

PROLEGÓMENOS A UNA CRÍTICA DE LA RAZÓN POÉTICA
(KANT Y LA *AUTOPÓIESIS* DE LA SUBJETIVIDAD)

MANUEL CARRAPISO ARAÚJO

*Lleno de méritos está el Hombre;
mas no por ellos sino por la Poesía
hace de esta tierra su morada.*
(Hölderlin.)

*Hermoso mundo, ¿dónde estás? ¡Vuelve,
amable apogeo de la naturaleza!
Ay, sólo en el país encantado de la poesía
habita aún tu huella fabulosa.
El campo despoblado se entristece,
ninguna divinidad se ofrece a mi mirada,
de aquella imagen cálida de vida
sólo quedan las sombras.*
(Schiller.)

*El camino de una revolución en la filosofía terminará con
una crítica de la razón simbólica.*
(Eduardo Nicol.)

0. Una vuelta esforzada a Kant

Siempre es pertinente una vuelta a Kant, si no con doctrinario espíritu escolástico, sí con la voluntad de orear tanta *debilidad* como aqueja al pensamiento contemporáneo desde el sólido asidero de su filosofía, un tenso ejercicio intelectual que llevó la razón hasta sus límites sin concesiones al desencanto escéptico o a la fabulación idealista. Quizás el desfundamiento al que nos ha arrastrado la topicalizada *posmodernidad* finisecular no sea sino la certificación de lo vigente que sigue la prometeica tarea que tenemos encomendada desde la Ilustración, a saber: la construcción de la Subjetividad, de la que

tantas veces estamos de regreso (postistas) sin haber alcanzado siquiera a pisar los márgenes de su horizonte. Y esta urgente *anamnesis* reparadora tropieza, cuando volvemos a Kant, con la roquedad de su escritura, con su estilo intrincado, como si nos demandara una iniciación hermenéutica dolorosa antes de abrirnos solícito las puertas de su discurso¹. No obstante esa aspereza lingüística, tan prosaica, podemos asomarnos tras ella con Kant a la esencia de lo poético.

1. El lugar de lo poético en la estética kantiana

Me propongo en las páginas que siguen delimitar el territorio al que Kant circunscribe la poesía sobre la base de sus reflexiones estéticas en la tercera de sus críticas: la *Crítica del Juicio*². Son cuantitativamente poco extensos los textos en los que puede documentarse el interés kantiano por lo poético³, pero cualitativamente destilan una profundidad de análisis incuestionable. Si, como algunos críticos denuncian⁴, Kant no parecía dotado de un elevado gusto artístico en lo tocante a disciplinas como la música o la pintura, no puede decirse lo mismo de sus gustos poéticos, pues estos estaban a la altura de los más refinados (Milton, Pope, Haller están en la nómina de sus afectos literarios). Pero no interesa tanto aquí el aspecto psicológico del gusto del Kant ciudadano, cuanto la reflexión teórica sobre el gusto y el arte del Kant filósofo, una reflexión en la que —no deja de ser revelador— abrevaron su sed lírica poetas de la talla de Goethe y Schiller. No está entre mis intenciones, ni habría base para ello, impostar un tratado kantiano sobre poética (al modo aristotélico); tampoco contribuir a dilucidar de la mano de sus reflexiones el controvertido, y en cierto modo espurio, estatuto epistemológico de la poesía (¿conocimiento?, ¿comunicación?, ¿sentimentalidad?, ¿nominalismo?), sino hilvanar las iluminadas intuiciones de Kant sobre la creación poética con el fin de rastrear las apoyaturas que en la tradición filosófica pueda tener eso que,

¹ Cf. Immanuel Kant, *La metafísica de las costumbres* (trad. cast. de Adela Cortina y Jesús Conill), Madrid, Tecnos, 1989, págs. 6-7.

² Todas las referencias que haga de esta obra (en lo sucesivo *CJ*) remiten a la edición y traducción de Manuel García Morente (Madrid, Colección «Austral», Espasa-Calpe, 1991⁵). Citaré las reflexiones de Kant dentro del mismo texto indicando el parágrafo y la página de la edición indicada. Destinaré las notas a pie de página a la bibliografía secundaria y a otras observaciones.

³ Aparte de los párrafos que Kant dedica a la poesía en la *CJ*, Sergio Givone (cf. *Historia de la estética* [trad. esp. de Mar García Lozano], Madrid, Tecnos, 1990, pág. 38) nos hace saber que «desde los años sesenta, en el periodo llamado precrítico, habla de la poesía como una producción de imágenes dirigida únicamente a “poner en juego” todas las facultades espirituales y a “alterarlas vivamente” sin tener en cuenta la “inteligibilidad” de dichas imágenes».

⁴ Véanse, por ejemplo, S. Körner, *Kant*, Madrid, Alianza Editorial, 1981², pág. 176, y Manuel García Morente, en «Introducción» a *CJ*, edición citada, pág. 23.

entre otros, María Zambrano ha dado en llamar, en feliz emparejamiento semántico, la *razón poética*⁵.

Advierto ya desde el inicio que, como presupuesto hermenéutico, uso aquí el término «poesía» de una forma relajada, como un aglutinante semántico de todo lo que tenga que ver con *producción de sentido*; más cercano por tanto a la acepción griega de ποιήσις que a la actual de presentación versificada (rimada o libre) del lenguaje. Es decir, como lenguaje *poético* frente al lenguaje *mimético*. Si Aristóteles dejó la poética en una cierta forma de imitación de la realidad, Kant la llevó más allá al entenderla, fundamentalmente, como el lugar privilegiado «en donde se puede mostrar en toda su medida la facultad de las ideas estéticas» (*CJ*, § 49, 271). Así pues, a través de lo poético vertebraré las referencias que Kant hace a la imaginación, al genio, a la metáfora, al símbolo.

2. Lenguaje ideológico y lenguaje ideográfico u oratoria frente a poesía

Amparado en el criterio extrínseco de los modos de expresión (nivel de los significantes) de las ideas estéticas (nivel de los significados), Kant ensaya en la *CJ* una división de las *bellas artes*⁶ siguiendo la analogía del lenguaje. Así tenemos: artes de la *palabra*, artes de la *forma* y el arte del *juego de las sensaciones*⁷. Las intenciones últimas de este estudio aconsejan fijar la atención sólo en el primer grupo: artes de la palabra. Las reduce Kant a dos: Oratoria y Poesía⁸. Kant comienza contraponiendo oratoria y poesía en función de la distinta articulación que en uno y otro caso presenta el libre juego entre entendimiento e imaginación: «*Oratoria* es el arte de tratar un asunto del

⁵ Un excelente estudio sobre este constructo zambraniano es el de Chantal Maillard, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992.

⁶ Sobre la historia de este sintagma, tan en desuso ya en su acepción universalista, véase Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (trad. esp. de Antonio Gómez Ramos), Barcelona, Paidós, 1991, págs. 46 y ss. En esta obra he encontrado, por otra parte, una de las lecturas más esclarecedoras y justas de la tercera *Crítica* kantiana, así como la autopresentación más diáfana de la propia hermenéutica gadameriana sobre lo estético.

⁷ El carácter provisional de esta clasificación lo declara el propio Kant: «El lector no juzgará este bosquejo de una posible división de las bellas artes como teoría ya planteada. Es sólo uno de los ensayos de muchas clases que se pueden y se deben organizar» (*CJ*, § 51, 279, nota 47). Y más adelante insiste: «En general, juzgará el lector esto sólo como un ensayo del enlace de las bellas artes, bajo un principio que sea éste, verbigracia, el de la expresión de ideas estéticas (según la analogía de un lenguaje), y no lo considerará como una deducción tenida por definitiva» (*ibidem*, § 51, pág. 282, nota 50).

