

*Por una estética al servicio de la confraternidad humana. Otra manera de leer la relación entre las concepciones levinasiana y kantiana de la estética*

1 *Observaciones preliminares*

En otros dos trabajos míos me he ocupado respectivamente de resaltar las convergencias entre la filosofía teórica de Kant y la metafísica de Levinas<sup>1</sup>, y entre la filosofía práctica del primero y la ética del último<sup>2</sup>. ¿Es posible también hablar de convergencias entre la estética de Kant y la de Levinas? ¿Es posible siquiera hablar de una estética en Levinas? Comencemos por la última pregunta. Levinas no ha desarrollado sistemáticamente una estética. Pero ello no debe sorprendernos, pues tampoco ha desarrollado un *sistema* ético o metafísico. Si hay algo que caracteriza su pensamiento es escapar a toda sistematización. Lo que busca su filosofía no es articular en un plexo conceptual (Dicho) una serie de tesis acerca de un tema, sino, muy por el contrario, de-construir (Desdecir) las condiciones de posibilidad de toda tematización para dejar ver que, tras todo tema, hay un modo de hacer signo o significar (Decir) que no se absorbe en la significación objetiva de los conceptos dichos. Esta caracterización formal del pensar levinasiano vale también para sus observaciones “estéticas” o, más exactamente, para sus observaciones acerca de la poesía. En efecto, no se puede encontrar en la obra levinasiana una teoría estética integral, pero sí una deconstrucción de la obra poética de ciertos autores (Celan, Proust, Blanchot) que procura poner de manifiesto aquello que todo poema (y, podríamos agregar nosotros, en general toda obra de arte) *dice* más allá tanto de su estructura formal cuanto de su contenido. En otros términos, lo que procura Levinas es poner de manifiesto aquello que todo poema, en tanto obra en la que alguien dice algo bello a alguien, no puede dejar de decir en sus Dichos, pero que, sin embargo no puede ser absorbido por tales Dichos. ¿Es la deconstrucción conducente a este decir implicado en toda obra de arte una estética? Podría decirse que antes que una estética es un despeje del *sentido* de toda estética, en la medida en que tal decir constituye el “desde dónde” originario, el trayecto y el “hacia dónde” último de toda obra de arte. Así vistas las cosas, bien puede responderse a la primera pregunta afirmativamente. Pasemos ahora a la segunda pregunta: ¿es posible hablar de convergencias fundamentales entre este despeje o deconstrucción levinasiana del decir ínsito en todo poema y la analítica kantiana del juicio estético? ¿No es ilusorio intentar establecer relación y, todavía más, hablar de convergencias entre dos pensamientos que responden a intencionalidades teóricas tan divergentes, el uno definir la belleza y realizar una deducción trascendental de todo juicio de gusto, el otro mostrar la poesía como un camino que nos conduce de la verdad del ser al misterio del Otro; entre dos pensamientos que, además, constituyen dos modalidades tan distintas de filosofar, la una caracterizada por el análisis trascendental y la rigurosa fundamentación sistemática de sus tesis, la otra por la mera descripción de lo que se da y la interpretación de la significancia de ese darse; en fin, entre dos pensamientos que se encuadran en contextos teóricos y momentos históricos tan diversos? ¿No corre el intento de relacionarlos el riesgo del anacronismo? Con gusto acepto correr ese riesgo, si, también en el orden estético, el diálogo entre ambos pensadores nos revela, más allá de las diferencias de intención, de método y de contexto, convergencias *fundamentales*, es decir, convergencias que no tienen que ver con este o aquel concepto estético de ambos, sino que nos ayudan a poner a la luz el *sentido* de la belleza y de la creación artística. Reclamamos, pues, el derecho de ejercer una lectura que asuma las diferencias de contexto y las ponga entre paréntesis para abrirse a una relación intertextual tal que haga posible que textos muy diferentes, pertenecientes a autores y épocas también diferentes, se pongan en diálogo unos con otros en relación con una cuestión determinada, a saber, precisamente la cuestión del sentido último de la belleza del arte. Es en relación con esta cuestión y no en función de sus respectivos contextos que se manifiesta la convergencia fundamental entre el pensamiento estético kantiano y el de Levinas. Esta lectura,

---

<sup>1</sup> “Por una crítica al servicio de lo Infinito. Otra manera de leer la relación entre la filosofía teórica de Kant y el pensamiento levinasiano”, en: *Revista Portuguesa de Filosofia*, N. 60, 2004

<sup>2</sup> “Por una moral al servicio del Reino. Otra manera de leer la relación entre la ética de Kant y la de Levinas”, en: *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, Salamanca, España, Vol. XXI, 2004.

cuyo derecho a ejercerla reclamamos, es ciertamente una lectura hermenéutica y no erudita. No se propone mostrar coincidencias o resaltar divergencias a partir de la recolección y superposición de pasajes de uno y otro autor, sino que, por el contrario, su intencionalidad es muy otra: reinterpretar la estética kantiana y las consideraciones levinasianas acerca de la poesía de modo tal que la interpretación haga emerger las convergencias fundamentales entre ambos autores. Sin embargo – y esto debe quedar claro – no se trata aquí de “inventar” o “construir” tales convergencias, sino de dejar ver el carácter fundamental de los puntos en común existentes entre ambos, los cuales han permanecido latentes, ocultos tras las diferencias de contexto y de intencionalidad teórica.

Dentro del marco metodológico mencionado este estudio se propone dos objetivos específicos. En primer lugar, articular en tres momentos diferentes las reflexiones de Levinas acerca de la poesía y la literatura y, paralelamente, mostrar la significación estética de cada uno de esos tres momentos. Y, en segundo lugar, destacar tres convergencias esenciales entre la “estética” de Levinas y la crítica del juicio estético de Kant. La primera mienta el hecho de que, para ambos, el orden estético implica un quiebre del orden lógico y ontológico. La segunda se refiere a que toda obra de arte va hacia el sentimiento del otro en tanto otro y no puede ser comprendida por un concepto general. Y, finalmente, la tercera y principal atañe a la significación universal propia de toda obra artística y, correlativamente, de todo juicio estético. Para alcanzar estos objetivos comenzaremos por una hermenéutica de los tres momentos en que es posible articular las reflexiones de Levinas acerca de la poesía y la literatura y sus respectivas significaciones estéticas. Luego, en el segundo y último paso, reinterpretaremos, a partir de lo ganado en el análisis de Levinas, ciertos aspectos relevantes de la crítica kantiana del juicio estético a fin de que se patenten las convergencias mencionadas y su carácter fundamental.

## 1 La “estética” de Levinas

### 1.1 Primer momento. Desde lo Otro: autenticidad.

Para Levinas “ser equivale a hablar, pero hablar en ausencia de todo interlocutor, sin ‘tu’, sin interpelación, sin vocativo (...).”<sup>3</sup> El ser no consiste en el hecho de que alguien determinado se diga y se exponga a un tú determinado, no consiste en el hecho de dirigir-*se* a un tú dirigiénd-*le* la palabra, sino que el ser se articula en el lenguaje silencioso del concepto. No el decir un sistema, sino el conjunto de significados dichos que reúnen y articulan en un sistema las relaciones entre los entes con-forman aquello que entendemos como ser del ente. El ser, lenguaje pensado y no efectivamente hablado, substituye revelación por desvelamiento. Ya no es el ente el que le dice al sujeto su ser mostrándose, sino que es el sujeto trascendental el que determina las condiciones de posibilidad, el cómo, de toda mostración del ente. El ser es la “verdad del ente”, aquella luminosidad proyectada por el sujeto que determina cómo habrá de desocultarse el ente. El ser es una determinación del sentido fundamental del ente *a priori* respecto de la revelación del ente mismo. El discurso que articula el ser del ente es por esencia la onto-logía en tanto ella constituye el *logos* en el cual se reúne y se con-forma el *ontos* de todo lo que es. Es un discurso de poder, toda vez que puede determinar cómo habrá de aparecer un ente, determinando la “luz”, el horizonte en el cual se dará. Su medio es el lenguaje silencioso del concepto, no el lenguaje efectivamente hablado, sino pensado. La ontología es por antonomasia pensamiento. Ahora bien, “el modo de revelarse de lo que permanece otro a pesar de su revelación no es el pensamiento, sino el lenguaje del poema”<sup>4</sup>. El poeta, a diferencia del ontólogo, no determina el sentido de lo que escribe, el modo en que aparecerán los entes en su obra, y esto en dos sentidos. En primer lugar, porque tal aparición resulta del encuentro entre la obra y su receptor. La obra “dice-algo-a-alguien” y, en tanto tal, aquello que propiamente dice la obra no está en la obra ni en su autor, sino que resulta del encuentro entre la obra y su receptor. Encuentro que recibe el nombre de interpretación. Una obra de arte exige no ser comprendida ni aprendida, sino interpretada. Su sentido está más allá de sí. Pero, en segundo lugar, el poeta no

<sup>3</sup> Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 15 ; sigla : *SMB*.

