



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires



Lo sublime

Del sentimiento de lo suprasensible en Kant a la experiencia del arte en la recepción de Schiller

Autor:

Moledo, Fernando

Tutor:

Ibarlucía, Ricardo

2003

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 10-2-16

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 810-219	FECHA
	- 3 NOV 2003
Agr.	ENTRADAS

Universidad Nacional de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras – Departamento de Filosofía

Lo sublime

Del sentimiento de lo suprasensible en Kant
a la experiencia del arte en la recepción de Schiller

Tesis de Licenciatura

Autor: Fernando Moledo

Director: Ricardo Ibarlucía

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Ya hemos recorrido el territorio del entendimiento puro y observado atentamente cada parte del mismo; y no sólo lo hemos hecho así, sino que además hemos medido el terreno y fijado en él su puesto a cada cosa. Pero ese territorio es una isla, a la cual la Naturaleza misma ha asignado límites invariables. Es la tierra de la verdad (nombre encantador), rodeada por un inmenso y tempestuoso mar, albergue propio de la ilusión, en donde los negros nubarrones y los bancos de hielo, deshaciéndose, fingen nuevas tierras y engañan sin cesar con renovadas esperanzas al marino, ansioso de descubrimientos, precipitándolo en las locas empresas, que nunca pueden llevar a buen término.

Immanuel Kant, *Critica de la Razón Pura*,
México, Porrúa, 1996, p. 142.

Agradecimientos

En buena medida este trabajo de investigación tuvo su origen en los seminarios *Poéticas del idealismo alemán I y II* dictados durante el año 2002 en el Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF), en el marco del Programa de Estudios de Filosofía del Arte y de la Literatura bajo la dirección de Ricardo Ibarlucía, mi director de tesis y profesor, a quien quisiera agradecer aquí en primer término. Del mismo modo agradezco al titular de la Cátedra de Estética del Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Dr. Mario Presas, por su apoyo. También debo reconocer y agradecer a quienes fueron mis compañeros a lo largo de la carrera de filosofía, en especial a Fernando Bruno; con ellos he discutido una y otra vez muchas de las cuestiones que ocupan estas páginas. Quisiera agradecer también a los profesores de quienes he aprendido y que me han acompañado a lo largo del camino que me trajo hasta aquí. Finalmente, a mis padres, Leonardo y Raquel, y a mi hermana Lucía, que han sabido esperarme.

Introducción

Aunque ya en 1674 Nicolás Boileau-Despreaux publica, junto a *L'art poétique*, la traducción de la obra *Peri tou hypsou (De lo sublime)*, cuya autoría es atribuida a un autor del siglo I llamado Longino¹, lo sublime se transforma en un problema filosófico importante recién durante el siglo XVIII, cuando conquista su autonomía en relación a la reflexión sobre lo bello. En buena medida, uno de los puntos de apoyo de este movimiento de autonomización de lo sublime es la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello [A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful]* de Edmund Burke, publicada en 1757 en Inglaterra. A pesar de su carácter asistemático, impreciso y casi ensayístico, las reflexiones de Burke – tanto más interesado en la filosofía política que en la estética- conmovieron rápidamente el ámbito de la filosofía alemana. En 1758, mientras Gotthold Ephraim Lessing proyecta una primera traducción de la obra de Burke, Moses Mendelsohn publica *Über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften*, artículo en el cual pueden reconocerse los ecos de la reciente obra de Burke. Y es muy probable que sea a través de Lessing y Mendelsohn que Immanuel Kant se encuentra con ella. Finalmente, desde la reflexión kantiana de la *Crítica del Juicio [Kritik der Urtheilskraft]* en adelante, sobre todo con la lectura de Friedrich Schiller, los cursos que éste último dicta durante los años 1792 y 1793 en Jena, y la publicación de sus escritos *De lo sublime. Sobre lo patético [Vom Erhabenen. Über das Pathetische]* entre los años 1791 y 1793 y *Sobre lo sublime [Über das Erhabene]* en 1801, el sentimiento de lo sublime se proyecta en forma decisiva sobre la filosofía del arte del idealismo y el romanticismo alemán. Casi medio siglo después de las reflexiones de Burke, en el *Sistema del Idealismo trascendental* del año 1800, Friedrich Wilhelm Joseph

¹ Cf. Lyotard, Jean-François, “Lo sublime y la vanguardia” en: Lyotard, J-F., *Lo inhumano*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 99

Schelling postula la identidad de lo bello y lo sublime en el nuevo molde metafísico del idealismo absoluto².

Con la publicación de la *Crítica del Juicio* en 1790, un año después de la Revolución Francesa, Kant intenta cerrar su propia revolución: la que había comenzado en la filosofía con la *Crítica de la razón pura* de 1781 y la *Crítica de la razón práctica* de 1788, el “giro copernicano”. Friedrich Schlegel, uno de los representantes más importantes del primer romanticismo alemán, recoge la analogía entre la revolución de los cielos y la revolución de los hombres; en 1798 escribe en *Athenäum*, la revista que había fundado junto a su hermano August Wilhelm en Jena: “La revolución francesa, la «Doctrina de la ciencia» de Fichte y el «Meister» de Goethe son las grandes tendencias de la época”³. En buena medida el primer romanticismo, que tiene a Friedrich Schlegel como uno de sus representantes más importantes, y el idealismo alemán, que comienza propiamente con la *Doctrina de la ciencia* de Fichte, son la primera recepción de la filosofía de Kant⁴. De hecho, para Fichte, que llegó a la obra de Kant casi por casualidad debido al pedido de un alumno suyo que quería estudiarla, filosofía y filosofía kantiana son términos equivalentes: “(...) estoy viviendo los días más felices que yo recuerde haber vivido (...)” —escribe sobre su descubrimiento de la filosofía de Kant— “Me he sumergido en la filosofía, es decir, en la filosofía de Kant. Allí he encontrado la medicina que cura de raíz mis desasosiegos, y además una alegría inacabable (...) La conmoción que esta filosofía ha obrado en mí es enorme. De un modo especial le debo el hecho de que ahora creo en la libertad del hombre (...) Después de haber leído la *Crítica de la Razón Práctica*, me parece vivir en otro mundo.

² “En efecto, aunque hay obras de arte sublimes y la sublimidad suele contraponerse a la belleza, no hay una oposición verdadera y objetiva entre belleza y sublimidad; lo verdadera y absolutamente bello es siempre sublime, lo sublime (cuando lo es verdaderamente) es también bello”. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Sistema del idealismo trascendental*, traducción, prólogo y notas de Jacinto Rivera Rosales y Virginia López Domínguez, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 419 nota. Rivera de Rosales y López Domínguez señalan que “el concepto de belleza [de Schelling] está montado sobre el concepto kantiano de lo sublime”, *ibid.*, p. 465 nota.

³ Schlegel, Friedrich., “Fragmentos de Athenäum”, N° 216, en Arnaldo, Javier, (comp.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Técno, 1994, p. 139

⁴ Cf. Philonenko, Alexis, “Fichte” en AA. VV. *La filosofía alemana de Leibniz a Hegel*, México, Siglo XXI, 1977

Echa por tierra afirmaciones que creía irrefutables, demuestra tesis que creía indemostrables, como por ejemplo el concepto de libertad absoluta, de deber, etc”⁵.

Estado de la cuestión

La influencia de Kant sobre el romanticismo y el idealismo ha sido señalada en reiteradas oportunidades. Lo ha hecho Walter Benjamin en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*⁶, y Martin Heidegger en *Schelling y la libertad humana*⁷. A su vez, en *Nietzsche*, Heidegger destacó la influencia de Kant sobre el pensamiento de Schiller⁸. Por su parte Isaiah Berlin considera en *Las raíces del romanticismo*, a Kant y a Schiller como su discípulo, directamente como románticos moderados⁹. Peter Szondi ha señalado también la relación de Kant con el romanticismo en “La teoría de los géneros poéticos en Friedrich Schlegel”¹⁰, y subrayado la influencia de Kant sobre Schiller¹¹, al mismo tiempo que en “Lo ingenuo es lo sentimental” ha indicado el origen común de las teorías de Hölderlin y Friedrich Schlegel sobre los géneros poéticos en la filosofía del arte de Schiller, particularmente en su escrito sobre poesía ingenua y poesía sentimental¹².

⁵ Fichte, Johann Gottlieb, en: Reale, Giovanni y Antiseri, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, III, Barcelona, Herder, 1995, p.68.

⁶ Cf: Benjamin, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, traducción y prólogo de J. F Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 2000, p. 42

⁷ Cf: Heidegger, Martin, *Schelling y la libertad humana*, traducción de Alberto Rosales, Caracas, Monteávila, 1996, p. 43-51

⁸ “Schiller”- escribe Heidegger- “ha sido el único que comprendió algo esencial respecto de la doctrina kantiana de lo bello y del arte”, Heidegger, M., *Nietzsche*, traducción de Juan Luis Vermal, Barcelona, Destino, 2000, I, p. 109

⁹ Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, traducción de Silvina Mari, Madrid, Taurus, 2000, pp. 99 y ss.

¹⁰ Szondi, Peter, “La teoría de los géneros poéticos en Friedrich Schlegel” en *Revista Eco*, Bogotá, N°162, p. 562

¹¹ “Las conocidas ideas de Schiller sobre el carácter lúdico del arte o inclusive sobre lo sublime” –escribe Szondi- “tienen su origen ante todo en ciertos pasajes de la *Crítica del Juicio*”, Szondi, P., op. cit., p. 562

¹² Cf: Szondi, P., “Le naïf est le sentimental” en Szondi, P., *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, traducido del alemán bajo la dirección de Jean Bollack, Paris, Gallimard, 1991, p.54

La decisiva relación de la filosofía de Kant con el pensamiento de Schiller ha sido nuevamente indicada en forma más reciente por Herbert Marcuse en *Eros y Civilización*¹³ y por Jürgen Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad*, quien por su parte también ha subrayado la proyección de la relación de Kant y Schiller sobre la filosofía del idealismo y el romanticismo alemán¹⁴. Finalmente, en *La filosofía crítica de Kant*, Gilles Deleuze ha vuelto sobre la cuestión del vínculo entre Kant, el idealismo y los románticos, al indicar que “en la *Crítica del Juicio*, el clasicismo plenamente realizado y el romanticismo naciente encuentran un equilibrio complejo”¹⁵.

Lo cierto es que tanto el idealismo alemán, que comienza propiamente con Fichte, como el romanticismo temprano que se inicia con Friedrich Schlegel, están anclados en buena medida en la lectura que Schiller hace de la filosofía de Kant, y se articulan alrededor de una serie de problemas que son efectivamente el resultado de la filosofía kantiana; en particular el problema señalado por el punto de llegada de Kant en la *Crítica del Juicio*: el problema del sistema de la filosofía¹⁶, o, como dice el título de la primera introducción a la tercera crítica, el problema de “la filosofía como un sistema”¹⁷. En la

¹³ Cf. Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, traducción de Juan García Ponce, Barcelona, Ariel, 1984, p. 168

¹⁴ Cf. Habermas, Jürgen, “Excurso sobre las cartas de Schiller acerca de la educación estética del hombre” en Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, traducción de Manuel Jiménez Redondo, Buenos Aires, Taurus, p. 65

¹⁵ Deleuze, Gilles., *La filosofía crítica de Kant*, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Cátedra, 1997, p. 102

¹⁶ “La filosofía de Kant, su determinación esencial de la razón y del sistema, son el presupuesto y a la vez el impulso por el cual “el sistema” se convierte en la meta decisiva del idealismo alemán, en exigencia y campo de los más altos esfuerzos del pensamiento”, Heidegger, M., *Schelling y la libertad humana*, op. cit., p.47

¹⁷ Cf. Kant, Immanuel, *Crítica de la Facultad de Juzgar*, traducción introducción y notas de Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Ávila, 1991 (XX, 195). A lo largo de este trabajo se indicará entre paréntesis la referencia de la obra de Kant en la edición de la Academia de Prusia, *Kants Werke*; Akademie-Textausgabe, Berlín, Walter de Gruyter & co., 1968, señalando con números romanos el volumen y con arábigos la página. La traducción de *Kritik der Urtheilskraft* que se utilizará principalmente es la de Manuel García Morente (*Crítica del Juicio*, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1914) publicada en varias ediciones, traducción a la que nos referiremos por medio de la abreviatura CJ. Así mismo se ha utilizado también la versión de Pablo Oyarzún (*Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monteávilá, 1991), especialmente en lo relativo a la primera introducción que no está incluida en la traducción de García Morente; a ella nos referiremos cuando sea necesario utilizando la abreviatura CFJ. Una y otra traducción presentan algunas diferencias, de ellas quizás la

Crítica del Juicio, por medio de la pregunta por el sistema, Kant pone de relieve e intenta resolver la situación del hombre como ciudadano de dos mundos, el mundo de la experiencia sensible, la naturaleza, y el mundo suprasensible de la libertad, como se desprende de las investigaciones de la *Crítica de la razón pura* y de la *Crítica de la razón práctica*. Así como están las cosas a la altura de la *Crítica del Juicio*, entre esos dos polos se abre un abismo: el abismo que devora todo intento por extender la experiencia del mundo fenoménico al nouménico. El problema del abismo y la pregunta por el sistema que lo denota es una de las cuestiones centrales de la crítica que Kant publica en 1790; y, finalmente, es en el marco del problema del sistema que toma forma la reflexión sobre lo bello y lo sublime en el ámbito de la filosofía crítica. Es con la pregunta por el sistema de la filosofía como telón de fondo, esto es, con la pregunta por la relación de lo sensible y lo suprasensible, que es posible poner de relieve el sentido completo de la reflexión kantiana sobre lo sublime, incluida en el marco de la pregunta por el Juicio estético y el lugar sistemático del sentimiento¹⁸.

Ahora bien, la particularidad de la solución de Kant al problema del abismo que separa lo sensible de lo suprasensible, la solución *sistemática* si se quiere, consiste en *mantener* la tensión entre un polo y el otro, mantener la tensión entre la potencia del sujeto que puede extender su conocimiento todo cuanto quiera dentro de los límites de la experiencia sensible y la imposibilidad de un acceso *teórico*, de un acceso del conocimiento

más importante sea la opción de García Morente por el término “espíritu” para el alemán Gemüth de Kant, que Oyarzún traduce con mayor certeza como “ánimo”, de forma tal que el término “espíritu” es sólo utilizado cuando Kant, en el parágrafo 49 de la *Crítica del Juicio* introduce el término Geist; otra diferencia importante es la traducción de los términos Lust y Unlust como “placer” y “dolor”, que hace García Morente, y como “placer” y “displacer” que hace Oyarzún, preservando en *displacer* un sentido más cercano al Unlust de Kant. Hecha la aclaración, en cada caso se mantendrá la opción de cada traductor. Finalmente, se ha elegido, en general, para subrayar y resaltar dentro un fragmento o pasaje citado la negrita, mientras que la cursiva, dentro de una cita se utilizará para lo que corresponde a un subrayado del autor.

