

## Correspondencia o armonía

### La literatura en la distinción kantiana de las bellas artes

#### *Correspondence or harmony*

#### *Literature within Kantian distinction of fine arts*

GERMÁN GARRIDO MIÑAMBRES\*

Universidad Complutense de Madrid

#### Resumen

La *Crítica del Juicio* concede a la poesía una distinción entre las bellas artes que no encuentra fundamento en la crítica del juicio estético: si la *Analítica* vincula el sentimiento de placer propio de lo bello al reconocimiento de una relación armónica entre las facultades del conocimiento, la literatura se distingue por la afinidad que mantiene su medio representativo con la facultad del entendimiento. El primado de la poesía en la CJ obedece pues necesariamente a una teoría estética previa que equiparaba el gusto a la correspondencia entre sensibilidad y razón consustancial a todo juicio de conocimiento. El presente trabajo destaca la continuidad de la poética clasicista en la obra kantiana confrontando la noción de correspondencia (*Übereinstimmung*) asumida por su primera teoría estética con la delimitación respecto al concepto de armonía que introduce la tercera crítica.

#### Palabras Clave

Estética; poética; racionalismo; clasicismo; correspondencia

---

\* Profesor del Dpto. de Filología alemana de la Universidad Complutense de Madrid. E-mail de contacto: [gegarrid@pdi.ucm.es](mailto:gegarrid@pdi.ucm.es).

### Abstract

The *Critique of Judgment* provides poetry with a distinction within fine arts that finds no basis in the critique of aesthetic judgment: if the *Analytic* relates the feeling of pleasure, typical of the beautiful, to the harmonic relationship among the faculties of knowledge, the very thing that distinguishes literature is the affinity that its representative medium holds with the faculty of understanding. The primacy of poetry in the CJ needs to obey a prior aesthetic theory that equates the taste with the correspondence between sensitivity and reason consubstantial to any judgment of knowledge. This work outlines the continuity of the classicist poetics in Kant's work confronting the notion of correspondence (*Übereinstimmung*) adopted by his first aesthetic theory with its delimitation in regards to the notion of harmony introduced by the third critique.

### Key words

Aesthetics ; Poetics ; Rationalism ; Classicism ; Correspondence

## 1. Las complicaciones de una innecesaria digresión

Considerando el lugar accesorio que ocupan las preocupaciones artísticas en la *Crítica del Juicio*, no deja de sorprender que Kant se detuviera en el § 51 a proponer una clasificación de las bellas artes más propia de lo que convencionalmente se considera una teoría estética que del fin último perseguido por la tercera crítica. Igual de sorprendente resulta el criterio esgrimido para establecer una jerarquía que sitúa la poesía al frente de los lenguajes artísticos. Pues si ya el tercer momento de la *Analítica* se había encargado de definir el juicio de gusto como correlato del sentimiento suscitado por una específica relación armónica entre las facultades del conocimiento, y el examen del genio lo había caracterizado por su capacidad para intuir la proporción de imaginación y entendimiento que propicia esa armonía, Kant distingue ahora las bellas artes en función de la proximidad que mantiene su medio representativo respecto a una u otra facultad del conocimiento. Partiendo sobre todo del testimonio ofrecido por las *Reflexiones*, comprobaremos que esta contradicción responde a la misma que se da entre los referentes de la incipiente disciplina estética manejados por Kant antes de 1781 y los presupuestos de su filosofía crítica, al tiempo que señala una coincidencia indirecta con el legado transmitido a sus primeros destinatarios. La poesía permite poner así al descubierto tanto los restos de la concepción estética adheridos a la tercera crítica como la revolución poética que esta alentó apuntando desde el gusto a la raíz oculta del juicio reflexionante. Del cruce entre la línea retrospectiva y la prospectiva da cuenta la función que desempeñan los conceptos de correspondencia y armonía en la teoría del gusto.

La distinción entre medios artísticos que introduce el § 51 se fundamenta en la analogía con los códigos comunicativos: «die Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich so vollkommen, als möglich ist, einander, d. i. nicht bloß ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach, mitzuteilen» AA 5 320). Una vez que esos modos han sido identificados con los de

palabra, gesto y sonido, las artes se diferenciarán en función de si utilizan un lenguaje verbal, figurativo o sonoro. Kant parece restar valor a esta clasificación advirtiéndolo en una nota a pie de página que solo responde a una posible clase organizativa. Más adelante volveremos sobre los antecedentes de su elección, por el momento baste constatar que, lejos de obedecer a un recurso improvisado, el criterio semiótico que subyace a la consideración de las bellas artes descubre sus implicaciones en el § 53, cuando su distinción se pliega explícitamente a una comparación valorativa. La primacía que detenta de entrada la literatura solo puede obedecer a lo que constituye su elemento diferencial, esto es, al hecho de que los signos verbales representen ideas para dar cuenta de impresiones sensibles en lugar de remitir directamente a ellas (la *Antropología Collins* se refiere a la poesía como una pintura de ideas, AA 25 95). Naturalmente, el Kant de la CJ no puede ignorar la libertad imaginativa en el juego de facultades impulsado por el juicio de gusto. Nada sirve mejor a ese propósito que la demarcación respecto al otro gran arte de palabra, la retórica, pues si esta promete una engañosa ocupación al entendimiento valiéndose de la imaginación, la poesía se sirve sin tapujos de los recursos imaginativos para terminar proporcionando ocupación al entendimiento (AA 5 327). La elevada consideración que merece la poesía en la tercera crítica parte pues de que su medio expresivo mantiene una especial intimidad con los conceptos del entendimiento sin determinar por ello falazmente su sentido.

