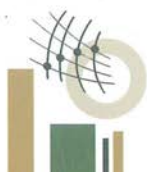


Miguel Giusti (Ed.)

La cuestión de la dialéctica



Capítulo 3

LA CUESTIÓN de la dialéctica / Miguel Giusti, editor. — Rubí (Barcelona) :
Anthropos Editorial ; Lima (Perú) : Fondo Editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú, 2011
237 p. ; 20 cm. — (Autores, Textos y Temas. Filosofía ; 82)

ISBN 978-84-15260-06-6

1. Dialéctica 2. Dialéctica - Historia crítica I. Giusti, Miguel, ed. II. Fondo
Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima - Perú) III. Colección

Con el apoyo del Goethe Institut.

Primera edición: 2011

© Miguel Giusti *et alii*, 2011

© Anthropos Editorial, 2011

Edita: Anthropos Editorial. Rubí (Barcelona)

www.anthropos-editorial.com

En coedición con el Fondo Editorial de la Pontificia

Universidad Católica del Perú, Lima

ISBN: 978-84-15260-06-6

Depósito legal: B. 19.246-2011

Diseño, realización y coordinación: Anthropos Editorial

(Nariño, S.L.), Rubí. Tel.: 93 697 22 96 - Fax: 93 587 26 61

Impresión: Novagràfik. Vivaldi, 5. Montcada i Reixac

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

DIALÉCTICA DEL GENIO Y CRÍTICA DEL ARTE

Julio del Valle

Pontificia Universidad Católica del Perú

La reflexión de Kant sobre el arte, dispersa a lo largo de sus escritos y lecciones de corte antropológico, se concentra entre los párrafos 43 y 54 de la *Crítica de la facultad de juzgar*.¹ En los párrafos precedentes a la aparición del concepto de genio, se ha definido al arte como un producto libre del ser humano, cuya causa de realidad es una elección racional. Ésta se manifiesta en la representación mental del objeto que debe ser producido y, al mismo tiempo, en la capacidad de ser realizado de manera diestra. La elección racional aludida, concretizada en una obra, resulta de un saber especial distinto al de la ciencia y al del artesano; es resultado de un interés creativo que se complace en sí mismo, de un juego sujeto a ciertas reglas.

Inmediatamente antes de la aparición del concepto de genio en el § 46, se vincula el arte estético bello con la naturaleza y se nos dice que éste se refleja en la naturaleza y que la bella naturaleza se va a reflejar en el arte; pero, ni el bello arte es la naturaleza, ni la bella naturaleza es arte —salvo por analogía. De esta manera, pretende Kant establecer el vínculo buscado entre naturaleza y arte. El panorama queda así, hasta el momento: el bello arte no es una ciencia, pero estimula elementos cognitivos, en tanto que es comunicable; no proporciona verdades, dado que no es una ciencia, pero proporciona belleza, en tanto que es bello arte; no se conforma con el mero placer, pero genera placer en la reflexión.

Ahora bien, hasta este momento resulta, entonces, que el arte bello es producto de un artista y presupone en tanto tal una in-

1. De ahora en adelante, CFJ.

tención. Las reglas que permiten que el producto artístico obtenga una forma determinada son racionales, cognitivas y determinadas. Sin embargo, el arte bello no puede estar condicionado por tales reglas, dado que una intención determinada según ciertas reglas va en contra de la naturaleza fundamental del arte, en la medida en que es bello, es decir, van contra su libertad. Según Kant, el arte bello debe ser expresión de una naturaleza libre. Tal es el problema en el que se encuentra Kant en el § 45 de la CFJ.

La solución a tal problema la encuentra Kant en el concepto de genio. Las claves que tenemos a mano para la interpretación del concepto de genio son las siguientes: el arte bello debe dar la impresión de que no es producto de una determinada intervención humana, a pesar de que se sepa que es un producto de la intervención humana. El modelo de acción es la naturaleza, quien a su vez tampoco es por entero libre. Ella misma también es expresión de ciertas reglas. Por ello, tanto la creación del arte bello como lo natural deben ser redefinidos desde un punto de vista estético y no físico. Estéticamente, se redefine lo natural como expresión de lo individual dentro de la diversidad, ya no, por tanto, como la subsunción de lo individual dentro de lo general. Lo mismo se debe hacer con el arte bello: debe ser redefinido, primero, en cuanto a su relación con las reglas; segundo, según los criterios reflexivos; tercero, según los fines trascendentales.

Para cumplir tales fines, se cuenta ya con el esbozo de una nueva noción de regla. La nueva noción de regla —artística— que se propone es aquella que debe permitir el paso desde la contemplación individual hacia la idea; es decir, no se trata ya de la regla prescriptiva general, que regula lo particular desde lo general, sino de la expresión de una individualidad —natural— creadora que estimule a su vez una relación distinta, reflexiva, con el mundo. Las ideas aquí referidas serán llamadas «ideas estéticas», que serán definidas como «aquellas representaciones de la imaginación que dan ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún concepto, al cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible».²

2. C 193. Se ha utilizado la versión de la editorial Felix Meiner: I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, según la edición de Karl Vorländer (Hamburgo: Meiner, 1990). Esta edición tiene la ventaja de tomar en cuenta las tres ediciones originales del texto (la de 1790, la de 1793 y la de 1799). De allí que las citas

Esta redefinición del concepto de regla lleva a Kant a introducir el concepto de genio, que es aquel que define, junto con el de gusto, su teoría artística. El concepto de genio es el núcleo y el icono de la teoría kantiana del arte. Sin embargo, es un núcleo ambivalente y es un icono que le debe buena parte de su fuerza representativa a la historia que lo precede, sobre todo a la reinterpretación del concepto de entusiasmo platónico a partir del Renacimiento. No es un término nuevo, como veremos, pero encontró en Kant, lo mismo que el concepto de entusiasmo —o inspiración— en Platón, al pensador que le dio la forma distintiva para la posteridad. En ambos casos se trata de una redefinición a la sombra de una profunda sospecha de los méritos artísticos y de un profundo recelo hacia las pretensiones de los artistas. Tal sombra y tal recelo están en la base de la ambivalencia en la presentación del concepto de genio en la CFJ.

He aquí el interés principal detrás de la redacción de este artículo. No hay una sola definición del concepto de genio en la CFJ, sino varias, subsecuentes, según el interés de Kant en responder a uno u otro frente de discusión. De manera más precisa: el genio en la CFJ es, como dijimos, la respuesta al problema que deja el § 45 y representa, como expresión del nuevo tipo de reglas, en principio, lo otro del arte —clásico-académico, prescriptivo—, lo mismo que el juicio reflexivo representa lo otro del juicio —determinante, científico. Ambos, el nuevo concepto de regla y el juicio reflexivo, representan lo nuevo de la estética kantiana como expresión del ser humano vivo y particular, concreto, sensible, frente a las estéticas de su tiempo, comenzando por la de Alexander Baumgarten, pero en especial frente a las estéticas «irracionales» del llamado *Geniezeit*, la época del genio irreflexivo, expresado paradigmáticamente por Hamann, Herder y el *Sturm und Drang*.

tomadas del texto kantiano aparezcan bajo la rúbrica C, seguida del número de página correspondiente, por ejemplo, C 193. La versión en español que ha sido manejada es la de Pablo Oyarzún (Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991). Las citas tomadas de obras no publicadas en español han sido traducidas por el autor y son referidas según la edición canónica de la Akademie-Ausgabe (*Kants Gesammelte Schriften*, edición de la Königlich Preußischen [ahora: Berlin-Brandenburgischen] Akademie der Wissenschaften, Berlín: Georg Reimer [ahora: De Gruyter], 1900 ss.), según las siglas AA, el número de tomo (en romano) y la página (en arábigo); por ejemplo: AA XXV: 821.

Para cumplir con este doble propósito, representar lo otro del arte prescriptivo y ofrecer una manera alternativa de interpretar la creatividad genial, la estrategia kantiana abrirá, como acabamos de señalar, subsecuentemente varios frentes de discusión, tal es el movimiento dialéctico. Frente al arte prescriptivo se subrayará la originalidad propia del artista genial; frente a la originalidad del artista y algunos de sus, para Kant, indeseables correlatos artístico-estéticos, se subrayará nuevamente la noción de regla. La aludida ambivalencia es producto de esta estrategia, que se podría denominar una dialéctica de proporciones: decidir frente a qué se debe privilegiar qué cosa.

I. La determinación kantiana del genio como respuesta al *Geniezeit*

La teoría kantiana del arte y del genio es un fruto tardío de un siglo muy prolífico y vital en relación con estos temas. La aparición de la estética en el siglo XVIII le añade al concepto de individuo creador —producto de las discusiones artísticas a partir del Renacimiento— la noción de sujeto estético receptivo.

Veamos: al genio en Francia se le llamaba cierto *je ne sais quoi*, cierto yo no sé qué,³ aquello inexplicable que hacía posible que una obra artística no fuera sólo técnicamente perfecta, sino magnamente bella. Al respecto, la originalidad no era un criterio que fuera tomado en cuenta en Francia; pensemos en el clasicismo académico de Boileau, en una primera etapa, y en Batteux, respecto de una segunda etapa. En Inglaterra, de manera contraria, deliberadamente opuesta a los dictados franceses, la originalidad era el criterio distintivo del genio creador. Por originalidad, los ingleses entendían la independencia respecto de los criterios artísticos franceses. En Alemania, la discusión alrededor del sentido del concepto de genio generó una auténtica fiebre en la medida en que reflejaba posiciones apasionadamente encontradas respecto de los criterios estéticos: aquellas que propugnaban una literatura nacional —según el ejemplo inglés— y aquellas que pugnaban por mantener los criterios clásicos —franceses. En la medida en que

3. Cfr. D. Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, París: Sebastien Mabre-Cramoisy, 1671.

Kant estaba al tanto de esta discusión sobre el sentido y la definición del genio, frente a la cual tenía él a su vez una posición, expresada a lo largo de sus *Lecciones sobre antropología*, entre otros escritos y reflexiones,⁴ la interpretación que ofrece de este concepto en la CFJ puede ser llamada con propiedad una crítica del saber ya asentado, una crítica moldeada por dos tensiones: una según los criterios y objetivos sistemáticos del concepto de belleza y la otra según los criterios resultantes de su polémica con el arte y los artistas de su tiempo.

Estas tensiones llegan a articularse en la definición de genio que abre el § 46: «Genio es el talento (don natural) que le da la regla al arte».⁵ Además, es una capacidad productiva innata que pertenece ella misma a la naturaleza, lo que permite decir incluso que el genio es «la innata disposición del ánimo (*ingenium*) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte».⁶ Esta definición es un hito respecto tanto de la definición ya ofrecida en la CFJ sobre el arte como también respecto de la tradición de interpretación del concepto de genio en el siglo XVIII.

