KANT Y LA POESÍA

Luis Sanjuán Pernas

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo traer a la luz la existencia de una vinculación entre un tramo del pensamiento kantiano sobre el arte y uno de los trayectos de pensamiento poético más fructíferos y esenciales de nuestro siglo. Tal conexión, que se da, como veremos, en el nivel más profundo de ambas esferas, podrá parecer a muchos algo cuando menos inesperado; y en parte, también a nosotros mismos nos ha sorprendido comprobar que un hombre como Kant, tan denostado por su lejanía respecto de la fuente original del arte de su tiempo y tan poco convincente en muchas de sus apreciaciones particulares sobre el mismo, deba ser considerado, en justicia, desconocido precedente de una de las experiencias artísticas más radicales de un siglo, ya de suyo radical, como el nuestro.

El esclarecimiento de esta vinculación se desarrollará en las siguientes secciones:

1. En la sección 1 se analizará la posición de Kant sobre la poesía, tomando como punto de referencia central el § 49 de la *Kritik der Urteilskraft* (KU en adelante).

2. En la sección 2 se expondrá muy resumidamente el pensamiento poético aludido antes, del que hemos escogido como modelo ejemplar, tanto por su importancia objetiva, como por una incallable inclinación nuestra, la reflexión del gran poeta orensano José Ángel Valente, tal como ha sido recogida por este en sus ensayos La piedra y el centro y Variaciones sobre el pájaro y la red.

3. En la sección 3 se pondrán en claro las extraordinarias semejanzas entre ambos pensamientos.

4. En un epílogo final, se formularán los múltiples y enormes problemas que suscita la plena comprensión de la noción de poesía nacida de este estudio comparativo.

No queremos terminar sin indicar que esta investigación se enmarca en un proyecto más amplio, a saber, el de la elaboración de una filosofía de la poesía desde el punto de vista fenomenológico, en donde habrán de modificarse muchos de los análisis fundamentales de Husserl sobre el lenguaje; y que, en último término, tendrá como resultado —esperamos— la necesaria autoinmolación de la filosofía, en un sentido semejante al barruntado por la primera filosofía idealista, y, sobre todo, por Hölderlin y el joven Schelling, y muy lejos sin embargo de la reivindicación del arte tal como ha sido efectuada por los filósofos posmodernos.

1 LA CARACTERIZACIÓN DE LA ESENCIA DE LA POESÍA EN LA OBRA ESTÉTICA DE KANT

1.1 El uso cognoscitivo de la imaginación

Antes de introducirse directamente en la cuestión estética, es necesario recordar la teoría kantiana de la imaginación en su uso cognoscitivo. Ello nos permitirá más tarde aislar el momento exacto en que se diferencia este proceder ordinario suyo de aquel otro específico que acontece en la constitución de las ideas estéticas y que Kant designa frecuentemente —ya veremos el porqué— como uso libre[1].
Nos atenemos para nuestro propósito inicial a los siguientes *loci* de la *Kritik der reinen Vernunft* (KrV en adelante):
A 98–105 (véase A 99, AA 4:77.18–20), A 120–128 (véase A 121, AA 4:90.04–05) y A 140–142/B 179–181 (AA 3:135–136).

No está de más aclarar que toda la descripción que sigue no es de índole psicológica, sino trascendental, y que por tanto, hablar aquí de distintos momentos temporales de la constitución de la experiencia no es sino un mero recurso expositivo. Se trata más bien de determinar los elementos necesariamente implicados en dicha constitución.

1 Para la interpretación de las relaciones entre imaginación, conocimiento y belleza, véanse Felipe Martínez Marzoa, *Desconocida raíz común*, §§ 2.1–2.3 y cap. 5; *Releer a Kant*, §§ VI.2, VII.1, VIII.2 y X.3.

Para empezar, contamos ya siempre, como contenido o dato pasivo inicial de la sensibilidad, con una multiplicidad *(Mannigfaltigkeit)* de impresiones *(Eindrücke)* diversas y aisladas *(einzelne)*. Ahora bien, sobre esto múltiple del fenómeno *(Erscheinung)*, que es multiplicidad de lo intuido en el espacio y ante todo en el tiempo, es decir, de lo que está bajo la condición de las formas puras de la sensibilidad, la facultad activa de la imaginación opera una posición de unidad, una síntesis.

En efecto, la imaginación recorre *(durchlaufen)* completamente la multiplicidad de las impresiones y las conjunta, captándolas en un todo unitario *(Zusammennehmung)*. Esta *aprehensión (Apprehension)* del fenómeno es posible en virtud de la *reproducción* de las representaciones que acontecen en el progresivo recorrido de lo múltiple; dicho de otro modo, la aprehensión tiene lugar como una síntesis continua entre los momentos precedentes y subsecuentes de una serie de impresiones, de la que los primeros van siendo reproducidos y vinculados a los segundos para constituir precisamente una misma serie que es tomada *(nehmen)* así como un solo conjunto *(zusammen)*. Por otra parte, este *continuum* de aprehensiones y reproducciones, es decir, estas síntesis, son posibles como unidad, como síntesis formalmente una, o lo que es lo mismo, como posición de un objeto en general = X, en virtud de su remisión a la unidad originaria de la conciencia o apercepción trascendental *(transzendentale Apperzeption)*, remisión a la que Kant denomina *recognición (Recognition)* de las representaciones en el concepto *(Begriff)*.

Pero lo que aquí nos interesa destacar ante todo es el hecho decisivo de que las síntesis o el modo de enlace de las representaciones (de las reproducidas con las presentes) no es gratuito, sino que la reproducción, y con ello la aprehensión, tiene lugar *de acuerdo a reglas (Regeln)*. Es este enlace regulado o *asociación (Assoziation)* de las representaciones lo que hace que el resultado de las síntesis no sea una mera acumulación *(Haufen)* de sensaciones, sino precisamente una determinada —en cada caso de una manera u otra— representación de la imaginación.

A esto hay que añadir que el entendimiento es justamente la facultad de las reglas y que sus conceptos son aquellas reglas de acuerdo con las cuales la imaginación efectúa la síntesis de los fenómenos, procurando para ello una representación propia suya. Tal representación es el *esquema* de dicho concepto, que, si dejamos de lado la peculiar situación de los esquemas

correspondientes a las categorías, es decir, constriñéndonos al caso de los conceptos empíricos o sensibles puros, se define por consiguiente como la representación de un procedimiento o método universal de la imaginación para proporcionar una imagen *(Bild)* a dicho concepto, o si se quiere, como aquella figura *(Gestalt)* o monograma que la imaginación esboza *(verzeichnen)* de acuerdo a la regla del concepto correspondiente y que, al no limitarse a ninguna figura particular, hace posible, como miembro intermedio entre concepto e intuición y congruente así con ambos, la imagen o imágenes particulares que exponen *(darstellen)* el concepto de que se trate en cada caso.

Hasta aquí, del modo más sucinto posible, la doctrina kantiana sobre el uso de la imaginación (junto con el resto de facultades) en la constitución de la naturaleza, entendida como la unidad sintética de los fenómenos según reglas.

