

LITERATURA Y PENSAMIENTO: DE LA INSPIRACIÓN PLATÓNICA A LA IMAGINACIÓN KANTIANA

Sultana Wahnón

1. *Poesía y pensamiento en los Diálogos de Platón*

En la Antigüedad clásica se encuentran los orígenes de la querrela entre poesía y filosofía, definidas respectivamente como *imitación* y como *amor a la sabiduría*. En los últimos años se han citado con mucha frecuencia aquellos pasajes de los diálogos de Platón que condenan los discursos poéticos como imitativos, y se ha visto en estos textos platónicos el origen y la causa de ese viejo antagonismo (aún no resuelto del todo) entre filosofía y poesía, así como el claro origen de una injusticia para con esta última. Los trabajos que, siguiendo el sendero abierto por Gadamer, han tratado de rehabilitar el contenido de verdad de la literatura, y los que, siguiendo la línea de Derrida, han cuestionado el contenido de verdad de la filosofía, han venido a coincidir en señalar a Platón como responsable del entuerto por el que, durante siglos, la cultura occidental desvinculó arte y filosofía y, en consecuencia, poesía y verdad¹.

¹ Por poner algunos ejemplos cercanos, Enrique Lynch dedica todo un capítulo de *La lección de Sheherezade* al «anatema» platónico contra la poesía, del que se derivaría la distinción entre un discurso que dice la verdad (filosofía) y otro que dice mentira: «Pla-

Sin embargo, no es tan fácil como parece atribuir a Platón la hipótesis de un total antagonismo entre poesía y filosofía, como tampoco lo es hablar en términos generales –sin matizaciones– de la condena platónica de la poesía. Aunque no cabe dudar de que, para Platón, la poesía era una actividad diferenciada de la filosofía, sí es posible, en cambio, cuestionar que eso la hiciera siempre –como se ha venido diciendo en estos últimos años– ni absolutamente diferente a ella ni, menos aún, rechazable y condenable a sus ojos. En relación con el famoso tema de la condena platónica de la poesía recogido en el *Republica*, habría que advertir que, en realidad, Platón sólo expulsó de su ciudad ideal a los poetas –o, mejor, a los textos– a los que daba el nombre de imitativos (dramáticos sobre todo, aunque también algunos pasajes de los poemas épicos), en tanto que no sólo no expulsó, sino que proclamó la necesidad de otra clase de poetas y textos que vendrían a coincidir en parte con los épicos y, en líneas generales, con los que nosotros llamamos «líricos» –tal como se deduce del pasaje en el que Platón dice que conviene admitir en la ciudad «los himnos a los dioses y los elogios a los hombres esclarecidos»²–, cuyo rasgo diferencial con respecto a los imitativos sería posible verlo justamente en que *no imitan*, esto es, en que –por decirlo en términos actuales– son (o al menos lo parecen) auténticamente enunciativos³. Esta clase de poetas «permitidos» vendrían a

tón situó a los poetas entre los maestros de la segunda modalidad y a los filósofos los invistió de guardianes de la primera» (Enrique Lynch, *La lección de Sheherezade*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 205). Por su parte, en un libro aún más reciente, Manuel Asensi habla, en términos derrideanos, del «gesto de violencia trazado por Platón y Aristóteles», y escribe: «La dicotomía entre ficción y realidad no se presentó como tal en la filosofía anterior a Platón» (Manuel Asensi, *Literatura y Filosofía*, Madrid, Síntesis, 1995, p. 16).

² *Republica*, 606d/608c. (Edición utilizada para los textos de Platón: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1990).

³ Me refiero con este término al significado que la palabra «enunciación» tiene en las actuales teorizaciones sobre la lírica como género que pertenece al «sistema enunciativo del lenguaje». Para Platón, la diferencia entre poetas imitativos y poetas inspirados reside en que los primeros –al igual que los autores de *ficción* para la teoría actual– *hacen decir* cosas sobre el mundo a sujetos enunciativos ficticios (a los personajes): «Si el poeta

Sultana Wahnón es profesora de Teoría Literaria en la Universidad de Granada.

coincidir en gran parte con esa especie a la que Platón, en una de sus primeras obras, el *Ion*, dio el nombre de «inspirados», como se deduce del hecho de que el único ejemplo que en este diálogo se ofrece de poema inspirado sea, precisamente, un poema lírico⁴. Quiere esto decir que, a pesar de desvincular nítidamente poesía y filosofía, Platón no condenó de una manera absoluta la poesía como discurso falso o ficcional, sino que contempló la existencia de géneros en los que el sujeto enunciativo trataba, como el filósofo mismo, de decir verdad y de decirla, además, de manera auténtica, en primera persona (enunciativa y no imitativa).

Cuando esto era así, es decir, cuando el poeta se presentaba a sí mismo en primera persona, en lugar de imitar lo que otros personajes ficticios decían, el contenido de la poesía podía ser tan o incluso más «verdad» que el de la filosofía. Sólo esto explica esa admiración, rayana en la incredulidad, con que Platón habla en el *Ion* de los poetas inspirados, en quienes llega a reconocer la presencia misma de la divinidad —reconocimiento que se hace manifiesto precisamente en el hecho de considerarlos «servidores» e «intérpretes» de los dioses⁵. Y de ahí que en otro de los diálogos platónicos más citados en los últimos tiempos, el *Fedro* —y a pesar de cuanto se ha dicho acerca de la condena de la escritura y la poesía que en él se contiene—, los poetas inspirados aparezcan compartiendo con los filósofos el primer puesto en la jerarquía de las

no se ocultase a sí mismo bajo la persona de otro, todo su poema y su narración serían simples y no imitativos» (*Republica*, 393c). Y es a éstos que imitan las voces de otros a los que Platón expulsa de su ciudad ideal. En cambio, nada parece tener en contra de lo que él llama narración simple, como lo prueba el que respete y acepte en la ciudad los pasajes en que Homero la utiliza, aquellos en que «habla el propio poeta y no trata de hacernos creer que sea otro y no él quien se expresa así» (*Republica*, 393a). En relación con las teorías de la enunciación ficticia, puede verse: Kate Hamburger, *La lógica de la literatura* (1957), Madrid, Visor, 1995; y Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética* (1960), Barcelona, Ariel, 1983 (3.ª ed. revisada). Véase también el volumen colectivo editado por Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón con el título de *Teoría del poema: la enunciación lírica*, en *Diálogos Hispánicos*, núm. 21, Amsterdam, Rodopi, 1998.

⁴ Se trata de ese momento del diálogo en el que Platón, a fin de demostrar su tesis de que los grandes poetas son inspirados por los dioses, escribe: «La mejor prueba para confirmar nuestra tesis es Tinnico de Calcis. Nunca ha escrito él ningún poema que se pudiera juzgar digno de memoria, exceptuando el peán ése que anda en todas las bocas, quizá el más bello de todos los poemas líricos, un verdadero “hallazgo de las Musas”, como él mismo dice» (*Ion*, 534c/535e).

⁵ «Estos bellos poemas no tienen un carácter humano y no son obra de los hombres, sino que son divinos y provienen de los dioses» (*Ion*, 534c/535e).

almas, lo que equivale a decir que ambos, poetas (inspirados) y filósofos estarían igualmente cerca (lejos) de la verdad⁶.

La teoría (mito) de Platón sostiene, en efecto, que la Verdad (con mayúsculas), es decir, «la realidad que verdaderamente es sin color, sin forma, impalpable, que sólo puede ser contemplada por la inteligencia, piloto del alma»⁷, es inaccesible a los mortales. Sólo los dioses –cuyo pensamiento se alimentaría exclusivamente «de inteligencia y de ciencia sin mezcla»– la verían en el lugar supraceleste habitado por ellos. Es cierto que las almas, antes de caer a tierra, habrían vivido muy cerca de dicho lugar, pero ni siquiera entonces, cuando todavía no habrían perdido las alas, habrían sido capaces de ver la Verdad en la manera pura en que la verían las inteligencias divinas, siendo más bien, en los mejores casos, aspirantes (más o menos exitosos) a ello. El mito platónico sigue diciendo que incluso el alma que mejor sigue a los dioses, con la cabeza siempre erguida, sería sólo capaz de contemplar «a duras penas las realidades»; en cuanto a las otras, incapaces de mantener siempre la cabeza elevada, oscilarían entre las que llegan a ver «unas realidades y otras no» y las que, por ser absolutamente incapaces de seguir a los dioses, «pasando muchos trabajos, se retiran sin haber sido iniciadas en la contemplación de la realidad, y una vez que se han retirado de allí, se alimentan de opinión»⁸. El texto platónico, demasiado poético en este momento como para ser interpretado unívocamente, sostiene que, cuando las almas, por «cualquier vicisitud», se llenan «de olvido y de maldad», se vuelven pesadas y caen a tierra:

He aquí ahora la ley de Adrastea: toda alma que, habiendo estado en el cortejo de un dios, haya visto algo de lo verdadero (...) queda siempre indemne; pero cuando, por haber sido incapaz de seguirle, no ha visto la verdad y, víctima de cualquier vicisitud, se ha llenado de olvido y de maldad, (...) ha perdido las alas y ha caído a tierra⁹.

Entre todas las almas que, por haberse llenado de olvido y de maldad, caen a tierra, no todas tendrían la misma relación con la Verdad.

⁶ Puede verse a este respecto Sultana Wahnón, *Lenguaje y Literatura*, Barcelona, Octaedro, 1995, pp. 34-36.