No hace falta aventurar las causas que apartan este punto del hilo expositivo dictado por la crítica del juicio estético proponiendo una jerarquía de los lenguajes artísticos, para apreciar su difícil engarce en el camino desbrozado por la *Analítica* y la *Deducción*. Kant identifica el sentimiento de placer suscitado por la apreciación de belleza formal en un objeto con el reconocimiento de una correspondencia armónica entre imaginación y entendimiento (AA 5 218). Concede luego que ese juicio difiere en sus implicaciones si lo origina un objeto de la naturaleza o un producto del arte, pues la capacidad del genio para dotar a su obra de apariencia natural no disipa la conciencia de que fue concebida con el fin último de procurar placer (AA 5 307). En cambio, que la naturaleza parezca esmerarse en complacer la coincidencia entre entendimiento e imaginación revela su disposición favorable a corresponder la necesidad humana de subsumir las intuiciones imaginativas a los conceptos de la razón y, en consecuencia, de comprender el mundo como un todo organizado. La superioridad del juicio de gusto sobre la belleza natural frente al que proporciona el objeto artístico es entonces consecuente con lo que para uno y otro supone el concepto de conformidad a fin como principio a priori del juicio reflexionante. Por el contrario, una segunda segregación en función de las condiciones impuestas por el medio representativo obedece a un presupuesto que no solo dista de responder a la dimensión trascendental abierta por el juicio de gusto, sino que cuestiona sus mismos presupuestos.

Así lo evidencia ya el que, lejos de acotar un ámbito específico de la creación artística, las razones esgrimidas en el § 53 para destacar la poesía resulten válidas para

cualquier juicio de gusto, al menos para cualquiera inspirado por un producto de las bellas artes. Quiere respaldar Kant la supremacía de la literatura afirmando que:

«Sie erweitert das Gemüt dadurch, daß sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb den Schranken eines gegebenen Begriffs unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen diejenige verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt» (AA 5 326).

La asociación de la libertad imaginativa a una actividad del pensamiento renuente a la determinación conceptual dista de ser una cualidad exclusivamente poética, como constata la comparación con las artes plásticas y las musicales que se ofrece a continuación: las relaciones entre sensaciones sonoras que establece el lenguaje musical persiguen la expresión de ideas estéticas, como lo hace el vehículo figurativo que procuran las artes plásticas a la imaginación. El lugar jerárquico ocupado por estas modalidades artísticas responde a un signo ambivalente: la música sigue inmediatamente a la poesía en lo que a «encanto y movimiento de espíritu» se refiere (la precede incluso si nos ceñimos al agrado causado por el mero juego de sensaciones), pero claudica ante las artes de forma atendiendo al valor cultural transmitido al espíritu. La poesía mantiene en cambio una incuestionable posición de privilegio aunque los méritos aducidos para ello no se distinguen de los concedidos al juicio de cualquier forma artísticamente bella.

Otro tanto cabe decir del pasaje que define a continuación la poesía como «esquema de lo suprasensible», controvertida fórmula tradicionalmente interpretada conforme a dos sentidos al menos.<sup>1</sup> En primer lugar, el juicio de gusto atañe indirectamente a lo suprasensible porque utiliza la representación sensible de un concepto empírico para trasladar un concepto de la razón inasequible a toda representación imaginativa. Lo hace en segunda instancia porque el tránsito entre imaginación y entendimiento facultado por el juicio de gusto muestra la disposición de la naturaleza a ser subsumida como un todo unitario conforme a los conceptos de la razón. De la segunda acepción se deducirá el fin último del juicio estético que cierra la primera parte de la obra tendiendo el puente hacia la *Crítica del juicio teleológico*. Pero tanto una como otra fundamentación de lo bello resultan ajenas a si la representación del objeto responde a un soporte verbal, sonoro o iconográfico: el arte bello aspira siempre a representar indirectamente los conceptos de la razón como lo hacen los objetos de la naturaleza, aunque se sitúe a su zaga desde el momento en que la voluntad del autor tiñe el ideal de una conformidad a fin sin fin. Si bien la contemplación ociosa de la belleza natural promueve mejor la transición a las ideas de la razón que el juicio de la artística, nada invita a discriminar esta última en función de su canal expresivo, menos aún de su afinidad con una u otra facultad del conocimiento.

