo múltiple dentro de una unidad: no desde lo singular a lo total, sino del todo a los detalles. Nuestra actitud frente a él también es diferente. No nos interesamos en su objetividad, sólo tratamos de captarlo en su pura existencia.⁷⁷ El entendimiento no puede abarcar este tipo de unidad en cuanto unidad. En este caso, la imaginación, que debe servir como un “instrumento de la razón”,⁷⁸ sólo puede manifestarse como productiva. Pero, aclara Mörchen, “‘produktiv’ bedeutet jetzt vor allem ‘frei’”.⁷⁹ Lo que no significa una libertad absoluta, sino una nueva forma de percepción, capaz de alcanzar lo existente inaccesible al “lenguaje del entendimiento”.⁸⁰

Aquello a lo cual el entendimiento no tiene acceso sigue siendo, por tanto, parte de lo existente. “Aunque la imaginación sea una tan grande artista, e incluso maga, no es creadora, sino que tiene que sacar de los sentidos la materia para sus

⁷¹ E. Bréhier, *Origine des images symboliques*, en *Etudes de philosophie moderne*, PUF, Paris, 1965, p. 174.

⁷² Cirilo Florez, op. cit., p. 108.

⁷³ M. Kant, *Cómo orientarse en el pensamiento*, Leviatán, Buenos Aires, 1982, p. 43.

⁷⁴ E. Bréhier, *De l'Image a l'Idée*, en op. cit., p. 161 – 169.

⁷⁵ Cintio Vitier, *Poética*, s. ed., La Habana, 1961, p. 15.

⁷⁶ E. Cassirer, *Kant, vida y doctrina*, FCE, México, 1974, p. 359.

⁷⁷ *Id.*, p. 362.

⁷⁸ “Die Vernunft verschafft sich im Geiste den Stoff der Anschauung, der ihr gemäss ist; die Einbildungskraft des Genies ist daher keine reproduktive (Kunst keine Nachahmung), aber sie ist auch nicht die theoretisch-produktive, (...) sondern sie ist “freie Einbildungskraft”, “Werkzeug der Vernunft”. Richard Kroner, *Von Kant bis Hegel*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1924, p. 267.

⁷⁹ Hermann Mörchen, *Die Einbildungskraft bei Kant*, Max Niemayer, Tübingen, 1970, p. 169.

⁸⁰ “Mit der Verwandlung der Sprache des Verstandes in die Sprache der Einbildungskraft bietet sich das Seiende selbst in einer bis dahin für den Verstand unzugänglichen Weise dar.” W. Biemel, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Kölner Universitäts Verlag, Köln, 1959, p. 79.

producciones.⁸¹ O, como lo dice Kant en otra forma, “la expresión visible de ideas morales que dominan interiormente al hombre puede, desde luego, tomarse sólo de la experiencia.”⁸² A pesar de originarse, invariablemente, en un fragmento de vida concreto y personal, la obra de arte apunta siempre hacia profundidades significativas en las cuales se revela un sentimiento que, en la medida en que es el sentimiento del yo, es, al mismo tiempo, un sentimiento de la existencia y del mundo. Lo que diferencia la descripción de un paisaje por medio de los conceptos de las ciencias naturales de su representación poética, es precisamente la presencia de este sentimiento en el objeto. Llegar a través de él en la cercanía de lo suprasensible y ‘asumirlo’ es un acto particular, interior, de absoluta intimidad.

*No arrancamos de la “esencia” de lo suprasensible para analizarlo luego en sus manifestaciones sueltas, sino que su idea nace en nosotros al agrupar las tendencias fundamentales que se manifiestan en la conciencia misma y hacer que se encuentren en un “punto de mira imaginario”, situado más allá de la experiencia.*⁸³

Vitier habla, en un sentido análogo, de un “saber poético” cuya peculiaridad parece ser que “no se agota en su expresión, sino que más bien la engendra en cuanto se revela formal y esencialmente inagotable”,⁸⁴ y cuyo impulso, “la palabra silenciosa que emerge de la nada personal”, intransmisible “como especie intelectual”, pertenece al “abismo que nos fundamenta.”⁸⁵ La comunicación de este saber poético, que supone, como tarea de la palabra, no la expresión sino el *hacer ver*, sólo es posible a través de un acto original y único de *participación*.⁸⁶

La misma imaginación que opera en el conocimiento lógico, es responsable de la *composición* artística, en una hipóstasis funcional diferente: obedeciendo una ley de asociación dictada por el espíritu,⁸⁷ en última instancia por la naturaleza misma, en virtud de la incidencia poética ante una diversidad conceptual del entendimiento. Porque, si bien este último no determina concretamente, se mantiene activo como referencia determinativa y condición de unidad concienical.