<sup>4</sup> *SMB*, p. 14.

sólo no es dueño del sentido de lo que escribe porque tal sentido resulte de una interpretación siempre renovada y siempre renovable, sino porque – y aquí retoma Levinas el moto tradicional del poeta como entusiasmado o inspirado – estrictamente hablando no es él quien decide escribir así, sino que es el poema el que *se dice* a través suyo. “Kafka comenzó a escribir verdaderamente cuando substituyó *se* a *yo*”<sup>5</sup>. Poetizar es quebrar con el lazo que ata la palabra al yo. Ya no soy yo el que el que le digo algo al otro, sino que es lo otro lo que se dice al otro a través mío. Poetizar, crear una obra de arte, es “hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar”<sup>6</sup>. La ontología y el conocimiento científico, fundado ya siempre en una precomprensión ontológica, ejercen un poder sobre los entes: van hacia ellos y los determinan como objetos (ontología) y como tales objetos (ciencia). Por el contrario, la poesía no ejerce ningún poder sobre los entes. Invierte el movimiento propio del conocimiento: no soy yo el que determino el mundo, sino que soy, por así decir, “tocado”, afectado por el mundo que viene hacia mí y determina mi obra poética. A tal punto que la visión poética ya no parte del autor, sino que es asumida por la obra: “los términos miran a aquel que escribe”<sup>7</sup>. En la obra de arte *se abre* el mundo de un modo otro al que *es abierto* por el conocimiento. Sin embargo, lo que la obra *dice* o abre no puede ser *dicho*, no puede ser articulado y fijado por el propio *logos* – por la forma y el contenido – de la obra, puesto que la obra siempre se dice de un modo distinto a cada intérprete y ninguna interpretación agota ese potencial significativo. Pero, justamente por la misma razón, tampoco lo que dice la obra puede ser dicho por las distintas referencias de la obra, esto es, por los mundos que surgen de la conjunción de obra e interpretación. Lo que ella dice o abre permanece no dicho. Es un rumor indecible, una luz negra que proyecta su sombra en el día del *logos*, cuyo sol jamás logra iluminar la zona sombría. En la obra de arte acaece una disolución del mundo: las cosas se revelan de un modo otro, con una alteridad no subsumible en ningún mundo. Tal revelación des-plaza, deja fuera de lugar el sentido fijo que el *logos* les atribuía a los entes y, por tanto, disuelve el mundo lógico que se constituía a partir de dicho sentido, sin, por otra parte, dejar que lo revelado sea dicho, fijado y determinado de modo definitivo por ningún otro mundo, por ningún otro *logos*. El poema es una disolución del mundo.

Hay que entender bien esta disolución. No es que la obra poética reemplace unas determinadas condiciones de posibilidad o visibilidad del ente por otras, no es que se proponga un nuevo sentido o verdad del ser, la cual iluminaría de un nuevo modo el ente. Escribir no conduce a la verdad sino al error<sup>8</sup> del ser, esto es, al ser como no-lugar de errancia, como lo inhabitable por excelencia. En el acaecimiento de la obra de arte el ser deviene un *topos* utópico, un sitio que no está en ninguna parte, una plaza inconquistable e inhabitable. La poesía, la literatura, el arte no nos iluminan la verdad del ser, sino que dejan que penetre en el mundo y disuelva su sentido la no-verdad del ser, su error, que condena al hombre a la errancia, a la búsqueda perpetua de un sentido que siempre se escapa de todo Dicho que quiere decirlo. Contrariamente a Heidegger, para Levinas como para Blanchot, el arte no nombra la verdad del ser, sino que dice su no-verdad. Levinas recalca este “velo del no”<sup>9</sup>, esta “inesencialidad de la esencia última de toda obra”<sup>10</sup>. Este no, este carácter inesencial, mientan precisamente que la revelación que acaece en la obra no proyecta un halo de luz, en cuyo resplandor brillarían los entes, sino que, por el contrario, proyecta sombras errantes no disipables por la luz de ningún *logos*. Sombras nocturnas en el día del *logos*. Sombras que no son nada, que están ahí, pero que se escapan como la propia sombra cuando tratamos de asirla. Errantes sombras de la noche a plena luz del día. La no verdad, el “velo del no”, mienta, pues, el *hecho* de que el Decir de la obra trasciende toda conceptualización en un *logos*. Ningún rayo de luz disipa las sombras. Sin embargo, en esto no verdadero, en esta inesencialidad de la esencia a la que conduce la creación artística y no en la verdad del ser reside la autenticidad de la obra de arte. ¿Qué habrá que

---

<sup>5</sup> *SMB*, p. 15.

<sup>6</sup> *SMB*, p. 16.1616

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Cf. *SMB*, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*ble.

entender por una tal autenticidad? La respuesta a esta pregunta exige volver sobre el concepto de verdad como des-ocultamiento.

La verdad del ser es el desocultamiento o desvelamiento primordial de un Neutro sin rostro, que no es nadie determinado, pero que, desocultándose, ilumina *una determinada* zona de errancia, *dentro de la cual* los hombres pueden ek-sistir, esto es, ir más allá de sí y comprender el ser del ente. Es por ello que todo lo humano “puede decirse a fin de cuentas en términos de verdad, describirse como ‘desvelamiento’ del ser”<sup>11</sup>. Pero la zona también demarca, de modo más o menos preciso, un límite. Más allá de la luz que instauro el desvelamiento, no hay nada, no hay sentido posible, sólo la oscuridad y la noche. Es por ello que el hombre, confinado a la zona de luz, deviene, en términos de Heidegger, “pastor” del ser: lleva de un lado a otro sus ovejas, pero nunca más allá de las tierras que han sido abiertas y son aptas para el pastoreo. La verdad originaria marca los límites del sentido. A este desvelamiento primordial de un Neutro indeterminado, se contraponen el descubrimiento de la obra de arte: “La obra descubre, con un descubrimiento que no es ninguna verdad, una oscuridad (...) absolutamente exterior sobre la cual ninguna toma de posesión es posible.”<sup>12</sup> La obra de arte no abre una zona acotada, por grande que ella fuese, sino que nos arroja a una oscuridad inconmensurable. Inaugura una relación irreductible a la pertenencia a un sitio y a la residencia en un lugar. La oscuridad que descubre el arte se extiende hacia todas partes, como el desierto, que crece en la noche, cuando en el horizonte ya no se ven las montañas azules que lo confinan. En esa oscuridad al hombre no le es posible reconocer sitio alguno en donde recogerse y adonde llevar las ovejas. La oscuridad lo vuelve nómada, judío errante, incesante peregrino tras un sentido que no puede apresar. El yo nómada ya no es soporte de poderes, dueño del sentido, ni siquiera su pastor. Ninguna zona es su hogar. Exilado de toda patria, sólo le queda aferrarse a su propia marcha. El arte, lejos de iluminar el mundo, deja experimentar la oscuridad desde la que emerge todo mundo, el sub-suelo magmático e informe que lo sostiene, la noche que el sol de ningún *logos* ilumina por completo, la no-verdad sobre la que se asienta toda verdad ontológica posible. El arte no conduce a ningún mundo ideal detrás del mundo real. Él es, para Levinas como para Heidegger, luz. Pero, a diferencia de Heidegger, no se trata de una luz que viene de arriba, iluminando el mundo y fundando el lugar, sino una luz negra que viene de abajo, “luminosidad que deshace el mundo, re-firiéndolo a su origen, al golpeteo, al murmullo, al chapoteo incesante”<sup>13</sup>, es decir, al constante hacer-signo de una alteridad inasible. En ello radica precisamente la autenticidad del arte: la obra artística desenraíza el hombre de su mundo, lo saca de toda comprensión del ser, bajo cuya luz y calor construye su morada, y lo arroja a su proto-condición originaria y auténtica de nómada, de peregrino, de judío errante en el desierto del sentido. Mas la autenticidad tiene una estructura correlativa: justamente porque la obra de arte saca al hombre de su mundo lógico, que no puede dar cuenta de lo que ella dice, lo abre a lo Otro, esto es, lo arroja, lo enfrenta a ese chapoteo, a ese constante hacer signo del ente desde afuera de toda luminosidad establecida; lo abre, en síntesis, a lo auténticamente nuevo que viene de afuera del mundo y que no tiene sitio alguno en el *logos* imperante. Esta estructura correlativa de la idea de autenticidad aplicada al arte podría resumirse en el término *escuchar*. El artista escucha auténticamente lo Otro. El arte, antes y como condición de su propio hablar, de sus propios Dichos, presupone este escuchar auténtico. Y quien escucha “ya no es más él mismo, deviene otra persona, muy lejos de sí mismo”<sup>14</sup>. Justamente porque el artista, escuchando, trasciende el mundo del Mismo, puede su arte ser creación: deshacer el mundo e introducir en él lo Otro que en él no era. Mas introducir lo nuevo en el ser – crear – no es sino hacer resonar en el orden del ser esa alteridad inasible escuchada por el artista. Resonancia que a la vez hace signo al intérprete y destruye las propias estructuras de los Dichos en los que resuena. “Sin esto – sin arte, sin apertura a la no-verdad originaria, sin ese instante introducido por el arte en que el mundo del *logos* se disuelve – el mundo sólo conocería las significaciones

