

ESTUDIO SOBRE LO BELLO, LO SUBLIME Y LO SINIESTRO EN LA ESTÉTICA DE KANT*

Juan M. Garrido W. **

Para Eduardo Molina C.

1. Introducción

1.1 En su libro *Lo bello y lo siniestro* (1988), el filósofo español Eugenio Trías se propone dar cuenta sistemática e históricamente de la “conexión intrínseca” de tres categorías que “se me antojan especialmente significativas” para “comprender y valorar el ámbito de la estética”¹: lo bello, lo sublime y lo siniestro. Con el nombre de esta última “categoría” el autor entiende referirse al sentimiento que Freud analiza en un artículo de 1919 y que lleva por título “*Das Unheimliche*”².

La Primera Parte del libro de Trías y su breve Introducción están destinadas fundamentalmente a establecer una relación

* Trabajo realizado dentro del marco del proyecto fondecyt n° 1010956, “Lo bello, lo sublime y lo siniestro”. Anoto aquí mi reconocimiento a Pablo Chiuminatto, Eduardo Molina, Pablo Oyarzún, Fernando Pérez y Rodrigo Zúñiga, cuya discusión contribuyó valiosamente a la preparación del presente estudio.

** Candidato a Doctor en Filosofía por la Universidad de Estrasburgo.

¹ Lo bello y lo siniestro, Barcelona: Ariel, 1988, p. 9.

² “Lo siniestro”, en Obras Completas, trad. esp. de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, tomo 3, pp. 2483-2505.

entre el artículo de Freud y una de las obras mayores que inaugura la filosofía estética propiamente dicha en la modernidad, *La Crítica de la Facultad de Juzgar* (en adelante KU). La proximidad temática entre el texto de Freud y el de Kant parece ser evidente. Freud, desde el comienzo de su ensayo, es explícito al referirse al alcance estético o meta-estético de sus meditaciones: lo *Unheimliche*, entendido desde el punto de vista psicoanalítico como un sentimiento suscitado por el retorno de lo reprimido, conforma uno de los dominios a “trasmano” de la estética. Por su parte Kant, de acuerdo al pasaje que cita Trías en la Introducción de su libro y que extrae del § 48 de la KU, también parece haberse interesado en un dominio a trasmano de la estética: *der Ekel*, el asco, que es una especie de fealdad que amenaza con “echar por tierra toda complacencia estética” (§ 48).

Lo siniestro analizado por Freud a partir del cuento de E. T. A. Hoffmann y el asco analizado por Kant en la tercera Crítica son dos sentimientos estéticos que al mismo tiempo indican cierto límite a lo estético. La tesis de Trías es que el asco es “una de las especies de siniestro”³ y que en cuanto tal constituye, además del límite, la condición de la estética kantiana. Así, lo bello no sería sino la forma o la revestidura en que los contenidos reprimidos de la psiquis, que por su parte son los únicos capaces de causar en lo más íntimo del sujeto el verdadero atractivo estético por un objeto, pueden manifestarse sin suscitar repulsión o asco:

“tras la cortina [es decir, tras lo bello] hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde todo lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la Crítica kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y excremento (...) 1. Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello. 2. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por

consiguiendo el límite del mismo.³ La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos⁴.

1.2 Refutar las premisas y los supuestos de la interpretación que hace Trías de la estética kantiana a fin de reelaborarlas desde una perspectiva distinta constituye uno de los objetivos más inmediatos y directos del presente estudio, aun si en nuestro desarrollo pocas veces lo explicitemos⁵. Dado que esa interpretación es elaborada a partir de lo “siniestro” freudiano, sería útil desde ya exponer lo que nos parece ser una confusión de fondo en que incurrir, y que es acaso fuente de buena parte de su injusticia. De entrada Trías confunde esta forma de lo angustioso que es el sentimiento de lo *Unheimliche* con contenidos psíquicos específicos (p.e. los que él mismo enuncia: castración, canibalismo, despedazamiento, muerte, etc.); o, dicho con vocabulario kantiano, confunde el “sentimiento” (subjetivo) de lo siniestro con los “objetos” en referencia a los cuales aquél se suscita, pero que de ninguna manera echan luces sobre su especificidad afectiva. Pues, ¿qué entiende Freud, a grandes rasgos, por *das Unheimliche*? Del texto de Freud se pueden extraer por lo menos tres definiciones:

i) La más vaga y general: “Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”⁶.

³ Lo bello y lo siniestro, op. cit., p. 14.

⁴ Ídem, pp. 42-43.

⁵ Sería en efecto demasiado fatigoso y engorroso para el lector que explicitemos cada vez lo que nos aparta del libro de Trías, dado el desacuerdo de fondo —en lo tocante al menos a la explicación “sistemática” de la “conexión intrínseca” entre lo bello, lo sublime y lo siniestro. Nos pareció sin embargo necesario partir citando este trabajo, que tiene el mérito indiscutible de haber hecho una relación entre textos, autores y temáticas cuya trama quizás no hubiéramos sabido advertir de otro modo. En filosofía siempre es digno de reconocimiento quien, por su cuenta y riesgo, suministra un suelo que ayude a delimitar la discusión.

⁶ “Lo siniestro”, op. cit., p. 2484.

ii) Quizás la más precisa desde el punto de vista psicoanalítico: “si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo”⁷.

iii) Y finalmente: “lo siniestro (...) se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación”⁸.

(Esta definición es quizás la más interesante desde el punto de vista estético, pues la formula Freud mientras distingue lo siniestro “vivencial” y como resultado de la “producción poética”, estableciendo una jerarquía en que la segunda se subordina a la primera. Veremos hasta qué punto resulta luminoso cotejar esta distinción con la de Kant entre “belleza natural” y “belleza artística”).

Es al interior del marco de estas definiciones que ha de entenderse, por una parte, el inventario de temáticas *unheimliche* que Freud registra (el autómatas, la castración, el doble, el animismo, etc.) así como por otra parte las consideraciones preliminares acerca de la etimología y los sentidos de la palabra alemana (familiar, hogareño, íntimo, secreto, oculto, etc.): “lo *unheimlich* es lo que otrora fue *heimisch*, lo hogareño, lo familiar desde mucho tiempo atrás. El prefijo negativo ‘un-’, antepuesto a la palabra, es el signo de la represión”⁹. En efecto, los motivos *unheimliche* son tales por ser formaciones pertenecientes a esta-

⁷ Ídem, pp. 2497-2498.

⁸ Ídem, p. 2503.

⁹ Ídem, p. 2500.

dios primitivos “reprimidos” de la psiquis, pero el sentimiento en cuestión es suscitado mucho antes por un modo específico de retorno de las mismas y de las creencias supuestamente superadas que por los respectivos contenidos que retornan. De ahí el lugar central, aunque no completamente explicitado, que Freud atribuye a la *Wiederholungszwang*, esa “compulsión de repetición” no reductible al principio del placer sobre la que Freud volverá poco tiempo después (1919-1920) en su ensayo metapsicológico Más allá del principio del placer: “todas nuestras consideraciones anteriores, escribe Freud en *Das Unheimliche*, disponen para aceptar que se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior”.

De ese modo, si lo bello implica cierto retorno siniestro de lo reprimido, no lo es en la medida en que sea una barrera o una cortina que deje presentir lo no-bello reprimido y repulsivo so pena de no suscitar ningún atractivo, sino en cuanto es susceptible de estructurarse de acuerdo a la lógica de lo “un-” que rige a la compulsión de repetición de manera que pueda constituir una modalidad (estética) del retorno. ¿En qué sentido puede decirse que la experiencia de lo bello, así como la tematiza Kant, se da como experiencia siniestra del retorno de lo reprimido? Tal será la pregunta principal de este trabajo, y que no será considerada directamente sino hasta en nuestra última sección (cfr. 7).

1.3 Por otra parte, es probable que la mencionada confusión de Trías entre la forma y el contenido de lo siniestro contamine luego lo que le parece ser la significación del asco como límite y condición de lo bello. Si el asco, como sostiene Kant en el § 48, es suscitado por un “objeto” que no puede ser por ningún medio transformado en algo bello; o dicho de manera más general, si no puede por ningún medio volverse manifiesto o presentarse suscitando atractivo y no repulsión, es claro que no podría poseer la estructura formal de lo siniestro —es un objeto que no puede ser “trans-” o “in-formado”— y a lo sumo posee un parentesco o una coincidencia en el nivel del contenido —es causa material de repulsión.

El asco es un límite de lo bello —y no, como dice Trías, “del arte” (puede en efecto ser producido) ni “de lo estético” en general (sigue siendo un sentimiento, de fealdad)— en la medida en que se predica como propiedad de los objetos y no del estado de ánimo del sujeto (Kant diría que pertenece a la mera sensación): causa empírica o meramente material del sentimiento, ¿no es en ese sentido un límite también para lo siniestro, si es verdad que lo siniestro es condición de lo bello?

1.3.1 Ahora bien: entender lo bello kantiano —y la facultad que lo presenta (la imaginación)— como la formación o información “atractiva” de contenidos reprimidos y, por eso, originariamente “repulsivos”; vale decir entender lo bello kantiano como resultado del proceso que el psicoanálisis describe con el concepto de “sublimación” es lo que supone nuestro cotejo entre el artículo de Freud y la estética de Kant. Porque no es obvio que lo bello sea resultado de procesos (artísticos) sublimatorios —o, si lo es, porque hay que precisar en qué sentido— comenzaremos (cfr. 2) preguntándonos en qué consiste el poder sublimador de lo bello. Debemos especificar qué potencia hay en lo bello y/o en la imaginación capaz de llevar a cabo esa transformación en atractivo de aquello que originalmente sólo podía producir repulsión.

Por su parte la imaginación, como poder de transformar, de informar o de sublimar es entendida como una suerte de actividad o de “arte”. Si la imaginación a título de facultad productora de esquemas había sido ya definida por Kant en la primera Crítica como “arte secreto” (*verborgene Kunst*), habrá que precisar (cfr. 3) cómo se piensa en la tercera Crítica este arte de la imaginación en la medida en que es capaz de producir ese extraño “esquema sin concepto” que es lo bello: ¿es un “arte” de la Naturaleza (“belleza natural”? ¿es un “arte” del Arte (“belleza artística”)? Pero sabemos que la revolución copernicana debe desplazar también esa distinción tradicional entre Arte y Naturaleza: lo bello se ordena en un registro peculiar que la filosofía crítica no podría explicar postulando una fuerza formadora o

demiúrgica de la Naturaleza o su encarnación en el Genio. Las condiciones de posibilidad de la presentación de lo bello o el “esquematismo sin concepto” de la imaginación emancipada de las leyes de la experiencia lo son en general de toda producción libre de formas, “naturales” o “artísticas”, y es la imaginación misma como “gusto” o como “genio” la que ha de introducir, *hineinlegen*, el secreto de la naturaleza y del arte en la naturaleza y en el arte... (cfr. 4) He ahí quizás la primera pista relevante para vincular la estética kantiana con lo siniestro freudiano: lo que caracteriza al genio entendido como facultad de producir lo bello es esta capacidad de exteriorizar, en las formas que produce, toda la fuerza íntima y carente de forma del secreto que él mismo introduce en la naturaleza, y es por lo tanto capaz de presentar lo que por sí mismo no podría presentarse sin suscitar aversión dada su deformidad, a la vez que conserva todo el poder secretamente (o reprimidamente) atractivo de esta deformidad. Así, el genio es capaz de elevar sus producciones como quien dice a la dignidad de esa Cosa impresentable e íntimamente exterior para el sujeto: en cierto sentido, puede decirse que todo nuestro trabajo se esforzará en dilucidar la rigurosa definición lacaniana de la sublimación: “sublimar es elevar un objeto a la dignidad de la Cosa”.

Ahora bien: si el poder de la imaginación en el gusto y en el genio es este poder absoluto de la sublimación, para la cual no hay contenido originalmente impresentable que no sea susceptible de ser presentado, ¿cómo puede ser posible que haya un objeto únicamente destinado a la facultad de aversión o únicamente capaz de producir asco? En este punto (cfr. 5) será conveniente concentrar nuestra atención en ese “apéndice” a la KU estética que la “Analítica de lo sublime”. La imaginación, en un extraño movimiento que la tensa hasta un extremo y un límite en que casi desfallece, es capaz de presentar negativamente aquello que no puede de ningún modo ser presentado ni puesto en forma y lo hace presentando esa misma imposibilidad. Tal es la “presentación” que nos hace experimentar el sentimiento de lo sublime, y que pone de manifiesto que el poder sublimador de la imagi-

nación no se reduce al poder de la “forma” o de lo bello sino que también de lo que carece de forma. Así, puede decirse que si bien la deformidad del asco no puede ser “sublimada” en la presentación bella de la imaginación, sí lo puede, al menos en principio, en la presentación sublime.

Pero, ¿en qué consiste exactamente esta presentación? ¿Es la presentación meramente “negativa” de lo impresentable de la Idea práctica de la razón o, según una interpretación quizás más rigurosa que intenta dar cuenta de lo sublime sin salirse del ámbito de la sensibilidad¹⁰, la irrupción material del espacio y del tiempo absolutos no extensivos a las formas puras de la intuición? A nuestro juicio no es ni una ni otra: en nuestra sección 6 intentaremos ofrecer una interpretación de lo sublime que intenta describir lo más fielmente posible en qué consiste la “tensión” de la imaginación que presenta su propio límite en lo sublime, de partida pues sin remitir, como lo hace el propio Kant, al origen no sensible de las Ideas de la razón, y luego recusando la hipótesis de una sensibilidad originaria o sujeto material absoluto infinito creador de las “formas”. Cuando se intenta explicar el sentimiento de lo sublime, suele olvidarse que desde la primera Crítica hay también una instancia de lo “impresentable” en el nivel la sensibilidad, antes de llegar al entendimiento (el *noumenon*) y a la razón (la Idea): la cosa en sí. La cosa en sí es el límite de la sensibilidad, desde luego en el sentido kantiano de la palabra (*die Grenze*), que indica lo no-sensible no sólo en cuanto que establece la frontera intraspasable por la sensibilidad sino en primer lugar la frontera que la constituye positivamente como facultad.

Como intentaremos mostrarlo, sentir lo sublime —si se nos permite emplear esta fórmula provocativa pero con el único interés de subrayar en qué sentido se trata aquí rigurosamente de una “experiencia del límite”— es sentir la Cosa. O sea, es sentir el límite, *die Grenze*, de la sensibilidad.

¹⁰ Cfr. p. e. Olivier Chédin, *Sur l'esthétique de Kant*, París: Vrin, 1982, trabajo sobre el que volveremos en nuestro desarrollo.

1.4 Pero lo sublime entendido como “sentir de la cosa” explica en verdad la estructura de la imaginación misma como facultad de la presentación: la imaginación –facultad que dicho sea de paso es en la tercera Crítica indiscernible de la sensibilidad– puede presentarlo todo salvo a sí misma o salvo el límite en virtud del cual se constituye como facultad de presentación. Pero esta salvedad desde luego no es tampoco una limitación sino más bien la fuente de su fuerza: lo que se “presenta” cada vez tanto en lo bello como en lo sublime, lo que conforma la “fuerza” de la presentación “estética” y que nos hace detenernos en la contemplación (bello) o exitarnos en el sentimiento de nuestra vocación suprasensible (sublime), en suma el esquematismo sin concepto de una sensibilidad liberada de la “heteronomía de la experiencia”, no “se presenta” en una “presentación” bella o sublime sino presentando cada vez e indiscerniblemente el poder impresentable (sublime) de la presentación (bello) y el poder presentable (bello) de lo impresentable (sublime). En suma: presentando el límite mismo como origen de la presentación. Es por eso que, así como Kant en la Antropología dice que lo sublime sólo puede presentarse si a la vez es bello, recíprocamente la lección que se extrae de la tercera Crítica es que lo bello no nos llamaría la atención ni suscitaría reflexión si no poseyera y presentara al mismo tiempo la fuerza irruptiva de lo sublime.

Podemos, de ese modo, definir la imaginación “estética” como la facultad o la fuerza impresentable de la presentación, en el doble sentido de que no puede llegar ella misma a la presentación en una presentación bella o sublime y de que lo que se presenta cada vez en la presentación bella o sublime es el límite impresentable entre lo bello y lo sublime. Ahora bien: si en toda presentación o manifestación lo que se presenta o manifiesta es su cuota esencial de impresentable o de inmanifestable, su más íntima exterioridad y/o más exterior intimidad, ¿no vamos a concluir que la imaginación posee la estructura misma de lo *Unheimliche*, y que éste es como quien dijera el sentimiento mismo de la imaginación bella y sublime presentándose en el límite: acaso lo *Unheimliche* no es la experiencia misma del límite?

2. El poder sublimador de lo bello

2.1 Como lo recordábamos en nuestra introducción, en su ensayo sobre “*Das Unheimliche*” Freud se propone “prestar atención” a un sector que se encuentra “a trasmano” y que es generalmente ignorado por la “literatura estética propiamente dicha”. La estética entendida como ciencia de lo bello o como ciencia de las peculiaridades de nuestra sensibilidad tiene que ver con lo que Freud llama, ahí mismo, los “impulsos emocionales inhibidos en su fin, amortiguados, dependientes de tantas constelaciones simultáneas”¹¹; es decir, la estética tiene que ver con los impulsos sublimados. Si el psicoanálisis considera como su objeto propio a estos impulsos emocionales y se interroga por lo que los estructura, organiza y regula, es decir en general lo inconsciente, es entonces adecuado que considere su indagación sobre lo *Unheimliche* como a “trasmano” de la manifestación de esos impulsos en el dominio propiamente estético de la sublimación.

La sublimación, *Sublimierung*, es un proceso pocas veces tematizado por Freud. Tras lo avanzado en sus Tres ensayos sobre la teoría sexual (1905), la define en un escrito de 1908 como una suerte de capacidad del individuo, no siempre concretada, gracias a la cual se puede desviar la energía de la libido hacia la labor cultural, es decir se puede “cambiar el fin sexual primitivo por otro” que aunque ya no es sexual le es “psíquicamente afín”¹². Freud nunca describe en detalle los procesos de la sublimación ni los distingue suficientemente de los otros procesos represivos, y en general se contenta con subrayar sus efectos más distintivos, como lo es sobre todo éste que dice relación con la desviación cultural y social de la libido.

¹¹ Ídem, p. 2483.

