

# Las palomas de Gracchus: una poética kantiana de la lectura

## *Gracchus' Doves: A Kantian Poetics of Reading*

---

GERMÁN GARRIDO

Depto. de Filología Alemana. Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
Av. Complutense s/n. Madrid, 28040  
gegarrid@pdi.ucm.es

RECIBIDO: 8 DE DICIEMBRE DE 2013  
ACEPTADO: 15 DE ABRIL DE 2014

**Resumen:** La *Crítica del Juicio* localiza el principio del juicio estético en el sentimiento de placer, entendiéndolo este no como mero afecto de los sentidos, sino como manifestación de una posible correspondencia entre entendimiento y razón. Al mismo tiempo, la distinción de Kant entre las bellas artes concede a la literatura un lugar privilegiado por la proximidad que proporciona el medio lingüístico con el enlace entre intuición y concepto. El presente artículo traslada estas consideraciones al ámbito de la experiencia lectora mostrando cómo el placer que esta suscita va más allá de la simple fruición para identificarse con la enigmática actividad imaginativa capaz de concebir una segunda naturaleza.

**Palabras clave:** Kant. *Crítica del Juicio*. Placer estético. Paul Ricoeur. Franz Kafka.

**Abstract:** Kant's *Critique of the Power of Judgment* places the principle of aesthetic judgment in the feeling of pleasure –this being understood not as a mere data of the senses, but as a manifestation of a potential correspondence between understanding and reason. Meanwhile, Kant's classification of fine arts grants literature a privileged position, given the proximity that the linguistic means provide with the relation between intuition and concept. This article incorporates these considerations into the sphere of the reading experience, showing how the pleasure this generates goes beyond simple delight to eventually identify itself with the enigmatic, imaginative activity that is able to conceive a second nature.

**Keywords:** Kant. *Critique of Judgement*. Aesthetic pleasure. Paul Ricoeur. Franz Kafka.

La conocida resistencia del texto poético a toda interpretación unívoca encuentra una de sus más reputadas fundamentaciones en la definición kantiana del juicio estético. La *Crítica del Juicio* (que, conviene tenerlo presente, no propone ni una filosofía del arte ni mucho menos una poética)<sup>1</sup> entiende el juicio sobre lo bello como aquel que se desentiende de todo fin particular limitándose a enunciar la libre concordancia entre imaginación y entendimiento en la forma del objeto apreciado (§§ 2-5 y 10-16). Como delimitación de las bellas letras esta premisa resulta más bien insatisfactoria, pues deja sin aclarar por qué ciertos textos han merecido tradicionalmente ampararse bajo la égida de la conformidad a fin (*Zweckmäßigkeit*) sin fin y otros no. Si quisiéramos ir un paso más allá preguntándonos en qué se traduce esa indeterminación conceptual, o cómo puede el lector reconocer en un texto los componentes que la originan, la respuesta que se desprende de la *Crítica del Juicio* no ofrece lugar a dudas: no hay elementos ni preceptos concretos que el texto deba investir para acogerse a la jurisdicción del gusto, pues si así fuera ello traicionaría el carácter subjetivo del juicio estético ligándolo a una doctrina de lo bello. De poco sirve que Kant mencione en el § 49 las ideas estéticas como recurso propio del artista genial. No hay forma de concretar dónde radica la diferencia entre la imagen “que no se deja nunca recoger en un determinado concepto” (v 315)<sup>2</sup> y cualquier otra representación de la facultad imaginativa, teniendo en cuenta que el genio escoge la primera de manera intuitiva, como aquel que “da la regla a la naturaleza”. El lector solo puede tomar conciencia de la particular cualidad que justifica la inclusión del texto entre las bellas artes gracias al sentimiento de placer, única evidencia de que la forma del objeto propicia el acuerdo entre las facultades del conocimiento. Lo que singulariza ese sentimiento entre los afectos del ánimo es que no responde a un estímulo concreto ni resulta de la satisfacción que se procura a la razón o los sentidos a través del objeto artístico. El sentimiento de placer secunda –pues no puede afirmarse ni que lo origine ni que sea su consecuencia– la posibilidad de sintonía entre las ideas de la razón y la experiencia sensible de la naturaleza que permite al hombre orientarse en esta y

- 
1. Asumiendo el lugar marginal que la reflexión artística ocupa en el conjunto de la tercera crítica, el juicio estético tiene en ella una función puramente probatoria como aquel donde se evidencia la autonomía de la facultad del Juicio, siendo el sentimiento del placer que aquí abordamos entendido como su más inmediata manifestación (Wieland).
  2. Las referencias a las obras de Kant siguen la edición de la *Akademie-Ausgabe*, indicando entre paréntesis volumen y páginas. Las citas traducidas de la *Crítica del Juicio* pertenecen a la clásica traducción de Miguel Morente.

plantear hipótesis acerca de su lugar en el mundo. El placer es por lo tanto consustancial a la actividad imaginativa que relaciona las intuiciones sintetizadas por el entendimiento desde su potencial adecuación a un concepto en la forma bella. Puede interpretarse en definitiva como indicación o síntoma de que el mundo se ha congraciado con los recursos de la razón plegándose a su capacidad fundadora de sentido. El puesto destacado que Kant concede a la literatura entre las bellas artes obedecería precisamente a la especial idoneidad del medio lingüístico para descubrir ese instante de correspondencia fundador de sentido. Semejante despliegue del potencial latente en el juicio estético-literario implica sin embargo al mismo tiempo una cancelación momentánea de los enlaces previamente establecidos entre las ideas de la razón y la experiencia mundana cuya posible relación con el sentimiento de placer tendría también que ser aclarada.

#### DOS FORMAS DE ESQUEMATISMO

La *Crítica del Juicio* presenta la obra de arte como un objeto susceptible de ser juzgado desde dos puntos de vista: el lógico, atendiendo a su condición de artefacto concebido con una finalidad específica, y el estético, que reconoce en su belleza la privación de todo fin particular. La complementariedad entre los dos niveles judicativos de la obra artística ha cimentado nuestra concepción de la literatura durante los últimos dos siglos hasta el punto de que ninguna aproximación a un texto puede ya sustraerse a ella. Del mismo modo que los juicios estéticos sobre textos literarios no pueden desprenderse de un concepto o fin determinado, los juicios lógicos que las definen e interpretan no logran determinar definitivamente su sentido acallando el libre juego del entendimiento con la imaginación; definir conceptualmente una obra literaria es a la vez apreciar el placer que produce su lectura y viceversa. Si la literatura evidencia mejor que ningún otro arte la proximidad entre las dos variantes de juicio reflexionante es por emplear el medio de representación más apegado al concepto, la palabra. Las ideas estéticas que el genio expresa constituyen la vía que permite transitar permanentemente de la intuición al concepto, y de este a aquella, manteniendo abierto el potencial interpretativo de la obra. Pero la pregunta que la Tercera Crítica está lejos de clarificar es cómo se concreta la representación de las ideas estéticas en el caso específico de la literatura. La mayoría de indicaciones que Kant proporciona para caracterizar las artes de palabra –poesía y oratoria– son de hecho extrapolables al conjunto de las

bellas artes. Así, el § 51 afirma que la poesía solo puede considerarse un arte bella desde el momento en que es capaz de ocultar su carácter intencionado y sostiene la necesidad de que su práctica se desarrolle en libertad (V 321). Es propio de la oratoria y la poesía relacionar el juego de ideas de la imaginación con los conceptos del entendimiento, aunque la oratoria ponga el segundo al servicio de la primera y la poesía se proponga solo como juego de ideas para, desde la ausencia de interés, interpelar al entendimiento. Por último, en el § 53, Kant compara el valor estético de las bellas artes entre sí y defiende la preeminencia de la poesía con lo que en realidad es una paráfrasis de la definición de las ideas estéticas ofrecida ya en el § 49: “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” (V 326). Parece evidente que este pasaje es aplicable a cualquier producto de las bellas artes, lo que iría en detrimento de su valor descriptivo. Pero tal vez sea precisamente la coincidencia en los términos usados –y en la *Antropología* (VII 246) Kant llega a designar el conjunto de las bellas artes como poesía– lo que descubre la importancia de estas líneas antes que su contenido, pues de esa coincidencia se desprende la especial idoneidad de la poesía para la exposición de ideas estéticas. La razón de esta conveniencia solo puede residir en el modo de expresión que la poesía emplea para ello, el lenguaje verbal. Es sabido que la distinción de los lenguajes artísticos en función del medio de representación que emplean es un lugar común en la reflexión estética del siglo XVIII. Se beneficia de ella ante todo la ampliación de sentido que experimenta el concepto de mimesis durante esta época. A partir sobre todo de Batteux, la imitación queda ligada al efecto de ilusión específico que es capaz de producir cada lenguaje artístico. En el *Laocoonte* Lessing se encargará de dar el mentís definitivo al *ut pictura poesis* horaciano sobre la premisa de que la poesía imita acciones en el tiempo (esquematiza pues como lo hace la imaginación con los conceptos puros del entendimiento), antes que imágenes en el espacio. La literatura reafirma su función comunicativa al abandonar la doctrinal y retórica incidiendo en lo que de singular tiene la recreación imaginativa a través del lenguaje verbal. Las primeras poéticas de la novela compartirán también el énfasis en una nueva manera de entender la verosimilitud más atenta a la capacidad para suspender el crédito del lector que al respeto de un estricto racionalismo. La palabra reclama en suma una forma particular de representación y un particular modo

de mantener el libre juego entre las facultades del conocimiento. Kant no dice nada de nuevo u original respecto a lo ya comentado por otros muchos autores de su época cuando identifica lo específicamente poético en su medio de representación, pero sí incide en un aspecto de su recepción que tendrá graves consecuencias para el posterior desarrollo de la institución literaria.