¹⁸ Es preciso señalar que Kant se había ocupado ya de lo bello y lo sublime en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764, pero lo había hecho, como indica la fecha de este escrito, antes del giro crítico que comienza con la *Crítica de la Razón Pura*. No nos dedicaremos especialmente a este escrito porque tanto lo sublime como lo bello son completamente reconceptualizados en el ámbito de la filosofía crítica y reciben su determinación más importante del lugar que el sentimiento ocupa en el marco del sistema general de la razón pura que Kant intenta “cerrar” en la *Crítica del Juicio*.

a lo suprasensible, acceso que está vedado al conocimiento por las condiciones mismas que lo hacen posible: el conocimiento es conocimiento *porque* es conocimiento *fenoménico*. Lo que se encuentra por detrás del fenómeno no es asunto de *experiencia* porque la experiencia requiere la síntesis trascendental de lo que es recogido en la sensibilidad y los conceptos puros del entendimiento, las categorías, en la conformación del objeto. No hay, por principio, intuición sensible alguna que corresponda al concepto de lo suprasensible. Esos conceptos a los que ninguna intuición corresponde, porque ninguna intuición les puede corresponder, constituyen las *ideas* de la Razón. Pero, vale la pena repetirlo, son las propias condiciones de posibilidad del conocimiento las que hacen del conocimiento conocimiento fenoménico: todo conocimiento está mediado por la recepción del dato sensible en las formas puras de la intuición, espacio y tiempo. El acceso *teórico* a lo suprasensible sólo sería posible por medio de una *intuición intelectual* que saltará por encima de las formas puras que median en la recepción del dato sensible, espacio y tiempo; pero esto es del todo imposible. ¿Y entonces? De alguna manera esa es la cuestión que se plantea Kant cuando pregunta por la filosofía como un sistema: ¿qué sistema, así como están las cosas, es posible? ¿cómo es posible la unidad de la naturaleza y la libertad, en un sistema que no permite el conocimiento absoluto, esto es, en un sistema donde hay conocimiento y hay libertad *porque* no es un sistema absoluto? Digámoslo nuevamente: la apuesta de Kant en la tercera crítica es mantener la tensión entre la potencia del sujeto sensible y el límite que lo suprasensible representa para la experiencia; es justamente en este marco que se inscribe la reflexión kantiana sobre el sentimiento de lo sublime. En este trabajo se intentará mostrar en qué medida la solución de Kant para la tensión planteada, la solución que mantiene la tensión entre lo sensible y lo suprasensible, pasa por el sentimiento, y en especial, por el *sentimiento de lo sublime* y su proyección al ámbito de la belleza artística. Esta proyección ha sido indicada por Hans Robert Jaus, que en *Las transformaciones de lo moderno*, ha visto en el desarrollo del sentimiento de lo sublime llevado a cabo en la *Crítica del Juicio* – donde “lo bello natural cedía tras la determinación de lo sublime”¹⁹ – uno de los elementos

¹⁹ Jaus, Hans Robert, “El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789” en Jaus, H. R., *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, traducción de Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, p. 111

que fundamenta lo que denomina “arte como anti-naturaleza”²⁰. Jean-François Lyotard había observado antes, en *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime*, que es justamente “una estética sin naturaleza”, que bien puede llamarse “moderna”, en la cual “el pensamiento desafía su propia finitud” al exponer la relación con su propio límite, la que se anuncia con el sentimiento de lo sublime²¹. Recientemente, en su artículo de 1983 “Lo sublime y la vanguardia”, Lyotard ha indicado la relación de Kant con el romanticismo subrayando al mismo tiempo la emergencia o el advenimiento de una “estética de lo sublime” como “modo de sensibilidad artística que caracteriza a la modernidad”²². Algunos años más tarde, en 1987, en “Después de lo sublime, estado de la estética”, Lyotard ha vuelto sobre el sentimiento de lo sublime para afirmar que con él se anunció en su momento “el fin de una estética, la de lo bello, en nombre del destino final del espíritu, que es la libertad”²³. Es una estética de lo sublime cuyo punto de partida se encuentra en las reflexiones de Burke y que se prolonga a lo largo de la *Crítica del Juicio* de Kant, la que tendría finalmente en germen, según Lyotard, a las vanguardias, dentro de las cuales incluye al romanticismo²⁴. “Con la estética de lo sublime, lo que está en juego en las artes en los siglos XIX y XX es convertirse en testigos de lo que hay de indeterminado”²⁵, afirma Lyotard. En forma aun más reciente, Eva Schaper ha señalado por su parte que “las ideas de Kant sobre lo sublime han influenciado profundamente el pensamiento romántico y ayudaron en particular a dar forma a la concepción romántica de la imaginación”²⁶. Y es que efectivamente el límite que Kant establece entre la experiencia y lo suprasensible y por el solo hecho de estar allí como límite, invita a ser cruzado, invita, como sugiere Lyotard, a dar testimonio; en lo sublime, la razón, buscaría “violar la prohibición de encontrar en la

²⁰ Ibid., p. 105, “Arte como anti-naturaleza” que, sostiene Jaus, se constituye como reacción *en contra* de la esperanza y el optimismo romántico e idealista en una naturaleza bella y redentora de la historia del hombre, reacción cuya figura central, afirma Jaus, es Charles Baudelaire.

²¹ Cf: Lyotard, J.-F., *Leçons sur L'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, p. 73-76

²² Lyotard, J.-F., “Lo sublime y la vanguardia” en op. Cit., p. 99

²³ Lyotard, J.-F., “Después de lo sublime, estado de la estética”, en Lyotard, J.-F., *Lo inhumano*, op. cit., p. 141

²⁴ Lyotard, J.-F., “Lo sublime y la vanguardia”, en op. cit., p. 103

²⁵ Ibid., p. 106

²⁶ Schaper, Eva, “Taste, sublimity, and genius: The aesthetics of nature and art”, en Guyer, Paul, (ed) *The Cambridge companion to Kant*, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 384

intuición sensible los objetos correspondientes a sus conceptos”²⁷. Esa es la dirección asumida por el primer *poskantismo*, constituido en torno a la recepción idealista y romántica de Kant. Su punto de partida es la lectura que Schiller hace de la filosofía kantiana, lectura que, como afirma Dieter Henrich, “despeja el camino para el idealismo” y el romanticismo²⁸. Si la tensión en Kant se establece entre la potencia del sujeto y el límite, el idealismo y el romanticismo, con la mediación de Schiller, hacen su juego: eliminar la tensión eligiendo uno de los dos polos tensionados para proyectarse desde allí sobre la erosión del otro y así disolver la tensión misma; en este caso en particular, proyectarse desde la potencia del sujeto sobre el límite. Necesariamente este movimiento tiene que terminar con el restablecimiento de aquello que en la filosofía de Kant se encontraba prohibido: la *intuición intelectual*. Y en efecto ese reestablecimiento se produce, primero en forma vacilante en Fichte, después en forma decidida y explícita en Schelling. Con Schelling el idealismo da el salto, el salto sobre el abismo, se podría decir, para convertirse en idealismo absoluto. Y el impulso para dar ese salto lo toma de un entoque decisivo con relación al planteo de la filosofía de Kant: transformar el punto de llegada de la *Crítica del Juicio*, el problema del sistema, en el punto de partida mismo. De Fichte a Schelling la pregunta por la unidad sistemática de la filosofía se transforma en la pregunta absoluta por el principio, por el empezar mismo: la pregunta por el principio absoluto sobre el cual construir un sistema absoluto de la filosofía. Esta formulación alcanza en Schelling una primera cristalización: el sistema de la filosofía se transforma entonces en el desplegarse de la autoconciencia absoluta; su punto de partida es la *intuición intelectual* y su punto de llegada, el punto en el cual el intuirse inicial del todo como autoconciencia se muestra a sí mismo objetivamente será la *intuición estética*²⁹. Diez años después de la publicación de la

²⁷ Lyotard, J.-F., *Leçons sur L'Analytique du sublime*, op. cit., p. 75

²⁸ Henrich, Dieter, “Beauty and freedom. Schiller’s struggle with Kant’s aesthetics” en Cohen, Ted, and Guyer, Paul, (eds.) *Essays in Kant’s aesthetics*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985, p. 257

²⁹ “Un sistema está completo cuando es retrotraído a su punto de partida. Y precisamente es el caso de nuestro sistema. En efecto, ese mismo fundamento originario de toda armonía entre lo subjetivo y lo objetivo, que sólo pudo ser presentado en su identidad originaria por la intuición intelectual, es aquel que por medio de la obra de arte se ha sacado por completo fuera de lo subjetivo y objetivado enteramente, de suerte que hemos

Critica del Juicio, Schelling postula efectivamente en el *Sistema del idealismo trascendental* al arte como ámbito de objetivación de la *intuición intelectual* y a la filosofía como una suerte de *Bildungsroman* de la autoconciencia; según sus propias palabras: una “historia progresiva de la autoconciencia”³⁰. Suprimido el problema del *abismo*, la distinción entre lo bello y lo sublime trazada en la *Critica del Juicio* y erosionada por la lectura de Schiller, finalmente termina por caer: “Lo sublime” –sostiene Schelling en sus lecciones sobre filosofía del arte– “en su carácter absoluto implica lo bello, del mismo modo que lo bello en su carácter absoluto implica lo sublime”³¹.

Tomando entonces como punto de partida las reflexiones de Edmund Burke sobre lo sublime volcadas en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, que Kant comenta expresamente en la *Critica del Juicio*, se intentará señalar en este trabajo en qué forma el camino que inaugura Schiller y que seguirá el romanticismo y el idealismo, esto es, el camino del arte como ámbito en el cual se hace posible la representación de lo suprasensible, está indicado, pero negativamente, por Kant, y en qué forma el sentimiento de lo sublime responde a esa indicación; si para Kant lo suprasensible es inexponible objetivamente en un sistema no absoluto de la filosofía, el sentimiento de lo sublime cumple la función de descargar subjetivamente, esto es, en el sentimiento, esa imposibilidad de exposición. Es en esa relación *negativa* que, por medio del sentimiento, lo suprasensible es *señalado*. Aquí se intentará responder entonces qué es, o de qué es, sentimiento el sentimiento de lo sublime, teniendo en cuenta para ello que la pregunta por el sentimiento de lo sublime es indisociable del problema general que sirve de marco a la *Critica del Juicio*: el problema del sistema y la relación de lo sensible con lo suprasensible. La idea es intentar mostrar cómo el sentimiento de lo sublime expresa la tensión entre la potencia del sujeto y el límite que Kant deja como “herencia filosófica” al romanticismo y al idealismo, y cómo esa tensión es absorbida, ya en la *Critica del Juicio* misma, por la categoría de *belleza artística*, en la cual se conjugan elementos

conducido poco a poco nuestro objeto, el Yo mismo, hasta el punto donde nosotros mismos estábamos cuando comenzamos a filosofar”, Schelling, F. W. J., op. cit., p. 426

³⁰ Ibid., p. 139

³¹ Schelling, F. W. J., *Filosofía del arte*, traducción de Elsa Tabebnig, Buenos Aires, Nova, 1949, p. 110.

pertenecientes tanto a la belleza, analizada desde el punto de vista del gusto, como al sentimiento de lo sublime.

Como comenta Eva Schaper, si se toma como punto de vista central en la *Crítica del Juicio* la reflexión sobre el gusto, el análisis de lo sublime puede parecer una mera “digresión”, pero deja de serlo si es leído en cambio “como una preparatoria (...) que nos lleva más allá de las cuestiones del gusto a aquellas del arte y del genio”³². Este movimiento es el que termina de cristalizar en la lectura casi inmediata que Schiller hace de la obra de Kant, en especial en los tres trabajos dedicados al estudio de lo sublime que se enmarcan en la última década del siglo XVIII y que comentaremos aquí, *De lo sublime*, *Sobre lo patético* y *Sobre lo sublime*, escritos a los cuales Schelling se va a referir expresamente en su *Filosofía del arte*. Son las consecuencias de este movimiento que termina por fundir belleza y sublimidad en la obra de arte, las que serán decisivas para el idealismo y el romanticismo: entonces el concepto de arte será finalmente “concebido como la unidad de belleza y sublimidad”³³. Y es que de Kant a Schiller se prepara la absorción que se hará explícita en el romanticismo y el idealismo de aquello de lo cual el sentimiento de lo sublime es sentimiento, la relación de lo sensible y lo suprasensible, por la *experiencia* de lo suprasensible en la obra de arte. Por último, teniendo en cuenta que Peter Bürger señala a su vez en *Crítica de la estética idealista* que la tematización kantiana de lo sublime deja de lado la experiencia del horror y lo terrible que se encontraría presente en el planteo inicial de Burke³⁴, será preciso preguntarse si esto es realmente así y cuál es el lugar posible para el horror y lo terrible en una “estética de lo sublime” como la que podría desprenderse de la *Crítica del Juicio* y de la reelaboración inmediatamente posterior que hace Schiller y que se proyecta sobre el idealismo y el romanticismo.

Si el sentimiento de lo sublime reviste un carácter bastante más complejo de lo que parece indicar a primera vista –el sentimiento que provoca la visión de cosas muy grandes y profundas, temor, horror, fuerza y poder– es porque su emergencia en la reflexión filosófica del siglo XVIII no obedece solamente a las transformaciones de la sensibilidad, del *gusto*,

³² Schaper, E., op. cit., p. 381

³³ Henrich, D., op. cit., p. 255

³⁴ Cf. Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1996, p. 195

sino que se encuentra relacionada con problemas filosóficos que serán decisivos a lo largo del siglo posterior y, como sugiere Lyotard, aún del siglo XX: el problema del sistema de la filosofía y el tránsito de una reflexión filosófica sobre el *gusto* a un planteo cuyo punto de vista se desplaza hacia la producción artística, movimiento que en última instancia delinea el pasaje de la *estética* a la *filosofía del arte*. En este movimiento es el concepto de *experiencia* propiamente dicho el que ensaya un primer intento de ampliación con la mirada puesta en lo suprasensible. Nuestro propósito es entonces intentar responder a la pregunta de qué es sentimiento el sentimiento de lo sublime, partiendo de la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Burke para llegar, con la recepción que de Kant hace Schiller, hasta el borde mismo de la filosofía crítica: la *experiencia* de lo suprasensible en el sentimiento.

Plan de trabajo

En el primer capítulo de este trabajo y a modo de pie introductorio a Kant, se presentará el problema del sentimiento de lo sublime en el contexto de la novedad que agrega la reflexión de Burke: su autonomía frente a lo bello. La recepción de Burke que hace Kant en la *Crítica del Juicio* necesita, sin embargo, del marco general del problema que esa crítica enfrenta y al cual la reflexión sobre el Juicio estético, una de cuyas dos subdivisiones corresponde al análisis del sentimiento de lo sublime, se encuentra ligada en forma indisociable: el problema del *abismo* que separa lo sensible de lo suprasensible y la fundamentación de un principio *a priori* para el Juicio como facultad capaz de zanjar la profundidad y articular al mismo tiempo la orientación teórica y práctica de la razón pura en forma sistemática. Como se ha dicho más arriba, tal como están las cosas después de las dos primeras *críticas*, en la *Crítica del Juicio* Kant pone de relieve un par en tensión: por un lado, se encuentra la potencia del sujeto capaz de extender su conocimiento hacia todos los rincones del universo; por el otro, el límite infranqueable que separa el ámbito nouménico de la experiencia fenoménica, límite que es, al mismo tiempo, la piedra fundamental sobre la cual todo el edificio de la filosofía pura se construye. Potencia del sujeto y límite constituyen el par en tensión que Kant aborda desde la pregunta por la filosofía como

sistema; y su apuesta, a la hora de dar una solución, es *mantener* la tensión que existe y separa objetivamente al sujeto de toda experiencia objetiva de lo suprasensible evacuando la presión de la imposibilidad por medio del sentimiento. Situar entonces el problema del Juicio, sobre el horizonte de la pregunta por el sistema, resulta aquí esencial al momento de determinar el marco en el cual Kant se formula la pregunta por el sentimiento de lo sublime; ese será el tema principal y el hilo conductor del segundo capítulo de este trabajo.

El tercer capítulo se detendrá en el análisis que en la *Crítica del Juicio* Kant realiza sobre el “juicio de gusto” y el sentimiento de lo bello, para poder pasar ya en el cuarto capítulo al análisis kantiano del sentimiento de lo sublime propiamente dicho. En el quinto capítulo se intentará completar este análisis refiriéndose a una primera recepción del problema que plantea el sentimiento de lo sublime en los escritos *De lo sublime* y *Sobre lo patético* de Schiller. En el sexto capítulo será preciso volver a la *Crítica del Juicio* para determinar el tránsito del punto de vista del gusto al punto de vista del arte que sucede dentro de la *Crítica del Juicio* misma, porque las distinciones que desde la perspectiva del análisis del Juicio Estético eran sostenidas por Kant entre lo bello y lo sublime se verán trastocadas cuando se fundamenta el arte sobre la determinación del concepto de *genio* como la capacidad de expresar *ideas estéticas*. Finalmente, en el séptimo capítulo se intentará concluir el análisis sobre el sentimiento de lo sublime por medio de la referencia a un tercer trabajo de Schiller, el escrito *Sobre lo sublime* publicado en el año 1801; será oportuno entonces recuperar la pregunta por el sistema de la filosofía, esta vez, alrededor de la relación entre arte e historia.