1.2 La noción de idea estética

Ahora bien, toda la KU supone el descubrimiento capital de un uso diferente de la imaginación que trataremos de describir en lo que sigue en conexión con el tratamiento de la noción kantiana de «idea estética». Kant proporciona una determinación precisa de dicho concepto en el § 49 de KU, dentro del marco de su teoría del genio. Puesto que, como veremos más abajo, la noción de idea estética es la piedra angular de la concepción kantiana del arte poético *(Dichtkunst)*, dedicaremos las siguientes páginas a la consideración detenida de ella.

Idea estética es, en primer lugar, aquello que hace de un cierto producto una obra de arte (arte bello[2]). No basta, en efecto, el mero enjuiciamiento positivo del gusto para que algo sea considerado obra de arte; es necesario aún algo más, a lo que Kant, haciendo uso de una expresión del lenguaje cotidiano, denomina *espíritu (Geist)*. Pero espíritu es precisamente, en este estricto sentido estético, la facultad, residente en el ánimo *(Gemüt)*, de

2 A partir de ahora emplearemos la abreviatura «arte», más adecuada al uso actual de esta palabra, para referirnos a lo que Kant considera arte bello *(schöner Kunst)*, excluyendo de su significado las otras acepciones kantianas de *Kunst*, a saber, las de arte mecánico *(mechanischer Kunst)* y arte agradable *(angenehmer Kunst)*. (Véase KU, §§ 43–44; AA 5:303.07; 305.17–24.)

exposición de ideas estéticas *(das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen*[3]*)*.

¿En qué consiste propiamente este constitutivo esencial de toda obra de arte? Kant presenta al comienzo del parágrafo citado la siguiente definición, a cuya comprensión exacta se dedicará el resto de la exposición kantiana:

> [...] unter einer ästhetischen Idee [...] verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff*, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann[4].

Tenemos, pues, en primer lugar, que la idea estética es una representación de la imaginación; es decir, no es, a diferencia de la idea de razón *(Vernunftidee)*, un concepto, sino una intuición; y de ahí el calificativo de «estética».

Ahora bien, a diferencia del resto de las intuiciones, y más en concreto, del resto de las representaciones que la imaginación produce o pone en juego en su uso cognoscitivo, la idea estética es, por principio, inadecuada a un concepto determinado, y es precisamente esa inadecuación lo que comparte con las ideas de razón y por cuyo motivo adopta su nombre. (Naturalmente esta indicación no hace sino aplicar al caso concreto de las ideas estéticas lo que quedó determinado como específico de lo estético en el «Segundo momento» de la «Analítica de lo bello» y que, a lo largo de dicha Analítica se describe también en numerosas ocasiones como la «esquematización sin conceptos»[5] propia del uso estético de la imaginación.)

Esta inadecuación, a su vez, es la causa de la consustancial *inefabilidad* de la idea estética; pues solo es capaz de alcanzar plena expresión lingüística aquella representación que puede subsumirse enteramente bajo un concepto determinado. Con ello da Kant por sobreentendida aquí la doble acepción del término λόγος que aúna en su significación el concepto de pensamiento *(Begriff)* y el de lenguaje *(Sprache* o *Ausdruck)*.

Pero el rasgo más característico de la idea estética, y el que nosotros queremos destacar en esta investigación, es el hecho de que, a pesar de

---

3 KU, § 49, B 192; AA 5:313.35–314.01.

4 KU, § 49, B 192–193; AA 5:314.01–05.

5 KU, § 35; AA 5:287.16–18.

no ser un concepto del entendimiento, la idea estética se relaciona decisivamente con este, al dar ocasión o motivo para pensar mucho; lo que en las traducciones castellanas a veces se ha abreviado diciendo que la idea estética «da mucho que pensar»[6].

Si avanzamos con Kant en el desarrollo de su exposición, veremos en qué sentido exacto hay que entender esta manera de expresarse, chocante por su aparente imprecisión para los familiarizados con el lenguaje del filósofo alemán, pero que no por ello debe dejar de entenderse como una expresión absolutamente técnica.

Unas páginas más abajo de la definición citada, y a modo de resumen, ya casi al final de la sección central del parágrafo, aparece una nueva caracterización algo más extensa de la noción de idea estética:

> die ästhetische Idee ist eine, einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft welche *mit einer solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen* in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet[7].

Se introducen aquí, como se ve, rasgos nuevos en la determinación de la noción de idea estética y se desarrollan algunos de los ya aludidos antes.

Tenemos, para empezar, que la idea estética, esa peculiar representación que la imaginación produce en su uso estético o libre, aparece en la obra de arte (aquí Kant piensa particularmente en el arte poético) *asociada a un concepto* (determinado) *dado* previamente[8]. Sin embargo, como se deduce de lo anterior, tal vinculación de concepto y representación de la imaginación, es esencialmente diversa de la que acaece entre ambos términos, cuando la imaginación opera en su uso ordinario. En efecto, en el uso estético de la imaginación no hay, como en el cognoscitivo, la plena adecuación entre concepto y esquema (o, si se quiere, entre el concepto y las imágenes *(Bilder)* concretas producidas mediante tal esquema), esto es, la entera

---

6 KU, § 49, B 192–193; AA 5:314.02–03.

7 KU, § 49, B 197; AA 5:316.19–25. Los subrayados son nuestros.

8 Como es evidente de suyo, esta asociación con un concepto dado no es posible en el caso de otras artes que, como la música, carecen de todo contenido conceptual.

congruencia, de principio, entre la regla y la representación del procedimiento de construcción, conforme a esa regla, de la síntesis de la intuición, que permite la exposición de dicho concepto determinado. Lo que, por el contrario, se manifiesta es, por así decir, el desbordamiento del concepto bajo el que se pone la idea estética. La idea estética, o el esquema que la imaginación produce en su uso estético, al no serlo de ningún concepto del entendimiento determinado y previamente dado, excede absolutamente de cualquier concepto bajo el que se ponga la representación de la imaginación correspondiente. Y utilizamos con propiedad la noción de excedencia, porque lo que en concreto sucede en el caso comentado es que con el concepto asociado a la idea estética se vincula, por virtud de esta compañía, una inmensa multiplicidad de representaciones parciales enlazadas con dicha idea. En otro pasaje decisivo, esta plenitud de contenido es caracterizada como *una materia rica y no desarrollada*, que la imaginación proporciona al entendimiento[9]. Por tanto, la relación entre ambos términos no es la relación unívoca ordinaria (de uno a uno) del concepto y *su* esquema, sino la relación de uno a muchos entre un concepto dado y una multiplicidad, sobreabundante y fértil, de representaciones parciales de la imaginación. Es precisamente por esto por lo que no es posible encontrar una expresión lingüística adecuada para la idea estética, por esta plétora suya, que quiebra la necesaria univocidad de la relación significante *(Ausdruck)* – significado *(Begriff)*, en la que se cimenta el habla. Pero es también esa la razón por la que *el lenguaje (Sprache)*, el cuerpo de la palabra, la mera letra —que en el fondo es la palabra en su uso ordinario— *es vivificado por el espíritu*. El resultado específico que tiene la asociación de los conceptos con las ideas estéticas, la forma en que sus expresiones y ellos mismos son dotados de vida es lo que Kant, en otro lugar del parágrafo comentado, caracteriza como el ensanchamiento ilimitado, producido estéticamente, de dicho concepto[10]. Desde este punto de vista, solo la poesía estaría en

9 «*[…] in ästhetischer Absicht sie [die Einbildungskraft] […] frei ist, um […]* reichhaltigen unentwickelten Stoff *für den Verstand […] zu liefern*» (KU, § 49, B 198; AA 5:316.30–317.03). Subrayados nuestros.