Resulta significativo que, aunque la termine descartando por demasiado abstracta, Kant propone una clasificación de las bellas artes en solo dos tipos en lugar de los tres definitivos: las artes de pensamiento y las de intuición (que a su vez se dividirían en las de forma y materia o sensaciones).<sup>3</sup> La división evidencia el tratamiento singular que da Kant a la poesía como arte intelectual que proporciona materia al pensamiento sin embaucarlo, como sí hace la oratoria: “Juega con la apariencia que provoca a su gusto, sin por eso engañar, pues declara su ocupación misma mero juego que, sin embargo, puede ser usado conformemente a su fin por el entendimiento y por los asuntos de este” (V 327). Las ideas estéticas liberan a la imaginación de los límites que le impone la naturaleza recreando una segunda naturaleza que ocupa al entendimiento y proporciona además una representación indirecta de lo suprasensible. Para llevar a cabo este cometido las artes de la forma y las de la materia emplean un material expresivo extraído de la experiencia sensible. En la pintura y la escultura ese material va ligado por medio de la forma a un concepto (es conocida la marginación que sufre el color en favor de la forma en la estética kantiana), mientras que en la arquitectura asume una finalidad práctica que afecta a la pureza de su desinterés. En las artes de sensación, como la música, el material prescinde por completo de concepto y solo la secuencia que establece la repetición y alternancia de signos sonoros permite llegar a la expresión de ideas estéticas. Imagen, cuerpo y sonido proporcionan las intuiciones que la imaginación aprehende y sintetiza en su experiencia diaria para esquematizar conceptos, del mismo modo que las combina para formar representaciones artísticas con las que transmitir ideas. En la poesía, en cambio, la imaginación representa por mediación del lenguaje, instrumento del entendimiento limitado al alcance de los conceptos. Desde el momento en que se refieren directamente a través de conceptos, las ideas sensibilizadas mediante la palabra interpelan inmediatamente al entendimiento. Pero al

---

3. División que se repite en la *Antropología*, donde la superioridad de la poesía se fundamenta en que toma elementos prestados de la música que agradan a los sentidos sin dejar de interpelar como la oratoria al entendimiento.

mismo tiempo las creaciones de la imaginación se presentan en la literatura más plenas y majestuosas porque, como enlace directo entre el concepto y la intuición, la palabra recrea en el espacio poético el acto judicial de la reflexión que confiere sentido unitario a la experiencia sensible. La limitación propia del lenguaje verbal se convierte así en una baza para defender la preeminencia de la poesía, pues la literatura lleva el lenguaje hasta el límite de lo conceptualmente expresable del mismo modo que la razón lleva al entendimiento hasta el límite de lo representable (Penny 382).

El papel mediador del lenguaje tiene aquí pues el doble efecto de sustraer la libertad de la imaginación creadora y de orientar su actividad a la extensión del sentido atribuido a los conceptos. Kant no llega a hacer del todo explícito el alcance semiótico de estas consideraciones en la “Dialéctica del Juicio Estético”, pero no es preciso arriesgar demasiado en la interpretación de su tríada de las modalidades artísticas para concluir que la preeminencia dada a las artes de palabra o artes de entendimiento está directamente relacionada con las condiciones que impone su material expresivo. El lenguaje verbal utiliza un sistema arbitrario de signos para designar una experiencia que presupone apprehendida conceptualmente. Lo que representa no es la intuición aislada ni el objeto particular, como en las artes plásticas, sino la dimensión conceptual de su sentido, el resultado final de la actividad sintética y esquematizadora llevada a cabo por la imaginación y el entendimiento. El lenguaje representa por lo tanto mediante conceptos, y el lenguaje literario debe conciliar esta circunstancia con el hecho de que el juicio estético esquematice sin conceptos. El resultado, volviendo a la definición del § 53, es que la palabra poética interpela directamente al entendimiento, pero descubre a la vez la libertad de la imaginación para crear representaciones que trastocan el sentido de los conceptos transmitidos, llevando así el lenguaje más allá de sus límites. Si en la actividad habitual del Juicio los conceptos puros del entendimiento son aplicados a las intuiciones y estas subsumidas a los conceptos empíricos, en la experiencia literaria las representaciones parten ya de los conceptos designados por los signos lingüísticos, que la lectura debe esquematizar por un lado conforme a las categorías y por el otro subsumir bajo conceptos de la razón para aventurar una unidad de sentido. Platónicamente, el texto literario es una representación de una representación, por lo que presupone una actividad conceptual previa (a diferencia de lo que sucede con la música o con la pintura no figurativa) que garantice su comunicabilidad. El carácter secundario de la representación no modifica sin embargo la condición del

juicio que la interpreta. Pues al relacionar mediante palabras el ámbito de la experiencia con un orden explicativo sin llegar a fijarlo conceptualmente, lo que la literatura hace en realidad es renovar incesantemente el contingente y por ello milagroso acuerdo entre las leyes del entendimiento y el insondable abismo de lo posible.

El entendimiento, recuerda Kant hacia el final de la segunda “Introducción”, determina lógicamente el ámbito de lo que el hombre puede conocer, el fenómeno, dejando indeterminado el de lo inteligible: la razón nada prescribe sobre el orbe de lo fenoménico pero determina lo suprasensible mediante su ley práctica a priori. El Juicio por su parte habilita la determinabilidad, la mera posibilidad de sentido, y faculta con ello el tránsito entre imaginación y entendimiento al igual que entre entendimiento y razón (V 196). Solo su intercesión propicia la apropiación de una alteridad monstruosa por las categorías del entendimiento, pero esa intercesión pasa habitualmente inadvertida en el proceso de aprehensión conceptual. No sucede así en el lenguaje literario, que al proponer representaciones a partir de conceptos manteniendo abierta su asignación de sentido parece demorar el tránsito entre la representación y el concepto, permitiendo que la atención lectora recaiga en él de manera continuada. Lejos de rebajar su valía por enturbiar la pureza de la belleza que suscita, el vínculo directo que la poesía mantiene con el entendimiento a través de la palabra justifica precisamente el lugar privilegiado que Kant le concede (Wahnón 59). La literatura nos emplaza así en el origen de la reflexividad, en el terreno de lo puramente determinable; el nexo sin el cual ninguna visión ordenadora del mundo sería posible. La conformidad a fin, esto es, la inexplicable posibilidad de que el caos se torne visión unificada, es lo que aflora finalmente en la creación poética. Ese prodigio que en un principio fue motivo de celebración pero para el cual el hombre común se ha vuelto ya insensible es lo que recupera finalmente el texto literario en todas y cada una de sus realizaciones. La invocación mágica que propicia la palabra poética no es entonces la del alumbramiento divino del Génesis, sino la del secreto eslabón que permite al entendimiento conceder orden y finalidad al magma de lo informado. Si el poeta se equipara a una deidad no es en el sentido que le atribuía el idealismo mágico de Novalis, el del vate escogido que, descorriendo el velo de Isis, reconoce el yo en el no-yo, el espíritu en la naturaleza, erigiéndose así en creador de mundos. Su poder, más modesto aunque no por ello menos enigmático, se centra en la recreación indefinida del tránsito entre la representación y el concepto de la razón, el momento embrionario que tan

solo es germinador de un mundo desde el momento en que le confiere una posibilidad de sentido.

Ninguna obra testimonia seguramente mejor el feliz encuentro entre lo posible y lo esperado que la del escritor Franz Kafka. Aunque la imagen este-reotipada de “lo kafkiano” nos presenta al héroe superado por un mundo cuyos secretos designios ignora, el acontecimiento extraordinario que descubren sus relatos no es otro que el del milagroso enlace entre expectativa y realidad. Son recurrentes en ellos los ejemplos de situaciones en las que un personaje da en la diana anticipándose a los hechos que le sobrevienen o interpretando su más oculta intención. Se aducirá que son muchos más los casos contrarios en los que el individuo yerra en su lectura de las situaciones, atribuye causas equivocadas a los sucesos o da un paso adelante en sus pesquisas solo para retroceder dos. Pero ese desacuerdo entre lo que acontece y su comprensión racional pretende dar una idea de lo que debería ser y sin embargo no siempre tiene lugar: el extravío sistemático del entendimiento en un entorno fenoménico ingobernable. Su función en el relato es similar a la del molde del que extrae la figura el escultor, pues nos asoma a la visión del vacío abisal en el que se efectúa nuestra comprensión del mundo para volvernos plenamente conscientes de la contingencia en que se basa todo enlace entre la experiencia y las leyes lógicas que la hacen inteligible. Para hacer percibir en todo su alcance cuan misteriosa resulta la posibilidad de ese enlace, el texto debe incidir en las circunstancias que rodean su establecimiento. Y en los casos en que finalmente el acuerdo llega a producirse, el sorprendido no es tanto el personaje como el propio lector, acostumbrado ya a habitar en la incongruencia. La situación que introduce *El cazador Gracchus* se parece bastante a la puesta en escena de una pesadilla: una siniestra embarcación llega al puerto de un pueblecito, un cadáver es desembarcado y conducido al interior de un edificio donde se dispone un extraño velatorio. En un momento determinado todos los presentes abandonan la estancia dejando al alcalde del pueblo solo con el cadáver, que se incorpora e inicia entonces una conversación con el representante público. Y cuando parece que el sinsentido va a desbaratar del todo la narración acontece el súbito giro que lo recupera para el lector por mediación del alcalde. Lo menos relevante de su reacción es que no se inmute al ser interpelado por el cadáver, como tampoco reaccionan con el escándalo previsible los personajes que presencian la transformación de Gregor en insecto. Lo realmente significativo –en el sentido literal de la palabra– es que reconozca a la figura de Gracchus, su historia y con ella el motivo de su llegada, y que de ese modo la escena co-



mience a ingresar en la lógica de una secuencia causal. Así, las palomas enigmáticas que seguían el séquito del cadáver hasta posarse en la plaza desierta del pueblo son ahora identificadas como sus heraldos anunciadores. A partir de ese momento todo continúa resultando ajeno a lo que el sentido común de la experiencia está dispuesto a aceptar, pero al mismo tiempo se vuelve familiar a los mecanismos de comprensión lógica, situándose en el nivel de lo aún desconocido pero reconocible, de lo aún indeterminado pero ya determinable. Un paso más nos permitirá, tras escuchar el testimonio de Gracchus, concretar el modelo conceptual al que remite el texto en el motivo del judío errante o el del purgatorio cristiano. No hace falta insistir en la abierta resistencia que ejercen los relatos kafkianos a este cierre hermenéutico, lo que sin duda constituye uno de sus más característicos rasgos de estilo, pero sí es preciso hacerlo en su principio complementario: la minuciosa preparación del instante que precede a la cristalización de sentido. Kafka tematiza así abiertamente en su obra un fundamento constitutivo de todo texto literario que nos devuelve al más oscuro e inaprensible componente de la reflexividad. El relato no es solo liberador de sentido por mantener activo el juego entre facultades propio del juicio estético, sino porque, a través del juicio estético, recupera un momento germinal común a todo juicio no determinado por leyes categoriales.