Que los motivos para un ensalzamiento de la poesía terminen recayendo sobre los principios generales del gusto confirma su problemática inclusión en una crítica del juicio

---

<sup>1</sup> Sobre la controvertida cuestión de la relación simbólica entre gusto y moral ver entre otros Paul Guyer (1998, pp. 338-35), Gundula Felten (200, p. 4 200 y ss) o Birgit Recki (2001).

reflexionante, esto es, en el hilo discursivo que enlaza el juicio estético con el teleológico. Al describir lo bello como aquello que, sin concepto, es definido como objeto de una satisfacción universal, el primer momento de la *Analítica* anticipa los interrogantes que plantea una crítica del juicio estético: cómo puede este basarse en un sentimiento antes que en un concepto, o qué fundamenta entonces su demanda de universal acatamiento. Para despejar estas y otras incógnitas, Kant necesitaba empezar concretando la disposición adoptada por las facultades del entendimiento cuando un objeto es juzgado únicamente conforme a la ley del gusto. Si esta constituye su elemento diferencial es porque de ella se derivan sus demás atributos: la autonomía respecto a las legislaciones del entendimiento y la imaginación, o la universalidad de un juicio no sujeto ni a la coerción de los afectos sensoriales ni a la determinación conceptual. La *Crítica de la razón pura* había esclarecido la síntesis imaginativa que sigue a la aplicación de los conceptos puros del entendimiento, pero ya la *Deducción* reconocía que nada garantiza la concordancia del orden acotado por las leyes empíricas con el que demandan los conceptos de la razón. La *Crítica del Juicio* nace con el propósito de resolver ese interrogante tras haber constatado que la necesidad de subsumir los objetos de la naturaleza al principio de conformidad a fin sobrepasa las atribuciones del juicio determinante. El enlace entre entendimiento y razón presume pues una tercera facultad que carece de ámbito legislativo propio. Probarlo exige que el Juicio pueda escapar a la contingencia de los afectos sensitivos sin que su objeto sea conceptualmente determinado. Solo el juicio de lo bello acredita la existencia de esa instancia regida por el libre juego entre facultades sin sujetarse a la legislación decretada por una u otra.

Lejos pues de obedecer (solo) a un capricho clasicista, la relación armónica entre imaginación y entendimiento adoptada por el juicio de gusto descubre la raíz común del conocimiento teórico y el práctico, proporcionando así la tabla de salvación al entero sistema de la filosofía crítica. La insistencia con que Kant regresa al conflicto entre belleza natural y artística abunda en el estatus particular que otorga a la segunda. Pero incluso circunscrito a la órbita de la producción artística, lo bello solo se atiene a la ley del gusto desde la específica relación entre libertad imaginativa e indeterminación conceptual que Kant designa como armonía. Esté o no mediatizado por el artificio, el juicio de gusto encuentra su elemento distintivo en el equilibrio y armónica relación que adoptan las facultades del conocimiento en la apreciación de un objeto, independientemente del soporte expresivo empleado para su representación. Si algún arte pudiera merecer mejor consideración serían en todo caso las de forma (pintura, escultura, arquitectura,...), pues solo esta suscita una libre y armónica correspondencia de las facultades no supeditada ni al dictado del entendimiento ni al de los sentidos. Asumida la incongruencia entre una crítica del juicio estético y el encumbramiento de la literatura como modalidad artística, el lugar privilegiado que ocupa esta en la *Crítica del Juicio* solo puede obedecer a huella de una antigua concepción poética que Kant no sometió al método probatorio de la filosofía crítica. Atendiendo al escaso interés que dedicó a esta materia, la cuestión podría parecer baladí u objeto de una ociosa erudición, si los primeros lectores de la obra kantiana no

hubieran convenido en extraer de ella una inaudita revaloración filosófica de la poesía. Más atento a la clausura de su sistema que a las inquietudes artísticas, Kant no reparó en que asumía una concepción de la literatura difícilmente conciliable con su teoría crítica del gusto, pero también con la dimensión demiúrgica que encontraría en el romanticismo. Entre un corte y otro de la historia poética, la *Crítica del Juicio* nos ofrece el mudo testimonio de la revolución que estaba propiciando.

## 2. La sombra de una antigua inclinación

Contra el prejuicio filosófico que desprecia el oficio de los poetas, Kant da muestras de una temprana estima por la literatura que no le abandonará en los escritos de madurez: Tan evidente resulta en efecto que las *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* parten de su experiencia lectora, como que la definición de genio propuesta en la tercera crítica se inspira en la figura del poeta. Si en el primer caso la preferencia responde a una confesa afinidad que no requiere mayor justificación, en el segundo asoma solo la cabeza desde el margen al que se ve relegada, pero no lo hace por ello con menor énfasis y convicción. El desplazamiento de las cuestiones artístico-poéticas no obedece pues tanto a una mengua de la inclinación kantiana hacia las bellas letras, como al orden de prioridades impuesto por el giro copernicano de la filosofía crítica. Así lo atestiguan los escritos póstumos pertenecientes a los años setenta, la década del gran silencio que separa los escritos de juventud de la *Crítica de la razón pura*. Manfred Frank extrajo del corpus acumulado por las anotaciones de este periodo buena parte de las *Reflexiones estéticas*.<sup>2</sup> Las *Reflexiones* constatan el reconocimiento que Kant concedió desde un principio a la literatura: «Poesie ist der schönste aller Spiele, indem wir alle Gemütskräfte darin versetzen» (AA 15 Refl 618 266). Aunque una elemental cautela impide identificar estos asertos con la postura personal de Kant (Sánchez Rodríguez 2015 XVIII), el cotejo con sus escritos previos o contemporáneos permite formarse una idea aproximada de cual fue su contribución a la primera teoría del gusto. Durante los años setenta Meier y Baumgarten funcionan para Kant simultáneamente como guías y antagonistas de su propia indagación estética, delimitando el terreno donde se libra la contienda entre el conocimiento transmitido y el que pugna subterráneamente por hacerse oír. En lo que atañe a la poesía y sus implicaciones para la teoría del gusto, la función rectora de ambos autores acusa la influencia tanto de la tradición racionalista como de la doctrina poética a la que esta dio soporte.