---

<sup>11</sup> *SMB*, p. 21

<sup>12</sup> *SMB*, p. 22

<sup>13</sup> *SBM*, p. 23

<sup>14</sup> Armin Walter, *Der Andere, das Begehren und die Zeit* Cuxhaven&Dartford, Traude Junghans Verlag, 1996, p. 184.

que animan los procesos verbales o los informes de los consejos de administración de las Sociedades Anónimas.”<sup>15</sup>

El primer momento de la concepción levinasiana del arte está dado, pues, por este escuchar que nos reconduce a una alteridad inasible, a un rumor o chapoteo del ente que “hace signo” sin que ningún Dicho, que trate de fijar el ser o significado de ese signo remitiéndolo a una verdad u horizonte de luz, pueda agotar el chapoteo o acallar el rumor. De acuerdo con ello toda estética que intente comprender la belleza de una obra de arte ha de renunciar a ser conocimiento. La belleza que resuena en la obra no pertenece al orden del ser ni del conocer; su orden y su luz son ajenos a la luz del *logos* y al orden del *ontos*. Son el orden y la luz que le confieren a los Dichos de la obra los signos que hace lo inefable. Y como esos signos no dejan de interpelarnos, de afectarnos y de hacernos signo desde lo Otro que está fuera del mundo, no pueden ser subsumidos en ningún Dicho del mundo (ni siquiera en el Dicho de la obra en que resuenan). Por tanto, la belleza de una obra de arte no puede ser comprendida, fijada, determinada por conceptos. La pregunta qué es la belleza no tiene respuesta, no porque la belleza sea una cuestión subjetiva, sino porque la belleza trasciende el orden del ser. He aquí la primera determinación, si se quiere negativa, de la estética levinasiana: la belleza no puede ser dicha. Como corolario de esta primera determinación cabe afirmar que todo juicio sobre la belleza no es, por tanto, un juicio de ser ni de conocimiento. ¿De qué tipo de juicio se trata? Para responder positivamente a esa pregunta es menester pasar al segundo punto del análisis.

## 1.2 Segundo momento. Hacia el otro: utopía

Haciéndose eco de una carta de Paul Celan a Hans Bender escribe Levinas: “Yo no veo la diferencia entre un apretón de manos y un poema.”<sup>16</sup> Un poema puede identificarse con un apretón de manos porque, al igual que éste, se ubica en el nivel de una interjección, de un signo dado al prójimo. El poema no le transmite al otro ningún significado determinado en el que se informe lo que es algo, sino que “hace signo” al otro. “¿Signo de qué? ¿De vida? ¿De benevolencia? ¿De complicidad? O signo de nada, o de complicidad para nada: decir sin dicho.”<sup>17</sup> En la pregunta por aquello de qué es signo el poema, podemos distinguir dos aspectos. En primer lugar, aquello que hace signo o, mejor dicho aún, aquello que se da al otro como signo. En segundo lugar aquello para lo cual se hace signo al otro. Comencemos por este último aspecto. Afirma Levinas: el poema “es un signo de complicidad para nada”. El poema es una mera *invitación a la interpretación*. Pero en tanto invitación no exige nada, no fuerza a nada ni tampoco reclama del otro una determinada interpretación. Sin embargo, establece una cierta “complicidad para esa nada”, puesto que aquello que dice el poema no es cosa de la obra ni de la interpretación, sino del encuentro de ambas. Autor y lector son cómplices en tanto *entre* ellos se dirime la cuestión del sentido, de aquello que dice la obra. Pero son cómplices para nada, porque no hay ningún sentido definitivo al que esta complicidad debiera conducir y porque ninguna propuesta de sentido a la que efectivamente conduzca agotará el sentido de la obra, esto es, la no-verdad originaria que resuena en ella y que se niega a devenir Dicho. En relación con el primer aspecto de la pregunta, a saber, aquello que se da al otro como signo en el poema, afirma Levinas “El sujeto se hace por entero signo”<sup>18</sup> ¿Qué puede significar que el sujeto mismo deviene su propio signo? Si tenemos en cuenta lo dicho en el acápite anterior, podemos responder diciendo que lo que hace signo es el propio *sentimiento* que el autor expresa en el poema y propone “para nada” al lector. Lo que se da al otro en el poema no es un Dicho, sino un sentimiento. Ahora bien, por sentimiento no hay que entender aquí un estado psicológico definible y debido a una causa determinable (esto pertenecería al orden de la verdad y del mundo), sino la afección que provoca en el autor la interpelación de esa no verdad bullente que su poema quiere decir y nunca dice del todo. Lo que se da al otro en el poema y le hace signo es el sentimiento que pro-voca en el autor esa experiencia de la no-verdad, de lo Otro, de lo

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Emmanuel Levinas, *Noms Propres*, Montpellier, Fata Morgana, 1976, p. 59; Sigla NP.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

inefable en el ente que se resiste a convertirse en mundo y que resuena en los Dichos del poema. El autor se da a sí mismo en cuanto da su sentimiento, en cuanto convierte su sensibilidad afectada en signo. Y se da para nada, porque no se da para buscar una cierta empatía o fusión con *ese* sentimiento, en donde residiría el verdadero sentido de la obra, sino que simplemente lo da y no puede no darlo. Sin embargo, aquello que se da para nada funda una complicidad: no porque autor y lector interpreten la no verdad que resuena en el poema del *mismo* modo, sino porque a ambos les afecta, porque ambos se vuelven cómplices en el hecho de saberse afectados, trans-tornados por lo inefable que desordena sus respectivos mundos. En tal sentido hay una cierta comunidad en el sentimiento entre autor y lector, no porque sus sentimientos tengan, por así decir, un mismo “contenido” (de hecho ningún contenido puede contener la afección de lo Otro inefable), sino porque ambos se saben vinculados por la afección de lo Otro y, así, remitidos a lo que trasciende todo *logos* y todo mundo. Es esa forma de la afección lo que los reúne, aun cuando la afección plasme en interpretaciones diversas. En tanto tal, el poema inaugura una comunicación elemental. Una comunicación en la que no se comunica ningún Dicho, en la que nada se desvela, pero en la que los hombres, como en un apretón de manos, se unen sin decirse nada, confesando tan sólo el sentirse ambos *en común* embargados por la emoción. Comunidad no *de* sentimientos, sino *en* el sentimiento.

El poema, y la obra de arte en general, se sitúan precisamente en este nivel pre-lógico y pre-desvelante de comunicación. El poema instauro la proximidad. Representa un puro punto de contacto en la que el uno se da por entero al otro, dándole, a través del lenguaje, el sentimiento que lo conmociona por entero, pues disuelve su mundo, es decir, la totalidad en la que él *es*. Y se da, además, sin reservas, sin pedir nada a cambio, poniendo su sentimiento a disposición del otro. El poema comporta, pues, una entrega desinteresada y total. Su lenguaje es lenguaje “de la proximidad y para la proximidad”<sup>19</sup>. Lenguaje que deviene, así, puro ofrecimiento. El poema, para usar la bella imagen de Levinas, “es una manera de dar hasta la mano que se da”<sup>20</sup>. El arte implica, pues, siempre esta direccionalidad, este estar tendido por completo hacia el otro. La obra de arte, para estar en camino hacia lo que dice y nunca termina de decir, necesita de la “complicidad” del otro. El poema va hacia el otro, pero no para determinarlo, sino para ofrecérselo. Por ello mismo podemos afirmar que, como la relación ética, el arte va hacia el otro en tanto Otro<sup>21</sup>. Pero no a un otro determinado, sino que se ofrece al prójimo en tanto representante de todos los otros. Y no sólo se ofrece a todo otro, sino que *habla* a todo otro, a todo prójimo que quiera escucharlo<sup>22</sup>. En efecto, expresando mi sentimiento, hablando de mí, del modo en que lo Otro (la no-verdad) me afecta, hablo a cada otro de lo que le concierne, pues todo otro, como yo, antes de ser habitante de su mundo, es un nómada susceptible de ser afectado, también él, por esa no-verdad. En tanto el poema habla de lo que concierne a todo otro y en tanto se ofrece a todos los otros cuya complicidad necesita para decir lo que no cabe en sus propios dichos, el poema va de un golpe al encuentro de este otro que es todo los otros y, haciéndolo, nos arroja “lejos afuera”, nos lanza hacia lo que Levinas, usando una imagen de Paul Celan, llama claridad de la utopía”. ¿De qué utopía se trata y en qué radica su claridad?