En Kafka se hace patente que la escritura poética actualiza la actividad esquematizadora de la imaginación que precede a la determinación de sentido, con todo lo que de enigmático tiene este arte para Kant. En una reveladora nota de la *Antropología*, Kant enumera los modos en que el entendimiento puede aumentar su conocimiento mediante una nueva percepción, incluyendo entre ellos el *figurarse*: “representarse con la conciencia lo que no es verdad como verdad, como en las novelas, siempre que se haga solo como entretenimiento” (VII 247).<sup>4</sup> Paul Ricoeur se ha referido también en diversas ocasiones al acto de lectura como una forma de esquematismo, aunque en términos distintos a los aquí planteados. En el primer volumen de *Tiempo y narración* Ricoeur señala que las tramas más recurrentes de una tradición narrativa constituyen los esquemas mediante los cuales el lector aplica la lógica de las posibilidades narrativas al infinito corpus de la historia literaria así como, en segundo término, a su propia experiencia temporal:

---

4. Aunque Kant excluye el gusto de estas modalidades perceptivas, la mención de la literatura (en su más grosera variante, la novela) para ilustrar el figurarse es sintomática de la concomitancia existente entre representación artística y representación imaginativa.

Es como si el libre juego de la imaginación de la humanidad y de sus mejores narradores hubiera creado espontáneamente las formas inteligibles a las que puede aplicarse, a su vez, nuestro juicio reflexivo, sin tener que llevar a cabo la tarea imposible de elaborar a priori la matriz de todas las historias posibles. (Ricoeur 1985, 135)

En la tradición literaria de una comunidad se acuña el repertorio de modelos compositivos que propician la adecuación de la materia textual a formas reconocibles y con ello la comunicabilidad de la obra. Los personajes, circunstancias y episodios equivaldrían a las intuiciones que estos paradigmas esquematizan como una gramática de los grandes relatos. Ricoeur se distancia no obstante del estructuralismo al afirmar el carácter histórico y contingente de los modelos transmitidos, siguiendo el ejemplo de Northrop Frye en su influyente *Anatomía de la crítica* (Ricoeur 1985, 132; 1999, 148-52). Con todo, salta a la vista que esta acepción del esquematismo se pliega al poder configurador de los paradigmas sancionados por la tradición literaria, desatendiendo la posibilidad de que el texto nos sitúe fuera de ellos o, puesto que eso es en rigor imposible, antes que ellos, en el momento original del juicio reflexivo que, merced al principio de conformidad a fin, hace posible el enlace de las facultades y con ello toda forma de experiencia. Los patrones narrativos instalados en la memoria de una colectividad proporcionan la vía de acceso a su identidad literaria, el código que permite entender un texto desde premisas poéticas. Su aplicación sigue el procedimiento mecánico reservado a la actividad esquematizadora en la primera crítica, donde es la directa aplicación de las categorías del entendimiento lo que permite subsumir la intuición a un concepto dado. La epopeya de Gilgamesh, el crimen de Caín, el regreso de Ulises, la condena postergada de Sherezade, el desvarío de Alonso Quijano, la venganza de Hamlet o la caída de Lucifer tejen el gran código que el lector reconoce y descifra al confrontarse con cada nueva obra. La experiencia literaria queda así retenida en la rejilla de las tramas consagradas por la tradición que Frye clasifica en modalidades míticas del relato. Para ser justos Ricoeur no limita la esquematización de la lectura poética a la directa aplicación de conceptos sobre la síntesis intuitiva tal y como se estipula en la *Crítica de la razón pura*. Remitiendo al trabajo del historiador Louis O. Mink, Ricoeur sostiene que en la reconfiguración narrativa se organiza una totalidad de sentido sujeta a comprensión teleológica (Ricoeur 1985, 149). La lectura e interpretación de un texto literario se equipara a un acto judicial al tomar

en su conjunto como unidad una diversidad de intuiciones y distanciarse al mismo tiempo de ella, invitando así a una libre reflexión sobre los posibles fines que se le pueden asignar.<sup>5</sup> En esta segunda versión del esquematismo, la imaginación abandona la supeditación al entendimiento para elevarse desde la comparación de intuiciones a la postulación de un concepto como fin. Pero en este movimiento de ascensión propio del juicio reflexionante, Ricoeur parece tener presente la totalidad de la trama como configuración narrativa antes que la identificación de las más elementales unidades de sentido en el texto y la génesis del secreto enlace entre intuición y concepto que da lugar a los juicios empíricos. Los fines que orientan la comprensión del relato nos devolverían entonces al repertorio de modelos y paradigmas formales frecuentados por los clásicos, pasando por alto la capacidad del texto literario para descubrir la misteriosa adecuación de la materia intuitiva a la lógica del entendimiento que con elocuencia alumbraba el texto de Kafka. Junto a la reproducción y variación de los modelos argumentales y compositivos validados por el canon de una tradición cultural, el texto poético interpela al oculto engarce de las facultades cognitivas que da pie a todo acto judicativo, y de ese modo pone de manifiesto su capacidad para configurar la experiencia del lector: una circunstancia que como es sabido Ricoeur no pasa por alto en su obra, pero que circunscribe a la unidad final del relato como argumento.<sup>6</sup>

Se advertirá que las dos formas señaladas de esquematización, lejos de contradecirse, obedecen a distintos aspectos del proceso cognitivo que acompaña a la lectura, y que, además, pueden relacionarse con diferentes concepciones históricas del arte narrativo. En efecto, para que el relato emule la donación de sentido que procura el enlace de la actividad sintetizadora de la imaginación con la causa final de un concepto, debe presumirse su voluntad de reproducir el ámbito experiencial del individuo, no tanto el estado de ánimo o la esfera sensitiva que persiguen las poéticas enfáticas del prerromanticismo como lo que estas implican, la remisión del lenguaje a la percepción intuitiva y la confrontación de las facultades del conocimiento con el mundo fenoménico.

---

5. Ricoeur parte de una tajante (y por ello cuestionable) distinción entre juicio determinante y reflexionante, limitando el segundo a la subjetiva construcción de formas estéticas y orgánicas en la cadena causal de acontecimientos para añadir las narraciones como juicio que tiene por objeto las operaciones teleológicas por las que las entidades estéticas y orgánicas toman forma.

6. En un sentido similar José Luis Pardo remite a la definición aristotélica de praxis o acción para constatar que el hombre encuentra en el relato de ficción lo que su existencia mortal le niega: la posibilidad de juzgar una trama desde la resolución o final que le confiere pleno sentido (Pardo 199-249).

Por el contrario, el reconocimiento en el texto de patrones organizativos a los que necesariamente vuelve toda construcción narrativa se ajusta al modelo de la imitación de autoridades, hegemónico en la literatura occidental hasta la segunda mitad del siglo XVIII, pero que no ha perdido tampoco desde entonces su inevitable vigencia.<sup>7</sup> La literatura debe trascender el juego habilidoso en la combinación de materiales heredados con que se ejercita el ingenio, tal y como lo apreciamos por ejemplo en los poetas de tradición petrarquista o en los autores satíricos del barroco, para que la imaginación abandone su función mecánica en la representación artística. Solo modificando el referente mimético de la cultura libresca a la experiencia mundana puede el texto literario recrear la intercesión de las facultades en la producción de un juicio reflexionante y la imaginación elevarse desde la comparación de intuiciones a la representación de imágenes no sujetas a la determinación conceptual de los modelos recibidos. La capacidad del discurso poético para desenterrar la raíz de la reflexividad tiene por lo tanto un alcance histórico que encuentra en el siglo estético al que perteneció Kant su principal momento de inflexión. La irrupción del sujeto moderno en el texto poético procura la apertura a una nueva dimensión en el uso comunicativo de la palabra artística que instigará a su vez el progresivo cuestionamiento y aniquilación de ese sujeto como rasgo consustancial de la modernidad. Dado que la mimesis experiencial no sustituye a la autorial, sino que se suma a ella apropiándose, las tramas sancionadas por la tradición continúan esquematizando la lógica narrativa del texto y mediando nuestra aproximación a él. Hoy como ayer (pues ni la innovación ni la transgresión son patrimonio de la modernidad) la reproducción de modelos no se limita a su aplicación normativa en forma de preceptos, sino que admite la alternancia, mezcla y dislocación que da lugar a nuevas variantes y mutaciones. El auténtico factor histórico diferencial lo constituye sin embargo el giro que sitúa el lenguaje literario en el proscenio de los procesos cognitivos, recreando en el espacio textual la adecuación de lo posible a lo comprensible.