⁸ Pueden extrañar a un lector actual los olvidos que acusa esta exigua nómina; si bien el teatro y el canto aparecen citados luego (*cf. CJ*, § 52, 285) como productos subsidiarios de la composición entre aquellas bellas artes primarias (el teatro resultaría de la unión de la oratoria con la exposición pictórica; el canto, de la unión de la poesía y la música), la novela —que ciertamente alcanzará su mayoría de edad como género en el siglo :ix— no es mencionada por Kant.

entendimiento como un libre juego de la imaginación; *poesía* es el arte de conducir un libre juego de la imaginación como un asunto del entendimiento» (*CJ*, § 51, 279). Parecería, pues, a primera vista, que la única diferencia entre ambas estribaría en el disfraz con que en un caso y en el otro se enmascara la finalidad de la enunciación: en la oratoria la finalidad teórica (ocupar idóneamente el entendimiento conforme a un fin) vendría disimulada en la finalidad lúdica; en lo poético, la finalidad lúdica vendría disimulada en la teórica. Pero veremos que esto no es así de simple y que la distinción reposa en un nivel más profundo: el desigual valor (de verdad) que presentan ambas enunciaciones y su diferente aptitud para expresar ideas estéticas.

La oratoria es tratada por Kant con escaso afecto. En su opinión, el orador incumple una promesa por defecto, pues anuncia una voluntad de verdad en su discurso, pero ésta queda disuelta en afeites literarios; el poeta, en cambio, incumple su promesa por exceso, pues lo que se anunciaba como un simple juego con ideas deviene incremento de sentido, revitalización de un entendimiento mortecino (si atado inexorablemente a *lo dado*) que en su extravío poético puede «dar vida a sus conceptos por medio de la imaginación» (*CJ*, § 53, 286). Si Platón desdeñó a los poetas porque no hacían otra cosa que divertir al género humano con fábulas⁹, Kant viene a desbaratar este prejuicio, pues aunque el propósito inicial del poeta sea la ficción del juego, al final da inopinadamente más de lo que anuncia en una suerte de sobrevenida donación de sentido. Kant se manifiesta resueltamente en favor de la poesía a la hora de asignar el puesto de privilegio dentro de las bellas artes. Por lo que toca a su valor estético «entre todas mantiene la poesía [...] el primer puesto» (*CJ*, § 53, 286). Hay otras razones, apuntadas por Kant, para minimizar el valor *estético* de la oratoria y enfatizar el de la poesía, y lo más interesante de estas razones es que vienen fundadas en motivos *éticos*¹⁰. Mientras que «en la poesía todo ocurre honrada y sinceramente» (*CJ*, § 53, 287) en la oratoria el objetivo final de la persuasión, instrumentado por la seducción de las imágenes y la puesta en escena¹¹, puede trastocar las *ideas* estéticas en aquellos falsos *ídolos*

⁹ Cf. Platón, «La República», libro II, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986, pág. 696.

¹⁰ Creo notar en este punto —aunque soterrada— una justificación precisa e incontrovertible de las vinculaciones —en las que abundaré más adelante— que lo estético y lo ético tienen en Kant. Sobre esta copertenencia de los ámbitos estético y ético en Kant puede leerse con provecho el excelente trabajo de Eugenio Trias «Ética y Estética (Kant, Wittgenstein, Hegel)», en AA.VV., *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, Madrid, Visor, 1990, págs. 107-128. Asimismo, a este respecto, véase Cirilo Flórez Miguel, «Arte y Moralidad en Kant», en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía (Homenaje al Prof. Saturnino Álvarez Turiénzo)*, Universidad Pontificia de Salamanca, XVII (1990), págs. 159-174.

¹¹ Kant escribe: «El orador anuncia un asunto y lo conduce como si fuera sólo un juego con ideas para entretener a los espectadores» (*CJ*, § 51, 279). Es interesante notar aquí cómo el traductor —García Morente— quiere acentuar ese carácter escenográfico, ficticio, que Kant advierte en la oratoria y para ello no duda en corregir (respetando, supongo, el tenor literal del

que ya Bacon acertó a desenmascarar. El orador —sostiene Kant—, en su afán de imponerse mediante apariencias que cautiven los espíritus, hurta a estos la posibilidad de independencia y autonomía de juicio, y, así, la voluntad actúa inducida heterónomamente y no *por deber*, como exige el imperativo categórico. Además, entiende Kant desde su *pathos* ilustrado que para convencer a los hombres basta la verdad desnuda debidamente expuesta, sin afeites emotivos o ingeniosos (en terminología austiniana podríamos hablar de que hay una acentuación de los valores *locutivos* del discurso, en detrimento de los *perlocutivos*). Aquel virtuosismo verbal, artificioso, en que los sofistas —según la caracterización que de ellos hace Platón— convirtieron el *bien decir*, desinteresándose por la verdad de lo enunciado, es objeto también ahora de los recelos de Kant cuando de lo que se trata es de *decir el bien*:

[...] el mero concepto claro de esas clases de asuntos humanos [se está refiriendo aquí Kant a los dominios judicial, didáctico y moral], unido con una viva exposición de ejemplos, y sin faltar a las reglas de la eufonía de la lengua o de la conveniencia de la expresión para ideas de la razón (lo cual, en su conjunto, constituye el hablar bien), tiene ya en sí suficiente influjo sobre los espíritus humanos para no necesitar además recurrir aquí a las triquiñuelas de la persuasión, que, pudiéndose emplear éstas también para excusar o encubrir el vicio y el error, no pueden destruir completamente la sospecha secreta de una artificiosa superchería (*CJ*, § 53, 287).

Y, más adelante, reivindicando de nuevo la *pureza* del placer poético, insiste en la indigencia moral de la oratoria a la vez que avisa certero de las miserias de la propaganda:

Debo confesar que una bella poesía me ha proporcionado siempre un placer puro, mientras que con la lectura del mejor discurso de un orador del pueblo romano, o de los actuales parlamentos, o de un orador sagrado de todo tiempo, se mezclaba el sentimiento desagradable de la desaprobación de un arte insidioso que sabe mover los hombres como máquinas en cosas importantes, para un juicio que, en la reposada reflexión, debe perder en ellos todo peso (*ibidem*, § 53, 288).

Kant va a contribuir desde la *CJ* a reparar un equívoco largamente sostenido cuando acierta a distinguir entre Oratoria y Retórica¹². Por Retórica

texto kantiano) el «auditores» de la primera edición de su traducción castellana de la *CJ* por «espectadores», lo que viene a enfatizar, sin duda, el distanciamiento entre el emisor y el receptor del mensaje, un mensaje que el destinatario no tanto escucha cuanto contempla embelesado y, a la postre, embaucado (*cf. ibidem*, nota 48).

¹² De las vicisitudes históricas de la Retórica y sus violentas relaciones con la Filosofía, cuando no se acertó a distinguir a aquélla del mero arte declamatorio (Oratoria), dan cuenta dos estudios, los mejores de que disponemos en traducción castellana, a saber: Ch. Perellman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica* (trad. esp. de Julia Sevilla Muñoz),

entiende la simbiosis de elocuencia y estilo en el lenguaje (la preceptiva clásica del *hablar bien*), mientras que la Oratoria se distingue por su carácter artificioso (*ars oratoria*) orientado expresamente a la persuasión, lo que hace que el lenguaje degenera en huera declamación, barroquismo, mendacidad y enviamiento del estilo. Son las intenciones ocultas del discurso del orador lo que repudia Kant (las *arti-mañas*) y le hacen sospechar de la utilidad didáctica y/o moral que aquél pueda tener. La apuesta es por un lenguaje franco aun cuando ello vaya en detrimento de lo artístico¹³.