Torretti observaba que admitir una actividad de la imaginación libre de la determinación del entendimiento equivale a reconocer “una interrupción de la experiencia objetiva” por la experiencia estética, es decir, “una conciencia temporal y unitaria que, sin embargo, no enfrenta la unidad del sujeto a la unidad del objeto, esto es, una conciencia en la que me olvido de mí a la vez que olvido las cosas”. La dificultad consistiría – concluía este autor - en aceptar “el misterio” que “envolvería el paso de una forma de conciencia a otra, del fantaseo libre a la experiencia razonada”.⁸⁸

El olvido de sí y de las cosas durante la ejecución artística, la ausencia del marco de lo objetivo es una ilusión, apariencia provocada por la concentración intensa y la amplitud consecuente del grado de apertura perceptiva. Signo de la “interioridad e ‘intimidad’ fuertemente afectiva del contacto” con la obra, como características del

⁸¹ Immanuel Kant, *Antropología. En sentido pragmático*, Alianza, Madrid, 1991, § 28, p. 72.

⁸² CJ, § 17, p. 221.

⁸³ E. Cassirer, op. cit., p. 367 – 368.

⁸⁴ Op. cit., p. 14.

⁸⁵ *Id.*, p. 41 – 42.

⁸⁶ *Id.*, p. 44.

⁸⁷ Según la *Antropología*, el espíritu es “ la facultad productiva de la razón que da *a priori* a la imaginación un modelo” de la forma unitaria de lo vario...” § 68 B, p. 177.

⁸⁸ R. Torretti, *Manuel Kant. Estudio sobre los fundamentos de la filosofía crítica*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1967, p. 567.

sentimiento de placer,⁸⁹ sentimiento de sí, del mundo, de los nexos con el mundo y de la participación de su infinita unidad, plenitud del sentimiento vital. El placer estético, dice Hartmann, no es "pérdida-de-sí" en el objeto, *unio mystica*; el objeto queda frente al sujeto sin posibilidad de suspender la distancia.⁹⁰

La armonía de las facultades se realiza no por la adecuación de la representación a un determinado concepto, sino a la posibilidad de conceptos en general; - la condición de posibilidad de la estructura poética fundamental, la metáfora. El poeta percibe una representación surgida en su imaginación como aquello que Kant llama "idea estética", cuando la representación dada no es susceptible de colocar bajo *un* determinado concepto, pero está expuesta a un abanico de posibles conceptos del entendimiento. La concordancia de las dos facultades se cumple precisamente por la virtualidad de esta difusión conceptual, en su "juego libre" con una unidad sintética fluctuante entre una pluralidad de posibilidades semántico-simbólicas. (Cuando la representación es susceptible de colocar bajo *un* concepto, la concordancia de las facultades se realiza según regla dada por el entendimiento; que no suspende el nexo de dependencia regulativa, no permite libertad, no hay juego y no hay simbolismo.)

La dimensión del mundo a la cual el hombre tiene acceso a través del arte, lo insólito, lo misterioso, lo suprasensible, no puede captarse, en su inaccesibilidad conceptual, de otro modo que por medio de las posibilidades analógicas del símbolo artístico. "Las intuiciones sin conceptos son ciegas", ininteligibles, no llegan a proporcionar ningún conocimiento, leemos en la crítica de 1781.⁹¹ Pero en el caso del conocimiento poético, aun cuando las intuiciones no están sometidas a conceptos, ellas encuentran – gracias al ejercicio natural del genio - su unidad en una síntesis susceptible de ser reducida a una pluralidad de conceptos virtuales en general y a ninguno en particular.⁹² (El carácter "intuitivo" del arte es hoy un lugar común de la estética.) Kant hasta especifica, en cierto momento, que el modo simbólico⁹³ es un modo del intuitivo, asomando – en nuestra interpretación - la realidad de un proceso distinto de asunción cognitiva del mundo, que rompe los límites de la finitud sensible. Un conocimiento, añadiríamos para finalizar, que, a manera de "una especie de esquema trascendental",⁹⁴ nos permite ver y asimilar el cuadro de nuestra existencia, tan inmediato y constante, al tiempo que infinito y desconocido en su extraña condición de posesión posesiva.

Bibliografía

a.

Crítica del Juicio, Editora Nacional, México, 1975.

Antropología. En sentido pragmático, Alianza, Madrid, 1991.