Prueba fehaciente y testigo directo de esta transformación es el relato policíaco o de detectives, surgido al amparo del éxito que alcanzan las formas narrativas populares a comienzos del siglo XIX. Su modelo original es el *Edipo* de Sófocles, la pieza analítica por excelencia donde todos los hechos deter-

---

7. La gramática de universales narrativos a la que se refiere Ricoeur basándose en la recurrencia de determinadas tramas va más allá de la mera reproducción de los modelos formales, genéricos o argumentales transmitidos por el canon, pero al remitir esos modelos a su origen histórico revalida el peso de la autoridad clásica en la comprensión del texto literario.

minantes de la historia se han producido ya antes de que esta se inicie, y el propósito que sigue el relato no es otro que su revelación. Infinitas variaciones sobre este principio argumental ponen a prueba la habilidad del escritor policíaco para despertar el interés del lector jugando con una expectativa disciplinada por los rigores del género. Abocada a un desenlace tan fatal e ineluctable como el de la tragedia, la trama funciona como una férrea construcción que orienta la atención del lector y deviene espacio en el que este se demora elucubrando sobre sus mínimas alternativas. Pero el desafío lógico que plantea la trama no se reduce enteramente a un puro juego intelectual desde el momento en que surge y se desarrolla a través de las indagaciones que hace el detective seguido de cerca por el lector. Él es el encargado de ensamblar las piezas de la historia que sus pesquisas van desenterrando, quien relaciona lugares, personas y hechos a medida que estos adquieren a sus ojos relieve e importancia, buscando la clave que convierta el conjunto de informaciones dispares en una totalidad con sentido. La importancia de su punto de vista radica en que, reducida generalmente su psicología a un papel casi ornamental, el de conferir un determinado carisma o personalidad a la figura del héroe, presenta el proceso de discernimiento y elucubración en la inmediatez del pensamiento (una inmediatez dilatada no obstante por la dosificación informativa). En lugar de ser testigo directo de los sucesos criminales y sus prolegómenos, el lector lo será de su desentrañamiento por parte del investigador, pues son las impresiones que sobre él recaen, en forma de datos, sensaciones directas o experiencias, lo que a través de inferencias y juicios relacionales conduce al lector hasta la final resolución del relato. Se comprende mejor lo que supone esta modalidad de representación para el cuento de detectives atendiendo a los géneros con los que mantiene vínculos familiares, sus primos cercanos el relato fantástico y el de terror (y en parte también su directo progenitor, el relato criminal). En todos ellos la focalización del relato, fundamental para generar el suspense e interés del que en buena parte dependen los emolumentos generados por estos productos editoriales, conlleva la identificación de la atención lectora con el proceso intelectual experimentado por el protagonista. Ello sucede con independencia de que el narrador se exprese en primera o tercera persona, del mismo modo que el relato autobiográfico ya anticipado por la novela picaresca no emplazaba realmente al lector en el inmediato discernimiento de una realidad dada porque, a pesar de su intención confesional, su referente continuaba siendo el saber transmitido y no el horizonte experiencial de una conciencia. Mientras el discurso sea solo cita, el

relato palimpsesto y la obra compendio de saberes que transmiten interpretaciones acabadas del mundo, el texto no podrá hacer de la aprehensión cognitiva el espacio de encuentro con su destinatario. A la rebelión contra el dogma de la autoridad y la inercia del discurso aprendido que impulsa la Ilustración sigue la rebelión contra el rol exclusivo cedido a la razón en el conocimiento del mundo y su representación literaria. Las facultades sensitivas reclaman entonces su participación libre y no sujeta a las leyes del entendimiento en el juicio de la experiencia y su fijación artística. Las impresiones que se exponen a la imaginación antes de ser subsumidas bajo conceptos, percibidas en la pura forma sin fin, en la síntesis relacional que mantiene en suspenso su fijación de sentido, obtienen así por fin acceso a la creación literaria. En los géneros narrativos populares, esta reorientación del referente mimético se aprovecha para introducir literalmente al lector en la obra, provocando una hasta entonces desconocida forma de empatía con la entidad enunciativa del relato. Los espantos de la mansión embrujada, los prodigios del magnetismo y los enigmas del crimen en la habitación cerrada son ahora descubiertos por el lector a través del campo perceptivo e intelectual del foco narrativo. Lo sustancial en este acceso a la dimensión esquematizadora del texto no es sin embargo el yo empírico cuya intimidad se abre al texto, sino el simple hecho de que una realidad sea recreada a través de las impresiones sensitivas y representaciones imaginativas (pensamientos, sueños, fantasías...) que conforman una conciencia. Por muy seductora que pudiera resultar para los consumidores de una época ávida de sensaciones, la particularidad del sujeto involucrado en la historia, con sus cuitas, temores y anhelos, constituye solo el vehículo externo en esta nueva forma de relación entre lector y texto.<sup>8</sup>

En los relatos de E.T.A. Hoffmann, donde se entrecruzan hasta confundirse los géneros narrativos arriba mencionados y los cauces de la literatura popular alcanzan un grado de virtuosismo sin precedentes al servicio de la estética romántica, asistimos a una auténtica exhibición de las posibilidades que encierra la nueva forma de representación. Quien fuera ayudante de dirección en el teatro de Bamberg despliega una completa escenografía de efectos sensoriales (luces, sonidos, movimientos...) con la intención de potenciar

---

8. Kant se ocupa como es sabido de las condiciones trascendentales del conocimiento en la *Crítica de la razón pura*, y de la conformidad a fin como principio trascendental del juicio que demuestra la posibilidad de ese conocimiento en la tercera. Su empresa crítica no atiende a los factores psicológicos del sujeto particular, lo que comporta la principal diferencia respecto al pensamiento estético-artístico de su época.

en el lector la ilusión de que se encuentra sumergido en el espacio ficcional. Instalado en esa perspectiva se le presentan desordenadas las piezas que componen el puzzle o enigma en torno al cual gira la historia para su paulatina y no siempre completa reordenación. Pero antes que la delimitación a una mirada parcial sesgada por vivencias particulares (como los traumas infantiles en *El hombre de arena*) el perspectivismo de la voz en el relato posibilita la recreación del enlace judicativo con cuanto tiene de enigmático. El hiato que media entre el infinito ámbito de lo que la imaginación puede recibir como estímulo y su sujeción a una unidad de sentido será a partir de ahora recreado por el propio relato en una ampliación imaginativa de la experiencia lectora de consecuencias impredecibles. El proceso es sin embargo discontinuo y en modo alguno se deshace de la antigua modalidad de transmisión literaria. Los mismos subgéneros comerciales del relato evidencian una clara sujeción a los esquemas argumentales más recurrentes: el relato de misterio remite a las sagas familiares de la novela gótica y los conflictos de la tragedia, y en el cuento fantástico se recogen múltiples motivos y tramas del cuento popular. Por otro lado, la configuración narrativa que se ofrece de la experiencia en estos textos cae con facilidad en el manierismo cuando sus procedimientos se convencionalizan. Las atmósferas, situaciones y momentos estereotipados por la narrativa sentimental y folletinesca se vuelven lugares comunes autorreferenciales, y su evocación pierde el componente vivencial que pudieran tener en un principio para volverse convención, de tal modo que el lenguaje literario queda de nuevo reducido, como en el modelo de autoridades, a una cita de sí mismo. A partir de ese momento la altura de los grandes escritores de los dos últimos siglos se medirá precisamente por su capacidad para forjar un estilo que rompa la costra endurecida del lenguaje formalizado y devuelva a la literatura el efecto iluminador del acto judicativo. Pocos autores han sabido hacer de este consumado arte el eje central de su obra como el propio Kafka.

#### EL PLACER DE LA LECTURA

Kant no toma en consideración factor histórico alguno ni en su crítica del juicio estético ni en su definición de la poesía. Como facultad autónoma, el Juicio muestra la posibilidad trascendental del conocimiento más allá de todo condicionamiento cultural, por mucho que la exigencia de comunicabilidad del juicio estético vincule su validez a la sanción de una determinada comunidad y de su público receptor. Kant cita un poema de Federico el Grande o

menciona el *Doríforo* de Policleto como podría invocar cualquier otro ejemplo de la historia del arte sin hacer distinciones entre sus respectivos contextos de origen. La manida querrela de los antiguos y modernos, que tan profunda huella dejaría en el Schiller de *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, brilla aquí del todo por su ausencia. Sin embargo, es de notar que en una conocida nota de la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, Kant caracteriza su siglo como el del Juicio, dando a entender que cada época privilegia la importancia de alguna de las facultades del conocimiento: el empirismo se centra de forma reduccionista en la intuición sensible y la metafísica tradicional en la dogmática traslación de las ideas de la razón al conocimiento teórico. Kant ve en cambio en el Juicio el principio caracterizador de un tiempo marcado por el cuestionamiento crítico que hará posible su gran empresa. ¿Cuál es la literatura de ese tiempo y en qué medida se ve afectada por el desplazamiento operado en la preeminencia de las facultades? Responder a esta pregunta nos obligaría a ir mucho más allá de Kant, quien no pudo en absoluto imaginar las consecuencias que su giro epistemológico podía tener también para la comprensión de la experiencia artística y literaria, pero la “Dialéctica del juicio estético” proporciona algunas pistas sobre la historicidad de la propuesta literaria planteada en la tercera crítica. En la definición del § 53 Kant remata sucintamente su argumento a favor de la superioridad de la literatura entre las bellas letras diciendo que usa la naturaleza como esquema de lo suprasensible (v 326), afirmación que concilia varios puntos sobre los que merece la pena detenerse.