El poema hace más que abrir al otro el ser del ente: en tanto representa una disolución del mundo de cada uno, abre tanto al autor como a cada uno de sus lectores *del* ser del ente, esto

---

<sup>19</sup> *NP*, p. 60.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Que el poema va al otro en tanto Otro significa todo lo contrario a determinar el mundo del otro. En el poema aparece, por cierto, un mundo, aparecen las cosas vinculadas entre sí – este mundo es el Dicho del decir poético – “pero en el movimiento que las lleva al otro, como figuras de este movimiento” (*NP*, p. 63). Es en el otro y por la interpretación del otro (al que el poema habla antes de tematizarlo) que estas figuras, que estas estelas que deja el movimiento poético, se congregan en cosas. El poema concede así al otro su parcela de verdad en la infinita labor de la interpretación. Lo “toma en serio”, a él y su tiempo, respeta la realidad de su alteridad y la alteridad de los Dichos a través de los cuales el otro congrega en un mundo el decir poético. Lo aborda, precisamente, en tanto Otro.

<sup>22</sup> En este sentido el poema guarda la misma estructura de la palabra efectivamente hablada: ofrece la posibilidad del diálogo. Pero la palabra ofrecida no se basta a sí mismo para ser diálogo: necesita en serio del otro, es decir, el diálogo sólo puede concretarse si el otro efectivamente escucha el poema, si abre a él sus oídos, si le dice “sí” a la interpelación poética.

es, los abre de su propio mundo y los coloca, así, privados de su identidad y de su “sitio bajo el sol”, “cara a cara” uno frente al otro. Instaure la auténtica proximidad. Y la instaure en el medio del desierto, del no lugar, de la u-topía. En efecto, en la medida en que el Decir poético no es atrapado por ningún Dicho, el poema no pertenece a nadie. Su promesa de sentido no coagula en ningún mundo, no se cierra en totalidad alguna. El Decir auténticamente poético no cesa de hacer signo a todos y ningún *logos* puede detener la trayectoria infinita del signo poético. Por tanto, la tierra del poema no es ningún mundo; el trayecto infinito del signo no conduce a ningún ser verdadero, no nos lleva a ningún *topos*, sino que, por el contrario, disuelve los mundos de cada uno y nos coloca frente a frente, a cara limpia, en la *común e infinita tarea* de buscar *juntos* un sentido que no pertenece a nadie y que sólo atisbamos *entre* todos. Es precisamente en ese peregrinar inacabable de nómades tras una tierra no dada, tras una luz y una claridad provenientes de un lugar no identificable, de un “no-lugar”, al que nunca terminamos de llegar pero al que constantemente podemos acercarnos si marchamos *todos* juntos, en donde los hombres se encuentren cara a cara, lanzados, todos ellos, más allá de su propio mundo, a la común búsqueda de la tierra prometida. En términos de Levinas: “Es en la claridad de la utopía donde se muestra el hombre. Fuera de todo enraizamiento, de toda locación; apátrida como autenticidad.”<sup>23</sup> Yendo hacia el otro, el Decir poético no reconduce al otro a la patria del autor, ni amplía la patria del lector incorporando a ella un nuevo territorio des-cubierto en el poema, sino que, descargándolos del peso de su identidad, lanza tanto al autor como a cada uno de sus lectores, sus prójimos, más allá de todo *topos*: los envía a la búsqueda de una nueva tierra natal “que no debe nada al enraizamiento, nada a la primera ocupación: tierra natal que no debe nada al nacimiento: ¿tierra natal o tierra prometida?”<sup>24</sup> El signo del Decir poético dibuja, pues, un trayecto, deja una traza, abre un camino, nos permite atisbar el espacio insondable de la no-verdad más allá del mundo de cada uno. En tanto tal, habita en él una cierta claridad que alumbra sin iluminar. Ahora bien, el camino abierto por el Decir poético no desemboca en sitio alguno, no termina en ninguna parte. Se trata de un camino que va hacia la u-topía. Su meta no puede ser alcanzada, sólo puede ser *deseada*. El Decir poético nos invita a una relación que guarda la estructura infinicionante del Deseo: al tratar de expresar en un Dicho lo que el Decir poético dice, lo que dice este Decir se nos aleja y nuestro Deseo de decirlo se incrementa. El Decir poético tiene, pues, como correlato, como modo de intencionalidad que le es propia, el Deseo. Un Deseo que lo Deseable utópico exaspera, enfatiza, infiniciona en cuanto lo Deseable se aleja a medida que nos aproximamos. Caminar por la traza abierta por el Decir poético es acercarse perpetuamente al no-lugar hacia el cual siempre se está en camino, pero al que nunca se llega. Caminar esa incierta huella equivale a marchar “sobre el imposible camino de lo imposible”<sup>25</sup>. Marcha demasiado osada, demasiado aventurada como para emprenderla solos. Marchar hacia la utopía sólo es posible en conjunto, porque el poema ya siempre hace signo a todo prójimo y porque la constante e infinita tarea de re-significar ese signo es una tarea hecha *entre* todos los que reciben el poema. Su “verdad” no pertenece a nadie de modo privativo ni tampoco a la sumatoria de las distintas interpretaciones, pero el estar en camino hacia su verdad es cuestión que nos reúne a todos.

El segundo momento de la estética levinasiana está dado, entonces, por esta claridad utópica del Decir artístico que se nos ofrece a todos desinteresadamente y, ofreciéndose, nos invita a la continua tarea de per-seguir conjuntamente la infinita trayectoria de su signo. De acuerdo con ello toda estética que intente comprender la belleza de una obra de arte ha de renunciar a querer comprenderla como una cuestión meramente subjetiva. La belleza no nos separa, como si fuese un gusto distinto para cada uno, sobre lo cual no hay nada escrito ni acuerdo posible. Por el contrario, nos reúne en cuanto todo otro comparte el sentimiento de verse afectado por la belleza de la obra a todos dirigida. Entiéndase bien: no se quiere decir aquí que para todos la belleza sea lo mismo (ya hemos aclarado que no se puede decir qué es la belleza), sino que la cuestión estética a todos reúne en el común sentimiento de verse arrojados más allá de los límites de la propia identidad hacia esa tierra prometida a la que nunca se llega.

---

<sup>23</sup> NP, p. 64.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> NP, p. 66.

Dicho de otro modo, nos reúne en el común sentimiento de desear lo Inefable, esto es, de desear una u-topía situada más allá de todo lugar mundano, de toda luz y de toda verdad; una utopía que se va formando – sin terminar nunca de formarse – a través de la con-frontación de todas las diferentes aproximaciones (de todas las interpretaciones) a lo inefable de las que vive el Deseo. Si antes dijimos que la belleza, para Levinas, no es cuestión de ser y, por tanto, es indefinible, ahora agregamos que la belleza es cuestión de sentimientos, y por ello sí puede ser sentida. Y se trata de un sentimiento compartido: del compartido Deseo de lo Inefable, de la no-verdad, de la luz oscura que proviene de lo Otro, de la claridad utópica. Deseo que, como si fuera un fuego, la obra de arte enciende y cada interpretación alimenta. Podemos aunar estas dos características afirmando que el Decir estético es un Decir en el que sus Dichos no dicen lo inefable, sino el sentimiento compartido de Desear, esto es, de estar tendidos hacia, lo inefable. Como corolario de esta segunda determinación podemos apuntar que el sentido de todo juicio estético es, por tanto, la comunicación de un sentimiento. Sentimiento por cierto desinteresado en cuanto ese sentimiento – ese Deseo – ni siquiera persigue algo que pueda alcanzar.

