

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

TRABAJO FIN DE GRADO

ENSAYO

CREATIVIDAD E IMITACIÓN EN LA *CRÍTICA DEL JUICIO*: LA FIGURA DEL GENIO EN KANT

Nombre del estudiante: Marina Pérez del Valle

Grupo del TFG al que pertenece: 10

Convocatoria: ordinaria (junio)

Número de caracteres: 34.584

Índice

1. Introducción.....	3
2. Elementos formales de la estética kantiana: lo bello y el Juicio del gusto.....	4
3. Las características del arte: el arte bello.....	8
4. La figura del genio.....	11
5. Conclusión	16
6. Bibliografía.....	16

1. Introducción

A día de hoy, la *Crítica del Juicio* es a menudo ignorada en favor de la *Crítica de la razón pura* y de la *Crítica de la razón práctica*. Esto se debe a que se trata de la menos asequible de las tres, tanto por su estructura como por su objetivo como por la variedad de temas tratados.

A menudo se ha dicho que se trata de una obra sobre estética, pero pese a la influencia que ha tenido en este ámbito, no se trata de un aparte en la filosofía de Kant. Al contrario, juega un papel fundamental en esta, ya que con su publicación en 1790 el sistema crítico kantiano debía quedar terminado.

El objetivo de esta obra, por tanto, es reexaminar y ampliar el edificio construido con las otras dos Críticas, no mediante la introducción de una tercera parte en el sistema, sino mediante la introducción de un eslabón faltante en el orden de nuestras facultades del conocimiento: el Juicio, “que, en el orden de nuestras facultades de conocimiento, forma un término medio entre el entendimiento y la razón” (CJ, p. 88).¹ Por tanto, la *Crítica del Juicio* presupone un conocimiento previo de la estructura del sistema que Kant había proyectado en la primera y en la segunda Crítica (Schaper, pp. 367-8), lo cual hace de ella una obra muy exigente.

Una dificultad adicional es la estructura de la obra, con la división en dos partes cuya relación puede ser interpretada de diferentes formas. Aunque es posible leer la “Crítica del Juicio Estético” y la “Crítica del Juicio Teleológico” como unidades separadas, de tal forma que se pueden considerar las ideas de Kant sobre estética independientemente del resto de temas tratados, otra lectura posible y más interesante filosóficamente es considerarlas partes relacionadas y complementarias, de forma que los temas de la una iluminan los temas de la otra. Esto hace necesario no perder de vista la estructura global de la *Crítica del Juicio*, aun cuando solo se estudie uno de sus temas.

Finalmente, la obra presenta dificultades debido a la cantidad de estos y su aparente disparidad (desde estética hasta filosofía de la biología, pasando por filosofía moral y teoría del conocimiento).

¹ Las referencias correspondientes a la Crítica del Juicio serán dadas como “CJ” y el número de sección en caso de ser una paráfrasis o el número de página en la edición de García Morente en caso de ser una cita textual.

En lo que sigue trataré el problema de la tensión entre el requisito de la originalidad y el requisito de la conformidad al gusto, es decir, entre la libertad y la determinación que se da en la obra y en el proceso creativo del genio. Según lo dicho anteriormente, será importante no perder de vista el contexto filosófico en el que se enmarca este tema, sobre todo considerando que no solo no es el genio el tema central de la *Crítica del Juicio*, sino que no aparece hasta §46, en la “Analítica de lo Sublime”, el segundo libro de la “Analítica del Juicio estético”. Es decir, pese a que estas secciones puedan ser leídas por sí mismas, el hecho de que Kant las sitúe después de cierta cantidad de material precedente sugiere que es razonable asumir² que este es necesario para entender las secciones que tratan del arte y del genio.

Por tanto, comenzaré examinando algunos aspectos formales de la estética kantiana, en especial las características de los juicios sobre lo bello, para luego tratar el tema del arte y los requisitos que debe cumplir para ser producto del genio. Finalmente estudiaré las consideraciones que Kant hace sobre la figura del genio y exploraré cómo convergen en ella diversas tensiones de su teoría estética, incluyendo la que se da entre la creatividad y la imitación tanto en el producto como en el proceso de producción artística.

2. Elementos formales de la estética kantiana: lo bello y el Juicio del gusto

Pese a la variedad de temas tratados en ella, la *Crítica del Juicio* no trata ni sobre lo bello ni sobre lo sublime ni sobre la finalidad. Como indica el título, el tema principal es la facultad de formar juicios sobre estos temas (Brandt, p. 43) y el tipo de validez a la que estos pueden aspirar. La pregunta de la tercera Crítica es entonces la siguiente: ¿podemos formular juicios universalmente necesarios sobre lo estético y lo teleológico? Y si es así, ¿cómo?

El Juicio o facultad de juzgar³ es “la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal” (CJ, p. 102). Esta facultad se divide a su vez en un Juicio determinante y en un Juicio reflexionante. En el primer caso, el universal es conocido, y lo que hay que hacer es subsumir el particular bajo él. En el caso del Juicio reflexionante,

² Por supuesto, la tesis de que la discusión sobre el arte y el genio son un añadido al resto de la Crítica que se encuentra en un lugar aleatorio es también posible y ha sido en ocasiones defendida, pero es poco coherente teniendo en cuenta el afán de sistematicidad de Kant.

³ Siguiendo la terminología de García Morente, a lo largo de este trabajo utilizaré “Juicio” para referirme a la facultad de juzgar, y “juicio” para referirme a cada juicio particular producto del ejercicio de esta facultad.

sin embargo, es el particular el que es conocido, y la tarea es encontrar el universal. Es decir, el Juicio determinante subsume los particulares bajo leyes ya dadas, mientras que el Juicio reflexionante subsume el particular bajo una ley todavía no conocida y que de hecho debe darse a sí mismo. Esto último quiere decir que el Juicio reflexionante es autónomo: “Él mismo debe dar un concepto por medio del cual propiamente ninguna cosa es conocida, pero que le sirve a él mismo de regla, aunque no de regla objetiva a la que pudiera conformar su juicio, porque entonces otro Juicio sería necesario para poder decidir si el caso de la regla es dado o no” (CJ, p. 89).⁴ Y esto es especialmente característico de los juicios estéticos (ib.).