Para empezar, aunque la reflexión poética ha definido desde sus orígenes la literatura en relación con la naturaleza mediante el tópico de la imitación, es evidente que Kant parte de una particular concepción de la naturaleza que poco tiene en común con la que presuponen las poéticas normativas de los siglos XVI y XVII, donde equivalía a la imagen que de ella habían fijado los autores clásicos, si no a una concepción teológica de la naturaleza como creación divina. Menos aún puede identificarse con la naturaleza entendida como *res extensa* sujeta a las ideas de la razón que guía las poéticas neoclásicas desde Boileau, pues el irreconciliable abismo entre razón e intuición sensible es precisamente el punto de partida de la tercera crítica, donde la naturaleza designa (también) el orbe entero de lo informado que escapa a los límites del entendimiento y precisa, para ser aprehendido, de la idea de finalidad. De esta novedosa concepción de la naturaleza se derivará inevitablemente una novedosa concepción de su imagen artística y literaria. El alcance real del giro kantiano en la *Crítica del Juicio* se mide en la dimensión que en ella alcanza



el concepto de naturaleza, tan alejada del modelo creacionista de la teología como del escepticismo empirista que la reduce a materia sensible. En las dos introducciones a su obra, Kant se plantea cómo puede el hombre, criatura finita dotada de un entendimiento limitado, ser capaz de pensar la naturaleza en su conjunto, que por abarcar el todo ilimitado de lo contingente parece requerir, para ser pensada, de un entendimiento infinito. Este interrogante le llevará a postular la necesidad de una instancia mediadora, el Juicio, dotada de un principio a priori que no puede ni estar extraído de la experiencia (pues debe dar cuenta de esa experiencia en su conjunto) ni ser dictado por la razón (pues las dos primeras críticas ya han demostrado la necesidad de mantener separadas las dos facultades). La conformidad a fin es una idea que el Juicio se da a sí mismo para hacer pensable el conjunto de la naturaleza sin dejar de reconocer los límites del entendimiento. La transición desde el esquematismo determinante de la primera crítica, donde la aplicación de las categorías del entendimiento proporciona las condiciones bajo las cuales es posible el conocimiento de la naturaleza, al juicio reflexionante, que piensa la naturaleza *como si* estuviera guiada por una finalidad sin pretender la realidad objetiva de esa idea, no supone, como a veces se ha pretendido, una legitimación de la pura sensibilidad o del irracionalismo. Lo que persigue el movimiento envolvente del sistema kantiano reconociendo la alteridad de la naturaleza es, fiel al espíritu ilustrado, facilitar a la razón una vía indirecta de control sobre ella. Del mismo modo que el gobierno de un estado solo resulta eficaz renunciando a la imposición despótica y reconociendo las demandas del pueblo soberano, la razón renuncia al sometimiento inequívoco de la naturaleza a cambio de un principio provisional que le permita pensarla hasta su fin último (Kaulbach 1991). La tercera crítica puede así dar cuenta de aquello que escapaba a la primera: el conocimiento de lo particular, del fenómeno individual, de todo cuanto se sustrae a la mecánica aplicación de las leyes categoriales y que solo un replanteamiento de la labor desempeñada por la imaginación puede explicar. La naturaleza, entendida como todo ilimitado de contingencias particulares, deviene pensable como finalidad última que engloba un sistema de finalidades particulares. Cual sea el fin o causa última real de esa naturaleza, si acaso existen, es algo que por pertenecer al ámbito de lo suprasensible escapa al entendimiento.

En lugar de presentar, conforme a las preceptivas clásicas, la poesía como imitación de la naturaleza, el § 53 sostiene que la poesía fortalece el espíritu para juzgarla “según aspectos que ella no ofrece por sí misma ni para el sen-

tido ni para el entendimiento en la experiencia, y de usarla así para el fin, y por decirlo así, como esquema de lo suprasensible”. La primera parte de la sentencia nos confirma que la literatura lleva las imágenes de la naturaleza hasta el límite que les impone su condición de representaciones, hasta el límite por lo tanto en que la naturaleza puede ser conocida por el entendimiento. La segunda, el uso de la naturaleza como esquema de lo suprasensible, parece algo más oscura, pero basta recordar que la forma expresiva de la literatura está limitada por el lenguaje conceptual para desentrañarla: en la poesía el lenguaje discursivo es llevado hasta el límite de los conceptos del mismo modo que la razón lleva nuestro conocimiento de la naturaleza más allá del ámbito de los sentidos. Gracias a esta correlación entre los límites del lenguaje y los del entendimiento las representaciones de la naturaleza pueden ser usadas como esquema o monograma de lo inteligible, es decir, de las ideas de la razón. El libre juego de la imaginación para proponer en la poesía imágenes que nos trasladan desde el terreno de lo conceptualmente determinado al de lo inefable, repite el de la razón para orientarnos hacia el ámbito de lo suprasensible (Brodsky; Penny). La poesía se convierte así en el único arte capaz de mostrar nuestra habilidad para pensar lo en sí mismo irrepresentable, las ideas, y por tanto en la más clara representación de la libertad del Juicio, justificando su preeminencia sobre el resto de las bellas artes. Que las representaciones de la naturaleza funcionen como esquema de lo suprasensible no quiere decir en absoluto que sean una vaga aproximación al reino de las ideas, como pretende la teoría clásica de la imitación. En el pensamiento estético del siglo XVIII seguía latente esta valoración de la intuición sensible como *cognitio inferior* o variante inferior del conocimiento intelectual. El propio fundador de la disciplina estética, Alexander Gottlieb Baumgarten, concede a la percepción sensitiva un valor epistemológico al precio de considerarla una variante disminuida de la cognición racional. Solo la definitiva constatación con Kant de que ambas facultades no están supeditadas entre sí, sino que se basan en principios heterogéneos, podrá romper con el modelo representativo que prejuzga la ocupación artística por apelar a la más imperfecta y oscura forma de conocimiento.<sup>9</sup> En Kant, por el contrario, la obra de arte bella deja de ser la

---

9. La *Lógica* (IX, Introducción) distingue en consecuencia la perfección lógica y la estética como dos formas alternativas (y no subordinadas) de progresión en el conocimiento a partir del entendimiento o de la intuición. La verdad de la perfección estética se caracteriza por ser “meramente subjetiva, que consiste solamente en la concordancia del conocimiento con el sujeto y con las leyes de la apariencia sensible.”

imitación sensible de una realidad ultrasensible o la vía placentera con que alcanzar la verdad eludiendo el rigor del método argumentativo (Frank 559). El punto de partida para la experiencia estético-artística quedará finalmente asegurado con la introducción de la facultad intermedia del Juicio y el consiguiente replanteamiento de las relaciones entre arte y naturaleza. El paso del prestigioso tropo de la *imitación* al menos ortodoxo concepto del *esquema* resume de manera elocuente el alcance de esta transformación.

Sabemos que la facultad del Juicio encuentra la prueba de su autonomía en el juicio estético puro por ser el único que, pese a originarse en una sensación, la de placer o displacer, y no estar por tanto sujeto a la determinación de un concepto, suscita la actividad reflexiva del entendimiento.<sup>10</sup> Colindante a él se encuentran por un lado el juicio estético suscitado por lo agradable, que se limita a constatar el efecto de una sensación, y por el otro el de lo bueno, que depende de un juicio de la razón. Pero el placer que produce el juicio estético puro es de una clase particular, pues está inducido por la contemplación de una forma en la que entendimiento e imaginación se corresponden sin que el uno llegue a imponerse a la otra ni viceversa.<sup>11</sup> El placer del juicio estético es por tanto el que se deriva de encontrar en la naturaleza posibles adecuaciones a un fin (como si sus manifestaciones fueran obras de arte) y en el arte fines que parecen naturales (como si sus obras no fueran productos de una voluntad). Podemos ahora añadir que existe una clara correlación entre esta forma de experiencia estética y la concepción de la naturaleza que se deriva de la “Crítica del juicio teleológico”. En Kant la naturaleza ha perdido el principio rector de la explicación teológica, el Dios hacedor que es causa y fin de la creación; pero, desposeída de una razón divina que justifique su propósito, la naturaleza sigue reclamando para ser pensada un concepto de fin. La cuestión que la segunda parte de la CJ tratará de responder es cómo debe entenderse ese fin de fines que el juicio reflexionante postula en la naturaleza para poder dar cuenta de su inabarcable proliferación de leyes y principios

---

10. El placer sería por consiguiente el único predicado posible de un juicio que ninguna cualidad afirma sobre el objeto; un predicado referido pues al sujeto antes que al objeto y al sentimiento que se presume en todos los hombres que se ajusten a las condiciones del juicio estético (Guibet Lafaye 50). La limitación que impone la forma al objeto no puede tampoco considerarse un atributo de este, sino solo el resultado de relacionar este con la correspondencia entre las facultades del conocimiento (Guillermi 98).

11. La importancia crucial de este particular sentimiento reside en que se identifica con la realización de todo deseo pero no depende del cumplimiento de propósito alguno. Precede por ello al conocimiento teórico del objeto y no se supedita al conocimiento práctico de la razón (Bartuschat 234).

empíricos: “La *naturaleza* con Kant ha dejado de constituir un orden dado para devenir el orden –o el desorden siempre posible...– de un enigma de los fines” (Nancy 64). Desde el momento en que pone fin a la representación del drama divino de la creación, el hombre asume la obligación de crear él mismo representaciones que confieran sentido al mundo que habita. El postulado del fin se convierte entonces, como sostiene Nancy remitiendo a su vez a Lyotard, en una praxis de los fines, en una invitación a la figuración de sentidos que se acomoden a la inconmensurabilidad de lo fenoménico (Nancy 62). Para dar cuenta de lo que le excede, de una naturaleza salvaje desprovista de causalidad productora, el entendimiento debe proponer fines, debe imaginar fines, debe en resumidas cuentas crearlos. Cuando el ánimo toma conciencia de la monstruosa entidad de lo posible, siente un malestar que se expresa en el sentimiento de lo sublime; cuando encuentra formas en el arte y la naturaleza donde la adecuación de intuición y concepto permite una libre configuración de fines siente el placer asociado a lo bello. El juicio estético puro descubre el momento en el que la disposición de las intuiciones para ser orientadas a un fin se muestra como pura potencialidad y la sensación de placer ligada a ese juicio es la expresión más directa e inmediata de la sintonía alcanzada entre las facultades del conocimiento. Es también el motivo por el cual, pese a originarse en la subjetividad de un sentimiento, el juicio estético se afirma sobre una pretensión de validez universal, presumiendo que idéntico placer debe secundar el acuerdo entre las facultades en todos los hombres. Si la expresión en forma de sentimiento comporta la obligación de que el juicio estético se origine en un elemento particular de la experiencia sensible, su apelación a la reflexividad le permite trascender la esfera intuitiva para implicar en la cópula del “es bello” a la actividad cognitiva. Libre del rigor prescriptivo que comporta la esquematización de las categorías del entendimiento y la subsunción conceptual, el Juicio se eleva desde las figuras que la imaginación descubre en la materia sensible hacia la postulación de fines que confieran sentido al entramado de la obra. Porque no es un juicio de conocimiento, porque se vuelve sobre las propias facultades del sujeto sin predicar nada sobre el objeto referido (la flor, el cuadro, el libro que es bello), el juicio estético tiene en realidad por objeto la propia capacidad de la razón para la figuración de fines, la posibilidad en definitiva de un esquematismo libre. Lejos de reducirse a un mero afecto, el sentimiento de placer acredita la libertad conquistada por el juicio en un mundo que ha dejado de tener en el arbitrio divino su razón suficiente.