¹² “Moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna”, en Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis (pp. 19-44), Madrid: Alianza, 1972, p. 24.

“La sublimación de los instintos es un instrumento particularmente notable en el desarrollo de la cultura, posibilita que las actividades psíquicas más eminentes, científicas, artísticas, ideológicas, jueguen un papel muy significativo en la vida cultural”, dirá más tarde en el Malestar de la cultura¹³.

2.2 Si vamos a considerar al “gusto” kantiano desde el punto de vista de la “sublimación” habría que reconocer desde ya esta primera característica: el gusto supone y es el ejercicio, en el individuo, de cierta *Kultur*. Con lo cual aludimos en primer lugar a todo el contenido “moral” que Kant entiende poder atribuirle al gusto, por muy problemática que resulte esa atribución. Ya porque contribuye a explicar la “validez universal” del juicio de gusto (la “deducción”), ya porque sirve de principio regulativo o de horizonte final subjetivo para la reflexión (el “simbolismo”), cierta moralidad se halla en la base misma de lo bello, aun si éste no puede de ninguna manera ser confundido con lo “bueno”. Tener aptitud para la estimación y más todavía para la producción de objetos bellos, supone tener una sensibilidad refinada en lo que se refiere al mundo valórico o civilizado en general.

A este respecto, más elocuente y con menos problemas de orden teórico resulta recordar un texto de la Antropología en perspectiva pragmática¹⁴. En el § 67, Kant acentúa entre otras cosas esta propiedad del gusto de ser cultural y social:

“El gusto es la facultad del juicio estético (*Vermögen der ästhetischen Urteilkraft*) con voz universalmente válida (*allgemeingültig zu wählen*). El gusto es entonces la facultad de la estimación social (*gesellschaftlichen Beurteilung*) acerca de objetos

¹³ Die Unbehagen in der Kultur, en Werkausgabe in zwei Bänden, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1978, t. II, p. 391.

¹⁴ Kant's gesammelte Schriften, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften (en adelante Ak.), Berlín, 1917, t. VII. Para los pasajes del § 67 que citaremos en este trabajo, pp. 240-242.

exteriores en la imaginación (*in der Einbildungskraft*). Aquí el ánimo experimenta su libertad en el juego de las formas-imaginadas (*Einbildungen*) (luego, en la sensibilidad); pues la socialidad (*Socialität*) con los otros presupone libertad, y este sentimiento es placer.”

Nada más natural entonces que ver en el “gusto” o en el sentimiento de “placer” que con él se expresa el resultado de cierta facultad “sublimadora”. O más bien dicho, el gusto sería la facultad y la posibilidad mismas de poder hallar placenteramente objetos investidos culturalmente.

Si eso ocurre con el gusto, con mayor razón habría que ver en lo que Kant llama el “genio” el lugar exacto y ejemplar de esta capacidad de sublimación. El genio es el individuo —individuo raro, por cierto, pero Freud también señala que la sublimación es un “don escaso”, del que por ejemplo carecen en general las mujeres¹⁵— capaz de producir o conformar aquel producto valorado por el hombre de gusto... El genio es precisamente un “don natural” o un “talento” a través del cual la naturaleza misma le da la regla al arte como objeto de complacencia universal (KU, § 46), definición a la que se podría perfectamente superponer lo que Freud describe como energía sexual (“natural”) reinvertida en vistas a los fines propios de la labor cultural (“artística”).

2.3 Ahora bien, en el mismo § 67 de la Antropología, Kant precisaba que aquello que “engendra el placer” universalmente válido en el gusto no es tanto la sensación o el elemento material del objeto estéticamente valorado como su composición o el elemento que él llama “formal”, “pues sólo la forma es capaz de pretender a una regla universal para el sentimiento del placer”. Desde esa perspectiva, la sublimación consiste entonces en una cierta facultad de componer o de poner-en-forma o de poner-en-imagen la materia. Es decir, la sublimación reposa en la Imaginación, *Einbildungskraft*. Sería ésta la facultad de dar forma

¹⁵ “Moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna”, op. cit., p. 34.

placentera a la materia deforme o a lo que podría ser displacentero (unlustig) y carecer de forma (*formlos*), a fin de convertirlo en objeto de complacencia según la capacidad de cada cual para estimarlo o el talento de algunos pocos para producirlo.

En la Antropología, Kant es notablemente preciso en este punto. Este poder de poner-en-forma o en-imagen (la *Einbildungskraft*) requiere estar asociado a una regla, a una forma (*Form*) legal o regular, y no sólo a la materia o a la sensación, so pena de no ser universalmente comunicable. “Algo”, aun si no podemos determinar “qué es” ese algo, nos place. Por eso, con el fin de poder estimar o de poder producir la forma imaginada o la imagen (*Bild*), ésta debe estar asociada a una forma legal que la regule (aunque no determine) y que suministra la facultad de poner-en-regla, el entendimiento. Como se sabe, la unidad de una “imagen” y de su “forma legal” producida en la asociación o en el “juego libre” de la imaginación y del entendimiento, es decir, liberadas cada una de su función determinante en vistas a la producción de los conocimientos, Kant la llama: lo “bello”, y es objeto de un juicio reflexionante de gusto. Propiamente hablando, entonces, es en la belleza donde reside la capacidad sublimadora de la imaginación.

No sólo la “materia” de la sensación requiere, en este sentido, de “belleza” para poder ser objeto de una complacencia estética; en general la presentación de una imagen que carece de forma (*formlos*) o que no es susceptible de ser regulada y que escapa de suyo, por tanto, al poder del entendimiento, o sea lo que Kant llama: “sublime”, requiere de “belleza” para poder ser apreciado estéticamente. “La representación (*Vorstellung*) de lo sublime puede y debe en sí ser bella; si no, es ruda, bárbara y contraria al gusto (*geschmackwidrig*)”, dice Kant en el mismo § 67, donde además dice: “La presentación (*Darstellung*) del mal (*Böse*) y de lo feo (*Häßlichen*) (p. e. la figura de la muerte personificada en Milton) puede y debe ser bella, si alguna vez un objeto debe ser estéticamente representado”. Es notable, como decíamos, la precisión de Kant en este punto: ninguna imagen (*Bild*) puede

presentarse como objeto de una estimación estética universalmente válida —o bien si se quiere: ninguna imagen puede ser “sublimada”— si no es mediada por su asociación libre con la forma (lo bello), incluso si se trata de la imagen de lo que carece de forma: lo sublime mismo no podría “elevar” o “sub-limar” lo formlos hacia la magnitud reverenda si no fuera porque, en esencia, su poder es el poder de la belleza.

2.4 La imaginación “en su libertad” es la facultad de presentar o de poner-en-imagen de acuerdo a la unidad formal indeterminada provista por el entendimiento; es en suma la facultad de presentar lo bello. En ese sentido, “presentar un objeto” sería equivalente a “inhibirlo en su fin” si por “fin” entendemos aquello que de suyo no es “conforme a fin” para la imaginación, o sea, que no ofrece conformidad a la forma final del concepto indeterminado (KU, § 10 y ss.): mera materia y carencia de forma cuya constitución “bruta” es fea o desagradable, impresentable. De ese modo, Kant parece entender en último término que la imaginación misma es “bella”, lo que nos hace preguntarnos si la facultad de la presentación no debería ella misma presentarse en una imagen bella cada vez que presenta una imagen bella: ¿y no decimos, en efecto, que algo es “bello” cuando se presenta algo así como el trabajo mismo de la imaginación en su libertad? La imaginación presenta (y se presenta) en la presentación — que es lo bello—, no presenta (ni se presenta) en lo impresentable —lo sublime. Si la imaginación es un poder sublimador, entonces, se debe a que la imaginación misma se define como “bella”.

2.4.1 Quizás porque la imaginación es “bella”, Kant cree poder determinar algo así como la imagen misma de todas las imágenes o lo bello de cada presentación bella (el prototipo de lo bello o su ideal) precisamente como una “presentación”, como una forma o figura, Gestalt¹⁶. En efecto, Kant piensa la “conformidad a fin” (sin fin determinado) como una Gestalt a medio

¹⁶ La “Gestalt” humana, en el § 17 de la KU.

camino entre el *Bild* y la *Form*, prototipo del primero y “esquema sin concepto” del segundo, formación indeterminada que le sirve de patrón al juicio para la estimación de las presentaciones “bellas”. Sería sin duda fructífero contrastar esta concepción del *Urbild* de lo bello con algunos trabajos de Lacan, en particular los que conciernen a la función de la “Gestalt ortopédica de la totalidad de sí mismo” en la formación del sujeto (el “estadio del espejo”) ¹⁷. La primera relación “simbólica” del sujeto viene dada, en efecto, por la formación de la Gestalt primitiva, cuya función es justamente la de suplir la deformidad biológica del cuerpo del infans. Al igual que el prototipo de lo bello (es decir, de la imaginación), es el origen y la estructura primaria de todos los *Bilden* posteriores (a título de “fantasmas”). La sublimación se originaría justamente en virtud de esta por llamarla así “imaginación de la imagen” prototípica, y consistiría en la capacidad de conformar o de “elevar” una imagen al nivel de esta imagen originaria confiriéndole su poder imaginativo. ¹⁸

Pero ese cotejo también permitiría tal vez pensar porqué los objetos sublimados inhiben la carencia de forma sin, con todo, suprimirla. En cierto modo, dado que la presentación “presenta” a la presentación, el *Bild* resultado de la “sublimación” no sólo se presenta sino que también presenta su propia formación, su *Einbildung*. Luego, lo que genera el “atractivo” de la imagen y garantiza la complacencia sería paradójicamente algo semejante a la huella, a la estela o al vestigio (la imagen...) de la propia deformidad que se pone-en-forma. Sería como decir que, análogamente a la formación del “fantasma”, lo bello extrae su atractivo (convoca el “asentimiento universal”) de aquello mismo que inhibe: el “mal” o la “fealdad” para decirlo con el § 67 de la Antropología. Y es que la Gestalt, a medio camino entre el

¹⁷ “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je”, en *Écrits I*, París: Seuil, “Points”, 1966, p. 93.

¹⁸ Cfr. *Le Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse*, París: Seuil, pp. 117, 199, 128-129, etc.

Bild y la *Form*, es ella misma *bildlos* y *formlos*, no se deja presentar en una presentación pero hace las veces de “esquema” de toda presentación: sublimar sería, entonces, “elear” la presentación a la estatura de eso mismo que, impresentable en una presentación, es condición de toda presentación, o bien, dicho en una fórmula de Lacan sobre la que ya volveremos, es “elear el objeto a la dignidad de la Cosa”¹⁹.

Todo lo cual, si no fuera demasiado prematuro como para comprenderlo adecuadamente, nos conduciría finalmente a preguntarnos: ¿no es en la medida en que una presentación peculiar tiene el poder de remecer esta Gestalt originaria, vale decir en la medida en que nos retrotrae a su impresentable “formación” —¡o sea nos presenta, en un modo todavía por explicitar, la formación de aquello mismo que funciona como arquetipo para toda formación!—, no es en la medida en que se reproduce la producción de esa forma que puede haber el sentimiento *unheimliche*? Freud mismo llama la atención sobre la importancia del narcisismo —“la regresión a la época en que el yo no se había desmarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo”²⁰— a propósito del tema del doble en la producción del sentimiento *unheimliche* en el cuento de Hoffmann. En ese sentido, este extraño sentimiento sería suscitado por la manifestación misma del “poder sublimador” de la imaginación, y, por ahí, señalaría en ella cierto límite —pero no tanto en el sentido en que la “limita” cuanto en el sentido del límite a partir del cual ésta puede presentar—: a saber, que no puede presentarse a sí misma (sublimarse), que no puede presentar en un *Bild* la propia *einbilden* en que consiste... (cfr. infra, 7)

3. Belleza artística y belleza natural

3.1 La capacidad sublimadora de la imaginación consiste en componer la forma de un objeto de manera tal que, incluso si éste es de naturaleza repulsiva en su estado bruto, lo embellezca y nos

¹⁹ Ídem, p. 133.

²⁰ “Lo siniestro”, op. cit., p. 2494.

invite a “unirnos íntimamente con él” (“la belleza conlleva el concepto de la invitación a una unión íntima con el objeto, e. d. a un goce inmediato”, dice Kant en el citado § 67 de la *Antropología*). De ahí que se pueda establecer una jerarquía donde prime con derecho lo bello sobre lo sublime.

Ahora bien, esa primacía tiene que ver más con la belleza “artística” que con la belleza “natural”. En efecto, existe esa famosa distinción kantiana entre objetos que son bellos por sí mismos y los que son representaciones bellas de cosas que no forzosamente son bellas por sí mismas²¹. Es evidente que, dado los ejemplos que ofrece Kant en la *Antropología* (la fealdad, la maldad, la muerte, etc.), el poder sublimador de la imaginación tiene más que ver con el genio que con el gusto, y la belleza más con su producción humana que con su producción natural. Habría entonces que precisar la mencionada “jerarquía” poniendo a la cabeza la belleza artística, después la belleza natural, y finalmente lo sublime. (Lo cual por lo demás se aviene mejor con la doctrina psicoanalítica de la sublimación, don de algunos pocos —sobre todo de los “artistas”— para desviar los impulsos sexuales primitivos hacia la producción cultural...).

3.2 Se reprochará no obstante, y con toda razón, que cuando Kant introduce esa distinción entre la belleza artística y la belleza natural en la *KU* lo hace estableciendo una jerarquía que es precisamente la inversa. En efecto, la belleza natural es superior a la belleza artística por cuanto es más libre y más espontánea, o mejor: la belleza natural es la belleza propiamente dicha, la única belleza verdaderamente espontánea y libre, mientras que los productos del arte están mediados, y por eso condicionados,

²¹ “El arte bello muestra precisamente su superioridad (*Vorzüglichkeit*) en que describe (*beschreibt*) bellamente cosas (*Dinge*) que serían feas o displacientes en la naturaleza. Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y las demás cosas de ese tipo, pueden ser descritas, en cuanto que nocividades (*als Schädlichkeiten*), muy bellamente.” (*KU*, § 48)

por la regla o el concepto (indeterminado) de fin que el artista se representa “confusamente en su mollera”²² antes de acometer su obra. Frente al privilegio nada más cuantitativo que podía tener la belleza artística sobre la belleza natural (pues puede representar bellamente cosas que por sí mismas no lo son), la belleza natural presenta este privilegio “cualitativo” sobre la belleza artística.

La belleza natural, por principio, puede prescindir de la “forma académica” que condiciona a la belleza artística, y sus productos no son la obra de “la penosa actividad” del *facere* del artista sino que son efectos de un *agere* “natural” (KU, § 45). Más aún, condición para que en las obras del arte haya belleza es que puedan aparentar ser nada más que “efectos” de la naturaleza: de ahí la máxima kantiana de que el arte debe imitar a la naturaleza —que, como se sabe, implica una condena inflexible a la mimesis, pues se trata de imitar el *agere* de la naturaleza y no sus efectos, o sea se trata de imitar precisamente su originalidad: de ahí por ejemplo la decepción que experimenta el solitario que contempla la naturaleza si descubre que aquello que lo cautiva tan intensamente es en realidad un producto del arte humano, etc. (KU, § 42)

Más todavía: la belleza natural se ajusta mejor que la artística al “principio cultural” de comunicabilidad o sociabilidad del juicio estético:

“esta primacía (*Vorzug*) de la belleza natural por sobre la belleza artística, aun si la primera podría ser sobrepasada (*übertroffen*) por la segunda a través de la forma (*Form*), concuerda con la manera de pensar purificada y sólida de todos los hombres que han cultivado (*kultiviert*) su sentimiento moral” (§ 42).

¿Cómo comprender esta nueva fundamentación del poder sublimador de la imaginación, ya no atribuida al genio sino a la naturaleza misma? Pero, ¿se puede seguir hablando de un poder

²² Esta expresión la extraigo de la Crítica de la razón pura (en adelante KrV), “El Ideal en general”, A 570, B 598.

sublimador de la imaginación si ya no es el sujeto el que pone-forma o en-imagen sino que la propia naturaleza? Se podría quizás creer que estas tesis de Kant se deben a que el arte, en su época, no ofrecía toda la potencia expresiva de una libre originalidad como el arte posterior... pero las razones que esgrime Kant no son empíricas ni se reducen a constatar de hecho las producciones artísticas, sino que son trascendentales: sólo la naturaleza produce sin fundar sus producciones sobre la base de algún concepto —es el hombre el que, en razón de su finitud, ha de poder representárselos en la reflexión, a fin de poder estimar la belleza natural. Así, el poder sublimador de la imaginación es probablemente algo que con mucho gusto Kant habría llamado un secreto —la naturaleza es siempre en él el lugar de los secretos.

3.3 Por lo demás el propio Freud, en lo tocante al asunto del sentimiento de lo *Unheimliche*, se acomodaría bien quizás a este privilegio de lo “natural” por sobre lo “artístico”, pues si bien para él “la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros” (primacía “cuantitativa”), no obtiene un “efecto” realmente “puro” como sí lo *Unheimliche* en la vida real (primacía “cualitativa” de las vivencias sobre la ficción). Ahora bien, si bien era posible comenzar a plantear lo *Unheimliche* como límite del poder sublimador de la belleza artística en Kant, no parece a primera vista coherente pensarlo como límite del poder sublimador de la belleza natural, pues como lo sugeríamos al final de 3.2 ¿sublimación de qué y sublimada por quién podría ser una forma que naturalmente es bella? ¿Qué posibilidad hay de encontrar en su formación algo *unheimliche*, si no puede hallarse en su fondo oculto o reprimido ninguna presentación que fuera contra natura, o si incluso su secreto es simplemente y positivamente el secreto que vuelve a la naturaleza “natural” (distinta de lo humano)? Pero es sin duda demasiado prematuro para decidir si es ésa la formulación correcta del problema —y probablemente no lo sea.