Al cabo de este recorrido se podrá volver en las consideraciones finales sobre la pregunta: ¿de qué es sentimiento el sentimiento de lo sublime? ¿cuál es el lugar para el horror y lo terrible?

La *Indagación* de Burke: una primera formulación

La *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*, que Kant comenta expresamente en la *Crítica del Juicio*, es apenas un pequeño desvío en el conjunto general de la obra de Burke, dedicada en su mayor parte a la filosofía política, y ha recibido en general poca atención, o al menos un interés marginal; de hecho son escasos los trabajos contemporáneos dedicados específicamente a esta obra, que de todas maneras es mencionada siempre como un antecedente ineludible de la reflexión moderna sobre el sentimiento de lo sublime. Y quizás sea porque se trata justamente de una *indagación*, una búsqueda a lo largo de la cuál el pensador nacido en Dublín que llegó a convertirse en un destacado miembro del parlamento inglés, intenta poner un poco de claridad, con más o menos suerte, alrededor del problema de lo bello y lo sublime. En verdad Burke mismo aclara una y otra vez que su *Indagación...* no es más que una primera expedición a un campo lleno de maleza. Y aunque el problema de lo sublime no era algo nuevo para el momento en el cual escribe, Burke introduce una novedad decisiva: la *distinción* entre belleza y sublimidad. Contra la teoría general predominante que afirmaba que lo sublime no era más que una prolongación de lo bello, Burke afirma que lo bello y lo sublime son, por el contrario, dos “cosas” distintas e independientes una de la otra. La preocupación inicial que impulsa esta demarcación se origina en que el orden, el equilibrio, la limitación clara de la forma como caracteres del objeto bello –ya sea en la naturaleza o en el arte- resultan a los ojos de Burke insuficientes para abarcar el conjunto completo de lo estéticamente significativo. Hace falta algo más: dar cuenta de lo informe, lo oscuro, lo grandioso y lo tenebroso, y eso es lo que persigue preguntándose por el origen de las ideas acerca lo sublime. El primer paso decisivo que da Burke en esa dirección al postular una reflexión sobre lo sublime como una *idea* autónoma en relación a lo bello apunta justamente a dar cuenta de la necesidad de ampliar la experiencia estética contra toda medida y toda regla hacia lo que carece de forma, lo inconmensurable, lo irregular, lo ambiguo y lo desconocido, afirmando al mismo tiempo la mayor “profundidad” y la

superioridad de lo sublime frente a lo bello. Las cosas sublimes no sólo se diferencian de las bellas, dirá Burke, sino que impresionan con mayor intensidad y vivacidad. En 1768 Kant se hará eco de esta distinción en las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* al señalar que cuando lo bello y lo sublime se dan juntos, “la emoción de lo sublime es más poderosa que la de lo bello”¹.

En un marco empirista en el cual se afirma en principio que ninguna de las ideas que hay en el entendimiento pueden originarse sin que ~~hallan~~ pasado antes por los sentidos, esto es, que las ideas responden a propiedades de las cosas, las líneas centrales de la *Indagación...* son más o menos las siguientes: hay propiedades que provocan la *idea* de lo bello, hay otras que provocan la *idea* de lo sublime, ~~hay~~ cosas bellas y hay otras sublimes². Y aunque puedan darse juntas, lo que hace que algo sea considerado bello o sublime es bien distinto, ya que –y en esto consiste el núcleo de la cuestión– las propiedades empíricas que producen ideas en la mente y que funcionan como “causa eficiente” de las que se deriva que se considere a algo bello o sublime tienen un origen tan distinto como irreductible: producidos en primer término por las propiedades empíricas de los objetos, el placer es el origen de todo lo que se considera bello, el dolor de todo lo que se considera sublime. A su vez cada, las ideas tienen también un *fin* distinto: la conservación de la sociedad para todo aquello que es considerado bello, la autoconservación del individuo para las ideas que se despiertan ante algo sublime. Ahora bien, así las cosas, una pregunta cae sola: dado que se funda en el dolor, ¿hay placer en lo sublime? ¿y de qué tipo de placer se trata? Hay, sí, un placer, pero un placer que es en principio distinto del que corresponde a lo bello, un *placer doloroso*. Esa relación entre dolor y placer en lo sublime es, en última instancia, el núcleo duro del descubrimiento filosófico de Burke, descubrimiento que permanecerá invariable a lo largo de las reflexiones de Kant y Schiller sobre lo sublime.

¹ Kant, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, traducción de A. Sánchez Rivero, en Kant, I., *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir; Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime; Crítica del Juicio*, México, Porrúa, 1991, p. 136 (II, 211)

² Para una discusión de este punto cf: Beardsley, Monroe. C., *The aesthetic point of view*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1982, pp. 38-40

1. 1. Placer y dolor

Por cuestiones fisiológicas, afirma Burke, la recepción sensorial es la misma en todos los hombres; todos los hombres comparten el mismo aparato perceptivo. De ahí que todos reciban las mismas impresiones sensibles. Ese es el punto de partida. Son estas percepciones las que dan origen a las ideas y las pasiones que se derivan de ellas³, de entre las cuales el dolor y el placer son postulados en forma casi axiomática como “ideas simples que no pueden definirse”⁴. Por otro lado, el ámbito en el cual las ideas y las pasiones se asocian al placer y al dolor es la imaginación. “La imaginación” –escribe Burke- “es la provincia más extensa del placer y del dolor, al igual que es la región de nuestros miedos y esperanzas, y de todas las pasiones que están en conexión con ellas”⁵.

Dado que son ideas simples, agrega Burke, placer y dolor “son ambos de naturaleza positiva y en modo alguno dependientes necesariamente el uno del otro para su existencia”⁶, esto es: al placer o al dolor arriba la mente desde un estado neutro, desde un estado de indiferencia, sin que le sea necesario pasar antes por uno u otro⁷. Es con estas ideas simples que se relacionan, en la imaginación, las ideas complejas y las pasiones que a su vez difieren en aquello que tienen como fin: la conservación de la sociedad o la propia autoconservación del individuo. “Está calculado” -observa Burke- “que todas nuestras

³ Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, traducción y estudio preliminar de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987, p. 12. La edición castellana de *Indagación...* que utilizaremos aquí es la preparada por Menene Gras Balaguer. Cuando lo consideremos necesario incluiremos entre paréntesis, en el cuerpo de la cita, los términos en inglés, tomados de Burke, E., *On the Sublime and Beautiful*. Vol. XXIV, Part 2. The Harvard Classics. New York, P.F. Collier & Son, 1909-14.

⁴ *Ibid.*, p. 24

⁵ *Ibid.*, p. 12

⁶ *Ibid.*, p. 24

⁷ Para refutar la naturaleza relacional del placer y del dolor con el fin puesto en establecer su autonomía mutua, Burke recurre a un ingenioso experimento mental: “Cayo sufre a causa de un ataque de cólico; este hombre está padeciendo realmente; extendedle sobre un potro de tortura, y sentirá un dolor mucho mayor. Pero ¿acaso el dolor del potro nace de la remoción de algún placer, o es el ataque de cólico un placer o un dolor, según se nos antoje considerarlo?”, *ibid.*, p. 25

pasiones desembocan en una u otra”⁸. La pasión del amor, por ejemplo, en el marco de la sociedad de los seres humanos es un resultado de todo aquello cuyas propiedades provocan placer⁹. Son esas cosas, las cosas *bellas*, las que amamos, afirma Burke, y lo son porque son placenteras, al mismo tiempo que su ser placentero resulta en el fomento de la sociedad. La belleza, por lo tanto, es “una cualidad social”¹⁰ y cualquier cosa que pueda producir placer “verdadero” y “original” es “apta para contener belleza”. Del mismo modo, cualquier cosa que cause dolor o terror, señala Burke, será un “fundamento capaz de lo sublime”¹¹. Veremos más adelante que Burke deberá hilar un poco más fino a la hora de establecer la relación de lo sublime con el dolor, distinguiendo el dolor real, el dolor padecido, del dolor representado: el terror.

1. 2. Lo bello

Pero la pregunta es ¿por qué determinadas propiedades de hecho son placenteras?, ¿por qué otras resultan dolorosas?, ¿cuál es “la naturaleza del dolor y del placer”?¹². Mientras que resulta imposible, señala Burke, explicar por qué el cuerpo se ve afectado por la mente¹³, esto es, por qué hay afección en general, lo que sí puede determinarse es qué cualidades sensibles de los cuerpos producen afecciones determinadas en la mente y por

⁸ Ibid., p. 29

⁹ “Hay dos tipos de sociedades” -señala Burke- “la primera es la sociedad del sexo. La pasión que le pertenece se llama amor y contiene una mezcla de lascivia. Su objeto es la belleza de las mujeres. La otra es la gran sociedad con el hombre y todos los demás animales. La pasión que le está subordinada se llama también amor, pero no tiene ninguna mezcla de lujuria, y su objeto es la belleza, que es un término que aplicaré a todas aquellas cualidades de las cosas que provocan en nosotros un sentimiento de afecto y ternura, o cualquier pasión parecida a estas. La pasión del amor tiene su origen en el verdadero placer” Ibid. p. 39

¹⁰ Ibid., p. 32

¹¹ Ibid., p. 97

¹² Ibid.

¹³ “La gran cadena de causas que eslabona unos con otras, incluso el trono de Dios, no puede ser desenredada por ninguno de nosotros. Cuando damos un paso más allá de las cualidades inmediatas y sensibles de las cosas, salimos de nuestra profundidad. Todo lo que hacemos después, no es más que una débil lucha, que demuestra que estamos en un elemento que no nos pertenece”, *ibid.* P. 95

qué dichas cualidades lo hacen. “La belleza” –observa Burke por ejemplo- “actúa relajando los sólidos del sistema entero. Se dan todas las apariencias de semejante relajación; y una relajación algo por debajo del tono natural me parece que es la causa de todo placer positivo”¹⁴. Esto es: el placer es una relajación del cuerpo y, agrega Burke, “creo que podemos atrevernos a concluir que la pasión llamada amor está producida por esta relajación”. Los “componentes genuinos de la belleza”¹⁵, entonces, deberían actuar en esa dirección cuando se encuentran ante la sensibilidad o son producidos mediante lo que la sensibilidad brinda por intermedio de la imaginación. “Aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos por las que estos causan amor o alguna pasión parecida a él”¹⁶ son las que llamamos bellas, afirma Burke. Por medio del placer de los sentidos, la pasión del amor actúa relajando el cuerpo. Ahora bien, se trata de responder la pregunta ¿qué es lo que causa en forma efectiva la pasión del amor? En otras palabras, ¿cuáles son *de hecho* las cualidades sensibles que producen placer en la sensibilidad y la imaginación? La importancia de esta pregunta consiste más en su aspecto negativo que positivo. El intento por dar respuesta a la pregunta por las propiedades sensibles que son consideradas *amorosas*, que causan *amor*, que son *amables* y por eso, *bellas*, pone a Burke en la necesidad de plantear antes qué criterios de belleza son falsos criterios y por qué. Y lo importante de ese planteo es que implica una ruptura con la proporción, la adecuación y la utilidad como criterios para la determinación de lo bello, al mismo tiempo que se subraya el carácter autónomo de la relación entre imaginación y sensibilidad frente a la determinación del entendimiento en la contemplación del objeto bello. Justamente, la proporción es señalada en primer término como “una criatura del entendimiento” y eso es suficiente para desecharla como criterio de belleza. La proporción es resultado del cálculo, sostiene Burke, y no de una acción inmediata sobre la sensibilidad como la que corresponde a la belleza:

“no encontramos un objeto bello a base de dedicarle mucha atención y de investigarlo mucho; la belleza no exige auxilio de nuestro razonamiento; nada tiene que ver tampoco con la voluntad; la **aparición de la belleza**

¹⁴ Ibid., p. 112

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 67

causa en nosotros un grado de amor, en la misma medida que la aparición de hielo o fuego produce la idea de calor o frío”¹⁷.

¿Pero no podrían, se pregunta Burke, después de todo, existir proporciones que actuaran sobre la sensibilidad en forma independientemente de cualquier apreciación del entendimiento, como “la aparición del hielo o el fuego produce la idea de calor o frío”? Porque si las cosas fueran así, se seguiría que el poder causal de determinados casos de proporciones presentadas ante la sensibilidad debería derivarse de ciertas medidas determinadas que operan mecánicamente sobre los sentidos. Burke dirime la cuestión dirigiéndose a la belleza natural para ver si es que se encuentran allí objetos “formados de acuerdo a ciertas medidas, como para convencernos de que su belleza se desprende de aquellas”¹⁸. El hecho de que existan plantas y animales bellos que combinan en sí mismos toda clase de medidas y proporciones parece a Burke suficiente para determinar la cuestión negativamente: hay cisnes y pavos reales, unos tienen cuello largo y plumas cortas, los otros cuello corto y plumas largas, pero ambos son bellos.

Sin embargo, la pregunta por la proporción se puede reiterar si la mirada se dirige a la belleza del género humano. A primera vista, el cuerpo humano representa un problema para el argumento contra la proporción, ya que es mucho más difícil negar que existan proporciones que se repiten en forma constante en toda la especie. Sin embargo, es justamente aquí que Burke encuentra la piedra de toque contra la proporción como criterio de lo bello en general. “A decir verdad,” –escribe ingeniosamente– “las proporciones que se consideran causas de bellezas en el cuerpo humano, frecuentemente se encuentran en los cuerpos bellos, porque generalmente se encuentran en toda la humanidad; pero si también se puede demostrar que se encuentran sin belleza, y que la belleza frecuentemente existe sin ellos, y que esta belleza, allí donde existe, siempre se puede asignar a otras causas menos equívocas, nos llevará naturalmente a concluir que la proporción y la belleza no son ideas de la misma naturaleza. El verdadero enemigo de la belleza no es la desproporción ni la deformidad, sino la fealdad”¹⁹. Si las mismas proporciones se encuentran en toda la humanidad, a menos que se acepte que todos los seres humanos son bellos, habrá que

¹⁷ Ibid., p. 68

¹⁸ Ibid., p. 69

¹⁹ Ibid., p. 77

reconocer que son compartidas tanto por la belleza como por la fealdad y que, entretanto, la belleza debe tener una causa que difiera de la proporción. Efectivamente, las proporciones existen en el hombre, y “se encontrarán ciertamente en cuerpos hermosos. E igualmente en cuerpos feos, como verá el que se proponga encontrarlas”²⁰. Burke concluye que no es la naturaleza la que da bellas proporciones al hombre, sino el hombre el que atribuye a la proporción belleza; no es *en* la naturaleza donde lo bello se hace proporcionado, sino en el juicio sobre el arte que imita a la naturaleza. “Estas analogías” –sostiene– “se crearon para acrecentar las obras de arte, mostrando una conformidad entre estas y las obras más nobles de la naturaleza; y no porque estas últimas procuraban indicios de perfección a las primeras. Y estoy absolutamente convencido de que los defensores de la proporción han atribuido sus ideas artificiales a la naturaleza, y no han tomado de ella las proporciones que utilizan en las obras de arte”²¹.

Por otra parte, Burke señala el caso de la proporción habitual, la imagen común o media que presenta una especie y que sirve de vara para medir forma y deformidad de sus miembros. ¿Es este un caso más de proporción que debería ser tenido en cuenta a la hora de pensar en lo bello? El error de atribuir a la proporción habitual, a la forma común de una especie, la causa de la belleza, tiene que ver, afirma Burke, justamente con el hecho de oponer la media usual a lo deforme y al mismo tiempo asociar lo deforme a lo feo, una combinación doble que termina transformando lo común en belleza. Y por el contrario, en general, no hay nada bello en lo común, sostiene Burke: la belleza resulta más bien algo excepcional, no extraña, pero sí opuesta a lo habitual; lo bello sorprende²².