Tanto en el caso del Juicio teleológico como en el Juicio estético, el proceso comienza con un objeto singular, ya determinado como objeto de la experiencia según la intuición y el entendimiento (al contrario que en la *Crítica de la Razón Pura*, donde el problema central era la posibilidad de esta determinación). Estos objetos, sin embargo, se prestan a una segunda determinación, la de lo estético en la intuición y la de lo teleológico en el entendimiento.

El Juicio estético es la primera forma del Juicio reflexionante, y se ocupa de lo bello y lo sublime (Höffe, p. 7). La denominación “estético” procede del griego *aisthesis*, y hace referencia a nuestra sensibilidad e intuición. Los juicios que afirman la belleza de un objeto o de su representación son denominados por Kant juicios del gusto (*Geschmacksurteile*), y ya que la obra del genio será precisamente el arte bello, son estos los que debemos examinar.

Para determinar lo bello, Kant hace uso de su clasificación de los juicios. Respecto a la cualidad, lo bello es aquello que place sin interés alguno. Respecto a la cantidad, place sin concepto pero sin embargo universalmente. Respecto a la relación, es sin representación final de un fin. Y respecto a la modalidad, encuentra sin concepto un bienestar necesario (Höffe, p. 11).

Para estudiar el aspecto de placer desinteresado será necesario examinar la distinción entre lo bello y lo agradable. En el caso de lo meramente agradable o desagradable, el sentimiento está guiado por el interés, lo cual quiere decir que es

⁴ Merece la pena señalar, ya que en la introducción se ha mencionado que un objetivo de la *Crítica del Juicio* es el cierre del sistema crítico, que el Juicio reflexionante es un nuevo elemento introducido esta obra que soporta la sistematicidad como ideal regulativo, en vez de serle asignada esta a la razón como sucedía en la *Crítica de la Razón Pura*.

fundamentalmente privado. Sin embargo, cuando se trata de lo bello, entra en juego el sentimiento de placer y dolor (*Gefühl der Lust und Unlust*), que está caracterizado por ser desinteresado y universalmente comunicable.

Precisamente lo que causa este placer es la finalidad. Por finalidad no hay que entender aquí una finalidad mecánica, de la cual se ocuparía el entendimiento, ni tampoco el concepto de finalidad que posee la razón, mediante el cual es imposible captar objetos de la experiencia. La única facultad capaz de comprender una finalidad que no es ni estrictamente empírica ni estrictamente racional, sino que es teleológica, es el Juicio como facultad intermedia entre el entendimiento y la razón, pero no en su forma determinante, sometido a las leyes del entendimiento, sino en su forma reflexionante: “la finalidad es, pues, un particular concepto a priori que tiene su origen solamente en el Juicio reflexionante” (CJ, p. 104)

En el caso de los juicios teleológicos, la finalidad es objetiva, es decir, es una finalidad que se encuentra en el objeto mismo (que pertenece a la naturaleza). En los juicios estéticos, por el contrario, la finalidad es subjetiva, y se manifiesta en la presentación del objeto unida al sentimiento de placer en el sujeto (Bruno, p. 63). El objeto debe producir placer de forma universal, pero debe hacerlo sin utilizar conceptos, ya que si entrasen en juego los conceptos estaríamos en el caso no de los juicios estéticos, sino de juicios del conocimiento.

Esta falta de concepto quiere decir que los juicios del gusto deben ser siempre sobre *este* objeto individual que es juzgado bello. Pero, ¿no es contradictorio afirmar que los juicios del gusto son universales y a la vez que son sobre objetos individuales? Además, el que los juicios del gusto estén determinados por el sentimiento y no por el concepto del objeto parece apuntar al hecho de que no es posible equivocarse sobre ellos, ya que uno no puede equivocarse respecto a su propio sentimiento de placer o displacer. Si esto es así, parecería que los juicios del gusto solo pueden tener validez subjetiva, y sin embargo esto es algo que Kant niega rotundamente.

¿Cómo se resuelve esta aparente contradicción? ¿Cómo pueden los juicios del gusto aspirar a una validez universal pero basarse en una finalidad subjetiva, hacer referencia solo a objetos individuales, y no hacer uso de conceptos?

Es en la “Deducción de los juicios estéticos puros” donde Kant prueba que los juicios mediante los cuales juzgamos que un objeto singular es bello tienen validez

universal. Para empezar, podemos descartar que la universalidad de los juicios del gusto se base en una generalidad inductiva, ya que no hay ningún motivo para creer que todos los objetos bellos tengan características comunes. Un objeto es bello porque, tal y como está hecho como objeto individual, cumple con un estándar normativo que los seres humanos imponen con sus facultades de conocimiento, y que no puede darse como principio objetivo (Fricke, p. 126). Estos estándares no pueden ser confundidos con el gusto de la época o de una cierta cultura, sino que el juicio sobre lo bello debe ser autónomo (ib.). Esta autonomía, sin embargo, no puede querer decir que los juicios sobre lo bello dependen de cada uno, ya que deben ser universalmente comunicables, y al mismo tiempo, esta universalidad no puede depender de un concepto.

La línea, por tanto, es muy fina: Kant debe mantener el carácter estético de estos juicios, es decir, no caer en meras consideraciones sobre lo agradable, sin transformarlos en juicios del conocimiento, y esto es solo posible basándolos en un principio a priori no referido a un concepto, es decir, subjetivo. La clave para resolver esta aparente contradicción está en el hecho de que “subjetivo”, aquí, no quiere decir que varía de sujeto a sujeto, sino que quiere decir que está referido al sujeto (Höffe, p. 15), entendiendo por sujeto algo universal, algo que todo ser humano es precisamente en virtud de ser humano.