Si se examinan con atención una y otra bellezas, la que resulta del agere de la naturaleza y la que resulta del facere hu-

mano, se constata que, sorprendentemente, ¡el privilegio cualitativo del primero reside únicamente en el principio que hace la primacía cuantitativa del segundo! En efecto, si el arte bello debe, para ser bello, parecer (anzusehen) naturaleza, esto se explica porque, en cuanto que producto de la naturaleza, “ha sido encontrada [en él] toda la puntualidad en el acuerdo (*Übereinkunft*) con las reglas conforme a las cuales el producto puede llegar a ser lo que debe llegar a ser” (§ 45). O sea, la belleza natural es una belleza artística, aunque perfecta. Entonces el privilegio de la belleza natural que consistía en ser “naturalmente” bella —o sea en última instancia un privilegio según la tesis del primer momento de la *Análítica de lo Bello*, el “desinterés”—, revela estar fundado en el privilegio de la belleza artística que consiste en producir conforme a la “puntualidad” de las reglas del “concepto de la posibilidad interna” o “finalidad” de un producto—privilegio que podemos ver fundado en el tercer momento, la “conformidad a fin sin fin”. Escribe Olivier Chédin, en un importante comentario de la KU:

“Como sea, la teoría de la relación estética entre el *agere* y el *facere* prueba que Kant es el primero de los filósofos en abandonar la distinción ‘artística’ entre la naturaleza y el arte. En el fondo, si la belleza natural destaca por sobre la belleza artística, esto es gracias a que su naturalidad (son naturel) la vuelve más artística, auténticamente artística... sin ‘arte’... ni ‘naturaleza’ (existencia bajo leyes). Kant entonces también es el primero en emancipar lo bello del doble prototipo del Arte y de la Naturaleza.”²³

Esta interesante revolución de la estética kantiana se expresa bien, a nuestro parecer, en los giros que Kant emplea para señalar cómo se organizan belleza natural y belleza artística en el

²³ Sur l'esthétique de Kant, p. 206. Ahora bien, nos importa mucho señalar que, dadas las razones que se anotarán más adelante (cfr. especialmente 5.6), precisamente nos apartaremos de esta conclusión que el autor arroja en la misma página: “La simulación recíproca del hacer y del obrar debe entonces resultar de una ‘autoanimación’ estética de la materia, la cual termina operando la creación de una forma.”

juicio de gusto. Uno debe siempre “estar consciente” (*bewußt*) de si lo que se ofrece a la estimación estética es un producto del arte o de la naturaleza y juzgar de acuerdo a ello (§§ 42 y 45). Lo curioso es que, simultáneamente, un criterio esencial para el juicio será que lo bello artístico, pese a ser artístico, debe parecer (*aussehen*) un producto de la naturaleza bella, y lo bello natural, pese a ser natural, debe parecer un producto del arte bello: “bella era la naturaleza cuando a la vez parecía arte; y el arte sólo puede ser llamado bello cuando, pese a estar conscientes de que es arte, parece naturaleza” (§ 45).

3.3.1 La condición para que haya belleza en el arte es que seamos conscientes de su origen y que sin embargo dejemos que se muestre como si fuera una belleza natural. Inversamente, hay belleza en la naturaleza cuando somos conscientes de su origen y sin embargo dejamos que se muestre como si fuera un producto artístico. Ambas clases de belleza deben entonces “parecer” su contrario: porque la naturaleza es bella cuando produce libremente, emancipada de las leyes de la experiencia (“¡parece arte!”); porque el arte es bello cuando legisla como si fuera tan libre como la naturaleza, emancipado de toda conformidad a fin determinada (“¡parece naturaleza!”).

¿Dónde reside entonces exactamente la belleza? ¿En el origen de la producción (si natural o artístico) o en aquello que parece ser? ¿Por qué hay que “saber” que se trata de una u otra clase de belleza, y sin embargo dejar que “se muestre” cada una como la otra? En ese sentido, pareciera que la condición de las bellezas artística y natural no reside únicamente en el naturaleza y origen de cada una, sino en que haya cada vez para el juicio el hecho de que parezcan una siendo la otra. Pareciera que la condición de la belleza misma —de la belleza a secas si puede decirse así, o la belleza de la belleza natural y de la belleza artística— depende de que, simplemente, se dé o se pueda dar simultáneamente esta doble relación, por una parte “estar consciente” del origen del producto, y por otra dejar que “se muestre” como si hubiera sido originado de otro modo.

(¿No es en el fondo retomar, aunque de modo más rebuscado, la misma distinción tradicional entre naturaleza (el “origen” del producto) y arte (o artificialidad: lo que “parece ser”)? En ese caso primaría lo “natural” (el “estar consciente”) por sobre el arte o lo artificial (lo que “parece ser”) como condición del mismo — a menos que lo rebuscado signifique a su vez más artificial... Sea como sea, parece como si se dijera: la belleza en sí o el juicio de gusto a secas consiste o bien en saber más de la cuenta, o bien en dejarse engañar a sabiendas, pero en ningún caso en saber lo que corresponde saber... ¿Qué significa todo esto?)

3.3.2 Es muy elocuente como Kant se refiere a esta condición enigmática del juicio de gusto en el mismo § 42 de la KU. Hablando de la belleza natural dice: “que la naturaleza produjo (*hervorgebracht*) esa belleza: este pensamiento (*dieser Gedanke*) tiene que acompañar (*muß begleiten*) la intuición y la reflexión”; lo mismo ocurre con la belleza artística si se afirmara a su vez: “que el arte produjo esa belleza: este pensamiento debe acompañar la intuición y la reflexión”. Todo esto desde luego a condición de que una y otra “parezcan” ser lo contrario...²⁴

“Este pensamiento...”: no hay que apresurarse y pensar que Kant está aquí haciendo intervenir un uso determinante del entendimiento: “saber” que una forma bella es natural o artística no es un saber teórico. No se trata de un pensamiento determinado acerca de la “causa” del fenómeno bello supuesto por la intuición. La intuición en el gusto tiene que ir acompañada por un “pensamiento” porque el juicio no podría emitirse sin que haya este juego simultáneo y recíproco en que cada vez el “estar consciente” se desmarca de la presentación para que ésta “(a)parezca”. El “estar consciente” hace de tela de fondo de la presentación bella de tal modo que ésta no es susceptible de esti-

²⁴ En un caso para que la belleza natural despierte un interés intelectual o moral y en el otro para que la belleza artística no despierte interés alguno: pero en uno y otro caso se trata del pensamiento con que el sujeto debe “acompañar” su intuición a fin de producir un juicio de gusto.

mación estética sino en el orden del “parecer”, del “mostrarse” o del “hacerse ver” como lo que no es —pero de otro modo no se presentaría ni suscitaría reflexión: la presentación bella no estimularía su contemplación (“¡parece arte!”, “¡parece naturaleza!”), o más aun no sería sino el destello al punto oscurecido de una presencia incapaz de haber llamado nuestra atención e incapaz de pedir que nos quedemos contemplándola y de producir en nosotros el juicio: “es bello”.

3.4 Entonces la belleza misma o la belleza a secas supone este juego en que el “estar consciente” hace de trasfondo para el (a) parecer —so pena de no suscitar ninguna reflexión. Es el juego mismo y no la naturaleza natural o artificial del objeto bello lo que causa a la reflexión —empleado el término (causa) analógicamente a cuando se dice que un objeto de los sentidos puede causar patológicamente nuestra inclinación (agradable/desagradable) o que la Ley moral puede causar nuestra voluntad (lo Bueno), etc. O más precisamente, es la manera en que la reflexión se causa a sí misma, o como dice Kant se vivifica, refuerza y reproduce a sí misma. Por eso puede suceder que nos demoremos en la contemplación y que esa demora nos resulte placentera:

“el placer (...) posee una causalidad en sí (*in sich*), a saber, la de mantener, sin propósito ulterior, el estado de la representación misma y la actividad de las fuerzas del conocimiento. Nos quedamos (*wir weilen*) en la contemplación de lo bello, puesto que esta contemplación se refuerza (*stärkt*) y reproduce (*reproduziert*) a sí misma: lo cual es análogo (pero no idéntico) a esa demora (*Verweilung*) de cuando un atractivo en la representación del objeto despierta repetidamente (*erweckt wiederholentlich*) la atención, por lo cual el ánimo queda pasivo” (§ 12).

¿No habría entonces que decir que el “atractivo” de un producto bello de la naturaleza surge, a falta de un objeto cuya existencia efectiva pueda causar placer en nuestro ánimo, sólo cuando se nos aparece como un producto del arte, es decir cuando,

frente a él, nos tenemos que decir a nosotros mismos, repetidamente, “la naturaleza lo ha producido”? Frente a un producto de la naturaleza el sujeto debe decirse constantemente que se trata de tal para no ceder a la ilusión de que es un producto del arte; sólo así, sólo si podemos estimar que parece una obra de arte, decimos que es bella. Lo mismo sucede, inversamente, frente a una obra de arte. El sujeto debe pensar: “debo repetirme todo el tiempo que eso que se presenta a mi facultad de sentir es una obra de arte y no de la naturaleza, de lo contrario no conseguiré que parezca una obra de la naturaleza y cederé a un engaño que al punto anularía mi complacencia estética”.

Para poder “autovivificarse”, la complacencia estética debe estar todo el tiempo como al límite de su propia abolición, al límite de ceder a la ilusión y al engaño. Sólo en este juego peligroso —en este juego del límite: límite entre naturaleza y arte, entre naturalidad y artificialidad, entre ser y parecer— el producto bello del arte o de la naturaleza puede implicar en su concepto “una invitación a unirnos íntimamente” con él sin que ese concepto sea determinado.

Así, el secreto del esquematismo de las formas no es el secreto de la naturaleza ni el secreto del arte; el arte de la naturaleza y la naturaleza del arte poseen el secreto inenunciabile pero al mismo tiempo a todas luces revelado de un límite: límite que reparte y que comparten belleza natural y artística, ser y parecer, etc. La distinción entre belleza natural y artística no tiene en Kant nada de anacrónica y está lejos de ser prescindible para comprender la doctrina del juicio de gusto. Se podría quizás incluso llegar a mostrar que si bien la necesidad de esta distinción no preserva, en palabras de Chédin (ver supra, 3.3), la distinción artística tradicional entre *physis* y *techné*, la relación en que se combinan belleza natural y belleza artística —a saber, lo que llamamos el juego del límite entre el “estar consciente” y el “parecer”, juego libre que en suma es el límite de todos los límites, de la naturaleza y del arte, es decir de la legalidad y de la libertad— configura el límite que enuncia y a partir del cual se

enuncia el juicio de gusto. Este límite sería en ese caso nada menos que el principio supremo del juicio de gusto, que estructura y legitima el sentimiento y/o la causalidad a priori en la complacencia estética, dado que precisamente el juicio de gusto reposa, en cuanto “condición formal subjetiva de un juicio en general”, “en una mera sensación de vivificación recíproca de la imaginación en su libertad y del entendimiento con su legalidad” (§ 35). La propia deducción de los juicios estéticos puros parece radicar en este límite entre el “estar consciente” y el “parecer”, y la síntesis del juicio de gusto parece operarse justo en y como el límite que abre el mutuo acompañamiento (*begleiten*) entre el pensamiento y la intuición²⁵.

4. La exterior intimidad de lo bello

4.1 Si hasta aquí nuestra lectura no ha sido del todo incorrecta, entonces podremos determinar con mayor precisión en qué consiste lo sorprendente de los ya citados pasajes del § 67 de la Antropología y del § 48 de la KU:

La presentación del mal y de la fealdad (p. e., la figura de la muerte personificada en Milton) puede y debe ser bella, si un objeto debe ser estéticamente representado; pues si no, produce insipidez o asco (*bewirkt sie entweder Unschmackhaftigkeit oder Ekel*): ambos implican el esfuerzo por expulsar de sí una representación que se ofrece al goce (zum Genuß dargeboten wird); la belleza, en cambio, conlleva el concepto de la invitación a una unión íntima (*zur innigsten Vereinigung*) con el objeto, e. d. a un goce inmediato (*zum unmittelbaren Genuß*).

Y:

El arte bello muestra precisamente su superioridad (*Vorzüglichkeit*) en que describe (*beschreibt*) bellamente cosas

²⁵ Afirmaciones que ciertamente no podríamos desarrollar aquí. Son materia de nuestro trabajo de tesis doctoral en preparación sobre el juicio kantiano.

(*Dinge*) que serían feas o displacientes en la naturaleza. Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y las demás cosas de esa índole, pueden ser descritas, en cuanto que nocividades (*als Schädlichkeiten*), muy bellamente, e incluso pueden ser representadas en pinturas; sólo una especie de fealdad no puede ser representada en conformidad a la naturaleza (*der Natur gemäß*) sin echar por tierra toda complacencia estética, y con ello la belleza artística: aquélla que suscita asco (*Ekel erweckt*).

En primer lugar, resulta sorprendente que haya el caso en que se puede despojar incluso a la fealdad de su carácter naturalmente nocivo para presentarla artísticamente como algo bello. Más exactamente: ese mismo objeto llamado feo o nocivo y que la naturaleza sólo puede presentar como repulsivo el arte lo puede presentar como algo atractivo. ¿De dónde le viene este poder al arte para presentar al goce aquello que la propia naturaleza no podría presentar sino de manera repulsiva, deforme o inapto a la satisfacción estética? Por supuesto, se puede y se debe ver en estos pasajes una confirmación más de la condena kantiana a la mimesis. Pero lo que importa es otra cosa: ha quedado claro, para nosotros, que la originalidad del arte —su poder productor— no se puede explicar según su privilegio meramente cuantitativo: esa misma nocividad que el arte puede representar bellamente, la naturaleza ha debido poder presentarlo, al goce, si no mejor por lo menos no peor, o no tanto más peor. ¡Pero naturaleza y arte son aquí poductores de sentimientos exactamente opuestos...!

Lo sorprendente no es que Kant parezca plantearnos un ejemplo que exige desde ahora pensar una distinción “cualitativa” entre la belleza natural y la artística. Al contrario: hay que sostener firmemente el principio de que el arte es mejor que la naturaleza al ser como ella —y viceversa— para que el ejemplo de Kant cobre toda su elocuencia. Puesto que el “juego” al que debe someterse esta vez el sujeto, en cuanto requisito para poder estimar bella la representación artística, es paradójicamente el siguiente: “de no repetirme mentalmente que eso que se presenta

a mi facultad de sentir es una obra de arte y no de la naturaleza no conseguiré que parezca ser una obra de la naturaleza, y cederé a un engaño que al punto anulará mi complacencia estética”. Todo lo cual, aplicado al ejemplo que nos convoca, ¿no equivaldría a decir que el sujeto tiene que repetirse mentalmente algo tan contradictorio como esto: “esta representación artísticamente bella de un objeto feo o nocivo y que la naturaleza sólo presentaría repulsivamente puede resultarme atractiva sólo si logro hacerla parecer una obra de la naturaleza, es decir como si fuera repulsiva”?

En los apartados siguientes volveremos más en detalle sobre los pasajes citados. Se trata por ahora de observar que todo ocurre como si la vivificación de lo atractivo proviniera precisamente de este peligroso juego con su contrario, lo repulsivo. En efecto, ocurre como si aquello mismo que se presenta a nuestro goce como no conforme a él, es decir lo feo, fuera lo que hace de trasfondo de lo bello. ¿Y no sería el “juego” entre lo bello y lo feo —el placer y el displacer, lo atractivo y lo repulsivo— lo que vivifica nuestro sentimiento? Como si el pensamiento: “el arte produjo esta representación” tuviera que ser repetido mentalmente una y otra vez a fin de conjurar la repulsión que el objeto ofrecido al goce estético produce, es decir a fin de renovar el atractivo.²⁶

²⁶ Aunque no podríamos detenernos aquí en detalle, se podría más en general mostrar hasta qué punto esta “vivificación” de las fuerzas del ánimo a través de un continuo frotamiento de los contrarios (placer/displacer, atractivo/repulsivo) permitiría quizás describir cierta estructura de la reflexión estética: la “demora” de la complacencia. En efecto, basta pensar detenidamente en la “armonía” que dice Kant haber entre la imaginación en su libertad y el entendimiento, pues libertad y legalidad son a fin de cuentas contradictorias entre sí: ¿no es el displacer que me produce repetidamente el no poder determinar con las reglas del entendimiento una presentación libre de mi imaginación lo que hace que haya placer en la reflexión? Chédin desarrolla esta cuestión en el Capítulo VIII de *Sur l'esthétique* de Kant.

4.2 Eso mismo que en la reflexión estética se impone al goce y que, en cuanto que es puesto en forma o en imagen por la naturaleza nos esforzamos por apartar de nosotros con violencia, puesto en forma o en imagen por el arte nos invita a unirnos íntimamente con él. Por eso la repetición constante del “juego” entre lo atractivo y lo repulsivo parece ser aquí lo que posibilita la complacencia estética, o bien: la fuerza que nos invita a unirnos con el objeto es, en el fondo, la misma que nos invita a rechazarlo violentamente...

Todo lo cual nos parece una definición perfecta de lo que puede llamarse “sublimación” en la estética de Kant. La capacidad de transformar la fuerza de lo repulsivo en fuerza de lo atractivo es lo que definiría al poder sublimador de lo bello. La sublimación consiste en elevar un objeto nocivo, un mal, una furia, etc., re-investiendo, re-asignando o desviando su poder repulsivo en poder atractivo. O bien, la belleza consiste en elevar un objeto, por ejemplo la muerte, a la misma dignidad que tiene en cuanto que es repulsiva o en cuanto que se “impone al goce” con violencia y nos hace rechazarla. Es por eso que, en el arte, la presentación o representación de la muerte no ha de ser cualquier alegoría o cualquier composición que se contente con significarla fríamente: debe tratarse de una representación como quien dice a la altura de la muerte, vale decir debe ser elevada a la dignidad de lo impresentable mismo.

Lo que habría en un producto “sublimado” (bello) es entonces algo así como una “íntima exterioridad” o “extimidad”²⁷: el peligroso juego con eso mismo que el producto conjura porque es repulsivo revela ser lo que le da su fuerza y le confiere el atractivo. Por eso recordábamos (en 2.4.1) esa definición lacaniana que no pudo ser más felizmente formulada, y sobre la cual volveremos a insistir más adelante: sublimar es elevar un objeto a la dignidad de la Cosa. “Pues la Cosa es lo que está

²⁷ La palabra es de Lacan, *Le Séminaire*, VII, op. cit., pág. 167.

justamente en el centro en el sentido en que está excluido. Vale decir en cuanto que en realidad debe ser ubicado como algo exterior (...) bajo la forma de algo entfremdet.”²⁸

4.3 No debe ser objeción el hecho de que nos hayamos puesto subrepticamente en el lugar del arte, de la producción humana o del genio, para explicar la sublimación —que deriva del juego del límite entre lo repulsivo y lo atractivo, entre belleza natural y artística, etc. En realidad, queríamos demostrar con mayor solidez hasta qué punto “belleza natural” y “belleza artística” se implican entre sí, aunque sin confundirse —o precisamente sin confundirse: puesto que es el juego entre el “estar consciente” y el “parecer” lo que divide la belleza en artística y natural, o como quiera llamarse a cada una de estas dos clases de belleza, pues lo que realmente importa es que haya un “límite”, por ejemplo entre lo atractivo y lo repulsivo, donde sea posible el surgimiento de lo bello.