Es un hito porque recoge, enmienda y amplía los elementos y las exigencias de los párrafos anteriores. Es una definición muy bien calculada y requiere ir con cuidado, más aún porque la misma naturaleza del concepto tal como es expresado por Kant invita al entusiasmo y no son pocos los espíritus sistemáticos que, debido a ello, la aceptan con bastante ligereza como expresión paradigmática del genio creador en general. No lo es. No es ningún resumen de un saber tradicional: es una respuesta, más bien, diversa al concepto de genio tal como se manejaba en su época.

Mediante ella, el genio es descrito como un «talento», especificado a su vez como un «don natural». El vínculo con las nuevas reglas —reflexivas— es, además, establecido de inmediato: tales son dadas por la naturaleza en la medida en que el mismo

4. Cfr. *Refl.* 812 (1776-1778?, 1773-1775?, 1775-1777?, 1769?), *Refl.* 899 (1776-1778), *Refl.* 921, 921a y 922 (1776-1778?), *Refl.* 1509 y 1510 (1781-1784), *Refl.* 1788 (1766-1768?), *Refl.* 1847 (1776-1778?), *Anthropologie-Collins* (AA XXV: 167-170), *Anthropologie-Friedländer* (AA XXV: 556-557), *Anthropologie-Pillau* (AA XXV: 781-784), *Menschenkunde* (AA XXV: 1.055-1.056), *Anthropologie-Mrongovius* (AA XXV: 131-135), *Anthropologie-Busolt* (AA XXV: 1.492-1.499), *Logik-Philippi* (AA XXV: 370).

5. C 181.

6. *Ibid.*

talento ha sido especificado ya como perteneciente a la naturaleza. Se agrega, sin embargo, que tal talento no es sólo un mero regalo, que se puede recibir en algún momento de la vida, sino uno que viene con el nacimiento, es innato. Tal definición es la base del concepto y va a permitirle a Kant articular su estrategia. Ésta va a consistir en, primero, presentar al genio como expresión de las nuevas reglas en cuestión, con lo que se cumple una exigencia sistemática; segundo, separar genio y ciencia, con lo que establece su propia crítica respecto de la estética de su tiempo; tercero, determinar el alcance productivo del genio, con lo que deslinda su representación del genio de aquella que a él le resulta indeseable, a saber, la de aquellos que ya en un párrafo anterior (§ 43) habían sido descritos como algunos nuevos educadores que «creen que el mejor modo de fomentar un arte liberal es quitarle toda compulsión y convertirlo en mero juego».⁷

No estamos, por tanto, frente a una definición irónica, como piensa John Zammito,⁸ sino frente a una bien calculada estrategia como muestra tanto de sistematicidad como de principios. La definición kantiana del genio es un ajuste de cuentas con la tradición (tal es el deseo) y es la consecuencia de sus exigencias argumentales (tal es el reto).

Determinar al genio en tanto naturaleza no es algo nuevo. Si reemplazamos «naturaleza» por «dioses» y le agregamos una fuerte connotación irónica, entonces nos encontraremos con Platón. Según Otto Schlapp,⁹ sin embargo, la principal influencia de Kant respecto de la determinación del genio como algo natural es Johann Georg Sulzer.¹⁰ La influencia de Sulzer es efectiva-

7. C 176.

8. Cfr. John Zammito, *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*, Chicago: University of Chicago Press, 1992, pp. 139-140. El texto es irónico en muchas de sus referencias al arte, como se ve en el § 42, pero en este punto no lo es. Kant cree en el mérito artístico, pero éste es distinto del de la ciencia, como pasará a explicarlo a continuación. La diferencia radica, justamente, en el grado de racionalidad presente y en la relación que se establece con la verdad y el error. El error poético es sólo formal. El juicio determinante de la ciencia, en cambio, está dedicado a la verdad. Por otro lado, que crea en el mérito artístico no implica que no discrimine entre talento genial creador —positivo según su gusto— y *Schwärmerei* —que, en su lado más deleznable, identificará como *Genieaffén*.

9. Otto Schlapp, *Kants Lehre vom Genie*, Gotinga: Vanderhoeck & Ruprecht, 1901, pp. 313-314.

10. J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1771-1774.

mente grande,¹¹ pero no alcanza para explicar lo propiamente kantiano en la definición de genio, a saber: la condición innata de este talento, entendido como un puro regalo de la naturaleza. No lo explican puesto que todas las fuentes que uno pueda nombrar como influjos en relación con la teoría kantiana del genio (desde Johann Christoph Gottsched incluso, hasta Markus Herz) son escritos desde lo que se llamaban «ciencias bellas» (*schöne Wissenschaften*), esto es, son escritos que presuponen la existencia y el valor no sólo artístico, sino cognitivo de estas ciencias, algo que Kant rechaza (§ 44). Esto es justamente lo relevante: acerca de lo bello en el arte es posible para Kant sólo una crítica, en ningún caso una ciencia.

La definición que se ofrece del genio confirma y radicaliza lo que el § 44 había ya indicado. En la medida en que el genio es descrito como innato y como un regalo de la naturaleza, lo que se subraya ahora es la condición irreflexiva (acognitiva) de la creación bella artística, pero no solamente de ella, también vale para toda teoría estética «genial».

Lo bello artístico es ciertamente un producto humano, pero es sobre todo un regalo natural para Kant. Con ello, lo que Kant tiene en mente es romper cualquier asociación entre imaginación productiva (poética) y teoría, en especial todo aquello que pueda ser asociado con la entonces denominada «mística del logos», representada, como hemos anunciado, por autores como Johann Georg Hamann y Johann Gottfried Herder. De allí el énfasis que Kant va a poner en el carácter innato del genio. La idea no es nueva, insisto; la intención detrás distingue, sin embargo, a Kant de todos los otros teóricos del genio de la época. Las consecuencias que de ello resultan pasarán a verse en los próximos párrafos de la CFJ.

La respuesta kantiana al problema de reconciliar lo libre y lo mecánico, lo natural y lo artificial consiste, por tanto, en entender al agente de actividad no como un sujeto consciente de sus posibilidades, sino como una naturaleza que obra a través del sujeto. Los paralelos entre Kant y Platón no son gratuitos. Respecto de Platón se puede decir que la ironía es un elemento insoluble de su crítica a la creatividad poético-artística; respecto de Kant no se puede decir lo mismo. El concepto de genio kan-

11. Cfr: AA XXV: 33, 1.391, 1.543.

tiano en su expresión inicial al comienzo del § 46 expresa con absoluta seriedad y convicción la posición kantiana respecto de su polémica con el arte de su tiempo. Es por ello mismo, por la tensión entre argumentación sistemática y convicción personal, que surgen los problemas en relación con el concepto mismo de genio kantiano.

Para despejar la ambivalencia debe quedar claro, de antemano, la separación entre intención y contenido. Se puede entender sin dificultad la intención de la teoría kantiana del genio. Sabemos que el aprendizaje técnico-práctico en relación con el arte sólo representa una base para la creación de un logrado producto artístico. A este saber se le debe agregar cierto talento, el cual no es enseñable, si no sería el arte algo meramente mecánico. Así, el genio se presenta como este poder talentoso que permite la creación y que no es susceptible de ser enseñado por ninguna escuela. Eso significa, sin embargo, si dedicamos especial atención al contenido de estos párrafos y no nos conformamos con la perspectiva general con la que se han contentado muchos intérpretes de esta tercera crítica, interesados sólo en el sistema trascendental, que el genio debe explicar, entonces, también, cómo se debe producir, tal como lo señala el § 45, un producto artístico bello «con toda pulcritud», pero sin «penosa prolijidad». Kant, sin embargo, lo deja de lado en este primer momento. Por ahora, lo que quiere es resaltar el grado de conciencia o inconsciencia presente en la creación artística y, con ello, darle forma final a un problema que lo ha ido acompañando intermitentemente en los últimos 30 años.

Para mirarlo desde una perspectiva adecuada, nos servirá de guía un escrito de 1786; se trata de un breve texto que lleva por título «Cómo orientarse en el pensamiento?» (*Was heißt: Sich im Denken orientieren?*). Kant publica este artículo poco tiempo después de recibir una carta de J.E. Biester (del 11 de junio de 1786), donde se le pide que tome partido en relación con la polémica Jacobi-Mendelssohn. La polémica, inscrita en el horizonte mayor de la disputa entre «Ilustración» y «entusiasmo» o «delirio», según como se traduzca el término *Schwärmerei*, constituye un *topos* de discusión a finales de 1780 y Kant aprovecha la ocasión tanto para reprochar a los pensadores que se aventuran más de la cuenta y sin la debida seriedad racional en asuntos de extrema seriedad como, por ejemplo, la naturaleza de Dios —dice

de ellos: «¡Hombres de gran espíritu y de amplias disposiciones de ánimo! Honro vuestro talento y venero vuestro sentimiento de humanidad. Pero, ¿habéis pensado bien lo que hacéis y adónde llegará la razón con vuestros ataques?»—,¹² como para apuntalar la primacía de la razón, pensada desde una perspectiva rigurosa y sistemática.

Hasta ahí, el escrito se enmarca dentro de lo esperado en relación con la polémica, pero el tono es distinto cuando Kant se refiere a los cultores del genio en la últimas páginas del texto. Así, por ejemplo, describe primero la irrupción del genio como un osado impulso,

[...] puesto que ha rechazado el hilo con que lo guiaba antes la razón. Pronto el genio hechiza también a los demás con decisiones terminantes y grandes expectativas, y, finalmente, parece haberse instalado en el trono que una razón despaciosa y pesada adornaba tan mal, aunque sin abandonar el lenguaje de la misma. Nosotros, hombres comunes, llamamos delirio la máxima, desde entonces admitida, de la invalidez de una razón supremamente legisladora; pero esos favoritos de la buena naturaleza la llaman *iluminación*.¹³

Aquí los referentes no son pensadores con quienes puede discutir e incluso criticar como Mendelssohn y Spinoza; sino aquellos otros, vistos en este caso bajo la estela que deja la crítica de Jacobi, que, debido a su exaltada imaginación, caen para él en el delirio, que es el sentido que Kant le otorga aquí a la palabra *Schwärmerei*, siendo aquellos otros en este caso autores como Hamann y Herder.

12. AA VIII: 144 («Männer von Geistesfähigkeiten und von erweiterten Gesinnungen, ich verehere eure Talente und liebe euer Menschengefühl. Aber habt ihr auch wohl überlegt, was ihr tut, und wo es mit euren Angriffen auf die Vernunft hinaus will»). La traducción castellana de los pasajes de este texto la he tomado de la versión de Carlos Correas (Immanuel Kant, *Cómo orientarse en el pensamiento*, Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1982).