En primer lugar, la consideración que presta Kant a la literatura revela efectivamente la deuda contraída por su inicial teoría del gusto con la estética de Baumgarten. Así como

---

<sup>2</sup> Compilación que Frank incorporó a una edición de la tercera crítica donde con atinado criterio reunía los textos kantianos dedicados a la teoría del gusto y a la filosofía de la naturaleza (1996). Recientemente ha aparecido una edición traducida de los escritos estéticos dispersos en las *Reflexiones* y las *Lecciones de Antropología* (Sánchez Rodríguez 2015).

la *Crítica del juicio estético* subraya la independencia del gusto respecto a todo concepto de perfección, entendiendo que el sentimiento suscitado por el juicio de lo bello ignora la adecuación a un principio de fin (§ 15), la teoría precrítica liga aún el gusto al modelo de perfección que Baumgarten y Meier atribuyen al conocimiento sensible (AA 24.1 346). En la estela de Leibniz y Wolff, Baumgarten contrapone una facultad superior del conocimiento acorde a la claridad conceptual a una inferior sumida en la confusión de los sentidos. Sostiene en cambio que lo confuso (*verworren*) del conocimiento sensible no le priva necesariamente de claridad (fundamental distinción entre *klar* y *deutlich*) cuando, aun siendo incapaz de discernir todos y cada uno de los elementos que integran del objeto, alcanza a distinguirlo desde su totalidad constitutiva. Baumgarten separa así la verdad estética de la lógica como aspectos autónomos pero complementarios de una verdad subjetiva contrapuesta a la objetividad de la verdad metafísica (*Estética* § 429). Va incluso más allá concediendo a la verdad estética mayor afinidad con la metafísica que a la lógica (*Estética* § 558): mientras la segunda procede elevándose desde los elementos que el objeto comparte con otros similares hasta dar con el concepto categorial que lo identifica, la verdad estética desciende hasta la concatenación aleatoria de elementos que conforman el objeto en su particularidad. Constatada la incapacidad de la verdad lógica para aprehender el objeto en lo que tiene de único e insustituible, solo el conocimiento sensible ofrece la posibilidad de vincular la manifestación individual a una verdad absoluta. Baumgarten introduce el concepto de verdad esteticológica para dar cuenta del alcance específico que de este modo detenta el conocimiento sensible en la apreciación de la claridad extensiva (*Estética* § 427),

Pero la verdad esteticológica permite poner al mismo tiempo de manifiesto que si la perfección sensible se acerca más a la metafísica es ante todo porque la estética de Baumgarten entiende lo bello como representación de una verdad inteligible. De ello se deduce que aunque la perfección estética obedece a criterios distintos que la lógica, encuentra su fin último en la adecuación o correspondencia entre la verdad subjetiva de la experiencia humana y la objetiva de un entendimiento superior, entre un conocimiento limitado y uno absoluto. El concepto de correspondencia o *Übereinstimmung*<sup>3</sup> desempeña en efecto un papel central en la definición que ofrece Baumgarten de lo bello como perfección del conocimiento sensible. Son tres las formas de correspondencia que atribuye a la perfección estética (§ 18): entre las cosas y su pensamiento, entre la diversidad de elementos que lo componen y su unidad y, finalmente, entre la cosa pensada y los signos de su lenguaje representativo. Cada uno de los tres aspectos redundan en una misma idea: que la verdad sensitiva tiende a la perfección cuando procura la correspondencia entre la representación del objeto y la aprehensión de su completo sentido: supeditando la teoría del conocimiento sensible a la gnosología, Baumgarten revela la herencia racionalista de su

<sup>3</sup> Adoptamos esta acepción de *Übereinstimmung* por ser la que mejor permite establecer un paralelismo con la terminología kantiana divulgada por la traducción de Manuel García Morente, sin dejar por ello de reparar en lo que tiene de provisional y hasta cuestionable (basta reparar en que el propio Baumgarten emplea el término *consensus* con idéntica finalidad en las *Meditationes*).

estética, donde lo bello funciona siempre a modo de representación. La *Estética* confirma de este modo lo que ya adelantaban tanto las *Meditationes* como los pasajes de la *Metafísica* comentados en las *Reflexiones*: el ideal de perfección por el que se rige el conocimiento sensible no es finalmente otro que su grado de disposición a la intelección racional.