Aunque los nombres sí importan. Kant es heredero de esa larga tradición de la diferencia “artística” entre la Naturaleza y el Arte. Pero la revolución copernicana también debía alcanzar el ámbito de esa diferencia: ya no es el secreto íntimo de la natura genitrix la que recela al mismo tiempo en que espacia la(s) diferencia(s) entre lo natural y lo artístico, y menos aún es la encarnación finita de un Dios Formador lo que da cuenta de la “vivificación” en las enigmáticas fuerzas que dan luz al genio. Así como el gusto no es el “caso límite” o la actualización reflexiva, subjetiva o finita de un entendimiento infinito (Dios) capaz de penetrar en los secretos de la Naturaleza. Antes bien, el genio es aquel que, “moderado por el gusto” (Antropología, § 67), o al límite del gusto, introduce, hineinlegt, el secreto en la Naturaleza.

En efecto, el genio tiene el poder de engendrar en la naturaleza aquello mismo que ella le entrega como “regla del arte”, y por ende tiene el poder de hacer que la Naturaleza —si ese nombre ya no queda demasiado corto en este contexto— lo guarde al

²⁸ Ídem, pág 87.

mismo tiempo recelosamente como su más íntimo secreto. O mejor: es el que engendra la ley generadora de la Naturaleza, el propio “talento natural” con el que le “da la regla al arte” —es decir, entonces, es el que engendra a la Naturaleza... ¿De qué otro modo en efecto podría el genio hacer “parecer” un objeto del arte como natural al mismo tiempo en que hace que “se esté consciente” de su origen humano? ¿De qué otro modo podría darle la regla natural al arte mediante el arte? El verdadero secreto no sólo es cómo la Naturaleza, a través del genio, le da la regla al Arte, sino al mismo tiempo: cómo el genio, a través del Arte, le da la regla a la Naturaleza... Ese es el secreto del producto genial: del producto que da a luz, *hervorbringt*, a la propia Naturaleza al mismo tiempo en que da a luz al Arte. Ese es el secreto de la fuerza —y estrictamente: la fuerza del secreto— que convoca el asentimiento universal del juicio de gusto —“lo que nos gusta” en una obra “bella”, eso por lo cual decimos: “es bello”. “Es bello”: eso decimos del sentimiento que produce en nuestro ánimo un objeto que ha sido elevado a la dignidad de la ley misma que lo ha producido.

En esto también, sin duda, la filosofía crítica inaugura la estética moderna. Por los mismo años en que Kant redactaba su tercera Crítica, el Marqués de Sade exhortaba al escritor en su teoría sobre las novelas: “no pierdas de vista que el novelista es el hombre de la naturaleza. Ésta lo ha creado para que la retrate. Si no se vuelve el amante de su madre desde el momento mismo en que ésta lo trajo al mundo, que nunca escriba.”²⁹ ¿No es ése el poder del artista, el poder de elevar el objeto a la dignidad de la Cosa? ¿No radica ahí el poder de sus creaciones, a saber: en que presentan el poder mismo de la Cosa impresentable, o el poder que se debe a lo impresentable de la Cosa? ¿Y no es eso lo único que tiene la fuerza de convocar el gusto, lo que nos hace gozar con el goce del artista, no es ése el atractivo

²⁹ “Idée sur les romans”, en *Les crimes de l’amour*, Œuvres Complètes, París: J.-J. Pauvert, t. X.

de lo máximamente repulsivo y lo repulsivo de lo máximamente atractivo?³⁰

5. El asco y lo sublime

5.1 Trías, en el libro que citamos en 1.1, cree poder introducir en este punto *das Unheimliche*. Éste sería el sentimiento suscitado por algo que le inflige un límite al poder sublimador de lo bello a la vez que revela ser condición de él. Así —podría decirse—, se produce lo siniestro cuando lo repulsivo que debía permanecer oculto, y que en cuanto tal —pero secretamente— suscita el atractivo, se ha manifestado. Pero es probablemente la falta de una reflexión clara acerca de la(s) diferencia(s) que imparte(n) el (los) límite(s) entre belleza artística y belleza natural la que le impide al filósofo español una mayor precisión al respecto, dejándonos la tarea de reformular sus sugerentes hipótesis. Por lo pronto, aquélla de que “el asco es una especie de siniestro”. Veamos qué se puede decir sobre eso.

Ya conocemos buena parte de los pasajes que se trata de interpretar. Citemos en primer lugar completo el pasaje del § 48 de la KU, luego uno más breve del § 52 y que Trías no cita (el del § 67 de la Antropología, que tampoco cita, ya lo reproducimos en 4.1):

El arte bello muestra precisamente su superioridad (*Vorzüglichkeit*) en que describe (*beschreibt*) bellamente cosas (*Dinge*) que serían feas o displacientes en la naturaleza. Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y las demás

³⁰ Para Lacan (siguiendo, entre otros, los trabajos de Melanie Klein sobre la relación entre la sublimación y el “cuerpo mítico de la madre” así como las *Structures élémentaires de la parenté* de Lévi-Strauss), lo que ocupa el lugar de la Cosa es la “cosa materna” en relación al interdicto del incesto: “ahí está el deseo esencial” (Le Séminaire VII, op. cit., pág. 82). “Lo que encontramos en la ley del incesto se sitúa como tal en el nivel de la relación inconsciente con *das Ding*, la Cosa” (idem, pág. 83).

cosas de esa índole, pueden ser descritas, en cuanto que nocividades (*als Schädlichkeiten*), muy bellamente, e incluso pueden ser representadas en pinturas; sólo una especie de fealdad no puede ser representada en conformidad a la naturaleza (*der Natur gemäâ*) sin echar por tierra toda complacencia estética, y con ello la belleza artística: aquélla que suscita asco (*Ekel erweckt*). Pues, dado que en esta extraña sensación (*in dieser sonderbaren Empfindung*), que reposa en la pura forma-imaginada (*auf lauter Einbildung beruhenden*), el objeto es representado por decirlo así como si se impusiera al goce (*zum Genusse aufdränge*), contra lo cual procuramos resistir con violencia (*wider den wir doch mit Gewalt streben*), la representación artística del objeto ya no se distingue en nuestra sensación de la naturaleza de este objeto mismo (*von der Natur dieses Gegenstandes selbst*), de manera que se vuelve imposible considerarla bella. También el arte escultórico, dado que en sus productos (*an ihren Produkten*) casi se confunden el arte con la naturaleza, ha dejado fuera (*hat ausgeschlossen*) de sus formaciones (*Bildungen*) la representación inmediata de objetos feos, y en cambio se permite representar, por ejemplo, la muerte (en un bello genio), el coraje guerrero (en Marte), a través de una alegoría o de atributos que destacan placidamente, por tanto sólo de modo indirecto por medio de una interpretación de la razón (*vermittelt einer Auslegung der Vernunft*), y no para la mera facultad de juzgar estética. (KU, A 188-189, B 190-191)

Y:

En todo arte bello lo esencial (*das Wesentliche*) radica en la forma (*besteht in der Form*), la cual es conforme a fin (*zweckmäßig*) para la consideración (*Beobachtung*) y para la estimación (*Beurteilung*), donde el placer es a la vez cultura (*zugleich Kultur*) y dispone (*stimmt*) el espíritu para las ideas, con lo cual lo vuelve receptivo (*empänglich*) a tal placer y entretenimiento; [lo esencial no radica] en la materia de la sensación (en el atractivo o en la emoción), donde meramente se considera el goce (*wo es bloâ auf Genuâ angelegt ist*) que no deja nada en la idea y que embota

al espíritu volviendo al objeto más y más asqueroso (*den Gegenstand nach und nach anekelnd*), y hace que el ánimo quede insatisfecho consigo mismo y caprichoso a través de la conciencia de su temple contrario a fin (*zweckwidrigen Stimmung*) en el juicio de la razón.

Estos pasajes son sumamente complejos y no abandonaremos su lectura en lo que resta de este trabajo. Quizás lo primero que debiera llamarnos la atención y lo más inmediato sea una gruesa diferencia que parece marcarse respecto de lo que ya vimos a propósito del pasaje extraído de la Antropología: aquí (§ 48), en efecto, ni siquiera el arte parece ser capaz según Kant de sublimar lo asqueroso, mientras que allá (§ 67 de Antropología) lo asqueroso era una fealdad presentada sólo por la naturaleza pero que el arte podía sublimar. Hay nocividades en la naturaleza que pueden ser presentadas en cuanto tales bellamente por el arte, salvo aquellas que despiertan asco, y que vuelven imposible incluso su representación artística. Aun si el “arte”, como lo piensa Kant bajo las especies del genio, se sitúa más allá de la diferencia entre Arte y Naturaleza, aun si lo piensa como el límite mismo del Arte y la Naturaleza, debemos ser capaces de dar cuenta de este “más allá” de la belleza que sería el asco, sobre todo si el asco no es un sentimiento práctico —ni menos aun obviamente una sensación teórica— sino que estético. ¿Realmente aquí se está señalando una limitación de la estética kantiana? ¿Por qué, en ese caso, el interés de Kant por señalarlo?

5.2 En la definición de esta extraña sensación que es el asco, pareciera cobrar mucho más relevancia el “objeto” susceptible de producirla que el sentimiento mismo (“la representación artística del objeto ya no se distingue en nuestra sensación de la naturaleza de este objeto mismo”). Lo asqueroso parece ser una propiedad del objeto, no del sentimiento del sujeto, y en cuanto tal es capaz de interrumpir la fuerza sublimadora de lo bello, entendida fundamentalmente como fuerza “conformadora” o “transformadora”. Cosa que amenaza con desmoronar, o por lo menos con parcializar, nuestros análisis anteriores acerca de la

sublimación, que presupongan que lo “repulsivo” se hallaba no en el objeto sino en el sentimiento mismo (es la exterioridad íntima del placer). Aquí en cambio lo repulsivo parece ser un objeto insublimable, totalmente exterior, eso que está más allá de la representación estética, límite infranqueable para el gusto.

Detengámonos en esta curiosa trasposición o, si se puede decir así, subrepción³¹ que ocurre en la explicación de Kant. ¿Cómo puede ser posible que sea un objeto el que eche por tierra la satisfacción estética, que irrumpa y desmantele el poder sublimador de la belleza artística y de la belleza natural, el poder artístico de la naturaleza y el poder natural del arte? ¿Cómo puede haber este más allá estético más allá de lo estético?

Preguntas que sin duda podrían complicarse: el que no podamos distinguir en la experiencia de lo asqueroso la representación con la naturaleza misma del objeto, su representación con la sensación, ¿es consecuencia o es causa de que se imponga violentamente al goce? ¿Confundimos la representación con la sensación porque este sentimiento reposa en la pura forma imaginada o allí reposa porque confundimos representación y sensación?

Por otra parte, también podría comenzar a preguntarse: ¿por qué —en la hipótesis de que hubiera en efecto que predicar lo asqueroso del objeto y no del sentimiento del sujeto— interviene entonces esta valoración: “asqueroso”, “repulsivo”? En la Antropología, de hecho —ahora podemos reparar en ello—, Kant hablaba de un “mal” y de una “fealdad” que podrían ser presentados atractiva o repulsivamente: ¿qué lo autorizaba entonces a llamar “fealdad” (¿valoración estética?) o “mal” (¿valoración práctica?) a ese objeto? Lo mismo aquí: ¿por qué se define a lo asqueroso como una especie de fealdad? ¿No interfiere, pues, una injustificada pre-valoración, por lo demás práctica y no estética?

³¹ Kant, a propósito de lo sublime (cfr. especialmente § 27), llama “subrepción” al hecho de sustituir un sentimiento por el objeto con ocasión del cual éste se suscita.

¿Se nos ocurrirá por último sugerir —si nos extralimitamos en la formulación de estas preguntas— que lo asqueroso parece ser el lugar ya ni siquiera de la desconstrucción sino que de la destrucción de la estética kantiana, porque esa pre-valoración podría revelarse estar en el fondo supuesta a lo largo de toda la KU Estética conformando su más delicado talón de Aquiles: a trasmano de la estética de Kant habría no sólo un empirismo sino que, supuesto en él, todo un moralismo del “objeto” bello?

Muchas de esas preguntas no podrán responderse adecuadamente sino hasta el final de este ensayo. Por ahora, bástenos dar algunas luces para comprender la mencionada “subrepción”.

5.3 Kant sí piensa, en sus escritos sobre lo que hoy se dice sin más: “estéticos”, un más allá estético de la estética. Esto, en verdad, si utilizamos la palabra en uno y otro caso de modos ligeramente diferentes: el más allá estético de lo “estético” entendido como referido al “gusto” es, para Kant, el sentimiento de lo sublime.

La “Analítica de lo Sublime” conforma el libro segundo de la KU, §§ 23-29, que junto al “Comentario general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes [sobre lo bello y lo sublime]” cierran la primera mitad de la “Analítica de la facultad de juzgar estética”, antes de pasar pues a la “Deducción de los juicios estéticos puros”, que incluye (§§ 43-54) la teoría del arte bello. La “Dialéctica de la facultad de juzgar estética” (§§ 55-60) es la segunda y última sección de la primera parte de la KU en su total.

Bello y sublime, dice Kant (§ 23), son ambos “presentaciones” de nuestra facultad de representar objetos en la intuición o de nuestra facultad de presentación. Lo son en cuanto que ésta no está regulada por conceptos determinantes en vistas a la producción de un conocimiento objetivo sino meramente en vistas a la complacencia. Bello y sublime son, pues, objetos de nuestra facultad de juzgar reflexionante. A esta “ semejanza” entre ambos sentimientos, Kant contrapone, en el mismo § 23, tres diferen-

cias. Mientras en lo bello referimos la presentación a una unidad formal provista por el entendimiento, en lo sublime la presentación no puede ser limitada por forma alguna, “se hallará también en un objeto desprovisto de forma (*formlosen*)” o bien “en la medida en que la ilimitación (*Unbegrenztheit*) es representada en el objeto”. En segundo lugar, mientras en lo bello la coherencia o la unidad de la presentación era otorgada por la conformidad a fin de la forma (del concepto), lo sublime, en cuanto que en él se trata precisamente de la presentación de lo carente de forma, sólo puede resultar “contrario a fin” (*zweckwidrig*) y/o “violentador” (*gewalttätig*) de nuestra imaginación: lo sublime es algo así como la presentación misma de la inadecuación que se presenta cuando el poder de poner-en-forma o en-imagen de la imaginación intenta imaginar lo ilimitado. En ese sentido, ya no se trata del libre juego de ella con el entendimiento, sino del desacuerdo con la facultad capaz de pensar lo ilimitado como totalidad más allá del concepto: la razón. De ahí que lo “propia-mente sublime” pueda únicamente “hallarse en el ánimo” y no en los objetos de la naturaleza. De ahí que, finalmente, mientras lo bello se puede caracterizar como un placer positivo en la medida en que es el sentimiento de la vivificación armónica (en el sentido de una autovivificación) de las fuerzas del ánimo (imaginación y entendimiento), en lo sublime deba tratarse de un placer “negativo”, pues se trata de un placer que se alcanza sólo a través del displacer ocasionado a la imaginación en su intento de sobrepasarse a sí misma para conformar lo inconformable...

Si se acepta considerar la Analítica de lo Sublime como un libro esencial y no como un mero “Apéndice” o complemento prescindible a la exposición de los juicios de gusto, entonces deberá llamarnos la atención el siguiente hecho: la jerarquía establecida en el § 67 de la Antropología entre lo bello y lo sublime, a saber, que lo sublime requiere de belleza para ser objeto de un juicio estético, parece aquí invertirse: lo sublime tendría el privilegio de “transgredir” los límites de la imaginación, o lo sublime es la “presentación” a través de la cual la imaginación puede autotransgredirse. El poder de la imaginación no se reduce en-

tonces a lo bello (cfr. 2.4); ella puede presentar (y presentarse) en lo sublime, y en lo sublime revela ser precisamente algo más que la facultad de la presentación: es también la facultad que puede sobrepasar la presentación. O más exactamente, la facultad de la presentación revelaría ser algo más que “pura” presentación, de manera que la “presentación” misma de la facultad de la presentación no es lisa y llanamente presentable (bella)... Si eso es cierto, ¿no se podría pensar entonces que por su parte lo bello (la “pura” presentación en el juicio de gusto) requiere algo de sublime (algo no presentable “puramente”) para ser bello?

5.3.1 La Analítica de lo Sublime parece por lo pronto ofrecer la posibilidad de pensar este más allá de lo estético sin tener que salir de lo estético, y sin, tal vez, que tener que incurrir en “subrepciones”. Habría que poner entonces en relación el “asco” con lo “sublime” y tratar de pensar el primero a partir del segundo. De hecho ambos sentimientos poseen en común al menos dos propiedades esenciales: al igual como lo describe Kant “dinámicamente”, lo sublime es un sentimiento que se sobrepone a una representación de la naturaleza cuya fuerza amenaza con “imponérsele” a nuestro goce (§ 28); y, en lo que respecta a la descripción “matemática” de lo sublime, se podría mostrar, quizás explotando el ejemplo de la representación escultórica en el citado pasaje del § 48 —corroborado en ese sentido por el § 52—, que lo asqueroso es un objeto que ofrece resistencia en la medida en que presenta, en “la materia de la sensación”, una magnitud que desborda si no el poder aprehensor sí el poder comprensor de la imaginación: ¿por qué otro motivo es la “razón” la que debe intervenir en la escultura para transformar la mera roca en “alegoría”, a fin de poder presentar, indirectamente, el objeto de la complacencia estética? (volveremos sobre todo esto en 5.4)

5.3.2 De ese modo, lo asqueroso no sería tal sino para nuestra capacidad de sentir lo bello, pero no para nuestra capacidad de sentir lo sublime. En efecto, lo sublime es el sentimiento mismo de que nos podemos sobreponer a cualquier magnitud ofen-

siva con que la naturaleza ostente su fuerza, es el sentimiento de que la idea de lo absolutamente grande sólo puede residir en nuestro ánimo, etc. Lo sublime parece pues tener el poder de sublimar lo repulsivo y de convertirlo en placer, aunque mediatamente y no inmediatamente como lo bello (es sin duda el “privilegio” que a éste le queda sobre lo sublime...). El límite al poder sublimador de lo bello que aparece en el pasaje citado de la KU bajo el signo del asco, sólo lo podría franquear entonces el poder sublimador de lo sublime. Más aún: el objeto asqueroso, en cuanto le presenta a la imaginación aquello que sobrepasa sus límites parece ser el objeto por excelencia con ocasión del cual se puede despertar, de haber cultivado suficientemente nuestra disposición a lo grandioso de nuestra destinación suprasensible, el sentimiento de lo sublime. ¿Qué sentimiento despiertan las furias, las devastaciones de la guerra, etc., si no el “placer negativo” de aquello que hay que considerar en sus formos, más allá del arte y de la naturaleza?