También en nuestros días se ha reivindicado, por parte de los filósofos, la pertinencia de la retórica para la tarea filosófica. Ricoeur, por ejemplo, distinguiendo entre retórica y sofística o —como él mismo dice— retórica *negativa*, escribe:

La retórica, en un sentido positivo, es una herramienta necesaria a la filosofía. Es la base para la búsqueda de los argumentos probables. Entre el dogmatismo de la necesidad y el escepticismo de la duda universal, se encuentra el imperativo de lo probable. Es la esencia de la filosofía que se halla en las antípodas de seducir a través de argumentos falaces¹⁴.

Recapitulemos: entre las artes de la palabra, la poesía aventaja a la oratoria en valor estético —porque aspirando sólo a ser juego deviene vivificación del espíritu— y en valor moral —porque pone honradez y sinceridad donde la oratoria aviesas intenciones. Ésta nos constriñe el ánimo (la voluntad), aquélla nos lo provoca y expande. En síntesis, podría decirse que el lenguaje de la oratoria es *ideológico* y el de la poesía es *ideográfico*.

Madrid, Gredos, 1989; véanse especialmente las págs. 7-43, y Brice Mortara Garavelli, *Manual de Retórica* (trad. esp. de María José Vega Ramos), Madrid, Cátedra, 1991; véanse especialmente las págs. 7-62.

¹³ «La elocuencia y el hablar bien (en conjunto, retórica) pertenecen al arte bello; pero la oratoria (*ars oratoria*), como arte de emplear las debilidades de los hombres al servicio de las propias intenciones (sean éstas todo lo bien pensadas, todo lo buenas, realmente, que se quiera), no es digna de ningún *respeto*. Por eso se elevó, tanto en Atenas como en Roma, a su más alto grado, en un tiempo en que el Estado corría a su ruina y la verdadera manera patriótica de pensar se había perdido. El que, además de una clara visión de las cosas, tiene en su poder la lengua, con su riqueza y su pureza, y, además, de una abundante imaginación propia para la exposición de sus ideas, toma un vivo interés de corazón en el verdadero bien, ése es el *vir bonus dicendi peritus*, el orador sin arte, pero lleno de energía, como lo deseaba Cicerón, sin haber él mismo permanecido, sin embargo, fiel a ese ideal» (Cf. § 53, 288, nota 52; la cursiva es del autor). Nótese aquí la vinculación que se plantea entre el apogeo de la oratoria (la propaganda) y los periodos de crisis de la humanidad. Parece quedar bien claro, por el perfil que Kant presenta de ese *vir bonus dicendi peritus*, que la construcción moral de la realidad lo que demanda son eso, *oradores sin arte*, hombres con *estilo* vital, acaso —Kant no termina por decirlo— *poetas*.

¹⁴ Cf. Paul Ricoeur (entrevistado por Antonio Puente), diario *El Sol*, 5-VII-1991, pág. 49.

3. Del «recreo» en el gusto a la «creación» en el genio

En la *CJ* plantea Kant dos modos de consideración de la experiencia estética:

a) la dimensión —valga decir— *pasiva* del sujeto que contempla desinteresadamente la belleza de la naturaleza para recrearse en ella (belleza natural). El placer estético aquí es extraño al *confort* técnico. No tiene en su base, como éste, un interés. El placer que obtenemos descansa en la contemplación, en el juicio, pero no en la apropiación de la cosa (de la que no obtenemos ni siquiera un conocimiento). En el placer estético dejamos al objeto libre en su propia presentación sin someterlo a la cadena medios-fines. Esa libertad del fenómeno (objeto) viene posibilitada por un modo de mirar (sujeto) ocioso, desinteresado, que no atiende al conocimiento y el uso, sino al sentimiento y el disfrute. Así salva Kant la ateoricidad y apracticidad de los juicios de gusto. La belleza no es una cualidad ontológica de la cosa que haya que conocer o usar para un fin, sino el efecto residual en el sujeto de una mirada que agota en sí misma su propia finalidad (*finalidad sin fin*). Hay en Kant una clara subjetivación de la belleza, de la que nos dice que no es «sin relación con el sentimiento del sujeto, nada en sí» (*CJ*, § 9, 150)¹⁵.

b) la dimensión —valga decir— *activa* del sujeto que da forma, interesado, a la naturaleza (embelleciéndola) para crear, a partir de ella, mundos (Arte). Si en el primer caso el interés de Kant no era otro que anclar lo estético en el *gusto* como el espacio privilegiado de su representación subjetiva en la armonía de las facultades, en este caso se desplaza el centro de gravedad de lo estético hacia el *genio* como el espacio privilegiado de la potencia de crear: «Para el juicio de objetos bellos como tales se exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la *creación* de tales objetos, se exige genio» (*CJ*, § 48, 267). Kant deambula entre la tradición heredada del racionalismo (el problema del gusto) y la anticipación romántica (el problema del genio). La dimensión gnoseológica de lo estético se reclama del *sentimiento*; su dimensión ontológica se reclama del *espíritu*¹⁶.

¹⁵ En un análisis comparado he advertido no pocas fluencias kantianas en las reflexiones que sobre la poesía hace Carlos Bousoño, uno de los mejores estudiosos del fenómeno poético. Algunas las traeré a colación en este trabajo. Sobre el carácter no objetivo de la belleza natural dice Bousoño lo siguiente: «El autor de la belleza natural es, sin duda, el espectador, que del panorama vislumbrado saca unos cuantos elementos relacionados entre sí y desprecia otros por carentes de significación. Y como en esta realidad que tengo ante mis ojos nada hay que me obligue verdaderamente a trazar el esquema que trazo y no otro cualquiera [advírtase aquí en Bousoño el eco kantiano de la libertad de la imaginación frente al concepto], se deduce que la belleza natural, por no ser obligatoria, carece de objetividad [...]. La belleza natural es un invento mío, y por tanto, ella, por sí y ante sí, no existe, aunque sí existen las cosas que soportan la belleza que yo les impongo»; cf. *Teoría de la expresión poética*, I, Madrid, Gredos, 1976^e, pág. 60.

¹⁶ Sobre la noción kantiana de *espíritu* véase el trabajo ya citado de Cirilo Flórez Miguel, págs. 160 y ss.

En tanto que lo que viene a caracterizar —incluso etimológicamente— a la poesía¹⁷ es esa potencia capaz de engendrar mundos, en lo que sigue voy a circunscribir mis análisis a las reflexiones kantianas en torno al genio. Y puesto que, de entre todas las bellas artes, es la poesía la que presenta un mayor gradiente de genialidad (cf. *CJ*, § 53, 286), lo que vengamos a decir —con Kant— del genio servirá para alcanzar a delimitar, con alguna precisión, qué sea eso que misteriosamente se pone en juego en la racionalidad poética.

4. La teoría kantiana del genio

La teoría kantiana del genio representa el primer intento en la historia del pensamiento estético de explicar la producción artística en términos de creatividad, de innovación o de invención, privilegiando con ello la autonomía del artista (del hombre) ilustrado frente al ideal imitativo del clasicismo. Esta advocación al poder metamorfoseador del símbolo Prometeo será después lugar común para los románticos. Cuando enfrenta Kant el problema de explicar lo específico del arte frente a otros *productos* del hombre como pueda ser la ciencia, se encuentra con que la mera reflexión racional (que le había servido para distinguir los productos del arte de las bellezas naturales) no es suficiente. La belleza de la obra de arte no se resuelve en un puro conocimiento teórico de reglas; son éstas condición necesaria pero no suficiente para la aparición de la belleza. Mientras que la actividad científica encuentra la última razón de su éxito en un proceder conforme a reglas objetivables que anticipan los efectos buscados, es decir, en un método susceptible de ser seguido por cualquier interesado¹⁸, «no se puede aprender a hacer poesías con ingenio, por muy detallados que sean todos los preceptos de la poética y excelentes los modelos de la misma» (*CJ*, § 47, 264). Si la ciencia es *problema*, la poesía es *misterio* —creo que convendría Kant en decir con María Zambrano¹⁹.