²⁰ Ibid., p. 72

²¹ Ibid., p. 74

²² “La belleza está lejos de pertenecer a la idea de costumbre, porque, en realidad, lo que nos afecta es extremadamente raro e inacostumbrado. Lo bello nos impresiona tanto por su novedad como por lo deforme (...) Efectivamente, tan lejos están las costumbres y el hábito de ser causas del placer, meramente como tales, que el efecto de un uso constante es hacer que todas las cosas, sean las que sean, dejen de afectarnos por completo. De la misma manera que el uso termina por aligerar el efecto doloroso de muchas cosas, reduce el efecto placentero en otras, y las lleva a una especie de mediocridad e indiferencia. Con mucha razón se dice que el uso es una segunda naturaleza; y nuestro estado natural y común es de absoluta indiferencia, tan preparado para el dolor como para el placer”, *ibid.*, p. 76

Finalmente queda la propiedad “ser adecuado a” como potencial causa de la belleza que debe revisarse. En primer término la utilidad es rechazada rápidamente como causa de la belleza porque se trata, observa sutilmente Burke, de un caso más de proporción: aquella que atañe a la relación de medios y fines²³. La adecuación como criterio de belleza, por su parte, no corre mejor suerte cuando es contrastada con la experiencia: “no hay muchos animales cuyas partes están mejor configuradas que las del mono tiene las manos de un hombre, además de las patas elásticas de una bestia; esta admirablemente calculado para correr, saltar, agarrarse y trepar; y sin embargo, pocos animales parecen menos bellos a los ojos de toda la humanidad”²⁴. Aquí no hay que perder de vista que de lo que se trata es de recalcar que la belleza actúa sobre la imaginación en forma previa a la intervención del entendimiento: dejar en claro ese punto es, en última instancia, la función de la exposición negativa que realiza Burke. La pregunta con la que clausura la cuestión de la utilidad es: “¿qué idea de uso excitan en nosotros las flores, la parte más bella del mundo vegetal?”²⁵, pregunta que apunta justamente al estado de indeterminación que la imaginación mantiene con respecto al entendimiento en lo bello, relación que será decisiva para Kant; se podría decir en ese sentido –como tendremos oportunidad de ver más adelante– que Burke es a la *Crítica del Juicio*, lo que David Hume es a la *Crítica de la Razón pura*, porque la falta de determinación del entendimiento recae en Burke inevitablemente en las propiedades empíricas de los objetos, pero así, dirá Kant, no hay necesidad alguna que pueda sostenerse en un juicio de gusto, en un juicio sobre la belleza; es ese fundamento, el que hace posible la necesidad de los juicios de gusto, el que Kant irá a buscar al ámbito trascendental y que terminará por determinar también al sentimiento de lo sublime.

Pero todavía Burke debe dar una respuesta positiva a la pregunta por lo bello. Para eso recurre en efecto a las propiedades sensibles de los objetos: “debemos concluir que la belleza es, en su mayor parte, alguna cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana mediante la intervención de los sentidos”. Se trata entonces, y en última instancia, de limitarse a señalar en una exposición positiva cuáles son esas

²³ “La idea que la humanidad tiene más comúnmente de la proporción, es la correspondencia de los medios y ciertos fines”, *ibid.*, p. 77

²⁴ *Ibid.*, p. 78

²⁵ *Ibid.*, p. 79

cualidades que se encuentran presentes ante la sensibilidad cuando se juzga algún objeto como bello. En otras palabras: qué es lo que despierta en nosotros “la pasión del amor, o algún efecto correspondiente”. Todo lo que lo haga será sin más bello. “Nos inclinamos a querer lo más pequeño”²⁶, dirá Burke por ejemplo, enumerando dichas propiedades. La pequeñez es bella, amable. Testimonio suficiente es el hecho de que en todas las lenguas se suelen utilizar diminutivos para referirse amorosamente a alguien o a algo²⁷. Lo mismo sucede con la propiedad de ser liso -“una cualidad tan esencial de la belleza que no recuerdo ahora ninguna cosa bella que no sea lisa”²⁸ - lo delicado, lo débil y los colores claros; propiedades todas de las que depende la belleza, y que, afirma Burke, “actúan por naturaleza”²⁹ sobre la sensibilidad.

1. 3. Lo sublime

Ahora bien: frente a las pasiones promovidas por las ideas placenteras, cuyo fin es la conservación de la sociedad, se encuentra también la idea de dolor y las pasiones asociadas a la conservación del individuo como causa final. Frente a las que dependen del placer y la sociedad, éstas en cambio “son las pasiones más poderosas de todas”. El dolor y las pasiones que produce son el resultado de aquello que es llamado sublime:

“Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de maneras análogas al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce **la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir**”³⁰.

La importancia de esta afirmación no debe ser pasada por alto dada la proyección que adquirirá más adelante. Bello es aquello que es placentero y cuyas propiedades y las

²⁶ Ibid., p. 84

²⁷ “Se dice que en la mayoría de las lenguas se habla de los objetos amorosos con epítetos diminutivos. Así es en todas las lenguas que conozco”, *ibid.*

²⁸ Ibid., p. 85

²⁹ Ibid., p. 88

³⁰ Ibid., p. 29

ideas que despierta en la imaginación son placenteras. Sublime es, en cambio, *todo lo que es de algún modo terrible, la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir*: la sensibilidad y las ideas que las propiedades sensibles despiertan en la mente se relacionan en lo sublime con aquello más allá de lo cual la mente es incapaz, con el *límite*, entonces, de aquello que se puede sentir, o, en un marco empirista, percibir.

Así, y en principio, lo sublime actúa *contra* la sensibilidad llevándola al límite: tiene su origen en la representación de la idea de dolor, pero en segunda instancia produce una satisfacción particular, produce una *especie* de placer. En eso consiste la particularidad de lo sublime. Burke denomina a ese placer que nace del dolor deleite (*delight*) y fundamenta la superioridad de lo que deleita, de lo sublime, frente a lo que place, a lo bello, en la relación de causa final que la autoconservación del individuo tiene en lo sublime con el dolor, frente a aquella que es causa final del placer en lo bello: la conservación de la sociedad. Sobre la representación de cualquier placer o dolor, la idea de la muerte, se impone como aquella que afecta en mayor medida que cualquier otra porque se trata de la supresión misma de la capacidad de percibir y representar. ¿Pero cómo puede haber *deleite* en el dolor? “El dolor y el miedo consisten en una tensión de los nervios que no es natural”³¹, y mientras que lo bello actúa relajando el cuerpo en forma directa y se trata de determinar qué propiedades son capaces de producir ese efecto, la pregunta alrededor de lo sublime es por qué, o de qué manera, actúan el miedo y el terror cuando un objeto sensible sugiere peligro, de forma tal que son capaces de producir *deleite*. Mientras que lo bello, lo placentero, relaja, Burke argumenta que el dolor funciona para la mente como un ejercicio, un ejercicio sin el cual languidecería hasta hacerse inútil; así que se trata de un ejercicio necesario y, en última instancia, beneficioso. De hecho, observa Burke, el trabajo es bueno sin ser placentero. Cualquier trabajo implica muy poco placer y quizás algo de dolor, pero funciona como un ejercicio que fortalece las partes que pone en movimiento. El equivalente del “trabajo común, que es una especie de dolor (...) para las partes más toscas del sistema” corporal es, para “el ejercicio de las más finas (...)” –la mente– “una especie de terror”³². Si el terror, como *representación* del dolor, no destruye a la persona, ayuda a conservarla. La acción *contra* la sensibilidad a la cual el cuerpo se ve sometido en la *representación* del

³¹ Ibid., p. 97

³² Ibid., p. 100

dolor por medio del terror le es, en ese sentido, propicia; esta *representación* constituye efectivamente un “deleite; no placer, sino una especie de **horror delicioso** [*delightful horror*], una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas.” —señala Burke— “Su objeto es lo sublime”³³.

Burke diferencia el dolor del miedo y el terror. Aquello que causa dolor actúa en la mente por medio del cuerpo, mientras que lo que produce miedo o terror, actúa sobre el cuerpo mediante la sugerencia del peligro que, dadas ciertas impresiones sensibles, hace la mente. Y eso es lo que produce, o mejor, lo que permite que haya deleite en lo sublime. Entonces sí, la *representación del dolor* —no el dolor efectivo— en la imaginación puede producir la satisfacción particular de lo sublime: no un placer —puesto que este ha sido reservado para lo bello— pero sí un *deleite* debido a que la *representación del dolor*, sin su padecimiento efectivo, funciona en su vínculo con las pasiones de la autoconservación —“las más fuertes de todas”³⁴— como si el dolor mismo se produjera.

Burke en efecto señala que el peligro y el miedo son también una forma de producir la idea de dolor sin que sea necesario para ello que se ejerza un dolor efectivo sobre el cuerpo. Y esto es así porque por un lado las pasiones producen estados físicos y el dolor imaginado o representado conmueve efectivamente al cuerpo tan vivamente como lo haría la presencia real de la causa del dolor³⁵. Así, y frente a las pasiones de la sociedad cuyo

³³ Ibid., p. 101

³⁴ Ibid., p. 39

³⁵ Vale la pena mencionar la historia que Burke trae a modo de prueba. La “curiosa historia del célebre fisonomista Campanella. Parece que este hombre, no sólo había hecho observaciones muy exactas de los rostros humanos, sino que era un gran experto en remedar a gente que destacaba por cualquier motivo. Cuando tenía intención de penetrar en las inclinaciones de aquellos, con los que tenía que tratar, componía su rostro, su gesto y todo su cuerpo lo más fielmente posible para dar una exacta similitud de la persona que pretendía examinar, y luego observaba cuidadosamente qué giro parecía adquirir mediante este cambio. De este modo (...) era capaz de ponerse en el lugar y en los pensamientos de la gente, con tanta eficacia, como si se hubiera transformado en ~~esto~~ hombres. A menudo, he observado que remedando el aspecto y gestos de hombres enfadados, apacibles, asustados, u atrevidos, involuntariamente se ponía en su lugar sintiendo lo mismo que ellos, al procurar imitarlos; estoy convencido de que es difícil impedirlo, aunque uno se empeñe en separar la ocasión de sus gestos correspondientes. Nuestras mentes y nuestros cuerpos están en tan íntima y estrecha conexión, que uno es incapaz de dolor o placer sin el otro”, *ibid.*, p. 98

motor es el placer y que están conectadas con la belleza, sublime es aquello que por medio del dolor y la sugerencia de peligro despierta las pasiones identificadas con la autoconservación. Y si en lo bello las cosas pequeñas y amables, lo liso y lo claro, producían la pasión del amor, en lo sublime la representación del dolor a través de la visión de dimensiones desmesuradas, grandes alturas y precipicios, la oscuridad y lo ilimitado, así como la fuerza que aniquila y el poder devastador, conmueven por medio del terror. Lo sublime, señala Burke, actúa en la naturaleza provocando “asombro [*astonishment*]” y la suspensión de los movimientos del alma “con cierto grado de horror”; de hecho, agrega, la mente se encuentra frente al objeto sublime relacionada de forma tal que queda absorbida e impedida de razonar: *paralizada* por unos instantes. “De ahí” –dice Burke– “nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible”³⁶.

1. 4. El “emisario del rey de los terrores”: oscuridad física y oscuridad metafísica

De las pasiones que actúan en línea directa con la parálisis del alma, Burke ubica al terror, al miedo y al horror, que al ser una percepción del dolor ante el peligro de la muerte, funcionan de un modo que parece verdadero dolor, sin serlo realmente. En efecto, “el terror es en cualquier caso, de un modo abierto o latente, el principio predominante de lo sublime”³⁷, sostiene Burke, porque provoca una representación del dolor que funciona como seña, como aviso de la muerte, el *rey de los terrores*:

“(…) lo que hace de ordinario que el dolor sea más doloroso, si esto puede decirse, es que se considera como un **emisario del rey de los terrores** [*an emissary of this king of terrors*]. Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos.”³⁸

³⁶ Ibid., p. 42

³⁷ Ibid., p. 43

³⁸ Ibid., p. 29

Para lo sublime entonces es necesaria la *representación* de la idea del dolor por los sentidos, una acción llevada contra una suerte de disposición natural del cuerpo y la mente, que es la que se ve afectada y puesta al límite sin que esto implique que deba haber padecimiento físico *real* o dolor *real*. Es preciso distinguir el dolor real como afección directa sobre el cuerpo, de aquel que es sugerido, *representado*, por medio del peligro y el miedo en la imaginación. Burke señala en ese sentido a la oscuridad como escenario de lo terrible, porque en la oscuridad todo es confuso y ambiguo; ni visible ni invisible por completo, sino oculto. “Aquellos gobiernos despóticos que se fundan en las pasiones de los hombres, y principalmente en la pasión del miedo, mantienen a su jefe alejado de la mirada pública tanto como pueden”, comenta Burke y agrega un ejemplo que Kant y Schiller, como tendremos oportunidad de ver, van a retomar más adelante: “la religión, en muchos casos, ha practicado la misma política. Casi todos los templos paganos eran oscuros”³⁹. Burke encuentra además que el medio más adecuado para transmitir las pasiones propias de lo sublime es la poesía que, frente a todas las demás artes, “con toda su oscuridad, tiene un dominio más general y más poderoso sobre las pasiones (...) **Y pienso que hay razones en la naturaleza por las que la idea oscura, cuando se expresa convenientemente, afecte más que la clara. Nuestra ignorancia de las cosas es la causa de toda nuestra admiración y la que excita nuestras pasiones**”⁴⁰.

La poesía, señala Burke, es el ámbito en el cual se mueven las *ideas oscuras*, ideas que impresionan más vivamente que las claras justamente porque se trata de ideas cuyos límites no pueden precisarse ni distinguirse. Es de las ideas oscuras que Burke ve emerger centralmente la representación del infinito, de lo ilimitado, lo que dobliega a la sensibilidad en dimensiones y que por eso no permite ser atrapado por la mente. “Apenas hay nada de lo que puede impresionar a la mente con su grandeza, que no haga una aproximación al infinito (...)” –señala– “ver un objeto distintamente y percibir sus límites es una y la misma cosa. Y una idea clara es por consiguiente, otro nombre para una pequeña idea”⁴¹.

Aquí es preciso subrayar, en primer término, que cuando Burke se refiere a la poesía, desplaza la oscuridad sensible, física, a la oscuridad de la *idea*, esto es, a la

³⁹ Ibid., p. 43

⁴⁰ Ibid., p. 45

⁴¹ Ibid., p. 47

oscuridad metafísica. Lo sublime está en lo oscuro, en lo *metafísicamente* oscuro, en lo que se encuentra más allá del límite de la sensibilidad, más allá de lo que *la mente es capaz de sentir*. Por otro lado, la caracterización del dolor como un *emisario* de la muerte, el rey de los terrores, implica una serie de elementos que conviene señalar. El primero de ellos es la *distancia* que separa al dolor, en tanto emisario, del rey de los terrores, distancia que es condición de posibilidad de todo *deleite* como *representación* del dolor referida a la autoconservación del individuo; la inmediatez con el rey de los terrores, con la muerte, pondría fin a todo deleite. Por otra parte, el segundo elemento presente aquí consiste en denominar al dolor justamente como *emisario*, como el que trae un mensaje. Hay un mensaje que recorre y conecta de algún modo aquello que la distancia en principio separa, separación que hace posible el deleite en lo sublime. El emisario trae algo del Rey de los terrores, que no puede ser visto, que no puede estar en la inmediatez, y por ello lo señala. El carácter mixto del sentimiento de lo sublime⁴², la convivencia de distancia y proximidad, constituye otro de los rasgos que permanecerá invariable en la lectura de Kant y su proyección sobre Schiller. Finalmente, un tercer elemento es la pregunta obligada que se desprende de los dos puntos anteriores: ¿qué o quién es lo que se encuentra oscurecido? ¿qué dice el mensaje? ¿para quién es? ¿quién es el Rey de los terrores?