5.3.3 Así se explicaría, finalmente, que Kant predique “sobrepticamente” lo asqueroso del objeto y no del sujeto: y es que, mirado bien de cerca, sólo a la imaginación “bella” se le aparece como objeto, en su imposibilidad de subsumirlo en la forma y en la imagen, mientras que la razón está en condiciones de pensar su deformidad, o mejor, está en condiciones de pensar a propósito de esa deformidad particular la deformidad en general a título de totalidad, o lo que sobrepasa a la imaginación y al mundo sensible en general, porque la razón cohesionada y le confiere coherencia a esta tensión extrema de la imaginación, comprende qué la llama u obliga a sobrepasarse, garantiza que haya pese a todo un placer (negativo). Lo sublime es el sentimiento de nuestra vocación hacia lo otro absoluto de la imaginación: lo suprasensible...

5.4 Todo parece aclararse con la introducción de este sentimiento, lo sublime, o con la ayuda de este apéndice a la tercera Crítica que es la “Analítica de lo Sublime”. A qué añadir, por lo demás, que en lo que respecta a la comunicabilidad cultural del

sentimiento, lo sublime, si bien no puede fundar su universalidad inmediatamente sobre el *sensus communis aestheticus*, la funda con mayor solidez aún al remitir mediatamente a las Ideas de la razón...

Pero esa solución tropieza con serias dificultades. En primer lugar, pareciera que el “poder sublimador” de lo sublime no es un poder propiamente “estético” sino “racional”. En cuanto sentimiento de nuestra vocación suprasensible, mal se ve cómo podría sublimarse lo asqueroso en cuanto tal sin elevarlo mediatamente a través de la razón; ¿cómo, en cuanto mal y fealdad, podría el asco mismo ser sublimado y presentar la totalidad? No es, en efecto, el asco “inhibido en su fin” (presentado por la imaginación) el que da que pensar a la razón; es la razón la que piensa con ocasión de lo impresentable de lo asqueroso. No hay aquí “sublimación” (presentación) por medio de lo sublime; lo que hay es más bien, y si puede decirse así, una sobre-elevación (una *Aufhebung*) de la imaginación por medio de la negación del asco (lo sublime), y el asco vendría a ser a su vez la negación o la autonegación de la imaginación... Como sea, en ese caso la imaginación ya no “presenta” (ni se presenta en) lo sublime, sino que se abandona a sí misma, o se sublima a sí misma, por medio de la razón.

No, sin duda se estaría cometiendo otra clase de “subrepción”, más difícil y más disimulada: esta vez ya no por un objeto, sino que por las propias Ideas de la razón, que, como se sabe, son en la Analítica de lo Sublime precisamente las Ideas prácticas (aquellas que se deducen del *factum* de la razón...). Y el asco no estaría siendo de ese modo sublimado por un sentimiento de nuestra destinación, sino más bien, en una suerte de dialéctica ilegítima, se lo sustituiría por el objeto racional, la Idea práctica. Más aún: la “valoración” o “pre-valoración” del asco como una “nocividad” parece ella misma derivar de la razón y no de la imaginación, pues ¿cómo una deformación “nociva” puede despertar la representación de la (de)formación de la Idea práctica si no es porque ya se la pre-valorada desde el valor de la Idea, y

se la estima como contraria a fin, pero no contraria al fin de la presentación sino al fin supremo que es la Idea práctica en nosotros (de la "Humanidad", dice Kant)?

Sucede como si quisiéramos atribuir el poder de lo sublime no a la presentación de la inadecuación que se presenta en nuestra facultad de presentación sino a lo puro Impresentable, aquello para lo cual sólo la razón tiene ojos, la Moralidad en nosotros, la Humanidad, etc. Este problema es sin duda mayor: Kant nunca distinguió del todo, en su exposición, el sentimiento de lo sublime de la sublimidad de las Ideas, incurriendo en esta otra subrepción ya no por el objeto sino que por la Idea. Kant nunca "dedujo" el sentimiento estético de lo sublime sino mediatamente, a través de la referencia a las Ideas prácticas como causas del mismo, confundiendo el sentimiento por nuestra vocación suprasensible con el respeto a la misma, convirtiendo lo sublime en un "sentimiento de la razón", y de ese modo transgrediendo una premisa crítica fundamental³².

De ahí que, por otra parte, nuestra solución al problema del asco hubiera implicado una decisión bastante gruesa sobre la filosofía crítica: a saber, hubiera significado pensar lo bello como un "caso límite" de lo sublime (la imaginación y el entendimiento no podían presentar lo mismo que la razón puede pensar), todo lo cual, añadido al hecho de que el sentimiento de lo sublime se explicaría como un "efecto" de las Ideas prácticas sobre nuestra facultad de sentir, nos hubiera finalmente conducido a pensar la sensibilidad y la imaginación mismas como "casos límites" de la Razón... En suma: hubiéramos declarado todo un "Idealismo" supuesto en la filosofía de Kant.

5.5 Pero no hemos agotado aún las interpretaciones posibles de estos breves y enigmáticos pasajes de la KU. ¿De qué

³² "Es decididamente imposible fijar a priori la ligazón del sentimiento de placer o displeacer, como efecto, con alguna representación (sensación o concepto), como causa" (KU, § 12)

naturaleza es este extraño objeto que suscita el asco? ¿En qué se está pensando, qué es eso que confunde, en la sensación, a la representación artística con “la naturaleza misma” del objeto, embotando a la imaginación? Antes de averiguar por qué Kant valora o pre-valora a este objeto como “asqueroso”, o por qué se “impone al goce”, y antes de seguir la pista de preguntas más complicadas (por ejemplo, si dicha confusión es causa o consecuencia de que repose en la “pura forma-imaginada”), quizás se pueda averiguar al menos qué caracteriza “sensiblemente” a dicho objeto.

Otra vez podría quizás explotarse el ejemplo de la escultura: ¿qué objeto, en la representación escultórica, amenaza con producir esta confusión entre la representación y la naturaleza misma del objeto? ¿Cuál es la naturaleza del objeto? A lo que sería quizás posible responder, sin tanto análisis pues el pasaje del § 52 lo declara explícitamente: ¿qué otra cosa podría presentársele a la imaginación como no-formado, frente a qué cosa podría ella sucumbir si no es ante la irrupción incontrolable, irreductiblemente deforme, de eso que ella sólo in-formando es capaz de presentar porque de lo contrario “se opone sistemáticamente a la experiencia”: ¿qué otra cosa, pues, que la materia misma de la sensación?³³ Ya porque se la imagine, ya porque efectivamente irrumpa, el objeto es asqueroso –esto es: interrumpe la capacidad de poner-en-forma o en-imagen– ante todo porque es pura sensación, o sensación en estado puro. ¿Qué otra cosa, en efecto, manifiesta la dificultad de la escultura que Kant menciona? Si no interviene el poder alegórico de nuestra facultad racionante el riesgo que se corre es el de confundir “el arte con la naturaleza”, esto es la representación con la piedra misma, que nin-

³³ La frase entre comillas parafrasea una fórmula de H. Cohen, que aparece en *Kants Theorie der Erfahrung*, Hildesheim, G. Olms (1918 para la tercera edición), 1987 / Traducimos desde la traducción francesa de E. Dufour y J. Servoir –la paginación de la edición alemana reproducida en la edición francesa–, *La théorie contient de l'expérience*, París: Cerf, 2001. “La experiencia se encuentra en una oposición sistemática a la materia”, p. 187 / p. 178.

guna forma media al ser recibida por nuestra sensación. La escultura amenaza con interrumpir la labor sublimante de la belleza artística y de la belleza natural (es eso lo que significa que no pueda representar “inmediatamente” objetos feos) porque su textura misma estaría formada por esta materia originaria anterior al poder formativo de la sensibilidad o de la imaginación³⁴.

5.5.1 Por muy inverosímil que pueda resultar a primera vista, se podría perfectamente intentar toda una “reconstrucción” de la Analítica de lo Sublime a partir de una interpretación como ésta de los breves y enigmáticos pasajes acerca del asco en la KU, y que implicaría a su vez, en último término, una reconstrucción de la Estética Trascendental. En efecto, lo sublime estaría ofreciendo, a través de la “magnitud absoluta” (sublime-matemático) y de la “fuerza” de la naturaleza (sublime-dinámico), que lo que la imaginación no puede comprender “de un vistazo” (*im Augenblick*) no es un más allá suprasensible, vacío insensible en que habitan las Ideas de la Razón, sino que muy por el contrario y muy rigurosamente dicho “una ‘presencia’ estética no-extensiva a la propia intuición”³⁵.

Es decir, más allá de la propia sensibilidad (tiempo y espacio) que fracasa en el intento por aprehender y comprender eso que decimos “sublime” se revelaría un archi-espacio no-extensivo a la intuición pura del sentido externo y un archi-tiempo no-extensivo a la intuición pura del sentido interno. Sensibilidad pura o archi-originaria, espacio-y-tiempo “brutos” anteriores a la constitución trascendental de las formas puras de la intuición, espaciamento originario de una sensibilidad más origi-

³⁴ Lo que por lo menos significa que estaríamos frente a una versión amplificada o radicalizada de la “materia” en relación a como ésta había sido pensada desde la Estética Trascendental. En cuanto que “asquerosa” o imposible de “in-formar”, sería ella anterior o más originaria que el propio dualismo materia/forma correspondiente al orden de la sensibilidad.

³⁵ Chédin, op. cit., p. 262.

na que la donación pura del espacio y del tiempo en la Estética Trascendental, más originaria que la dualidad entre una sensibilidad formal y una sensibilidad material o que el dualismo materia/forma donde la materia es desde siempre ya lo determinable, es decir la materia de una intuición cuya forma desde siempre la ha debido preceder³⁶, etc.

5.5.2 Se entendería así, entre otras cosas, que las “subrepciones” que comete Kant al hablar de lo sublime y “confundirlo” con objetos de la naturaleza no son sino a primera vista tales, y que tendrían una necesidad profunda, aunque oculta –si no secreta–, que atraviesa a la KU: a saber, que lo sublime sería el sentimiento ante la exterioridad originaria de la materia. Lo sublime se daría allí donde hay la irrupción incontrolable de la materia. Y más que el sentimiento producido por el efecto de la Idea de la Humanidad en nosotros, entonces, lo sublime sería la presentación de una presentación que en cuanto tal presenta algo así como las condiciones mismas de las condiciones de la presentación, Materia cuyo espacio y cuyo tiempo queda más allá del espacio y del tiempo. ¿No es ésa la visión que permite el océano, la tempestad? ¿No es ésa una presentación, la única presentación que puede “carecer de forma”?

El asco, por su parte, sería el sentimiento inquietantemente familiar de nuestra pertenencia a la Materia que se presenta como exterior a las condiciones de la sensibilidad. Sería el sentimiento de nuestra pertenencia a la Materia líquida y sólida, a la Materia bruta, “madre originaria común” (KU, § 80 –y cfr. también § 58), elemento fundamental, fuerza primordial de la vida y océano carnal. Es eso revelaría el sentimiento del asco que se nos impone al goce, y lo que explica que no pueda no confundirse, en la sensación, la representación con el objeto representado: la imaginación misma como facultad de poner-en-forma se origina

³⁶ “La forma de la intuición (en cuanto condición subjetiva de la sensibilidad) precede necesariamente a toda materia (a las sensaciones)” (A 267, B 323), etc...

en la Materia como poder o fuerza aunque no facultad (subjetiva) de autoformarse... El asco sería el sentimiento ante el develamiento del secreto de nuestra proveniencia, nuestro ser uno con la Madre Naturaleza, nuestra vocación no supra- sino que hiper-sensible, sublime aparición patológica de la verdad Impresentable de la presentación. O bien, si se desea poner en estos términos, estamos ante una versión ampliada y radicalizada de la “Refutación del Idealismo”, y en la Antípoda de la interpretación “dialéctica” de lo sublime: si “nuestra propia experiencia interna sólo es posible si suponemos la experiencia externa” (KrV, B 275), esto se debe a que el sujeto de la estimación estética, el Ich beurteile (y a fortiori el sujeto trascendental, *Ich denke*) se origina en el sentimiento de lo sublime, esto es en el sentimiento de la sensibilidad bruta y/o de lo absolutamente externo.

5.6 A nuestro juicio, sin embargo, esa interpretación³⁷ no puede ser válida para la tercera Crítica de Kant. Sería muy difícil explicar cómo esta presunta materia originaria puede “formarse” sin implicar de nuevo decisiones de peso sobre la filosofía crítica. Por lo pronto, habría que postular, acudiendo a algunos pasajes —por lo demás bien conocidos— de la KU Teleológica³⁸, una espontaneidad de la materia en virtud de la cual ésta puede autoformarse. Habría que postular una imaginación de la materia, una fuerza formadora (*bildende Kraft*) ontológicamente constitutiva de la substantia phaenomenon y fuerza en virtud de la cual la “madre originaria común” puede autoengendrarse: dios o diosa carnal que trabaja en el fondo soterrado y olvidado de la imaginación finita del sujeto de la reflexión, incapaz de comprenderse a sí mismo en su finitud como el creador de las presentaciones, etc.

³⁷ Que, es preciso aclararlo, sigue desde muy lejos y con muchísima libertad trabajos tan delicados y precisos como el ya citado de O. Chédin. De partida porque Chédin no se detiene a pensar el “asco”.

³⁸ Aunque ya en la KU Estética, p. e. el § 58.

De manera que la(s) diferencia(s) que disponen términos como los de belleza artística y belleza natural (que, en cuanto arraigado(s) en la(s) diferencia(s) del “parecerse” y del “estar consciente”, es (son) constitutiva(s) del sujeto de la reflexión), se explicaría(n) como momento(s) en que esta materia infinita se finitiza o se forma. Más exactamente: la presentación de la forma (lo bello) sería aquí un caso límite de lo sublime. Lo que al sujeto finito (o finitizado) de la estimación estética se le aparece como in-formado por la facultad de presentación, es decir la presentación misma, sería en realidad nada más que un momento de la materia originaria autoinformándose o autoanimándose. ¿No es el genio quien sabe producir una forma que parece surgir de la materia misma o como si fuera la forma de la materia? Y es que, en verdad, así ocurriría. El poder sublimador del genio consistiría en saber hacer (pero sin saber cómo: descubrirlo lo destruiría...) que esa Cosa que es la autoformación de la materia (el autoengendramiento de la Madre Naturaleza) se hiciera presentable en una presentación; el genio sabría cómo presentarla a la imaginación finita sin que ésta sea al punto aniquilada, desmantelada y desintegrada ante la visión horrenda de la *Urzsene* de la Naturaleza...³⁹

En suma, con esta interpretación, asistimos meramente al reemplazo del Idealismo “formal” de la Razón (cfr. 5.4) por un Idealismo “material” de la sensación... O si se prefiere, por un Idealismo “spinozista” formal-material de la Razón-Sensible.⁴⁰

³⁹ De paso, y para terminar, se resolvería la interpretación del difícil pasaje del § 12 que citamos en 3.4, que indicaba una analogía entre el atractivo del objeto de los sentidos y la autoreproducción estética de la complacencia: se trataría, entonces, de algo más que una mera analogía, y lo que nos detiene en la contemplación sería -pero en secreto- la sensación misma del objeto que se ofrece a la intuición.

⁴⁰ Ocurre, en efecto, como si la “querella del panteísmo” siguiera haciendo sombra, pero como si hoy el “spinozismo” pareciera querer disputarse la filosofía de Kant —y ya no reprochársele. Aun si no se puede dejar de subrayar su importancia y la fineza inigualable de sus

6. Lo sublime y la cosa en sí

6.1 Esta reelaboración del dualismo kantiano de materia y forma a partir de la hipótesis de una “materia originaria” no es la pista para comprender la *Analítica de lo Sublime*, no más que mostraba serlo la dialéctica ilegítima entre la presentación sensible y la Idea de la razón. En realidad, trátase de la absorción de materia en la forma o de la forma en la materia —*Ich bin Ich* de la Razón o de la Carne, ambos expresión del mismo “idealismo

análisis, el libro de Chédin parece terminar cediendo a un “idealismo de la materia”. En efecto, pese a declarar que no pretende afirmar “una creación del entendimiento por la imaginación” (p. 274), se vuelve difícil estudiar “el momento primitivo” de la aprehensión estética que sólo “parece ‘transformarse en entendimiento’” sin postular a fin de cuentas una espontaneidad de la *aisthesis*, esto es, sin considerar el poder del entendimiento como caso límite de una imaginación originaria (“primitiva”) que desde entonces difícilmente podríamos distinguir de la Razón (Sensible...). Es contradictorio decir que esta presunta sensibilidad pura no-extensiva a las formas puras de la intuición sensible puede encontrarse con la espontaneidad (p. 278), pues, en cuanto tal, sólo puede crearla. Este idealismo (y romanticismo...) de la materia sin duda permea (y ha permeado) muchas otras interpretaciones del kantismo y en particular de la tercera *Crítica* (no hay razón para impugnarlo sin argumentar, en todo caso: tarea que queda pendiente). Para referirnos a nuestro medio, se puede recordar la tesis final, no poco intrépida, del estudio de Pablo Oyarzún: “Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte” (en 200 años de *Crítica da Faculdade do Juro* de Kant. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1990, pp. 83-105). Allí sugiere el autor que, a partir del pasaje sobre el asco en el § 48, se abre la posibilidad de una “inimaginable estética de la materia”, contenida en la teoría de la “expresión” (KU, § 51) entendida como “materialidad originaria” de una “productividad originaria” (pp. 98-105). Se podría mostrar fácilmente cómo la fuerza de esa tesis reside en una interpretación del *Ausdruck* como temporalidad no-extensiva a la intuición pura del sentido interno, con lo cual asisitimos de nuevo a una “hipóstasis” de la *bildende Kraft*, esquematismo primitivo de un Entendimiento

vacío” y/o “empirismo absoluto” que diría Hegel⁴¹, por no evocar derechamente la noche en que todas las vacas son negras...— nada más alejado de la filosofía crítica del maestro de Königsberg.