En la creación poética, en tanto que artística, hay norma o ley, pero no objetiva o conceptual. La finalidad de la creación artística no puede estar pre-determinada puesto que se trata de una *finalidad-sin fin* que no tiene término limitante. En la poesía acontecen representaciones de la imaginación que se resisten a ser apresadas conceptualmente, es decir, el concepto está presente,

¹⁷ Ποίεiv significó entre los griegos «crear algo con la palabra». Cf. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1981³; vid. sub. «Poesía y poética», pág. 2612.

¹⁸ Éste fue el ideal gnoseológico de la Modernidad en su intento de socializar el conocimiento y rescatarlo de las intransferibles cualidades cuasidivinas del mago o el alquimista. El *método* baconiano y los posteriores proyectos racionalistas contribuyeron a secularizar la ciencia y aventar con ello el carácter *sacerdotal* y esotérico que tuvo durante la Edad Media.

¹⁹ «[...] la filosofía es problema ante todo. Para la poesía nada es problemático, sino misterioso»; cf. María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion, 1987, pág. 20.

pero no obliga a una determinada representación²⁰ y se abre con ello el elástico espacio de la espontaneidad. Pero Kant —que, no lo olvidemos, tiene como propósito último una *crítica* de la conciencia estética, es decir, apuntalar las condiciones de inteligibilidad de lo bello— no lo fía todo a la originalidad del genio. No podemos sustraernos a una cierta reglamentación, a cierta mecánica, sin caer en la extravagancia. Ésta es la reserva kantiana:

[...] en todas las artes libres es necesario algo que haga violencia, o, según se dice, un *mecanismo* sin el cual el *espíritu*, que debe ser libre en el arte y animar él solo la obra, no tendría cuerpo alguno y se volatilizaría, no es malo recordarlo (verbigracia, en la poesía, la corrección del lenguaje y su riqueza, así como la prosodia y medida de las sílabas), ya que algunos nuevos educadores creen excitar lo mejor posible un arte libre quitando de él toda sujeción y convirtiendo lo que es un trabajo en un meró juego (CJ, § 43, 258-9)²¹.

Así pues, un arte libre no es un arte anárquico; lo que quiere decir Kant es que el genio crea según unas reglas indeterminadas que no pueden ser aprendidas ni imitadas, sino sólo seguidas como *modelos* heurísticos, como fuentes de inspiración. En el genio se reproduce, de manera objetiva, la síntesis entre imaginación (nivel pre-reflexivo) y entendimiento (nivel reflexivo) que acontecía en la belleza natural; o, dicho de otro modo, entre inspiración y técnica. Lo que, a través de la creatividad del genio, nos da la naturaleza es la ley de la libertad, ese libre juego de las facultades, la vida libre del *espíritu*²², bien que disciplinada por el *gusto*:

El gusto es, como Juicio en general, la disciplina (o reglamentación) del genio; si bien le corta mucho las alas y lo hace decente y pulido, en cambio, al mismo tiempo, le da una dirección indicándole por dónde y hasta dónde debe extenderse para permanecer conforme a un fin, y al introducir claridad y orden en la multitud de pensamientos, hace las ideas duraderas, capaces de un largo y, al mismo tiempo, universal aplauso, de provocar la continuación de otros y una cultura en constante progreso [...]. Para el arte bello, pues, serán exigibles *imaginación, entendimiento, espíritu y gusto* (CJ, § 50, 278).

²⁰ Así es también para Bousoño: «La poesía no puede consistir únicamente en conceptos [...] ya que en poesía de lo que se trata es de conocer, no lo general, sino lo particular, un contenido psíquico que nos parece individualizado, misión del arte»; cf. *op. cit.*, pág. 23.

²¹ En los mismos términos que Kant se expresa Carlos Bousoño: «La invención artística tiene libertad, pero dentro de un espacio acotado que no es lícito sobrepasar. Alienta en un país relativamente vasto, mas con vigiladísimas fronteras que a nadie le es dado traspasar»; cf. *ibidem*, pág. 37.

²² La traducción más certera que he encontrado de *espíritu* (Geist) en Kant es la que ofrece Antonio Miguel López Molina en su estudio *Razón pura y juicio reflexionante en Kant*, Estudios del Seminario de Metafísica, nº 2, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1984, pág. 193: «La nota esencial por la que viene definido el genio es el *Geist*, el cual es el principio vivificante del alma (*Gemüt*). En castellano podríamos entenderlo como la *chispa* que posibilita al artista la creación de obras modélicas» (cursiva del autor).

Una adecuada (y misteriosa, puesto que Kant no la aclara del todo) proporción entre estos elementos es lo que hace que el arte sea algo más que *fantasía, conocimiento, juego ocioso del espíritu o estilo*; es lo que convierte al arte en cultivo de la subjetividad, en *cultura*. La actividad del genio consiste en la producción de *ideas estéticas* que son, como el propio Kant indica, representaciones de la imaginación que mueven a pensar sin pensamientos (cf. *CJ*, § 49, 270). Los conceptos pueden estallarse estéticamente en múltiples significaciones y ninguna de ellas impuesta a la imaginación, que está en un juego libre. La imaginación se despliega en una actividad incesante de sensaciones y representaciones vinculadas a la idea central²³.

Desconcierta aquí un poco el giro que se ha operado en el pensamiento kantiano desde la *Crítica de la Razón Pura* a la *Crítica del Juicio*. En aquella obra había establecido Kant una cesura infranqueable entre las *intuiciones* de la imaginación y las *ideas* de la razón; en la última de las *Críticas* nos presenta a ambas en un maridaje perfecto en el dominio estético. Veamos: la idea estética es una representación de la imaginación que no se puede recoger (agotar) en ningún concepto y a la que ningún lenguaje (hemos de entender que *denotativo*) conviene; el término con el que subraya Kant esa intraducibilidad de las ideas estéticas es «inexponible» (cf. *CJ*, § 57, 307). En el lenguaje ordinario, nosotros también hacemos notar esa intraducibilidad de lo estético cuando, al ser requeridos para que verbalicemos una experiencia de esta índole, decimos: «no tengo palabras...». Se va poniendo ya aquí de manifiesto la incompetencia del lenguaje científico (categorial) cuando nos aventuramos más allá del mundo de los fenómenos, al tiempo que se vislumbra la salida del atolladero: un lenguaje *connotativo*, metafórico, poético, que sea capaz de expresar lo inefable.

Cuando Kant afirma que la idea estética se resiste al concepto no está dando a entender que el concepto esté ausente, sino que éste no constriñe la representación de la imaginación que «extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado» (*CJ*, § 49, 272). En la poesía los conceptos cobran *vida*, nos permiten *decir* en ellos (a pesar de ellos) muchas cosas *inefables* (*ibidem*, § 49, 274)²⁴. Mientras que en el caso del conocimiento teórico la representación de la imaginación es subsidiaria de un concepto dado, en el caso de las ideas estéticas la imaginación transgrede los límites del concepto.