10 Wenn nun einem Begriffe eine Vorstellung der Einbildungskraft untergelegt wird, die zu seiner Darstellung gehört, aber für sich allein soviel zu denken veranlaßt, als sich niemals in einem bestimmten Begriff zusammenfassen läßt, mithin *den Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert*, […] (KU, § 49, B 194; AA 5:314.37–315.04).

condiciones de otorgar al lenguaje su plenitud, y ello, paradójicamente, mostrando su propia imposibilidad.

Del mismo modo que es necesario, en la determinación de lo específico de las ideas estéticas, referirse a una relación especial entre entendimiento e imaginación, así también cree Kant que tiene lugar aquí una peculiar conexión entre esta última y la razón. Para caracterizarla el filósofo de Königsberg toma, una vez más, como hilo conductor el proceder del poeta:

> [die ästhetischen Ideen] so einer Darstellung der Vernunftbegriffe [...] nahe zu kommen suchen, welches ihnen den Anschein einer objektiven Realität gibt [...][11].

> Der Dichter wagt es, Vernunftideen von unsichtbaren Wesen [...] zu versinnlichen; oder auch das, was zwar Beispiele in der Erfahrung findet, [...] über die Schranken der Erfahrung hinaus, vermittelst einer Einbildungskraft, die dem Vernunft-Vorspiele in Erreichung eines Größten nacheifert, in einer Vollständigkeit sinnlich zu machen, für die sich in der Natur kein Beispiel findet[12].

Tenemos, pues, que la imaginación, en la producción de ideas estéticas, puede desempeñar respecto de la razón dos posibles acciones: o bien, procura una sensibilización *(Versinnlichung)* de sus ideas *(Vernunftideen)*, esto es, una exposición indirecta de ellas (la exposición directa es por definición imposible, pues no hay intuición que pueda corresponder a una idea de razón), siendo entonces símbolo de las mismas[13]; o bien, procede imitando a la razón en su trascender los límites de la experiencia y en su tendencia hacia la totalidad, pero ello en tanto intuición, haciendo sensibles en una completitud *(Vollständigkeit)* no presente en la experiencia seres que de suyo, en su condición normal, son parte de esa misma experiencia. En ambos casos, la idea estética constituye una exposición indirecta o sensibilización de lo suprasensible *(Übersinnliches)*, de conceptos que directamente, es decir, en el uso ordinario de la imaginación, no podrían ser expuestos de modo alguno.

Precisamente a esta peculiar vinculación entre imaginación y razón hay que atribuir el origen de la sobreabundancia anteriormente descrita

---

11 KU, § 49, B 193–194; AA 5:314.20–24.

12 KU, § 49, B 194; AA 5:314.26–33.

13 La definición precisa de «símbolo» la ofrece Kant en KU, § 59.

de la idea estética y con ello la causa de que, en su asociación con los conceptos del entendimiento, dé motivo a la proliferación inmensurable de «pensamientos». La sensibilización de lo en sí mismo indemostrable *(Indemonstrables)*[14] hace que todo concepto al que aquella se asocie acabe siempre desbordado y dilatado, en su imposibilidad de contener lo que ningún concepto del entendimiento podría jamás abarcar.

1.3 La «otra» naturaleza

En el apartado 1.2 ha quedado suficientemente determinada la noción de idea estética y definida en la peculiaridad de su ámbito la interrelación de las tres facultades (imaginación, entendimiento y razón). Se ha insistido también en la diversidad de los dos usos, cognoscitivo y estético, de la imaginación. Detengámonos un poco más en este último aspecto.

Al comienzo de su exposición Kant ofrece la siguiente explicación acerca del proceder de la imaginación en la elaboración de ideas estéticas:

> Die Einbildungskraft [...] ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer anderen Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt. Wir unterhalten uns mit ihr, wo uns die Erfahrung zu alltäglich vorkommt; bilden diese auch wohl um; zwar noch immer nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Prinzipien, die höher hinauf in der Vernunft liegen [...]; wobei wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation (welches dem empirischen Gebrauche jenes Vermögens anhängt) fühlen, so daß uns nach demselben von der Natur zwar Stoff geliehen, dieser aber von uns zu etwas anderem, nämlich dem, was die Natur übertrifft, verarbeitet werden kann[15].

Lo que sucede, pues, en la producción de las ideas estéticas, y lo que define por tanto la actividad artística es la transformación *(Umbildung)* de la experiencia cotidiana mediante el uso libre de la imaginación. Esta remodelación de la experiencia se efectúa del modo siguiente:

En primer lugar, la imaginación toma prestada de la naturaleza (la naturaleza «real»), esto es, de la unidad sintética de lo múltiple de los fenó-

14 Para la definición precisa de «indemostrabilidad» de las ideas de razón, véase KU, § 57, Anm. I, B 240; AA 5:342.20–22.

15 KU, § 49, B 193; AA 5:314.09–19.

menos según reglas[16], la materia *(Stoff)*. Es decir, la imaginación ejerce su función ordinaria de aprehensión de lo múltiple, en su recorrer y conjuntar la pluralidad de las impresiones, así como la reproducción necesaria de las mismas, siendo la materia de estas idéntica a la que se ofrece a la imaginación en su labor cognoscitiva. La diferencia radica en que, mientras que aquí, por lo que atañe a las unidades empíricas, la síntesis del fenómeno efectuada por dichas operaciones está sometida a ley, esto es, hay una regla suministrada por el entendimiento (el concepto), determinada de un modo u otro según corresponda, a la que se atiene la producción del esquema, en el caso del uso artístico de la imaginación, la síntesis se ejecuta con independencia de tales reglas, es decir, libremente, fuera de la constricción que el entendimiento ejerce normalmente sobre la imaginación.