### 1.3 Tercer momento. Con el otro: universalidad.

La cuestión del “subjetivismo”, del aislamiento, de la incomunicabilidad fundamental de los sentimientos y, en el caso que nos ocupa, del sentimiento de la belleza constituye el obstáculo fundamental contra el cual choca la idea de la universalidad de la belleza que la obra de arte da a significar. Un obstáculo que, para Levinas<sup>26</sup>, no se superaría refiriendo el sentimiento, que es estrictamente personal, a un orden neutro, exterior a las personas (por ejemplo, el desvelamiento de la verdad del ser) pero del que cada persona participaría por su cuenta, para, al final del proceso, fundirse en lo neutro común a todos. Se trata, en este caso, de una falsa universalidad, en la que una representación colectiva reuniría a los individuos que jamás se han encontrado cara a cara. Pero precisamente si la comunicación fracasa, si lleva el estigma de la inautenticidad (pues implica renunciar a lo que es propio de cada individuo en beneficio de ese término tercero y exterior que nos engloba a todos), ello se debe a que se la busca como una fusión. “Se parte de la idea de que la dualidad debe mutar en unidad, de que la relación social debe concluir en comunión. Último vestigio de una concepción que identifica el ser con el saber, es decir, con el acaecimiento en virtud del cual la multiplicidad de lo real termina por referirse a un sólo ser y gracias al cual, por el milagro de la claridad, todo lo que me reencuentra existe como saliendo de mí.”<sup>27</sup> El fracaso de este tipo de comunicación, que comporta la idea de la incomunicabilidad de los sentimientos y, por tanto, del carácter subjetivo e incomunicable del sentimiento estético, no es en realidad un fracaso de la comunicación, sino un fracaso del conocimiento como único orden que habría de dar cuenta de todas las experiencias humanas. No se ve por qué la comunicación sólo sería posible a partir de la renuncia al encuentro interpersonal y al diálogo cara a cara o, lo que es lo mismo, por qué el éxito del conocimiento implicaría la renuncia a la proximidad. El arte en tanto Decir proveniente de lo otro, que resuena en los Dichos de la obra pero que no acepta subsumirse a ninguna claridad, y en tanto Decir dirigido a todos los otros, de cuyos modos de sentirla esa resonancia necesita para seguir diciendo, abre el espacio utópico de una comunidad (no de una unidad) cara a cara, esto es, de una comunidad no dada de antemano, sino en perpetua realización a través del diálogo, del encuentro y, si se quiere también del conflicto, entre las interpretaciones. Pero sólo puede haber tal diálogo y tal encuentro porque la obra significa para todos, a todos está dirigida y a todos nos reúne en un sentimiento compartido. No porque todos sintamos que es lo mismo lo que resuena en la obra, sino porque todos, cada uno a su modo, lo sentimos. El hecho mismo de que el autor publique su obra no es sino la confesión y el testimonio de que la obra puede tener sentido para todos, esto es, no que para todos signifique lo mismo, sino que lo que ella dice puede mover el sentimiento de todos. El ejercicio del arte, el hecho de efectivamente querer decir algo bello, no es sino la confesión de que eso bello que jamás puede ser dicho del todo nos concierne a todos y nos reúne en el sentimiento que en

---

<sup>26</sup> Cf. *NP*, p. 154.

<sup>27</sup> *NP*, p. 155.



nosotros provoca. Y bien puede afirmarse que todos los sentimientos por ella provocados comparten ese rasgo formal común de ser todos ellos Deseo de lo utópico, es decir, de ser un modo de responder a la afección de y de estar orientados a lo que no pueden contener. En tanto tal, puede decirse que, si bien toda obra de arte suscita sentimientos que en su contenido concreto bien pueden ser diferentes, todos esos sentimientos nos reúnen en su rasgo formal común de ser modos de desear lo utópico: de ser un sentimiento por el cual nos experimentamos conjuntamente tendidos hacia algo que no se deja traducir por un significado definitivo. Es notorio que las personas que comparten una misma pasión por una obra de arte y que se encuentran reunidas por esa pasión, si se les pregunta qué es propiamente lo que los apasiona, todos ellos responderán algo diferente. Sin embargo, no por ello dejan de sentirse vinculados por la pasión por la obra, hermanados por ella. Ello se debe, precisamente, a que todos ellos (que son potencialmente todos los hombres que quieran escuchar lo que la obra dice) se saben unidos por el sentimiento que los afecta y los emociona a todos y no por el “contenido” de ese sentimiento. Saben que las distintas pasiones que suscita la obra son todas ellas modos de experimentarse tendidos en conjunto – uno con otro – hacia algo que ninguno de ellos puede definir, pero que a todos afecta. En ese preciso sentido podemos afirmar que la obra de arte, tal cual Levinas la analiza, nos hermana a unos con otros en la comunidad del sentimiento como Deseo de lo utópico.

El tercer momento de la estética levinasiana está dada, entonces, por esta confraternidad en el sentimiento fundado por la obra de arte. La obra que proviene de la revelación de lo Otro que permanece incognoscible en su revelación (primer momento) y se dirige al sentimiento de todos los otros (segundo momento) funda la universal confraternidad entre ellos (tercer momento). De acuerdo con ello toda estética que intente referirse a la belleza de una obra de arte tiene un alcance universal. Si antes dijimos que la belleza, por no ser cuestión de ser, no puede ser definida y que, por serlo de sentimientos, sí puede ser sentida, ahora agregamos que ese sentimiento es un sentimiento universal. Como corolario de esta tercera determinación podemos afirmar que el sentido de todo juicio estético radica en comunicar un sentimiento por todos compartible y, por ello mismo, universal. Todo juicio estético es implícitamente un desinteresado acto de confianza en la comunicación entre los hombres.

## 2 La estética de Kant

### 2.1 Estética y conocimiento

Kant comienza su analítica del juicio estético<sup>28</sup> definiéndolo según la cualidad. No vamos a reexponer en detalle el texto, puesto que cada parágrafo de la *Crítica del Juicio* ya ha sido innumeradas veces comentado e interpretado desde las más diversas perspectivas por los estudiosos<sup>29</sup>, pero no deja de ser útil para introducirnos a la estética de Kant y contextualizar su análisis en el marco de nuestros objetivos recordar brevemente el sentido fundamental de esta primera definición de lo bello.

Según la cualidad un objeto bello se distingue de lo agradable o de lo bueno por provocar una satisfacción que no está ligada a interés alguno, ya sea puro-práctico o empírico. La mera representación de un objeto bello “va acompañada en mí de satisfacción, por muy indiferente que me sea lo que toca a la existencia del objeto de esa representación.”<sup>30</sup> De

---

<sup>28</sup> La *Crítica del Juicio* se cita de aquí en adelante según la traducción de la siguiente edición en español: Inmanuel Kant, *Crítica del Juicio*, trad. M. García Morente, Madrid, Espasa Calpe, <sup>2</sup>1981. Sigla: *CJ*. Además, en todos los casos se consigna entre paréntesis la ubicación del pasaje citado según la paginación original. Para el texto original alemán nos hemos regido por la siguiente edición: Inmanuel Kant, *Sämtliche Werke*, Hrsg. K. Vorländer, Zweiter Band *Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft*, Leipzig, Felix Meiner, <sup>6</sup>1924. Sigla: *KU*.

<sup>29</sup> Se podría aquí abrumar al lector con la fácil confección de una copiosa bibliografía referida a la *KU* y, en especial, a la analítica del juicio estético. Me limitaré a un solo libro que, a mi parecer, sigue siendo el mejor y más penetrante estudio sistemático dedicado a la estética del filósofo: Herman Cohen, *Kants Begründung der Aesthetik*, Berlin, Dümmler, 1889.

<sup>30</sup> *CJ*, p. 102. (*KU*, p. 7).

acuerdo con ello un juicio estético es un juicio desinteresado, un juicio en el cual el sujeto no determina a su objeto en función de interés alguno. La belleza no resulta de una comprensión subjetiva interesada, como lo agradable que es agradable porque el sujeto lo comprende de acuerdo con un interés sensible suyo. Bello no mienta, pues, una relación de determinación del objeto por parte del sujeto (relación objetivante), sino la relación con el sentimiento de placer y dolor que el objeto provoca en el sujeto, “mediante la cual nada es designado en el objeto, sino que en ella el sujeto siente de qué modo es afectado por la representación”<sup>31</sup>. Esta determinación de lo bello según la cualidad nos permite ya encontrar una primera convergencia fundamental entre la estética de Levinas y el análisis kantiano, a saber, la belleza no radica en un modo de comprensión del sujeto que determine el objeto bello en su ser-bello en función de un interés o de la proyección en él de categorías objetivantes. El objeto bello es *Otro* respecto del sujeto, pues a través de la representación que de éste tenga el sujeto “nada es designado en el objeto”. Igualmente para Levinas la belleza poética no es un constructo ni del autor ni de la interpretación. En la obra de arte se revela aquello que permanece Otro a pesar de la revelación<sup>32</sup>. El juicio estético kantiano, como la interpretación que propone Levinas del Decir artístico, esto es, de aquel Decir en el que se dice lo bello, expresan el haber sido afectado el sujeto por la belleza, pero ello no implica en modo alguno una determinación ni pragmática ni lógica de lo bello por parte del sujeto. Lo bello no es, en este preciso sentido, una cuestión subjetiva, sino que la belleza resulta del modo en que el objeto afecta al sujeto sin que esta afección pueda ser, para ninguno de los dos pensadores, determinada por conceptos. Esta convergencia puede expresarse con mayor precisión si recordamos lo que Kant no se cansa de repetir<sup>33</sup> y deja en claro ya al comienzo de su analítica del Juicio estético o de gusto, a saber, que para él (como para Levinas) “el juicio de gusto no es (...) un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiéndose por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva.”<sup>34</sup> Tanto la estética kantiana como la levinasiana no se refieren al modo en que el sujeto determina la belleza del objeto, sino que son estética en el sentido originario del término, en cuanto analizan el modo en que el sujeto se siente afectado o tocado por un objeto en la representación o Dicho. La base determinante del juicio estético es subjetiva no porque cualquiera dictamine a placer qué es bello y qué no, sino porque, repetimos, el juicio estético refiere la forma en la que el sujeto es afectado por un objeto. La belleza es una correlación entre un objeto que aparece de un modo indefinible (que escapa a toda categorización y fenomenalización) y el sentimiento que esa aparición suscita. La “definición” de lo bello según la cualidad, cantidad, modalidad y relación que hace Kant en la *KU* no pueden considerarse una definición de la belleza en sí ni una caracterización del contenido concreto del objeto sentido, sino una descripción de la forma de este sentimiento. En efecto, lo “en sí”, lo que no es determinable en su fenomenalidad por conceptos del sujeto trascendental, no puede ser conocido ni definido lógicamente. Las definiciones que ofrece Kant lo son del modo en que el objeto afecta a todo sujeto y, en tanto tal, la base determinante de estas definiciones<sup>35</sup> es

---

<sup>31</sup> *CJ*, p. 102. (*KU*, p. 4).