²³ Uno de los ejemplos aportados por Kant para dar a entender lo que es una idea estética es éste: «Manaba la luz del sol como la paz mana de la virtud» (*CJ*, § 49, 273), y comenta al respecto que en vano se buscaría una expresión determinada por conceptos que fuera más adecuada.

²⁴ Vuelvo a acudir aquí a los análisis de Bousoño, tan kantianos: «En poesía puede haber, en ese sentido, *aparentes* conceptos, pero no *auténticos* conceptos, ya que los conceptos que hay, aunque digan algo que responda a las exigencias de la objetividad, no están ahí, en el poema, con esa pretensión impertinente»; cf. *op. cit.*, pág. 85 (cursiva del autor).

De este modo la idea estética, a través de las múltiples metamorfosis de la imaginación, muestra el carácter limitado de los conceptos del entendimiento. Esa multiplicación incesante de imágenes, ese transformismo de los conceptos en los ropajes de la metáfora o el símbolo, parece el intento desesperado de la subjetividad por representar lo ilimitado en lo limitado del lenguaje. En el arte nos conducimos *como si* viviéramos ajenos al fatalismo de la necesidad, instalados en una libertad plena. Pero advirtamos que se trata de una *representación* trágica²⁵, de un jugar a autotranscendernos, de unas ansias de plenitud y autoelevación que, en tanto que sólo son posibles en la pirueta metafórica, no han de olvidar nunca la finitud que nos sujeta, el *límite* que nos devuelve la conciencia de nuestro modo de estar en el mundo: la contingencia. Es ese bifrontismo (necesidad/libertad) lo que entra en juego en los intereses de la Razón, «intereses cuya consecución teje el sino trágico de lo humano, pues se refieren a cuestiones en las que no debe entrar pero que tampoco puede evitar»²⁶.

5. Imaginación productiva y esteticidad

A lo largo de la reflexión estética kantiana, un término se repite insistentemente: *imaginación*. Tanto en el nivel lógico del conocimiento, como en la experiencia estética, la imaginación aparece como el referente básico; en un uso esquemático en el primer caso y en un uso simbólico en el segundo. Por la importancia que Kant concede a esta facultad en el Juicio estético²⁷, bueno será que me demore un momento en su análisis.

La imaginación había padecido mala reputación entre los filósofos hasta la rehabilitación que de ella hizo Kant. La imaginación, al igual que los sím-

²⁵ Así lo entiende José Luis Villacañas cuando, comentando a Novalis, escribe: «[...] poesía es el movimiento de la pérdida de lo sensible, el momento que denuncia y experimenta lo sensible como nada, para producir la transfiguración mágica de lo real. Aquel momento inicial de pérdida, de decepción y de muerte es absolutamente necesario para la transfiguración. Y por eso, el momento de la tragedia es un rasgo inevitable del proceso de la poesía»; cf. su ponencia «Lo sublime y la muerte: de Kant a la ironía romántica», en Roberto Rodríguez Aramayo y Gerard Vilar (eds.), *En la cumbre del criticismo (Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant)*, Barcelona, Anthropos, 1992, pág. 282.

²⁶ Cf. José Luis Molinuevo, «El lado oscuro de lo sublime», en Roberto Rodríguez Aramayo y Gerard Vilar (eds.), *ibidem*, pág. 154. Este *sino trágico* del que habla el profesor Molinuevo tiene para Ricoeur su correspondencia en los modos de expresión de lo humano: «Así pues —dice siguiendo a Aristóteles— [...], la filosofía no debe metaforizar ni poetizar, ni aun cuando trata de las significaciones equívocas del ser [...]. Pero esto que no debe hacer ¿puede dejar de hacerlo?»; cf. *La métaphore vive*, París, Seuil, 1975, pág. 375 (la traducción es mía).

²⁷ Como sostiene Julio Quesada, «Kant le ha dado un valor extraordinario a la imaginación dentro del juicio estético en tanto *productiva, autodidacta y creadora*. El “juego” de las facultades del espíritu tiene, precisamente, que ver con ello»; cf. «El Eterno Retorno como finalidad sin fin (Nietzsche y Kant)», en *Suplementos Anthropos*, 10 (1988), pág. 113.

bolos, aparecía como algo falto de verdad, como una pseudoimpresión. Se la condenó al reino de las sombras, de las ficciones (así en el caso de la εικασία platónica), al turbio fondo preconceptual del alma. Lo que no se acertó a ver es que en el envés de su faz ilusoria la imaginación presenta otra cara: la ilusionante, la que nos convierte en posesos de un *pathos* vital esperanzado en la efectuación de lo *posible*. El empirismo inglés practicó con la imaginación un cierto reduccionismo al entender que las imágenes no eran más que residuos de la percepción del objeto; Kant, sin embargo, pone de relieve algo que había escapado a los análisis empiristas: el carácter productivo (poético) de la imaginación. Además de una imaginación reproductiva hay una imaginación productiva que no replica los objetos ausentes de una percepción previa, sino que inaugura nuevas síntesis gracias a un esquematismo particular en el que juega libremente con las posibilidades abiertas sin constreñirse por entero a lo real dado; es decir, dejando en suspenso la función referencial del pensamiento y del lenguaje, porque sus intereses no están en ajustarse a la naturaleza, sino en inaugurar un mundo posible, experimentándose así la subjetividad como espontaneidad pura:

Si se ha de considerar la imaginación en el juicio de gusto, en su libertad, hay que tomarla, primero, no reproductivamente, tal como está sometida a las leyes de la asociación, sino como productiva y autoactiva (como creadora de formas caprichosas de posibles intuiciones) (*CJ*, § 22, 178-9)²⁸.

El proceder de la imaginación en el juicio de gusto consiste en una libre regularidad, «una ocupación libre y conforme a un fin indeterminado de las facultades del espíritu [...] en el cual el entendimiento está al servicio de la imaginación y no ésta al de aquél» (*CJ*, § 22, 180-1). No hay aporía en esta *libre* conformidad de la imaginación a *leyes*, puesto que la imaginación es libertad pero sin arbitrariedad, y el entendimiento aporta legalidad (es decir, la forma lógica de las representaciones en general) pero sin determinación. La función del entendimiento en el juicio de gusto será legalizar la multiplicidad de las representaciones de la imaginación dándoles *forma*, es decir, orden, sistema, sentido²⁹. En síntesis, lo que Kant atisba en ese libre juego de facultades es la

²⁸ Aunque sigo respetando la traducción de García Morente, creo que *primordialmente* (por «primero») y *autónoma* (por «autoactiva») traducen mejor el sentir de Kant; así aparece en la traducción de Rovira Armengoi de la *Crítica del Juicio*, Buenos Aires, Losada, 1968²; vid. de esta edición el «Comentario General a la Sección Primera de la Analítica», pág. 81.

²⁹ Cassirer recoge así la función del entendimiento en el juicio de gusto: «La inteligencia es, en su acepción más general, la capacidad de deslinde pura y simplemente: es lo que "hace detenerse" a la misma acción continua de las representaciones y lo que la ayuda a trazarse una determinada imagen». El entendimiento interviene en el movimiento de la imaginación «para hacer brotar en él una forma cerrada, sistemática»; cf. Ernst Cassirer, *Kant, vida y doctrina*, México, F.C.E., 1974, págs. 368 y 372.

posibilidad de otra forma de racionalidad no excluyente en la que la imaginación no puede funcionar sin el recurso al entendimiento y éste cumple su función sólo en relación con la imaginación. Va poniéndose de manifiesto lo que Kant quiere expresar con la idea de la libre conformidad de la imaginación a leyes, una libertad que permite a la imaginación esquematizar sin concepto (cf. *CJ*, § 35, 237). Y si en lo bello referimos la imaginación, en su libre juego, a los conceptos en general (indeterminados) del entendimiento, en lo sublime y en el arte los referentes van a ser las ideas (indeterminadas) de la razón.