Ahora bien, y en segundo lugar, este uso libre de la imaginación no puede carecer, sin embargo, de fundamento; ya que una carencia de ese tipo significaría la imposibilidad de toda síntesis y con ello la disolución de la obra de arte y de su unidad en una acumulación caótica y sin sentido de impresiones aisladas y dispersas. Que, por lo demás, este no sea en absoluto el caso, cuenta entre los descubrimientos fundamentales de la estética kantiana, el cual queda recogido particularmente en su concepto de finalidad *(Zweckmäßigkeit)* sin fin. Por lo que se refiere al actual contexto de nuestra exposición, ello se formula así: la elaboración que la imaginación realiza sobre la materia sensible se produce de acuerdo, por una parte, a leyes análogas a las del entendimiento y, por otra, a principios de la razón. Respecto de lo último, ya se indicó más arriba cómo la imaginación remeda el uso de la razón, al aportar una sensibilización de lo suprasensible o proporcionar para lo empírico un esquema que rebasa, en su prosecución de la totalidad, los límites de la experiencia. En relación con lo primero, cabe añadir aún que la concepción de una analogía de las «leyes» aplicadas por la imaginación en su uso libre con respecto a las propias del entendimiento, no es sino una extensión de la noción más general de finalidad sin fin o de la de esquematización sin conceptos (entiéndase, conceptos determinados y dados previamente). En efecto, como decíamos, no puede faltar en el arte la representación del procedimiento de construcción de las unidades sintéticas; hay pues necesariamente una armonía *(Zusammenstimmung)* inexcusable entre imaginación y entendimiento. Pero precisamente este

16 Definición extraída de KrV, A 127; AA 4:93.04–07.

tipo de vinculación entre ambas (la armónica afinación *(Stimmung)* de dos voces conjuntadas *(zusammen)*), es posible porque se ha producido la liberación de la imaginación de esa coerción que el entendimiento ejerce sobre ella en el conocimiento; o extendiendo la metáfora musical, porque de la relación de dependencia entre melodía y sustento armónico se pasa a la libre independencia de las partes *(Stimme)* (esto es, de las facultades) en el entramado contrapuntístico. Dicho de otra manera, ya no hay el concepto determinado previo para el que la imaginación produce el esquema, sino que este, aun siendo conforme a regla en general, o lo que es lo mismo, aun siendo efectivamente una representación de un procedimiento universal de construcción, no presupone el concepto determinado correspondiente. Kant lo expresa también, en el contexto de la obra de arte, diciendo que el genio, que se explica principalmente por la facultad de ideas estéticas[17], da la regla, regla que por tanto no puede ser aprendida ni enseñada, porque no precede a la obra, sino que surge con ella; «concepto», pues, «que es, precisamente por ello originario y abre a la vez una nueva regla, que no ha podido ser inferida a partir de principios o ejemplos previos algunos»[18].

Este conjunto de «nuevas reglas» que pone en juego la imaginación en su esquematización artística, así como los principios de la razón sobre los que ella se basa, funda la posibilidad de una reelaboración de la materia obtenida de la naturaleza «real», para forjar a partir de ahí una nueva «naturaleza» *(andere Natur)*, que sobrepasa, que se encuentra más allá *(über-treffen)*, de la naturaleza propiamente dicha. Surge así en la obra de arte y con ella un mundo nuevo hecho con la materia del mundo de todos los días, pero esencialmente diverso a él, donde esa misma materia se reorganiza en universos de sentido que exceden absolutamente de los conceptos expresados por el lenguaje ordinario y que, por tanto, solo encuentran expresión —precaria expresión siempre— en el lenguaje del arte.

---

17 «*Man kann [...] Genie auch durch das Vermögen* ästhetischer Ideen *erklären*» (KU, § 57, Anm. I, B 242; AA 5:344.04–05).

18 «*[...] Begriff, der eben darum original ist und zugleich eine neue Regel eröffnet, die aus keinen vorhergehenden Prinzipien oder Beispielen hat gefolgert werden können*» (KU, § 49, B 199; AA 5:317.16–18).

1.4 La poesía como arte supremo

No queremos terminar la exposición del pensamiento kantiano en torno al arte, sin referirnos al lugar que ocupa el arte poético en el sistema kantiano de las artes.

Ya hemos venido anunciando en páginas anteriores hasta qué punto es la poesía el modelo al que Kant recurre para formular su concepción de las ideas estéticas y, por tanto, para construir su teoría del genio. No es por ello de extrañar que en el comienzo del § 53 se exprese como sigue:

> Unter allen behauptet die *Dichtkunst* (die fast gänzlich dem Genie ihren Ursprung verdankt [...]) den obersten Rang. Sie erweitert das Gemüt dadurch, daß sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb der Schranken eines gegebenen Begriffs unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt. Sie stärkt das Gemüt, indem sie es sein freies, selbsttätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen läßt, die Natur, als Erscheinung, nach Ansichten zu betrachten und zu beurteilen, die sie nicht von selbst, weder für den Sinn noch den Verstand in der Erfahrung darbietet, und sie also zum Behuf und gleichsam zum Schema des Übersinnlichen zu gebrauchen[19].

Es, pues, precisamente por las particularidades analizadas ya en los apartados anteriores en lo que concierne al uso de la imaginación en la producción de ideas estéticas y a las peculiares relaciones que ella establece con el entendimiento y la razón, determinaciones que constituyen el elemento esencial en la definición del genio y que son evocadas sucintamente en este pasaje, por las que la poesía ha de situarse para Kant a la cabeza de todas las artes.

Sin entrar en esta cuestión polémica, nos interesa destacar para nuestro propósito, que la descripción del genio como facultad de ideas estéticas, vale ante todo, entre todas las artes, para la poesía[20]. Es decir, que todas las observaciones realizadas hasta aquí son, cuando menos, descripciones

---

19 KU, § 53, B 215; AA 5:326.22–35.

20 También polémica —dicho sea de paso— sería la cuestión de hasta dónde puede hacerse extensiva esta interpretación para el resto de las artes.

pertenecientes a un esclarecimiento de la esencia de la poesía, y que en buena parte, si las liberamos convenientemente de la teoría kantiana de las facultades, valen como material fenomenológico de primera mano para una posible fenomenología de la experiencia poética, objetivo último de nuestra investigación.

Dicho esto podemos pasar a tratar, sin mayor comentario, lo que consideramos una de las más valiosas aportaciones a esa futura determinación fenomenológica de la esencia de la poesía. No en vano, se trata de la reflexión de un poeta aún vivo —cuya obra, a pesar de ello, nos atrevemos a contar entre las más sobresalientes del siglo en lengua castellana—, y por tanto de una mirada que puede atenerse, más adecuadamente que ninguna otra, a la cosa misma.

2 LA NOCIÓN DE POESÍA EN EL PENSAMIENTO DE J. A. VALENTE

La experiencia poética y la experiencia mística son los dos centros en torno a los cuales gravita desde hace años la reflexión de Valente. No en vano, es su diálogo fecundo con la poesía y la experiencia mística quien ha iluminado no solo su meditación, sino también su producción poética. Sus conclusiones a este respecto han sido recogidas ejemplarmente en dos colecciones de ensayos, La piedra y el centro y Variaciones sobre el pájaro y la red.

La tesis central que preside estos textos es la afirmación de una radical convergencia entre experiencia poética y experiencia mística[21]. Dicha convergencia alcanza su más palmaria manifestación en la reproducción por parte de la experiencia poética de la sucesión de operaciones que constituyen en su esencia la experiencia mística. Es precisamente esta constatación la que permite elaborar una elucidación del lenguaje poético extraordinariamente fructífera y, a nuestro modo de ver, plenamente adecuada a su esencia.