<sup>32</sup> Cf. *SMB*, p. 14.

<sup>33</sup> Cf. Por ejemplo y con rotunda claridad en este pasaje: “La belleza no es concepto alguno de un objeto y el juicio de gusto no es juicio alguno de conocimiento.” *CJ*, p. 195 (*KU*, p. 152). Cf. También *CJ*, p. 186 (*KU*, p. 137).

<sup>34</sup> *CJ*, pp. 101-102 (*KU*, p. 4).

<sup>35</sup> Según la cualidad, como vimos, Kant define lo bello como aquel objeto cuya representación produce una satisfacción sin interés subjetivo alguno Cf. *CJ*, p. 109 (*KU*, p. 16). Tal definición se refiere al desinterés del sujeto por lo bello y no, obviamente, a lo bello en sí. Según la cantidad “bello es lo que sin concepto place universalmente” *CJ*, p. 119 (*KU*, p. 32). Es decir, se caracteriza lo bello nuevamente no en sí, sino en función de la universalizabilidad del sentimiento que lo percibe. Según la relación, “belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin” *CJ*, p. 136 (*KU*, p. 61). Es decir, la finalidad estética, a diferencia de la finalidad en la naturaleza, no se refiere a un fin objetivo, no es una finalidad ínsita en el concepto del objeto. En la finalidad de la naturaleza hay un concepto del objeto que se supone que es la causa de la existencia de ese objeto y que por ello mismo puede llamarse fin (el objeto es aquello que realiza el concepto). Pero en la estética, como no hay concepto de lo bello, no puede darse tal finalidad. Tampoco mienta un fin subjetivo, como en el caso de

meramente subjetiva. Ellas no expresan “cualidad alguna objetiva del objeto, sino relacionan la representación con el sentimiento en el sujeto”<sup>36</sup>.

Para Kant, entonces, el juicio estético se distingue del lógico “en que este último subsume una representación bajo conceptos del objeto, pero el primero no subsume nada bajo un concepto”<sup>37</sup>. No hay un concepto de lo bello y, por tanto, la belleza en sí no pertenece al ámbito de lo objetivable. Que no pertenezca a tal ámbito significa, por lo pronto y en nuestro contexto de análisis, que también para Kant la belleza escapa a aquellas condiciones de posibilidad de la experiencia que determinan el ser-objetivo de todo ente. Lo bello, afectando al sujeto, esto es, revelándose, sigue siendo Otro respecto de esas condiciones trascendentales. Y si tales condiciones trascendentales son aquello en función de lo cual el ente aparece y *es* de un determinado modo (*es-ob-jectum*), bien puede decirse que también para Kant lo bello es de otro modo que ser. La primera congruencia entre dos estéticas tan diferentes como la kantiana y la de Levinas es una congruencia fundamental, porque tiene que ver con su *punto de partida*: la belleza no es una cuestión de gusto subjetivo, no es un mero juicio acerca de lo que resulta agradable a uno y no a otro en función de intereses particulares, sino que la belleza resulta de la correlación entre un modo de aparecer el objeto y el sentimiento que en todos provoca. Pero lo que aparece como bello, también para ambos, no es cognoscible ni determinable objetivamente. Sólo podemos determinar formalmente la afección que provoca en el sujeto. El ser del objeto que, revelándose de un cierto modo, provoca el sentimiento de la belleza, no puede ser definido por ningún Dicho y permanece – es Otro – fuera del orden lógico y del orden del concepto, es decir, del ámbito que determina el ser del ente. En ambos casos (en uno explícita en el otro implícitamente) se trata, pues, de una estética pensada más allá de la ontología; pensada desde lo Otro que no deja subsumir su *ontos* en ningún *logos*.

## 2.2 Estética y sentimiento.

---

lo agradable o de lo útil, en cuanto ellos constituyen un fin para el sujeto que está interesado en su existencia, puesto que ellos placen a los sentidos en la sensación. El juicio estético, en cambio, no está vinculado a ningún interés subjetivo y no puede, por tanto, responder a esta noción de fin. Tampoco la finalidad estética hace alusión a un fin en sí mismo, pues éste es un bien, y el bien está enlazado con un interés del sujeto, toda vez que por bien se entiende el objeto de la voluntad, es decir, de la facultad de desear en cuanto determinada por conceptos de la razón pura práctica. Si no es ni fin objetivo, ni subjetivo ni fin en sí, a la finalidad estética no le queda más que la forma de la finalidad para el sujeto, esto es, el ser una mera finalidad sin fin. La obra de arte no constituye un fin para el sujeto al modo que lo constituye un útil, ni es un fin en sí (puesto que se dirige al público). No responde, pues, a fin alguno, sin embargo, percibimos en ella un cierto fin, a saber, precisamente lo percibimos en el hecho de que está dirigida al público o, en términos kantianos, en el hecho de que lo bello está dado *para* (finalidad) ser representado por la conciencia *sin* que esa representación sea para la conciencia un fin (sin fin). La finalidad estética se refiere, entonces, a la conciencia misma, esto es, a la forma en que las facultades que constituyen la conciencia del sujeto sienten o se ven afectadas armónicamente en su conjunto por lo bello. Se trata, pues, de una finalidad formal subjetiva que resulta de la relación entre el objeto y la forma en que es percibido por el sujeto, y no de una finalidad que estuviera dada por el concepto del objeto. Según la modalidad “bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción” *CJ*, p. 141 (*KU*, p. 68). Lo aquí definido no es, otra vez, lo bello en sí, sino que se caracteriza como necesaria la satisfacción que produce lo bello. Tal caracterización proviene de suponer un cierto sentido común, esto es, un modo común a todo hombre de sentir placer estético ante el objeto, lo que permite que el juicio estético sea enunciado como necesario para cualquiera. Con tal “sentido común”, cuya deducción trascendental no vamos a exponer aquí, no se refiere Kant a que todos los hombres tengan un mismo concepto de la belleza, sino que *se supone* que el sentimiento que provoca lo bello en un hombre puede ser sentido por todo hombre. Por tanto, el juicio que expresa ese sentimiento puede ser considerado “como un ejemplo de una regla universal que no se puede dar.” *CJ*, p. 137 (*KU*, p. 63). Como se advierte de estas cuatro definiciones, ninguna define lo bello, que no es objeto de conocimiento (pues de ello no hay concepto), sino que, como en el caso de Levinas, intentan determinar *formalmente* (y no en su contenido concreto) el sentimiento que acompaña a la representación de lo bello en el sujeto.

<sup>36</sup> M. García Morente, “La estética de Kant. Prólogo del traductor” en *CJ*, p. 39.

<sup>37</sup> *CJ*, p. 191 (*KU*, p. 145).