También por lo que toca a la producción artística, comienza en Kant a hacerse patente —aunque con reservas y matizaciones— el primado moderno de la imaginación sobre el clásico de la razón (*bon sens*)³⁰. Eso sí, se trata de una imaginación que no ha de sustraerse nunca al debido carácter razonable sin devenir puro delirio o divertimento fútil. Este programa estético de reivindicación de la imaginación había tenido ya antes destacados defensores³¹, pero será en la *CJ* donde con mayor rigor y profundidad de pensamiento se dé cuenta de cómo es la imaginación la que confiere estatuto de esteticidad a las obras del hombre que no son meros arte-factos.

El ajuste necesario entre intuición, pensamiento y lenguaje sólo se puede realizar merced a la imaginación. ¿Qué valor tiene la imaginación? Tiene un valor de plenificación vital. Imaginar consiste en reordenar los datos de la experiencia para *recrear*³² nuestro vivir, nuestro ser-en-el-mundo. El imperativo al que nos sujetamos gozosos es hacer realidad (naturaleza) o mundo la libertad. Podemos, a través de la imaginación, escapar al tedio de la finitud dotándonos de *otra* naturaleza y en esa conciencia de que *jugamos* a ser enteramente libres «nos entretenemos con ella cuando la experiencia se nos hace demasiado banal» (*CJ*, § 49, 271).

³⁰ Sobre los titubeos de Kant a la hora de calibrar el peso de la imaginación o la razón en el arte, véase el § 50 de la *CJ*: «De la unión del gusto con el genio en productos del arte bello».

³¹ «Durante bastante tiempo se confía la imaginación a la tutela del entendimiento o de la asociación de ideas; sin embargo, en el Círculo de Zurich en torno a J. J. Bodmer (1698-1783) y J. J. Breitinger (1701-1776) —uno de los centros estéticos más influyentes a mediados de siglo— la imaginación es interpretada como una fuerza configuradora, formadora, y son reivindicados los *derechos de la fantasía, de lo maravilloso, lo nuevo*, de la metáfora poética. Derechos que ellos mismos reconocen en la literatura de un Milton»; cf. Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 26 (la cursiva es del autor). Y, a propósito de lo que dice Marchán, no se olvide que Milton era uno de los poetas dilectos a Kant.

³² Me sirvo aquí intencionadamente de la ambigüedad semántica del término *recrear*. Recrear la mirada (sentido estético) y re-crear nuestra vida (sentido ético) me parece que es lo que Kant pone en juego en el devenir de la imaginación.

6. La pertinencia epistemológica de una *razón poética*: exponer lo suprasensible

La propuesta de este estudio era ensayar si, a la luz del nuevo tipo de experiencia que nos abre la *CJ*—la experiencia estética—, es posible hablar, en paralelo con ella, de una otra forma de racionalidad: la racionalidad poética, simbólica, metafórica. La mediación buscada por Kant entre los territorios heterogéneos de la necesidad y la libertad parece reclamar para sí una racionalidad propia (que Kant no llegó a desarrollar pero de la que sentó las bases). La obra de arte parece presentarse como el lugar privilegiado en que pueda ser resuelta la antinomia kantiana. Si en lo teórico la razón renuncia a todo interés que no se pliegue a las condiciones de posibilidad del conocimiento científico, en lo práctico, donde las ideas de la razón son postuladas como presupuestos de la moralidad, el cumplimiento de las mismas no está al alcance del hombre. Sin embargo, lo que parece que tiene en Kant un desenlace inevitable —ese estrellarse siempre con los límites—, se convierte en plena efectividad (bien que analógica) en el ámbito poético. Esos frustrados fines de la razón, mediante la experiencia poética son evocados, recreados, configurados. Si en la *Crítica de la Razón Pura* obligó al hombre a considerar los objetos *como son* y en la *Crítica de la Razón Práctica* nos abrió la posibilidad de considerar los objetos *como deben ser* (sobrepasando así los límites de la experiencia), en la *Crítica del Juicio* se nos hace ver que podemos considerar los objetos *como nos place que sean*.

Para la razón teórica lo que es sólo puede llegar a ser si cabe en el magro territorio de la experiencia. Preocupado por la certeza y la exactitud, el conocimiento científico deja fuera lo que los objetos particulares, aparte sus relaciones, tienen de azaroso, de único e irrepetible, de misterio. La subsunción de lo particular en la generalidad del concepto significa la negación de la experiencia particular. Aunque las redes conceptuales sean un instrumento necesario para aprehender los objetos, estos, por su contenido, las rebasan.

Han sido largas las discusiones en la tradición filosófica acerca del modo más adecuado en que quepa expresar eso que se ha convenido en llamar la *realidad*³³. Con Kant comienza a hacerse insostenible ese recelo platónico hacia lo poético que, condenado al ostracismo de lo fantasioso, deja como único discurso con pretensiones de verdad a la Filosofía (entendida en un sentido

³³ Sobre este tema y las relaciones entre Filosofía y Literatura puede leerse con gran provecho el número monográfico «Filosofía y Literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica», en *Anthropos*, 129 (1992). Por lo que se refiere a la posición de Kant es de obligada lectura el trabajo de Diego Sánchez Meca: «Filosofía y Literatura o la herencia del romanticismo», en las págs. 11-27 de este mismo número.

intelectualista). El asco de los empiristas hacia los injertos metafóricos en el sobrio discurso filosófico se tornará con el tiempo delectación en Nietzsche. La metáfora, para éste, no es sólo ornamentación retórica, sino el modo más adecuado de expresión filosófica; la filosofía no sería sino una forma de la poesía. Y es que, en la visión dionisiaca del mundo, en los sótanos del sujeto cognoscente rumia siempre silencioso el sujeto creador. No me parece que esté muy alejada de esta interpretación la alusión kantiana a esa *desconocida raíz común* en la que entran en un juego libre todas las facultades. Para todo conocimiento «en general» se requiere esa concordancia subjetiva que aunque no nos dé a conocer (en el sentido fuerte, lógico, del término) nada, es condición previa de todo conocer (cf. *CJ*, § 9, 149), el *sentimiento* primario de la conciencia de sí.

Si me proponía repentizar una presunta *Crítica de la razón poética* a partir de Kant era con algún fundamento. El tema de lo simbólico tiene para Kant un interés considerable, tanto que se propone como tarea —no culminada— un tratamiento detenido del mismo:

Este asunto ha sido, hasta ahora, aún poco analizado, aunque merece una investigación más profunda; pero no es éste el lugar de detenerse en ello. Nuestra lengua está llena de semejantes exposiciones indirectas, según una analogía, en las cuales la expresión no encierra propiamente el esquema para el concepto, sino sólo un símbolo para la reflexión (*CJ*, § 59, 318).

En el conocimiento simbólico repasamos los límites estrechos de toda experiencia posible y nos asomamos a aquello que está incluso más allá de la exposición sensible de una idea de la razón: lo *inefable*. Y es precisamente en la poesía donde el poder expresivo (y comunicativo) del lenguaje alcanza su *maximum*. A juicio de Kant, la poesía es la vía más apropiada para expresar ideas estéticas, pues tiene el poder de activar el pensamiento y ampliar el dominio semántico (hemos de entender que se amplía por tanto también, que se plenifica, nuestro horizonte vital) sin que sus límites se fijen en pensamientos determinados:

El poeta se atreve a sensibilizar ideas de la razón de seres invisibles [...] por encima de las barreras de la experiencia, mediante una imaginación que quiere igualar el juego de la razón en la persecución de un máximo, y es propiamente en la poesía en donde se puede mostrar en toda su medida la facultad de las ideas estéticas (*CJ*, § 49, 271)³⁴.