13. AA VIII: 146 («[...] da es den Faden, woran es sonst die Vernunft lenkte, abgestreift hat. Es bezaubert bald auch andere durch Machtsprüche und große Erwartungen, und scheint sich selbst nunmehr auf einen Thron gesetzt zu haben, den langsame schwerfällige Vernunft so schlecht zierete; wobei es gleichwohl immer die Sprache derselben führet. Die alsdann ausgenommene Maxime der Ungültigkeit einer zu oberst gesetzgebenden Vernunft nennen wir gemeine Menschen Schwärmerei; jene Günstlinge der gütigen Natur aber Erleuchtung»).

La misma estrategia va a ser empleada en la CFJ al momento de presentar y explicar el concepto de genio en los §§ 46 y 47. Se trata, en el fondo, de una cerrada defensa de la ciencia, tal como él la entiende. Si se acepta esta perspectiva de interpretación, descubriremos al mismo tiempo que, si miramos con más detalle la argumentación misma de los párrafos dedicados al arte en la CFJ, encontraremos que la respuesta kantiana a los problemas que le despierta la discusión artística de su tiempo es más compleja e interesante de lo que a primera vista ofrece una lectura meramente sistemática de estos párrafos.

Que la definición del genio en la CFJ, por ejemplo, es un ajuste de cuentas con la tradición lo muestra el párrafo siguiente, que dice: «Cualquiera sea el caso de esta definición, y sea ella simplemente arbitraria o adecuada al concepto que suele ligarse a la palabra genio o bien no lo sea (lo que será debatido en el siguiente párrafo), ya por anticipado puede demostrarse que, según la significación del vocablo adoptada aquí, las bellas artes tienen que ser consideradas necesariamente como artes del genio».¹⁴ Kant refiere con ello a la tradición de interpretación de la palabra genio y muestra al mismo tiempo su diferencia: el genio, tal como él lo presenta —talento innato y natural—, es lo que define al genuino arte bello.

Ahora bien, esta consideración contextual es de gran ayuda para hacer una topografía del entramado argumental de la CFJ y así ubicarnos mejor para salvar algunas de las dificultades argumentales de estos párrafos dedicados al arte. Una de éstas tiene que ver, como señalamos, con la noción de regla. Se pueden discernir dos tipos de reglas en el texto: aquéllas vinculadas a la técnica y aquéllas llamadas nuevas y que están vinculadas con la definición de arte bello a la manera kantiana. De las nuevas reglas en cuestión se ha dicho que el genio es su expresión más acabada. Es un curioso matrimonio, sin embargo, aquel que asocia las reglas con el talento creativo innato, genial. Si es un talento original, ¿dónde está la regla?

Kant, el claro y genial analítico, se muestra, por lo menos, en este punto, reticente en la determinación de estas nuevas reglas. Así, mientras en los párrafos anteriores se había distinguido entre talento creativo y necesidad formal, la aparición del genio

14. C 181.

como talento productivo innato y luego como condición única del bello arte hace más complejo el panorama. Tal talento tiende a hacer innecesaria cualquier regulación que no sea aquella indefinida que viene de la naturaleza como un regalo. La dificultad se hace patente en el tercer párrafo del § 46:

Pues todo arte supone reglas, por cuyo establecimiento viene primeramente a ser representado como posible un producto, si ha de ser llamado artístico. El concepto de bello arte no permite, sin embargo, que el juicio sobre la belleza de su producto sea derivado de alguna regla que tenga por fundamento de determinación un concepto ni, por tanto, que ponga por fundamento un concepto del modo en que ése es posible. Así, no puede el arte bello inventarse la regla según la cual deba poner en pie su producto. Y, puesto que sin regla precedente jamás un producto podrá llamarse arte, tiene la naturaleza que dar la regla al arte en el sujeto (y a través de la afinación de las facultades de éste); es decir, el arte bello es sólo posible como producto del genio.¹⁵

En este párrafo, se mezclan las reglas de creación —aquel resorte interno que permite crear y que él ha atribuido a un talento natural— con las reglas de ejecución —lo que permite la representación de un producto: lo que él llamaba la escuela y que es lo que permite que haya obra artística. El resultado es una misteriosa fuerza natural que posibilita, «a través de la afinación de las facultades», tanto el ímpetu creativo como la elaboración del producto artístico: el genio es, pues, la condición única y esencial del bello arte, por lo menos, hasta el momento.

La consecuencia de esta confusión es que se pierden de vista los niveles de creación alcanzados hasta el § 45. Si se difuminan los niveles de creación, entonces la precisa y lúcida definición del párrafo anterior, aquella que presentaba la creación artística bella como pulcritud sin penosa prolijidad, pierde sentido. La razón de fondo la hemos ofrecido ya. La manera como Kant define el genio presenta al artista como un creador original impulsado por una fuerza natural. Tal creador, así definido, no es más ninguna amenaza —para la ciencia o para la teoría en general. La indefinición del talento genial en la conclusión del tercer párrafo del § 46 lastra, al mismo tiempo, la ampliación del concepto de genio que se ofrece en el cuarto y último párrafo del § 46.

15. C 181-182.

Con este último párrafo, los problemas respecto del contenido de la definición kantiana de genio se hacen, a su vez, mayores, aunque la intención se torna más clara. La definición de genio se amplía y se divide en cuatro puntos.¹⁶ Como resultado, el genio es, primero, un talento que no presupone ninguna regla; de allí que su primera cualidad sea la originalidad; aquí las reglas a las que se alude se deben entender como aquellas que provienen del canon académico. Segundo, el genio es una originalidad ejemplar, pues también hay un sinsentido original, se dice. No es el genio producto de reglas, pero es regla para el juicio de otros productos; ésta sería la característica esencial de aquel nuevo tipo de reglas aludido antes. Tercero, el genio es una originalidad ejemplar no enseñable: no es conclusión de algo ni se deriva de nada. Esto último le va a servir para ahondar aún más la diferencia entre ciencia y arte, y con ello, además, subrayar el carácter no cognitivo del proceso de creación artístico. Al respecto, va a decir que «el propio autor de un producto, que debe éste a su genio, no sepa cómo se encuentran en él las ideas para ello». Tal descripción del estado no consciente de la creación artística genial le va a permitir además otro guiño a la tradición platónica: «de ahí también, pues, que presumiblemente la palabra genio se derive de *genius*, el espíritu peculiar dado a un hombre en su nacimiento para protección y guía, de cuya inspiración procedieron aquellas ideas originales».¹⁷ Este tercer punto también le permite presentar el tipo de ideas en juego en el producto artístico genial, aunque de ellas todavía no se especifica qué tipo de carácter tienen. Finalmente, el cuarto punto no agrega nada nuevo, sino que reafirma una de las afirmaciones anteriores: el genio es un talento reservado al arte, no a la ciencia. Es un recurso retórico para subrayar el interés kantiano en separar arte bello y ciencia. Si se acepta la definición del artista genial kantiano, aquél provisto de un talento natural innato, inconsciente, entonces deja de ser este un reto para la ciencia desde un punto de vista kantiano. No será ésta la última vez que Kant incida en ello y tal insistencia no es algo que deba perderse de vista.

Resumamos lo conseguido hasta el momento: que el arte bello sea entendido como algo natural es algo que se puede explicar

16. C 182-183.

17. C 182.

apelando al concepto de genio. Determinar así el genio vincula a Kant con el concepto de genio de la época, pero le da el enfoque que le permite al mismo tiempo articular su crítica a este periodo. A partir de esta base, afirma luego que el genio es la aptitud innata a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte. Esta nueva noción de regla le permite, a su vez, afirmar que el arte bello no crea las reglas según las cuales elabora sus productos —en este caso, la referencia apunta a las reglas prescriptivas y, con ellas, a la escuela. Tal giro argumental respecto de la tradición le permite luego sostener, primero, por qué el genio debe ser tomado como original, pero en un sentido distinto del tradicional, ligado éste, más bien, a la individualidad creativa, y, segundo, le permite mostrar cómo es que operan las nuevas reglas en cuestión. Éstas se muestran en una individualidad ejemplar acognitiva; es decir, no son prescripciones lógicas ni son descritas según los cánones tanto artísticos como empírico-discursivos.

El siguiente párrafo lleva por título «Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio» (*Erläuterung und Bestätigung obiger Erklärung vom Genie*). Como el título lo indica, este párrafo exhibe la intención kantiana de desplegar la presentación inicial del genio. Kant, así, es consciente de las dificultades argumentales de su teoría y la ampliación que ofrece es no sólo reveladora de sus intereses, sino que es también fundamental para nuestra tesis: es la muestra más clara del vínculo de la teoría kantiana del arte —y sobre todo del genio— con su época. El § 47, articulado en torno de dos ejes, la crítica al espíritu de imitación —léase: seguimiento del modelo clásico; precítese: francés—, expresada a través del concepto de originalidad, y la separación estricta entre genio y ciencia, expresada a través del carácter innato e inconsciente de la creación genial, es la respuesta más directa al arte de su tiempo y a sus pretensiones, dirigidas tanto contra el arte académico como contra los teóricos del *Sturm und Drang*.

La anunciada explicitación y confirmación va a ser dividida en nueve pasos:

1. El genio es lo contrario al espíritu de imitación: «Y puesto que aprender no es sino imitar, la más grande aptitud, la facilidad para aprender (capacidad), como tal, no puede valer como genio».¹⁸

18. C 183.

2. Sin embargo, uno encuentra grandes mentes que no se contentan con sólo entender lo que otros han pensado o creado, grandes mentes que han creado algo importante para las artes y las ciencias. Tales mentes no serán llamadas «genios», dado que «eso también podría haber sido aprendido y está, pues, en el camino natural del indagar y el meditar de acuerdo con reglas y no es específicamente distinto de lo que puede ser adquirido con laboriosidad por medio de la imitación».¹⁹

3. El ejemplo paradigmático es Newton. De él se dice que no es ningún genio; así, la genialidad y el logro destacado en la ciencia son dos cosas distintas: «La causa de ello es que Newton podría mostrar todos los pasos que tuvo que hacer, desde los primeros elementos de la geometría hasta sus grandes y hondos descubrimientos, no sólo a sí mismo, sino a cualquier otro, muy evidentemente y destinado a la sucesión; pero ni un Homero ni un Wieland podrían indicar cómo surgieron y se juntaron en su cabeza sus ideas, ricas en fantasía y, sin embargo, a la vez plenas de pensamientos, porque él mismo no lo sabe ni puede, pues, enseñárselo a otros».²⁰