Es cierto, Kant mismo casi cede a uno de estos idealismos para explicar el sentimiento sublime cuando recurre a las Ideas (prácticas) de la Razón. Pero había en efecto que apelar a la Razón porque sólo el carácter impresentable de las Ideas puede conferirle unidad (como totalidad) al infinito que tensiona a la imaginación en la presentación de lo ilimitado; y había que recurrir en particular a las Ideas “prácticas” no porque Kant, ideólogo de un Occidente moralizante y optimista, intentara darle una fundamentación moralista a la fuerza con que la imaginación es violentada, sino más bien porque, exigencia crítica la de rechazar la posibilidad de una “intuición intelectual” de lo incondicionado y/o la posibilidad de un entendimiento divino creador de los objetos de la representación, garante del bien soberano y fuerza demiúrgica de las formas, ha de apelarse a aquella poten-

Material Infinito Inmemorial creador de la “forma” por medio de su autoactualización, autofinitización o autorememoración... Finalmente, señalemos que el “idealismo de la materia”, fúndese explícitamente o no en una lectura de la tercera Crítica, ha conducido hacia ciertas posiciones de la fenomenología de la sustancia o del elemento Uno, Carne, Vida o Subjetividad absolutas, que en la segunda mitad del siglo XX fueron sobre todo desarrolladas por el pensamiento cristiano francés (p. e. Michel Henry y Didier Franck). Es importante insistir en la diferencia radical que hay aquí con el pensamiento kantiano, sea o no en último análisis consecuente consigo mismo el filósofo de Königsberg: “la materia nunca es objeto del entendimiento puro. El objeto trascendental que pueda motivar el fenómeno que llamamos materia es un simple algo del que no comprenderíamos lo que es ni siquiera en el caso de que alguien pudiera decírnoslo. En efecto, no somos capaces de entender sino lo que conlleva en la intuición algo que corresponda a nuestras palabras” (KrV, B 333, A 277).

⁴¹ *Phänomenologie des Geistes*, (C) (AA) V, “Certeza y verdad de la Razón”, p. 136, Felix Meiner: Hamburgo, 1988, p. 162.

cia que en nosotros puede crear incondicionadamente los objetos de su representación: a saber la voluntad (Razón práctica). Pero Kant nunca tuvo en mente realizar la unidad de su sistema (o “el sistema de la experiencia” como dice en la Introducción a la KU) postulando una “sensibilización” de estas Ideas: el objeto con ocasión del cual se despierta el sentimiento de lo sublime no es en ningún caso el esquema de las Ideas prácticas. ¡El sistema de la experiencia se halla en la facultad de juzgar en su uso reflexionante!

6.2 Si uno exigiera estricta claridad en la explicación kantiana de lo sublime, de entrada se debería poder solicitar una precisión sobre el paso que hay desde la ilimitación “representada en el objeto”, esto es el infinito de la imaginación, hacia el infinito pensado como totalidad por la Idea. ¿Por qué es la totalidad representada en la Idea y en particular en la Idea práctica la que acude a completar o a integrar la ilimitación de nuestra sensibilidad? Ciertamente, Kant lo da por hecho, pero en cierto sentido con toda razón.

En efecto, la KrV establecía, desde la doctrina de la Estética Trascendental, que las cosas se nos dan tal como aparecen de acuerdo a sus condiciones de aparición, las formas puras de la sensibilidad (espacio y tiempo). Aquello que no se puede presentar de la cosa que se presenta, cual fuera por decirlo así in se o per se spectata, no es nada para nosotros. De acuerdo a la pregunta por la posibilidad del conocimiento que guía a la primera Crítica, eso lo formula Kant diciendo que sólo podemos conocer los fenómenos de las cosas pero no cómo son éstas consideradas en sí mismas. Por supuesto, el conocimiento humano tampoco puede reducirse a la mera proliferación de estos fenómenos determinados por los conceptos de nuestro entendimiento, es decir a la mera proliferación de nuestros conocimientos, y se hace preciso poder pensar la unidad de los mismos: nuestra facultad racionante, la Razón, puede aportar una regulación a través del pensamiento de lo incondicionado de la totalidad de estos conocimientos condicionados, la Idea...

6.3 Pero eso no significa que sólo en el nivel de la Razón la filosofía trascendental deba solicitar y justificar la instancia de lo “impresentable”. En efecto, no sólo el uso regulativo de las Ideas se vuelve necesario para el conocimiento, sino que por su parte el Entendimiento, a través del cual las *Erscheinungen* son pensadas como objetos de acuerdo a la unidad conferida por las categorías, es decir como *Phaenomena*, ha de poder solicitar y justificar un correlato no sensible de los mismos. Así, los noumena permiten la “ampliación negativa” del Entendimiento (KrV, B 312, A 256), a saber, la de poder considerar que hay objetos que no puede pensar porque no se dan a la intuición, y en esa medida representan para él una “tarea (*Aufgabe*) inevitablemente ligada a la limitación de nuestra sensibilidad” (KrV, B 344). Finalmente, en la Estética Trascendental, se trata de la instancia de lo que simplemente no puede “aparecer”: las cosas consideradas en sí mismas y no de acuerdo a sus condiciones de aparición. Pero las Ideas, los noumena y las cosas en sí no son, de ninguna manera, términos intercambiables entre sí, o son tan poco intercambiables como lo son nuestras facultades de la Sensibilidad, del Entendimiento y de la Razón.

Ahora bien: por eso mismo llama la atención que Kant en la Analítica de lo Sublime no remita la instancia de lo impresentable a la cosa en sí y por tanto que no se atenga al nivel de la Sensibilidad, y en cambio remita a la Idea —o incluso a veces al noumenon, entendido como el sustrato suprasensible que sería susceptible de determinación por parte de un entendimiento infinito. Ciertamente, se alegrará que la expresión de “cosa en sí” tiene sentido exclusivamente si se trata de desentrañar la potencia de nuestra razón en su uso teórico, o sea en la KrV. Pero, ¿y las “Ideas”? ¿no fueron ellas, por su parte, trasplantadas a la tercera Crítica? O, de hecho: ¿de dónde, si no es a través de un trasplante desde lo establecido por la filosofía trascendental, provienen los conceptos de “sensibilidad”, “imaginación”, “presentación”, “juicio”, etc.? ¿O la exposición de los sentimientos según la “cualidad”, “cantidad”, “relación” y “modalidad”?⁴² Ciertamente es

también que todos estos conceptos, porque remiten a la facultad de juzgar en cuanto que es el lugar de la unidad del Sistema, han de ser reinscritos y redefinidos; pero Kant nunca fue en esa labor todo lo riguroso que cabía esperar: de ahí las expresiones raras y torcidas de “concepto indeterminado”, “concepto sin esquema”, etc., por no citar las definiciones mismas: “complacencia desinteresada”, “universalidad y necesidad sin concepto”, “conformidad a fin sin fin”. ¿Por qué entonces no le tocó también a la “cosa en sí” uno de estos trasplantes conceptuales desde la primera Crítica?

6.4 Estrictamente considerado, no vemos claramente el motivo de esta omisión. Un tratamiento de la “cosa en sí” hubiera quizás iluminado muchas de las problemáticas que nos hemos venido planteando a lo largo de este ensayo⁴³.

Así, por ejemplo, en lo que respecta la *disputatio* que sosteníamos con los idealismos, sería bueno insistir en que la cosa

⁴² Kant le explicaba a Reinhold, en la célebre carta del 28 y 31 de diciembre de 1787: “Puedo permitirme asegurar, sin volverme culpable de presunción, que mientras más avanzo en mi camino menos me preocupo de que una contradicción o de que una celada (que hoy no es inusual) pueda alguna vez perjudicar considerablemente mi sistema. Es una íntima convicción que, al progresar hacia otras empresas, no sólo lo encuentro siempre de acuerdo consigo mismo, sino también que, si algunas veces no sé emplear correctamente el método de investigación conveniente a un objeto determinado, me basta con echar un vistazo retrospectivo a ese cuadro universal de los conocimientos y a los poderes del ánimo a él pertenecientes para obtener los esclarecimientos que requiero. Así es, pues, como me dedico ahora a la crítica del gusto, etc.” Ak., t. X, p. 514.

⁴³ Pero, como bien lo observa O. Chédin (op. cit. Cap. I), hay toda una omisión sobre el rol exacto de la “Sensibilidad” en la tercera Crítica, que parece completamente absorbida por la Imaginación, cuya estructura “sensible” tampoco se precisa nunca. Son contados los pasajes de la KU donde Kant habla del tiempo, del espacio, del esquematismo, etc., en relación al juicio de la reflexión.

en sí se distingue de la materia de la sensación. Se podría mostrar hasta qué punto las lecturas idealistas de Kant implican una confusión nefasta entre el dualismo de materia y forma con el dualismo fenómeno, *Erscheinung*, y cosa en sí, creyendo que absorber la materia dentro de la forma es lo mismo que absorber la cosa en sí... Así sucede con uno de los primeros contradictores rigurosos y técnicos de Kant, el leibniziano S. Maimon, cuyas objeciones están en el origen de las del inmediato postkantismo y en primer lugar de las de Fichte⁴⁴. Aprovechando la afirmación en las “Anticipaciones de la Percepción” de que se puede saber a priori que hay materia fundándose en la divisibilidad infinita del tiempo (magnitud intensiva del fenómeno), cree Maimon poder desechar la cosa en sí, interpretando la pasividad como una diferencial de la espontaneidad de un presunto Entendimiento Infinito autofinitizado en la Sensibilidad... Kant responde⁴⁵ a estos “penetrantes análisis” recordando simplemente que eso supone que el Entendimiento sea una facultad de intuir y no de pensar, como es el caso del nuestro; y que, dado que los fenómenos son los objetos mismos del conocimiento —para conocer “nadie pregunta, en la experiencia”, por el correlato en sí del fenómeno (KrV, A 30 / B 45)—, no se necesita la hipótesis de un entendimiento creador de los objetos de la representación para responder a la pregunta *quid juris?*... Es verdad que hay en la primera Crítica una absorción de la materia por la forma, pero eso significa nada más que la materia es la “realidad” (*Wasgehalt*, dice Heidegger⁴⁶) del objeto del conocimiento, no del objeto considerado independiente del conocimiento, y por eso le recuerda Kant a Maimon

⁴⁴ Maimon, S. *Versuch über die Tranzcendentalphilosophie*, capítulo II, pp. 27-33, pasaje citado por Xavier-Léon, Fichte et son temps, París: Colin, 1954, tomo I, pp. 230-232. – Es notable que este “maimonismo” se lo hayan también reprochado (y con toda razón) al primer postkantiano antidealista, H. Cohen...

⁴⁵ Carta enviada a Herz, 26 de mayo de 1789, Ak. t. XI, pp. 48 y ss.

⁴⁶ *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft*, Frankfurt a. M.: V. Klostermann, 1977, p. 103.

que el correlato del yo que conoce sólo es el “concepto indeterminado del objeto entendido como unidad de lo diverso en la intuición sensible” (el objeto trascendental), pero en ningún caso la cosa en sí.

También se debería precisar en qué se distingue la cosa en sí del *noumenon*, en una *disputatio* que, esta vez, debiera establecerse con el gran Hermann Cohen y la escuela de Marburg. La cosa en sí no se identifica con el noumenon en su sentido positivo de “objeto’ de una intuición no-sensible” (KrV, B 307), porque en el nivel de la Sensibilidad no hay aún la configuración del objeto – reservada al poder del Entendimiento. Tampoco se puede identificar con él en su sentido negativo de “cosa (*Ding*) que no es objeto de nuestra intuición sensible” (KrV, B 307), porque no puede ser la Sensibilidad la que produzca este *Grenzbegriff* –que limita no tanto a ella misma cuanto al Entendimiento–, y esto a pesar de que Kant diga que “la doctrina de la sensibilidad es a la vez la doctrina del noumenon en sentido negativo” (B 307), porque es el Entendimiento el que, mediante el uso “inevitable” de este concepto de noumenon, tiene el poder (y sobre todo el deber) de limitar (*einschränken*) las pretensiones de la Sensibilidad (B 310-11), a fin de él no ceder a la tentación de ampliar ilegítimamente su uso lógico creyendo que puede considerar las cosas tal como son en sí mismas y pensar sin referencia a lo dado en la intuición. Por eso Cohen no tenía derecho a ver en la introducción de la cosa en sí la respuesta al “problema de la contingencia de la naturaleza” y/o “de la unidad de la experiencia”, y menos aún de definir a la cosa en sí como “la experiencia misma”, porque precisamente esa “unidad” no se da a título de intuición ni de correlato no sensible de la intuición sino que de concepto, del concepto problemático de noumenon...⁴⁷

¿Qué es en sí misma esta famosa cosa en sí? Pues hasta ahora si bien no hemos cedido a los planteamientos idealistas que redu-

⁴⁷ *Kants Theorie der Erfahrung / La théorie kantienne de l'expérience*, op. cit., pp. 640-643 / pp. 498-500. Y termina, basándose en un pasaje

cen la cosa en sí a la Idea y/o a la Materia ni a los planteamientos neokantianos que reducen la cosa en sí al noumenon, sí les estamos dando la razón en cuanto a las consecuencias: la cosa en sí finalmente parece no ser nada, ni servir tampoco para nada. Nos toca, pues, no fuera sino en muy pocas líneas y sólo para situar mejor el horizonte de nuestro comentario de la tercera Crítica, justificar positivamente la necesidad de la cosa en sí.

6.5 La cosa en sí no es una mera hipótesis que resulta de la doctrina de la idealidad del espacio y del tiempo en la Estética Trascendental y lanzada como a la espera de la tematización de los conceptos de noumenon y de Idea. Antes bien, la Estética Trascendental es ya “una interrogación sobre la cosa considerada en sí misma”, donde “se busca saber si el espacio y el tiempo convienen como propiedades de las cosas mismas”, y la única conclusión que se arroja es que la cosa, “si se la abstrae del sujeto humano, no es ni espacial ni temporal”⁴⁸.

La distinción entre fenómenos (*Erscheinungen*) y cosas en sí no atañe, de ninguna manera, al asunto de la “existencia” de las cosas en sí; se trata de una distinción crítica entre dos modos de intuición, sensible e intelectual. ¿Cómo se nos dan las cosas? Esa es la pregunta. Y la respuesta: no se nos pueden dar como si fueran consideradas en sí mismas, sino tal como pueden ser consideradas por nosotros... Si el problema de la existencia de la cosa en sí es una cuestión que ni siquiera se plantea Kant —sino únicamente el de su representación—, es porque “poner en duda la existencia de

de KrV A 522-523 / A 494, explicando el surgimiento de la cosa en sí a partir del objeto trascendental en cuanto le “podemos atribuir toda la extensión y cohesión de nuestras percepciones”, de manera que “podemos decir que el objeto está dado en sí mismo previamente a toda experiencia”. A partir de lo cual concluye Cohen: “la cosa en sí es el conjunto de los conocimientos científicos” (p. 660 / p. 512).

⁴⁸ Chenet, F.-X. *L'assise de l'ontologie critique: l'Esthétique transcendantale*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 312.

la cosa en sí equivaldría a poner en duda la existencia a del fenómeno mismo⁴⁹. La única definición de cosa en sí que se extrae de la Estética Trascendental—pero a condición de ceder, por otra parte, al equívoco del término, como si se tratara tal cual de una “cosa” y no de un modo de considerarla— sería más o menos: la cosa en sí es el más allá de la experiencia —y sobre todo no es su unidad.

Es tesis nuclear de la filosofía trascendental: las cosas mismas que conocemos no son otras que las que nos afectan, vale decir las que puede aparecer, *erscheinen*, de acuerdo a las condiciones del mismo aparecer, pero no sabemos nada ni requerimos saber nada acerca de lo que pueden ser estas apariciones si las abstraemos de su aparición. Ciertamente, se pueden considerar esas mismas cosas como si fueran el objeto de una intuición diferente de la nuestra, pero eso es imaginar precisamente una intuición que no intuye nada, que no recibe nada, que a lo sumo crea u origina a partir de sí misma su propio objeto —la intuición intelectual. El interés de esa consideración sólo radica en que nos ayuda a comprender mejor que nuestro modo de intuir es sólo un modo, y que justamente no consiste en aquél que crea lo que intuye. “Lo que permanece cerrado para nosotros”, escribe Heidegger a propósito de los fenómenos, “son estas cosas en sí, en la medida en que son pensadas como objetos de un conocimiento absoluto”⁵⁰. Heidegger transcribe dos textos extremadamente claros del propio Kant:

“La cosa en sí (*ens per se*) no es otro objeto (*Objekt*), sino otra relación (*respectus*) (*Beziehung*) de la representación con el mismo objeto (*Objekt*)”;

“¿Pero qué es un objeto (*Gegenstand*) en el fenómeno por oposición a este mismo objeto (*Objekt*) ahora como cosa en sí? Esta diferencia no reside en los objetos (*Objekten*), sino meramente en la diversidad de la relación según la cual el sujeto que

⁴⁹ Idem, p. 332.