En nuestro análisis del segundo momento de la estética levinasiana dijimos que la belleza, proveniente de lo Otro que escapa a la región del ser determinable por la ontología, se dirige al sentimiento de todos los otros. Como corolario deducible de esta segunda determinación afirmamos que para Levinas el sentido de todo juicio estético no puede ser sino la comunicación de un sentimiento. ¿Qué ocurre al respecto en el caso de Kant? Si la relación estética fuese cuestión de conocimiento, sería posible un principio objetivo del gusto. Por tal “se entendería un principio bajo cuya condición se pudiera subsumir el concepto de un objeto y deducir, mediante una conclusión, que es bello.”<sup>38</sup> En tal caso lo bello se dirigiría no al sentimiento de cada sujeto particular, sino al sujeto trascendental de la apercepción, a lo que Levinas llama Mismo. Pero un principio del gusto “es totalmente imposible, pues he de sentir el placer inmediatamente en la representación del mismo [del objeto] y éste [el placer] no puede serme atribuido por medio de base de prueba alguna”<sup>39</sup>. El juicio estético no resulta, pues, de la subsunción de una serie de intuiciones en un canon o regla que establezca *a priori* qué es lo bello, sino de la reflexión de cada sujeto particular sobre su propio estado de placer o dolor, esto es, sobre los sentimientos que le causa el objeto, “con exclusión de todo precepto y regla”<sup>40</sup>. El juicio estético queda referido así al sentimiento que la forma del objeto provoca en cada sujeto particular o, lo que es lo mismo, lo bello se dirige al sentimiento de cada persona en tal tal y el juicio estético no es sino la comunicación de ese sentimiento. Que esto es así para Kant, como lo era para Levinas, lo revelan las dos características que aquel le atribuye al juicio de gusto. La primera de ellas reza: “El juicio de gusto determina su objeto, en consideración de la satisfacción (como belleza) con una pretensión a la aprobación de *cada cual*, como si fuera objetivo.”<sup>41</sup> Es decir, el juicio estético no determina su objeto objetivamente en función de un concepto en el cual se subsume, sino subjetivamente en función del sentimiento (precisamente la belleza concebida como sentimiento de satisfacción) que provoca el objeto en cada sujeto. En la correlación estética (en la correlación entre un objeto que aparece con una forma tal que no es subsumible en ningún concepto y la representación que el sujeto tiene de ese objeto) el objeto está dirigido al sentimiento del sujeto, puesto que el juicio mienta la representación no del ser del objeto (en cuyo caso sería subsumible en conceptos que determinan el ser de lo que es) sino del sentimiento que genera. Y está dirigido al sentimiento de cada sujeto en particular, puesto que el sentimiento es propio de cada persona. Sin embargo, se trata de un sentimiento tal que se supone que cualquier otro puede compartir, no en su contenido concreto que es siempre estrictamente individual, sino en su forma. Para Lévinas, aunque lo que dice cada uno es distinto, el arte habla al sentimiento de todos, y todos pueden sentirse afectado por él y compartir esa forma común de la afeción que hemos caracterizado como transtorno del mundo y Deseo. Para Kant la forma del sentimiento es diferente del Deseo mentado por Levinas, pero también Kant supone que ese sentimiento puede ser experimentado y aprobado por todo otro. Así, para ambos, dirigiéndose el objeto del juicio estético al sentimiento de cada persona en particular, se dirige a su vez a todos, porque todos pueden compartir ese sentimiento en su forma y no en su contenido. Y el juicio en Kant (o el Dicho en que trato de Decir la belleza de lo otro que me afecta en Levinas) no sería sino la expresión de la pretensión comunicabilidad del sentimiento estético. La segunda característica del juicio de gusto refuerza la idea de que en la correlación estética el objeto afecta al sentimiento de cada individuo en particular. Escribe Kant: “El juicio de gusto no puede en modo alguno ser determinado por bases de demostración, exactamente como si fuera meramente subjetivo.”<sup>42</sup> Que no sea determinado por bases de demostración significa aquí que no se trata de un juicio establecido en base a principios o reglas lógicas constitutivas de la subjetividad del sujeto y, por tanto, objetivas, sino que se trata de un juicio subjetivo, esto es, de un juicio que se enuncia “siempre totalmente como un juicio *particular* del objeto”<sup>43</sup>. Por ello “nunca lo que ha complacido a otros puede servir de base

---

<sup>38</sup> *CJ*, p. 190 (*KU*, p. 143).

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *CJ*, p. 186 (*KU*, p. 136).

<sup>42</sup> *CJ*, p. 188 (*KU*, p. 140).

<sup>43</sup> *CJ*, p. 189 (*KU*, p. 142).

probatoria en el juicio estético”<sup>44</sup>. El juicio estético, en tanto resultante de la satisfacción particular de cada sujeto por el objeto es un juicio subjetivo. Sin embargo, no se trata de un juicio “*meramente* subjetivo” ¿Por qué no es *meramente* subjetivo? Precisamente porque se pretende que todos los sujetos pueden sentir una satisfacción que guarda la misma forma que la que siente cada sujeto en particular. ¿En qué radica tal forma? A ello nos referiremos más en detalle en el próximo párrafo. Alcance aquí con señalar que tal forma para Kant se refiere en el caso del juicio estético a una libre concordancia de las facultades. El juicio no se ve forzado a subsumir las intuiciones que le suministra la imaginación en un concepto, sino que el juicio *siente* una cierta *finalidad*, a saber, que libremente la *facultad* de las intuiciones, esto es, la imaginación, se subsume en la *facultad* de los conceptos, esto es, el entendimiento, en cuanto la primera, en su libertad, concuerda con la segunda en su conformidad a leyes, esto es, concuerda con las leyes del entendimiento que permiten que una representación tenga la forma de un objeto (aun cuando de ese objeto no haya concepto alguno). De allí que pueda afirmar Kant que “un juicio (...) que tiene (...) sólo la finalidad de la forma como fundamento de determinación es un juicio de gusto puro”<sup>45</sup>. Es el sentimiento de este libre juego de las facultades, cuya finalidad radica en la forma representada del objeto, lo que puede requerirse de todo hombre y lo propiamente universal del juicio de gusto, porque “tenemos derecho a suponer en todo hombre las mismas condiciones subjetiva del Juicio [en lo que se refiere a la relación de las facultades de conocimiento] que suponemos en nosotros”<sup>46</sup>. Ahora bien, esto que puede ser sentido por todo hombre se refiere a la forma del sentimiento o la satisfacción, esto es, a que en la representación de un objeto bello sentimos que el libre juego de nuestras facultades tiene como fin la forma representada del objeto, pero, según mi lectura, no al contenido del sentimiento, esto es, la armonía en el juego libre de las facultades no tiene por qué ser siempre la misma. Dicho de otro modo, cuando algo es percibido como bello tenemos derecho a suponer que todo hombre puede representárselo de modo tal que en dicha representación haya un juego libre y armónico de las facultades que conlleve a la forma de un objeto y que tal armonía cause satisfacción, pero no en todos los casos la forma de ese objeto tiene que ser la misma. Si así fuera, entonces sería posible un concepto universal de ese objeto, lo que Kant rechaza. Y si la forma del objeto puede ser distinta, entonces no se trata propiamente de un objeto, sino de lo Otro que no puede ser determinado definitivamente como tal objeto. Este modo de interpretar el texto me parece relevante para la cuestión del sentido de la belleza de una obra de arte, puesto que, así vistas las cosas, también en el caso de Kant sería posible afirmar que una obra de arte dice su belleza a todos (la forma de la belleza es universal), pero cada uno interpreta esa belleza de modo diferente (el contenido de la belleza es particular y se dirige a cada persona).

Los análisis precedentes nos muestran una segunda convergencia fundamental entre la estética levinasiana y la kantiana. Convergencia que tiene que ver con el trayecto de ambas: para ambas la belleza desde lo Otro se dirige al sentimiento de cada otro en tanto tal, de cada sujeto en particular. Sin embargo, la forma de este sentimiento es común. Por ello, para ambos, el que juzga puede “admitir su sentimiento como universalmente comunicable, y ello, por cierto, sin la intervención de los conceptos”<sup>47</sup>. Ciertamente que la forma del sentimiento estético en Kant (el libre juego de las facultades), y en Levinas (el Deseo de lo utópico), son diferentes. Pero ello no obsta para afirmar la convergencia fundamental entre dos pensadores que conciben la estética como la reflexión sobre un sentimiento compartido.

### 2.3 Estética y confraternidad

Al comienzo del #6 de la *KU* escribe Kant: “Bello es lo que sin concepto es representado como objeto de una satisfacción universal.”<sup>48</sup> Se trata, lo vimos, de una universalidad que no puede nacer de conceptos, “pues no hay tránsito alguno de los conceptos al

<sup>44</sup> *CJ*, p. 188 (*KU*, pp. 140-141).

<sup>45</sup> *CJ*, p. 123 (*KU*, p. 38).

<sup>46</sup> *CJ*, p. 195 (*KU*, p. 152).

<sup>47</sup> *CJ*, p. 197 (*KU*, p. 155).

<sup>48</sup> *CJ*, p. 110 (*KU*, p. 17).

sentimiento de placer o dolor”<sup>49</sup>, y es *precisamente el sentimiento* que provoca el objeto y no el ser del objeto, lo que, para Kant, se pretende universal. Si la universalidad radicara en el objeto, el juicio sería universal gracias al concepto que representa la unidad de las sensaciones que le suministra la experiencia de los sentidos. Y el juicio sería un juicio de conocimiento. Más en el caso de la estética, y específicamente en el de la creación artística, como las intuiciones no son unidas en la imaginación en función de ningún concepto previo, sino libremente, la universalidad no puede radicar en el ser del objeto. “Consiguientemente una pretensión a la validez para cada cual, sin poner universalidad en objetos, debe ser inherente al juicio de gusto, (...), es decir, que una pretensión a universalidad subjetiva debe ir unida con él.”<sup>50</sup>

Antes de determinar la naturaleza de tal universalidad, y para no malentenderla y hacerla objeto de una crítica tan fácil como errada, es preciso hacer una aclaración. Kant no afirma que la universalidad en el sentimiento subjetivo inherente al juicio estético esté dada o deba darse de hecho, sino que “en el juicio del gusto no se postula nada más que un *voto universal* de esa clase, concerniente a la satisfacción sin ayuda de conceptos, por tanto a la *posibilidad* de un juicio estético que pueda al mismo tiempo ser considerado como valedero para cada cual”<sup>51</sup> Si primero aclaramos que la universalidad del juicio estético de la que habla Kant no implica que, ante un mismo objeto estético, todos comprendan su ser de la misma manera, sino que la universalidad radica en el sentimiento que ese objeto provoca, ahora debemos también aclarar que no se afirma que esa universalidad esté dada de hecho ni que necesariamente haya de darse, sino que se trata de una *posibilidad*, esto es, se afirma que a todos les es posible compartir ese sentimiento. Por ello puede escribir Kant que el juicio de gusto “no postula la aprobación de cada cual (pues esto sólo lo puede hacer uno lógico universal, porque puede presentar fundamentos); sólo anhela (*ansinnen*) de cada cual esa aprobación como un caso de la regla cuya confirmación espera, no por conceptos, sino por adhesión de los demás”<sup>52</sup>. Se trata, pues, de lo que podríamos llamar una universalidad “en principio”. Se afirma tan sólo que es posible para cada uno ante el objeto compartir un sentimiento que guarda la misma forma y no que esa posibilidad se dé o tenga que darse de hecho. Bien podría decirse que la universalidad es un ideal a alcanzar; un punto hacia el cual tiende la estética. Vale como idea reguladora<sup>53</sup> de nuestros juicios estéticos.