4. Que la ciencia no pertenezca al ámbito del genio no presupone ningún demérito en comparación con las artes: «no hay en esto rebajamiento alguno de aquellos grandes hombres a quienes la humanidad tiene tanto que agradecer, enfrentados a los que en virtud de su talento para el bello arte son favoritos de la naturaleza. En el estar hecho ese otro talento para la siempre progresiva y mayor perfección de los conocimientos y de todo provecho que de ellos depende, consiste precisamente una gran ventaja de aquellos ante los que merecen el honor de llamarse genios; porque para éstos se detiene el arte en algún punto, en cuanto que le está fijado un límite más allá del cual no puede ir y que presumiblemente ha sido alcanzado hace ya tiempo y no puede ser más ampliado».²¹

5. El talento genial desaparece con el genio y se debe esperar hasta que la naturaleza otra vez nos regale con ese toque especial. Aquél bendecido con tal talento innato no necesitará sino de un ejemplo genial para despertar su genialidad.²²

19. *Ibíd.*

20. C 184.

21. C 184-185.

22. C 185.

6. Explicitación de la regla natural otorgada al artista genial: puesto que el don natural tiene que dar la regla al arte —como arte bello—, ¿de qué especie es entonces esta regla? No puede servir, redactada en una fórmula, como precepto, pues entonces el juicio sobre lo bello sería determinable según conceptos, sino que la regla debe ser abstraída del hecho, es decir, del producto, en el que otros podrán probar su propio talento, para servirse de éste como modelo, no de repetición (*Nachmachung*), sino de imitación (*Nachahmung*).²³ «Cómo sea posible esto es difícil de explicar. Las ideas del artista despiertan parecidas ideas en su pupilo, cuando la naturaleza ha proveído a éste con una proporción parecida a las fuerzas del ánimo. Los modelos del bello arte son, por eso, las únicas guías que pueden traerlo a la posteridad, lo cual no podría ocurrir a través de meras descripciones [...]».²⁴

7. Las reglas prescriptivas no son olvidadas, sin embargo: a pesar de que antes se ha distinguido entre arte mecánico y arte bello, el arte bello necesita de cierto mecanismo, «que puede ser comprendido y seguido de acuerdo con reglas, y por tanto algo académico, que constituya la condición esencial del arte».²⁵ Pues allí algo tiene que ser pensado como fin, de otro modo no se puede adscribir su producto a ningún arte; sería un mero producto del azar. Pero para poner el fin en obra se requiere de reglas determinadas, de las que no se puede declarar uno libre.²⁶

8. El siguiente paso prepara el camino para la relación entre el genio y el gusto, y, con ello, la primera limitación del genio como fuente de la producción del arte bello: «El genio no puede proporcionar más que rico material (*Stoff*) para productos del bello arte; la elaboración de ése y la forma exigen un talento formado por la academia, para hacer de aquél un uso que pueda sostenerse ante la facultad de juzgar».²⁷ La originalidad del talento, su carácter innato, es uno, pero no el único carácter del genio, nos dice; además, el talento genial no es el único talento comprendido para la creación de arte bello.

9. Al genio le corresponde una determinación, la que propiamente está definida en relación con la producción de arte bello:

23. Cfr. *Refl.* 920 (1776-1778).

24. C 185-186.

25. Cfr. *Refl.* 924 (1776-1778).

26. C 186.

27. C 186-187.

«Mas cuando alguien habla y decide como genio aun en materias de la más cuidadosa investigación racional, resulta ello por completo risible; no se sabe bien si reírse más del charlatán que ha difundido en torno suyo un vaho tal —a propósito de lo cual nada puede uno juzgar con nitidez, y tanto más imaginarse— o del público que se figura candorosamente que su incapacidad de conocer y aprehender con claridad esa obra maestra de penetración viene de serle arrojadas masivamente verdades nuevas, por comparación a lo cual le parece el detalle (a través de explicaciones comedidas y examen académico de los principios) ser no más que obra de chapuceros». ²⁸

El párrafo ofrece ingente material para ser analizado. Veamos con cuidado qué ha sido explicitado y qué ha sido confirmado desde la perspectiva kantiana. La primera tarea será examinar de cerca y en el debido contexto histórico el concepto de originalidad presente en la argumentación desde el párrafo anterior.

La fuente principal que Kant tiene en mente es la obra de Edward Young, titulada *Conjectures on Original Composition* (1756).²⁹ De él y del segundo libro de Alexander Gerard, titulado *An Essay on Genius* (1774), toma él la manera en la que se va a referir a la originalidad. Tal manera se inserta, a su vez, en una tradición de discusión acerca del primado del gusto francés y de los principios de lo que podría llamarse clasicismo. Como reacción frente a ello, la estética y el arte inglés van a demandar originalidad para la creación y de allí que se pueda decir que la exigencia de originalidad va de la mano con la teoría del carácter creador del genio. Esta última está asociada, con diferentes matices, con una lista de autores, que van desde Addison y Shaftesbury, pasando por los suizos —Bodmer y Breitingen—, hasta llegar a suelo alemán de la mano de Lessing y Gellert, pero también de Hamann, del joven Herder, de Klopstock y Goethe. Una lista bien disímil, como se puede ver, frente a los cuales Kant tenía opiniones diversas.

Es por ello que el sentido del término originalidad para Kant adquiere un matiz especial y revela así aquella estrategia de proporciones que habíamos mencionado anteriormente: recoge, por

28. C 187.

29. Cfr. AA XXV: 399, 517, 575, 967, 117, 1.265, 1.341, 1.391.

un lado, la oposición al espíritu de imitación y le otorga la primacía a la originalidad en relación con las cualidades que determinan al genio; al mismo tiempo, sin embargo, le adjudica un sentido especial y distintivo respecto de la tradición; es un talento innato creador reducido a la producción artística y sometido finalmente al gusto. Con ello, recoge elementos de aquellas interpretaciones situadas en sus antípodas —Hamann y Herder— para, de manera muy inteligente, sostener finalmente lo contrario a ellas.

Hamann, aunque influenciado por Young desde su estancia en Londres (1756-1759), se distancia después de él y subraya la inspiración divina como fuente del genio y como elemento superior a la razón.³⁰ La creación es descrita como producto de un hondo sentimiento identificado con la intuición y el pensamiento es identificado con el lenguaje, cuya mayor expresión es la poesía. Eso es, obviamente, más de lo que Kant puede tolerar y contra la influencia de este tipo de pensamiento dirige su argumentación, no sólo en la CFJ, sino también, como lo hemos mencionado, en el artículo «¿Cómo orientarse en el pensamiento?» y luego, incluso con más virulencia, en el texto de 1796 llamado «Acerca de un nuevo y alabado estilo en la filosofía. Anuncio de un próximo fin al *Tratado sobre la paz perpetua* en la filosofía» («Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie. Verkündigung des nahen Abschlusses eines *Tractats zum ewigen Frieden* in der Philosophie»).

En este último escrito, el ataque se dirige propiamente contra el escrito de Schloßer titulado «Las cartas de Platón acerca de la revolución siracusana» («Platos Briefe über die syrakusanische Staatsrevolution»), de 1795, pero lo que está en juego es el valor que se le puede dar a lo que Kant llama allí *Philosophus per inspirationem*.³¹ La respuesta es que tales filósofos no tienen ningún valor y que si tal filosofía llegara a tener preeminencia, eso implicaría la muerte de toda filosofía.³² Para la época de publicación de la CFJ, Hamann había muerto y Herder es uno de esos pensadores poetas que deben ser excluidos del horizonte

30. Cfr. J.G. Hamann, *Aesthetica in nuce*, Stuttgart: Reclam, 1998.

31. Cfr. AA VIII: 389.

32. *Ibid.*, p. 405.

científico.³³ Antes de entrar en una directa confrontación personal, Kant opta por quitarle la base al pensamiento poético. El resultado se ofrece a continuación.

En la medida en que este talento original es descrito como innato y como resultado de un favor de la naturaleza, le es sustraído al genio creador desde el comienzo mismo de la argumentación todo sentido cognitivo o consciente. Tal punto de partida le permite a Kant postular sin dificultad, poco después, que el genio es un asunto exclusivo del arte y no de la ciencia.

Ambos aspectos, tanto la originalidad, como lo otro del espíritu de imitación, así como la oposición entre genio y ciencia deben ser considerados aún con más detalle. Comencemos diciendo que Kant piensa aquí no tanto en la imitación de lo bello natural, aquello que Batteux,³⁴ por ejemplo —y con él Gottsched en Alemania—, según los cánones académicos, establece como fundamento del arte, sino en el espíritu de imitación, aquel que Young critica como la copia servil del canon académico. Tal oposición a los criterios clasicistas podría hacer pensar a un lector poco atento que la posición kantiana es cercana a aquélla del *Sturm und Drang*. Ése es un error mayúsculo: el sentido de la argumentación apunta a la separación entre genio y ciencia, y con ello la crítica a las pretensiones teóricas del *Sturm und Drang* es aún más radical.

33. Dos *Reflexiones* de finales de la década de los setenta muestran con nombre propio la persona que Kant tiene en mente. Dice en ellas, primero: «Herder se muestra muy en contra del mal uso de la razón, tal como se manifiesta en el pensamiento puramente abstracto, dado que descuida lo concreto. [...] Sin embargo, lo general no simplemente se abstrae, sino que en muchos casos se trata de algo general que es al mismo tiempo independiente (por ejemplo, cuando el juicio de experiencia necesita asimismo de principios *a priori*)» («Herder ist sehr wider den Missbrauch der Vernunft durch bloß abstrakte Denkungsart, da man nämlich das concretum vernachlässigt. [...] Aber das Allgemeine ist nicht immer bloß abstrahiert, sondern vieles ist ein selbstständig Allgemeines (nämlich, wo die Erfahrungsurteile selber apriorische Prinzipien braucht)». Luego: «Herder echa a perder las cabezas pensantes, en la medida en que les da ánimo para formular juicios generales a partir de una pura razón empírica, sin previamente haber pasado por la consideración de los principios» («Herder verdirbt die Köpfe dadurch, dass er ihnen Mut macht, ohne Durchdenken der Prinzipien mit bloß empirischer Vernunft allgemeine Urteile zu fällen»).

34. Cfr. Charles Batteux, *Principes de la littérature*, reimpresión de la edición de París (1775), Ginebra: Slatkine, 1967.