⁵⁰ *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft*, op. cit., p. 98.

aprehende al objeto de los sentidos es afectado (*affiziert*) en relación a la acción (*zur Bewirkung*) de la representación en él⁵¹

Es preciso pensar la cosa en sí —la cosa misma considerada como independiente de sus condiciones de aparición— en el nivel de la sensibilidad, pero en este sentido que no es ni el sentido negativo ni el problemático del noumenon o de la Idea: si no la pensáramos supondríamos que nuestro conocimiento sensible es absoluto, es decir en último término que somos los creadores de los objetos de nuestra intuición. Pero eso es absurdo por el hecho mismo de que hay aparición. Como dice Kant en el Prefacio de la segunda edición de la *KrV* (p. XXVII), sería absurdo pensar que algo apareciera sin que algo apareciera (*daâ Erscheinung ohne etwas wäre, was da erscheint*), es decir sería absurdo que la presentación remitiera únicamente a sí misma, absolutamente, como si las condiciones de la aparición fueran al mismo tiempo las condiciones para considerar lo que aparece en cuanto no es susceptible de aparecer. Pero el puro hecho de que la cosa se presente, de que llegue a la presencia, es signo de que nuestra intuición es un modo, y sólo un modo, de intuición: el sensible. Esto no lo sabemos porque suponemos (hipotéticamente o no) un Entendimiento Infinito, o la posibilidad de una intuición intelectual en seres que no son hombres, sino que lo sabemos por el hecho mismo de que algo nos afecta —algo, y no nada. Nosotros, hombres, entes racionales finitos sensibles, estamos vueltos-hacia la aparición; y es que la aparición aparece, llega a la presencia, se vuelve hacia nosotros.

6.6 Se entiende pues la necesidad de la cosa en sí: es connatural a la tesis de la finitud del conocimiento. Hay apariciones: ese hecho es el hecho de nuestra finitud. Ese mismo hecho es el que, por otra parte, abre un más allá de la sensibilidad en la sensibilidad: la cosa considerada en sí misma no es ni espacial ni

⁵¹ *Opus postumum*, en Ak. tomo XXII, pp. 26 y 43 respectivamente, citado por Heidegger, op. cit., p. 99.

temporal. Pero esto, evidentemente, no significa que la aparición aparezca sobre el fondo de lo “impresentable”, como si lo en sí estuviera negativamente presente en la aparición, o más exactamente como si la aparición estuviera ella misma negativamente presente en relación a lo que no aparece —sería “apariciencia”— en cuanto que causado por él (sólo analógicamente Kant cree poder hablar algunas veces de la cosa como causa del fenómeno). Si podemos formularlo de este modo: es el hecho de que haya algo que llegue a la presencia el que nos exige pensar que hay lo impresentable —so pena de absolutizar la presentación. En ese sentido, y sólo en ese sentido, el concepto de “cosa en sí” es un *Grenzbegriff*: si no hubiera la exigencia de pensar que hay lo impresentable entonces sería inevitable considerar que los fenómenos (*Erscheinungen*) manifiestan las cosas tal como ellas son.

Ahora bien: que algo aparece; que el estar-vueltas-hacia nosotros de las cosas y nuestro estar-vueltos-hacia ellas es el *respectus* de la finitud —que no hay penetración o intuición absolutas—; que no somos los creadores de las cosas que aparecen, o que las cosas al aparecer presentan precisamente esto: que no “están absolutamente”; que algo llega a la presencia o mejor: que de pronto se presenta, “con ocasión” de una aparición, que la aparición misma es aparición, o que, al aparecer algo, aparecen al mismo tiempo las condiciones de la aparición; que algo aparece, se presenta: ¿cómo puede esto, a su vez, aparecer? ¿Cómo puede presentarse la aparición como tal?

No aparece como aparición (como un fenómeno del fenómeno...); sino que, de acuerdo a un registro peculiar de la Sensibilidad —y que Kant piensa normalmente a título de Imaginación—, se “presenta” en sus límites y en sus condiciones; con ocasión de una aparición, el poder de la presentación se presenta presentando que hay presentación, que algo aparece (y no meramente la aparición). Pero esto por supuesto no lo puede hacer una “presentación”, no se presenta la presentación misma. En cambio “presenta” esto: que la presentación de la aparición con

ocasión de una determinada aparición, en el límite y en la tensión o en la extenuación absolutas de nuestra facultad de presentación, es impresentable, lo impresentable de la facultad de la presentación. Junto con algo que aparece, se presenta que la presentación no es absoluta (que es “finita”) y que hay lo impresentable en la presentación.

Ahora bien: ¿qué “presentación” puede interrumpir a la facultad de la presentación? O bien, para decirlo de una vez: ¿que “presentación” podría ser ésta si no es aquella que le “presenta” a la facultad de la presentación su propia finitud: lo sublime?⁵² Lo sublime es la “presentación” de que algo aparece.

A fin de cuentas, la única de las subrepciones que Kant condenaba explícitamente (subrepción por el objeto de la naturaleza) era probablemente la que mejor permite describir el sentimiento de lo sublime. Pues ningún otro sentimiento más claramente se remite a las cosas mismas —y que están vueltas hacia nosotros, y nosotros hacia ellas... Lo sublime es el sentimiento del respectus como tal, el sentimiento de la relación que establece la presentación... Lo sublime es el sentimiento de la finitud.

6.7 Que “algo”, pues, se presenta: y es que sólo “en el objeto” puede presentarse el más allá de la experiencia (la ilimitación), sólo “en” el objeto puede presentarse que hay presentación. Pues precisamente no se trata de la experiencia de lo inexperimentable, de lo que no se sujeta a las condiciones de la aparición, sino que se trata de la experiencia de la finitud de la experiencia. Se trata más del sentimiento del fracaso de la imaginación para presentar lo que decimos la “totalidad” que de la totalidad que “hace fracasar” a la imaginación (ningún afecto a priori puede ser efecto

⁵² Desde luego, todos estos argumentos exigirían delimitar con precisión el rol de la Sensibilidad y de la Imaginación —de la Sensibilidad como Imaginación y de la Imaginación como Sensibilidad— en la KU Estética.

de una causa⁵³). Y sólo el objeto, su forma y su limitación como dice Kant, puede presentar, al presentarse, la deformación de la/su forma y la ilimitación de la/su limitación: que hay formación y limitación en la presentación. ¿Qué cosa en efecto podría suspender a la facultad de presentación, qué cosa podría interrumpirla, en el límite y en la máxima tensión de su esfuerzo y de su capacidad de poner-en-forma o en-imagen, si no es la presentación misma de su impresentable poder o fuerza de presentación, en la presentación? Sólo desde ahí y en ese sentido puede concluirse que no “hay objeto” sublime —¡pero tampoco, menos aún, una “Idea” sublime!—: porque lo sublime es la ilimitación en la aparición del objeto, presentación que lo eleva al rango de lo sin forma y de lo ilimitado. Sublime no es sólo que el objeto se presente sino presentar en él su impresentable presentación.

¿Qué se presenta cuando “se presenta” el océano infinito, o cuando las nubes grises estallan en truenos y relámpagos, o cuando las entrañas de la tierra son escupidas por la boca de una montaña gigantesca? No se presenta ni la Idea de lo absolutamente grande ni la Idea de la pertenencia a un mundo que sobrepasa el mundo de la naturaleza, ni el origen común material de las formas irrumpiendo en un caos de carne deforme. Se presenta que la facultad de presentación presenta también, en la presentación (cuando algo se presenta), el límite de lo presentable. En lo sublime, la imaginación progresa infinitamente hasta presentar,

⁵³ Por eso, dicho sea de paso, y si no ha quedado claro, el sentimiento de lo sublime se halla en la antípoda de lo que Kant llama en la segunda Crítica el “sentimiento de la razón”: pues éste es el sentimiento que surge como efecto en nuestra sensibilidad del poder creador de la Voluntad. A nuestro parecer, una de las confusiones más desafortunadas en la lectura del texto kantiano, dése en la interpretación que sea y a partir de los compromisos que sean, es aquella entre el sentimiento de la razón, que es práctico, y el sentimiento de lo sublime, que es estético. Nos permitimos enviar, para un desarrollo un poco más ampliado de esta cuestión, a nuestro trabajo *El imperativo de la humanidad*, por aparecer durante 2002.

como anulándose a sí misma, que ella no presenta lo infinito y que lo infinito es aquello que se presenta en cada presentación, de modo tal que ofrece testimonio —es lo sublime— del origen no presente ni presentado ni presentable de la presentación. Nada “irrumpe” en la imaginación —ni la Idea, ni la Materia—; es la imaginación misma la que irrumpe ilimitadamente con toda la fuerza impresentable de la finitud y/o de la presentación. Es la imaginación misma aterrada al descubrir su propia vocación suprasensible —porque descubre eso: que nada la llama, sólo ella misma...

7. Sentir la cosa

Lorsque Kant fait du sentiment, dans l'effort à la limite, "une représentation", il faut distraire de ce concept les valeurs de la présence et du présent. Il faut apprendre —c'est peut-être le secret du sublime tout autant que celui du schématisme— que la présentation a bien lieu, mais qu'elle ne présente rien. La présentation pure, présentation de la présentation même, ou présentation de la totalité, ne présente rien. On pourra dire sans doute, dans un certain lexique, qu'elle présente rien ou le rien. Dans un autre lexique, qu'elle présente l'imprésentable. Kant lui-même écrit que le génie (qui représente a parte subjecti l'instance du sublime dans l'art) "exprime et communique l'innommable". Le sans-nom est nommé, l'inexprimable est communiqué: tout est présenté — à la limite. Mais pour finir, et précisément sur cette limite même, où tout s'achève et où tout commence, il faudra ôter son nom à la présentation.⁵⁴

7.1 Todos estos análisis parecen remitirnos inmediatamente de vuelta a lo que pudimos perfilar cuando intentábamos describir el otro sentimiento estético, lo bello. Se recuerda: lo bello no sólo era la simple presentación detenida o estable del Bild sino que también, en cierta medida, de la legalidad que lo pone-en-imagen. En efecto, únicamente si la imaginación misma pre-

⁵⁴ Nancy, J. L. "L'offrande sublime", en *Une pensée finie*, pp. 147-195, París: Galilée, 1990, pp. 184-185.

senta en lo presentado la formación o la presentación de la imagen—ella misma, pues, en su “libertad”—, el *Bild* puede vivificar y reproducir la complacencia en el juego libre que se establece con la mera unidad formal provista por el entendimiento, y puede haber en el gusto lo que Kant llama “reflexión”. Como si en lo bello se presentara la *Kraft* misma de la *Einbildungskraft*, es decir el poder o la fuerza misma mediante la cual la imaginación imagina.

La presentación que hay por otra parte en lo sublime presenta también y exclusivamente la *Kraft* de la imaginación. La diferencia radica en que esta vez la presentación ya no ocurre simplemente como *Bild*, sino que, podríamos decir, en o con él: el *Bild* (“el objeto en que se representa lo ilimitado”) aparece como desde el fondo mismo sobre el que se forma y llega a la presencia; o aparece como formándose a partir de la propia deformación que lo de-limita y que en cuanto tal no sería susceptible de formarse ni de imaginarse —por que no es “en cuanto tal”... Si en lo bello el poder de poner en imagen se presentaba en la misma imagen, en lo sublime se presenta en lo inimaginable (de la imagen) y en lo impresentable (de la presentación): en el más allá de la experiencia en y con ella... Por eso en lo sublime ya no hay la imagen del juego (unidad) del poner-en-forma, sino de la inadecuación, del desgarro o de la extenuación (totalidad): o sea no hay imagen...

Lo bello presenta la imaginación de la imagen en la imagen, lo sublime presenta que la imagen de la imaginación no es una imagen que se puede imaginar, o bien que esta imagen de sí misma no tiene imagen (a menos de ceder a la tentación de exceder todos los límites de la experiencia y creer que se trata de la imagen formadora o del arquetipo de las cosas en sí misma: sería pensar que no hay las cosas en sí mismas más allá de las imágenes o que son puras imágenes o imágenes puras, cosa tan absurda como pensar que algo se presente sin que algo se presente...). Si la Analítica de lo Sublime es un apéndice en la KU no es porque trate de un nuevo juicio de reflexión, sino más bien, y si puede

decirse jugando con los sentidos de la expresión, kantianos y no kantianos, porque expone a la Analítica de lo Bello: es su apéndice esencial.

7.2 La presentación bella y la presentación sublime no se confunden ni son, tampoco, independientes una de la otra: no hay belleza que no presente sublimidad ni sublimidad que no presente belleza. Eso lo hemos constatado repetidas veces en este estudio, leyendo tanto la Antropología como la KU. Lo sublime que no es bello es deforme, lo bello que no es sublime es mera forma; más aun, lo que presenta a lo sublime o a lo carente de forma es la belleza, la forma, y lo que presenta a la belleza o a la forma es lo sublime, lo carente de forma... Si no fuera así, nada se presentaría al juicio de gusto. O bien, para formularlo con mayor precisión: si la presentación no fuera en cada caso la presentación del límite entre lo presentable y lo impresentable, entre la forma y lo carente de forma, la presentación no sería posible, no habría forma sin forma (bello) ni forma sin forma (sublime) —“forma sin forma”: ¿no hay ahí una expresión susceptible de agregarse a las otras de la tercera Crítica, que expresan todas un imposible esquematismo sin esquematismo?

Lo que se presenta cada vez es lo bello de lo sublime y lo sublime de lo bello, es decir el límite que bello y sublime comparten y a partir del cual se reparten. Ahora bien, al designar con esa palabra —“límite”— el “secreto” de la presentación, expresamente apelamos a la presentación sublime (en lo bello y en lo sublime) como clave de la presentación en general. De hecho, incluso cuando examinamos la distinción entre belleza natural y belleza artística lo hicimos a la luz de esta lógica del límite de/en la presentación (cfr. 3.4): ¿qué cosa complace en una presentación si no es el juego en y del límite del “parecer” y del “estar consciente”? (La KU, fiel a su propósito de conferirle unidad al sistema de la filosofía crítica, es, literalmente, un tratado del límite.) Y es que el poder de lo bello, incluso cuando consiste en embellecer lo sublime, es el poder de lo sublime: más precisamente, el poder sublimador de lo bello es el poder sublime del

límite. Tal es de hecho el poder sublime del genio: éste sabe sin saber (sabe sin saber y ^{ni saben sabe} sabe sin saber) cómo hacer que el arte aparezca como naturaleza, es decir que la naturaleza aparezca como arte; el genio, a la vez hijo y padre de la naturaleza, no posee otro poder que el del límite, de lo sublime del límite.

Lo que en lo bello sublima es lo sublime. De ahí la fuerza de lo bello: eleva los objetos a la dignidad del límite: permite convocar al gusto para que todos gocemos tocando el límite —“lo sublime es por donde lo bello nos toca”⁵⁵— alternativa y repetidamente uno y otro lado del límite en el límite, lo “atractivo” y lo “repulsivo”, lo “natural” y lo “artístico”, lo “bello” y lo “sublime”...

7.3 El límite no es, en todo caso, el “esquema” de la Naturaleza, ni de ninguna “totalidad” —antes bien la totalidad, la “Idea”, podría hacer las veces analógicamente de esquema del límite. La presentación del límite en cada presentación —en lo sublime de lo bello y en lo bello de lo sublime— presenta la “Ursene” de la Naturaleza; o, como se preferiría quizás decir, del Mundo. Por eso lo sublime de la bella producción del genio, y con mayor razón lo sublime a secas —pero no hay tal, éste debe ser bello...—, no es aquello con ocasión de lo cual podemos sentir que la Idea de Libertad nos dignifica y que nuestra existencia —valor invaluable— posee su fin en sí misma. Al contrario es la ocasión para sentir que la dignidad de la libertad eleva nuestra existencia a ras —al límite— de la naturaleza. La “destinación suprasensible” no es la presentación (negativa) de la Libertad que señala nuestra “pertenencia” al mundo supra-sensible; es la vocación a ser dignos de la libertad de la presentación. La dignidad a la que nos eleva lo sublime es nada más, y si retomamos la expresión de Cohen descontextualizándola y desplazándola, que el valor absoluto de la contingencia de la naturaleza. Eso sentimos cuando algo se presenta, y nosotros con ello.⁵⁶

⁵⁵ Nancy, J. L. Idem, p. 190.

⁵⁶ ¿Acaso no hay en la KU a una reinscripción y a una radicalización de la “libertad” ya no como Idea de una “causalidad suprasensible” sino

Todo esto pudimos comenzar a pensarlo con nuestra interpretación de lo sublime a partir de la “cosa en sí”, si aceptamos reinscribir esta noción en la KU. Por la sencilla razón de que la cosa en sí es el concepto fundamental a través del cual se puede pensar el límite de la sensibilidad. Como vimos, la cosa en sí es inherente al concepto de “aparición”, pero no en cuanto sea el correlato impresentable o inmanifestable que le suponemos —la cosa en sí no puede ser un supuesto—, sino porque la aparición misma señala, al aparecer, que aparece (aparece su relación a las condiciones de la aparición): algo aparece, se presenta, sin legitimarse a través de ninguna otra cosa que no sea su propio aparecer. En ese sentido, y sólo en ese sentido, la cosa en sí puede ser “causa” del fenómeno: porque, en estricto rigor, no hay causa del fenómeno, porque él se funda únicamente en la relación que establece con las condiciones de la aparición, aparece porque aparece —y porque entonces no podría aparecer si no fuera algo, y no nada. Sentir eso es sentir lo sublime.

La cosa en sí permite —o mejor exige— pensar que la sensibilidad presenta en el límite. Es entonces lo que nos permite pensar el poder sublime de lo bello con el cual se “presenta”, en la presentación, que hay presentación. Las producciones del ge-

en su sentido “cosmológico”? Hay que recordar el famoso y enigmático pasaje del § 91 de la KU: “Lo que resulta muy digno de ser notado es que se encuentra, entre los hechos, incluso una Idea de la razón (la cual en sí no es susceptible de ninguna presentación en la intuición, y por lo tanto tampoco ninguna prueba teórica de su posibilidad); tal es la Idea de la libertad, cuya realidad, en cuanto que especie particular de causalidad (cuyo concepto desde el punto de vista teórico sería trascendente), se evidencia a través de leyes prácticas de la razón pura, y, conforme a ellas, en acciones efectivas, por lo tanto en la experiencia”. Cfr. también el comentario de Heidegger, en *Vom Wesen der menschlichen Freiheit*, Frankfurt a. M.: V. Klostermann, 1982, pp. 271 y ss., y en general el Capítulo I de la Segunda Parte, pp. 139-259, que no podemos reseñar aquí.

nio elevan precisamente la presentación a la dignidad del límite que las presenta (o a su “legalidad”), presentan que la presentación no es absoluta, elevan sus producciones a la dignidad de esa causa sin causa que es que algo se presente, y no nada. De ahí, se entenderá mejor ahora, la espléndida precisión de la fórmula de Lacan para definir la sublimación: “elevar un objeto a la dignidad de la Cosa”. La Cosa, *das Ding*, es lo que el genio puede presentar al presentar no sólo el objeto o su producción sino también que éste se presenta —porque elevar a la dignidad de la Cosa justamente no significa presentar la Cosa, en tanto que ésta significa lo que no se presenta o lo que se “presenta” bajo condiciones que no son las de la presentación; la Cosa no se presenta, la Cosa es la presentación: eso hay en el objeto, en la producción del genio.