No hay sin embargo en la obra de Valente una formulación sistemática de la misma; muy al contrario, las descripciones aparecen premeditadamen-

21 Aquí solo podemos indicar a modo de resumen los aspectos esenciales de la meditación de Valente. Para una consideración pormenorizada del tema, véase nuestro artículo *El silencio y la palabra. Una aproximación al pensamiento poético de J. A. Valente.*

te dispersas y desconectadas. Creemos, no obstante, que es posible e incluso necesario, presentar en unidad el conjunto de sus intelecciones y descripciones, aunque para ello nos veamos obligados a sustituir el comentario por la interpretación, yendo de este modo más lejos de lo que el propio Valente acaso iría. Nos disculpa el hecho de que hemos tratado siempre de respetar la cosa misma tal como ella se daba, antes que aherrojarla en un sistema de pensamiento más fácilmente accesible, pero también antes que condenarla a la oscuridad de lo inconexo. Toda unidad supone una articulación interna coherente y definida. Que esa coherencia sea en principio, para nuestros inveterados hábitos de pensamiento, infinitamente inapresable, no puede forzarnos ni a abandonar la cosa misma a la confusión de lo caótico, ni a traicionarla, sometiéndola a un sentido que no es el suyo.

Por ello, lo que sigue debe entenderse no tanto como la austera presentación de un pensamiento ajeno, cuanto como el primer trecho de un trayecto decididamente personal, que de la mano de un poeta extraordinario, nos atrevemos a hacer en el camino hacia una filosofía fenomenológica de la poesía.

2.1 La desconexión del lenguaje poético

Lo que, de entrada, define al lenguaje poético y lo delimita con relación al lenguaje comunicativo cotidiano es el descondicionamiento o desconexión (ἐποχή) de la palabra respecto de su función instrumental y ordinaria. La forma poética —afirma Valente— «se cumple sólo en el descondicionamiento radical de la palabra (19[22])».

Esta subversión del orden del lenguaje instrumental, que hace a Valente comparar la libertad del lenguaje del poeta con el de la locura (65), tiene múltiples consecuencias, en virtud de las cuales quedan abolidos los principios fundamentales sobre los que tal orden se instaura.

En primer lugar, la palabra poética desnuda de su significado al lenguaje instrumental. Se produce en ella un explícito «dejamiento del sentido (203)», un vaciamiento del significado propio de la palabra instrumental, que, como veremos, habrá que entender concretamente como un situarse antes del orden de las significaciones.

22 De aquí en adelante indicaremos con un número entre paréntesis la página de la edición, dada a la luz por Tusquets, de los textos y lugares referenciados. (Véase Bibliografía.)

De ello se sigue, en segundo lugar, la pérdida de la eficacia comunicativa del lenguaje. Ciertamente, el derrocamiento de la univocidad del significado, de la unívoca asociación de los sentidos con un conjunto de signos convencionales, en la que se basa la posibilidad del comercio intelectual, destruye en su propio fundamento la función instrumental del lenguaje ordinario.

Pero además, y como tercera consecuencia, la abolición del sentido en el poema provoca la supresión inevitable de la distinción entre forma y contenido. Ya no es posible, en efecto, seguir hablando de una relación entre el plano del significante y el plano del significado, cuando el último de ellos ha desaparecido; o dicho en términos de la fenomenología husserliana, ya no se puede describir la palabra (la palabra poética) como *expresión (Ausdruck)*, esto es, como composición de un lado físico (el puro complejo fónico *(Wortlaut)*) y una *intención significante (Bedeutungsintention)*. En el contexto de esta aniquilación de la dualidad lingüística hay que ubicar la reiterada referencia de Valente a la *asemioticidad* de la forma poética:

> La obra o la forma [...] son [...] asemióticas, lo que las distinguiría del signo lingüístico en su funcionamiento ordinario, si aceptásemos, retomando una conocida distinción de Henri Focillon, que el *signo significa y la forma se significa* (20).

Por último, junto con la supresión de la función comunicativa del lenguaje tiene lugar, en el centro de la relación de la palabra con aquel que la profiere, la anulación de su inteligibilidad. La palabra, el λόγος, deja de ser en su acepción primera λόγος. Se quiebra la unidad del término griego, al quedar la palabra más allá, o mejor, más acá de la razón y su discurso, cuya ligazón, cuya continuidad y linealidad, quedan seccionadas y, de este modo, abortadas.

2.2 La disolución de la palabra

Ahora bien, todo este proceso de anulación y deshacimiento al que la palabra se ve sometida en la experiencia poética se consuma en su autodisolución: la palabra, llevada por la experiencia poética al límite de su ser, se desvanece en el silencio. Valente ha hablado en este sentido de una nostalgia de desaparición: «[La forma tiende] a su disolución en toda experiencia extrema de la forma (239)»; y justamente en la extrema experiencia del

poema la consumación del lenguaje es su propia consunción: transparencia de la palabra, página en blanco, silencio.

Pero no es únicamente la palabra la que en esta experiencia radical del lenguaje se desvanece. Paralelamente a su extinción, tienen lugar otros más vastos procesos de disolución.

Está, por lo pronto, la *disolución del propio poeta*:

> Al igual que el lenguaje queda abrasado o disuelto en la luz o en la transparencia de la aparición, así queda el yo vidente abrasado o disuelto en la transparencia de la visión (242).

Valente está pensando aquí en esa experiencia característica del éxtasis místico en que toda imagen y toda visión son negadas y se disuelven en la «plenitud absoluta del oscuro rayo de luz [San Juan de la Cruz] (96)»[23], luz invisible de tan pura, en la que el ver, no encontrando partícula sensible alguna, ya no tropieza, y en la que la «mirada o la visión [...] se disuelven (96)». Esta experiencia se reproduce literalmente en la creación poética, en conexión con el fenómeno apuntado de disolución de la palabra. Allí, en efecto, devorada la totalidad de los entes y el entero espacio en su invisibilidad, deja el mirar de ser *acto* (en el sentido técnico de la fenomenología); pues la invisibilidad de la transparencia no puede ser jamás objeto, ni tampoco siquiera en el modo de una x vacía o en el de la mera mención de lo indeterminado. Y allí donde el objeto cae, el acto mismo se desvanece, se esfuma su intencionalidad primera y su referencia segunda a un yo trascendental o al polo de la conciencia pura. Así pues, el silencio en que la palabra se sumerge invade también a aquel que la pronuncia, y en el blanco mismo de la página se quema definitivamente su identidad. De ahí que el poema sea, en un profundo sentido, anónimo (20-21). Y de ahí que la voz que desde él emerge no pueda ser adscrita a una región nativa determinada.

Hay aún un tercer y decisivo momento en el proceso de disolución; se trata del fenómeno de la «suspensión del tiempo (243)», y, por tanto, de la disolución de su continuidad. Lo que acontece en esta suspensión es una síntesis de pasado absoluto y absoluto porvenir. La fase del presente acoge en su suspensión dos magnitudes de tiempo inconmensurables que

---

23 Cf. San Juan de la Cruz, Noche oscura, II, 5, 3 («rayo de tiniebla»), y II, 8, 2–4 (la luz pura y su invisibilidad). La formulación citada es de Valente.

lo invaden y en él se fusionan. Por una parte, el pasado, o más exactamente, su más honda raíz: el punto del origen de todos los tiempos, vivido en una suerte de memoria primordial; por la otra, y fundiéndose con aquel, el futuro absoluto (o el horizonte, todo él desplegado, de su infinitud), vivido como inminencia.