Junto a lo sublime provocado por todas las formas de la infinitud y lo ilimitado frente a la sensibilidad y al intelecto, el poder y la fuerza se alzan como sublimes en relación a la voluntad: es como amenaza para la voluntad que en el poder “lo terrible y lo sublime brillan juntos”⁴³, dice Burke y agrega: “No conozco nada sublime que no sea una modificación de la idea del poder. Y esta rama de lo sublime nace, tan naturalmente como las otras (...) del terror, el tronco común de todo lo que es sublime”⁴⁴. Esta nueva característica de lo sublime, la representación del poder, también queda fijada de aquí en adelante como rasgo diferencial de lo sublime. Y sublime, como poder, es literalmente para Burke lo que excede el ámbito de la civilización y lo agradable y se encuentra en la

⁴² Lyotard subraya el carácter mixto de lo sublime y lo identifica con un estado ambiguo del alma en la cual se entrega “a la agitación entre la vida y la muerte”; Lyotard, J-F., “Lo sublime y la vanguardia” en op. cit., p.

⁴³Burke, E., op. cit., p. 49

⁴⁴ Ibid., p. 48

naturaleza salvaje; lo que es previo y se sitúa más allá de la seguridad de la sociedad y de lo bello: lo que es *extraño* en sentido fuerte, lo que no es *doméstico*. “Tenemos continuamente a nuestro alrededor animales de una fuerza considerable, aunque no perniciosa.” –escribe– “Entre estos, nunca buscamos lo sublime; la fuerza se nos muestra por sorpresa en la oscura selva y en el clamoroso desierto, bajo la forma del león, tigre, pantera o rinoceronte. Siempre y cuando la fuerza sólo sea útil, y se emplee para nuestro beneficio o placer, nunca será sublime: pues nada puede actuar agradablemente para nosotros, que no actúe conforme a nuestra voluntad, y para actuar agradablemente según ella, se nos tiene que someter, y, por consiguiente, nunca podrá ser causa de una concepción grande y dominante”⁴⁵.

De las formas en las cuales la fuerza y el poder se muestran, se encuentra por sobre todas ellas el poder de Dios cuando se presenta como divinidad hostil al hombre, como divinidad *extraña*. La Divinidad puede ser considerada como objeto para el entendimiento, señala Burke, y en tanto tal como entidad que conjuga sabiduría, justicia y bondad, formas bajo las cuales la imaginación no se ve afectada. Pero por otro lado, “como estamos limitados por la condición de nuestra naturaleza para acceder a estas ideas puras e intelectuales a través de imágenes sensibles” en la mente y por los efectos atribuidos a la Divinidad, se forma también “una especie de imagen sensible” capaz de afectar a la imaginación a través de sus atributos, de los cuales “su poder es con mucho el que más nos afecta” por sobre la sabiduría, la bondad y la justicia, ideas que, por otra parte, necesitan de un esfuerzo de la reflexión, mientras que para que el “poder nos impresione, sólo necesitamos abrir los ojos”⁴⁶. Ante la mirada se presenta aquello frente a lo cual “de alguna manera nos hallamos aniquilados”:

“Y, pese a que una consideración de sus restantes atributos puede aliviar de algún modo nuestras aprensiones, ni nuestra convicción acerca de la justicia con la que los ejerce, ni la gracia con la que los tempera puede disipar por completo el terror que se desprende naturalmente de una fuerza a la que nada puede oponérsele (...) Lucrecio es un poeta del que no se puede sospechar que ceda a los terrores supersticiosos; aunque, cuando imagina todo el mecanismo de la naturaleza revelado, por el maestro de su filosofía, su transporte desde visión tan magnífica, que ha representado en los colores de una poesía tan vivas y atrevida, se ve oscurecida por una sombra de miedo secreto y horror:

⁴⁵ Ibid., p. 49

⁴⁶ Ibid.

Entonces, con estas cosas, se apoderó de mi cierto placer divino
Y horror también, porque de tal forma, la naturaleza, al mostrarse tan
evidente gracias a tu vigor
Ha quedado al descubierto por todas partes⁴⁷

Como hemos dicho más arriba, en lo sublime y por medio del dolor como emisario, se produce una suerte de convivencia de distancia y proximidad: el emisario *no es* el rey de los terrores, pero lo señala, trae algo de él. Lo sublime se instala así en una zona de tensión como pregunta que indica en el horizonte al límite de lo sensible: el Rey de los terrores que elige al dolor como su emisario y que habla por su medio sin ser visto, sin mostrarse ni exponerse en forma completa sino a través de la distancia. Es una *exposición velada* la que hace posible lo sublime. Vale la pena seguir a Burke cuando lee a Milton y vuelve sobre la figura del *Rey de los terrores*:

“Nadie parece haber comprendido mejor que Milton el secreto de realzar o poner cosas terribles, si se me permite la expresión, más en evidencia, mediante una oscuridad acertada. (...) Es sorprendente con qué pompa tenebrosa y con qué incertidumbre significativa y expresiva de trazos y colorido concluyó el relato del rey de los terrores [*the king of terrors*]:

-La otra forma

Si forma pudiera llamarse a aquella forma que no era
Distinguible, como miembro, colectivo o individual;
O si sustancia pudiera llamarse a aquella forma parecida;
A cualquiera de ellas se parece; negra se mantuvo como la noche;
Fiera como diez furias, terrible como el infierno,
Y blandía un venabio mortal. En lo que parecía su cabeza
El trasunto de una corona regia portaba⁴⁸.

⁴⁷ Ibid., p. 51

⁴⁸ “-*The other shape,*

if shape it might be called that shape had none.

Distinguishable, in member, joint or limb;

Or substance might be called that shadow seemed;

For each seemed either; black he stood as night;

Fierce as ten furies; terrible as hell;

And shook a deadly dart. What seemed his head

The likeness of a Kingly crown had on.” Ibid., pp. 43, 44

Lo sublime no es sólo la oscuridad sensible, sino la *idea oscura*; está relacionado con lo confuso y lo indistinto en sentido fuerte: no pone en duda la percepción particular de un objeto, sino que extiende un velo que cubre por un instante toda la ontología bajo la amenaza puesta sobre la sensibilidad misma para que en ella brille el rey de los terrores. La duda en el poema de Milton: “si sustancia pudiera llamarse a aquella forma parecida”, no es una duda sobre la existencia o no de *un particular*, ni es la pregunta por la veracidad o falsedad del conocimiento acerca de lo percibido, sino sobre la ontología misma que dicha percepción parece poner en cuestión por un instante: si *sustancia* pudiera llamarse a aquella forma quiere decir que hay algo allí que no se sabe como llamar porque está en lo oscuro, porque está oscurecido, no físicamente –o no sólo físicamente- sino en términos metafísicos; si *sustancia* pudiera llamarse... quiere decir que hay algo allí que representa *la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir*, esto es: *de percibir*⁴⁹.

En lo sublime la naturaleza actúa en primer término contra la sensibilidad sugiriendo dolor al poner una amenaza sobre el fundamento mismo del cuál depende la percepción: la vida de quien contempla. La representación del dolor que en segundo término da pie al deleite, se podría decir, señala un límite que se hace presente, sólo para indicar la imposibilidad de trascendencia. “En el libro de Job” –escribe Burke- “hay un pasaje asombrosamente sublime, y esta sublimidad se debe principalmente a la terrible incertidumbre de la cosa descrita: *en pensamientos originados por las visiones nocturnas, cuando los hombres se sumen en un profundo sueño, me invadió un miedo que me hizo temblar, sacudiendo todos mis huesos. Entonces pasó un espíritu por delante de mi rostro; se me erizó el pelo. Permaneció inmóvil. Pero no pude percibir su forma: había una imagen ante mis ojos, y en medio del silencio oí una voz. ¿Será el hombre mortal más justo que Dios?*”⁵⁰. Aunque para explicar el deleite en lo sublime se deba recurrir al rodeo del ejercicio de la mente por medio del terror, la imposibilidad de percepción que pone a la mente en ejercicio no es una imposibilidad de orden técnico. No es por el tamaño

⁴⁹ Lyotard señala que ya en la transcripción de Boileau de la obra de Longino, lo sublime es visto como una figura retórica que corresponde al ocultamiento mismo de la figura, a la figura oculta. De allí que pregunte Lyotard si hay efectivamente procedimientos “para ocultar las figuras” y si hay “figuras para borrar las figuras”, Lyotard, J-F., “Lo sublime y la vanguardia” en: op. Cit., p. 100

⁵⁰ Burke, E., op. cit., p. 47

desmedido que no puede ser vista la figura del espíritu que pasa delante de los ojos en el pasaje que cita Burke, sino por una imposibilidad de otro orden; en éste último caso: lo irreversible de la naturaleza caída del hombre.

1. 5. Una *Crítica del Gusto*

En la *Crítica del Juicio* Kant dedica unas cuantas líneas del párrafo 29, el último párrafo que corresponde a la “Analítica del Juicio estético” a la discusión de la *Indagación...* de Burke. Allí escribe:

“Ahora se puede comparar con la exposición trascendental (...) de los juicios estéticos, la fisiológica, como la han trabajado un *Burke* y muchos hombres penetrantes, entre nosotros, para ver a dónde conduce una exposición meramente empírica de lo sublime y de lo bello. *Burke* (...) en ese modo de tratarla merece ser nombrado como el autor más distinguido. (...) Como observaciones psicológicas, esos análisis de los fenómenos de nuestro espíritu son grandemente hermosos, y proporcionan rica materia a las investigaciones preferidas de la antropología empírica”⁵¹.

Más adelante agrega que “si la satisfacción en el objeto se funda únicamente en el hecho de que éste deleita mediante encanto o emoción, entonces no se puede exigir a ninguna otra persona que está de acuerdo con el juicio estético que enunciamos, pues sobre eso, cada uno interroga, con razón, sólo su sentido privado. Pero entonces toda censura del gusto cesa también totalmente, pues habría que hacer del ejemplo que otros dan, por la concordancia casual de sus juicios, una *orden* de aplauso para nosotros, y contra este principio, sin embargo, nos alzaríamos probablemente, y apelaríamos al derecho natural de someter el juicio que descansa en el sentimiento inmediato de la propia satisfacción, a nuestro sentido propio y no al de otros”⁵². El juicio de gusto que juzga sobre lo bello, señala Kant, de ser posible, no puede tener validez individual; en cambio, pretende siempre ser válido en forma universal y necesaria:

⁵¹ Kant, I., CJ, pp. 186, 187 (V, 277)

⁵² *Ibid.*, p. 188 V (278)

“Si se le estima de tal modo que se pueda pedir al mismo tiempo que cada cual deba adherirse a él, entonces tiene que tener a su base algún principio *a priori* (...) al cual no se puede llegar nunca acechando leyes empíricas de modificaciones del espíritu [*Gemüthsveränderungen*], porque estas no dan a conocer más que cómo se juzga, pero no mandan cómo se debe juzgar, y aún de tal modo, que la ley sea incondicionada; esto es lo que los juicios de gusto presuponen al pretender que la satisfacción vaya *inmediatamente* unida con una representación.”⁵³

El problema de la fundamentación universal y necesaria del juicio de gusto, el problema de encontrar un principio *a priori* para su uso, es el problema que debe ser investigado críticamente. Al presentar la *indagación...* de Burke como una exposición meramente empírica, lo que Kant propone es en definitiva un cambio decisivo, que mueve el eje de la discusión al ámbito trascendental; si el juicio de gusto ha de tener validez universal y necesaria es preciso una investigación *crítica* que indague la posibilidad de un principio *a priori* que fundamente su uso: es preciso una *Crítica del gusto*. ¿Tiene el gusto principios *a priori* que lo fundamenten? ¿Qué papel juega esa fundamentación en relación al sentimiento de lo sublime? Esas son las preguntas que Kant se propone responder en una *Crítica del gusto*.

⁵³ *Ibid.*, pp. 188, 189 (V, 278)

La *Crítica del juicio*: sistema, reflexión y sentimiento

Kant menciona la preparación de lo que pensaba sería una *Crítica del Gusto* en una carta que le escribe a Karl Leonhard Reinhold en 1787. Con ese proyecto vinculaba ya por entonces el problema del sistema de la filosofía:

“Me ocupo ahora de la *Crítica del Gusto* con cuya ocasión se descubre otra clase de principios a priori que los descubiertos hasta ahora, pues las facultades del espíritu son tres: facultades de conocer, sentimiento de placer y dolor y facultad de desear. Para la primera he encontrado principios a priori en la *Crítica de la Razón Pura* (teórica), para la tercera, en la *Crítica de la Razón Práctica*. Los estoy buscando también para el segundo, y, aunque antes pensaba que era imposible encontrarlos, sin embargo, lo sistemática que el análisis de facultades hasta aquí consideradas me ha hecho descubrir en el espíritu humano, y que me proporcionará, para el resto de mi vida, materia bastante para admirar y aún, en lo posible, para fundamentar, me ha puesto en el camino; así es que ahora reconozco tres partes de la filosofía, cada una de las cuales tiene sus principios a priori, que se pueden enumerar. Se puede también determinar con seguridad la extensión de los conocimientos posibles de esta manera: son esas partes la filosofía teórica, la teleología y la filosofía práctica, de la cuales, desde luego, la de en medio se encuentra la más pobre en fundamento de determinación a priori. Esta, bajo el título de *Crítica del Gusto*, pienso que estará acabada en manuscrito, aunque no en la impresión, para la pascua de resurrección”¹.

A Kant le tomó más tiempo del calculado inicialmente concluir la tercera crítica, que finalmente salió de imprenta en 1790 como *Crítica del Juicio* y no como crítica del *gusto* como la pensaba tres años antes. Para la primera edición de la que sería la última crítica Kant preparó una introducción que modificó en las subsiguientes reediciones de la obra que se hicieron durante su vida, en 1793 y 1799. En esta primera introducción, refundida en la versión definitiva que acompañó las dos reediciones, pone de relieve desde el título mismo la cuestión que en la carta a Reinhold vinculaba con el problema de dar con

¹ Kant, I., *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir; Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime; Crítica del Juicio*, traducción de Manuel García Morente, México, Porrúa, 1991, p. 171

un principio para el uso teleológico de la razón: “la filosofía como un sistema”². La teleología es la pieza que le falta al rompecabezas de la razón pura; en la *Crítica del Juicio* Kant se ocupa de fundamentar el uso de un principio a priori para esta tercera facultad –el Juicio, la facultad de juzgar (*Urtheilskraft*)– de la razón por medio de la cual una teleología es posible: la *finalidad* (*Zweckmäßigkeit*)³.

2. 1. El “sistema de la filosofía pura”

Tan lejos como se extienda la aplicación de conceptos a priori, se extiende la filosofía. Desde este punto de vista, y dado que no hay más que dos clases de conceptos “los conceptos de la naturaleza y el concepto de la libertad”⁴, correspondientes al entendimiento los primeros, para hacer posible el conocimiento, y a la razón, el segundo, para determinar la voluntad, la filosofía se divide en *filosofía teórica*, como filosofía de la naturaleza, y *filosofía práctica*, como moral⁵. La parte teórica de la filosofía se ocupa de una causalidad mecánica, la práctica, de una causalidad por medio del concepto de libertad y sus consecuencias. El primer principio de la filosofía práctica, señala Kant, “no se deriva del concepto de la naturaleza, sensiblemente condicionado, y descansa, por el contrario, sobre lo suprasensible, que sólo el concepto de libertad da a conocer por medio de leyes formales”⁶. Así las cosas, por un lado la extensión del conocimiento, sobre el fundamento de la razón pura teórica es ilimitada. El hombre puede conocer y puede extender su entendimiento sobre terreno firme todo cuanto quiera; puede aún ser libre, que siempre será el sujeto, la razón, quien de la *forma de la ley* ya sea teórica o prácticamente. Pero el camino de lo que es posible para la razón, escribe Kant en la *Crítica del Juicio*, se encuentra rodeado de una extensión tanto más vasta como inaccesible, lo suprasensible está vedado para la razón *teórica* desde el principio:

² Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción y prólogo de Pablo Oyarzún, op. cit., p.1 (XX, 195)

³ V, 181

⁴ Kant, I., CJ, p. 9 (V, 171)

⁵ Cf. Kant, I., CFJ, p.1 (XX, 195)

⁶ Kant, I., CJ, p. 13 (V, 173)

“El concepto de la naturaleza, al representar sus objetos en la intuición, los representa no como cosas en sí mismas, sino como meros fenómenos, y en cambio el concepto de la libertad representa en sus objetos una cosa en sí misma, pero no lo hace en la intuición, y por lo tanto, ninguno de los dos puede producir un conocimiento teórico de su objeto como cosa en sí (ni aún del sujeto que piensa) que sería lo suprasensible, bajo lo cual hay que poner sin duda la idea de la posibilidad de todos esos objetos de la experiencia, siendo, sin embargo, imposible elevarla y extenderla hasta un conocimiento. Hay pues un campo ilimitado pero también inaccesible, para nuestra facultad de conocer; es, a saber, el campo de lo suprasensible”⁷.