Ahora bien, privilegiar la originalidad no implica estimarla. La capacidad creativa artística, aquel talento original productor de obras de arte bellas no es exaltado por Kant en ningún momento de este parágrafo: es delimitado con cuidado, más bien. Schlapp lo dice con gran claridad:

La extendida opinión, según la cual la definición del genio kantiana implica una alabanza de la imaginación productiva necesita ser delimitada. Lo que Kant le concede a la imaginación productiva, a través de su definición del genio, es bastante poco. En efecto, la palabra «creador» la maneja con mucho cuidado. Lessing, en *Lo nuevo desde el reino del ingenio* (*Das Neue aus der Reiche des Witzes*, 1751), cita un dicho de Triller,³⁵ tomado del prefacio a sus poemas. Triller no quiere recurrir a tales invenciones creativas. Éstas se las deja a los pseudocreadores (*Afterschöpfern*). Para él, escribir y poetizar creativamente constituyen expresiones no cristianas. Los espíritus creadores, los ebrios y soñadores discípulos de la noche crean sólo ficciones para los fantasmas de Milton y para el infierno de Dante. Todo ello va de la mano con el *dictum* de Gottsched acerca del impetuoso extranjero, el genio.³⁶

Para Schlapp, Kant en su teoría de la imaginación productiva no se ha liberado del todo de la influencia de Gottsched.

En efecto. Si dejamos de lado el componente religioso y añadimos frente a ello la crítica a los delirios entusiastas, como lo hemos indicado ya con relación a «¿Cómo orientarse en el pensamiento?» y como se verá al final del parágrafo que nos ocupa en este momento,³⁷ nos encontramos plenamente con el Kant de principios de la década de los noventa; es decir, nos encontramos con una posición ya establecida que recela de los alcances y del sentido de la capacidad de la imaginación creadora o genial —eso se verá claramente al final del § 47. Ésta, en todo caso, puede ayudar sólo a la representación del infierno de Milton o de Dante;³⁸ aquello frente a lo cual no hay experiencia posible y,

35. Se refiere a Daniel Triller (1695-1782), poeta anacreóntico y autor de fábulas.

36. Otto Schlapp, *op. cit.*, p. 306.

37. C 186-187.

38. Milton es abundantemente citado por Kant y, a lo largo de los años, era una referencia obligada en sus *Lecciones de antropología* para referirse

sin embargo, es necesario que sea vivamente imaginado. Pero en todo caso, hay que tener en alto la guardia para no perderse en la engañosa fascinación por el solitario fulgor la luna —ligada, para Kant, a la representación de las culturas orientales en oposición a la clara y extensa luminosidad del sol de Occidente.³⁹ Al mismo tiempo, es cierta la deuda con Gottsched. Este último no es mencionado en ningún momento ni en la CFJ ni en las *Lecciones de antropología*, pero su influjo se deja sentir en algunos pasajes, como aquél donde se vincula el origen de la poesía con la imitación del canto de los pájaros o en la descripción del arte bello como pulcritud sin penosa prolijidad. Lo último no sorprende en la medida en que tal descripción deja vislumbrar cierta raíz clásica —académica— en el gusto literario de Kant.

El recelo ante el genio, y de allí la necesidad de una delimitación clara frente a la ciencia, se manifiesta con más intensidad en el § 47. Esta delimitación empieza, apenas comenzado el párrafo, con el siguiente razonamiento: si el genio se opone al espíritu de imitación e imitar no es otra cosa que aprender, entonces el aprendizaje no puede valer para el genio. El genio en sentido kantiano no se puede enseñar ni aprender. Pero no sólo eso, en la medida también en que el genio ha estado asociado a invención, Kant se preocupa de distinguir entre las distintas mentes (*Köpfe*) que están presentes en la invención.⁴⁰ La invención científica —o filosófica, en este punto no hay distinción— no es genial, pues presupone aprendizaje, es decir, transmisión de saber —presentado, por lo general, en compañía de disciplina—;⁴¹ la invención genial es, en este punto, acognitiva. El ejemplo escogido es Newton en oposición a Homero y Wieland.

El pasaje es conocido, pero vale la pena citarlo:

positivamente a la imaginación creadora genial. Resulta, por tanto, más que reveladora su exclusión de la CFJ. Cfr. AA XXV: 19, 40, 96, 152, 164, 190, 266, 323, 355, 721, 991, 1.060, 1.282, 1.466, 1.494, 1.497, 1.561.

39. Lo que aparece de diversas maneras en cada una de las *Lecciones de antropología* que se conservan.

40. C 183-184.

41. Disciplina (*Fleiß*) es la representación de la investigación ordenada, disciplinada, rigurosa; es la característica esencial de la ciencia para Kant. Se podría incluso decir que si el arte bello es el arte del genio, entonces la ciencia es el producto de la disciplina. Cfr. *Refl.* 812 (1776-1778?, 1773-1775?, 1775-1777?, 1769?).

Es así como todo lo que Newton expuso en su obra inmortal acerca de los Principios de la Filosofía Natural⁴² —por grande que fuera la cabeza requerida para descubrir parecida cosa— bien puede ser aprendido; pero no se puede aprender a hacer poesía con riqueza de espíritu, por exhaustivos que puedan ser todos los preceptos para el arte poético y excelentes los modelos de aquéllos. La causa de ello es que Newton podría mostrar todos los pasos que tuvo que hacer, desde los primeros elementos de la geometría hasta sus grandes y hondos descubrimientos, no sólo a sí mismo, sino a cualquier otro, muy evidentemente y destinado a la sucesión; pero ni un Homero ni un Wieland⁴³ podrían indicar cómo surgieron y se juntaron en su cabeza sus ideas, ricas en fantasía y, sin embargo, a la vez plenas de pensamientos, porque él mismo no lo sabe ni puede, pues, enseñárselo a otros.⁴⁴

Es claro que el procedimiento poético de creación, pese a los esfuerzos de Batteux,⁴⁵ no puede seguir los criterios geométricos del método cartesiano, pero Kant no se contenta con ello. La definición que ha ofrecido del genio en el parágrafo anterior le permite ir más lejos; le permite sustraer a la creación de arte bello todo elemento cognitivo. Tal consecuencia del razonamiento presentado al comienzo del § 47 es novedosa y radical para la época. En primer lugar, es, otra vez, una oposición terca a los criterios estéticos vanguardistas de la época; en segundo lugar, expresa abiertamente la radical exclusión de genialidad al científico, lo que era

42. Se refiere a *Philosophiae naturalis principis mathematica* (1687), donde Newton unifica la mecánica terrestre con la celeste mediante la axiomatización de las leyes del movimiento.

43. Christoph Martin Wieland, editor de *Die Teutsche Merkur* durante 1773-1790, es considerado, junto a Lessing y Klopstock, uno de los más importantes autores del clasicismo alemán. Su obra más reconocida es *Die Geschichte des Agathon* (1766-1767), la primera *Bildungsroman* alemana, que servirá de modelo para el *Wilhelm Meister* de Goethe y después para los *Buddenbrooks* de Thomas Mann. También es importante su *Oberon* (1780). En relación con sus escritos teóricos y críticos, vale la pena citar la antología *Freiheit in der Literatur* (Frankfurt: Insel, 1997). En la revista que dirigía Wieland, el *Teutsche Merkur*, Karl Leonhard Reinhold publicará sus *Briefe über die Kantische Philosophie* (1786-1787).

44. C 184.

45. «Imitons les vrais Physiciens, qui amasent des experiences, & fondant ensuite fur elles un systéme qui les réduits en principes», *Beaux Arts réduits à un même principe*, Prefacio, en *Principes de la littérature*, op. cit., p. 8.

un *topos* desde los tiempos de Leonardo. Es la expresión de un cambio incluso en Kant mismo, cambio que se fue gestando a lo largo de la década del 1770 y que se consolida en los ochenta. Si se revisa el abundante material póstumo se descubre que Kant, en sus escritos y en su manera de concebir el genio en una fase inicial, describe al genio como un talento que se encuentra no sólo en el arte, sino también en la ciencia y en la filosofía.

La estrategia será similar, como dijimos, a la empleada en el artículo *Was heißt: sich im Denken orientieren?* Distinguirá primero lo que es racional de aquello que no lo es; el método de Newton frente a la invención poética de Homero y Wieland. Resaltará los aspectos positivos de aquello que no es científico, subrayando, sin embargo, su diferencia —las ideas llenas de imaginación y ricas en pensamientos de sus dos referentes poéticos— y terminará refiriéndose de manera negativa a los aspectos deleznable de la posición afrontada.

Veamos. Homero y Shakespeare son los dos grandes referentes en el siglo XVIII al momento de pensar en la genialidad artística. De ambos, escoge Kant a Homero. Él se ajusta bien con la genialidad clásica y además el griego es un idioma muerto, que en tanto tal, como se ha presentado en un párrafo anterior (§ 17) y como se verá poco después en un párrafo posterior (§ 47) no puede modificarse; es decir, superarse. Shakespeare es un personaje incómodo. Si lo hubiese citado se habría colocado dentro de una tradición de interpretación ubicada en las antípodas de sus intereses —Herder, Lenz, Goethe. Kant se refiere a él, sin embargo, no pocas veces en sus *Lecciones de antropología* y siempre como imagen de la creatividad poética desmesurada, aunque fructífera; peligrosa por su falta de medida, pero suficientemente productiva y rica en ideas como para que se pasen por alto sus «errores».⁴⁶

Acercas de Homero, se puede discutir el grado de conciencia presente en el momento en que fueron compuestos sus textos poéticos,⁴⁷ pero lo interesante para nosotros es que escoja a Wie-

46. Cfr. AA XXV: 120, 175, 336, 472, 858, 1.057, 1.060, 1.062, 1.213, 1.313, 1.497, 1.561.

47. Se puede discutir el sentido de los pasajes iniciales de la *Iliada* y de la *Odisea*, donde se expresa de manera distinta el grado de intervención de la deidad en relación con el canto o la creación poética. Cfr. Del Valle, *Theia moira. Inspiración y dialéctica en el Ión de Platón*, tesis de maestría en Filosofía, Lima: PUCP, 1998, pp. 199 ss.; además: «La inspiración del poeta y la ficción platónica», *Areté*, vol. XV, n.º 1 (2003), pp. 83 ss.

land al lado de Homero. La elección de Wieland no es irónica y nos muestra la preferencia de Kant en términos literarios. Tanto como Kant, Wieland tiene una formación pietista y es durante esos años de formación que se interesa por la Ilustración. Hacia 1770, era considerado como el más influyente poeta alemán. Para la misma época, sin embargo, comenzaba en Alemania un movimiento literario que iba a señalar a Wieland como su principal adversario. Que Kant en 1790, 20 años después de la eclosión del *Sturm und Drang*, aún señale a Wieland como genio, incluso al lado de Homero, no debe dejar de ser tomado en cuenta: es otra muestra más de la estrategia empleada para delimitar claramente su posición frente al *Geniezeit*.⁴⁸

Ahora bien, lo que llama la atención no es la supuesta o discutible desproporción de talentos —Kant consideraba a Wieland, efectivamente, como un escritor genial⁴⁹ y Lessing decía del *Ag-*

48. Cassirer, Menzer y Vorländer son partidarios de considerar a Goethe como la encarnación del ideal artístico kantiano. El silencio de Kant acerca de Goethe es interesante. Se sabe que leyó el *Werther* e incluso hay abiertas críticas a la sensibilidad de esta novela en sus *Lecciones de antropología*, sin que se mencione el nombre del autor. El Goethe maduro sin duda no habría disgustado a Kant, pero incorporarlo como modelo en la CFJ habría resultado tan comprometedor como Shakespeare. La relación de Goethe con Kant es también paradigmáticamente parca y tiene dos momentos: en uno primero censura la definición de genio de la *Anthropologie in pramatischer Hinsicht* (19-12-1798, carta al ministro Voigt); en otro, más tardío, se muestra menos irritado y recomienda la lectura de la CFJ (11-04-1827, carta a Eckermann). Es ciertamente curiosa y reveladora la relación entre estos dos gigantes de la cultura alemana del siglo XVIII.