Es esta triple disolución de tiempo, yo y palabra la que provoca el surgimiento de un estado de receptividad extrema que define lo que Valente ha llamado «estado de escritura (253)». Estado «de espera o de escucha (253)», que es coligación de actividad y pasividad máxima, síntesis de extrema tensión y máxima quietud, en las que el poeta, vaciado de sí y de todo lenguaje, comparece ante una perpetua inminencia.

2.3 El silencio y lo indecible

Mas el silencio que resta de la disolución de la palabra no es, contra lo que pudiera parecer, el vacío del no ser, sino la invasora plenitud del origen, del origen del ser, seno o matriz en que todo se engendra. El silencio sería, pues, lo informe del fondo, el limo, el ἄπειρον; y como tal la «potencialidad infinita de todas las formas (91)», la *absoluta matriz*, «[el] *arkhé* [...] donde se incorporan perpetuamente las formas (63)».

El silencio sería, en este sentido positivo, el principio de gestación, y lo gestado en él, una nueva palabra: la palabra primera, la de la poesía. Pues el silencio, ese que en su interior albergan las palabras y con el que ellas, por virtud de la experiencia poética, se funden en mística unión; este silencio es quien en ellas mismas —en su entraña, que es él— las reengendra. La palabra se entrega —dejada de sí, olvidada de sí, deshecha en amor y nostalgia— a su centro o fondo. Se abisma en él, se precipita, cae desde sí hacia sí, hacia esta su más recóndita intimidad, en que al cabo se disuelve. Pero en su disolverse, en su morir, obra a un tiempo su propio nacimiento. Pues muere la palabra dentro de sí para nacer en sí, desde su propio centro. Muere, como cae la semilla, hundiéndose en sus limos que ella misma fecunda y que habrán de entregarla nuevamente a la luz. Autofecundación de la palabra en el silencio; palabra que se nace, se fecunda y se engendra desde su matriz, desde su raíz: desde y por su silencio.

La regresión de la palabra a su matriz y su disolución en el silencio es a la vez, por tanto, asistencia a su propio nacimiento. No hay aquí, en efecto, distinción —no puede haberla— entre un antes y un después

inmediatos al silencio. Centro o nodo, el silencio, en torno suyo crea un campo gravitatorio único donde la doble dirección de lo que a él afluye y desde él mana está determinada por la misma y sola fuerza de su atracción. Así pues, en cuanto a su naturaleza intrínseca, la palabra de la extinción y la del nacimiento son la misma palabra.

Mas frente a estas descripciones puede elevarse, desde el pensamiento, la siguiente objeción: si la trasparición del silencio es, como dijimos, la culminación del proceso de autodisolución emprendido por el lenguaje en la experiencia poética, ¿no es acaso el advenimiento de una nueva palabra, aunque gestada por el propio silencio, negación de la absoluta manifestación de este? La evidencia incontestable de tal réplica empuja nuestra meditación hacia una paradoja insoslayable. No obstante, es justo en esta paradoja en donde radica la esencia de lo poético. Asumirla plenamente nos permite comprender que la experiencia poética es, ante todo, *vivencia de una imposibilidad*. Pide, en efecto, la palabra morir en el silencio, pero morir nombrándolo; dejar que solo sea él, pero siéndolo en ella. Mas el silencio es lo indecible, lo que jamás decir alguno podría contener, lo que, antes bien, exige la destrucción de todo *dictum*. Y sin embargo, el silencio permanecería recluido en su impotencia, en su ignota innominación, si junto a sí no tuviese a la palabra. Por eso es él quien la requiere, para hacer de ella su ángel, su heraldo y su testigo; aunque, al serlo, en cierto modo ella misma lo oculte nuevamente.

La poesía se sustancia precisamente en este paradójico e incallable *decir de lo indecible*. Más aún, su principal función es mostrar esta su imposibilidad:

> Mostrar que hay un indecible existente es función máxima de esa palabra [la poética] (73).

> [La palabra poética] lleva la palabra a su tensión máxima [...] al forzarla a decir en su misma precariedad, y sólo en ella, la imposibilidad del decir (203).

De ahí que la palabra de la poesía tenga que instalarse en un terreno anterior a toda significación. Pero esta anterioridad de la palabra con respecto al orden de las significaciones no es sin embargo, como en un principio pudiera parecer, mera carencia de significado. Muy al contrario, es la «imposibilidad de abreviación a un sentido [unívoco] (215)», esto es, la sobreabundancia, la *plétora del sentido*, lo que hace estallar, por plenitud,

el sentido. Y ello es así, porque la palabra de la poesía, traída a su nacer por el silencio, hereda de él la potencialidad infinita de las formas que le caracteriza y retiene, tan próxima todavía como está a su matriz, la ilimitada fertilidad de esta. «Palabra matriz (63)», pues, ella misma, la palabra poética, palabra «preñada de significación» (según Scholem, citado por Valente (63)), y —extremando su condición hermafrodita, que tan iluminadora acaba de ser para nosotros— «[palabra] seminal: *logos espermático* (66)».

Se podría, en este sentido, afirmar incluso que la imposibilidad de la palabra de la poesía consiste precisamente en esta infinitud del horizonte de sus posibilidades. Y es ahí, en la sobrecarga del horizonte de infinitud que la palabra contiene en su propio seno, donde todo decir queda por siempre detenido, volcado hacia sus fondos abisales en espera de una inminencia.

Algo entonces se anuncia en un murmullo o clamor —¿de quién? ¿de quiénes?—: respiración del fondo, hálito, que accede desde una distancia inmensurable.

3 COMPARACIÓN ENTRE LOS PENSAMIENTOS ESTÉTICOS DE VALENTE Y KANT

Si tratásemos de contener en una representación única el armazón básico de la meditación kantiana, obtendríamos algo parecido al siguiente esquema. (Ilustración 1 de la página 20.)

Asimismo, es posible elaborar un esquema semejante de la descripción que, de la mano de Valente, hemos presentado en la sección 2. (Ilustración 2.)