La experiencia subjetiva de placer en la que se basan los juicios del gusto no puede ser explicada por medio de la razón. Esto quiere decir que la belleza no es una propiedad de la cosa en sí misma, sino de cómo el sujeto responde a la cosa. Cuando decimos que un cierto objeto es bello, claramente decimos algo sobre el objeto (‘es bello’), pero al mismo tiempo somos incapaces de determinar qué exactamente es lo que lo hace bello. El objeto es bello precisamente *porque* provoca en nosotros una cierta sensación de placer. La universalidad, por tanto, no puede depender del objeto bello, sino que debe basarse en la validez universal del sentimiento de placer, que es subjetiva, es decir, válida para todos los sujetos capaces de formular estos juicios.

El principio a priori del Juicio asegura la validez subjetiva, y por tanto debe ser un estado mental en el que se encuentran todos los sujetos capaces de formular juicios del gusto. Este estado es una armonía entre nuestras facultades mentales (específicamente imaginación y entendimiento) que todos compartimos y que no requiere la presencia de ninguna regla de síntesis, es decir, que se da en el juego libre el entendimiento y la imaginación: “El placer en lo bello [...] acompaña la aprehensión común de un objeto

mediante la imaginación, como facultad de la intuición, en relación con el entendimiento, como facultad de los conceptos, por medio de un proceder del Juicio, [...] solo para percibir la adecuación de la representación a la actividad armoniosa (subjetivo-final) de ambas facultades de conocer en su libertad” (CJ, pp. 232-233).

Pero, ¿qué es este juego libre del entendimiento y la imaginación? Kant proporciona solo una definición negativa: es una armonía de las facultades mentales que no está restringida por el concepto del objeto. En los juicios del conocimiento, los conceptos son reglas para la síntesis de la multiplicidad (*Crítica de la Razón Pura*, A 160), por lo que la imaginación opera bajo dicha regla y no libremente. En los juicios del gusto, por el contrario, la imaginación sintetiza la intuición libremente, ya que no hay un concepto que la determine, es decir, la relación entre la imaginación y el conocimiento no está sometida a reglas.

La cuestión de cómo es posible esta relación entre imaginación y entendimiento en ausencia de un concepto es difícil,⁵ y la solución apela a un tipo de ideas que Kant denomina ideas estéticas, que son precisamente producto del genio.⁶

3. Las características del arte: el arte bello

Hasta aquí hemos discutido aspectos formales de la teoría kantiana dirigidos a cuestiones sobre la objetividad y la universalidad de los juicios del gusto, pero todavía falta explicar cómo estos aspectos se manifiestan en la creación artística y la tensión que generan.

El tratamiento estos temas comienza con una explicación de las características del arte en general en §43, continúa en §44 con la discusión del arte bello, en §45 con la relación entre el arte bello y la naturaleza, y finalmente en §§46-50 con la discusión sobre la naturaleza del genio artístico. Ya que el producto del genio será el arte bello, el primer paso debe ser examinar las características del arte según Kant, que surgen a lo largo de una serie de distinciones en las secciones 43 y 44 de la *Crítica del Juicio*.

⁵ El problema empieza al recordar que el entendimiento es la facultad que se ocupa de los conceptos, por lo que parece que si no hay conceptos presentes el entendimiento no tiene papel que jugar.

⁶ Esta solución no es perfecta, o al menos no es completamente clara, ya que hay pasajes donde Kant parece afirmar que las ideas estéticas son producto de la mera imaginación, por ejemplo en CJ, p. 259.

La primera distinción es entre arte y ciencia, que es análoga a la distinción entre la habilidad y el conocimiento o entre las capacidades prácticas y las teóricas: la una es productiva, mientras que la otra solo busca conocer, y no crear. Es decir, un objeto pertenece al dominio del arte si el mero hecho de tener conocimiento de él no nos posibilita el crearlo, ya que lo bello no puede ser determinado científicamente por medio de pruebas (Cassirer, p. 269).

La segunda distinción es entre arte y oficio. Este es trabajo, deseable por sus resultados, mientras que el arte, por el contrario, es agradable por sí mismo y es exitoso si se entiende no como trabajo sino como juego. La distinción fundamental entre ambos es el requisito de la libertad: el arte se elige libremente por sí mismo, mientras que la artesanía se elige por algún otro motivo.

A continuación, Kant elabora distinciones dentro del arte mismo. Este puede ser mecánico, si solo busca hacer realidad un objeto de acuerdo al conocimiento sobre este, es decir, si solo busca hacer una reproducción técnicamente correcta del objeto, o puede ser estético, si tiene como objetivo inmediato el sentimiento de placer (*Gefühl der Lust*). Dentro del arte estético hay a su vez dos clases: un arte cómodo, en el que el placer acompaña a las representaciones como mera sensación y cuyo fin es el mero disfrute, y un arte bello, que es “un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y, aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social” (CJ, p. 248) y cuyo fin es que “el fin es que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento” (CJ, p. 247).

De todas estas distinciones podemos deducir que el arte bello es una disciplina productiva que necesita de algo más que el mero conocimiento, que debe ser elegido libremente por sí mismo y tener las características del juego, cuyo objetivo es producir el sentimiento de placer, y que debe ser comunicable y conforme a fines aunque sin fin.

Otra característica del arte surge de la comparación entre este y la naturaleza. De acuerdo a Kant, la finalidad del producto de las bellas artes debe parecer tan libre de las restricciones de reglas arbitrarias como si fuese un producto de la naturaleza (CJ, §45). Precisamente esta libertad es fundamental para la comunicabilidad de los juicios estéticos: el placer que es universalmente comunicable pese a no estar basado en conceptos se apoya en este sentimiento de libertad en el juego de nuestras capacidades cognitivas, que al mismo tiempo tienen que tener una finalidad.