La razón por la cual lo suprasensible es inaccesible al conocimiento es la misma que hace posible el conocimiento sensible: el conocimiento es siempre *fenoménico*, toda vez que lo múltiple sensible es recibido en las intuiciones puras de la sensibilidad espacio y tiempo, sobre las cuales se aplican los conceptos puros del entendimiento o categorías. Así, las formas puras de la intuición funcionan como una línea que condiciona la imposibilidad de acceso teórico al mundo nouménico: todo lo que es dado en la intuición es recogido bajo las formas puras de la intuición, espacio y tiempo. En el estudio sobre la estética de Kant que acompaña la traducción al español de la *Crítica del Juicio*, Manuel García Morente observa que justamente por considerar a “la experiencia como un producto, como un fenómeno, tenemos que pensar algo que no sea ni producto ni fenómeno, sino que *sea* en sí. Las limitaciones que encontramos en la experiencia nos hacen pensar que más allá hay un algo que no es objeto de la experiencia. La cosa en sí es la designación de ese algo, de este *puro pensado* (númeno) que no podemos conocer, puesto que es irreductible a conceptos, y puesto que no puede entrar en nuestra experiencia limitada sin dejar de ser ‘cosa en sí’ ”⁸. Es frente a lo que es en sí que la experiencia como producto de la síntesis entre la actividad a priori de la conciencia y la sensibilidad encuentra su límite: lo nouménico, lo suprasensible, se encuentra más allá, por definición, de todo conocimiento teórico.

Así como están las cosas, entre la esfera de la naturaleza como lo sensible y la de la libertad, como lo suprasensible, se abre en términos del propio Kant: un abismo. “La esfera del concepto de la naturaleza (...) y la del concepto de la libertad (...)” –escribe– “están

⁷ Ibid., pp. 16,17 (V, 175)

⁸ García Morente, Manuel., “La estética de Kant” en Kant, I., CJ, p. XXI

apartadas completamente de todo influjo recíproco que (cada una según sus leyes fundamentales) pudiera tener una sobre otra, por el gran abismo [*große Kluft*] que separa lo suprasensible de los fenómenos”⁹. Bajo la luz de la pregunta por el sistema de la filosofía, el problema del abismo queda señalado al mismo tiempo que se pide para él una solución. Como decíamos más arriba, la solución toma la forma de una tercera facultad de la razón, el Juicio, postulado como el “término medio [*Mittelglied*] entre el entendimiento y la razón”¹⁰, como el término medio entre la *razón pura teórica* y la *razón pura práctica*. Es al Juicio a quien le corresponde intentar tender un puente entre lo sensible en el concepto de la naturaleza y lo suprasensible en el concepto de la libertad, entre la filosofía teórica y la filosofía práctica. Y si el camino teórico-nouménico está vedado desde el principio, la posibilidad del sistema debe ensayarse alrededor de la última combinación posible: la fenoménico-práctica; esto es: pensar la conformidad práctica de la naturaleza con la libertad y no la del *conocimiento teórico* del fundamento suprasensible de libertad y naturaleza. En efecto, Kant señala en este sentido que:

“(…) si bien se ha abierto un abismo infranqueable entre la esfera del concepto de la naturaleza como lo sensible y la esfera del concepto de la libertad como lo suprasensible de tal modo que del primero al segundo (por medio del uso teórico de la razón) ningún tránsito es posible, exactamente como si fueran tantos mundos diferentes sin poder el primero tener influjo sobre el segundo, sin embargo, debe este tener un influjo sobre aquel, a saber: el concepto de la libertad debe realizar en el mundo sensible el fin propuesto por sus leyes, y la naturaleza, por tanto, debe poder pensarse [*gedacht werden können*] de tal modo que al menos la conformidad a leyes que posee concuerde con la posibilidad de los fines, según leyes de libertad, que han de realizar en ella. Tiene, pues, que haber un fundamento para la unidad de lo suprasensible que yace a la base de la naturaleza con lo que el concepto de libertad encierra de práctico; el concepto de ese fundamento, aunque no pueda conseguir de él un conocimiento teórico ni práctico, y por tanto, no tenga esfera característica alguna, sin embargo, hace posible el tránsito del modo de pensar según los principios de uno al modo de pensar según los principios del otro”¹¹.

Lo que hace posible el pasaje de la naturaleza teórica a la libertad, es la *teleología* mediante la cual es posible *pensar* –aunque no conocer– la unidad de naturaleza y libertad

⁹ Kant, I., CJ, p. 52 (V, 195)

¹⁰ Ibid., p. 19 (V, 177)

¹¹ Ibid., pp. 17,18 (V, 175, 176)

en la naturaleza, pensar una naturaleza que se determina a sí misma *como si* hubiera detrás de ella una voluntad, una naturaleza cuyos productos fueran entonces los efectos de una voluntad libre. La fundamentación de la teleología es, así, la fundamentación de ese “poder pensar” la naturaleza en *conformidad* con la libertad, la naturaleza *como si* estuviera diseñada siguiendo los fines de una voluntad libre. David Sobrevilla observa en ese sentido que una tercera crítica que se ocupe, ya no tan sólo del *Gusto*, como anunciaba Kant en la carta a Reinhold, sino de la facultad de juzgar en general, del Juicio como facultad mediadora entre el uso teórico y práctico de la razón “tenía que ser redactada por necesidad de sistema”¹².

En el prólogo a la *Crítica del Juicio* Kant señala efectivamente, y retomando lo que ya anunciaba en la carta a Reinhold tres años antes, que el Juicio “en el orden de nuestras facultades de conocimiento, forma un término medio [*Mittelglied*] entre el entendimiento y la razón”¹³. La pregunta que una crítica del Juicio se formula es entonces y principalmente si el Juicio tiene también, como el entendimiento y la razón, principios a priori y si da el Juicio la regla a priori al sentimiento de placer y dolor, porque el sentimiento de placer y dolor, indica Kant, ocupa a su vez una posición intermedia con respecto a la facultad de conocer, sobre la que legisla el entendimiento como razón pura teórica, y la facultad de desear, sobre la que legisla la razón como razón pura práctica. El Juicio también reclama para sí un principio a priori y es esta la posibilidad la que hay que investigar críticamente antes de cerrar un “sistema de la filosofía pura [*System der reinen Philosophie*]”¹⁴.

2. 2. La reflexión

Pero no es en la tercera crítica en donde Kant se refiere por primera vez al Juicio, sino en la *Crítica de la Razón pura*¹⁵. El Juicio es en general la facultad que piensa lo

¹² Sobrevilla, David., “La estética de Kant”, en Sobrevilla, D., *Repensando la tradición occidental. Filosofía, historia y arte en el pensamiento alemán: exposición crítica*, Lima, Amarú, 1986, p. 11

¹³ Kant, I., CJ, p. 3

¹⁴ *Ibid.*, p. 4. (V, 168)

¹⁵ A, 6; B, 10; B, 96; B, 350; B, 378; B, 848; etc.

particular como contenido en lo universal; ahora, si lo universal es dado -la regla, el principio, la ley- entonces el Juicio meramente subsume en él lo particular: su función es *determinar* lo particular. De este tipo de juicios ya se ha ocupado la primera crítica y no necesitan de una fundamentación ya que se trata de la aplicación de los principios del entendimiento en la función teórica de la razón. En su carácter *determinante*, el Juicio subsume lo particular bajo las leyes generales que el entendimiento le presenta a priori.

La naturaleza sin embargo, en su carácter empírico y contingente, la naturaleza ya no en términos generales, considerada como objeto de conocimiento por el entendimiento, sino en su particularidad empírica, presenta una pluralidad de formas que no se encuentran determinadas a priori por las leyes generales del entendimiento. En otras palabras: la naturaleza no sólo se presenta como objeto general de conocimiento, sino también particularmente determinada. Estas particularidades a su vez, señala Kant, entran en enlaces unas con otras constituyendo leyes que sólo una investigación empírica, no a priori, de la naturaleza puede descubrir. Pero, aunque se trate de leyes empíricas, leyes que son contingentes para el entendimiento, para que puedan ser consideradas justamente como lo que son, como leyes, y de acuerdo a lo que exige el concepto de naturaleza en el entendimiento, deben poder ser pensadas como necesarias y es esa necesidad la que necesita de un principio a priori que fundamente su aplicación, ya que no es una necesidad prescripta por el entendimiento, que nada determina sobre la naturaleza empírica particular. La experiencia particular, y no la general, de los objetos, no es un problema del entendimiento ni del juicio *determinante* (*bestimmende Urtheilskraft*¹⁶) que subsume lo particular en leyes generales dadas *a priori* por el entendimiento, sino del Juicio en su función *reflexionante* (*reflectirende Urtheilskraft*¹⁷), por medio del cual el sujeto se remonta de lo particular que le es dado en la experiencia hacia lo universal¹⁸ que no le es dado por el entendimiento, sino que debe ser descubierto empíricamente: es ese encuentro, el de lo contingente, el que hay que “poder pensar” como necesario para poder tener leyes

¹⁶ V, 179

¹⁷ V, 180

¹⁸ Cf. García Morente, M., op. cit., p. XXXVII

empíricas y así una experiencia empírica unificada¹⁹. La unidad de la experiencia empírica que se muestra cada vez en lo que de contingente hay en la naturaleza es juzgada justamente como contingente por el entendimiento, aunque debe ser presupuesta como necesaria “pues de otro modo, una conexión general de conocimientos empíricos con un todo de la experiencia no tendría lugar”²⁰, esto es: debe ser posible pensar una conexión, una unidad, para aquello que en la naturaleza ha quedado indeterminado por el entendimiento del sujeto, para poder llevar a cabo la tarea empírica del entendimiento: abrirse paso con el conocimiento en la naturaleza, encontrar orden y legalidad en ella, aún allí en donde el entendimiento no determina nada a priori. De eso se ocupa el Juicio *reflexionante*²¹.

Para su propio uso, que consiste como hemos dicho en ascender de lo particular a la ley universal *empírica*, a la ley que no es dada por el entendimiento sino encontrada empíricamente en la naturaleza, el Juicio reflexionante debe “aceptar como principio a priori que lo contingente para la humana investigación en las leyes particulares (empíricas) encierra una unidad en el enlace de su diversidad con una experiencia posible en sí, unidad que nosotros no tenemos ciertamente que fundar, pero pensable, sin embargo, y conforme a la ley”²². Es decir, el Juicio necesita de un principio por el cual sea posible *pensar* una naturaleza que se encuentra ordenada de alguna manera, que presenta una ordenación que permite pensar como *necesario* lo que para el entendimiento es, desde un punto de vista objetivo, *contingente*. El Juicio *reflexionante* necesita entonces de un principio por el cual sea posible ir de lo particular dado a lo universal que es para el entendimiento del sujeto, contingente, dado en la experiencia empírica, pero que ha de ser pensado como necesario para que sea posible “un sistema de la experiencia según leyes particulares de la naturaleza”²³. Ese principio es el de considerar a la naturaleza allí donde nada determina el entendimiento del sujeto como si un entendimiento, que no es el del sujeto, la hubiera

¹⁹ Cf. Philonenko, A., “L’architectonique de la *Critique de la faculté de juger*”, en Parret, Herman., (ed.) *Kants Ästhetik – Kant’s Aesthetics – L’Esthétique de Kant*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1998, p. 50

²⁰ Kant, I., CJ, p. 31 (V, 183)

²¹ Cf. Floyd, Juliet, “Heautonomy: Kant on reflective Judgment and Systematicity”, en Parret, Herman (ed.) op. cit., p. 210

²² Kant, I., CJ, p. 31 (V, 183, 184)

²³ *Ibid.*, p. 25 (V, 180)

determinado de todos modos, es decir, *como si* el concepto universal que no es dado para lo particular por el entendimiento del sujeto cuando el juicio va de lo particular a lo universal, sin embargo hubiera de existir y fuera dado por un entendimiento que hiciera posible entonces aquellas leyes empíricas como verdaderas leyes, como leyes *necesarias*. “Resulta así” –señala Kant- “que el principio del Juicio, con relación a la forma de las cosas de la naturaleza bajo leyes empíricas en general, es la finalidad de la naturaleza en su diversidad. Esto es, la naturaleza es representada mediante ese concepto, **como si** un entendimiento [*Verstand*] encerrase la base de la unidad de lo diverso de sus leyes empíricas”²⁴.

En lo que respecta a los objetos del conocimiento empírico, las diversas maneras en las cuales estos son determinados en forma contingente constituyen causas que deben “(según el concepto de una causa en general), tener su regla, la cual es ley y por lo tanto, lleva consigo necesidad, aunque nosotros, por la condición y las limitaciones de nuestras facultades de conocer, no veamos absolutamente esa necesidad”²⁵. Para que una experiencia empírica unificada de la naturaleza sea posible, entonces, la contingencia que envuelve a lo particular tiene que poder ser pensada *como si* hubiera en ella una unidad como la que determinaría un entendimiento. “Por eso el Juicio” –escribe Kant- “debe, para su propio uso, aceptar como principio a priori que lo contingente para la humana investigación en las leyes particulares (empíricas) de la naturaleza encierra una unidad en el enlace de su diversidad con una experiencia posible en sí, unidad que nosotros no tenemos ciertamente que fundar, pero pensable, sin embargo, conforme a la ley”²⁶. El principio trascendental del Juicio es la *finalidad* de la naturaleza en su diversidad: no se deriva de la experiencia empírica, sino que la hace posible al establecer la unidad de la experiencia en lo que en ella ha quedado sin determinar por el entendimiento, hace *pensable* la legalidad de lo empírico; representa la condición de posibilidad de la unidad de la experiencia empírica, unidad que es conocida en forma contingente por el entendimiento pero que al mismo tiempo es una exigencia de él: la unidad de la experiencia empírica, conocida en forma contingente, es exigida en forma necesaria en relación al concepto de naturaleza que se forma el entendimiento. Pero el entendimiento no puede *determinar* a la naturaleza más allá

²⁴ Ibid., p. 26 (V, 180, 181)

²⁵ Ibid., pp. 30, 31 (V, 183)

²⁶ Ibid., p. 31 (V, 183, 184)

del ámbito fenoménico: no puede *conocer a priori* que una tal unidad de la experiencia empírica se da. Es el Juicio *reflexionante*, en cambio, el que hace posible *pensar* una naturaleza cuya unidad el entendimiento va descubriendo poco a poco, a medida que se abre paso a través de ella por medio de la investigación empírica, una ordenación por la cual la naturaleza es dada, entonces, *para* que la orientación del entendimiento en ella sea posible. Para buscar legalidad empírica, para poder subsumir lo dado en leyes empíricas que sean verdaderamente leyes, el Juicio *reflexionante* necesita suponer una naturaleza ordenada, una naturaleza con leyes como las que daría un entendimiento. Pero su principio, la *finalidad* de la naturaleza, el principio que hace que sea posible *pensar* una naturaleza ordenada, no es “ni un concepto de la naturaleza, ni un concepto de la libertad, porque no añade nada al objeto (la naturaleza), sino que **representa tan solo la única manera como nosotros hemos de proceder en la reflexión sobre los objetos de la naturaleza, con la intención puesta en una experiencia general y conexa**”²⁷.