En conformidad con la doctrina artística mayoritaria del siglo XVIII, lo bello se ajusta a la perfección estética propiciando la adecuación de una materia sensible a su abstracción conceptual. Si el arte cobra especial protagonismo para Baumgarten es porque proporciona la representación más acorde a dicha perfección. La doble premisa de que el conocimiento sensible obedece a un concepto específico de perfección, pero que este se ajusta indirectamente a la intelección racional, condicionará la estimación kantiana de la literatura como había secundado la discusión poética de la época. Así lo atestigua el uso que recibe un concepto tan caro a la estética de Baumgarten como el de correspondencia en las *Reflexiones*. Las anotaciones a la *Lógica* de Meier de los años setenta insisten en trazar una nítida separación entre una perfección lógica acorde a las leyes de la razón y una estética acorde a las de la sensibilidad (AA 16 Refl. 1812 a 125); entre una perfección lógica entendida como correspondencia con las leyes objetivas del conocimiento y una estética como correspondencia con las leyes subjetivas (AA 16 Refl. 1845 135). Al mismo tiempo, las reflexiones destacan tres formas de correspondencia (con las reglas de unidad, forma y sensibilidad) que la perfección estética comparte con la lógica, (AA 16 Refl. 1793 117 – Refl. 1801 121). Dando continuidad a la senda marcada por Baumgarten, Kant no se limita a identificar la belleza formal (frente a la material) con el ideal de perfección estética, sino que va un paso más allá superponiendo ese ideal a las condiciones que posibilitan una correspondencia entre la experiencia sensible y el conocimiento racional: «Schönheit der Erkenntnis ist die Übereinstimmung der Freiheit der Einbildungskraft mit der Gesetzmäßigkeit des Verstandes in Darstellung der Begriffe». (AA 16 Refl. 1923 158). Durante este periodo Kant entendió en efecto el sentimiento de placer propio de lo bello como indicio del enlace entre imaginación y entendimiento que faculta todo juicio de conocimiento. Más allá del testimonio aproximativo que aportan sus anotaciones a Meier y Baumgarten, las lecciones sobre lógica de 1772 arrojan una evidencia concluyente del parecer inicial adoptado por Kant respecto a la perfección que orienta al juicio de gusto. Tras referirse sintomáticamente a la perfección estética como vehículo de la lógica (AA 24.1 361) Kant evidencia hasta qué punto la autonomía de la primera no descarta una supeditación a los primados de la segunda:

«Wenn indessen die logische Vollkommenheit mit derjenigen der Ästhetik übereinstimmend vergesellschaftet ist; so erhebt diese jene ansehnlich, indem sie die Verstandesbegriffe anschauend macht und erleichtert. Im Sinnlichen wird große Mannigfaltigkeit angetroffen, durch diese wird die Anschauung ausgebreitet und daraus entsteht Verwirrung. Räumen wir also der ästhetischen Vollkommenheit zuviel ein, so werden wir, da wir angenehm sein wollen, seichte» (AA 24.1 364).

Si la perfección lógica implica un ajuste a las leyes objetivas del conocimiento, la estética contiene la adecuada disposición de las condiciones subjetivas que dan lugar a un juicio de experiencia. Lejos de barruntar la relevancia que alcanzaría el juicio de gusto en el cierre sistemático de la filosofía crítica, Kant no dispone aún de medios suficientes para distinguir los fundamentos que subyacen al juicio de gusto de los que sustentan todo juicio de conocimiento.

Las *Reflexiones* posteriores a 1790 imprimen un sesgo muy distinto al concepto de correspondencia desde el momento que la belleza queda vinculada al libre juego entre la facultad imaginativa y el entendimiento: «Schön ist eine Vorstellungsart, in der die Übereinstimmung des freien Spiels der Einbildungskraft mit der Gesetzmäßigkeit des Verstandes empfunden wird» (AA 16 Refl. 1935 161). La misma tesis se repite en una reflexión anterior para concluir con una significativa mención al concepto de armonía:

«Die Übereinstimmung der Sinnlichkeit mit dem Verstande in einer Erkenntnis ist Schönheit. Schönheit beruht nicht auf Empfindung, Reiz und Rührung, denn die tragen nichts zum Erkenntnis bei.

(Empfindung gehört nicht zum Erkenntnis.)

Das Gefühl dieser Harmonie beider Erkenntniskräfte macht das Wohlgefallen am Schönen» (AA 16 Refl. 1932 160).

La armonía pasa a designar la específica caracterización del vínculo entre imaginación y entendimiento adoptado por el juicio de lo bello, atestiguando así el vuelco que provoca el giro de la filosofía en la teoría del gusto. Una vez el conocimiento ha dejado de supeditarse exclusivamente a las condiciones subjetivas de la experiencia, presumiendo una síntesis conceptual de intuiciones imaginativas, el placer de lo bello no puede seguir fundamentándose en la mera concordancia entre facultades. Alguna instancia debe mediar el tránsito del juicio de gusto al de conocimiento para no caer en el absurdo de que cualquier juicio empírico es susceptible de producir el sentimiento de placer propio de lo bello. La *Crítica del Juicio* encuentra esa instancia en una tercera facultad del conocimiento, atribuyendo al juicio de gusto las condiciones necesarias, pero no las suficientes para dar lugar a un juicio de conocimiento. El sentimiento de placer suscitado por lo bello revelaría la existencia de un nivel previo a la determinación conceptual de la intuición imaginativa donde esta se ofrece a la comprensión racional sin ver por ello comprometido su sentido. El juicio de gusto no llega a constituir un juicio de conocimiento, circunscribiendo su objeto al principio que presume una potencial adecuación de la materia sensible a los conceptos de la razón. Es esa misma limitación sin embargo lo que legitima su autonomía y el papel protagonista que recibe en la tercera crítica: precisamente por no predicar ningún atributo determinado del objeto, el juicio de gusto es el único capaz de descubrir la raíz última del juicio reflexionante, el misterioso origen del nexo trascendental entre las facultades del conocimiento. La relación que adoptan ambas facultades desde la perspectiva asumida por ese punto cero del

conocimiento solo puede ser una mutua suspensión de la actividad judicativa que Kant califica como armonía. Se evidencia así la ruptura con una teoría del gusto que pretendía reservarse un ámbito legislativo propio entre los objetos de la naturaleza cifrando implícitamente su fin último en la adecuación de una representación imaginativa a los conceptos del entendimiento.<sup>4</sup>