Esta debe ser la finalidad de producir algo bello, ya que cualquier otro tipo de finalidad transformaría el arte bello en arte meramente mecánico. Pero al mismo tiempo, la finalidad del arte tiene como requisito la libertad, por lo que no puede ser la misma que la finalidad de la naturaleza, que es una finalidad causal: la naturaleza no tiene la intención de presentarnos belleza de ningún tipo, y no es necesario postular una naturaleza inteligente para explicar su aspecto productivo. Sin embargo, sí que reconocemos una belleza en ella, y para explicar este aspecto postulamos una finalidad regulativa, es decir, que posiblemente solo sea tal desde nuestro punto de vista.

El decir que en la obra de arte hay que tener en cuenta la finalidad parece contradictorio, ya que Kant había definido la belleza como una finalidad sin propósito o armonía libre. El decir ahora que debemos presuponer un propósito parece acercarse mucho a presuponer un concepto, lo cual contradice la afirmación de que los conceptos no juegan papel en el arte. Una forma de resolver esta contradicción es interpretar que, como toda obra de arte debe estar de algún modo referida a la voluntad del artista, este debe tener concepto de lo que el objeto será una vez completado (Cassirer, p. 277). Esto parece concordar con la descripción del arte como algo que tiene una finalidad sin fin: es necesario que haya una finalidad presente, pero el fin no es el que el objeto sea producido, sino que es el crear algo que nos haga sentir la armonía de nuestras facultades de representación (Cassirer, p. 204).

En este sentido, el arte se asemeja a la naturaleza, pero es importante aclarar que esto no quiere decir que el arte simplemente imita a la naturaleza: por ejemplo, este tiene la capacidad de presentar como bellas cosas que en la naturaleza consideraríamos horribles, como por ejemplo, la devastación de la guerra. Hay además otras diferencias entre arte y naturaleza, que aparecen en la sección 45. La primera distinción es del mismo tipo que la distinción entre el hacer y el actuar o en general tener efecto. En ambos casos hay un producto, pero en el caso de la naturaleza este es un efecto, mientras que en el caso del arte se trata de una obra.

La diferencia clave entre ambos, sin embargo, es que en el caso de la obra de arte debe haber algún tipo de deliberación racional. Así, por ejemplo, las construcciones de las abejas no pueden ser llamadas arte, ya que no hay deliberación racional alguna tras sus acciones, sino que es la naturaleza la que actúa en forma de instinto. La distinción fundamental es, por tanto, que el arte debe ser producido a través de una voluntad libre

en la base de cuyas acciones está la razón. Otra forma de decir esto es la siguiente: en el caso de un producto del arte, la causa productora ha pensado un fin, y a este le debe el producto su forma. Así, la actualidad de los productos de arte debe haber tenido una representación en la causa antes de su actualización.

4. La figura del genio

En la sección precedente hemos estudiado las características del producto del genio, que es la obra de arte bello, y ya ha salido a la luz la tensión entre la necesidad de que el arte imite las obras de la naturaleza y presente una finalidad, y la necesidad de que, al mismo tiempo, vaya más allá, es decir, que su finalidad sea una finalidad sin fin. El genio, de acuerdo a Kant, es quien consigue equilibrar estos dos aspectos en su actividad creativa y en los productos de esta.

La definición del genio, de acuerdo a Kant, es la siguiente:

“Genio es el talento (don natural) que da regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productiva del artista pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: genio es la disposición de ánimo innato (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. Sea de esta definición lo que quiera, considéresela como arbitraria o acomódese al concepto que se tiene costumbre de unir con la palabra genio (lo cual se explicará en los párrafos siguientes), puédase, desde luego, demostrar ya que, según la significación aquí aceptada de la palabra, las bellas artes tienen que necesariamente ser consideradas como artes del genio.” (CJ, p. 250).

No es obvio a primera vista exactamente lo que esta definición quiere decir, pero incluso antes de precisarla, comienzan a surgir problemas. El primero es que, si el genio es algo innato, un talento de la naturaleza, entonces no puede ser descrito racionalmente y parecería que cualquier explicación al respecto es necesariamente inútil (Sassen, p. 171). Sin embargo, pese al aparente problema que presenta la formulación, el propósito de Kant al describirlo de este modo es indicar que el componente de originalidad que se da en el genio es algo que no puede ser aprendido, ya que si es una habilidad natural o aptitud mental innata, es algo que no puede enseñarse.

Lo primero que hay que señalar respecto a la definición es que en la figura del genio no entra en juego ninguna facultad nueva que no haya sido presentada hasta ahora,

sino que en él se da un uso especial de las facultades propias de todos los seres humanos (Crawford, p. 160).

En la *Crítica de la Razón Pura*, la imaginación es descrita como “la facultad de representar un objeto en la intuición incluso *cuando este no se halla presente*” (B 151). El ejemplo más claro es el acto de recordar un objeto que hemos visto anteriormente pero que no se encuentra frente a nosotros en el momento, en cuyo caso Kant habla de una imaginación reproductiva. Pero hay también una imaginación productiva, que consiste en una actividad de síntesis a priori y que por tanto es trascendental (*Crítica de la Razón Pura*, A 123), y que es además condición de posibilidad para otros tipos de conocimiento a priori.

En su uso normal, la imaginación productiva opera de acuerdo a las leyes del entendimiento, pero en su discusión del genio, Kant afirma que opera mediante una asociación libre. Esta facultad “(como facultad de conocer productiva) es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza, sacada de la materia que la verdadera le da” (CJ, p 258). Por tanto, en esta libre asociación el material que nos da la naturaleza existente y que recibimos a través de los sentidos es trabajado para dar lugar a otra naturaleza que supera a esta primera.

De acuerdo a Kant, el principio que posibilita esto es el espíritu (*Geist*). Fundamentalmente, el espíritu es aquello que produce la armonía de nuestras facultades mentales (la imaginación y el entendimiento) y su finalidad sin propósito. Este es el componente necesario que insufla vida a la obra de arte: de muchos objetos que se supone que, al menos en cierto sentido, deberían pertenecer a las bellas artes, se suele decir que no tienen espíritu (*Geist*). La necesidad de este componente es lo que le da la originalidad a su obra y es el motivo por el cual el artista no puede meramente seguir las reglas del gusto. Espíritu, en sentido estético, “se dice del principio vivificante en el alma” (CJ, p.257), que no es otra cosa que “la facultad de la exposición de ideas estéticas” (ib.).