El placer es por lo tanto la única evidencia de la libertad con que procede la imaginación en el juicio estético, cuando solo está guiada por una finalidad sin fin. Surge con ello no obstante la controvertida cuestión acerca del vínculo preciso que se establece entre ese sentimiento y la adecuada proporción de facultades que singulariza al juicio de gusto puro. Si el Juicio necesita demostrar su autonomía respecto a la razón remitiendo su última base fundamentadora a un sentimiento, debería ser ese sentimiento lo que origina y da lugar a la relación armónica entre las facultades. Pero entonces quedaría seriamente comprometido el carácter reflexivo del juicio estético, imprescindible para asegurar su comunicabilidad. Algunos autores han intentado solventar esta dificultad desdoblado el juicio en dos momentos, uno anterior y otro posterior al sentimiento de placer, de tal modo que este pueda ser causa de la armonía entre la imaginación y el entendimiento sin menoscabar por ello su reflexividad.<sup>12</sup> Una lectura atenta del § 9 revela no obstante que el sentimiento de placer acompaña pero no precede al juicio reflexionante, o como Allison formula acertadamente, que la armonía entre las facultades se nos hace presente a través del sentimiento en lugar de estar causada por él. El sentimiento descubre que el objeto está siendo juzgado libremente, conforme al principio de la conformidad a fin formal que permite al hombre postular fines para el conocimiento de la naturaleza en su conjunto. El enlace del sentimiento del placer con la conformidad a fin de la naturaleza se formula en el fundamental sexto apartado de la segunda “Introducción”. La importancia de este fragmento radica en que clarifica como pocos el vínculo estructural entre la crítica del juicio estético y la del teleológico y por tanto la unidad interna de toda la obra. Tanto en el investigador como en el hombre primitivo, el descubrimiento de un enlace entre leyes empíricas de la naturaleza da lugar, como concordancia de la experiencia sensible con las máximas del entendimiento, a un extraño sentimiento de placer, a veces incluso de admiración (*einer sehr merklichen Lust, oft sogar einer Bewunderung*), que solo la familiaridad con el hallazgo aminora, y aun no siempre. Por el contrario, dice Kant,

---

12. En especial Paul Guyer (33-67), quien ha intentado solucionar la contradicción que resulta de que un sentimiento sea a la vez causa y efecto del juicio reflexionante desdoblado este en dos momentos. Ver también Kaulbach (1984, 68-73). La opinión más extendida rechaza sin embargo esta interpretación entendiendo que el placer es concomitante a la del juicio (Rogerson; Ginsborg 63-78).

nos desagradaría por completo una representación de la naturaleza mediante la cual se nos dijera de antemano que en la investigación más mínima, por encima de la experiencia más vulgar, nos hemos de tropezar con una heterogeneidad de sus leyes, que hiciera imposible, para nuestro entendimiento, la unión de sus leyes particulares bajo otras generales empíricas... (v 188)

La anticipación del desacuerdo procura desagrado como causa agrado la súbita revelación del acuerdo. Ambos sentimientos están provocados por el objeto particular al que se refiere el juicio, pero nada dicen sobre su realidad, solo sobre la disposición que las facultades del conocimiento mantienen respecto a él. Lo reseñable es que Kant escoja para ilustrar este sentimiento un ejemplo extraído de la investigación de la naturaleza. Nos confirma con ello que el juicio estético está en la base de todo juicio perceptivo,<sup>13</sup> y si no constituye un juicio empírico de conocimiento sí proporciona el principio para que ese juicio llegue a ser posible. Pero si la posibilidad de acuerdo entre las facultades que concita la finalidad a fin formal es lo que da lugar no solo a la apreciación de lo bello, sino al “mero conocimiento”, el enlace entre imaginación y entendimiento que presume todo juicio empírico debería suscitar idéntico sentimiento de placer, lo que a la postre borraría toda distinción entre el juicio de gusto y el resto de juicios reflexionantes llevándonos a la absurda conclusión de que todo es bello (Fricke 161-76; Wenzel 81-86). Es necesario distinguir sin embargo entre el simple acuerdo entre intuición sensible y concepto que presume todo juicio empírico, tal y como ya se explicita en la *Crítica de la razón pura*, y la idea de que, dentro de ese acuerdo, existe una determinada proporción de ambas facultades que es la más adecuada para el mantenimiento de una finalidad subjetiva (Allison 478). Así, del hecho de que toda síntesis de la imaginación se adecue a las condiciones trascendentales del entendimiento (lo que constituye la mínima condición necesaria de la cognición) no se deriva que todas ellas se correspondan con la más óptima de las proporciones. Lo que el juicio de gusto comunica es la más adecuada disposición de las facultades para juzgar un objeto sin supeditararlo a un fin. Cuál sea en concreto esa disposición es algo que no puede llegar a ser estipulado porque obedece al cumplimiento de la no

---

13. Es en la *Crítica de la razón pura* (III 21) donde Kant introduce por vez primera la distinción entre la “estética” entendida como teoría de lo sensible y como crítica del gusto, sentido con que se emplea el término en la *Crítica del Juicio*.

formulada ley del gusto y solo resulta reconocible por el sentimiento de placer. Se entiende entonces que no sea el mero enlace de concepto e intuición lo que provoca el sentimiento de placer, sino más bien una suspensión de ese enlace que mantenga abierta la libre disponibilidad de la intuición a ser acogida en el concepto. Si en algún remoto pasado el hombre experimentó placer al constatar cómo la experiencia sensible se ajustaba al poder ordenador de los conceptos, ello se debió a que sufría la ilusión de que la naturaleza se ajustaba *mágicamente* a su designio explicativo, no a que ese sentimiento sea consustancial a todo juicio empírico de conocimiento. Esta importante puntualización no puede soslayar sin embargo que, al identificarse con la exacta medida requerida en la participación de las facultades, el placer demuestra estar inmediatamente relacionado con la apertura imaginativa auspiciada por la conformidad a fin formal, lo que se traduce en una compleja y nunca suficientemente aclarada conexión entre el juicio estético y el de conocimiento.<sup>14</sup> El momento “artístico” que comporta en el primitivo explorador de la naturaleza el hallazgo de que su hipótesis explicativa se corresponde con la evidencia empírica depara placer como lo hace en el lector de una obra poética la revelación de un sentido que no está unívocamente dictado por el entendimiento, sino que se ofrece como resultado del libre juego entre las facultades. Y, del mismo modo, el desagrado que suscita en el investigador de la naturaleza un estudio de sus leyes abocado al fracaso es análogo al que despierta un poema ininteligible, donde la razón tropieza con la incapacidad del autor para que las representaciones de su imaginación sean conformes a las leyes lógicas del entendimiento (que no sujetas a la determinación de un concepto). Tal es también el desagrado que provoca el autor enfermo de genio, con la salvedad de que en su caso tiene muchas posibilidades de encontrar comprensión en el vulgo ignorante, dispuesto a tomar la ausencia de placer por incapacidad propia y no del artista.

¿Se plantearía en esta obligación de correspondencia con una posibilidad de sentido una limitación racionalista de la poética kantiana? La acusación parece algo precipitada referida al autor que negó categóricamente la posibilidad de determinar normativamente lo bello, entronizando al genio como el artista innato capaz de insuflar espíritu en la obra academicista. Sin duda

---

14. No es naturalmente ajena a esta problemática la transformación que experimenta el concepto de conformidad a fin formal desde la “Análisis del juicio estético”, donde equivale a la subjetiva del juicio estético que inspira la belleza, hasta la redacción de la *Primera Introducción*, donde se entiende como el principio que da pie a la especificación de la naturaleza, es decir, a la técnica de la naturaleza (Tonelli 158-60).