Fundamental para lo que aquí nos ocupa es que una concepción del conocimiento sensible regida por un principio de perfección que persigue la adecuada correspondencia con el conocimiento racional ofrece motivos suficientes para promover el lenguaje representativo más afín al entendimiento. Recuperando la tercera forma de correspondencia que Baumgarten asigna a la perfección sensible, los signos representativos se ajustan mejor a la cosa pensada si señalan directamente conceptos del pensamiento, como sucede con el lenguaje verbal, en lugar de remitir a impresiones sensibles, como ocurre con los lenguajes visuales o sonoros. De este modo, las *Reflexiones* conceden al término *Übereinstimmung* un sentido distinto del que recibirá en la *Crítica del Juicio*, como ratifica el § 9 cuando aborda la cuestión de si el sentimiento placentero propio de lo bello mantiene una relación de continuidad o simultaneidad con el juicio de gusto. Kant habla ahora de correspondencia (*Übereinstimmung* o *Zustimmung*) para referirse al acuerdo entre imaginación y entendimiento que da lugar a un juicio de conocimiento. Pero en lugar de identificar dicho acuerdo con el sentimiento consustancial al juicio de gusto, reserva este al reconocimiento de la armonía (*Harmonie*) que resulta de una relación específica. La dimensión trascendental del Juicio introduce así una cesura en el alcance e implicaciones de *Übereinstimmung* como sucede con otras muchas entradas del léxico kantiano. Mientras el sistema de la filosofía crítica proporciona el marco en el que contraponer la correspondencia genérica de imaginación y entendimiento al libre juego armónico entre las facultades del conocimiento, su presencia en los escritos previos exige una interpelación a los autores que mayor impronta dejaron en el primer Kant.

La discrepancia entre la teoría estética heredada por Kant y su crítica del gusto se deja resumir pues en las acepciones acumuladas por el término *Übereinstimmung* desde que designa la posibilidad de correspondencia entre representación sensible y comprensión racional descubierta por el gusto, hasta que la tercera crítica circunscribe el juicio de la belleza formal a la correspondencia armónica de imaginación y entendimiento. El primado de la poesía entre las bellas letras encaja obviamente antes en la primera variante, el grado en que una representación sensible se pliega al conocimiento racional, que en la segunda, el espacio de libertad inaugurado por la *Crítica del Juicio* con el juego entre facultades, donde la equilibrada participación de ambas descarta de antemano que un lenguaje representativo destaque por su mayor proximidad respecto a cualquiera de ellas: si la asociación entre poesía y entendimiento cuestiona la armonía del libre juego entre facultades suscitado por el juicio de gusto en la tercera crítica, enlaza en cambio con la

---

<sup>4</sup> Mientras el Kant de las primeras *Reflexiones* asume de este modo la existencia de una belleza objetiva y del procedimiento que presume su representación artística, la tercera crítica limita el placer de lo bello a una subjetiva apreciación formal del objeto, deslegitimando cualquier doctrina normativa de las bellas artes.

triple correspondencia heurística, metodológica y semiótica<sup>5</sup> que Kant adopta de Baumgarten en su primitiva teoría del gusto. Del mismo modo, las concesiones a la poética normativa de un Gottsched que evidencia la *Estética*, se perpetuarán en la postura de Kant incluso después de que este formulara una teoría del gusto que cuestionaba sus fundamentos.

### 3. La huella de una inevitable herencia.

Con razón puede calificarse la temprana disquisición poética de Baumgarten de auténtico regalo para el estudio de las relaciones entre filosofía y literaria. Aunque limite su alcance el preceder a la plena formulación de una doctrina estética por parte del autor, las *Meditationes* constituyen un documento excepcional del intenso diálogo que mantiene la filosofía ilustrada con la teoría y reflexión poéticas del clasicismo. El texto de Baumgarten anticipa para la praxis y recepción literarias buena parte de las ideas que solo posteriormente encontrarían su formulación definitiva, desde la tajante distinción entre una perfección lógica y una estética, hasta el subterfugio que termina orientando la perfección por la que se rige la segunda hacia su confluencia con el que conduce a la primera. Así, leemos en las *Meditationes* que la poesía pertenece a la clase de los discursos confusos desde el momento en que permanece ligado a la representación sensible (§ IX), pero que ello no le priva forzosamente de claridad si acierta a representar la totalidad unitaria que distingue un objeto de otros semejantes (§ XII). Del mismo modo se constata que la poesía tiende a la perfección cuando proporciona tantos elementos como sea posible del objeto representado sin necesidad de especificar todos y cada uno de ellos (claridad extensiva frente a intensiva). Ahora bien, Baumgarten deja claro desde un principio que el discurso sensible perfecto es aquel «cuyas varias partes tienden al conocimiento de representaciones sensibles» (§ VII), y concluye sus *Meditationes* reafirmando que mientras la filosofía persigue la perfección propia del conocimiento lógico, la poesía se ocupa de la que corresponde al conocimiento sensible (§ CXV): refiriéndose a ambas dimensiones como la facultad superior y la inferior del conocimiento, Baumgarten clarifica que la segunda se circunscribe al ámbito perceptivo de la *aesthesis*; cifrando la perfección de esta en la claridad evidencia su correspondencia con la aprehensión conceptual del objeto sensible. Por perfección sensible se entiende pues la representación de la materia sensitiva más acorde a los principios del conocimiento. Si la poesía obtiene galones en este entorno discursivo es porque proporciona la representación del objeto sensible que mejor se ajusta a ese ideal.<sup>6</sup> Ninguna de las posteriores aportaciones a la teoría estética de Baumgarten contravendrá el principio que aquí se da ya por sentado: la perfección de la belleza artística obedece a su capacidad para proporcionar una idónea conjunción de la representación