Una idea estética es aquella “representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible” (CJ, p. 257). Por tanto, estas ideas estéticas son lo opuesto a las ideas de la razón, que son conceptos a los cuales ninguna intuición o representación de la imaginación puede serles adecuada.

Estas ideas estéticas unifican dos términos que hasta ahora se habían mantenido separados en la filosofía kantiana (Sassen, p. 173). Una idea, hasta ahora, era un concepto de la razón, algo más allá de los límites de nuestra experiencia, que no puede ser objeto del conocimiento y que solo puede jugar un papel regulativo (*Crítica de la Razón Pura*, B 670). Sin embargo, Kant ahora las denomina “estéticas”, haciendo referencia a una dimensión sensible en ellas. Por tanto, tienen la capacidad de proporcionar materia para ideas abstractas que no pueden caer bajo las leyes del entendimiento y que van más allá del ámbito de la experiencia.

El artista, por tanto, presenta una intuición que de alguna forma toma el lugar de una idea racional, es decir, presenta una idea estética. Estas son diferentes a los conceptos, lo cual concuerda con la sugerencia kantiana de que, cuando un artista infunde la obra de arte con un cierto espíritu, esto sucede por medios que van más allá de la razón.

Al mismo tiempo, en el ejercicio de esta imaginación productiva el genio va más allá de lo que le es dado por los sentidos, aspira a algo que está más allá de los límites de la experiencia, y por tanto en su acto creativo no se produce un mero objeto empírico, sino algo que expresa una idea estética. Este es el producto de la creatividad del genio.

Es el espíritu del genio lo que, mediante la libre armonía de sus facultades mentales, trabaja el material que la naturaleza le da y lo transforma para expresar ideas estéticas y así crear otra naturaleza. Esta expresión no puede ser directa, ya que ningún concepto puede adecuarse a esta tarea, y por tanto una representación esquemática nunca será posible, sino que el genio debe encontrar una forma de expresión simbólica (CJ, § 59).

Con esto está claro que es el espíritu el que genera el componente de originalidad del genio: “[d]e ciertos productos de los cuales se espera que deban, en parte al menos, mostrarse como arte bello, dicese que no tienen espíritu aunque en ellos, en lo que al gusto se refiere, no hay nada que vituperar” (CJ, p. 257). Por tanto, el espíritu y la originalidad son esenciales para que una obra de arte bello sea tal: “el genio es un *talento* de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad o habilidad para lo que puede aprenderse según alguna regla: por consiguiente, [se ve] que *originalidad* debe ser su primera cualidad” (CJ, p. 250).

Sin embargo, Kant afirma que puede haber “un absurdo original” (ib.), lo cual parece dejar claro que la originalidad no puede ser el único requisito en el producto del genio. Aquí es donde interviene el concepto del gusto.

Para que el material con el que el genio trabaja tome una forma que le permita ser comunicado y que le permita ser juzgado como bello, el genio debe estar siempre en combinación con el gusto: “El gusto es, como Juicio en general, la disciplina (o reglamentación) del genio” (CJ, p.264).

Es el gusto el que guía a la imaginación creativa del artista en su afán por ir más allá de la experiencia pero asegurándose de que en este ir más allá puede todavía ser comunicada. Por tanto, pese a que la originalidad es un elemento fundamental, el gusto es también imprescindible en la producción artística: “no hay [...] arte bello alguno en el que no haya algo mecánico que pueda ser comprendido y ejecutado según reglas, algo *que se pueda aprender* como condición constituyente esencial del arte” (p. 253, 47).

Así, hay una tensión clara entre el requisito de la originalidad en la obra del genio y el requisito de que sea conforme al gusto, es decir, entre la libertad creativa y la determinación mediante reglas que se da en la creatividad artística.

Esto es algo en lo que Kant pone mucho énfasis: el genio y su originalidad solo pueden darle a su obra la materia, pero la forma debe serle dada a través de ciertas reglas que deben ser seguidas; es decir, el talento debe siempre ser cultivado por la instrucción (CJ, §47) o de lo contrario la obra de arte queda reducida a un producto incomunicable del azar. Al mismo tiempo, sin embargo, sin el espíritu y la originalidad, la obra de arte queda reducida a un mero producto del arte mecánico: “el gusto es una facultad del juicio y no productiva, y lo que está conforme con él no por eso es precisamente una obra del arte bello; puede ser un producto que pertenezca al arte útil y mecánico, o hasta a la ciencia, según determinadas reglas que pueden ser aprendidas y exactamente seguidas” (CJ, p. 256).

¿Cómo se reconcilian, entonces, estos dos requisitos? ¿Qué clase de regla es la que debe estar presente en el arte bello que consiga no transformarlo en arte mecánico? El espíritu es lo que posibilita al genio tener una idea estética, y el gusto lo que le posibilita expresarla de una forma universalmente comunicable. Pero si este fuera el caso, la imaginación del genio seguiría estando restringida al tener que amoldarse a dicha forma,

y al no ser posible el juego libre de sus facultades mentales, el arte bello quedaría reducido a un mero arte mecánico.

El problema aquí está en la interpretación del concepto de forma. Kant no aclara a qué, exactamente, se refiere con este término en estos pasajes, pero una interpretación plausible que resuelve la dificultad es que la forma aquí es simplemente aquello que posibilita la comunicabilidad de la disposición subjetiva del espíritu, es decir “expresar lo inefable en el estado del alma en una cierta representación y hacerlo universalmente comunicable” (CJ, p. 262). Por tanto, la regla que impone el gusto no es la de un movimiento o escuela concreto, ya que está claro que el genio se sale del molde del arte de su época, sino una regla que posibilita la comunicabilidad universal.