Crítica de la razón pura, Alfaguara, Madrid, 1984.

Cómo orientarse en el pensamiento, Leviatán, Buenos Aires, 1982.

b.

Bartuschat, Wolfgang, *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1972.

⁸⁹ N. Hartmann, op. cit., p. 81.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1984, A₅₂ / B₇₆, p. 93.

⁹² "la libertad de la imaginación consiste precisamente en que esquematiza sin concepto". CJ, § 35, p. 321.

⁹³ "representación según una mera analogía". CJ, § 59, p. 321.

⁹⁴ Umberto Eco, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979, p. 202.

- Biemel, Walter, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Asthetik für die Philosophie der Kunst*, Kölner Universitäts Verlag, Köln, 1959.
- Cassirer, Ernst, *Kant, vida y doctrina*, FCE, México, 1974.
- Coleman, Francis X. J., *The Harmony of Reason: A Study in Kant's Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, 1974.
- Florez Miguel, Cirilo, *Poiesis y mimesis en la experiencia estética kantiana*, en Rodríguez Aramayo, Robert y Vilar, Gerard (eds.), *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, Anthropos, Barcelona, 1992.
- Kroner, Richard, *Von Kant bis Hegel*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1924.
- López Molina, Antonio Miguel, *Razón pura y juicio reflexionante en Kant*, Universidad Complutense, Madrid, 1983.
- Mörchen, Hermann, *Die Einbildungskraft bei Kant*, Max Niemayer, Tübingen, 1970.
- Parra, Lisímaco, *La obra de arte en la teoría estética de Kant*, en Sobrevilla, David (comp.), *Filosofía, estética y política en la Crítica del Juicio de Kant*, Goethe Institut, Lima, 1991.
- Torretti, Roberto, *Manuel Kant. Estudio sobre los fundamentos de la filosofía crítica*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1967.

Hemerografía.

- Kemal, Salim, *The Importance of Artistic Beauty*, "Kant-Studien", H. 4 / 1980.
- Schmidt, Bernh. Adolf, *Eine bisher unbekannte lateinische Rede Kants über Sinnestäuschung und poetische Fiktion*, "Kant-Studien", H. 1 / 1911.

C.

- Bréhier, E., *De l'Image a l'Idée; Origine des images symboliques*, en *Etudes de philosophie moderne*, PUF, Paris, 1965.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979.
- Enciclopedia Salvat de los grandes temas de la música*, Salvat, Pamplona, 1983.
- Hartmann, Nicolai, *Estética*, Univers, București, 1974.
- Vitier, Cintio, *Poética*, s. ed., La Habana, 1961.

III. La sensibilización poética

De las consideraciones de Kant sobre la belleza como símbolo de la moralidad, de la tercera crítica, pueden extraerse, por una disociación del contenido contextual, proposiciones de carácter teórico sobre el proceso de sensibilización poética. El filósofo no menciona la palabra *metáfora*, pero a esta estructura estilística se refiere, sin duda, cuando nombra las "expresiones para conceptos, no por medio de una intuición directa, sino sólo según la analogía con la misma, es decir, el transporte de la reflexión sobre un objeto de la intuición, a otro concepto totalmente distinto", incluso a uno "al cual quizá no pueda jamás corresponder directamente una intuición".⁹⁵

La relación entre un término propio y uno figurado "por medio de una analogía" tiene aquí el mismo sentido que en los diversos autores que se aproximaron al tema desde Aristóteles hasta nuestros días. La actividad del Juicio en esta circunstancia es doble: "primero, aplicar el concepto al objeto de una intuición sensible, y después

⁹⁵ Manuel Kant, *Crítica del Juicio*, Editora Nacional, México, 1975, § 59, p. 444 – 445. (*infra* CJ) Esto es, exposición indirecta (símbolo), a diferencia de la exposición directa (esquema).

en segundo lugar, aplicar la mera regla de la reflexión sobre aquella intuición a un objeto totalmente distinto, y del cual el primero es sólo símbolo".⁹⁶ Esclarecer esta doble "ocupación" del Juicio equivale a descifrar el 'mecanismo' de figuración, responder la vieja pregunta sobre el modo de articulación del tropo literario fundamental. Tomamos como base el siguiente segmento:

Ahora bien: cuando bajo un concepto se pone una representación de la imaginación que pertenece a aquel concepto, pero que por sí misma ocasiona tanto pensamiento que no se deja nunca recoger en un determinado concepto, y por tanto extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado, entonces la imaginación, en esto, es creadora y pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales para pensar, en ocasión de una representación (cosa que pertenece ciertamente al concepto del objeto), más de lo que puede en ella ser aprehendido y aclarado.