el comentario de Kant en el § 47 está inspirado por su recelo hacia ciertos autores del *Sturm und Drang* y el prerromanticismo que, ensimismados en la libertad asociativa de la imaginación, olvidaban la necesidad de que el juicio estético sea comunicable, es decir, que sintonice con la universal capacidad para el enlace de las facultades en el hombre. La comunicabilidad del juicio de gusto, y no su sujeción a un orden conceptual determinado, es el requisito demandado por la obra de arte. No excluye por lo tanto las obras literarias que más trastocan el sentido lógico o incluso lo ignoren, como la poesía dadaísta, mientras las relaciones que se establezcan entre sus signos o elementos comunicativos (fonemas, grafías...) puedan dar lugar a formas placenteras. Si acaso escaparía a su ámbito el montaje o collage de la escritura automática, donde se desvanece deliberadamente la voluntad del autor. Concedida la existencia de la voluntad como condición necesaria para que la obra de arte (bello o práctico) tienda a un fin, la poética kantiana es capaz de abarcar todo aquello que sea estéticamente comunicable. El punto en común entre un poema y una indagación de la naturaleza (ya sea de Lucrecio, Darwin o el salvaje que frota palos sobre una piedra u observa los ciclos lunares) es en cualquier caso la necesidad de que la síntesis imaginativa sea potencialmente conciliable con algún concepto de la razón. Cuando esa posibilidad se decanta y cristaliza en una ley empírica, el juicio abandona el terreno de lo estético para convertirse en juicio de conocimiento; mientras no lo hace, se limita a constatar la concordancia entre las facultades en la contemplación de la forma de un objeto: “Y como esa concordancia del objeto con las facultades del sujeto es contingente, produce entonces la representación de una finalidad de aquél en relación con las facultades de conocer del sujeto” (v 190). Dicha conformidad a fin es subjetiva porque se traduce en un sentimiento de placer sin predicar nada sobre la realidad del objeto juzgado. Se colige de estas consideraciones que la oscuridad en el estudio de la naturaleza y en el texto artístico tienen una base común, el fracaso del Juicio al establecer un enlace entre lo empíricamente posible y lo lógicamente representable, del mismo modo que el sentimiento de placer que se hace explícito en el juicio de gusto, y que es solo latente en el estudio exitoso de la naturaleza, parten también de un mismo fundamento, el principio a priori de todo juicio reflexionante. Es ese fundamento el que hace que el placer del juicio estético trascienda la mera afectividad para, sin llegar a expresar un juicio de conocimiento, descubrir no obstante el nexo que hace posible la correspondencia entre un objeto empírico particular y la relación entre las facultades.



¿Y qué ocurre con la literatura? También en ella el sentimiento de placer ligado a la contemplación de una forma bella es algo más que el síntoma de un agrado subjetivo. El placer del juicio estético pone en evidencia la libertad de la imaginación para transitar de la intuición al entendimiento, con la salvedad de que en el caso del texto el lenguaje parte ya del concepto, y solo desde él da pie, mediante las traslaciones operadas por las ideas estéticas, a que el conocimiento experimente el gozoso sentimiento de saber asimilable lo representado a un posible sentido sin verlo limitado por él. Esa capacidad del lenguaje verbal para referir directamente conceptos de la razón invita a pensar que “es propiamente en la poesía donde se puede mostrar en toda su medida la facultad de las ideas estéticas” (V 314). En el “dentro de los límites de un concepto dado” se cifra la singularidad de un medio artístico que emplea un material comunicativo simbólico, y por lo tanto ajeno a la mimesis representacional. Solo aceptando la convención que les confiere su valor referencial como signos arbitrarios, pueden las palabras transmitir representaciones que el juicio reflexionante se encarga de conciliar con el concepto de un fin sin supeditarlo a él. El placer de la lectura, tal y como aquí se perfila, es el que resulta de plantear fines para el flujo de intuiciones representadas en el texto, pero no mediante la mecánica aplicación de los conceptos finales que proporcionan sentido a la intuición en la experiencia cotidiana. En el texto poético el juicio reflexionante crea esos fines estableciendo mediante la imaginación nuevas y desconocidas formas de enlace entre el material sensitivo representado y los conceptos del entendimiento. Nos devuelve al tiempo en que el más trivial hallazgo sobre las leyes de la naturaleza era percibido en forma de gozo cuando la hipótesis planteada por el juicio encontraba acomodo en la experiencia. El placer de la lectura es el de la invención de sentido(s) que el libre juego de la imaginación aproxima a la forma contemplada (es decir, a la constelación de elementos planteada por el texto), sin terminar de restringirse a uno de ellos. Es la más clara e inmediata expresión de la libertad del juicio, que de las representaciones identificadas en un texto extrae posibles formas de organización conforme a un fin. En la experiencia estética de la lectura el conocimiento se reencuentra en definitiva con el impulso creador de la imaginación que da pie a todo juicio reflexionante y permite al hombre orientarse en una naturaleza salvaje. El espacio del libre juego instaurado por toda actividad artística permite experimentar ese reencuentro en forma de placer, que la literatura intensifica al tomar como medio expresivo el lenguaje conceptual y como material intuitivo las representaciones de la imaginación.

Experimentamos placer en la lectura al descubrir la adecuación de las imágenes invocadas por las palabras a figuraciones de sentido sin conceder a una de esas figuraciones un valor exclusivo y determinante, manteniendo permanentemente abierta la posibilidad de trasladar los elementos representados hacia nuevas formulaciones conceptuales y de llevar los conceptos más allá de su sentido lógico o convencional. El placer de la lectura manifiesta de ese modo la conciencia que el hombre adquiere de no estar supeditado a un orden explicativo de la naturaleza ni a una razón centralizada de la creación; no hay causa teológica ni fin objetivo a los que plegar el conocimiento teórico del mundo porque es el propio hombre quien, gracias a la facultad del Juicio, crea esos fines particulares a partir de la idea de conformidad a fin.

No hay hedonismo en esta acepción del placer, no al menos el que busca el agrado en la mera delectación de los sentidos. El placer no es aquí resultado de una búsqueda ni tampoco su detonante, antes bien diremos que es el corolario de un estado indefinido de suspensión que mantiene abierto el tránsito entre las facultades. Como práctica social la literatura ha seguido persiguiendo sin embargo también después de Kant el placer de lo agradable, ese estímulo de la sensación propio de las artes culinarias, como se pone de manifiesto en la morbosa autoafirmación del espíritu desconsolado que busca sustento en la literatura sentimental, en la satisfacción del lector culto que gratifica su vanidad identificando una referencia cifrada, o en la caricatura del burgués complacido que hojea un libro arrebujaado en su butaca mientras ve crepitar el fuego en la chimenea. En todos estos ejemplos, y en tantos más, la lectura se orienta al cumplimiento inmediato de un anhelo. Se trata pues de fines prácticos e interesados (aunque a menudo enmascarados en elevados propósitos) y no del goce puro que depara la contemplación de una forma cualquiera del arte o la naturaleza en la que se reconoce el potencial engarce de intuición y concepto. Limitado a la satisfacción de un deseo, el placer deviene inevitablemente objeto de consumo en la industria moderna de la cultura, y con ello en instrumento de control social e ideológico. Este culto a la sensación ha encontrado además amparo en una parcial pero exitosa recepción de la crítica kantiana que remite al origen intuitivo del juicio estético para defender una ascesis de lo corporal y lo performativo, una defensa del arte como acceso inmediato de los sentidos a una verdad revelada (Pfau 336). Se margina así la parte reflexiva del juicio estético para convertir la obra artística en mera representación de una subjetividad. El placer de Kant manifiesta en cambio la apertura imaginativa en la creación de sentido y la resistencia

de la representación artística a entenderse como mecánica reproducción de un propósito. La literatura moderna traducirá esta concepción en el texto entendido como tejido de posibilidades expuesto a la capacidad figurativa del juicio reflexionante.

Ahora bien, la abierta determinabilidad del juicio que acompaña al placer presume una puesta entre paréntesis de toda relación final unívoca, una renuncia a cualquier acomodamiento preestablecido entre nuestro conocimiento sensible del mundo y un principio explicativo dictado por las ideas de la razón. De ese modo, la independencia del sentimiento de placer respecto de toda determinación objetiva que fundamenta el juicio estético permite en efecto recuperar la fascinación del enlace judicativo primigenio, pero a costa de recordarnos su fragilidad como sostén de nuestra completa intelección de la naturaleza. Si la conformidad a fin proporciona un último puente entre las facultades del conocimiento no hay que olvidar que esa tabla de salvación se alcanza solo tras sortear no pocos obstáculos y dificultades. Resulta reveladora a este respecto la impresión que transmite la lectura de la *Primera Introducción*. A diferencia de lo que sucede en la versión definitiva del texto, donde Kant expone desde el comienzo con meridiana claridad cual es el principio a priori en el que reposa la facultad del Juicio, la *Primera Introducción* parece demorarse en la recreación de la grieta abisal abierta entre el conocimiento teórico y el práctico, así como en la temible sombra amenazadora que se proyecta desde un ámbito experiencial incongruente, ajeno a toda pauta ordenadora que procuren los conceptos de la razón, y por ende monstruoso.<sup>15</sup> La posibilidad de situar el entero reino de las manifestaciones naturales bajo una idea de fin elude lo que parecía el inevitable extravío del pensamiento en el mundo de las cosas, aunque no borra con ello necesariamente la conciencia de que esa amenaza retorne si un día la razón descubre que había depositado toda su confianza en un principio errado. Si bien el sentimiento de placer nos devuelve al punto que inaugura el potencial de la facultad imaginativa, lo hace

---

15. Me remito a las atinadas observaciones recogidas en el estudio introductorio de Sánchez Madrid para su edición de la *Primera Introducción* (36-56). El propio Kant se cuidará de distinguir ambas introducciones aludiendo a la mayor claridad de la segunda (en carta a su corrector Kiesewetter del 25 de marzo de 1790), y por tanto a su mayor coherencia con el desarrollo argumental de la *Crítica del Juicio*. La primera introducción quedaba así apartada como un texto acaso inadecuado para sintetizar el contenido de la obra que debía presentar y sin embargo especialmente revelador para poner de relieve el desafío planteado por la unidad del sistema kantiano. Así lo demuestra el hecho de que Kant decidiera proporcionar el texto inédito a su discípulo Sigmund Beck como material destinado a la divulgación de su obra (Klemme 478-81).

pues aproximándonos siquiera momentáneamente al escenario, insondable para la razón, que se adivina tras ese horizonte.