Como hemos visto, la regla no puede ser determinada, ya que de lo contrario encadenaría las facultades del artista, y estas deben estar siempre en una relación de juego libre. Esto quiere decir que la regla debe ser una expresión de la propia naturaleza del genio,⁶ de forma que no viene impuesta conscientemente por él ni por los que juzgan la obra (Cassirer, p. 273), sino que en el genio la naturaleza le da la regla al arte, que llega a ser bello cuando parece naturaleza, es decir, cuando alcanza “toda precisión en la aplicación de las reglas, según las cuales el producto puede llegar a ser lo que debe ser, pero sin esfuerzo, sin que la forma de la escuela se transparente, sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos y han puesto cadenas a sus facultades del espíritu” (CJ, p.249).

La regla, por tanto, debe estar presente en el proceso creativo pero ser invisibles en el producto, y debe ser tal que permita el elemento de juego en el cual se da la unión de la imaginación y el entendimiento, o de lo contrario el producto que se supone debe pertenecer al arte bello no generará el sentimiento de placer necesario.

Precisamente porque los productos del genio son creados de acuerdo a reglas indeterminadas que no pueden ser ni enseñadas ni aprendidas, y que por tanto tampoco pueden ser imitadas, es imposible que la obra del genio sea producto de la imitación. Lo que sí puede suceder es que las ideas del genio provoquen a su vez ideas en sus discípulos, pero estos solo llevarán a cabo una obra de arte si la obra del maestro actúa para ellos como un ejemplar a ser *seguido* en vez de *imitado*, ya que solo así podrá su obra ser original (Cassirer, p. 275).

5. Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos explorado varios aspectos de la estética kantiana tal y como son presentados en la *Crítica del Juicio*. Tras estudiar aspectos formales relacionados con el Juicio reflexionante y los juicios del gusto, así como las características de los objetos que consideramos bellos, hemos visto cómo estos aspectos se manifiestan en la obra de arte bello, que es el arte del genio.

La figura del genio, que ha sido explorada en la última sección, es la que aúna el requisito de originalidad, es decir, la necesidad de la presencia del espíritu (*Geist*) en la obra, y la necesidad de que este esté regulado por el gusto y actúe conforme a una regla que sin embargo debe ser tal que no encadene las facultades mentales del artista para posibilitar el juego libre del entendimiento y la imaginación, es decir, que debe ser expresión de la propia naturaleza del genio.

Esto último es lo que hace posible que la obra sea un objeto bello cuya belleza se asemeje a la de la naturaleza y al tiempo vaya más allá de esta, y que genere un sentimiento de placer que no se apoye en un concepto pero que aun así sea válido universalmente para todos los seres humanos que contemplan la obra.

Así es como en la figura del genio kantiano y en la tensión entre originalidad e imitación convergen y se resuelven, al menos en parte, muchas de las contradicciones aparentes que surgen a lo largo de la exposición de la teoría estética kantiana en la *Crítica del Juicio*.

6. Bibliografía

BRANDT, R (2008). "Von der ästhetischen und logischen Vorstellung der Zweckmäßigkeit der Natur (Einleitung VI-IX)." En: *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft*. Ed. Otfried Höffe. Berlin: Akademie Verlag, pp. 41-58.

BRUNO, P.W. *Kant's Concept of Genius. Its Origin and Function in the Third Critique*. Continuum International Publishing Group, 2010.

CASSIRER, H. W. *A commentary on Kant's Critique of Judgement*. Londres: Methuen & Co., 1938.

CRAWFORD, D. W. (2003). "Kant's Theory of Creative Imagination." En: *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical Essays*. Ed. Paul Guyer. Rowman & Littlefield Publishers, pp. 143-170.

FRICKE, C. (2008). "Kants Deduktion der reinen ästhetischen Urteile (§§ 30-38)." En: *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft*. Ed. Otfried Höffe. Berlin: Akademie Verlag, pp. 121-136.

HÖFFE, O. (2008). "Einführung in Kants Kritik der Urteilskraft." En: *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft*. Ed. Otfried Höffe. Berlin: Akademie Verlag, pp. 1-21.

KANT, I. (1790). *Crítica del Juicio*. Ed. y trad. Manuel García Morente. Barcelona: Austral, 2013.

KANT, I. (1781/1787). *Crítica de la Razón Pura*. Ed. y trad. Pedro Ribas. Barcelona: Taurus, 2013.

SASSEN, B. (2003). "Artistic Genius and the Question of Creativity." En: *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical Essays*. Ed. Paul Guyer. Rowman & Littlefield Publishers, pp. 143-170.

SCHAPER, E. (1992). "Taste, sublimity, and genius: The aesthetics of nature and art." En: *The Cambridge Companion to Kant*. Ed. Paul Guyer. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 367-393.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

TRABAJO FIN DE GRADO

COMENTARIO DE TEXTO

***INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS §§43-44: EL
SIGNIFICADO ES EL USO***

Nombre del estudiante: Marina Pérez del Valle

Grupo del TFG al que pertenece: 10

Convocatoria: ordinaria (junio)

Número de caracteres: 13.489

Este pasaje pertenece a las *Investigaciones Filosóficas*, la obra principal de la segunda fase del pensamiento de Ludwig Wittgenstein, en la que presenta una filosofía del lenguaje opuesta a la que había desarrollado en su *Tractatus Logico-Philosophicus*: donde antes toda su atención había estado puesta en la dimensión lógica del lenguaje, con gran énfasis en el análisis y la definición, ahora considera más relevante el lenguaje cotidiano y los diversos usos que hacemos de las palabras en este contexto.

La sección 43 presenta tres ideas principales. La primera es muy característica de este segundo Wittgenstein, y consiste en la afirmación de que el significado de una palabra es su uso en el lenguaje. La segunda es una limitación de la primera: aunque esto es válido para un gran número de casos, hay excepciones. Finalmente, la tercera hace referencia a las discusiones previas de la definición ostensiva en las *Investigaciones Filosóficas*, y afirma que una manera válida de explicar el significado de una palabra es mediante el ademán de señalar al objeto que la porta.