49. En una carta a Reinhold, del 28 de diciembre de 1787, le agradece el placer que le ha causado la lectura de Wieland. Describe la obra de Wieland como «escritos inimitables», esto es, lo reconoce como un verdadero genio. En la *Reflexión* 806, leemos: «Ante todo, debe existir un impulso en una época, como Wieland» («Vornehmlich muss ein Schwung in Perioden sein wie Wieland»), a quien llama «una mente llena de ideas» (*ein Kopf voller Ideen*). Cfr. Schlapp, *op. cit.*, p. 229. En el escrito lógico denominado *Hoffmann*, añade Kant: «Verdadera perfección estética se encuentra en el Spectateur, Sulzer, Wieland, de quienes uno se da cuenta que tienen unas mentes plenas de ideas y disponen de todas aquellas máximas que persuaden el alma para acomodarse a la comodidad del gusto» («Wahre ästhetische Vollkommenheit findet man im Spectateur, Sulzer, Wieland, denen man's anmerkt, dass sie den Kopf voller Ideen haben, und alle Maximen besitzen, das Gemüt zu überreden, und sich der Gemächlichkeit des Geschmacks zu accomodieren» [AA XXIV: 946-947]). Incluso el primer periodo de Wieland, uno que podría

thon de Wieland que era la mejor novela escrita en lengua alemana—,⁵⁰ sino lo abiertamente falso que resulta, incluso para Kant, decir que Wieland componía su obra en aquel estado inconsciente que la CFJ atribuye a la creación poética. Basta leer el *Agathon*, que Kant conocía, o si queremos acercarnos a la persona en su capacidad creativa, leer sus cartas para saber que se trataba de un proceso meditado y laborioso.⁵¹

Comparados ambos, Homero y Wieland, con el método matemático de Newton, el procedimiento poético resulta opaco, pero no acognitivo, inconsciente. Kant resalta la grandeza de Newton, pero le interesa al mismo tiempo quitar de en medio la asociación genial. El caso es que el grado de opacidad presente tanto en la creación como en la transmisión del saber poético le sirve a Kant para resaltar el mérito de la ciencia sobre el arte y restarle así importancia a la genialidad. Esto es lo que pasa a considerarse en la tercera fase de aquella estrategia mencionada hace un momento.

Esta tercera fase tiene dos partes en el § 47. La primera comienza en C 184 cuando menciona que la diferenciación establecida entre genio y científico no implica ningún desprestigio para el científico, sino todo lo contrario. La genialidad es opaca e impredecible, caprichosa y altamente subjetiva. La ciencia es predecible, segura y subraya la comunidad del esfuerzo compartido. Ahora bien, Homero y Wieland son autores apreciados por Kant, aunque no sean tan valiosos a sus ojos para el progreso del género humano como Newton. Hay otros autores, en cambio, que deben ser abiertamente rechazados y sobre estos autores se concentra la segunda parte de esta tercera fase. En ella, Kant se refiere a autores contra los cuales él se enfrenta, mentes, para él, frívolas, superficiales, que buscan aparecer como genios —también los llama «imitadores» en un sentido despectivo, *Genieaffen*—, personalidades que sacrifican su talento para satisfacer sus delirios

incluirse en lo que se critica muchas veces como «frívolos coqueteos» (*Tändeleien*), era conocido por Kant, quien no duda en regalarle a Charlotte Amalie von Klingspor un poema de Wieland de esa época (*Erinnerungen an eine Freundin*, publicado en 1754). Cfr. Manfred Kühn, *Kant. Eine Biographie*, Munich: C.H. Beck, 2003, pp. 142-143.

50. Cfr. *Hamburgischen Dramaturgie*, 69. Texto de diciembre de 1767.

51. Cfr. *Wielands Briefwechsel*, publicado por la Deutschen Akademie der Wissenschaften de Berlín, Institut für deutsche Sprache und Literatur, edición de Hans Seiffert, Berlín: Akademie Verlag, 1963.

o su ego. Así, por lo menos, los presenta él en diferentes pasajes de su vida y de su obra. Mientras se queden en sus delirios, no hay problema, pues el entusiasmo es algo común en el carácter humano e incluso es posible hablar de entusiasmos positivos para el género humano; pero el problema para Kant es que estos genios también incursionan en el campo científico o filosófico y es esto lo que debe ser criticado y combatido, pues para él no resulta nada más que —peligrosa— charlatanería.

Como ya se ha indicado, está claro que, con estas observaciones, Kant tiene en mente a los autores del *Sturm und Drang*. Nuestro trabajo va a consistir, ahora, en contextualizar la crítica, mostrando con ello no sólo la importancia de ampliar el horizonte de interpretación, sino su necesidad y riqueza. En vista de la crítica del arte y del genio, prescindir de la vieja discusión con los teóricos y críticos del arte de su tiempo es un grave error de interpretación.

Lo primero que salta a la vista es la afirmación siguiente: «creen las cabezas frívolas no poder mostrar de mejor manera que son genios florecientes que declarándose libres de la académica sujeción a las reglas, y creen hacer mejor parada montando un caballo colérico que uno amaestrado». ⁵² La imagen de los caballos no es nueva y remite, otra vez, a la imaginería platónica. ⁵³ Tampoco era una imagen desusada en la época y Kant recurre a ella en diversos contextos; el más cercano a este pasaje se encuentra en las *Reflexiones acerca de la Crítica de la razón pura* (*Reflexionen zur KdrV*):

El furioso estilo de escribir: quien crea que un brioso corcel sin rienda ni silla se deja montar de manera más orgullosa y enérgica que uno amaestrado y disciplinado tiene razón en lo que refiere al público, pues de esta manera recibe éste algo muy singular para ver y divertirse, una vez que el jinete pierda el sombrero y la peluca, luego se vea arrastrado, perdido y ayudado por diligentes campesinos. ⁵⁴

52. C 186.

53. *Fedro* 246a ss.

54. «Die kollernde Schreibart: Wer da behauptet, dass ein mutiges Ross ohne Zügel und Sattel zu reuten viel feuriger und stolzer lasse, als ein abgerichtetes discipliniertes, hat wohl Recht, was den Zuschauer anlangt. Denn der bekommt genug seltsames zu sehen und zu belachen, wenn der Reiter

Este pasaje no sólo nos ofrece una cercanía evidente al que encontramos en la CFJ, sino que evidencia las mismas dos cosas, a saber: la voluntad exhibicionista, poco seria de los cultores del genio —estafadores, como va a decir—, sino también, en relación con la comparación entre un caballo amaestrado y uno salvaje, la importancia que le concede Kant al control de la imaginación. Frente a la originalidad, entendida como expresión de la libre individualidad creadora en oposición al gusto —francés—, Kant privilegió la originalidad innata, acognitiva, inconsciente; frente a la originalidad entusiasta, Kant opone, ahora sí, la ironía y la preeminencia del gusto —reflexivo.

Un pasaje de Gerard también es altamente revelador tanto de la tensión entre genio y gusto, que será el contenido por discriminar en el siguiente parágrafo, como de la imagen de los caballos, utilizada en el mismo contexto. Dice:

Aunque el genio sea propiamente una imaginación comprensiva, regular y activa, no puede, sin embargo, alcanzar perfección o aplicarse satisfactoriamente en algún aspecto, a menos que vaya de la mano con un fundado y preciso juicio. El vigor de la imaginación nos lleva hacia la invención; pero el entendimiento debe dirigirla y regularla. Un caballo acostumbrado plenamente a la libertad correrá con gran vigor y espíritu, pero con un tranco irregular y sin ninguna dirección: un jinete experimentado lo conducirá de vuelta al camino con igual vigor y espíritu. De la misma manera, una fina imaginación dejada a su aire se perderá en osadas visiones y salvajes extravagancias, irá más allá de los límites de la verdad o de la probabilidad; pero cuando es sujeta por un fundado juicio nos lleva hacia sólidas y útiles invenciones... Es la unión de una imaginación extensiva con un preciso juicio lo que ha acompañado a los grandes genios de todas las épocas.⁵⁵

bald den Hut bald die Perrücke verliert, bald, indem er alle besäeten Felder zertritt, von fleißigen Landleuten gepfändet wird» (*Reflexionen Kant zur Kritik der reinen Vernunft. Aus Kants handschriftlichen Aufzeichnungen*, edición de Benno Erdmann, Leipzig: Reissland, 1884, p. 14).

55. «Though genius be properly a comprehensive, regular, and active imagination, yet it can never attain perfection, or exert itself successfully on any subject, except it be united with a found and piercing judgment. The vigour of imagination carries it forward to invention; but understanding must always conduct it and regulate its motions. A horse of high mettle ranging at liberty, will run with great swiftness and spirit, but in an irregular track and without

A esta disección naturalista del genio, Kant le agrega una profunda toma de posición personal, tal como se puede ver en el pasaje que ya citamos una vez y que comienza así: «Mas cuando alguien habla y decide como genio aun en materias de la más cuidadosa investigación racional, resulta ello por completo risible». En la medida en que el genio es asunto del arte y no de la ciencia, entonces queda claro que, respecto de las investigaciones racionales, toda intervención del talento genial es descartada, sea éste un genuino genio o sólo hable como si lo fuera. Kant, en este sentido, va mucho más lejos que Gerard o cualquiera de sus contemporáneos. La razón de ello es la toma de posición personal antes aludida.