³⁴ Encuentro aquí un eco de las palabras de Baumgarten: «[...] representar una totalidad con una imagen parcial, y ello de modo extensivamente más claro, es poético»; cf. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (trad. esp. de José Antonio Míguez), Madrid, Aguilar, 1964³, § 30, pág. 47.

Aunque sea un tema menor, es curioso notar cómo esa fuerza poliédrica de la imaginación en su uso poético parece tener su doblado psicológico en la propia constitución de la personalidad del poeta que, para Kant, es asimismo poliédrica³⁵.

El lenguaje poético, por no estar sujeto inexorablemente al cerco referencial, goza de una gran fuerza expresiva que le permite configurar un *mundo*. Lo fundamental en el lenguaje poético no es la referencia, sino la sugerencia, el incitar a pensar, como dice Kant, para alumbrar ese lado oscuro de la realidad que no se aviene a los sentidos. Las metáforas (que Kant entiende como «atributos estéticos») nos abren la perspectiva de un mundo al límite de nuestras posibilidades en un lenguaje también al límite. La experiencia poética eleva de grado nuestro espíritu vivificando el ánimo y nos hace capaces de procurarnos, para la construcción lenta, penosa e irrenunciable de nuestra propia subjetividad, un mundo suprasensible de ideas en las que ocupar nuestra existencia, un lugar *habitable* que, al encontrar en el simbolismo poético expresión lingüística adecuada, puede ser universalmente comunicado y compartido, realizando así el fin para el que todo Arte está llamado: «la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social» (*CJ*, § 44, 260), «poderse *comunicar* universal e interiormente, propiedades ambas que, unidas, constituyen la sociabilidad propia de la humanidad» (*CJ*, § 60, 322).

En esa presunta conciencia poética acontecería lo que, en apretada síntesis, recoge el profesor Jacinto Rivera de Rosales de la estética kantiana:

[...] la concordancia o armonización de todas las divisiones e instancias diferentes y contrarias (que nos constituyen y nos desgarran a la vez) en un punto sintético que no sólo nos ponemos como tarea, sino como presupuesto o fundamento de posibilidad de esas mismas divisiones y tarea; algo que siempre permanecerá en lo «suprasensible» (pues conciencia es necesariamente distinción y diferencia) y que sólo es representable en el fenómeno de modo metafórico o simbólico a través de las múltiples imágenes estéticas que la imaginación logra sintetizar y captar con el sentimiento. De este modo, *la subjetividad va fabulándose, poetizando su propia figura, tanto individual como comunitaria*. Con esta síntesis estética de nuestra realidad completa alcanzamos una cierta plenitud simbólica³⁶.

La exposición de lo suprasensible sólo es posible de forma indirecta o analógica, es decir, a través del símbolo. En la poetización de la naturaleza ésta

³⁵ «Ciertas ocupaciones brindan mayor oportunidad que otras a la configuración del carácter. Los poetas cuentan con una gran flexibilidad para observar y adoptar toda suerte de caracteres, por lo que no pueden poseer uno muy determinado»; cf. Inmanuel Kant, *Antropología práctica* (edición de Roberto Rodríguez Aramayo), Madrid, Tecnos, 1990, pág. 39.

³⁶ Cf. su estudio «Kant o la razón ilustrada», en Moisés González García (comp.), *Filosofía y cultura*, Madrid, Siglo XXI, 1992, págs. 267-268 (la cursiva es mía).

se nos presenta como «esquema de lo suprasensible» (cf. *CJ*, § 53, 286). Es en ese estado del estremecimiento poético cuando se nos revela de modo explícito que el mundo es más de lo que captamos teóricamente, aunque no alcancemos a comprender qué sea ese *plus*, es decir, aunque no podamos (ni acaso queramos) reducir a conceptos esa sobredimensión que nos cautiva. Lo que en las situaciones prosaicas del juzgar determinante nos queda oculto, vedado, se nos revela en experiencias extraordinarias como las estéticas o las extáticas³⁷.

Se podría hablar —aunque, tratándose de Kant, con ciertas reservas impuestas por su credo epistemológico marcadamente científicista— de una *completud estética del conocimiento*³⁸ que acontecería en esa transgresión de los límites que lo poético comporta, rebasamiento, eso sí, que no olvida la radical finitud de la subjetividad y sortea, con ello, los peligros de una razón aventurera (la del idealismo absoluto) que terminaba por reificar lo suprasensible, agostándolo en la vía muerta de los conceptos³⁹. En lo poético *construimos* un (otro) mundo y un (otro) modo de ser en él, pero lo hacemos con los materiales de derribo de un lenguaje que nos recuerda nuestra vinculación irrenunciable a la naturaleza (lo otro). Esa experiencia de los límites del lenguaje (y, por implicación necesaria, los del mundo, al decir de Wittgenstein) deja de ser amarga en el juego estético pues, aun a sabiendas de su naturaleza simulada, acrecienta nuestro ser asomándolo allende lo sensible.

En un interesantísimo pasaje de la *CJ* (§ 59, «De la belleza como símbolo de la moralidad») Kant afirma que la *exposición* (la *deixis*) de nuestros concep-

³⁷ Experiencias éstas, las del éxtasis, de las que Kant no se ocupó, pero que tanto prodigó la mística española con brillantes resultados literarios y —sin menoscabo— filosóficos.

³⁸ Es obvio que no uso aquí *conocimiento* con el estrecho alcance semántico con que Kant lo hace, limitándolo a lo que se pone en juego en la constitución de la objetividad. Entiendo que en la experiencia estética (poética) intervine también la conciencia (*Bewusstsein*) y por tanto hay en algún grado un saber, un conocimiento de la propia subjetividad en la forma de un sentimiento, una —aunque oscura— noticia del alma.

³⁹ Sobre este particular son atinadas las palabras de José Luis Villacañas: «Si Kant no cayó en el idealismo sólo pudo deberse a su clara conciencia de la finitud del sujeto constructor, finitud tan profundamente sentida, que exigía la ruina de la pregunta por el fondo perpetuo y oscuro de las superficies, pues el embeleso por su imposible hallazgo destruiría la atención que el hombre debe a su ser misteriosamente poderoso e insignificante a un tiempo. Esa *finitud desplazada al límite* no es en sí misma un obstáculo, pues como tal proporciona el marco supremo de todo análisis trascendental»; cf. «Naturaleza y Razón: Kant filósofo del clasicismo», en AA.VV., *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, Madrid, Visor, 1990, pág. 16. Y más adelante: «Y así la experiencia estética, tal y como la define Kant, no quiere limitar la conciencia de contingencia del hombre, que siempre rige como la obsesión y el oscuro miedo escondidos tras el esfuerzo técnico, sino *eleva esa misma conciencia de contingencia a conciencia feliz que goza de sí misma*»; *ibidem*, pág. 39 (la cursiva es mía).

tos nunca puede hacerse directamente, sino a través de una doble mediación intuitiva: los *ejemplos*, cuando los conceptos son empíricos, y los *esquemas*, si los conceptos son puros. Se impone, pues, el recurso a la *hipotiposis*⁴⁰. La hipotiposis es una sensibilización (exposición) que presenta dos formas: la *esquemática* y la *simbólica*. A esta última apelamos cuando, necesitando esclarecer un concepto que sólo la razón puede pensar (la Totalidad), se precisa una intuición «en la cual solamente el proceder del Juicio es análogo al que observa en el esquematismo, es decir, que concuerda con él [...] sólo según la forma de la reflexión y no según el contenido». Los conceptos se *exhiben* —continúa diciendo Kant— «por medio de notas sensibles que los acompañan, y que no encierran nada que pertenezca a la intuición del objeto, sino que sirven a aquellos según la ley de la asociación de la imaginación, por tanto, en intención subjetiva, de medio de reproducción» (*CJ*, § 59, 317).