La sección 44 continúa desarrollando esta última idea. Aunque en ocasiones sea posible explicar el significado de un nombre señalando al portador, otras veces es posible utilizar un nombre cuando el portador no está presente o ya no existe, como es el caso de la espada Nothung. Sin embargo, es posible imaginar un juego del lenguaje en el cual esto no fuese lícito, de tal forma que siempre fuese posible sustituir el nombre por un pronombre demostrativo y un gesto deíctico.

Comencemos examinando las ideas expuestas en la sección 43, teniendo en cuenta que hay dos niveles de reflexión, uno sobre la propia palabra ‘significado’ y otro sobre el significado de otras palabras.

Antes de entrar en la discusión de la palabra ‘significado’ y en los usos que se pueden hacer de ella merece la pena señalar que hay una distinción entre significado natural, en el que hay una correlación entre signo y significado (por ejemplo, las nubes significan lluvia debido a la relación causal entre ambas), y no natural. Este puede ser no verbal (señales de tráfico) o verbal (lingüístico), y es este último el que nos concierne aquí.

Hay muchas formas de explicar el significado lingüístico de una palabra: mediante una definición analítica, o mediante una explicación ostensiva, o por medio de un sinónimo. Esto es debido a que el lenguaje y sus componentes son capaces de gran flexibilidad, y esto es algo que las teorías del significado desarrolladas anteriormente, ya

fuesen de corte agustiniano o estuviesen influenciadas por el cálculo matemático, como es el caso de Frege, habían obviado. Por lo general, además, el significado de cualquier palabra está ligado al significado de la frase en la que se encuentra, es decir, no es dado independientemente y es muy difícil, si no imposible, separarlo del contexto.

Esta serie de reflexiones dio lugar a que Wittgenstein se observase que dar el significado de una palabra no puede consistir simplemente ponerla en relación al objeto al que se refiere, ni tampoco especificar las propiedades que comparten todos los objetos a los que la palabra puede referirse, ya que hay veces en que no hay tales propiedades comunes y de hecho la palabra se usa para todas esas instancias en virtud de parecidos de familia. Por tanto, necesariamente debe haber formas distintas de explicar el significado de una palabra.

Esto, por supuesto, es aplicable también en el caso de la palabra ‘significado’. Por eso, precisamente, habla Wittgenstein de *explicar* la palabra ‘significado’ en vez de hacer preguntas de corte esencialista del tipo “¿qué es el significado?”. Estas son preguntas que nos llevan a estancarnos al buscar definiciones analíticas que en muchos casos no pueden ser encontradas, mientras que si nos limitamos en vez al proceso de dar explicaciones, estamos en el contexto de una práctica lingüística mucho más cercana a nuestro uso cotidiano del lenguaje.

Una explicación no busca sacar a la luz la esencia oculta de los objetos a los que se refiere la palabra, sino que no es otra cosa que un estándar del uso correcto del lenguaje que señala qué jugadas podemos hacer con ella en el juego del lenguaje correspondiente. Y una posible explicación de qué queremos decir cuando hablamos del significado de una palabra es precisamente la que da Wittgenstein en la sección 43: el significado de una palabra es el uso en el lenguaje. Pero, ¿qué quiere decir esto exactamente?

Por lo general, no necesitamos que el significado de las palabras nos venga dicho por lingüistas ni nos hace falta ser capaces de dar una definición analítica de ellas, sino que una palabra debe ser, por lo general, transparente para los usuarios del lenguaje. Esto es precisamente porque el lenguaje está integrado en la vida humana de maneras muy diversas, pero fundamentalmente porque el hablar es hacer algo. Así, de la misma forma que no necesitamos que nadie nos explique cómo agarrar un vaso antes de poder alargar la mano y agarrarlo, sino que somos capaces de llevar a cabo esta acción directamente,

tampoco necesitamos que nadie nos explique cómo utilizar las palabras antes de poder hacerlo.

De esta forma, el significado de una palabra es simplemente el uso que podemos hacer de ella. Merece la pena señalar que no todos los usos son lícitos (por ejemplo, es posible decir sinsentidos), sino que este uso está gobernado por reglas. Estas son constitutivas de lo que Wittgenstein denomina ‘gramática’, que debe ser entendida como normativa, es decir, no incluye descripciones de usos erróneos del lenguaje. Así, el decir que el uso de una palabra está constituido por las reglas para su uso no quiere decir otra cosa que la palabra es como una ficha en un juego, cuyo uso está determinado por las reglas de dicho juego, que nos indican qué movimientos están permitidos y cuáles no.

Tras esta explicación de la palabra ‘significado’, estudiemos en más detalle el resto de afirmaciones de Wittgenstein en estos pasajes, empezando por la idea de que la definición ostensiva puede ser una forma legítima de explicar el significado de algunas palabras y siguiendo por la idea de que hay ocasiones en que el significado de una palabra no es su uso en el lenguaje.

En línea con el programa general de las *Investigaciones*, en estas secciones Wittgenstein pretende despegarse de la tentación de concebir el significado de una palabra como una entidad con presencia en el mundo, y de alejarse de la idea de que comprender lo que significa una palabra significa entender la correlación entre la palabra y el objeto al que esta se refiere. Por eso, el decir que “el significado de una palabra se explica a veces señalando a su portador” (§43), no puede querer decir que el significado del nombre es su portador.

Wittgenstein no niega que algunas palabras, en algunas ocasiones, pueden representar al objeto. Sin embargo, el paradigma ya no es el del *Tractatus*, en el cual la palabra ocupaba el lugar del objeto en la representación lingüística de un cierto estado de cosas. Un objeto nunca puede sustituir una palabra en la frase; a lo más, “el ademán demostrativo con el pronombre demostrativo” (§43) y el objeto al que este está dirigido pueden sustituir a una cierta palabra en una frase. De la misma forma, el significado de una palabra no es un objeto, con lo cual está claro que el portador del nombre no es su significado. Esto se ve fácilmente en el caso de la espada Nothung: pese a que el portador ha dejado de existir, el nombre no ha dejado de tener significado.