La posición de Kant acerca de los filósofos inspirados se encuentra expresada en otros escritos, como en aquél ya citado contra Schloßer «Acerca de un nuevo y alabado estilo en la filosofía. Anuncio de un próximo fin al *Tratado sobre la paz perpetua* en la filosofía». Aquí Kant señala que el filósofo de la intuición gratuita, incluso barata, pone rumbo hacia una apoteosis de sí y que la exhortación a filosofar poéticamente significa la muerte de la filosofía.⁵⁶ El celo con el cual Kant se empeña en defender a la filosofía del peligro de estos filósofos de la intuición se expresa de manera más explícita un poco más adelante cuando señala que el filósofo de la intuición quiere con mucha ligereza alcanzar los límites de la contemplación, algo que la «policía de la razón» no debe tolerar.⁵⁷

De eso se trata, del control sobre el genio. Incluso para principios de la década del noventa, cuando en buena cuenta la apoteosis del genio es cosa ya del pasado, Kant no pierde la cautela. En

any fixt direction: a skilful rider makes him move straight in the road, with equal spirit and switnes. In like manner, a fine imagination left to itself, will break out into bold fallies and wild extravagance, and overleap the bounds of truth or probability: but when it is put under the management of found judgement, it leads to solid and useful invention, without having its natural sprightliness in the least impaired. It is the union of an extensive imagination with an accurate judgment, that has accomplished the great geniuses of all ages» (Alexander Gerard, *Essay on Genius*, Edimburgo, Londres: W. Strahan, T. Cadell y W. Creech, 1774, Parte I, Sec. IV: «On the Influence of Judgment upon Genius», pp. 71-72; traducción del autor).

56. *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie*, AA VIII: 390, 405.

57. *Ibid.*, pp. 403-404.

1787, en el prefacio a la segunda edición de la *Crítica de la razón pura*, señala lo siguiente: «He comprobado con placer que el espíritu de fundamentación minuciosa no ha muerto en Alemania, sólo durante un tiempo fue sobrepasado a causa de una moda auspicada por una libertad genial». Así debe permanecer, según él.

Una *Reflexión* de finales de la década de 1780 nos puede servir de colofón para esta primera parte. Resume a la perfección la dinámica y la estrategia de la argumentación que hemos analizado en este párrafo:

Rechazo el honor de responder de manera genial a profundas preguntas filosóficas. Yo sólo me concentro en responderlas de manera académica. Si el trabajo requerido, que necesita de constante disciplina y cuidado, logra cumplirse, entonces le es dejado a los *verdaderos genios* (*no a aquellos que de la nada pretenden dedicarse a todo*) vincularlo con el sublime impulso y de esa manera poner en movimiento el uso de secos principios. El arte poético consiste en verdad en la animación del espíritu.⁵⁸

II. Crítica del genio y crítica del arte: la búsqueda de un mecanismo y la delimitación del concepto de genio

Terminada esta estrategia de demarcación y de crítica respecto del concepto de genio, debemos considerar otros aspectos importantes de este párrafo. Tales aspectos son los siguientes: los límites del arte, la comunicación del talento genial, la explicación del funcionamiento de las reglas naturales y la reaparición de las reglas académicas determinantes como fundamento de la obra de arte bella, lo que va a implicar una redefinición restrictiva del concepto de genio antes propuesto.

Si bien la Ilustración, en tanto época, no es enteramente homogénea —los principios ilustrados en Francia no son los mis-

58. «Geniemäßig tief verwickelte philosophische Fragen zu beantworten: auf diese Ehre tue ich gänzlich verzicht. Ich unternehme es nur, sie schulmäßig zu bearbeiten. Wenn hierin die Arbeit, die stetigen Fleiß und Behutsamkeit bedarf, gelungen ist, so bleibt es wahren Genies (nicht denen, die aus Nichts alles zu machen unternehmen) überlassen, den erhabenen Geistesschwung damit zu verbinden und so den Gebrauch trockener Prinzipien in Gang zu bringen. Dichtkunst ist eigentlich die Belebung des Geistes» (*Refl.* 990 [1785-1789]).

mos en Inglaterra, Alemania, España o los países eslavos—, tiene un común denominador, a saber, el optimismo en el progreso de la humanidad. Tal optimismo se muestra de manera clara en la creencia en el progreso científico y tecnológico. La confrontación entre el progreso científico —constante— y los criterios artísticos académicos ha dado ya muestras de vivacidad al estimular la discusión entre los partidarios del progreso en el arte y los defensores de los valores clásicos; la llamada *Querelle des Anciens et des Modernes*. La afirmación kantiana acerca del progreso en las ciencias y el estancamiento en las artes⁵⁹ hunde sus raíces en este contexto de discusión.

Equivocaríamos, sin embargo, el énfasis de la afirmación si redujéramos la interpretación a su punto de partida referencial. Si bien Kant se apoya en Winckelmann para sostener que los antiguos han alcanzado los límites del arte, lo importante es lo que ello trae consigo, a saber, la afirmación de que la ciencia está en movimiento permanente hacia adelante, mientras que en el bello arte la excelencia ha sido ya alcanzada. Kant no incide en la afirmación, no desarrolla una posición acerca de la polémica sobre el avance artístico moderno en relación con los clásicos, lo que habría implicado confrontarse con la polémica en torno a los criterios clásicos del drama —a mi juicio, el punto fuerte de la discusión acerca de la modernidad literaria en la segunda mitad del siglo XVIII. Lo que le interesa es la comparación entre el método de un Newton: seguro, calculado, progresivo, transparente, abierto a quien decida comprometer su esfuerzo, y la impredecible creatividad del talento poético. Este último, además de impredecible e incontrolable —individual, pero impersonal en tanto regalo natural—, no puede alcanzar cotas más altas de excelencia: la «naturaleza» es siempre lo que está detrás. Esto es lo que está subrayado con la afirmación del límite del arte; en un contexto, por cierto, distinto al de los defensores de los antiguos, donde lo que estaba en juego era la perfección de un determinado modelo. En una época dominada por la idea de progreso, tal juicio no puede ser casual.

La confrontación con la discusión artística de su tiempo impregna el conjunto de la reflexión kantiana sobre el arte, dándole con ello vivacidad y personalidad a la argumentación exclusi-

59. C 185.

vamente trascendental. En la medida en que el genio es un talento innato que, además, en tanto don natural, aparece en una persona y muere con ella,⁶⁰ es imposible que pueda ser transmitido de maestro a discípulo. Afirmación curiosa en dos sentidos: uno, porque otra vez violenta la tradición de, justamente, maestro y discípulo, que no se limita al aprendizaje de reglas prescriptivas, sino al ejemplo dentro de un ambiente de trabajo; dos, porque en tanto fruto de un don natural no deja semillas. Kant, ciertamente, va a redefinir la dinámica de la ejemplaridad genial en las líneas siguientes; pero antes de ello, subraya de manera estratégica la incomunicabilidad esencial del talento artístico.

Schlapp nos proporciona una vez más el adecuado material bibliográfico para complementar este punto. Nos dice que el trasfondo de la afirmación es una respuesta a Resewitz.⁶¹ Éste había señalado: «El artista tiene la gran ventaja de que él puede ver trabajar a su maestro y así tener delante de sus ojos un modelo vivo de recursos artísticos; en cambio, el maestro en el trabajo especulativo no puede transmitir a otros sus recursos, que muchas veces él siquiera puede claramente reconocer».⁶² Además:

Dado que, sin embargo, algunos grandes maestros no quieren o pueden comunicar, debido a su dejadez o su avaricia, los medios de ayuda y las huellas de la naturaleza, a través de las cuales ellos han sido dirigidos, o porque quieren conservar para sí mismos sus descubrimientos, así muchas veces la grandeza del arte muere con ellos, y deben pasar siglos hasta que un genio nos descubra otra vez, por una feliz casualidad, las viejas invenciones.⁶³

60. *Ibid.*

61. Friedrich Gabriel Resewitz (1729-1806), contemporáneo de Kant y autor de una *Abhandlung vom Genie* (1759-1760).

62. «Der Künstler hat den großen Vorteil zum voraus, dass er seinen Meister kann arbeiten sehen, und dass er von dessen Kunstgriffen und seiner ganzen Bearbeitung ein lebendiges Muster vor Augen hat; allein der Meister in spekulativen Arbeiten kann seine Kunstgriffe, die er selbst oft nicht deutlich erkennt, andern nicht mitteilen» (*Abhandlung vom Genie*, en *Sammlung vermischte Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften*, 1760; citado por Schlapp, *op. cit.*, p. 309, nota 1; traducción del autor).

63. «Weil aber große Meister aus Nachlässigkeit oder Eigennutz oder eitler Ehrbegierde die Hilfsmittel und Spuren der Natur, wodurch sie geleitet werden, nicht mitteilen wollen oder nicht mitzuteilen wissen, oder weil sie ihre Entdeckungen für sich behalten wollen, so stirbt auch oft die Größe der Kunst mit ihnen, und es gehen Jahrhunderte hin, ehe ein Genie durch einen glücklichen Zufall wieder auf die alte Erfindung gebracht wird» (*ibid.*).

Resewitz representa la antípoda del empeño kantiano porque, primero, el bello arte se transmite —no según reglas prescriptivas que se deban seguir metódicamente sino, como dijimos, mediante una observación atenta y constante en un ambiente de trabajo, lo que vale no sólo para la idea del taller de las artes visuales, sino también para la literatura—, mientras que la intuición intelectual que permite la deducción metódica ensalzada por Kant no es transmisible; segundo, porque la incomunicabilidad del logro artístico no es natural, sino producto de la debilidad humana —vanidad, avaricia, incapacidad—, que, en primer lugar, no es natural, es una debilidad, y, en segundo lugar, puede ser superada. Sólo cuando el imperfecto creador es incapaz de transmitir sus logros, la naturaleza misma se encarga de despertar este talento genial en otra persona, de manera casual: es una reparación, no una constante.

Después de la consideración positiva de la crítica kantiana se puede decir que la transmisión del saber en una atmósfera de trabajo creativo no es metódica y, por lo tanto, no es científica. Eso, sin embargo, no niega que haya transmisión y que ésta sea otra cosa que las reglas prescriptivas. Kant reduce la posibilidad de la transmisión artística consciente a la comunicabilidad restringida de las reglas prescriptivas —según su definición inicial del genio como talento innato natural. Se mantiene, por el momento, fiel a ello porque le permite cumplir con su objetivo de separar la ciencia del genio y de mostrar la superioridad del científico sobre el artista. El genio lleva para Kant la impronta indeleble de los *philosophii per inspirationem*. Newton es, en este sentido, para él, demasiado grande para ser llamado un genio.

Una vez que la transmisión del talento artístico es dejada a la espontaneidad de la naturaleza y que el progreso en el arte ha sido confinado a unas fronteras ya alcanzadas, Kant regresa a un problema que, a pesar de su importancia, él sólo ha dejado esbozado. Las reglas que hacen posible el arte genial no son, lo sabemos, aquéllas prescriptivas, éstas sólo representarían la parte mecánica, no la parte bella del arte. La pregunta es, entonces, cómo se dan estas reglas no prescriptivas. Esto se responde en C 185-186.