---

<sup>5</sup> Como las denomina Dagmar Mirbach en el estudio introductorio a su edición crítica (2007 LVI).

<sup>6</sup> Baumgarten no llega con todo a establecer una comparación valorativa entre las bellas artes. La deuda con el *ut pictoris* horaciano que acusa su defensa de la mimesis simultánea frente a la secuencial asumiría de hecho una implícita distinción de las artes plásticas.

sensible a un orden intelectual que se sustrae a la verificación empírica. La poesía legitima de este modo la perfección estética como la más acabada manifestación de lo inteligible, y es en el orden representativo de la manifestación donde Baumgarten fundamenta en efecto su poética primero y su *Estética* más adelante.

Entendiendo la representación artística como manifestación del principio perfectivo que rige al conocimiento sensible, Baumgarten descubre su deuda con la poética clasicista. Como Boileu y Gottsched, su principal divulgador en la cultura alemana, asume el credo horaciano que legitima la literatura en última instancia como representación de las ideas y verdades generales atesoradas por razón. Coincide también con ellos en la defensa de una concepción poética sujeta a las reglas de sencillez, claridad y buen gusto que garanticen la más acabada y completa representación del objeto y con ello la plena manifestación del concepto al que este se asocia. Así, vemos que aunque Baumgarten no solo admite, sino que recomienda el libre ejercicio de la fantasía y el consiguiente efecto de admiración (§ XLIII), rechaza la recreación de mundos quiméricos o utópicos con el mismo énfasis que desaconseja un registro expresivo oscuro y rebuscado (§ LV). Las coincidencias con el credo clasicista continúan sucediéndose hasta encontrar su razón de ser en la confrontación final entre una facultad superior y una inferior del conocimiento. Baumgarten no necesita adivinar las implicaciones que extraerá su *Estética* de esta dicotomía para entender aquí ya la perfección de la poesía como variante discursiva que dispone plenamente una materia empírica a su aprehensión cognitiva proporcionando sus ejemplos más ilustrativos (§ LVIII). Sin dejar de defender un criterio propio en la perfección del conocimiento sensible, Baumgarten no puede ocultar que los fundamentos del discurso poético revelan una adecuación parcial de su principio perfectivo al conocimiento lógico. Así lo entiende también el Kant de las primeras *Reflexiones* cuando el sentimiento de placer propio del gusto una manifestación de la perfecta correspondencia entre entendimiento e imaginación que posibilita nuestro conocimiento del mundo. Conviene resaltar en todo caso la coherencia de esta postura con el gusto artístico (habitualmente tildado de clásico y formalista) que acusan tanto las primeras aseveraciones de la obra kantiana como las valoraciones dispersas en la tercera crítica.

El magisterio de Horacio en la doctrina poética del siglo XVIII corre parejo a una determinada recepción de la mimesis aristotélica que encuentra en Averroes su principal valedor. Su *Paráfrasis* (1993) proporcionará a los portavoces del clasicismo una interpretación ético-moral de la Poética que supedita el concepto de mimesis a un enfoque ético-moral. Averroes legitima una reedición ilustrada del *exemplum* retórico relegando la vertiente compositiva de la mimesis aristotélica a un segundo plano. Su lectura determinará la discusión poética de la época desde la posición privilegiada que encuentra en la *Poetische Dichtkunst* de Gottsched, que subordina también la mimesis a los fines marcados por un normativismo instructivo. El oficio poético buscará pues la traslación ejemplar de los conceptos que la razón tiene por adecuados, y a la consecución de ese objetivo respondería el rigorismo prescriptivo de la poética. Menos dogmático de lo que juzgaron muchos de sus contemporáneos, Gottsched revela en todo caso una clara sujeción al

dualismo metafísico que asume toda poética clasicista: el arte se justifica como manifestación del sentido sustraído a una dimensión ulterior del conocimiento, mientras la literatura queda entronizada entre las bellas artes una vez asumido que el lenguaje verbal es el más acorde a los propósitos de la razón. Lejos pues de abordar su proyecto reformista en clave de ruptura, el clasicismo encuentra pleno respaldo filosófico en el racionalismo. Pero entonces cabe afirmar también a la inversa que la estela marcada por los herederos de Leibniz sustenta el ideario clasicista incluso después de haber asentado los fundamentos de un pensamiento estético autónomo orientado a su propia idea de perfección.