La confusión puede proceder del hecho de que a menudo explicamos lo que una palabra significa señalando al portador del nombre, lo cual da lugar a pensar que el objeto es el significado. Esta idea es una extensión natural de la concepción agustiniana del lenguaje, según la cual la función de las palabras es nombrar cosas y nombrar es establecer un correlato entre la palabra y la cosa nombrada. Así, nombrar sería la función principal del lenguaje, la definición ostensiva sería el punto en el que podemos salir del lenguaje y unir este con el mundo, y la entidad nombrada sería lo que el nombre significa.

Pero de acuerdo a Wittgenstein, esta forma de entender el lenguaje y el significado es errónea. Cuando señalamos a un objeto que nombramos N, no señalamos a un significado, sino solo a una muestra de N o tal vez al único N. Esto quiere decir que la definición ostensiva no es un vínculo entre lenguaje y realidad, y que no pertenece al ámbito de lo representado sino al mecanismo de representación. Por tanto, la definición ostensiva no es el punto de unión entre el mundo y el lenguaje, sino que es parte del lenguaje.

Y precisamente porque el objeto al que se señala *no* es el significado de la palabra, las definiciones ostensivas pueden utilizarse para explicar un gran rango de expresiones, sin que sean deficientes respecto a definiciones analíticas (incluso para palabras de números, una explicación válida es señalar a un grupo de tres objetos y decir “esto son tres”). El fallo está en privilegiar este tipo de definiciones. Por tanto, el significado de una palabra es aquello que aprendemos cuando se nos explica lo que la palabra quiere decir, pero lo que aprendemos no es un objeto, sino el uso de la palabra en el lenguaje.

Sin embargo, Wittgenstein introduce la limitación de que esta forma de dar el significado de una palabra señalando su uso en el lenguaje es válida en una gran clase de casos, pero no en todos. La pregunta que hay que hacerse, por tanto, es la siguiente: ¿cuáles son las excepciones? Es decir, ¿en qué casos es el significado diferente del uso? Y en estos casos, ¿cómo podemos explicar el significado?

Hay una cierta tentación de responder que un caso serían, de hecho, los nombres propios, ya que, por ejemplo, el nombre de Nothung se utiliza en el lenguaje aunque su portador, es decir, el portador de su significado, ya no existe. Esto parecería sugerir que su significado es diferente de su uso. Sin embargo, sucede precisamente lo contrario. La sección 44 hace referencia al hecho de que, aunque el portador de un nombre propio no esté presente, este todavía puede ser utilizado, como es evidente por el hecho de que

podemos usar el nombre 'Nothung' sin que su referente exista, ya que la espada está destrozada. Aunque una definición ostensiva no sea posible en este caso (a alguien que no sepa hoy en día qué quiere decir 'Nothung', no se le puede explicar el significado de esta palabra señalando a la espada Nothung), al postular los nombres propios como una de las excepciones estamos de nuevo equiparando el significado de una palabra con un objeto que le corresponde, lo cual es precisamente lo que Wittgenstein busca negar.

Wittgenstein imagina expresiones a las cuales llamaríamos nombres propios que solo pudiesen ser utilizadas en presencia de su portador, y que serían sustituibles por un pronombre demostrativo ("esto") acompañado de un gesto hacia dicho portador. Es dudoso, sin embargo, si esto sería beneficioso para el juego del lenguaje en cuestión, ya que si el objeto desapareciese, el nombre quedaría totalmente inutilizado. Del mismo modo sería posible imaginar un juego del lenguaje en el cual las expresiones a las cuales llamaríamos nombres propios no necesitasen de la existencia de ningún objeto como portador, pero es poco probable que este fuera un juego interesante.

Nuestro uso de los nombres propios ocupa una posición intermedia entre estos juegos imaginarios: necesita de la existencia de un portador que haya existido en el pasado, pero no de la actual existencia de este. Así, está claro que el portador no es el significado, porque un nombre propio de este tipo tiene significado aunque este ya no exista, de forma que decir que un nombre propio tiene significado no es otra cosa que decir que tiene un uso en el lenguaje. Por tanto, los nombres propios no son excepciones a esta explicación del significado como uso.

La realidad es que parece que Wittgenstein deja "una gran clase de casos" (§43) como algo indeterminado a propósito, posiblemente porque dar una lista exhaustiva sería imposible y probablemente inútil. Pero tal vez sea un error suponer que la excepción se refiere a otras palabras. La "gran clase de casos" (ib.) es de la utilización de la palabra 'significado'. Es decir, estamos hablando de casos en los que no podemos utilizar la palabra 'significado' como sinónimo de 'uso'. Y esto no tiene por qué hacer referencia al significado de otras palabras, sino que puede ser que, considerando una misma palabra, en una ocasión podamos hablar de 'significado' para referirnos a su uso y en otras no. La pregunta es, entonces, ¿en cuáles no? La respuesta no está dada en estas secciones, pero una posibilidad podrían ser casos límite del lenguaje, por ejemplo, cuando hablamos de lo que quiere decir aprender una palabra, o de lo que quiere decir comprenderla, olvidarla,

etc. En estos casos, el uso en el lenguaje cotidiano no es lo que nos concierne, sino que lo que importa es cómo se introduce esta palabra en dicho uso o cómo desaparece de él.

Pero, se podría objetar, estos casos límites son también casos en los que la palabra está en uso. Como respuesta a esta objeción hay que señalar que el concepto de 'uso' es también vago: no es posible dar una lista exhaustiva de las jugadas que pueden ser hechas con una palabra, sino que el significado de la propia palabra 'uso' es también la forma en la que la usamos en el lenguaje.