La misma filosofía, incapaz de contener en el lenguaje de la razón teórica los conceptos puros, recurre a imágenes, a metáforas, a analogías, a intuiciones simbólicas. El propio Kant es consciente del componente metafórico que subyace, larvado, en el lenguaje de la metafísica, si bien no nos apercebimos de ello con facilidad por el carácter lexicalizado que presentan estas metáforas, ya incorporadas al lenguaje ordinario. Así sucede con «fundamento», «depender», «fluir de», «sustancia» (*cf. CJ*, § 59, 318). Incluso la misma sobriedad estilística de Kant, a la que aludía al comienzo de este estudio, se torna, en algunos momentos, ebriedad metafórica⁴¹; su estilo adquiere entonces maneras poéticas, se eleva sobre el nivel del *Begriff* (concepto) a una *Ergriffenheit* (emoción, entusiasmo) y podemos notar sin especiales dificultades esa emoción subtextual aun cuando medie la servidumbre de la traducción.

Queda claro que una realidad múltiple, cambiante —que no se agota en las relaciones externas entre los objetos que nuestro entendimiento aprehende— requiere ser expresada en un lenguaje que abandone la univocidad (τό ὄν λέγεται πολλαχῶς, apuntaba ya Aristóteles)⁴², un lenguaje que haga valer su

⁴⁰ La *hipotiposis* es el equivalente griego de la *evidentia* latina y en retórica es utilizada esta figura para «hacer ver», «poner ante los ojos» del oyente o lector una imagen tan creíble —o tan inteligible— de las cosas como si las tuviera delante. *Cf. H. Lusberg, Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, II, pág. 225.

⁴¹ Buena ocasión de notarlo es leer, con un interés exclusivamente literario, algunos fragmentos de la «Analítica de lo sublime» como éste: «Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira [...]» (*CJ*, § 28, 204).

⁴² Así lo entiende también José Ferrater Mora: «En suma, la expresión poética no tiene, como la científica, una, ni como la puramente exclamativa, ninguna significación, sino que posee multitud de significaciones. Cuando el poeta, por ejemplo, habla de los objetos de la naturaleza como si estuvieran personificados, no se limita a expresar una concepción antropomórfica de

poder metafórico y nos permita ir más allá de las cosas mismas para acrecentarlas en su ser y acrecentarnos en nuestro ser-con ellas, pero sin caer en las ilusiones de la razón de las que nos previno la primera *Crítica* kantiana. Cirilo Flórez Miguel señala en este sentido:

[...] la filosofía kantiana puede ser calificada como una filosofía de los límites; pero no como una filosofía restringida a los límites. Se trata más bien de una filosofía que teniendo conciencia clara de la tendencia de nuestras facultades a sobrepasar los límites de la experiencia busca un método adecuado para que esa tendencia pueda ejercerse con garantías sin caer en ningún tipo de ilusión ni de reduccionismo⁴³.

Pues bien, ese «método adecuado» me parece que bien podría ser la razón poética. En ella, aunque sobrepasamos la experiencia metaforizándola, no caemos en la ilusión trascendental porque la analogía, la metáfora, es siempre consciente de la distancia —insalvable de modo absoluto— que media entre ella misma y el *analogatum*, entre lo dicho y el decir, o entre lo dicho y lo no dicho en el decir. El símbolo poético es sólo la luz bajo la que se hace patente lo suprasensible, pero no vayamos a confundir con la luz misma lo que está más allá de ella, lo que ella alumbr⁴⁴. La única exposición posible de los ideales utópicos (morales) de la humanidad es la exposición simbólica⁴⁵. Los símbolos poéticos son el lenguaje adecuado en el que vehicular todo aquello que rebosa nuestras necesidades biológicas o nuestros intereses pragmáticos, para los cuales es suficiente con el lenguaje referencial. Absoluto, Libertad, Inmortalidad —en cuanto símbolos— son metáforas que brotan de lo más originario de la experiencia humana, metáforas que transgreden los límites de la conciencia y su articulación conceptual. Kant nos ha mostrado en la *Cj* cómo es posible acceder a la Totalidad desde un discurso basado en la libertad imaginativa y las mediaciones simbólicas. El valor de un intento como éste no hemos de medirlo por sus resultados (siempre insatisfactorios) sino por sus

la Naturaleza, ni tampoco una pura reacción personal, sino que la ve como una realidad que no puede expresarse de una sola manera, precisamente porque está llena de virtualidades que el científico forzosamente, y legítimamente, desconoce. Por eso puede decirse que el lenguaje poético es más rico que el científico, si bien esta riqueza está conseguida a base del sacrificio de una virtud que el científico aprecia por encima de muchas otras: la precisión — unisignificativa— de la expresión»; cf. *Diccionario de filosofía*, *op. cit.*; vid. sub. «Obra Literaria», pág. 2410.

⁴³ Cf. su estudio «Arte y Moralidad en Kant», art. cit., pág. 170.

⁴⁴ También previene contra ello Felipe Martínez Marzoa: «el carácter de “símbolo” no comporta —ni siquiera como posibilidad— tipo alguno de tránsito real (psicológico o de alguna otra índole) del símbolo a lo simbolizado»; cf. *Desconocida raíz común*, Madrid, Visor, 1987, pág. 92.

⁴⁵ Así lo interpreta Eugenio Trías, para el que «en lo estético se dispone de un modo de exposición *lingüística* para decir eso que en lo ético se “escucha” (lo suprasensible, lo nouménico), pero de lo cual no puede darse notificación *verbal*»; cf. su estudio «Ética y Estética (Kant, Wittgenstein, Hegel), en AA.VV., *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, *op. cit.*, pág. 112.

motivos: la reconstrucción del hombre, su autodonación de sentido y la utopía de los mundos *habitables*.

La *CJ*, en su voluntad de síntesis entre las dos *Críticas* anteriores, ha venido a conjurar el peligro de reduccionismo que corría la consideración integral de lo humano en la óptica de una razón ilustrada teórica, científica, pragmática, productivista, instrumental, al destacar esa otra cara (oculta) de la razón —la pura *sensibilidad*—⁴⁶ que una arqueología del sentido de lo humano nos revela como uno de sus principales valores, el espacio donde la subjetividad pone en juego su vocación de *natura naturans*, su «autopóiesis». La poesía, como máxima expresión de esa sensibilidad, hace posible el tránsito por el abismo entre la naturaleza (lo que no podemos dejar de ser) y la libertad (lo que estamos llamados a ser). Lo que no arriesga a decir Kant es que podamos eludir alguna vez ese transitar e instalarnos definitivamente en los confines de la objetividad, en la tierra prometida de lo suprasensible. Una subjetividad enteramente libre en el reino de los fines será por siempre el proyecto de una fabulación poética (mas no por ello inverosímil), nunca el argumento de una narración histórica. Y es que lo suprasensible no es una cuestión topológica, sino utópica.

⁴⁶ «Ya en 1797 el propio Goethe se lamentaba de que su siglo hubiera esclarecido muchas cosas en lo intelectual, pero de que fuera poco hábil para unificar la pura sensibilidad con la capacidad intelectual, precisamente el papel mediador que Kant, Schiller y otros asignaban coetáneamente a la estética»; cf. Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, pág. 16.