⁷ *Fedro*, 247a/248e.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

Desde luego, no se trata de que alguna de las almas pueda tener una relación absoluta con ella, puesto que este tipo de relación absoluta –privativa de los dioses– les está vedada ya incluso antes de perder las alas. La diferencia entre las almas residiría, más bien, en su mayor o menor grado de lejanía de la Verdad. Puesto que, antes de llenarse de olvido y de maldad, unas almas habrían sido capaces de entrever algunas realidades en tanto que otras no, las que más realidades hubieran visto en su vida anterior serían las que, en la vida mortal, ocuparían el primer escalón de la jerarquía platónica, no tanto como poseedoras de la Verdad, cuanto como eternas aspirantes a ella (*filósofos*). Fue al establecer esta jerarquía cuando Platón sostuvo que ese primer escalón lo ocuparían los filósofos, pero no sólo ellos: «es ley (...) que la que más ha visto vaya al germen de un hombre destinado a ser amigo de la sabiduría, o de la belleza, o amigo de las musas y entendido en amor»¹⁰. En este famoso pasaje del *Fedro* Platón no habla sólo del *amigo de la sabiduría* (el *filósofo* del que hablará de nuevo al final del diálogo), sino también del *amigo de las musas* (el *poeta inspirado* del que ya ha hablado justo antes de pasar a explicar la teoría de las almas)¹¹, asimilándolos en lo que respecta, precisamente, a su grado de alejamiento-proximidad de la Verdad. En filósofos y poetas, pues, vendría a encarnarse el alma que más realidad hubiera llegado a ver en su existencia anterior y que, por tanto, a pesar del «olvido» que la ha hecho caer, todavía sería capaz de recordar «algo de lo verdadero». Por supuesto que Platón sólo está hablando en este sentido acerca de los poetas inspirados, pues en el otro caso, el de los poetas imitativos, sí es rigurosamente cierto que los sitúa a astronómica distancia del filósofo: exactamente en el sexto puesto de una jerarquía de nueve¹². Es a estos poetas imitativos o «versificadores», pues, a los únicos que Platón atribuye mentira, ilusión, ficción, frente a la filosofía¹³.

De manera que, en la filosofía platónica, una clase de poetas, la de los inspirados, no estaría tan lejos de la verdad como se dice –al menos no más lejos que los propios filósofos (también ellos almas caídas y, por tanto, incapaces de alcanzar a ver la realidad intangible que sólo los dio-

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Me refiero al pasaje en que Platón habla de la Poesía como «forma de posesión y de locura... que procede de las Musas» (*Fedro*, 243e/245c).

¹² *Fedro*, 247a/248e.

¹³ Sólo en este caso puede atribuirse a Platón lo que Derrida y Lynch le atribuyen, es decir, que estableciera una rotunda diferencia entre la verdad de la filosofía y el encantamiento (falaz) de la escritura poética.

ses entienden); y, en consecuencia, habría que matizar la generalizada opinión según la cual Platón hizo residir la diferencia entre filosofía y poesía en su mayor o menor grado de verdad, como si el filósofo ateniense hubiera creído que la filosofía tenía el monopolio de la verdad y, además, de una verdad absoluta –de donde la habitual alusión a su supuesto dogmatismo–¹⁴. En realidad, tal como se ha visto, mucho antes de que Nietzsche y Derrida cuestionaran, en supuesto enfrentamiento con la metafísica platónica, el contenido de verdad de la filosofía, Platón expresó en la forma mítico-poética de su teoría de las almas la imposibilidad de alcanzar una verdad absoluta, eterna, por medios humanos, aun cuando éstos fueran los de la filosofía. Es cierto que el diálogo atribuye a los dioses la posesión de esa verdad, pero para un Platón que no creía en la intervención directa de los dioses en los asuntos humanos y que los recluía en el lugar supraceleste al que los humanos no podrían llegar nunca, atribuir a los dioses el completo conocimiento de la realidad ¿no era, acaso, una manera de decir que nadie en la Tierra podía saber lo que la *realidad* era en su totalidad?

No sería, pues, en el grado de acercamiento a la verdad donde Platón hizo residir la diferencia entre las actividades de filósofo y poeta. Y, sin embargo, como dije al principio, no cabe ninguna duda de que Platón deja sentada esa diferencia. Siendo él mismo autor de discursos inspirados, como el que sobre el amor pronuncia en el *Fedro*¹⁵, Platón localizó la diferencia entre filosofía y poesía en lo que podríamos llamar el modo de producción del discurso. Esta diferencia concierne no tanto a la relación poesía-verdad, cuanto a la relación poesía-pensamiento, y es aquella en la que habría que reparar a la hora de determinar lo que de ruptura con la teoría platónica de la poesía hay en la estética moderna. La antítesis está expuesta tanto en el *Ion* como en el *Fedro*: los discursos filosóficos son hijos de la *razón*; los poéticos, no. En el *Ion* los poetas inspirados, autores de discursos tan llenos de verdad (de pensamiento) como los filosóficos mismos, son poetas y no filósofos precisa-

¹⁴ «Los poetas y los sofistas son el chivo expiatorio de sus propias limitaciones críticas y la excusa para su encubierto dogmatismo» (Enrique Lynch, *La lección de Sheherazade*, *op. cit.*, p. 217).

¹⁵ Esta es la razón por la que Sócrates decide interrumpir el discurso –al que él mismo da el nombre de «mito»– a pesar de los ruegos de Fedro para que continúe con el elogio del que no ama: «¿No te has dado cuenta, bienaventurado Fedro, de que ya no profiero ditirambos, sino versos épicos, y esto en la censura? Si empiezo el elogio del otro, ¿qué crees que haré? ¿No sabes que las Ninfas, a las que deliberadamente me has entregado, tomarán por completo posesión de mí?» (*Fedro*, 240d/242d).

mente por cuanto que esos «bellos pensamientos» de que están llenos sus poemas no los producen ni los encuentran por medio de la razón. Esto es, además, lo que provoca la admiración y la perplejidad (y hasta los celos) que Platón manifiesta siempre hacia el poeta inspirado: que éste puede decir «cosas de tanto precio y valor»¹⁶, sin necesidad de validarlas racionalmente, es decir, sin necesidad de atravesar todas las fases de la argumentación racional o dialéctica que la filosofía debe surcar si quiere dar validez a sus conclusiones.

Es a esta capacidad del poeta para enunciar pensamientos sin necesidad de argumentarlos racional o lógicamente a la que Platón da el nombre sagrado de *inspiración*. Bien por impotencia para explicarlo racionalmente, bien por gusto de explicarlo metafóricamente, bien por auténtica convicción, el caso es que Platón viene a sostener que, si los poetas inspirados dicen cosas de tanto valor sin cumplir los requisitos que al filósofo se le exigen, es porque no las componen con razón o ciencia: dicho de otro modo, porque su modo de producción de verdades se atiene a leyes diferentes de aquellas que rigen la producción del discurso filosófico. No sólo diferentes, sino radicalmente opuestas, ya que Platón define a los poetas inspirados precisamente por no ser «dueños de su razón»¹⁷. Pero, puesto que en la filosofía platónica pensamiento y razón son una misma cosa, el no ser compuestos racionalmente implica de hecho privación de la capacidad de pensar. De ahí que, en los diálogos platónicos, la inspiración se describa como un estado de *locura* que, arrebatando al poeta, lo saca fuera de sí y lo desposee de sus capacidades racionales (es decir, pensantes). La música, es decir, la armonía y el ritmo, tendrían mucho que ver con esta dejación de racionalidad en que, a decir de Platón, consistiría la buena poesía:

de la misma manera que las gentes que son presa del delirio de los coribantes no son dueñas de su razón cuando danzan, así tampoco los poetas líricos son dueños de su razón cuando componen esos bellos versos; desde el mismo momento en que han puesto el pie en la armonía y en el ritmo, son arrebatados por transportes báquicos, y bajo la influencia de esta posesión, semejantes a las bacantes que, cuando están poseídas de su furor, beben miel y leche en los ríos, cosa que no hacen cuando son

¹⁶ *Ion*, 534c/535e.

¹⁷ *Ion*, 533c/534c y *Fedro*, 243e/245a.

dueñas de su razón, eso mismo hace también el alma de los poetas líricos, como ellos mismos lo dicen¹⁸.

Platón no sólo insiste repetidas veces en que los buenos poemas se componen en este estado de delirio, sino que advierte claramente de que son imposibles de componer en cualquier otro estado, y menos aún en el de lucidez racional:

el poeta es una cosa ligera, alada, sagrada; él no está en disposición de crear antes de ser inspirado por un dios, que se halla fuera de él, ni antes de haber dejado de ser dueño de su razón; mientras conserva esta capacidad o facultad, todo ser humano es incapaz de realizar una obra poética»¹⁹.