*Las formas que no constituyen la exposición de un concepto dado, sino sólo expresan, como representaciones adyacentes de la imaginación, las consecuencias allí enlazadas y el parentesco con otras, llámense atributos (estéticos) de un objeto cuyo concepto, como idea de la razón, no puede ser expuesto adecuadamente.*⁹⁷

La representación de la imaginación puesta bajo un concepto según la ley de la asociación ("exposición directa") corresponde al término propio, al vocablo de frecuencia común y sentido lógico, delimitado. Pero cuando la imaginación se vuelve creadora por el "impulso" de los atributos estéticos, que no son formas que pertenecen a la hipotiposis del concepto, sino que provocan, como representaciones adyacentes, la extensión estética ilimitada de la representación principal, se ocasiona una profusión de pensamiento inabarcable por ningún concepto. No dicen mucho, en su precariedad sustancial, estas líneas, pero son más que suficientes como referencias de interpretación.

Todos operamos, entre ciertos límites de flexibilidad que no nos impide la comunicación, con la misma acepción de – por ejemplo - la palabra *tela*. Pero cuando un poeta escribe *tela de las lluvias*, la presencia de la representación adyacente (*lluvias*), que no pertenece a la exposición del elemento inicial, suprime la autonomía de éste de representación susceptible de colocar bajo un concepto. El autor esboza, así, una proposición comúnmente admitida en la estética literaria de hoy: que el símbolo artístico no es privativo como el lingüístico, sino integrativo.⁹⁸ Cuando decimos (cambiando de ejemplo) *cuna de madera*, el primer término manifiesta su competencia deíctica independientemente del calificativo agregado y tenemos un símbolo privativo. Pero cuando leemos en un poema el sintagma *cuna de mar*, para la significación poética debe tomarse en consideración la secuencia entera, y se trata de un símbolo integrativo.

La modernidad de Kant en este plano ha sido señalada ya por Crowther, quien ve la distinción entre representaciones adecuadas a conceptos, por una parte, y a ideas estéticas, por la otra, una anticipación de la distinción actual entre las imágenes denotativas y las connotativas, entre las que funcionan como simples signos y las que

⁹⁶ CJ, § 59, p. 444.

⁹⁷ *Id.*, § 49, p. 373 – 374.

⁹⁸ Tudor Vianu, *Simbolul artistic*, en *Postume*, EPL, București, 1967, p. 147 y ss. En el mismo sentido puede interpretarse la afirmación de Kemal, que la indeterminación conceptual no supone en Kant confusión o inarticulación, sino riqueza de conexiones con otros conceptos. Salim Kemal, *The Importance of Artistic Beauty*, "Kant-Studien", H. 4 / 1980, p. 498.

interesan por su capacidad de estimular el avance del pensamiento asociativo.⁹⁹ En el primer ejemplo propuesto (*tela de las lluvias*) la representación adyacente (*lluvias*) no funciona como atributo lógico (como podrían ser *gruesa* o *suave*), sino como atributo *estético*. En las palabras de Kant, ella "da ocasión a la imaginación para extenderse sobre una porción de representaciones afines que hacen pensar más de lo que se puede expresar por palabras en un concepto determinado", y, por tanto, "en una expresión determinada del lenguaje".¹⁰⁰

Sin embargo, con estas afirmaciones Kant no elimina de la poesía los atributos lógicos, cuya función, útil y necesaria, enlaza con la de los atributos estéticos, para los mismos fines de creatividad de la imaginación. La poesía toma "el espíritu que vivifica sus obras sólo de los atributos estéticos de los objetos, que van al lado de los atributos lógicos y dan a la imaginación un impulso, para en ellos pensar, más de lo que se puede reunir en un concepto".¹⁰¹ Lo que él denomina *atributo lógico*, en la poesía no puede ser otra cosa que el epíteto *explicativo* – con sus variantes –, que expresa una propiedad de lo contenido en el concepto de una representación (montaña *alta*, agua *clara*). Mientras el atributo estético es, en general, aquel elemento conceptual, cuya articulación a otro concepto tomado como término-base de una comparación implícita, tiene como efecto la sustitución de la discursividad lingüística privativa (de contenido lógico) por la presentación sintagmática integrativa (de contenido simbólico).