El texto poético, y en concreto el relato, nos permite tomar conciencia de la precariedad del enlace trascendental en que se asienta la facultad judicativa mediante el cuestionamiento de los enlaces particulares que la razón establece en su trato con el horizonte experiencial. En la experiencia lectora son sistemáticamente canceladas o puestas entre paréntesis las construcciones erigidas por el entendimiento para conferir sentido al mundo de las intuiciones sensibles. El texto evidencia así la contingencia de los juicios sobre la naturaleza realizados desde conceptos de la razón al mostrar cómo pueden ser sustituidos por aquellos que pone en juego la imaginación creadora del autor. La desautomatización de los códigos comunicativos que caracteriza al lenguaje literario demuestra que esta labor arranca ya de su medio expresivo, suscitando un extrañamiento entre el signo lingüístico y su referente que da lugar tanto a la proyección de nuevas configuraciones significativas como a su desmantelamiento. Y así como el enlace entre intuición y concepto inspira placer al revelar la aparente disposición de la naturaleza a ser comprendida como un todo unitario, la desautorización de configuraciones que propicia el texto procuraría también placer desde el momento en que libera a la imaginación de la constricción del entendimiento, constituyendo el reverso complementario del acuerdo propiciado por el juicio estético. El placer de lo bello no estaría entonces condicionado solo por la libre disposición de la materia imaginativa a su concordancia con fines, sino también por la secreta delectación que induce la supresión de todo vínculo conceptual determinado. Y del mismo modo el relato no se complacería solo en la apertura hermenéutica que faculta la conformidad a fin formal, sino también en el cuestionamiento sistemático de todo sentido que se pretenda objetivo. La literatura encontraría así en el sentimiento de placer una dimensión destructora o interrogativa que recuerda a la capacidad del arte para poner de manifiesto el carácter ilusorio del mundo propio de las poéticas barrocas.

Lo cierto es que ningún indicio en la *Crítica del Juicio* invita a alimentar esta hipótesis, ni existe tampoco necesidad alguna de forzar su interpretación para darle cabida. No obstante, esta se desprende como inquietante efecto colateral de la *Interesselosigkeit* tantas veces malinterpretada como coartada de un “arte por el arte”. Cada vez que un personaje de Kafka burla la adversidad de una extrema incongruencia vislumbrando un sentido que vuelva el mundo momentáneamente habitable se reedita el gozo que entraña descubrir

el favor dispensado por la naturaleza en su disposición a ser comprendida.<sup>16</sup> Pero para ello debe sumergirnos en un territorio inexplorado a la vez que familiar a la escritura kafkiana, un territorio donde la brújula de la razón no nos asiste, donde los sentidos implícitos y las verdades sedimentadas en el trato con las cosas pierden su valor de uso y ven trastocado su fundamento abandonándonos a nuestra suerte: pues tal es en definitiva el ámbito discursivo dominado por la traslación de sentido que hemos convenido en denominar la literatura. En resumidas cuentas, Kafka debe recrear la zozobra del conocimiento que no logra reunir la multiplicidad de los objetos bajo una pauta explicativa común para poder dar cuenta de la conmoción que conlleva ese milagroso engarce. Si el placer que la segunda depara suficientemente refrendado en la libertad que mantiene respecto a toda constricción intelectual, en el hecho de que no depende de ninguna gratificación de la facultad racional o sensitiva, la ruptura de los nexos establecidos entre las ideas de la razón y el sustrato de la experiencia sensible procura necesariamente una suerte de sentimiento placentero desinteresado en la medida en que contribuye a liberar el juicio de toda prescripción conceptual. De ese modo, el agrado que provoca la armónica conjunción de facultades confluye con el que depara la erradicación de las inferencias judicativas que constriñen nuestro conocimiento del mundo. Si este placer negativo se asoma de algún modo a los intersticios del juicio estético reflexionante es sin embargo evidente que Kant no llega nunca a mencionarlo.

Sí aborda sin embargo otro placer negativo tan próximo a este que por momentos parece confundirse con él. Lo sublime no responde al cuestionamiento de los juicios lógicos proyectados por el entendimiento sobre la experiencia sensible de la naturaleza, sino a la insuficiencia de la imaginación para dar cuenta de esta. *El cazador Gracchus* se desliza con inusitada rapidez desde la indeterminación inicial propia del sueño o la alucinación (las palomas en la plaza desierta), pasando por la adecuación de lo referido a una posible pauta explicativa (las palomas como heraldos de Gracchus) hasta fijar la tajante predeterminación de la historia como destino ineluctable: “Todo sucedió según el orden establecido”, dice el cazador al relatar el incidente de su muerte cuando perseguía un venado. Y la condena que sigue a esa muerte es igual de unívoca e inapelable:

---

16. Para Kaulbach (1984, cap. 2), la expectativa de que ese favor se produzca delimita la relación entre sujeto y mundo que se desprende del juicio estético y constituye la ley que este se da a sí mismo para distinguirse como facultad dotada de una jurisdicción propia. En el sentimiento de placer encuentra esa ley su último fundamento.

Nadie leerá lo que escribo aquí, nadie vendrá a ayudarme; y si fuera un deber ayudarme entonces todas las puertas de todas las casas permanecerían cerradas, todas las ventanas cerradas, todos están en la cama, las frazadas cubriendo las cabezas, toda la tierra un albergue nocturno. Nadie sabe de mí y, aunque supiera, no sabría mi paradero, y si supiera el paradero no sabría sujetarme allí, no sabría cómo ayudarme. (Kafka 90-91)

La serie de oraciones adversativas reduce las improbables variantes en el cumplimiento de la pena a la certeza de la soledad, el destierro y la ejecución de la sentencia en castigo por una culpa que se desconoce: “La idea de quererme ayudar es una enfermedad”. Pero el texto termina recurriendo a la metáfora náutica para devolvernos a la incertidumbre que provoca una realidad cuyas últimas causas escapan a lo inteligible, donde toda orientación final es solo hipotética y toda predicción resulta por lo tanto ilusoria: “Estoy aquí, no sé más; no puedo hacer otra cosa. Mi barca viaja sin timón, viaja con el viento que sopla en las inferiores regiones de la muerte”. El placer que aquí se columbra no es ya el que produce la libre asociación de la imagen representada a un concepto, sino el que nos embarga al intuir la distancia abismal que separa el entendimiento de una naturaleza tan amenazante como inaccesible. Es el displacer de lo sublime, donde tomamos conciencia de nuestra limitación como seres finitos y mortales ante la inabarcable entidad de lo fenoménico, para encontrar en la delectación negativa que procura esa quiebra un gesto reafirmante de la razón, única facultad que, a diferencia del entendimiento, sí es capaz de hacer frente a lo suprasensible. Tal es el reconocimiento que el hombre alcanza a través de la experiencia artística de su capacidad para sobreponearse a la irreductible condición de lo existente.

#### OBRAS CITADAS

- Allison, Henry E. “Pleasure and Harmony in Kant’s Theory of Taste”. *Kants Ästhetik / Kant’s Aesthetics / L’Esthétique de Kant*. Ed. Herman Parret. Berlin: De Gruyter, 1998. 466-83.
- Bartuschat, Wolfgang. *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1972.
- Brodsky, Claudia. “Judgement and the Genesis of What We Lack: Schema, Poetry and the Monogram of Imagination”. *Kant, The Eighteenth Century* 51.3 (2010): 317-40.

- Frank, Manfred. "Kants 'Reflexionen zur Ästhetik': Zur Werkgeschichte der Kritik der ästhetischen Urteilskraft". *Revue internationale de philosophie* 175 (1990): 552-80.
- Fricke, Christel. *Kants Theorie des reinen Geschmacksurteils*. Berlin: De Gruyter, 1990.
- Ginsborg, Hanna. "Reflective Judgment and Taste". *Noûs* 24.1 (1990): 63-78.
- Guibet Lafaye, Caroline. *Kant: Logique du jugement esthétique*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Guillermit, Louis. *L'Élucidation critique du jugement du goût selon Kant*. Paris: Editions du CNRS, 1986.
- Guyer, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1979.
- Kafka, Franz. *La muralla china: cuentos, relatos y otros escritos*. Trad. Alfredo Pippig y Alejandro Guíñazú. Madrid: Alianza, 1990.
- Kaulbach, Friedrich. *Ästhetische Welterkenntnis bei Kant*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1984.
- Kaulbach, Friedrich. "Der Übergang vom bestimmt-bestimmenden zum freien Schema in Kants Kritik der Urteilskraft". *Revue internationale de philosophie* 176 (1991): 76-91.
- Klemme, Heiner F., ed. Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Mink, Louis O. "Philosophical Analysis and Historical Understanding". *Review of Metaphysics* 21.4 (1968): 667-98.
- Pardo, José Luis. *La regla del juego: sobre la dificultad de aprender filosofía*. Barcelona: Gutenberg, 2004.
- Penny, Laura. "The Highest of All the Arts: Kant and Poetry". *Philosophy and Literature* 32 (2008): 373-84.
- Pfau, Thomas. "The Voice of Critique: Aesthetic Cognition After Kant". *Modern Language Quarterly* 60.3 (1999): 321-52.
- Rogerson, Kenneth F. *The Problem of Free Harmony in Kants Aesthetics*. New York: SUNY Press, 2008.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Vol. 1. México: Siglo XXI, 1985.
- Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Sánchez Madrid, Núria. *Primera Introducción de la Crítica del Juicio*. Madrid: Escolar y mayo, 2011.

- Tonelli, Giorgio. “Von den verschiedenen Bedeutungen des Wortes Zweckmäßigkeit in der Kritik der Urteilskraft”. *Kant-Studien* 49 (1958): 154-66.
- Wenzel, Christian Helmut. *An Introduction to Kant's Aesthetics: Core Concepts and Problems*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Wahnón, Sultana. “Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imaginación kantiana”. *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria*. Ed. Sultana Wahnón. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008. 21-66.
- Wieland, Wolfgang. “Die Erfahrung des Urteils: Warum Kant keine Ästhetik begründet hat”. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64.4 (1990): 604-23.