Que los filósofos compongan en estado de lucidez racional y los poetas en estado de locura no es, sin embargo, al menos para Platón, defecto de los poetas: de ser así, no compartirían con los filósofos el primer puesto en la jerarquía de las almas. La locura que está en el origen de la poesía no es algo «vergonzoso» —aclara Platón en el *Fedro*—, sino todo lo contrario. Al tratarse de una locura que procede de los dioses —que manifiesta la presencia de un dios en el alma del «delirante»—, es un «privilegio» y una «cosa hermosa»: «es más hermosa la locura que procede de la divinidad que la cordura, que tiene su origen en los hombres»²⁰. Pero eso sí, no hay que engañarse, es *locura*, es decir —tal como parece verlo Platón— estado no racional; y por tanto se confirma lo que al principio de este apartado se decía, esto es, que la teoría platónica del arte no se caracteriza por desvincular a la poesía de la verdad (por lo menos, no más de lo que desvincula a la filosofía), sino de la *razón*. La poesía contiene tantos *pensamientos* como pueda tenerlos la filosofía, y lo que las diferencia como actividades no es tanto el grado de adecua-

¹⁸ *Fedro*, 533c/534c.

¹⁹ *Ibid.* En el *Fedro* insiste: «cualquiera que, sin la locura de las Musas, accede a las puertas de la Poesía confiando en que su habilidad bastará para hacerle poeta, ese es el mismo un fracasado, de la misma manera que la poesía de los locos eclipsa a la de los sensatos» (*Fedro*, 245a).

²⁰ *Fedro*, 243e/245c. Por seguir con el juego en que nos introduce la red de sentidos del texto platónico, conviene reparar en que el propio filósofo es definido en ocasiones como un «poseído»: «como se aparta de las ocupaciones de los hombres y se consagran a lo divino, el vulgo le reprende como si estuviera fuera de sí, y no se da cuenta de que está poseído de un dios» (*Fedro*, 248e/250c).

ción de esos pensamientos a la Verdad, cuanto su modo de ser producidos: mediante el *razonamiento*, los de la filosofía (las Ideas); mediante la *inspiración*, las de la poesía (los Mitos). Dicho de otro modo, los pensamientos del poeta no procederían de la capacidad humana de pensar, sino de un privilegio divino que llevaría a los poetas en estado de inspiración a decir lo no pensado por ellos mismos²¹. He aquí la razón por la que en el *Ion* se niega todo arte y toda ciencia tanto al poeta como al rapsoda que interpreta sus «pensamientos» ante el público: ellos, poeta y rapsoda, comunican pensamientos (verdades, en el sentido que lo pueden ser las producidas por los humanos), pero *no piensan* en el sentido estricto de la palabra²². Afirmaciones de este tipo no eran despectivas en Platón, pero dieron forma a la hermosa paradoja contenida en su teoría de la inspiración poética que una parte de la filosofía posterior se vio obligada a rectificar, para devolverles a los poetas el dominio de sí que Platón, aun admirándolos y hasta envidiándolos profundamente, les había arrebatado.

2. Después de Platón: el entusiasmo del Pseudo Longino

Fue Aristóteles quien reivindicó a los poetas como seres pensantes, aunque eso, paradójicamente, no signifique que los pusiera al mismo nivel que a los filósofos. A pesar de que, a diferencia de Platón, atribuyó a la poesía, y especialmente a la imitativa, una función cognoscitiva de origen racional y exclusivamente humano²³ y de que, tal como sostiene Enrique Lynch, llevó a cabo en la *Poética* una rehabilitación de la

²¹ Por esta razón el neoplatónico renacentista Marsilio Ficino, fiel lector de un Platón al que interpreta literalmente, dejó escrita en su *De divino furore* la siguiente lectura de la teoría platónica de la inspiración: «Así pues, se manifiestan no por arte humana sino a causa de cierta infusión divina, puesto que la mayor parte de poetas, cuando ha remitido la acometida de la locura, ya no comprenden aquello que han escrito» (*Sobre el furor divino y otros textos*, selec., introd. y notas de Pedro Azara, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 43).

²² «Porque de ninguna manera se debe a un arte ni a una ciencia el que tú tengas sobre Homero los razonamientos y explicaciones que tienes; es en virtud de un privilegio divino y de una posesión divina por lo que tú haces esto» (*Ion*, 535e/537a).

²³ «Pues el imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez (y en esto el hombre se distingue de los otros animales: en que es muy hábil en la imitación y su aprendizaje inicial se realiza por medio de la mimesis)» (*Poética*, 144b). (La edición utilizada es Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974).

mimesis «como vía del conocimiento», colocándose en «franca oposición al anatema platónico»²⁴, Aristóteles no llegó a anular en ningún caso la diferencia entre poesía y filosofía en cuanto modos de conocimiento. Es cierto que consideró la poesía (la mimesis) más «filosófica» que la historia²⁵, pero nunca llegó a considerarla ni más ni tan filosófica como la filosofía misma. Como además, a diferencia de Platón, no contempló la posibilidad de una poesía inspirada, diferente de la mimética, es en el caso de Aristóteles donde sí habría que hablar de una profunda e insalvable diferencia entre las «verdades» proporcionadas por la filosofía y las que proporcionarían los textos poéticos. Es, quizás, en la *Poética* donde la diferencia entre los dos discursos sí que se cifraría en su mayor o menor acercamiento a la verdad, es decir, en la distancia que separa el «conocimiento» filosófico del «re-conocimiento» poético: de ahí que, para Aristóteles, estuviera claro que la poesía compartía con la filosofía el amor por la sabiduría, pero —al igual que para Hegel siglos después— sólo «en pequeña medida»²⁶. Al ver en la mimesis el modo de producción característico del poeta, y al no distinguir entre la lucidez del filósofo y el delirio del poeta inspirado, Aristóteles no contempló la posibilidad de un discurso poético que estuviera al mismo nivel que la filosofía en cuanto a su grado de acercamiento a la verdad, y, por tanto, situó a la poesía en general un escalón por debajo de donde Platón la había situado al menos para el caso de un cierto tipo de textos.

En realidad, entre los antiguos, sólo Longino, el presunto autor del tratado *Sobre lo sublime*, que podría datar del siglo I d. C.²⁷, vinculó decididamente y sin ambigüedad la literatura al pensamiento. Dentro de lo que era un tratado de retórica, dedicado a caracterizar el estilo sublime, el Pseudo Longino definió lo sublime como «una elevación y una excelencia en el lenguaje», con la cual «los grandes poetas y prosistas (...) alcanzaron

²⁴ Enrique Lynch, *La lección de Sheherezade*, op. cit., p. 218.

²⁵ «La poesía es más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares» (*Poética*, 1451b).

²⁶ «Vemos seres que ofrecen al natural un aspecto lamentable, mas no gozamos ante la contemplación de sus imágenes exactamente representadas, como es el caso de figuras de las bestias más despreciables y de cadáveres. Y la razón de esto es que aprender es no sólo lo más agradable para los filósofos, sino también para los demás en la misma medida, aunque participan de eso en pequeña medida» (*Poética*, 1448b).

²⁷ Véase a este respecto la Introducción de Carlos García López a su edición del tratado (*Sobre el estilo. Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979), así como el utilísimo capítulo que se dedica al desconocido tratadista en Bobes et al., *Historia de la teoría literaria I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 208 y ss.

los más altos honores y vistieron su fama con la inmortalidad»²⁸, pero localizó su origen no tanto en una técnica discursiva, meramente retórica, cuanto en «el talento para concebir grandes pensamientos»²⁹. En el tratado pueden leerse afirmaciones tan rotundas en este sentido como: «Grandiosas son, como es natural, las palabras de aquellos que tienen pensamientos profundos»³⁰. Y acto seguido: «el lenguaje sublime se encuentra en hombres dotados de pensamientos elevados»³¹. Por esta razón, es decir, por la íntima relación entre el estilo sublime y la grandeza de la idea en él expresada, el tratadista advertía contra determinadas obras o pasajes de obras que, pareciendo sublimes por estar escritos en estilo elevado, no lo serían realmente, sino sólo en apariencia, como lo demostraría el hecho de que, una vez analizados con detenimiento, se revelarían —en lugar de llenos de profundos contenidos— sencillamente «vacíos»³².

Longino coincidía con Platón, por tanto, en el reconocimiento de que el texto poético podía contener «pensamientos» (o verdades) tan profundas como podían serlo las enunciadas por la filosofía. Coincidió menos, en cambio, en la cuestión del origen de esos pensamientos. En primer lugar porque Longino no despreciaba tanto como Platón el papel del arte, es decir, del método y la disciplina en la composición de poesía³³, y, en segundo lugar, porque, aun reconociendo la existencia en el poeta de algo no aprendido, no lo remitía (salvo metafóricamente) a los dioses, sino a la naturaleza: lo que definiría al poeta grande sería un «talento» innato para «concebir grandes pensamientos»³⁴, una «natural

²⁸ *Sobre lo sublime*, 2, 3.

²⁹ *Op. cit.*, 8, 1.

³⁰ *Op. cit.*, 9, 3.

³¹ *Op. cit.*, 9, 4.

³² *Op. cit.*, 7, 1.

³³ El extenso pasaje en que Longino expone su teoría (eminentemente equilibrada) de conciliación entre *natura* y *ars* es el siguiente: «Sin embargo, deberíamos preguntarnos, en primer lugar, si existe un arte de lo sublime o de su opuesto, ya que hay quienes creen, y en esto se engañan completamente, que pueden someter tales cosas a reglas técnicas». Y a continuación, el argumento contrario: «La grandeza, se dice, es innata y no se adquiere con la enseñanza, y el único arte para llegar a ella es ser así por naturaleza. (...) Yo sostengo, sin embargo, que se puede probar que esto es de otro modo, si se considera que la naturaleza, aunque a menudo en las emociones y en las sublimidades obedece sus propias leyes, sin embargo, no es algo fortuito y no le gusta en absoluto actuar sin método (...). En cierto sentido los grandes genios son especialmente peligrosos, confiados a sí mismos, sin disciplina, sin apoyo y sin lastre, abandonados a un solo impulso y a su ignorante temeridad» (*op. cit.*, 2, 1-2).