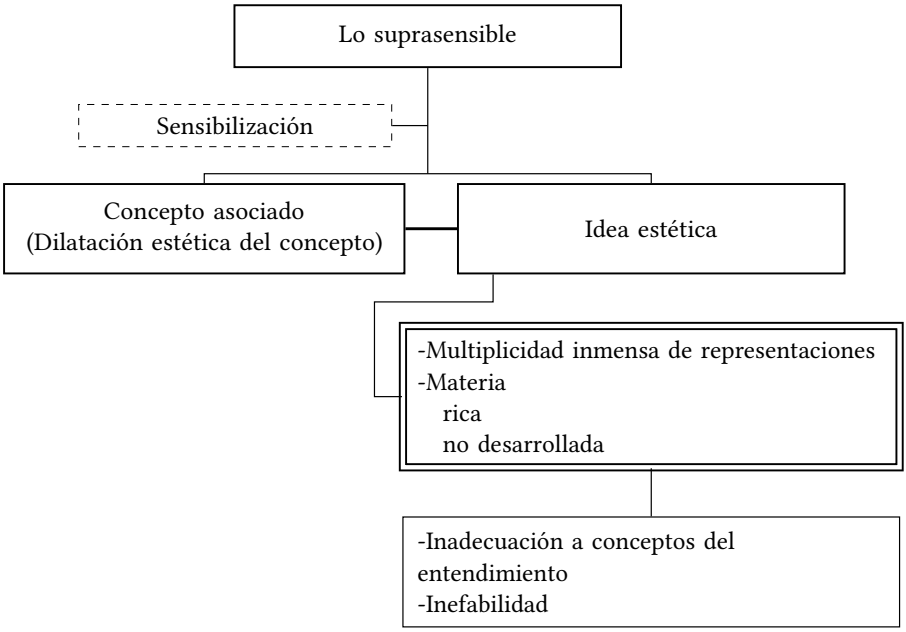


Ilustración 1

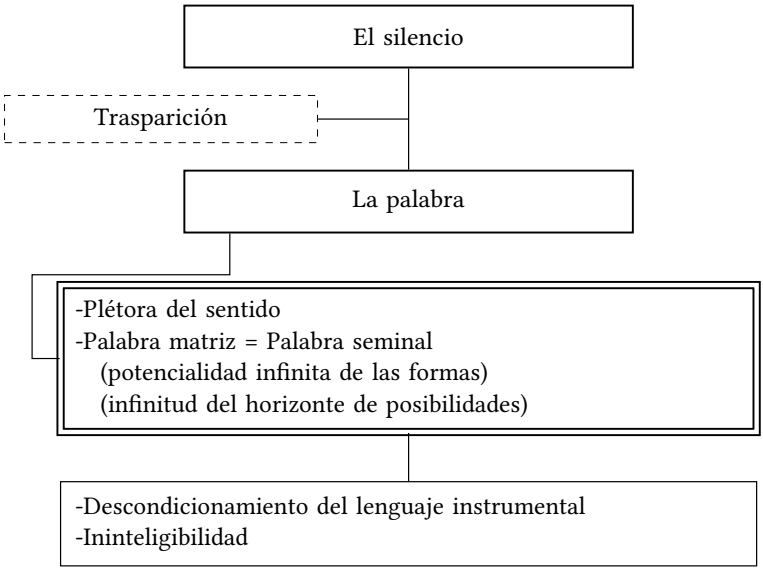


Ilustración 2

La intención de estos gráficos es resaltar las extraordinarias semejanzas que subsisten entre los pensamientos estudiados, y que de esta manera pueden ser contempladas en un solo golpe de vista. No tenemos para ello que recurrir a complejas adaptaciones o a rebuscadas asociaciones de ideas. Por el contrario, creemos que en ambos esquemas se recoge lo esencial. Y lo que sin duda no deja de sorprendernos es esa insospechada similitud en el corazón del asunto. Las diferencias de estilo y pensamiento existentes entre Kant y la reflexión poética contemporánea quedan así allanadas por una intuición hasta tal punto pareja que aun en su expresión lingüística resulta a veces coincidente.

El germen común de tal semejanza es la constatación puramente fenomenológica de la existencia de una sobreabundancia o plenitud ilimitable de contenido en la esfera de lo poético, sea ella puesta en el plano de la idea estética o imagen poética (Kant), o séalo en el de su manifestación lingüística, esto es, en el de la palabra (Valente). Plétora del sentido o multiplicidad desbordante de representaciones, que en ambos casos es aprehendida como *materia germinal*: rica materia no desarrollada, en un caso (Kant), palabra matriz o logos espermático, en el otro, que contiene en su interior un horizonte inmenso de posibilidades, una potencialidad infinita.

Este descubrimiento fundamental surge, a su vez, en los dos pensamientos a partir de una evidencia aún más fácilmente perceptible, a saber, la de la insalvable distancia que media entre el mundo cotidiano y el universo poético: dos usos divergentes de la imaginación o dos naturalezas (Kant), dos formas radicalmente opuestas del lenguaje (Valente); libertad y desconexión de la imaginación o de la palabra frente a la ley constrictora del entendimiento o frente al orden del lenguaje instrumentalizado. Lo poético, por tanto, inadecuado a los conceptos del entendimiento y por ello inefable, carente de significados unívocos y por ello, en un cierto sentido, ininteligible, se sitúa en una región anterior a la del λόγος, más acá del concepto y de su expresión lingüística.

Pero es más, aquella peculiaridad de la idea estética o de la palabra poética en que ella se encarna, esa inapelable ruptura de los límites que ellas provocan, ese carácter suyo desbordante e inasible, es comprendido, en ambas meditaciones, como herencia de un en-sí que está más allá de las fronteras de la experiencia y del lenguaje. Se trata en el primer caso

de lo suprasensible, que alcanza una suerte de paradójica sensibilización mediante la idea estética; en el otro, del silencio engendrador, principio o centro fontanal de la propia palabra y que esta deja trasparecer en el proceso ya siempre incoado de su autoinmolación.

Así pues, a pesar de las diferencias, por otra parte notorias, entre estos dos caminos de reflexión estética, su desenvolvimiento viene presidido por una intuición unánime. Y es precisamente esta identidad de fondo —cuya mostración constituye el objeto de nuestro trabajo— la mejor confirmación de la existencia de un núcleo descriptivo, independiente de ulteriores interpretaciones, fenomenológicamente detectable en la región de lo poético.

EPÍLOGO

Virtud indiscutible del método fenomenológico es el esfuerzo denodado por acometer su investigación de las regiones del ser con el mayor respeto hacia lo propio de cada una de ellas. Aunque no podamos aquí entrar en la polémica interminable contra las tesis de la hermenéutica, baste decir por el momento, como justificación del proceder fenomenológico, que, sea lo que fuere de la hipotética neutralidad de su mirada, es inexcusable en toda investigación de ontología regional partir de una primera experiencia de los entes que configuran la región de que se trate. La descripción de esta experiencia debe asumir siempre la posibilidad de que en su despliegue surjan para el pensamiento insoslayables paradojas o profundas contradicciones con lo hallado ya en otras regiones genéricamente emparentadas; debe, pues, no ceder a la precipitada tendencia de la razón de allanar cuanto antes, en un sistema coherente, todos los escollos que se levanten ante el pensamiento.

La descripción de la experiencia poética, tal como ha sido esbozada en la sección 2, arroja el pensamiento a un vórtice de preguntas, cuya formulación determina la geografía de futuras investigaciones. Queremos terminar, pues, nuestra exposición haciendo explícito el cúmulo de problemas, estrechamente vinculados entre sí, que aquí se suscitan.

¿Si la determinación de la esencia de la palabra poética no se deja apresar en los términos fenomenológicos clásicos, que en lo fundamental son también supuestos por las modernas teorías estructuralistas y pragmáticas del lenguaje; es decir, si la palabra poética no es explicable sobre el modelo

de la interrelación de contenido fónico e intención significante, tal como ha sido definida por Husserl[24], cómo entenderla entonces? ¿Puede considerarse como un caso del género señal *(Anzeichen)*, o hay que acudir a nuevos conceptos que sobrepasen la distinción *Ausdruck–Anzeichen*? Y en este orden de cuestiones, ¿qué papel atribuir al «lado físico» de la palabra, dado que ya no es suficiente entender la vivencia intuitiva en que este se constituye como mero apoyo *(Stütze)* de la intención significante que se funde con ella y que acapara en el acto total todo el interés[25]?