7.4 La Cosa no es, en primera instancia, el *factum* —la causa sin causa, la factualidad y no la causalidad— de la Razón, pero sí es la *ratio essendi* de la naturaleza, así como ésta en cuanto “libertad de la presentación” vendría a ser la *ratio cognoscendi* de la Cosa. No podemos seguir a Lacan cuando establece el lugar de la Cosa como *ratio essendi* de la Ley moral de la Razón⁵⁷ porque sobrepasa a nuestro juicio la definición de la Cosa como “libertad de la presentación” y la piensa como “presentación de la Libertad”, prácticamente luego como un esquema o un cuasi-esquema de la Libertad.

Conscientemente o no de las serias implicaciones de su brillante lectura de Kant, Lacan entiende en efecto poder situar la Cosa ya no como *causa noumenon* (en sentido cosmológico) sino como “*causa pathomenon*, la causa de la pasión humana fundamental”⁵⁸. En suma, la Cosa sería el Mal...⁵⁹

⁵⁷ Más exactamente, dice que hay conocimiento de *das Ding* únicamente “a través de la Ley moral” (*Le Séminaire VII*, op. cit., p. 101).

⁵⁸ *Idem*, p. 116.

⁵⁹ Según Lacan, se trata para Freud, en el nivel del principio de placer, “de mostrar que no hay Bien Soberano —que el Bien Soberano, que

Pero eso es confundir el Mal (el Mal Soberano, podríamos decir) con lo que Kant llama el “mal radical” y que en cuanto nihil privativum es el opuesto de la Ley y lo que le confiere forma de imperativo categórico, o lo que opera como “interlocutor” del mandato moral (según Kant, hay imperativo porque existe el mal o la posibilidad del mal...) ⁶⁰. El Mal —no como dijimos el “mal radical”— sólo es el reverso del Bien, a lo sumo un “Bien prohibido”: pero precisamente en cuanto tal no puede deducir o legitimar a la Ley moral —¡más bien al contrario, y si no fuera lo contrario, no habría la soberanía irrestricta del Bien o del Mal...!

Esta interpretación de la Cosa reside, como decíamos, en una confusión entre el mal radical (o libre arbitrio) y el Mal como objeto de una pasión humana fundamental, así como también en último término en una concepción precrítica que no distinguiría lo bello de lo bueno (o de lo malo). La fuerza de la Cosa en el objeto no puede ser la fuerza del Bien o del Mal, sino la fuerza que precisamente eleva a este objeto y lo despoja de su potencia “pathoménica”. O bien, para ser más claros en este punto, no es la fuerza repulsiva del Mal la que nos atrae —secretamente— en la presentación; eso supondría efectivamente una pre-valoración práctica (pura o patológica) del objeto de la presentación antes de o sin considerarlo en su presentación. Por eso la prevaloración en que parece incurrir Kant cuando se refiere al asco, tratándolo de nocividad, mal o fealdad según su naturaleza, es obvio que no interviene como prevaloración práctica. Lo asqueroso no puede depender, en tanto que modalidad afectiva (como aversión), de una relación —ni siquiera mediata— con nuestra facultad de desear.

es das Ding, que es la madre, el objeto del incesto, es un bien prohibido, y que no hay otro bien. Tal es el fundamento, invertido en Freud, de la ley moral” (p. 85). También, en referencia explícita al “odio originario” en Lutero, señala que el problema de la Cosa es “en suma el problema del mal” (p. 116), etc..

⁶⁰ La libertad: cfr. *La religión dentro de los límites de la razón*, Primera Parte.

Por el contrario habría que decir más o menos lo siguiente. Lo asqueroso es una nocividad que no se presenta bellamente (hay otras que, en cambio, sí pueden) y sólo porque la nocividad no se presenta bellamente es efectivamente un tipo de fealdad que suscita asco —y no porque se trate de la presentación, negativa pero en el fondo legitimada en ello, de lo que se Opone al Bien o a la Idea práctica. La nocividad es entonces nociva en este sentido muy preciso de que no se presenta como se presenta en general lo sublimado, a saber presentando cada vez el límite impresentable de la presentación; o bien, puesto que al no presentarse se impone al goce, la nocividad es lo que se resiste a presentar la presentación. Por eso su presentación produce asco.

De modo que el objeto asqueroso es un mal o una nocividad no porque presente el Mal, sino porque resistiéndose a presentarse en su presencia interrumpe el poder sublimador de lo bello, y como quien dijera oculta la presentación de la presencia. ¡Qué otra cosa podría ser un mal para la presentación! La elevación del objeto a la dignidad de la Cosa es precisamente su elevación, más acá del Bien y del Mal, a ras de la presentación. Pero puede ocurrir, en efecto, que se presente el objeto sin “presentar” que se presenta: y se presenta entonces ocultando su presentación, como imponiéndose al goce sin suscitar atractivo alguno —o un atractivo que al reposar únicamente en el goce material se vuelve “más y más” asqueroso... Eso tendría que ser el asco como tal (en cuanto que especie de fealdad que no se presenta bellamente): una asquerosa limitación —pero no límite— de la presencia, y de ninguna manera su condición. ¿No hay aquí, respecto de la facultad de presentación, una nueva manera de pensar el mal —el mal como ocultamiento de la presentación? Pero éste no es el lugar para desarrollarlo⁶¹.

⁶¹ Nos permitimos remitir, de nuevo, a nuestro trabajo *El imperativo de la humanidad*. Pero insistamos acá que nos apartamos, junto con cualquier otra interpretación del texto kantiano que intente reunir la ética y la estética postulando explícita o implícitamente un esquematismo de la Ley moral, incluso si es en una “archi-” o “super-

Porque no mantiene sino que anula todo vínculo con la sublimación, el asco es cualquier cosa menos una especie de lo siniestro. ¿Pero entonces a qué se puede llamar “siniestro” en la estética de Kant?

7.5 Lo que nos despierta la atención en lo bello y en lo sublime no es lo que nos place en cada una de estas presentaciones, la pura forma o la pura carencia de forma; extrañamente, nos llama la atención precisamente lo que no nos place en cada una, o su contrario: es lo que decíamos ser lo sublime de lo bello y lo bello de lo sublime... Tal es sin duda la fuerza de los objetos “sublimados”, elevados a la dignidad de la Cosa. La fuerza de la Cosa, por tanto, reside en este juego —de y en el límite— de los contrarios en la presentación: de la forma y la carencia de forma, de lo atractivo y repulsivo, etc. Pero es que si sublimar es elevar un objeto a la dignidad de la Cosa, eso mismo significa que la dignidad del objeto reside en su contrario, o en el juego de los contrarios: la fuerza de la Cosa es la fuerza de los contrarios.

ética”, de las interpretaciones que intentan encontrar en la presentación del Mal un esquema del mal radical, y por lo tanto un esquema de la Ley moral. Esto porque el mal radical, único susceptible de hacer de “contrapeso” de la Ley, no se presenta —o quizás también, y para sobredeterminar esta proposición, porque el verdadero mal es que no haya presentación. Cfr. por ejemplo el trabajo de J. Rogozinski acerca de lo monstruoso en la tercera Crítica, “À la limite de l’*Ungeheure*”, en *Kanten*, París: Kimé, 1996, pp. 147-165: “por medio de los afectos de asco y de horror que provoca en un sujeto sometido a la Ley, por el goce abyecto que suscita, lo *Ungeheure* revela a su vez su significación ética: ‘vuelve sensible’ al Opuesto de la Ley, es el cuasi-esquema del mal radical” (p. 163). Pero la valoración kantiana de la nocividad (el asco) y/o de lo que “aniquila el concepto” por su tamaño (lo monstruoso) es exclusiva y rigurosamente estética (cfr. KU, §26, justo después de la mención de lo *Ungeheure*: “Un juicio puro sobre lo sublime no debe tener fin alguno del objeto como fundamento de determinación”, etc. —es nuestro el subrayado).

O del límite, para no ceder a una representación apresuradamente dialéctica de la presentación. La Cosa nada más sitúa el límite de la imaginación en cuanto que este límite es irrepresentable, impresentable o inimaginable como tal (como decíamos, la imagen sin imagen en el origen de toda imagen, pero que al mismo tiempo es, y como tal, la “imagen” de toda imagen). Es como la “imagen sin imagen” o el “punto de fuga de todas las imágenes”⁶². O es algo así como el “origen” de la imaginación, pero precisamente en la medida en que no revela el secreto de su arte, no lo revela ni siquiera con la palabra secreto sino que lo reserva como tal en la evidencia irrepresentable o inimaginable del límite (“lo que hay en das Ding es el verdadero secreto”⁶³). Como ya pudimos señalarlo (cfr. 4.3), lo que conforma la “fuerza” de la presentación bella y sublime es lo que podría decirse, con una fórmula tan general como ésta, “la fuerza del secreto”. Pero la fuerza del secreto, conforme a la estricta lógica del límite —el secreto es el límite—, no nos es secreta, porque es la misma fuerza que “convoca el asentimiento universal del juicio” y nos eleva a ras de la presentación. En la Cosa hay entonces, al mismo tiempo, la ausencia total de secreto.

Eso es pensar el secreto como límite, o bien pensar que la Cosa, en tanto que el “primer exterior” del sujeto⁶⁴, está entfremdet, está “justamente en el centro en el sentido en que está excluida”⁶⁵. Es la exterior intimidad que hay en la presentación, la extimidad o en suma la *Un-heimlichkeit* de la presentación. Es exactamente aquí —en el límite— donde se puede nom-

⁶² Benjamin refiriéndose a la “fuerza del nombre” (“Demasiado cerca”, citado por P. Oyarzún en *La desazón de lo moderno*, Stgo: Cuarto Propio, p. 304. La estructura “sensible” de la Cosa en Lacan posee, en efecto, la del nombre: significante que se presenta (y se retira) como significante más allá de la relación entre las palabras (*Worte*) y las cosas (*Sachen*). *Le Séminaire VII*, op. cit., pp. 56-58.

⁶³ Lacan, *Le Séminaire VII*, op. cit., p. 58.

⁶⁴ Idem, p. 65.

⁶⁵ Idem, p. 87.

brar un dominio a trasmano de la estética, pero no porque esté a trasmano en el sentido de supuesto u ocultado por la estética, sino porque intenta designar lo que en lo bello y en lo sublime efectivamente place: no el placer, porque en lo sublime place lo bello y en lo bello lo sublime, sino el límite, el límite de lo bello y de lo sublime y el límite entre lo bello y lo sublime. Llamar a la presentación del límite “das Unheimliche” permite quizás “liberar” al límite de la palabra misma de “presentación” —de representación, de imagen, de imaginación, de la forma y de la deformidad, de la limitación y de la ilimitación, del presente y del no-presente—, y eso es necesario porque la presentación misma es, según lo revelan las presentaciones de lo bello y lo sublime, cualquier cosa menos una simple y estable “presentación”. Es éste en todo caso el único sentido en que vemos que la palabra “*Unheimliche*” puede tener algún sentido para la “estética”.

Lo *Unheimliche* no es una nueva categoría de la estética; es más bien la categoría de la estética misma, si es cierto que la estética, en el sentido que hemos descrito más o menos aquí, es el pensamiento del límite (o quizás, por qué no decirlo así, la “metafísica” del límite: del límite de la metafísica...). Tal como lo dijimos prematuramente en el 2.4, lo Unheimliche describe la lógica de lo impresentable de la presentación, la lógica de lo bello y de lo sublime, de lo bello de lo sublime y de lo sublime de lo bello: a saber, que cuando hay presentación, lo que nos toca es el límite, el límite de la forma y no la forma, o el límite de lo carente de forma y no lo carente de forma. A lo sumo podrá decirse, si es verdad que la valoración de los productos sublimados es “social e históricamente datada”⁶⁶, que lo Unheimliche designa la categoría estética de productos artísticos a los que se les asigna culturalmente el valor de sublimados “en la época de Freud”.

⁶⁶ Lacan leyendo *El malestar de la cultura* y “*Moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna*”, ídem, pp. 126 y ss.

Lo *Unheimliche*, el sentimiento de la exterior intimidad o de la intimidad del exterior, el sentimiento del secreto, describe el poder sublime y sublimador de lo bello, el poder impresentable de la presentación, nombra el límite de la presentación y la presentación en tanto que límite: lo que vivifica en la presentación, lo que refuerza el sentimiento, lo que posibilita la reflexión. Lo *Unheimliche* es lo sublime que sentimos en lo bello, o lo sublime con que lo bello nos toca, porque eso que nos toca, eso que sentimos, la Cosa, es decir no la forma sino la formación informable de la forma, no la imagen sino la imaginación inimaginable de la imagen, nos “presenta” el límite. Sentir la Cosa, experimentar el límite o dejar que el límite nos experimente o que nos experimentemos como límite: eso es el dominio de la estética. Pero en cuanto tal, es el dominio de lo estrictamente “innombrable”, o el dominio de los nombres-límites –de los *Grenzsamen*, si puede decirse así.

7.6 De ahí que una conceptualización estética de das *Unheimliche* consista en introducir este concepto en el dominio del límite –que no es ningún dominio. Es, sin duda, lo que hace Freud en su artículo. De ahí por ejemplo la importancia de la distinción final del ensayo, entre lo siniestro “vivencial” y lo siniestro “poético”: más que dos clases de siniestro o de producción de lo siniestro, importaba subrayar que lo siniestro se produce conforme a la lógica del límite entre vivencia y ficción. En efecto, al igual que lo podíamos ver en la distinción kantiana entre belleza natural y belleza artística, la belleza misma en cada caso proviene de su trato con el límite entre una y otra clase de belleza: la belleza artística es bella porque parece natural, pero belleza natural es sólo la que parece arte. Del mismo modo, Freud puede concluir: “lo siniestro emanado de complejos reprimidos tiene mayor tenacidad y, prescindiendo de una única condición, conserva en la poesía todo el carácter siniestro que tenía en la vivencia real”⁶⁷.

⁶⁷ “Lo siniestro”, op. cit., p. 2503.

De ahí también que la producción poética de lo siniestro en el cuento de Hoffmann venga dada en general a través de una “atmósfera” que no es ni vivencial ni poética, o porque deja en suspenso (pero sin confundir) el reparto entre lo vivencial y lo poético: y es que lo siniestro como tal proviene de una realidad límite entre lo vivencial y lo poético, realidad más real que lo real y más ficticia que la ficción, realidad establecida en el juego del “parecer” y del “estar consciente” de lo real y de lo ficticio, y sobre la cual no cabe “incertidumbre intelectual” alguna: a saber, la “realidad psíquica”. Como si la “atmósfera” del cuento de Hoffmann proviniera de que nos decimos todo el tiempo: “sabemos que eso nada más es un cuento” —pero eso nos lo decimos a fin de poder dar cabida al efecto vivencial, a fin de poder dar cabida a la posibilidad del retorno de lo reprimido o de lo que creíamos superado.

Por eso mismo, finalmente, lo siniestro es cualquier cosa menos un conjunto de “motivos”: no se produce ahí donde se manifiestan tales contenidos psíquicos determinados (reprimidos o que se creían superados), sino ahí donde, al manifestarse o al presentarse una manifestación, se manifiesta que la manifestación se manifiesta, es decir, que ha podido manifestarse únicamente en virtud de un poder o de una fuerza no-manifiesta de la manifestación. Tal es la realidad reprimida o la creencia que se creía superada y que retorna, su “realidad psíquica”, que no consiste en yacer oculta como no-presente o como Impresentable, sino que es condición de posibilidad de la manifestación, como si fuera a la vez la realidad irreal de la realidad y la realidad real de la ficción. Lo siniestro, entonces, no es el retorno de lo reprimido o de lo que creíamos superado, sino la manifestación inmanifestable del retorno, o de que la manifestación, para manifestarse, retorna, desde más allá de lo no-manifiesto (lo “reprimido”), desde fuera del retorno en y con el retorno mismo. Sentimos la Cosa, sentimos que hay retorno, es decir que la realidad misma, como quien dijera fuera de la realidad y de la ficción pero en y con ellas, es nuestra íntima exterioridad, o el “afecto

primario, anterior a toda represión”⁶⁸. El retorno de lo reprimido significa simplemente que hay retorno, es decir que más allá del retorno no hay lo reprimido sino la realidad, en el límite y como límite: el retorno mismo, pero fuera del retorno en y con el retorno. Su pulso, su pulsión o compulsión, su fuerza impresentable de retorno, la *Wiederholungszwang*.⁶⁹

⁶⁸ Lacan, *Le Séminaire VII*, op. cit., p. 68. O bien, analizando el sueño de la *Traumdeutung* del padre que dormía mientras velaban al hijo, dice Lacan: “¿Cuál es la realidad en este accidente, si no que hay algo que se repite, en suma más fatal, por medio de la realidad?” (*Le Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París: Seuil, 1973, p. 69).

⁶⁹ Por eso, si “el regreso a etapas primitivas del yo” (narcisismo) es una de las “fuentes” del sentimiento de lo siniestro según Freud, esto se debe únicamente a que la “manifestación” siniestra (el motivo del doble, por ejemplo) manifiesta que se manifiesta de acuerdo a una configuración que no es susceptible de estar manifiesta (o de haber estado manifiesta), por ejemplo una imagen traumática determinada que yace en el olvido, como si eso fuera el dato que explicara lo siniestro de su reconfiguración... Lo que ocurre, en cambio, a título de “regreso a etapas primitivas del yo”, es que la configuración “primaria” de la imagen se manifiesta (se presenta, se imagina) en tanto que anterior a toda imagen (los “fantasmas”): otra vez, entonces, *Urbild* inimaginable de la imaginación... (cfr. 2.4). Habría también que reseñar los ricos análisis de Lacan acerca de la relación entre la sublimación y el narcisismo (cfr. *Le Séminaire VII*, op. cit., pp. 117 y ss., y también *Le Séminaire I, Les écrits techniques de Freud*, París: Seuil, 1975, pp. 174-225).