³⁴ *Op. cit.*, 8, 1.

grandeza de espíritu»³⁵, la cual sería imposible de adquirir mediante aprendizaje³⁶ y sin la cual sería del todo imposible producir una poesía auténticamente grande³⁷.

¿Podría decirse, entonces, que en el tratado de Longino poetas y filósofos comparten un mismo y único destino: el de dar expresión al pensamiento humano? En cierto sentido sí, puesto que para Longino, no parece que exista diferencia alguna entre poetas y filósofos en cuanto a la posibilidad de ser sublimes. Así se deduce del hecho de que, para ilustrar sobre lo sublime, el tratadista escoja indistintamente pasajes de poetas como Homero, de historiadores como Tucídides y de filósofos como Platón. Pero en otro sentido no, ya que, aunque todos –poetas, filósofos, historiadores– pueden llegar a la sublimidad, los pasajes que son sublimes en historia y en filosofía lo son precisamente en tanto que se asemejan a lo poético. Así se deduce, por ejemplo, del pasaje en el que Longino explica la grandeza de Platón por la influencia que en él habría tenido Homero³⁸. En consecuencia, habría que preguntarse por la índole de eso que, con independencia del talento o de la capacidad de pensar que cabe atribuir a ambos, distinguiría a poetas y filósofos, hasta tal punto que, cuando se encuentra en el texto de un filósofo, este texto dejaría de ser estrictamente filosófico y se convertiría en sublime, es decir, en «poético». Longino se refiere a este otro don natural del poeta, compartido por algunos filósofos o historiadores u oradores sublimes, con el nombre de *pasión* o *entusiasmo*, y lo describe en términos muy parecidos a los que Platón usaba para referirse a la embriaguez divina a la que dio el nombre de *inspiración*. Al igual que en el diálogo platónico se habla incluso de «locura» y se ve en ella el signo de «algo divino»³⁹ –aunque aquí se hace de manera clara y meramente metafórica.

³⁵ *Op. cit.*, 9, 1.

³⁶ Longino contempla, sin embargo, la posibilidad de cultivarla mediante el recurso de «elevar nuestras almas hacia todo lo que sea grandioso» (*op. cit.*, 9, 1).

³⁷ «De aquí que sea absolutamente necesario establecer, en primer lugar, que lo sublime viene de esto: el verdadero orador no debe tener un espíritu mezquino e innoble. Pues no es posible que aquellos que han tenido toda su vida hábitos y pensamientos bajos y propios de esclavos realicen algo digno de admiración y de la estima de la posteridad» (*op. cit.*, 9, 3).

³⁸ «Y me parece a mí que Platón no hubiera formado nunca doctrinas filosóficas tan perfectas y no se hubiera adentrado tan frecuentemente en materias y expresiones poéticas, si no hubiera luchado, por Zeus, con toda su alma por el primer puesto con Homero, como un atleta joven contra un maestro admirado ya desde antiguo...» (*op. cit.*, 13, 4).

³⁹ *Op. cit.*, 8, 4.

Metáforas aparte, Longino ve en los poetas a auténticos seres pensantes que, al talento para concebir grandes pensamientos, unen otra cualidad innata, la *pasión* o *entusiasmo* con que los conciben. Lo que en Platón se presenta como un inexplicable privilegio divino, es en Longino un explicable privilegio natural: un don divino, sí, pero en el sentido de un don con que la naturaleza regala a los poetas. Por otro lado, ni el talento ni la pasión pueden, por sí solos, dar en componer bellos y sublimes poemas: sólo la azarosa combinación de las dos cualidades en una sola persona y en un mismo momento explicaría la presencia en la tierra de esos seres privilegiados, cercanos a los dioses, que eran, también para Longino, los poetas⁴⁰.

Esto quiere decir que en el texto del Pseudo Longino la teoría platónica de los poetas inspirados es despojada de connotaciones míticas y reducida a teoría antropológica, en la que la cualidad humana de la «pasión» explica la diferencia entre el modo de producción de verdad de poetas y filósofos. En Longino no cabe, pues, dudar de que los pensamientos del poeta le pertenecen, de que proceden de su facultad de concebir pensamientos o de su talento. Pero también queda claro que, cuando componen, no lo hacen en estado puramente racional o lógico. Impulsados por la pasión, por el entusiasmo (generado en muchos casos por la armonía y el ritmo), dejan de someter sus pensamientos al habitual control racional, dejándolos fluir con milagrosa espontaneidad: como ocurre, por ejemplo, en el caso de Arquíloco, «con su abundante e incontrolable corriente y ese estallido de inspiración divina, tan difícil de someter a reglas de una ley»⁴¹.

El estilo llamado sublime debería, pues, su existencia en igual medida al talento y a la pasión. La «pasión vehemente y entusiasta» marcaría la diferencia entre los pensamientos de los poetas y los de los filósofos, imprimiendo al pensamiento una fisonomía distinta a la que en general, y en la filosofía en particular, tendría. Lo que haría el entusiasmo sería, por lo tanto, dar un rostro característico, una señal de identidad, a las grandiosas ideas concebidas por el talento. En la teoría de Longino, al igual que siglos después en la de Kant, el poeta piensa, igual que el filósofo piensa, pero piensa de un *modo* diferente, lo que le hace expresar sus ideas en forma de *imágenes* o lenguaje figurado: de ahí que el tratado sea a la postre de retórica.

⁴⁰ «Todas las demás cualidades prueban a aquellos que las poseen que son hombres. Lo sublime, por el contrario, los eleva cerca de la grandeza espiritual de la divinidad» (*op. cit.*, 36, 1).

⁴¹ *Op. cit.*, 33, 4.

Ahora bien, ya Longino advirtió –como luego lo haría Kant– que las imágenes por sí sola no podían constituir lo sublime. En *Sobre lo sublime* se dice que es precisamente porque la pasión se expresa en imágenes, por lo que, a la inversa, la presencia de un lenguaje imaginativo en el discurso puede llevarnos a creer que ha sido escrito con auténtica pasión, aun cuando en muchos casos no ocurra así⁴². De ahí que en este tratado de retórica la prueba definitiva sobre la sublimidad de un texto no sea en última instancia retórica, sino filosófica. Lo que decide finalmente acerca de la presencia de lo sublime no es nunca la excelencia del estilo (mero signo visible de la grandeza), sino el que el texto, como genuino fruto del pensamiento, sea capaz a su vez de generar pensamientos o reflexiones en sus lectores:

Cuando un hombre sensato y versado en la literatura oye algo repetidamente y su alma no es transportada hacia pensamientos elevados, ni al volver a reflexionar sobre ello tampoco queda en su espíritu más que meras palabras, que, si las examinas cuidadosamente, se convierten en algo insignificante, entonces se puede decir con toda seguridad que no es algo verdaderamente sublime... Pues, en realidad, es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición, y su recuerdo es duradero e indeleble⁴³.

Para Longino, la poesía auténticamente grande es, pues, aquella que –como diría Kant muchos siglos después– *da que pensar*.

3. *La imaginación en la Estética moderna*

La repercusión del tratado del Pseudo Longino fue muy grande en el siglo XVIII, después de que fuera traducido al francés por Boileau en

⁴² Longino pone varios ejemplos de falsa sublimidad basada en el uso de imágenes vacías de contenido: «son ridículas las expresiones de Gorgias de Leontinos cuando escribe: “Jerjes, el Zeus de los Persas” y “buitres, tumbas vivientes” (...). Hay ejemplos parecidos de Anfícrates, Hegesias y Matris. Pues, con frecuencia, cuando se creen estar inspirados, no están poseídos en realidad de un furor báquico, sino que juegan como niños» (*op. cit.*, 3, 2).

⁴³ *Op. cit.*, 7, 3.

1694. No es casual, pues, que la relación entre literatura y pensamiento fuera retomada por la estética alemana de los siglos XVIII y XIX, que se la volvió a plantear en el seno de la redefinición de las fronteras entre filosofía y literatura⁴⁴. Es significativo que el tratado influyera directamente en la obra de Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, y, desde ella, en la obra de Kant, cuyo primer libro de estética, *Sobre lo bello y lo sublime*, fue una réplica al de Burke⁴⁵. Longino y su concepto de lo sublime están igualmente presentes en la más importante de las obras de teoría estética de Kant, es decir, en la *Crítica del Juicio*. Y, sin embargo, no es habitual hoy vincular la estética kantiana a la reivindicación del rango filosófico de la literatura. Entre los dos grandes de la estética moderna, es a Hegel a quien se suele atribuir la máxima responsabilidad en el establecimiento del vínculo entre literatura y pensamiento, dejando para Kant, en cambio, el privilegio de haberse anticipado, con su teoría acerca del desinterés del juicio estético, al concepto de arte autónomo, liberado de conceptos y significados, tal y como este concepto ha sido manejado por las corrientes formalistas y vanguardistas del siglo XX. Así lo hace, por ejemplo, Gadamer en *Verdad y Método*, y así se deduce de muchos trabajos recientes publicados en España, caracterizados todos ellos –como el de Gadamer– por pasar por alto lo que Rafael Argullol ha llamado «la irresuelta