La impronta de Aristóteles en la discusión poética del momento desborda sin embargo el clasicismo más ortodoxo. Un texto fundacional para la nueva sensibilidad literaria, *Las bellas artes reducidas a un mismo principio* de Batteaux, encuentra también en la mimesis ese principio común a todas las modalidades artísticas sin dejar de resaltar las particularidades que adopta en cada medio expresivo. Batteaux supera la lectura doctrinal de Aristóteles explorando las opciones que ofrece la mimesis de la naturaleza a los distintos lenguajes artísticos. Como Baumgarten, segrega cuidadosamente la meta perseguida por la belleza artística de los objetivos que se marca el conocimiento racional. Como él deslinda los criterios que condicionan la apreciación sensible de los que se imponen a la verificación lógica, incorporando además una novedosa dimensión semiótica en el estudio de las representaciones artísticas. Con todo lo que esta comparación entre códigos comunicativos tiene de innovadora, Batteaux no abandona en ningún momento el procedimiento analógico que trata la valoración de la belleza artística como correlato de la certeza demandada por el conocimiento lógico. Aunque el arte se sabe deudor de un modelo evaluativo distinto al del método racional, acaba tomando este como referente para dar cuenta de su comportamiento:

«La verdad es el objeto de las ciencias, y el bien y lo bello el del arte. La inteligencia considera lo que los objetos son en ellos mismo, su esencia, sin relacionarlos con nosotros. El gusto se ocupa de esos mismos objetos con relación a nosotros. Una inteligencia es perfecta cuando ve claramente (*sans nuages*) y distingue sin error lo verdadero de lo falso, la probabilidad de la evidencia. El gusto es perfecto cuando, con una impresión distinta, siente lo bueno y lo malo, lo excelente de lo mediocre si (sic) confundir jamás» (2010, p. 7).

Batteaux reconoce con Baumgarten un dominio específico del gusto y la apreciación de lo bello pero, lejos de excluir su concomitancia con la intelección racional, destaca sus múltiples paralelismos. El juego de afinidades culmina con la confluencia entre los objetivos que persigue una adecuada educación del gusto y aquellos que son conformes a la razón (Batteaux 2010, p. 15).

Kant parte directa o indirectamente del trasfondo poético conformado por estos referentes cuando formula una primera teoría del gusto que prioriza el concepto de correspondencia entre imaginación y entendimiento. Y del mismo modo que el

pensamiento ilustrado había dado su visto bueno a la promoción del medio literario como el más afín a los propósitos instrumentales de la razón y, por tanto, el más acorde a sus aspiraciones formativas, Kant adopta de entrada una teoría estética que encuentra la perfección del discurso sensible en la poesía. Solo su limitado interés por las cuestiones artísticas explica que no llegara a revisar posteriormente ese privilegio desde la instancia judicial inaugurada por la filosofía crítica. Serán sus primeros lectores románticos quienes pretendan ver superada esta contradicción conciliando la preeminencia de la poesía entre las bellas artes con la dimensión trascendental inaugurada por la facultad del Juicio (Kuypers 1972, p. 152 y ss.). Schelling entenderá la poesía como culmen de la libertad imaginativa alumbrada por la belleza artística, cancelando de ese modo la teórica incompatibilidad entre la preeminencia de un lenguaje artístico y las condiciones impuestas por una relación armónica entre las facultades del conocimiento (Biemel 1959, pp. 147-165). La armonía pasa así a respaldar aquello que en un principio sustentaba la correspondencia al precio de que el Juicio vea enteramente trastocados su alcance y principios constitutivos para ponerse al servicio de una filosofía del arte. Ajeno al vuelco que estaba provocando en la historia de las ideas artístico-literarias, Kant nos remite en la *Crítica del Juicio* al momento inaugural que engendró una específica concepción literaria como podía haber dado lugar a otras.

### Referencias bibliográficas

Averroes (1999), «Paráfrasis del libro de la Poética», *Revista Española de Filosofía Medieval* 6, pp. 203-214.

Bateaux, C. (2010), *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*, trad. de Carlos David García Mancilla, <http://www.reflexionesmarginales.com/docs/Traduccionlasbellasartes.pdf>, acceso 26/09/2015.

Baumgarten, A. G. (2007), *Ästhetik*, Hamburg, Felix Meiner.

———(1975), *Reflexiones estéticas acerca de la poesía*, Buenos Aires, Aguilar.

Biemel, W. (1959), *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst, Kant-Studien, Ergänzungshefte*, 77.

Guyer, P. (1998), «The Symbols of Freedom in Kants Esthetics», en *Kants Ästhetik. Kant's Aesthetics. L'esthétique de Kant*, Herman Parret (ed.), Berlín-Nueva York, de Gruyter.

Felten, G. (2004), *Die Funktion des sensus communis in Kants Theorie des Ästhetischen Urteils*, Munich, Fink.

Frank, M. (ed.) (2009 -1996-), Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft. Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Manfred Frank y Véronique Zanetti (eds.), Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

———(1990), «Kants 'Reflexionen zur Ästhetik'. Zur Werkgeschichte der Kritik der ästhetischen Urteilskraft», *Revue internationale de philosophie*, 175, pp. 552-580.

Kuypers, K. (1972), *Kants Kunsttheorie und die Einheit der Kritik zur Einblindungskraft*, Amsterdam, North Holland Publishing Company.

Recki, B. (2001), *Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant*, Frankfurt am Main, Klostermann.

Sánchez Rodríguez, M. (ed.) (2015), Immanuel Kant, *Lecciones de Antropología. Fragmentos de estética y antropología*, Granada, Comares.

Schelling, F., (2012), *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos.