Ahora bien, ¿en qué radica ese ideal? Retomemos y amplieemos los análisis del párrafo anterior. Excluido el objeto del que no hay concepto como fundamento de la satisfacción universal, sólo el estado de espíritu que se da en la representación del objeto puede ser la condición universal subjetiva que esté a la base del juicio estético y que tenga como consecuencia el placer que unimos con la representación del objeto. ¿Cuál estado de espíritu? “El estado de espíritu que se da en las relaciones de las facultades de representar unas con otras, en cuanto éstas refieren una representación dada al conocimiento general?”<sup>54</sup> Tales facultades – lo sabemos – son la imaginación, para combinar creativamente lo diverso de la intuición, y el entendimiento, para la unidad del concepto que une las representaciones en un objeto. Pues bien, el estado de espíritu al que se refiere Kant es aquel que se da cuando ambas facultades están en un juego *libre* porque concuerdan armónicamente (como si esta fuera su finalidad) en

---

<sup>49</sup> CJ, p. 110 (KU, p. 18).

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> CJ, p. 115 (KU, pp. 25-26). Cursivas del autor,

<sup>52</sup> CJ, p. 115, (KU, p. 26). En este pasaje hemos modificado la traducción del verbo alemán *ansinnen* de García Morente. Éste lo traduce por exigir, mientras que nosotros lo hacemos por anhelar que pone más claramente de manifiesto que la universalidad del juicio estético no puede postularse como un hecho ni probarse, sino que requiere la adhesión de los demás. Nos creemos autorizados a esta traducción pues *ansinnen* proviene del antiguo alto alemán *sinnan* que significa “dirigir los pensamientos hacia algo” (*die Gedanken auf etwas richten*), “ansiar” (*streben*), “anhelar” (*begehren*), “ir” (*gehen*), “apersonarse” (*sich begeben*). Hasta el día de hoy el verbo *sinnen* ha conservado junto a su sentido dominante de reflexionar (*nachdenken*) el sentido original de “ansiar” (*streben*). El compuesto *ansinnen* proviene del medio alto alemán y significaba originalmente “anhelar” (*begehren*). Cf. *Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, Duden Band 7, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich, 1989*, p. 675.

<sup>53</sup> Cf. CJ, p. 115 (KU, p. 26).

<sup>54</sup> CJ, p. 116 (KU, p. 28).

la representación de un objeto, sin que ningún concepto *determinado*, esto es, sin que una regla particular de conocimiento, fuerce a la imaginación a combinar lo diverso de la intuición ni al entendimiento a unificar las representaciones de la imaginación tal cual lo hacen. Y, añade Kant, tal sentimiento del juego libre de las facultades refiere una representación dada al “conocimiento en general”. Esta última expresión no mienta, por supuesto, que la resultante del juego libre de las facultades sea un conocimiento objetivo, sino que este “estado de un libre juego de las facultades de conocer, en una representación mediante la cual un objeto es dado, debe dejarse comunicar universalmente”<sup>55</sup>, puesto que se trata de facultades de conocer y “el conocimiento como determinación del objeto [aunque no sea un objeto de conocimiento] es el único modo de representación que vale para cada cual”<sup>56</sup>. Por ello puede afirmar Kant que “sólo en la universalidad de las condiciones subjetivas del juicio de los objetos se funda esa validez universal subjetiva de la satisfacción [del sentimiento], que unimos con la representación del objeto llamado por nosotros bello”<sup>57</sup>. En conclusión, es esa disposición de espíritu, ese *sentimiento* de la libre armonía de las facultades de conocer, y no el objeto que fuese representado por el trabajo armónico de las facultades, lo que es universalmente comunicable, esto es, aquello que *puede* ser (y no que fácticamente sea) compartido por todo hombre. De acuerdo con ello es plenamente posible afirmar que, para Kant, como para Levinas, la belleza creada por la obra de arte abre la posibilidad de una comunidad humana en el sentimiento.

Si para ambos filósofos la estética tiene un punto de partida común, en cuanto la belleza se revela como lo Otro que permanece incognoscible en su revelación, y si, también para ambos, tiene un trayecto común, en cuanto esa revelación se dirige al sentimiento de cada sujeto en particular, finalmente – y esto es a mi modo de ver lo decisivo – la estética tiene para Levinas y para Kant también una meta común: ella tiende, aunque por diferentes caminos (por la armonía de las facultades en Kant, por el Deseo de lo utópico en Levinas), a unir a todos los seres humanos en un sentimiento por todos compartible. Es notable que en ambos casos no se afirme la universalidad del contenido del sentimiento, del objeto en tanto sentido, sino de la forma del sentimiento, a saber, el ser afectados todos los hombres de un mismo modo – aun cuando la interpretación que cada hombre haga de esa afección conlleve a conformar objetos o Dichos diferentes – por aquello que se resiste a ser englobado en *un* concepto determinado. Es notable también que ambos hayan advertido que no se trata de una universalidad impuesta por un concepto o *logos* al que todos debieran sojuzgar la cerviz, sino que “la necesidad objetiva de que el sentimiento de todos corra conjuntamente con el de cada uno, no significaría otra cosa más que la posibilidad de llegar a ese acuerdo”<sup>58</sup>. Se trata, pues, más que de una universalidad lógica de una confraternidad posible como meta última a la que sirven la creación artística y la reflexión estética: un encuentro en el sentimiento hacia el cual la belleza y el arte nos ponen en camino, pero que sólo se puede concretar por la libre “adhesión de los demás”<sup>59</sup>. Lo que supone comunicación mutua, diálogo y proximidad.

La comunidad humana en el sentimiento como ideal, meta y sentido último del arte. He aquí un (tal vez mínimo, pero no por ello menos decisivo) *credo* que proclamarían juntos Kant y Levinas. Si alguna vez ha habido en la historia de la filosofía dos pensadores que nos han dado razones profundas para creer que, sobre la base del respeto del otro, la aceptación de los límites de la lógica y el sentimiento compartido, es posible una verdadera universalidad como confraternidad entre los hombres, me arriesgaría a afirmar que esos pensadores son, *por excelencia*, los dos que aquí hemos procurado poner en diálogo.

Prof. Dr. Ángel E. Garrido-Maturano  
CONICET – UNNE, Resistencia, Argentina

---

<sup>55</sup> *CJ*, p. 117 (*KU*, p. 28).

<sup>56</sup> *CJ*, p. 117 (*KU*, pp. 28-29).

<sup>57</sup> *CJ*, p. 117 (*KU*, p. 29).

<sup>58</sup> *CJ*, p. 141 (*KU*, p. 68).

<sup>59</sup> *CJ*, p. 115 (*KU*, p. 26).

## Resumen

El artículo se propone, primeramente, articular en tres momentos las reflexiones de Levinas acerca del decir poético y mostrar la significación estética de cada uno de ellos. En segundo lugar procura destacar tres convergencias fundamentales entre la “estética” de Levinas y la de Kant. La primera mienta como punto de partida de la estética lo Otro que quiebra el orden ontológico. La segunda se refiere al trayecto de la creación estética en tanto ella se dirige hacia el sentimiento del otro en tanto tal. La tercera atañe a la significación universal de todo juicio estético.

## Abstract

The article intends first to articulate Levinas's meditations on poetic saying in three moments and to show the aesthetic significance of each of them. Second, it attempts to highlight three fundamental convergencies between the aesthetics of Levinas and Kant. The first convergency sets up as a starting point for aesthetics the Other that breaks up the ontological order. The second relates to the course followed by aesthetic creation insofar as it is turned towards the other's feeling as such. The third convergency concerns the universal significance of every aesthetic judgment.