⁴⁴ La Edad Media no se caracteriza por conceder a la poesía el elevado lugar que Platón y Longino, o incluso Aristóteles, le concedieron como producto del pensamiento humano. De ahí el estatuto de *doctrina infima* que Santo Tomás reservó para la poesía. No obstante, no puede creerse que a lo largo de todos estos siglos de los que aquí no se va a tratar no se dieran importantes intentos de reivindicar el carácter intelectual de la poesía. Es el caso, en Occidente, de los poetas del Renacimiento italiano, Dante, Petrarca y, sobre todo, Boccaccio; y el caso también de las poéticas tardomedievales castellanas, que, como la del Marqués de Santillana, Juan del Encina y Alfonso de Baena, subrayan lo que en poesía hay de «elevado entendimiento». Mucho más importante es, ya en el ciclo clasicista, el tratado neoplatónico de Marsilio Ficino, *De divino furore*, que restablece el concepto platónico de poeta inspirado, con las mismas implicaciones que éste tenía en Platón: elevada valoración de los pensamientos expresados en poesía, atribución del mérito poético a la inspiración celeste. En España cabe destacar el tratado de retórica de Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, que define el «concepto» poético como «acto del entendimiento» (ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1990, p. 55); y la *Poética* de Ignacio de Luzán, que hace un amplio excursus sobre los conceptos de «ingenio» y «fantasía» como productores de las *imágenes* poéticas, en los que hay bastante de reivindicación de la capacidad de pensar de la poesía (Ignacio de Luzán, *La Poética (ediciones de 1737 y 1789)*, Madrid, Cátedra, 1974).

⁴⁵ Véase José Luis Molinuevo, *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis, 1998, p. 90.

duplicidad kantiana entre arte y experiencia estética»⁴⁶ y, en consecuencia, por dar prácticamente por hecho que la teoría kantiana del juicio estético es el directo antecedente de las teorías formalistas del arte y de la literatura⁴⁷.

Se trata de algo que se está convirtiendo en un lugar común de la teoría literaria y hasta de la reflexión estética contemporánea y que quizás valga la pena revisar. Ver en Hegel al adalid de la literatura reflexiva y en Kant al abanderado de la belleza pura no sólo es erróneo, sino que, además, impide dar cuenta del parentesco entre las dos estéticas, la de Kant y la de Hegel, desde luego mucho más próximas entre sí de lo que puedan estarlo la de Kant y la de los formalistas rusos. Es a Hegel y no a los vanguardistas a quien Kant se anticipó. Y, además, se le anticipó en aquello que hoy suele atribuirse únicamente a Hegel, es decir, en la importancia concedida a la *idea* (o al contenido) en arte y literatura. Sólo que, en este caso, el hecho de ser su predecesora no implica inferioridad de la estética de Kant respecto de la de Hegel, de cuyas conocidas y a lo largo del siglo muy criticadas deficiencias carece en cambio la *Crítica del Juicio*, la cual, pese a ver el origen de la poesía en una facultad específica del pensamiento que se expresaría no en conceptos sino en intuiciones, no acababa conclu-

⁴⁶ Rafael Argullol, «Introducción. El arte después de la “muerte del arte”», en H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 17. Algo parecido ocurre en el reciente trabajo de Gérard Genette sobre estética: *La obra del arte II. La relación estética*, Barcelona, Lumen, 2000. En los pasajes dedicados a la *Crítica del Juicio* el lúcido análisis que hace Genette del concepto kantiano de «juicio estético» va acompañado de una lectura del concepto kantiano de arte que no presta atención a la diferencia establecida por Kant entre arte y experiencia estética.

⁴⁷ Por citar algunos casos: el de Manuel Asensi, quien en su, por otro lado, excelente *Literatura y Filosofía* ve en la estética kantiana el origen de la actualidad inocuidad del arte (Asensi, *op. cit.*, pp. 63-74); el de Valeriano Bozal, quien en el capítulo que dedica a Kant en la *Historia de las ideas estéticas...*, sin especificar si se está refiriendo al juicio estético aplicado o no a bellezas artísticas, escribe: «el placer estético no surge del contenido (...) del conocimiento, el placer estético es desinteresado, carece de contenido alguno» (Valeriano Bozal, «Immanuel Kant», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, Visor, 1996, p. 185); o el de José Carlos Mainer, quien en un reciente trabajo ve en la *Crítica del Juicio* «el germen de la estética moderna», por cuanto que en ella «se asienta el principio del arte como “satisfacción desinteresada”, por carecer de utilidad inmediata o no responder a la urgencia del deseo» (José Carlos Mainer, «Géneros literarios y géneros filosóficos: una frontera permeable», en *Literatura y filosofía en la crisis de los géneros*, Madrid, Fundación Juan March, 1999, p. 28).

yendo de ello ni la superioridad de la filosofía ni la consiguiente muerte del arte⁴⁸.

Lo que sigue a continuación es, por lo tanto, una lectura de la *Crítica del Juicio* que, sin dejar de interrogar al texto sobre la teoría del juicio estético, le formula sobre todo preguntas acerca del concepto kantiano de *poesía*. El resultado de esta lectura ha de ser, necesariamente, diferente al que se deriva de los trabajos que han sido elaborados desde la sola perspectiva de la teoría kantiana del juicio estético. No se tratará aquí de debatir con Kant acerca de la mayor o menor pertinencia de su concepto de juicio estético⁴⁹, sino tan sólo de rescatar su concepto de poesía como producto del pensamiento imaginativo y, por lo mismo, de recuperar también la distancia que establece entre ella y la pura estética.

3.1. Las dos Estéticas de la *Crítica del Juicio*

Es, desde luego, rigurosamente cierto que Kant fundó la autonomía de la estética, separando este ámbito, el de la belleza, de los ámbitos del conocimiento (metafísico o científico) y de la ética, es decir, separando el territorio del Juicio del territorio de la Razón (pura o práctica)⁵⁰. En realidad, en este sentido Kant no hizo sino dar formulación definitiva a algo que se había hecho habitual a lo largo del siglo XVIII: la noción de que existía un placer estético valioso en sí mismo, que no necesitaba de ninguna clase de justificaciones externas⁵¹. Kant dejó establecida, pues, la existencia de una facultad humana de juzgar, a la que dio el nombre de «juicio de gusto» o «juicio estético», que consistiría en la capacidad de juzgar lo bello por el solo sentimiento de satisfacción o descontento que provoca en el sujeto, sin atender a ninguna otra consideración, ni moral ni cognoscitiva. Reconocer la existencia de este tipo de juicio o facultad supone simplemente dar cuenta de que podemos decir que algo es bello porque y sólo porque nos produce un sentimiento de pla-

⁴⁸ Para una lectura más positiva del famoso lema hegeliano de la «muerte del arte», puede verse el excelente ensayo que Vicente Jarque dedica a la estética hegeliana en el volumen colectivo editado por Valeriano Bozal: «G. W. F. Hegel», en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas...*, *op. cit.*, pp. 227-32.

⁴⁹ Una buena discusión de este concepto puede verse en Genette, *La obra del arte II. La relación estética*, Barcelona, Lumen, 2000.

⁵⁰ Cfr. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 77.

⁵¹ Valeriano Bozal, «Immanuel Kant», *op. cit.*, p. 183.

cer, sin mediar interés alguno en el objeto: «cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación»⁵².

En relación con esto, Kant utilizó el famoso ejemplo del que contempla un palacio desde el solo punto de vista de su belleza. Desde este punto de vista, el de su sola belleza, no tendría desde luego ningún sentido que, a la pregunta de «si encuentro hermoso el palacio que tengo ante mis ojos», respondiéramos declamando «contra la vanidad de los grandes, que malgastan el sudor del pueblo en cosas tan superfluas» o afirmando la pérdida de tiempo que supone construir ese tipo de edificios cuando se puede vivir muy cómodamente en una cabaña⁵³. Nada nos impide, con todo, emitir este tipo de juicios cuando nos preguntan si algo es bello, pero lo que Kant dice es que no es eso lo que nos están preguntando: cuando se trata de si algo es bello, no se trata de valorar aquello que «toca a la existencia del objeto», sino sólo aquello que toca a la satisfacción que su «representación» nos produce. Por lo tanto, los juicios emitidos anteriormente, en los que se mezclan consideraciones sobre la vanidad o inutilidad de los palacios, no serían puros juicios de gusto. Como el juicio de gusto es «meramente *contemplativo*»⁵⁴, para hacer de juez imparcial en cuestiones de gusto, sería preciso, pues, no «estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella»⁵⁵.

De esta manera deja Kant sentada la existencia de un puro juicio estético o *juicio de gusto*. La cuestión que aquí nos concierne es, sin embargo, la siguiente: en la *Crítica del Juicio* ¿es el arte en general y la literatura (la poesía), en particular, una cuestión de gusto? O, dicho de otra manera, cuando se juzgan las obras de arte (incluido el palacio del ejemplo), ¿se debe juzgar sólo su belleza? Desde luego que no se trata de interrogar a Kant sobre la posibilidad de juzgarlas desde el punto de vista de su utilidad moral o cognoscitiva, puesto que seguimos en el territorio autónomo de la estética; sino de saber si los textos literarios deben o pueden ser juzgados contemplativamente, por el que fue definido por Kant como el puro, desinteresado y libre juicio de gusto –en

⁵² *Crítica del Juicio*, parágrafo 2 (Edición utilizada: Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1991; trad. de M. García Morente).