Por otra parte, y atendiendo a los fenómenos de extinción propios de la experiencia poético-mística, ¿si es cierto que en tal experiencia tiene lugar una disolución de la identidad del sujeto, cómo explicar la posibilidad misma de su descripción, cuando se ha perdido la unidad de la apercepción trascendental, y por tanto la unidad entre el sujeto que efectúa la descripción y el «agente» de la experiencia descrita? ¿Cómo entender exactamente el mentado «anonimato» de la obra? ¿Hasta dónde ha percibido ya el propio Kant parte de la problemática al aludir a un don «natural» como fundamento del genio[26]? Más en concreto, ¿no está Kant abriendo la posibilidad de una lectura no idealista (hölderliniana) de la experiencia estética con este concepto de una «naturaleza» como *athesis* prerreflexiva, previa a la distinción sujeto–objeto y a la posición de la autoconciencia[27]? Y muy cerca de estas posibilidades, ¿en qué medida puede todavía ser pertinente el concepto platónico de ἐνθουσιασμός[28]? ¿Quién sería desde este punto de vista el poeta?, ¿quién el dios que lo posee?

Y junto a esto, ¿es verdad que el ámbito estético y el cognoscitivo están

---

24 Véase *Logische Untersuchungen*, II/1, «Ausdruck und Bedeutung», §§ 1–10, especialmente §§ 9–10 (*Husserliana* XIX/1, pp. 43–48).

25 En este orden de cuestiones hay que reseñar el muy interesante esfuerzo de Merleau-Ponty, que entiende la palabra como un gesto que porta en sí mismo su sentido, que lo dibuja o lo realiza, y cuya relación con él, por tanto, no puede ser la extrínseca del signo. (Véase *Phénoménologie de la perception VI.*)

26 Una lectura más ortodoxa de Kant en este punto es lo que hace a Heidegger incluir la teoría kantiana de la poesía todavía dentro de la concepción clásica del lenguaje como expresión, aunque lo sea como expresión de la imaginación. (Véase *Unterwegs zur Sprache p. 19*)

27 Véase Felipe Martínez Marzoa, *De Kant a Hölderlin*, § 1.4, pp. 46–49, especialmente pp. 48–49; para la conexión con Hölderlin, § 3.1, pp. 93–99.

28 Véase Platón, *Ión*, 533d–534e.

perfectamente delimitados y son, en este sentido, inconmensurables; o por el contrario hay lugar, más acá del λόγος, para otra forma de conocimiento, para otra sabiduría, la verdaderamente humana (la ἀνθρωπίνη σοφία, reclamada por Sócrates), donde el saber sería un *intelligere incomprehensibiliter* (Nicolás de Cusa)[29], un «entender no entendiendo / toda ciencia trascendiendo» (San Juan de la Cruz)[30], cuya máxima expresión sería la poesía? ¿Hasta qué punto no fue ya este el mensaje central del propio Sócrates en *La Apología*, con su continua reivindicación del oráculo délfico[31]; en relación con la cual hay que entender, a nuestro modo de ver, la anécdota, referida por Platón en el *Fedón*, en la que Sócrates, en sueños, es instado a dedicarse a la μουσική, purificándose así antes de la muerte[32]? Es decir, ¿hasta qué punto el filosofar mismo acaso no comienza históricamente con la tácita afirmación de que el arte es la filosofía suprema?

A estos y parecidos problemas deberán dedicarse las investigaciones futuras.

---

29 Cf. *De docta ignorantia*, I, 4, título del capítulo (*Opera omnia*, I, n. 11): «incomprehensibiliter intelligitur».

30 Véanse las Coplas del mismo, hechas sobre un éxtasis de harta contemplación («Entréme donde no supe»), estrofa 3, vv. 23–24, en *Obras completas*, ed. de Lucinio Ruano de la Iglesia.

31 Platón, *Apología*, 20d–e (sabiduría humana), 21a y 23a–b (oráculo e interpretación).

32 Platón, *Fedón*, 60e–61b.

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

HEIDEGGER, M.: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Günther Neske, 1990[9].

HUSSERL, E.: *Gesammelte Schriften*, Hamburg, Felix Meiner, 1992. En particular, vol. 3: *Logische Untersuchungen*, II/1, «Ausdruck und Bedeutung»; texto según *Husserliana* XIX/1.

KANT, I.: *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, Felix Meiner, 1990[3].

–: *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Felix Meiner, 1990[7], ed. de Karl Vorländer, con bibliografía de Heiner Klemme.

–: *Gesammelte Schriften* (Akademie-Ausgabe, AA), vols. III (*Kritik der reinen Vernunft*, edición B), IV (*Kritik der reinen Vernunft*, edición A) y V (*Kritik der Urteilskraft*). Texto digital: Bonner Kant-Korpus, Electronic Akademie-Ausgabe.

Se emplean las abreviaturas KrV para *Kritik der reinen Vernunft* y KU para *Kritik der Urteilskraft*. A y B remiten a la paginación de las ediciones originales; en KU se conserva la paginación B. Los localizadores AA indican volumen:página.líneas; en los intervalos que cruzan una página se repiten página y línea. Las citas de KU siguen el texto de la edición Meiner/Vorländer aquí identificada, incluidas sus variantes; los localizadores AA no implican adoptar las lecturas de la edición electrónica.

MARTÍNEZ MARZOA, F.: *De Kant a Hölderlin*, Barcelona, Visor, 1992.

–: *Desconocida raíz común*, Barcelona, Visor, 1987.

–: *Releer a Kant*, Barcelona, Anthropos, 1989.

MERLEAU-PONTY, M.: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

NICOLÁS DE CUSA: *De docta ignorantia*, ed. de Ernst Hoffmann y Raymond Klibansky, *Opera omnia*, vol. I, Leipzig, Felix Meiner, 1932.

PLATÓN: *Apologia*, New York, Oxford University Press, 1995.

–: *Io*, New York, Oxford University Press, 1903.

–: *Phaedo*, New York, Oxford University Press, 1995.

Para los localizadores de los pasajes platónicos se sigue la numeración de Stephanus en el texto griego de Perseus, *Platonis Opera*, ed. de John Burnet, Oxford, Clarendon Press, vols. I (1905: *Apologia*, *Phaedo*) y III (1903: *Io*). Texto digital: Perseus, *canonical-greekLit*.

SAN JUAN DE LA CRUZ: *Obras completas*, edición crítica, notas y apéndices de Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991[13].

SANJUÁN PERNAS, L.: *El silencio y la palabra. Una aproximación al pensamiento poético de José Ángel Valente*, 1998. Texto digital en ObraReunidaLSP.

VALENTE, J. A.: *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

AA.VV.: *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, Madrid, CSIC-Visor, 1990.

DUFRENNE, M.: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1992[3].

HÖFFE, O.: *Immanuel Kant*, Barcelona, Herder, 1986.

INGARDEN, R.: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer, 1972[4].

SCHMID, C. CH. E.: *Wörterbuch zum leichtern Gebrauch der Kantischen Schriften*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

VALENTE, J. A. y TÀPIES, A.: *Comunicación sobre el muro*, Barcelona, La Rosa Cúbica, 1998.

VALENTE, J. A.: *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994.

ZAMBRANO, M.: *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1988[2].