Lo primero que dice Kant es que explicar cómo se da este proceso es difícil. Eso es significativo. ¿Dónde está, sin embargo, la dificultad si ya todo está dicho?, ¿si la intención general ha sido claramente expresada? La dificultad está en formular algo

concreto en relación con el trabajo artístico; y que sea conforme con lo expresado hasta el momento en relación con el genio.

Veamos. Respecto de las reglas naturales que permiten el arte bello, sobre las cuales ya hemos indicado que son el complemento, en el nivel de la producción, del juicio reflexivo, se podría emplear el mismo procedimiento negativo que ha sido usado para determinar al juicio reflexivo sobre la belleza; es decir, se podría llegar a ellas a través de la determinación de lo que no es lo otro. El punto de base sería la natural espontaneidad del genio artístico. El límite de esta explicación, que estaría en acuerdo absolutamente con la sistemática del conjunto, es, sin embargo, la realidad concreta del arte mismo.

El tipo de juicio «x es bello» es un juicio atípico, pues x puede ser cualquier cosa; pero sigue siendo un juicio. Determinar el tipo de reglas naturales para la creación del arte bello implica un problema mayor, pues hay obras bellas y hay creadores ya determinados de obras bellas —que Kant reconoce. Platón se dio cuenta del problema e ironizó sobre la producción y la recepción artística en su totalidad. El contexto de discusión estética del siglo XVIII no permite tal cosa, de allí que Kant tenga la real dificultad de explicar cómo es que se da esta productividad genial de la manera como él la presenta —como una espontaneidad natural.

Los autores geniales por él elegidos, Homero y Wieland, no son cualquier persona de la calle escogida al azar por la madre naturaleza, como uno u otro tulipán en un jardín florido. La explicación que él vaya a ofrecer debe decir cómo estos creadores geniales aparecen en un contexto determinado de quehacer artístico. Esto es lo difícil.

La respuesta kantiana es la siguiente, aunque se diga explícitamente que es difícil de explicar: «[...] la regla debe ser abstraída del hecho, es decir, del producto, en que otros podrán probar su propio talento, para servirse de ése como modelo, no de repetición, sino de imitación». Además:

Las ideas del artista despiertan parecidas ideas en su pupilo, cuando la naturaleza ha proveído a éste con una proporción parecida de las fuerzas del ánimo. Los modelos del bello arte son, por eso, las únicas guías que pueden traerlo a la posteridad, lo cual no podría ocurrir a través de meras descripciones (sobre todo no en la rama de las artes de la palabra); y aun en éstas sólo

los modelos que están en lenguas muertas y que ahora sólo se conservan como lenguas sabias, pueden llegar a ser clásicos.⁶⁴

La respuesta es interesante y muy inteligente: la originalidad fue el primer criterio empleado para describir el genio y fue opuesta al espíritu de imitación. Kant necesita ahora explicar la manera cómo se renueva el talento para crear obras bellas, pero, para ello, debe respetar el margen que ha ido construyendo: el vínculo que posibilite la renovación del talento genial debe respetar esta espontaneidad creativa «natural». Tal regla natural no puede consistir ni en una ley deducida a partir de conceptos ni en una atmósfera de trabajo comunicable. No hay sujeto transmisor, sino obra transmisora es lo primero que sostiene, es decir, la regla debe ser abstraída de la obra de arte. Con ello, consigue dos cosas: uno, deja de lado en la discusión al sujeto creador; dos, mantiene la individualidad del objeto bello, en este caso, la obra artística. Respecto de ella, se agrega que es un modelo de imitación (*ein Muster der Nachahmung*) y no de repetición (*Nachmachung*).

La diferencia entre repetir (*Nachmachung*) e imitar (*Nachahmen*) comienza como una precisión mayor respecto de la oposición anterior entre originalidad y espíritu de imitación. Sin embargo, pese a la finura argumental que manifiesta Kant para mantenerse en las fronteras que ha ido trazando, a partir de este momento, la argumentación revela una seria debilidad argumental. Ésta no tiene que ver con el conflicto con un canon artístico, sino con las mismas pretensiones kantianas. La estrategia de proporciones revela un gran riesgo: haber radicalizado la originalidad genial dinamita la conexión con el gusto. Se debe, pues, buscar un contrapeso a esta originalidad, que ciertamente no es la única característica del genio. Tal contrapeso es la ejemplaridad.

Kant está obligado a ello, si no no podría explicar la idea de un verdadero genio —Homero y Wieland— en contraposición con uno falso —un impostor. A la idea de ejemplaridad le agrega, como hemos visto, una revalorización del espíritu de imitación, que es contrapuesto a la penosa duplicación. La revalorización del espíritu de imitación al amparo de la idea de la ejemplaridad es artificial, pero le permite oponer de forma positiva genio e imitación, y así recuperar un mecanismo necesario y creativo; en oposición a una mera imitación, repetición.

64. C 185-186.

La contraposición entre imitación y repetición tampoco es nueva y Kant ya se refiere antes a ella en sus *Reflexiones*.⁶⁵ Lo interesante aquí es el leve, pero importante, giro de la originalidad individual innata del sujeto a la obra. A través de este paso, Kant no sólo le resta peso a la individualidad artística creadora, sino que le permite dos cosas más: primero, salvar el grado de aislamiento e improductividad que implicaría sustentar toda la argumentación referida al genio en cierto don natural; segundo, le permite, como hemos visto, introducir un nuevo tipo de ejemplaridad. Tal nuevo tipo de ejemplaridad, que no implica repetición —o ciega imitación—, sino que es un nuevo tipo de imitación, es el eslabón que necesita para conciliar su noción de genio con el gusto. Sobre ello va a regresar en los próximos párrafos. La idea es la siguiente: cuando la obra del genio es acorde con el juicio reflexivo y el gusto, entonces nos encontramos tanto en el arte como en la ciencia ante una ampliación de nuestra perspectiva.

Tales talentosos creadores llevan en sí de manera innata la semilla de la genialidad, que es despertada de manera espontánea por el ejemplo de obras geniales anteriores. Cuando se enfrentan a ellas, se activa la genialidad natural que llevan dentro. Eso explica que otros interesados en el mismo quehacer no participen de esta llama impredecible, que no reaccionen de la misma manera frente una obra genial, que ésta no les inflame y les permita generar otra simiente genial.

¿Cómo así en unos y no en otros? Hay dos elementos que subraya Kant: la innata capacidad y la formación académica. De allí que, en C 186, afirme que la originalidad es una, pero no la única característica esencial del genio. Ya lo hemos señalado: se trata de una estrategia de proporciones. Para no apoyar demasiado el peso en la originalidad, Kant inclina ahora la balanza hacia la formación académica e incluso llega a decir que algo académico constituye la condición esencial del arte, «pues allí algo tiene que ser pensado como fin, de otro modo no se puede atribuir su producto a ningún arte; sería un mero producto del azar».⁶⁶

La aclaración no nos es desconocida, el mismo planteamiento se encuentra antes en relación con el juego: sin el apoyo mecá-

65. Cfr. *Refl.* 920 (1776-1778). Ver también Young, *Conjectures on Original Composition* y Lessing (carta literaria de 1759).

66. C 186.

nico, el juego es sólo aire;⁶⁷ también lo reencontramos en C 182 cuando se dice que la originalidad, sin cierto apoyo ejemplar, es sólo un original sinsentido. Ahora, se amplía la argumentación cuando encontramos que tal ejemplaridad necesita de un adecuado cultivo técnico académico.

Pese al grado de artificialidad que ha implicado el rescate del espíritu de imitación, Kant consigue establecer el buscado puente con el gusto.⁶⁸ El coste de ello es, sin embargo, la tácita reducción del rol del genio en la creación artística bella. No sorprende, pues, que en un párrafo posterior Kant vaya a señalar que, si se diese conflicto entre el gusto y el genio, entonces se debe preferir el gusto, cortándole las alas al genio.⁶⁹

La dinámica en la relación entre un arte del genio y un arte del aprendizaje va a implicar, pues, una redefinición de la importancia del genio en relación con el bello arte. El producto genial pasa así a ser considerado un material (*Stoff*), aquel que permite que se active la flama. Tal redefinición no debe pasar desapercibida. En el § 46 ya había definido Kant el arte bello como necesariamente un arte producto del genio. Ahora, el genio es concebido como un proveedor de material creativo. La culminación del producto, esto es, la forma final, requiere de un talento instruido. Si no se acepta la estrategia proporcional según el elemento que está en juego, entonces no queda más remedio que señalar que esta limitación del ámbito de influjo del genio no es aceptable argumentalmente.

Lo que Kant nos quiere decir con ello es que la chispa que permite la combustión está reservada a algunos, ciertamente de manera innata y natural —no es una ciencia. Una vez despertada la llama creativa, ésta toma el control del proceso de creación. Ahora bien, para que este proceso de creación tome una forma final identificable como arte —que no sea un sinsentido, un mero delirio—, en otras palabras, para que transmita el tipo de ideas presente en un juicio reflexivo —que será aquello que se llamará ideas estéticas—, debe existir un canal representativo. Tal canal lo ofrece la escuela, que en este caso no se identifica con los criterios académicos, sino que presupone la regulación

67. C 176.

68. C 187.

69. C 203.

por parte del próximo elemento fundamental del bello arte kantiano, a saber, el gusto.

La figura es la siguiente: para que sea posible el arte, deben existir representaciones que sean producto de la imaginación productiva. Tales representaciones son un producto del genio. Sin ellas, no hay producto que pueda ser articulado en cierta forma. Que esta forma se presente a través de la palabra o a través de cualquier otro signo artístico es una consecuencia del mecanismo.

De esta manera, Kant considera haber superado aquel problema que había presentado como muy difícil. Le permite, además, como hemos señalado, abrir el camino para introducir el concepto de gusto en relación con el bello arte. En la medida en que este trabajo conjunto entre el material y su culminación se da en el contexto de una nueva ejemplaridad y en un contexto de interés artístico, se puede terminar diciendo que, para él, los genios genuinos, es decir, los mejores depositarios de este talento natural, son aquellos que al mismo tiempo han desarrollado un buen gusto. El genio sin gusto es incapaz de alcanzar la forma final bella. El ejemplo escogido por Kant, aparte de Homero, un clásico indiscutible, es Wieland. Homero representa el gusto clásico, aquel que Kant estima en alto grado; Wieland reúne las condiciones para armonizar genio kantiano y gusto. Ni Milton, ni Pope, ni Shakespeare cumplen con estas condiciones, a pesar de que, en escritos anteriores, hayan sido considerados por Kant como genios. Todos los otros llamados genios son degradados a marionetas de circo o charlatanes, sobre todo aquéllos identificados con el *Sturm und Drang*. Que el gusto artístico, literario, de Kant no sintonice con las corrientes de desenvolvimiento en el arte del siglo XIX y XX es otro tema; es un asunto de gusto, propiamente.