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Op. cit.*, parágrafo 5.

⁵⁵ *Op. cit.*, parágrafo 2.

el que la crítica actual localiza los orígenes del concepto moderno de literatura sin significados.

En este sentido, y pese a lo que puede desprenderse del énfasis que los trabajos actuales sobre teoría literaria ponen en el carácter libre y desinteresado del juicio de gusto, en la *Crítica del Juicio* no se encuentran argumentos que nos permitan tender un puente directo e inmediato entre literatura y puro juicio de gusto. Lo que Kant dice, más bien, es que el juicio de gusto, el juicio estético puro, tiene su propio y legítimo ámbito de actuación, y que éste no es, en general, el del arte ni, muy especialmente, el de la literatura. Para Kant, el ámbito propio del juicio de gusto es el de las «bellezas libres», entendiendo por tal sobre todo las bellezas de la naturaleza (por ejemplo, la de las flores, sobre las que —explica— solemos emitir juicios desinteresados basados en la satisfacción o descontento que nos produce su mera contemplación), y también algunas bellezas culturales muy concretas, las que poseen ciertos objetos decorativos u ornamentales que, al igual que las flores, también serían gustados libremente por sí, con absoluto desinterés: «los dibujos *à la grecque*, la hojarasca para marcos o papeles pintados, etcétera (...), son bellezas libres»⁵⁶. En general, todos los objetos artísticos que se conciben como puros juegos de formas y colores entrarían dentro de la categoría kantiana de bellezas libres, y sería a esta clase de objetos, que, por entonces, eran sólo propios de artes menores (o «artes agradables»), a los únicos que Kant atribuyó la cualidad de sustraerse a toda imposición de sentido, la cualidad de no significar nada: «no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo un concepto determinado»⁵⁷.

En cambio, entre las artes a las que Kant dio el nombre de «bellas artes» o *artes del genio*, no abundarían las bellezas libres susceptibles de ser meramente contempladas y desinteresadamente gustadas. Sólo sería posible encontrarlas en la música, y, en especial, en ciertas variedades de la misma: la «fantasía (sin tema)» y «toda la música sin texto»⁵⁸. Pero es precisamente por esta razón, es decir, porque la música sería un mero juego con sensaciones, susceptible de ser gustada de un modo estéticamente puro, por lo que Kant la consideraba justamente la menos valiosa de las bellas artes. Siendo, desde luego, la más «agradable», la que más puro goce puede producir, sería también, por lo mismo, la que

⁵⁶ *Op. cit.*, parágrafo 16.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

menos valor tendría desde el punto de vista (superior) del espíritu o la razón: «es, desde luego, más goce que cultura (...), y tiene, juzgado por la razón, menos valor que cualquier de las bellas artes»⁵⁹. Y en el mismo párrafo: «Si (...) se aprecia el valor de las bellas artes según la cultura que provocan en el espíritu (...), entonces la música, entre las bellas artes, ocupa el lugar inferior (...), en cuanto sólo juega con sensaciones».

Fuera de la música, las bellas artes son, para Kant, artes *representativas* y ninguna de ellas, pero menos aún la literatura, constituyen el ámbito propio del puro juicio de gusto. En primer lugar, porque las obras de arte no son bellezas libres. En la *Crítica del Juicio* se encuentra una famosa distinción entre éstas y las que Kant llama *bellezas adherentes* (o *dependientes*), entre las que incluye «la belleza humana», la de un caballo, la de un edificio, etc. El párrafo 16 de la *Crítica del Juicio* distingue unas de otras de la siguiente manera:

Hay dos clases de belleza: belleza libre (*pulchritudo vaga*) y belleza sólo adherente (*pulchritudo adhoerens*). La primera no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser; la segunda presupone un concepto y la perfección del objeto según éste.

Por otra parte, en el párrafo 48 puede leerse una descripción de las bellezas del arte tal que de ella parece deducirse la tesis de que las bellas artes son un territorio de bellezas adherentes, es decir, dependientes de un concepto de perfección del objeto:

Para juzgar una belleza de la naturaleza como tal no necesito tener con anterioridad un concepto de la clase de cosa que el objeto deba ser, es decir, no necesito conocer la finalidad material (el fin), sino que la mera forma, sin conocimiento del fin, place por sí misma en el juicio. Pero cuando el objeto es dado como un producto del arte, y como tal debe ser declarado bello, debe entonces, ante todo, ponerse a su base un concepto de lo que deba ser la cosa, porque el arte siempre presupone un fin en la causa (...), deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística también la perfección de la cosa, la cual no es cuestión en el juicio de una belleza natural (como tal).

⁵⁹ *Op. cit.*, párrafo 53.

Tener en cuenta la perfección de la cosa, y no sólo su forma, significa ya de entrada que las bellezas artísticas no pueden ser juzgadas por el puro juicio estético (o juicio de gusto). Al que compete la tarea de juzgar este tipo de bellezas adherentes es al que Kant llama «juicio estético lógicamente condicionado», definido como el que atiende también al «concepto» de lo que la cosa deba ser y no sólo a la satisfacción que su contemplación nos produce. Lo que distingue, en general, este tipo de juicio del puro juicio de gusto es, en palabras cruciales de Kant, que en él se enlazan «la satisfacción estética con la intelectual»⁶⁰. Es este tipo de juicio reflexivo el que, en la *Crítica del Juicio*, aparece encargado de juzgar una parte importante de las bellezas del arte. Y esto quiere lógicamente decir que, para Kant, las obras del arte bello no son meros juegos de sensaciones que puedan ser juzgados por el puro juicio estético o juicio de gusto. Cuando se trata de juzgar obras del arte bello, como las literarias (y especialmente las literarias), lo pertinente no es, para Kant, aplicar el criterio del puro gusto (aunque pueda hacerse), sino, sin dejar de lado el gusto y la satisfacción desinteresada que la belleza de la obra nos produce, usar también la razón, reflexionando sobre la perfección de la obra en relación con su finalidad: «el arte estético, como arte bello —explica Kant—, es de tal índole que tiene por medida el Juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos»⁶¹.

Pero —como se ha dicho hace un momento— este tipo de juicio lógicamente condicionado sería el encargado de juzgar sólo una parte (aunque importante) de la obra de arte. No parece, en efecto, que la estética kantiana se pronuncie por asignar al juicio reflexivo todas las competencias sobre las bellezas del arte. En la *Crítica del Juicio* éstas no sólo son distintas de las bellezas libres, sino también de las bellezas adherentes. Lo que, en último término, las diferencia de ellas es que las bellezas del arte requieren algo más que un «concepto» previo acerca del fin. Requieren, tanto a la hora de ser producidas como a la de ser percibidas (o juzgadas), lo que Kant llama «genio». ¿Qué quiere decir Kant con esto? Que en ellas no se trata, desde luego, de juzgar meras sensaciones, pero tampoco de juzgar sólo según conceptos, ya que «ningún concepto» puede ser adecuado para explicarlas del todo⁶². Es con esta incapacidad del concepto para dar cuenta de la obra de arte con lo que está relacionado, precisamente, el concepto kantiano de *imaginación*, que

⁶⁰ *Op. cit.*, párrafo 16.

⁶¹ *Op. cit.*, párrafo 44.

⁶² *Op. cit.*, párrafo 49.

(no sin importantes precedentes en la teorización anterior) acabó dando una expresión racional y moderna a las teorías clásicas de la inspiración o entusiasmo poéticos.

3.2. Poesía y pensamiento en la Estética kantiana

No hay duda, pues, en lo que respecta al carácter impuro que Kant concede a los juicios estéticos aplicables a las bellas artes. Lo que no es cierto es que, para Kant, impureza sea –como creyó Gadamer– sinónimo de imperfección, ni tan siquiera en el caso de que el juicio estético reflexionante fuera el único encargado de juzgarla. No es, desde luego, Kant quien cree que, si juzgamos una belleza artística poniendo en juego nuestra capacidad de juzgar la satisfacción no sólo estética sino también intelectual que su «representación» nos produce, entonces el juicio estético se enturbia y se restringe. Esto es Gadamer quien lo piensa⁶³. Kant piensa, más bien, todo lo contrario: «mediante ese enlace de la satisfacción estética con la intelectual gana el juicio de gusto»⁶⁴. Así pues, no sólo no se restringe, sino que *gana*. Las bellas artes no serían un territorio de pureza estética, sino de impuro mestizaje entre lo estético y lo intelectual, pero de esto no podría deducirse –como creyó Gadamer en esa desafortunada lectura que de la *Crítica del Juicio* hizo en *Verdad y Método*– que Kant prefiera las bellezas de la naturaleza (puras) a las impuras bellezas del arte⁶⁵. Es verdad que la *Crítica del Jui-*

⁶³ Comentando la diferencia kantiana entre bellezas libres y bellezas adherentes, Gadamer escribe que en todos los casos en que la belleza no es libre, como son «el reino de la poesía, de las artes plásticas y de la arquitectura, así como todos los objetos naturales respecto a los cuales no nos fijamos únicamente en su belleza, como ocurre con las flores de adorno», el juicio de gusto «está enturbiado y restringido» (Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 79). De ahí que un momento antes hubiera afirmado que esta teoría kantiana sería «verdaderamente fatal para la comprensión del arte, pues en ella aparecen la libre belleza de la naturaleza y la ornamentación –en el terreno del arte– como la verdadera belleza del juicio de gusto puro, porque son bellos “por sí mismos”» (*op. cit.*, p. 78). Se trata, insisto, de una malinterpretación del pensamiento kantiano por parte de Gadamer.