El principio del Juicio reflexionante no se extrae *de*, ni se aplica *a*, la naturaleza, sino que el Juicio se lo aplica *a si mismo* para *poder pensar* la unidad de la naturaleza en su indeterminación empírica *como si* fuera necesaria para hacer posible así la tarea empírica del entendimiento. Por medio de la finalidad, entonces, es posible para el Juicio reflexionante presuponer a priori la concordancia de la naturaleza con leyes *como si* estuviera ordenada en forma necesaria, *como si* estuviera bajo una ordenación determinada, ordenación que es susceptible de ser descubierta y conocida por el sujeto en la investigación empírica. Sin esta presuposición, señala Kant, “no obtendríamos ordenación alguna de la naturaleza según leyes empíricas, y por tanto, hilo alguno conductor para organizar con él, en toda su diversidad, una experiencia y una investigación de la misma”²⁸. Así “el juicio tiene pues, también un principio a priori para la posibilidad de la naturaleza, pero **sólo en relación subjetiva**, en sí, por medio del cual prescribe una ley, no a la naturaleza (como autonomía) sino a sí mismo (como heautonomía) para la reflexión sobre aquella”²⁹. El principio del Juicio no se aplica a objetos, no se aplica a la naturaleza, sino que es subjetivo: se aplica al sujeto y su forma de pensar la naturaleza; se trata de un

²⁷ Ibid., p. 32 (V, 184).

²⁸ Ibid., p. 34 (V, 185)

²⁹ Ibid., p. 35 (V, 185, 186)

principio sobre la relación de los objetos para el sujeto, sobre la relación de lo objetivo y lo subjetivo; a esa reflexividad del Juicio es a la que alude Kant cuando habla de *heautonomía*³⁰. Para el entendimiento la naturaleza es *objetivamente contingente*; para el Juicio, en cambio, en la *reflexión*, la naturaleza es considerada en forma *subjetiva*, es decir, en forma no determinante, no aplicada a objetos sino en relación al sujeto, *como si* tuviera por finalidad la unidad en la multiplicidad de lo empíricamente diverso, unidad que hace posible la investigación empírica del entendimiento; *como si*, entonces, tuviera *finalidad*. Se podría decir que, en algún sentido, la reflexión *refleja* un entendimiento en la naturaleza, y por ello, refleja en sí misma al sujeto: la reflexión hace posible una naturaleza que está allí *para él*.

2. 3. El sentimiento

Como habíamos dicho, Kant señala que el Juicio es intermediario entre el entendimiento y la razón cuyas legislaciones se aplican respectivamente a la facultad de conocer y a la de desear, y entre las cuales se encuentra el sentimiento de placer y dolor, o simplemente: el sentimiento. El punto de partida de Kant consistía en considerar que, dada la posición intermedia del Juicio y del sentimiento, podía sospecharse que habría una conexión entre ambos, y que esta conexión sería también la de una legislación a priori. En la primera introducción a la *Crítica del Juicio* Kant lo pone en los siguientes términos:

“Ahora bien: la facultad de conocimiento según conceptos tiene sus principios a priori en el entendimiento puro (en su concepto de la naturaleza), la facultad de desear en la razón pura (en su concepto de la libertad), de suerte que entre las propiedades del ánimo en general, queda una facultad o receptividad intermedia, o sea, el sentimiento de placer y displacer, así como entre las facultades superiores de conocimiento queda una intermedia, la facultad de juzgar ¿Qué más natural sino presumir que la última contenga asimismo principios a priori para el primero?”³¹.

³⁰ Para un análisis detallado del concepto de *heautonomía* en la *Crítica del Juicio* cf: Floyd, J., op. cit. , pp. 192-218

³¹ Kant, I., CFJ, p 32 (XX, 207, 208)

Por medio de su principio a priori el Juicio hace posible un propósito del entendimiento: abrirse paso en la experiencia empírica. Por otra parte, la consecución de todo propósito, señala Kant, produce placer. Si hay entonces un principio a priori por medio del cual la exigencia de encontrar una naturaleza ordenada para las facultades de conocer, toda vez que una representación es referida subjetivamente en la reflexión al sujeto por medio del Juicio, sea satisfecha, será éste también el fundamento a priori del sentimiento³², el elemento puramente subjetivo –esto es, no referido a objetos, sino a la relación de los objetos con el sujeto- de las facultades de la Razón. Y aquello que en la representación de un objeto es meramente subjetivo, “es decir, lo que constituye su relación con el sujeto y no con el objeto, es la **cualidad estética** [*ästhetische Beschaffenheit*]³³ de la representación. De ahí que se pueda definir al juicio *estético* como “aquel juicio cuyo predicado (bien que pueda contener las condiciones subjetivas para un conocimiento en general) no puede ser jamás conocimiento (concepto de un objeto). En un juicio semejante, el fundamento de determinación es una sensación. Ahora bien: hay solamente una única así llamada sensación que nunca puede llegar a ser concepto de un objeto, y es el sentimiento de placer y displacer. Este es meramente subjetivo, mientras todas las restantes sensaciones pueden ser empleadas para el conocimiento”³⁴.

Los juicios reflexionantes *estéticos* son aquellos que no refieren la representación al objeto, entonces, no *determinan* la posibilidad de un objeto en general ni se aplican a objetos para el conocimiento, sino que en la reflexión, refieren lo subjetivo de la representación, la cualidad estética, a lo que hay de subjetivo en el sujeto: el sentimiento. El sentimiento es el resultado inmediato, previo a toda determinación conceptual, de la relación entre el sujeto y la representación de un objeto. Así, el Juicio estético no expresa cualidades objetivas ni predicados de objetos, sino solamente la *relación* de la representación con el sujeto en el sentimiento. La representación que es acompañada por el sentimiento de placer, la representación que *va* acompañada de una determinación placentera del sentimiento, señala Kant, constituye una representación estética del principio

³² Cf. Kant, I., CJ, pp. 38, 39

³³ Ibid., p. 41 (V, 188)

³⁴ Kant, I., CFJ, p. 45 (XX, 224)

del Juicio, la finalidad³⁵, donde el placer es el resultado de la “simple aprehensión (aprehensio) de la forma de un objeto en la intuición sin relacionar la misma con un concepto para un conocimiento determinado”³⁶. La aparición de placer expresa en el sentimiento la relación subjetiva de la representación y el sujeto, la concordancia formal de la representación con las facultades de conocer del sujeto, imaginación y entendimiento, que se ponen en juego en el Juicio reflexionante toda vez que el Juicio refiere lo múltiple recibido en la intuición por medio de la imaginación al entendimiento no para determinarla objetivamente por medio de un concepto en dirección al conocimiento, sino para reflexionar subjetivamente. Se trata de una *finalidad* subjetiva, una finalidad indeterminada o sin fin; en otras palabras: se trata de la mera *finalidad* indeterminada objetivamente de la naturaleza y por eso de una finalidad simplemente *formal*³⁷.

Ante una representación dada la imaginación se pone en la reflexión sin propósito, *desinteresadamente* –sin el interés puesto en la determinación de un objeto en general- en concordancia con el entendimiento; si de esa concordancia nace el sentimiento de placer, la representación es considerada como conforme a fin por el Juicio reflexionante. El juicio que resulta es un *juicio estético*: es un juicio sobre la relación de la representación con las facultades del sujeto en la reflexión, un juicio sobre la finalidad subjetivo-formal de la representación, que no se funda sobre concepto alguno del objeto, ni determina nada objetivamente, sino que tiene su soporte en lo que hay de subjetivo ante una representación dada: el sentimiento.

En el Juicio estético, digámoslo nuevamente, la conformidad a fin es formal: no hay a la base de la representación un concepto de fin determinado, sino sólo su posibilidad, justamente, formal; posibilidad expresada en la concordancia reflexiva que se establece entre imaginación y entendimiento sin arreglo a ningún concepto en particular de lo que deba ser el objeto. El Juicio reflexionante no refiere la relación de imaginación y entendimiento ante una representación dada por medio de conceptos al objeto, sino al sujeto, a lo subjetivo: el sentimiento. El placer en el sentimiento expresa la concordancia de

³⁵ Cf: Kant, I., CJ, p. 42 (V, 189)

³⁶ Ibid., pp. 42, 43 (V, 189)

³⁷ Cf: Kogan, Jacobo., La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos, Buenos Aires, EUdeBA, 1965, p.

la representación con las facultades del sujeto: esa es la finalidad que está en juego aquí, sin que intervenga concepto alguno de fin en la determinación del objeto. El Juicio estético, entonces, es un juicio sobre la relación de las facultades ante una representación dada y el sentimiento, es un juicio sobre la relación del objeto y el sujeto, sobre la *finalidad subjetiva*, indeterminada objetivamente, es decir, sin determinar fines objetivos: simplemente expresa la relación del sujeto con el mundo objetivo.

Ahora bien, señala Kant, la finalidad también puede ser considerada ya no sólo subjetivamente, sino en base objetiva como la concordancia de un objeto con un concepto determinado de *fin*. Aquí la forma de un objeto en la aprehensión ya no es referida por el Juicio al sentimiento, como en el caso de los Juicios estéticos, sino a un conocimiento determinado del objeto bajo un concepto dado. En este último caso, el juicio reflexionante coloca una intuición dada bajo un concepto determinado de fin; no representa una finalidad formal, subjetiva, sino que el objeto es considerado como *un fin de la naturaleza*³⁸. Y mientras que el juicio estético juzga por medio del sentimiento la finalidad *formal subjetiva*, los fines de la naturaleza, en cambio, son considerados como exposición del concepto de una finalidad *real objetiva* de la naturaleza. La distinción entre finalidad formal-subjetiva y real-objetiva es necesaria para introducir la división del Juicio reflexionante en estético y teleológico, alrededor de la cual Kant divide a su vez la *Crítica del Juicio* en dos partes. Como dijimos, el Juicio *estético* juzga determinadas formas naturales o artísticas como conformes a fin en relación a las facultades del sujeto. La conformidad a fin es formal y subjetiva, y a su base se encuentra el sentimiento. El juicio *teleológico*, en cambio, juzga la conformidad a fin real-objetiva de la naturaleza y no tiene a su base el sentimiento, sino el conocimiento de un objeto considerado bajo un concepto dado de fin: entonces no sólo es representada la finalidad de la naturaleza en relación al sujeto, sino que los productos naturales son representadas como *fines propios de la naturaleza*. De las dos divisiones del Juicio, es sólo el Juicio estético el que encierra un

³⁸ Sobrevilla sigue a Marc-Wogau alrededor de esta distinción: "Así poseen por ejemplo lo agradable y lo bello una conformidad a fin subjetiva, ya que su conformidad a fin obtiene su sentido de su relación con el sentimiento del sujeto. En cambio ciertas figuras dibujadas siguiendo un principio tienen una conformidad a fin objetiva, ya que son válidas para solucionar diferentes tareas, es decir, algo objetivo. Los organismos poseen una conformidad a fin objetiva, porque son juzgados como fines naturales objetivos a los que hay que considerar sobre la base del enlace causal de sus partes, etc." Cf. Sobrevilla, D., op. cit., pp. 19, 20

principio a priori, la “finalidad formal de la naturaleza según sus leyes particulares (empíricas) para nuestra facultad de conocer, sin el cual el entendimiento no podría encontrarse en ella”³⁹. Porque a la necesidad de que la naturaleza tenga sus propios fines en forma real y objetiva, es decir “cosas que sólo son posibles como fines naturales”⁴⁰, en cambio, “no se le puede dar fundamento alguno a priori”⁴¹: hacerlo implicaría un conocimiento teórico del fundamento suprasensible de la naturaleza.

2. 4. La esperanza como ámbito del Juicio Estético

A esta altura es posible volver al problema que planteábamos al comienzo como una cuestión indicada por Kant y cuya fuente reside en la necesidad sistemática de la filosofía: la teleología y la superación del abismo entre naturaleza y libertad, o entre la legislación del entendimiento y la legislación de la razón; en forma más drástica: entre lo sensible y lo suprasensible. Aunque “lo sensible no puede determinar lo suprasensible en el sujeto”⁴², escribe Kant, el camino contrario no solo es posible, sino que está incluso contenido, señala, en el concepto de causalidad por medio de la libertad. Si nada se puede decir sobre lo suprasensible alrededor de la causalidad mecánica que opera en la naturaleza, porque esta se deriva de su carácter fenoménico, en cambio, la causalidad de la libertad en el sujeto exige que se deban producir “en el mundo”⁴³ los efectos que le corresponden como manifestación fenoménica. Es la exigencia fenoménico-práctica la que implica que una naturaleza que concuerde con el sujeto, ya no sólo en el conocimiento, sino en los efectos de la libertad, deba ser posible y presupuesta a priori, tarea de mediación que el Juicio reflexionante posibilita *subjetivamente* al proporcionar en la finalidad “el concepto intermediario entre los conceptos de la naturaleza y el de la libertad, que hace posible el tránsito de la razón pura teórica a la razón pura práctica, de la conformidad con leyes según

³⁹ Kant, I., CJ, p. 49 (V, 193)

⁴⁰ Ibid., (V, 193)

⁴¹ Ibid., (V, 193)

⁴² Ibid., p. 52 (V, 195)

⁴³ Ibid., p. 53 (V, 195)

la primera, al fin último según la segunda, y proporciona ese concepto en el concepto de una finalidad de la naturaleza, pues por ella es conocida la posibilidad del fin final, que solo en la naturaleza, y en conformidad con sus leyes, puede llegar a ser real”⁴⁴. La posibilidad de pensar, y sólo de pensar, reflexivamente una naturaleza que tiene una finalidad indeterminada abre la posibilidad a la determinación de esa finalidad por conceptos como una determinación práctica de la naturaleza, es decir, como una naturaleza que coincide con la libertad, y por eso, una naturaleza en la cual los efectos de la libertad son posibles.

Si desde el inicio el problema de la *Crítica del Juicio* se planteaba en términos de *sistema* en oposición a *abismo*, a partir del análisis de la introducción a la *Crítica del Juicio* y la presentación que Kant hace allí del Juicio reflexionante, se puede afirmar que la *reflexión* es el puente particular que pone Kant entre una y otra orilla del abismo. Y lo hace con los materiales que le proporciona el supuesto trascendental subjetivamente necesario de que la diversidad ilimitada de leyes empíricas y la heterogeneidad de las formas naturales concuerdan con las facultades del sujeto por medio del principio a priori subjetivo del juicio: la *finalidad*. Por lo que se ha visto hasta aquí, el Juicio reflexionante lidia con lo extraño para hacer posible la indagación del entendimiento, presuponiendo que las preguntas arrojadas a la naturaleza, más allá de su determinación mecánico-causal, seguirán teniendo respuesta en una lengua común y que un entendimiento, que de hecho se produce, será posible allí donde nada aún se ha preguntado. Nos desagradaría una naturaleza que no respondiera, señala Kant, que no diga nada y permanezca en silencio ante las preguntas del entendimiento que busca orientarse en ella, “nos desagradaría por completo una representación de la naturaleza, mediante la cual se nos dijera de ante mano que en la investigación más mínima, por encima de la experiencia vulgar, nos hemos de tropezar con una heterogeneidad de sus leyes, que hiciera imposible para nuestro entendimiento, la unión de sus leyes particulares bajo otras generales, empíricas, porque esto contradice al principio de la especificación subjetivo final de la naturaleza en sus especies, y a nuestro Juicio en los propósitos de este último”⁴⁵.

Ahora bien, no se puede dejar escapar tan fácilmente el carácter problemático que implica sostener un principio *subjetivo-a priori* para el del Juicio. Como señala Juliet Floyd

⁴⁴ Ibid., p. 54 (V, 196)

⁴⁵ Ibid., p. 39 (V, 188)

en su artículo “Heautonomy: Kant on reflective Judgment and Systematicity”, la principal dificultad de Kant en la tercera crítica consiste justamente en sostener un principio al mismo tiempo no objetivo y *a priori* aplicado al ámbito fenoménico⁴⁶. Kant efectivamente deberá tratar con las dificultades que dicho principio irá produciendo a lo largo de todo el desarrollo de la parte de la *Crítica del Juicio* de la cual nos ocuparemos aquí: la “Crítica del juicio estético”. Es importante señalar que la dificultad que resume la fórmula “subjetivo-a priori” aplicada a la *finalidad* es la expresión y el medio por el cual se intenta resolver el problema del sistema de la filosofía, o de la filosofía como un sistema, manteniendo a raya al mismo tiempo la presión que lo suprasensible ejerce sobre el sistema mismo. En ese sentido, el papel del Juicio y de la reflexión es decisivo. Por su medio una conciliación subjetiva de lo fenoménico y lo nouménico va a ser posible. Pero el peso que le toca soportar al Juicio en ese arreglo, ya que no hay solución objetiva para el problema del abismo, ya que el sistema de la filosofía pura debe mantenerse como un sistema no absoluto, es enorme. En líneas generales se podría decir que al Juicio –y este es el marco central de la tercera Crítica, la puerta de entrada, y el problema principal de su “introducción”- le corresponde mantener en estado de tensión la relación entre la potencia del sujeto, la razón teórica que sirve de fundamento al conocimiento ilimitado en lo sensible, y el límite, la razón práctica y la inaccesibilidad teórica a lo suprasensible. La *Crítica del Juicio* es la puesta en acto de una solución que va más allá de las ofertas que aparentemente se presentan ante el problema de la conciliación sistemática del abismo: porque la apuesta de Kant es mantener el estado de tensión entre lo sensible y lo suprasensible, y hacerlo nada más ni nada menos que en el sentimiento. Lo que Kant se propone, entonces, no es algo sencillo de obtener: por un lado, tener sistema, y por el otro, mantener lo suprasensible fuera del alcance de la razón teórica.