Precisamos que Kant no toma en cuenta la metáfora *plasticizante*, sino la metáfora específicamente artística, reveladora, infinitamente simbólica; aquella que "posee el valor artístico más elevado", supone "la tarea más productiva de la imaginación y crea, con su indeterminación sugerente, el estado poético por excelencia".¹⁰² A diferencia de la primera, que constituye una técnica compensatoria en relación con las insuficiencias del lenguaje directo y está destinada a dar más vigor y claridad a la expresión literaria, la segunda suprime el significado normal reemplazándolo por una visión nueva, distinta y nunca plenamente convertible en términos lógicos, de significaciones que superan las fronteras del mundo concreto, de la experiencia sensible. En unos versos como: "Parece que en las nubes se abre una puerta / Y pasa de las noches la blanca reina muerta",¹⁰³ cualquier lector establece la paridad *blanca reina de las noches muerta - luna* sin dificultad. La metáfora es, en este caso, finita, determinada. En cambio una metáfora como "la música de las sonrisas del mundo" queda fuera de la determinación receptiva exacta y única, y es interesante la resonancia kantiana que se percibe en el comentario de Tudor Vianu al respecto:

*La metáfora "la música de las sonrisas del mundo" presupone, incuestionablemente, una comparación que incluye, como término inexpresado e imposible de formular, un cierto aspecto sensible del mundo, que adivinamos en las perspectivas ilimitadas de esta metáfora, sin que podamos formularlo jamás.*¹⁰⁴

La metáfora es la sensibilización de la idea estética, como representación de la imaginación que "provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por lo tanto, ningún

⁹⁹ Paul Crowther, *Fundamental Ontology and Transcendent Beauty. An Approach to Kant's Aesthetics*, "Kant-Studien", H. 1 / 1985, p. 67.

¹⁰⁰ C.J., § 49, p. 374 – 375.

¹⁰¹ *Id.*, p. 374.

¹⁰² Tudor Vianu, *Los problemas de la metáfora*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1971, p. 115.

¹⁰³ Mihai Eminescu, "Melancolía".

¹⁰⁴ *Los problemas de la metáfora*, p. 115.

lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible;¹⁰⁵ una imagen originaria, un embrión formal no diferenciado aún, un *pattern*, como diría Dorfles,¹⁰⁶ o un "étimo espiritual"¹⁰⁷ que se revela en la idea poética.

La idea estética es - aprovechando el análisis de Meckauer - "das Dargestellte"; mientras que la idea poética es "die Darstellung", "die Gegenständliche des Kunstwerkes", "der sogenannte 'Stoff' der Kunst, das Motiv, die Fabel". La idea poética no es "das Wesentliche des Kunstwerkes, sonder nur Symbolträger, stoffliche Einkleidung dessen, was wir ästhetische Idee nannten".¹⁰⁸ La relación entre estos dos términos, que conforman, desde la perspectiva de la obra finalizada, una unidad, se manifiesta, en el plano del devenir artístico, como una sucesión temporal mediata por la metáfora.

Cuando el poeta escribe "de mi silencio surge / en cada estrella / un manantial", su expresión literal representa la idea poética. Pero ésta no cuenta – en vista de su capacidad de comunicación directa limitada (o nula) - más que como vehículo de otra *idea*, de un sentimiento, de una disposición. Y la poesía crece, así, a través de un lenguaje "cifrado" en el espacio de distanciamiento entre significante y significado, como el por medio del cual la naturaleza nos habla "figuradamente" en sus formas bellas.¹⁰⁹

Bibliografía

a.

Kant, Manuel, *Crítica del Juicio*, Editora Nacional, México, 1975.

b.

Crowther, Paul, *Fundamental Ontology and Transcendent Beauty. An Approach to Kant's Aesthetics*, "Kant-Studien", H. 1 / 1985.

Kemal, Salim, *The Importance of Artistic Beauty*, "Kant-Studien", H. 4 / 1980.

Meckauer, Walter, *Asthetische Idee und Kunsttheorie*, "Kant-Studien", H. 3 / 1917.

c.

Dorfles, Gilo, *El devenir de las artes*, Brev. FCE, México, 1963.

Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955.

Vianu, Tudor, *Simbolul artistic*, en *Postume*, EPL, București, 1967.

Vianu, Tudor *Los problemas de la metáfora*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1971.

¹⁰⁵ C J, § 49, p. 371.

¹⁰⁶ Gilo Dorfles, *El devenir de las artes*, Brev. FCE, México, 1963, p. 49.

¹⁰⁷ Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955.

¹⁰⁸ Walter Meckauer, *Asthetische Idee und Kunsttheorie*, "Kant-Studien", H. 3 / 1917, p. 294.

¹⁰⁹ C J, § 42, p. 347.