⁶⁴ *Crítica del Juicio*, parágrafo 16.

⁶⁵ Después de constatar que, en la estética kantiana, ni la poesía ni, en general, las artes *representativas* serían susceptibles de ser juzgadas de un modo estéticamente puro, y luego de deducir que, por consiguiente, las bellezas de estas artes no podrían ser sólo y puramente bellezas, como sí lo serían en cambio las de la naturaleza y la ornamentación y, en general, las de todos aquellos objetos «que son bellos por sí mismos», Gadamer

cio permite concluir, con Gadamer, que las bellezas de las flores y los adornos son las puras y verdaderas bellezas; pero lo que no nos permite es, en cambio, concluir que Kant considere por ello más *valiosas* las bellezas naturales y ornamentales: del hecho de que ellas sean, en efecto, las únicas bellezas puras (las bellezas libres) no se deriva una apología kantiana de las bellezas libres frente a las artísticas, de la pureza frente a la impureza. En la estética kantiana la impureza estética del arte (de la poesía) no sería defecto, sino virtud.

Este es el matiz que Gadamer pasa por alto, sembrando así la confusión en lo que respecta a la valoración y estima que las bellas artes (artes intelectuales y, por tanto, ni absolutamente libres ni absolutamente desinteresadas) le merecen a Kant⁶⁶. Y, sin embargo, es precisamente el hecho de que las bellezas del arte no sean puras bellezas el que las hace, a ojos de Kant, más valiosas, tanto más puesto que aquello que constituye su impureza es el ir «más allá» de la «mera forma» para encontrar la presencia en ellas no ya sólo de un «concepto» procedente de la facultad humana de pensar, sino además de eso altamente especial a lo que Kant da el nombre de «genio» y que trasciende incluso a los conceptos de la razón⁶⁷. Ya resulta difícil creer que a ese filósofo racionalista que fue Kant un juicio estético puro (mero juicio del gusto) pudiera parecerle

concluye (erróneamente, a mi juicio) que, en el caso de las bellezas del arte la estética kantiana implica una «restricción del placer estético» (*op. cit.*, p. 78). Esto se debe a que Gadamer cree que, cuando Kant dice que la belleza de las flores es pura y la del arte impura, el que pierde es el arte y no las flores: «la verdadera belleza sería la de las flores y la de los adornos, que (...) se representan desde el principio y por sí mismas como bellezas» (*op. cit.*, p. 79). Por lo mismo, Gadamer cree que, en todos los casos —poesía, artes plásticas, etc.— en que, según Kant, al emitir un juicio estético no reparamos «únicamente en su belleza» (como ocurre, en cambio, cuando juzgamos las flores de adorno), «el juicio de gusto está enturbiado y restringido» (*ibid.*). Algo muy similar ocurre en el reciente trabajo de Gérard Genette sobre estética: al reparar en la diferencia entre bellezas naturales y bellezas artísticas en la *Crítica del Juicio*, Genette, aun reconociendo no estar «seguro de interpretar este punto de un modo fiel a la intención kantiana», deduce correctamente que la satisfacción estética deparada por las obras de artes es, para Kant, menos «inmediata» que la deparada por los objetos naturales (G. Genette, *La obra del arte II*, *op. cit.*, p. 151), lo que, a su juicio, equivale a decir (y esto ya no sería a mi juicio correcto) que Kant considera más valioso lo «bello natural» que lo bello del arte (*op. cit.*, p. 145).

⁶⁶ Estima que sí es, en cambio, subrayada por José Carlos Mainer: «La división de las artes que diseñó en las páginas de la tercera *Crítica* entrañaba (...) una alta consideración de la poesía» (José Carlos Mainer, «Géneros literarios y géneros filosóficos: una frontera permeable», *op. cit.*, p. 29).

⁶⁷ *Crítica del Juicio*, parágrafo 48.

superior a un juicio estético lógicamente condicionado, en el que el gusto se alía con la razón, haciendo *ganar* a la facultad total de la representación. Pero es mucho más difícil todavía creer que un juicio estético en el que interviene, junto al gusto y la razón, el *espíritu* (o genio) pudiera parecerle a Kant inferior al mero juicio de gusto con que se juzga la belleza de las flores.

De ahí que la música, la única arte bella que –a juicio de Kant– podría ser enjuiciada desde la perspectiva de la pura belleza, fuese, para él, desde el punto de vista de la razón, la menos valiosa de las bellas artes⁶⁸. Y de ahí también que la poesía, el arte que más significados posee, y que más debe ser jugada por lo que «se tiene en el pensamiento» y no por lo que se tiene ante los sentidos, sea, en la estética de Kant, la más bella de las bellas artes, el arte eminentemente superior. Si la poesía mantiene, entre todas las bellas artes, el primer puesto que Kant le concede en el parágrafo 53, es por razones que tienen mucho que ver con lo que el Pseudo Longino habría llamado «el talento para concebir grandes pensamientos». En palabras de Kant, la poesía:

Extiende el espíritu, poniendo la imaginación en libertad, y, dentro de los límites de un concepto dado, entre la ilimitada diversidad de posibles formas que con él concuerdan, ofrece la que enlaza la exposición del mismo con una abundancia de pensamientos a la cual ninguna expresión verbal es enteramente adecuada, elevándose así, estéticamente, hasta ideas.

Así pues, si es verdad que, en la *Crítica del Juicio*, las puras bellezas libres (naturales y ornamentales) se caracterizan –como las formas vanguardistas del arte contemporáneo– por *no significar nada*, por *no representar nada*, las bellas artes y, en especial, la poesía son caracterizadas, en cambio, por la «abundancia de pensamientos» y de «representaciones». El vínculo entre poesía y pensamiento, entre arte verbal y reflexión, al que Hegel daría formulación definitiva⁶⁹, estaba ya sólidamente establecido en la *Crítica del Juicio*, donde, al igual que en el tratado del Pseudo

⁶⁸ *Op. cit.*, parágrafo 53.

⁶⁹ «La imaginación creadora de arte, o fantasía, es la de un gran espíritu y una gran alma, la que capta y engendra representaciones y formas con las que da una expresión figura, sensible y precisa a los intereses humanos más profundos y más generales» (G. W. F. Hegel, *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 1997, p. 84).

Longino, la gran poesía se identificaba con el talento (el genio) o riqueza de pensamientos del poeta⁷⁰.

Al igual que ocurre en la estética de Hegel, el hecho de que Kant vincule la poesía al pensamiento, no implica que establezca una completa identidad entre filosofía y literatura. Lo que Kant llama *espíritu* «en significación estética», es decir, el «principio vivificante en el alma»⁷¹ es algo muy similar a la «pasión» de la que hablaba Longino. Al igual que Hegel hará más tarde, Kant ve en la poesía un fruto de la capacidad humana de pensar, pero de una facultad específica de esa capacidad, la *imaginación*⁷². La imaginación es en Kant lo que la inspiración en Platón: algo que hace decir a los poetas ideas bellísimas, que no son, sin embargo, «ideas de la razón». Pero en Kant, esto se explica de otro modo que en Platón o que en Longino. La imaginación aquí no es locura (privación de pensamiento), ni pasión (cualidad añadida al pensamiento), sino pensamiento mismo, es decir, facultad humana del pensamiento, que piensa (y hasta «conoce»), igual que piensa y conoce la razón, sólo que a su modo, que no es el mismo modo en que la razón piensa. Tal como insistirá Hegel después, la razón (la filosofía) pensaría en conceptos, la imaginación (la poesía) en intuiciones o *ideas estéticas*.

En la estética kantiana está ya, pues, prefigurada la tesis hegeliana de que la diferencia entre filosofía y literatura no residiría en que la primera razone y la otra delire (Platón) o imite (Aristóteles), sino en que cada una *piensa* o *conoce* a su manera, utilizando sus propios medios⁷³. La ventaja de la estética de Kant respecto de la de Hegel reside en que en la primera no se establece una nítida jerarquía entre filosofía y poesía (razón e imaginación), en función de que —como sostendría Hegel— el concepto sea la forma que le es propia al pensamiento como tal, en tanto que la intuición no⁷⁴. En la estética kantiana el hecho de que la

⁷⁰ «De ciertos productos de los cuales se espera que deban, en parte al menos, mostrarse como arte bello, dicese que no tienen espíritu aunque en ellos, en lo que al gusto se refiere, no haya nada que vituperar. Una poesía puede estar muy bien y ser muy elegante, pero sin espíritu» (*Crítica del Juicio*, parágrafo 49).

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ «Las obras de arte, al dirigirse también a la inteligencia, deben ser juzgadas desde el punto de vista del espíritu, y no desde el de los sentidos. Los intereses del arte son casi los mismos que los de la inteligencia» (Hegel, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 79).

⁷⁴ «El espíritu posee no sólo el poder de sentirse a sí mismo bajo la forma que le es propia, la del pensamiento, sino también la de reconocerse como tal en su alienación bajo la forma del sentimiento y de la sensibilidad» (Hegel, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 28).

literatura piense en intuiciones en lugar de en conceptos no es defecto de la literatura respecto de la filosofía, sino más bien virtud o, en cualquier caso, simple y provechosa consecuencia de la diversidad de sus orígenes.

Virtud, porque en cuestión de pensamiento, de capacidad de pensar (y hasta de «conocer»), el arte verbal –tal como lo entiende Kant– no tendría nada que envidiar a la filosofía. En la *Crítica del Juicio* la imaginación, como facultad de pensar, se diferenciaría de la razón no en que piense menos o «en pequeña medida» (que diría Aristóteles), ni en que piense en una forma «no propia» (Hegel), sino en que piensa *mucho* o, mejor, demasiado, es decir, desde luego en que piensa mucho más de lo que la razón puede pensar. La razón tiene sus límites (y Kant fue el primero en señalárselos) a la hora de pensar. En cambio, la imaginación piensa sin límites –aunque Kant, todavía racionalista, crea que la razón deba ponérselos para evitar sus excesos⁷⁵. El origen de esta infinitud de pensamientos es desconocido, y, si Platón vio en las Musas la única fuente de donde podían proceder las bellísimas ideas expresadas por los poetas inspirados, Kant se limitó a constatar el enigma, sin tratar de solucionarlo mediante una respuesta ella misma imaginaria: «ni un Homero ni un Wieland pueden mostrar cómo se encuentran y surgen en sus cabezas sus ideas, ricas en fantasía y, al mismo tiempo, llenas de pensamiento, porque ellos mismos no lo saben, y, por lo tanto, no lo pueden enseñar a ningún otro»⁷⁶.

A pesar de las similitudes con la estética hegeliana, en cuanto a la concepción de la poesía como expresión del pensamiento humano (y no como pura forma sensible), nada hay en la *Crítica del Juicio* que sea ni remotamente similar a la tesis hegeliana de que la filosofía sería «la forma más elevada del espíritu»⁷⁷ o de que la literatura sólo podría tener por contenido «un cierto grado espiritual de verdad»⁷⁸. Nada tampoco

⁷⁵ «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... Así pues, si en la oposición de ambas cualidades, dentro de un producto, hay que sacrificar algo, más bien debería ser en la parte del genio...» (*Crítica del Juicio*, parágrafo 50).

⁷⁶ *Op. cit.*, parágrafo 47.

⁷⁷ G. W. F. Hegel, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁸ «El arte choca con ciertas limitaciones, que opera sobre una materia sensible de forma que no puede tener por contenido más que un cierto grado espiritual de verdad.

parecido a la convicción hegeliana de que la existencia del arte en cuanto tal no era necesaria y de que habría de desaparecer finalmente, sustituido por el pensamiento abstracto de la razón⁷⁹. En la *Crítica del Juicio* la poesía, siendo hija de la imaginación, no es por eso inferior a la filosofía y, mucho menos aún, reemplazable por ella, sobre todo porque, precisamente por esa capacidad de pensar sin límites, la literatura tendría un poder imprescindible e irrenunciable del que carecería la razón: el poder de la *creación*.

Por tanto, lo que marca la radical diferencia entre la estética de Hegel y la de Kant es que en ésta las «limitaciones» no las tendría el arte, sino la filosofía. Para Kant, mientras que la filosofía no podría salirse de los límites que le fija la experiencia sensible, el arte podría crear una realidad nueva («otra naturaleza») a partir de la realidad conocida: «sacada –dice Kant– de la materia que la verdadera le da»⁸⁰. Cuando la experiencia a la que la razón nos sujeta «se nos hace demasiado banal», entonces es la imaginación la que nos permite saltar «por encima de las barreras de la experiencia» y *transformar* la realidad (o la naturaleza), creando «algo distinto que supere a la naturaleza»⁸¹. En esto consiste, precisamente, la libertad de pensamiento de la imaginación, que es el «don natural de un sujeto en el uso libre de las facultades de conocer»⁸².

Por eso, porque la imaginación piensa (y en ocasiones conoce) mucho más de lo que la razón puede pensar, es por lo que no puede expresar sus pensamientos en las formas que sí son adecuadas para expresar las ideas de la razón, es decir, en conceptos. Como la imaginación piensa mucho, y como, en ese pensar demasiado, desborda los límites de la razón, el cauce expresivo de esta última –el concepto–

En efecto, la idea tiene una existencia más profunda que no se presta a la expresión sensible, es el contenido de nuestra religión y nuestra cultura (...). En la jerarquía de los medios que sirven para expresar lo absoluto, la religión y la cultura nacida de la razón ocupa el grado más elevado, muy superior al del arte» (*op. cit.*, p. 37).

⁷⁹ «El arte no suministra ya, a nuestras necesidades espirituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales» (*op. cit.*, p. 30). Y en otro momento: «el arte es para nosotros, en cuanto a su suprema destinación, como una cosa del pasado» (*op. cit.*, p. 38).

⁸⁰ *Crítica del Juicio*, parágrafo 49.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

resultaría insuficiente para dar cuenta de ese exceso, y el poeta se encontraría sin palabras para las ideas que posee, que «ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible»⁸³. Esta es la razón por la que la poesía se expresa en intuiciones (en formas sensibles); pero, lejos de creer –como Hegel– que tales intuiciones serían prescindibles toda vez que se tradujesen a conceptos, Kant sostiene no sólo que son intraducibles⁸⁴, sino, además, que sería en ellas, precisamente, donde residiría lo específico del *genio*, el cual no se definiría por poseer una viva imaginación y, por tanto, una gran abundancia de ideas estéticas, sino por acertar a encontrar un modo de expresarlas valiéndose del lenguaje: «el genio consiste propiamente en la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado, y dar, por otra parte, con la *expresión* mediante la cual la disposición subjetiva del espíritu producida pueda ser comunicada a otros...»⁸⁵.

Merced a esta alta valoración de lo *sensible* en arte, la estética de Kant se sitúa a enorme distancia del contenidismo hegeliano y de su tendencia a traducir inmediata y directamente los contenidos del arte a conceptos o ideas de la razón. Pero, a pesar de eso, nada nos permite ver en la *Crítica del Juicio* un precedente del concepto formalista de literatura autónoma, sin significados y sin referencia al mundo que tantas veces, sin embargo, ha buscado apoyo en la teoría kantiana del puro juicio estético. A pesar de los tópicos que cunden sobre el tema, Kant liquidó la base desde la cual cierta estética dieciochesca entendía que lo bello artístico era lo que producía agrado a los sentidos, y sostuvo –como el Pseudo Longino muchos siglos antes– que lo bello del arte no podía darse más que allí donde una gran riqueza y variedad de pensamientos se expresaba en ricas y variadas formas. Para hacer justicia al arte, Kant renunció en él a la pureza de lo estético y lo vinculó a la reflexión, encargando al gusto reflexivo o juicio estético lógicamente condicionado la tarea de dar cuenta de muchos de sus valores, igual que después lo haría Hegel apoyándose precisamente en su auto-

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ «Ningún concepto puede ser adecuado a ellas como intuiciones internas» (parágrafo 49). Hay, necesariamente, que llamar la atención sobre la semejanza entre esta manera de plantearse Kant las formas sensibles del arte y la teoría nietzscheana de la metáfora contenida en su conocido ensayo «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral» (véase a este respecto Sultana Wahnón, *Lenguaje y Literatura*, *op. cit.*, pp. 37-47).

⁸⁵ *Crítica del Juicio*, parágrafo 49.

ridad⁸⁶. En la *Crítica del Juicio* ni el arte literario ni la crítica encargada de juzgarlo huyen del pensamiento, de la reflexión, en aras del abandono a la satisfacción y al puro placer que se encuentra en la contemplación de las formas. Las expresiones artísticas, por sensibles y bellas que sean, no están allí, como las flores de adorno, sólo para producir placer –aunque también lo hagan–, sino sobre todo para «dar que pensar»⁸⁷. Y, por tanto, si es verdad que la teoría kantiana del juicio estético ha podido ser el punto de partida de ese proceso por el que la estética moderna habría atrapado al arte en «esa especie de futilidad y desontologización que lo conducen acaso al terreno de lo inocuo»⁸⁸, esto no habrá ocurrido así porque Kant lo procurara ni lo legitimara en su estética, sino más bien porque, entre otras cosas, ha sido habitual descuidar o tergiversar la diferencia que la teoría kantiana dejó establecida entre las bellezas puras y las bellezas artísticas, entre el puro juicio de gusto y el juicio estético «reflexionante», entre el gusto y el genio, en suma entre el desinterés estético y los *intereses del arte*.

⁸⁶ En efecto, Hegel remitió al lector a la autoridad del propio Kant –a cuya estética rindió explícito homenaje– su convicción de que el arte no era una mera cuestión de gusto y de que, en consecuencia, lo bello en arte debía superar «la esfera del sentimiento puro y simple» (G. W. F. Hegel, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 102). Para él, la tendencia de su tiempo a detenerse sólo en lo que en la obra había de material, de representación sensible, no hacía justicia a lo que en el arte había de cultura, de espíritu: «el gusto como medio de aprehensión y de juicio inmediatos no conduce muy lejos y es incapaz de ahondar en una obra». Puesto que el arte era ante todo, idea, pensamiento, puesto que «los intereses del arte son casi los mismos que los de la inteligencia», la obra de arte exigía, para Hegel, «un juicio profundo» (*op. cit.*, p. 76).

⁸⁷ «Hacen pensar más de lo que se puede expresar por palabras en un concepto determinado» (*Crítica del Juicio*, parágrafo 49).

⁸⁸ Cfr. Manuel Asensi, *Literatura y filosofía*, *op. cit.*, pp. 70-71.