Dada la propuesta, la tarea de la *Crítica del Juicio* es ardua y la solución de Kant tan aguda como problemática. El primer paso consiste justamente en desligar el problema del sistema del problema del conocimiento (de lo) absoluto, para poder así encarar un problema, el del sistema, sin que ello implique a la vez dar una respuesta refleja al otro, el del conocimiento (de lo) absoluto. La *reflexión*, la fundamentación de un “poder pensar” sin conocer, por medio de un principio subjetivo a priori lleva a cabo esa posibilidad en el

⁴⁶ Cf. Floyd, J., op. cit., p. 194

Juicio. Sistema y conocimiento absoluto son dos problemas separados que, dado que el principio de la reflexión es subjetivo, se pueden también resolver por separado: se puede tener uno sin que eso implique lo otro, porque, repitámoslo, el Juicio reflexionante no conoce sino que, justamente, reflexiona. Por medio de la reflexión es posible tener sistema, es posible *pensar* una naturaleza que concuerde con la libertad y que eso no implique al mismo tiempo tocar el nervio del conocimiento de lo suprasensible, imposibilidad sobre la cual descansa toda la arquitectura de la filosofía kantiana. Tener sistema *aunque* este no sea absoluto es el gran desafío de la tercera crítica, desafío que cae, en primera instancia, sobre el sentimiento: el sentimiento queda así señalado como ámbito en el cual, dentro de un sistema que no tiene lugar para el conocimiento absoluto, se relacionan lo sensible y lo suprasensible. De alguna forma se podría decir que lo que hace Kant, en la última de sus críticas, repite la intuición que puso toda la máquina trascendental en movimiento cuando en la *Crítica de la razón Pura*, a la opción entre juicios sintéticos a posteriori y juicios analíticos a priori, plantea la posibilidad de juicios que no son ni lo uno, ni lo otro, sino una combinación de ambos: *sintéticos-a priori*. Aquí, entre el abismo y el sistema absoluto, Kant elige la reflexión subjetiva como medio por el cual es posible mantener la tensión entre la potencia del sujeto y el límite. La reflexión permite, en forma subjetiva, dar fundamento a la *espera* de un entendimiento entre el sujeto y el mundo objetivo, y así abrigar la esperanza relativa a la experiencia futura. *Esperanza*, y no certeza, es lo que entrega la finalidad como principio subjetivo-a priori del juicio reflexionante, esperanza tendida entre el mundo objetivo y el sujeto. Es importante subrayar que es justamente esperanza lo que Kant pone como puente sobre el abismo en el Juicio estético para pensar, por medio de la finalidad, la relación del sujeto y los objetos, aunque nada se pueda saber sobre los fines en sí mismos. Cuando en la “Crítica del Juicio teleológico” se trate ya de “poder pensar” fines objetivos, la esperanza dejará paso a la *Fe*⁴⁷.

⁴⁷ Cf. Kant, I, *Crítica del Juicio*, § 91, en Kant, I, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir; Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime; Crítica del Juicio*, op. cit. (V, 467)

El punto de vista del gusto en la *Crítica del Juicio*

El ámbito del juicio estético es el ámbito de la esperanza, esa es la determinación sistemática de la reflexión; y la primera configuración del juicio estético, el primer indicio que da sustento a la esperanza, es la belleza¹: la belleza, el *sentimiento* de lo bello (*das Schöne*²), es la expresión de la finalidad de los objetos para el sujeto, es la primera expresión del entendimiento entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo; porque los objetos en lo bello dejan de mostrarse como puro fenómeno, como puro mecanismo, y *parecen*, en cambio, darse para el sujeto que los contempla, *parecen* hacerle un *favor libre* porque es para el sujeto para quien hay belleza en el mundo, belleza que aparece desinteresadamente ante él. La belleza es el primer indicio que indica que una finalidad de los objetos para el sujeto es posible: los objetos, cuando aparecen como bellos, lo hacen para el sujeto y sólo para él, y lo hacen libremente, indicando en la apariencia que será posible esperar que la naturaleza, el mundo de los objetos, concuerde finalmente con los efectos de la libertad que deben realizarse en ella; la belleza es la esperanza en el mundo de los objetos. Como veremos más adelante, el sentimiento de lo sublime (*das Erhabene*³), que Kant ubica junto al sentimiento de lo bello como segunda determinación del análisis del Juicio Estético, también se va a levantar sobre la esperanza, pero esta vez, ya no sobre la esperanza puesta en el mundo de los objetos, en la naturaleza, sino en la determinación suprasensible del sujeto: en su libertad.

Pero volvamos ahora a la belleza, porque es alrededor del sentimiento de lo bello que Kant va a caracterizar los cuatro momentos del Juicio estético que luego transporta al análisis de lo sublime: la belleza es, como dijimos, la primera configuración de la esperanza que sustenta el Juicio estético, la esperanza del sujeto en el mundo de los objetos; el Juicio estético que se pronuncia sobre lo bello, es el juicio de *gusto*.

¹ El sentimiento de lo bello, afirma en ese sentido Lyotard, "es la promesa de acuerdo del pensamiento consigo mismo y con la naturaleza", Lyotard, J.-F., *Leçons sur L'Analytique du sublime*, op. cit., p. 161

² Kant, I., V, 192

³ Kant, I., V, 192

Kant divide el análisis del juicio de gusto llevado adelante en la “Analítica de lo bello” en cuatro momentos que se corresponden con las cuatro funciones que caracterizaban por entonces a los juicios lógicos: la cualidad, la cantidad, la relación y la modalidad. Funciones que aquí son aplicadas a la satisfacción que en lo bello el Juicio de gusto une reflexivamente con la representación de un objeto.

3. 1. Los cuatro momentos del juicio de gusto

3. 1. 1. Cualidad

El juicio de gusto es un juicio estético, esto quiere decir en primer término, y retomando lo expuesto en la introducción, que no determina conocimiento alguno del objeto, sino que relaciona las representaciones con la forma en la que afectan al sujeto⁴: no conoce, reflexiona sobre la relación de lo dado *para* el sujeto⁵. Mediante la referencia reflexiva al sentimiento, el “sujeto siente de qué modo es afectado por la representación”⁶ sostiene Kant. Al tratarse de un juicio reflexionante, y no de uno determinante, la satisfacción que el juicio de gusto juzga en lo bello no puede ser una satisfacción determinada por concepto alguno. De ahí que Kant afirme que no hay *interés* objetivo en el Juicio de gusto, no hay *interés* puesto en la existencia del objeto *como* objeto, sino que la satisfacción que el Juicio de gusto sanciona es “*desinteresada [ohne alle Interesse]*”⁷ por la existencia “objetiva” del objeto, por la existencia del objeto como tal, como objeto. No es, entonces, el *interés* lo que produce satisfacción en lo bello, no hay *concepto* que medie entre la representación y la satisfacción. De todas maneras, lejos está Kant, como veremos algunos capítulos más adelante, de sostener que no sea posible *tomar* un interés en lo bello una vez que el juicio ha sido sancionado.

⁴ Cf. Findlay, John N., *Kant and the transcendental object. A hermeneutic study*, Oxford, Clarendon Press, 1981, pp.328, 329

⁵ En ese sentido Dieter Henrich afirma que “para Kant la belleza es sobre todo una forma en la cual la razón teórica encuentra el mundo dado”, Henrich, D., op. cit., p. 243

⁶ Kant, I., CJ, p. 58 (V, 204)

⁷ Ibid., p. 59 (V, 204)

Kant distingue la satisfacción *desinteresada* que el juicio de gusto juzga en el sentimiento de lo bello, de la satisfacción en el placer sensual y en lo bueno. En el placer sensual, señala Kant, lo que hay es *agrado* y el agrado lleva consigo interés producido por “aquello que place a los sentidos en la sensación”⁸ y que mueve las inclinaciones: en el agrado sí hay *interés* en el objeto como objeto. Por otro lado, en la satisfacción que produce lo bueno, definido como aquello que “por medio de la razón y por el simple concepto, place”⁹, ya sea que se trate de lo *útil*, donde la satisfacción corresponde a un placer encontrado en aquello que es medio para un fin, como de aquello que es bueno en sí mismo y en sí mismo también place, se encontrará siempre involucrado el concepto de un fin, y en ese sentido, un *interés*¹⁰. La satisfacción en lo bello, en cambio, tiene que depender solo “de la reflexión sobre un objeto, lo cual conduce a cualquier concepto (sin determinar cuál)”¹¹. El gusto consiste entonces en la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción *sin interés alguno* que medie en la relación de la representación con el sentimiento; “el objeto de semejante satisfacción” –dice Kant- “llámase *bello*”¹².

3. 1. 2. Cantidad

Como nota el propio Kant, el segundo momento del Juicio de Gusto, así como están las cosas, puede ser deducido del primero: según la *cantidad*, “bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción universal.” –escribe- “Esta definición de lo bello puede deducirse de la anterior definición como objeto de la satisfacción, sin interés

⁸ Ibid., p. 61 (V, 205)

⁹ Ibid., p. 64 (V, 207)

¹⁰ Cf: Ibid. (V, 207)

¹¹ Ibid. (V, 207)

¹² Ibid., p. 70. (V, 211) Sobre el tema del carácter desinteresado de la satisfacción en el juicio de gusto y la discusión de su recepción posterior cf: Heidegger, M., *Nietzsche*, Barcelona, Destino, 2000, pp. 108-115 y Presas, Mario, “Homenaje a Kant” comunicación leída Abril de 1994 en ocasión de la presentación de Szabón, José., (comp.) *Homenaje a Kant*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1993

alguno”¹³. Que el segundo momento se pueda deducir del primero se debe a que, dado que la satisfacción en lo bello no se funda ni en la inclinación, ni en la ley, es decir, dado que se trata de una satisfacción objetivamente desinteresada como se dedujo del primer momento, no hay ninguna instancia de índole privada que impidiera considerar que los fundamentos para tal satisfacción puedan presuponerse en cualquier otro. Una satisfacción así sería exigida a cada cual por el sujeto que juzga, refiriéndose a la belleza *como si* se tratara de una cualidad objetiva¹⁴, es decir, *como si* constituyera mediante conceptos del objeto, por medio de un juicio lógico, un conocimiento acerca de él. Pero después de todo, el juicio aquí sigue siendo un juicio reflexionante estético y por eso, no es posible afirmar universalidad alguna basándose para ello en conceptos, sino sólo en el sentimiento.

Pero aún sin conceptos, la universalidad del gusto es irrenunciable: cómo se había dicho en el primer capítulo alrededor de la lectura que Kant hace de la *Indagación...* de Burke, el gusto pretende algo más que una validez particular empírica, esa era justamente la cuestión que impulsaba a una *Crítica del gusto*. Por otro lado, y como hemos visto, Kant remite esta universalidad explicitada en el segundo momento al primero. En el carácter desinteresado del juicio de gusto estaría ya contenida la pretensión de validez común a la que aspira quien juzga bella una cosa. Pero el problema es que se trata de una universalidad que debe ser conquistada prescindiendo del concepto: se trata en efecto, y en términos de Kant, de una problemática “universalidad subjetiva [*subjective Allgemeinheit*]”¹⁵; una universalidad que no descansa en conceptos del objeto y que por ello “no es en modo alguno lógica, sino estética, es decir, que no encierra cantidad alguna objetiva del juicio, sino solamente una subjetiva”¹⁶. Para este tipo de validez, señala Kant “uso la expresión *validez común* [*Gemeingültigkeit*], que indica la validez, no de la relación de una representación con la facultad de conocer, sino con el sentimiento de placer y dolor para cada sujeto”¹⁷.

¹³ Kant, I., CJ, p. 71 (V, 211)

¹⁴ Cf. Ibid. (V, 211)

¹⁵ Ibid., p. 72 (V, 212)

¹⁶ Ibid., p. 76, 77 (V, 214)

¹⁷ Ibid. (V, 214)

La cuestión de establecer la posibilidad de una *universalidad subjetiva* resuelta en parte proponiendo una *validez común* para el juicio de gusto remite inmediatamente al problema de dilucidar cuál es la relación que se establece entre el sentimiento de placer y la universalidad del juicio, ya que es esa relación la que se determina cuando se juzga que algo es bello universalmente. La validez común del juicio de gusto sólo puede ser establecida a priori, pero debe establecerse, como hemos dicho, sin recurrir a concepto alguno, sino sólo al sentimiento. La pregunta, sin más, es cómo se fundamenta esta validez común del sentimiento. Y una respuesta necesita precisar con cuidado qué es lo que se encuentra a la base del sentimiento y qué es, o en qué consiste, el placer desinteresado que el juicio de gusto encuentra en lo bello. Debe ser, señala Kant, la *capacidad universal de comunicación del estado del espíritu* (*allgemeine Mittheilungsfähigkeit des Gemüthszustandes*¹⁸) ante una determinada representación la que está a “la base del juicio de gusto, como subjetiva condición del mismo, y tener, como consecuencia, el placer en el objeto”¹⁹. Por “capacidad universal de comunicación” Kant se refiere al “estado del espíritu [Gemüth], que se da en la relación de las facultades de representar unas con otras, en cuanto éstas refieren una representación dada al conocimiento en general”²⁰. Ante una representación dada, las facultades que entran en juego en cualquier conocimiento, imaginación y entendimiento, se ponen en relación mutua en el Juicio de gusto sin la restricción de ningún concepto, esto es, no para conocer ni determinar nada objetivamente, sino para reflexionar. Esta relación indeterminada de imaginación y entendimiento en la reflexión es la que Kant denomina “juego libre [*freien Spiele*]” de las facultades²¹. Según Manuel García Morente es recién con esta definición de la relación entre imaginación y entendimiento que Kant establece una determinación positiva y precisa del “sentimiento estético”²². El sentimiento estético sería eso: el sentimiento de la relación desinteresada de las facultades del sujeto ante una representación dada²³. Y es a ese *libre juego* de las

¹⁸ Kant, I., V, 217

¹⁹ Ibid., p. 81 (V, 217)

²⁰ Ibid. (V, 217)

²¹ Cf. Ibid., p. 82 (V, 217)

²² García Morente, M., op. cit., p. L

²³ García Morente señala a su vez que la caracterización de *juego libre* no debe entenderse como una relación entre formaciones particulares de la conciencia sino entre la totalidad de las facultades entre sí. De hecho, y a

facultades entre sí, que es la condición subjetiva de todo conocimiento, al que se refiere Kant cuando señala la capacidad de comunicación universal del estado del espíritu como condición subjetiva válida universalmente para el juicio de gusto que puede ser presupuesta –ya que el conocimiento es universal y a su vez presupone la relación de imaginación y entendimiento entre sí- en cada cual²⁴. En otras palabras: dado que se lo debe presuponer en todo conocimiento, y el conocimiento es universal, bien se puede afirmar la universalidad de ese *libre juego* de las facultades que constituye el sentimiento. La diferencia sería que en el Juicio de gusto, esta relación es indeterminada conceptualmente, mientras que en un juicio de conocimiento interviene la determinación conceptual. Kant concluye el segundo momento afirmando que desde el punto de vista de la *cantidad*, “bello es lo que, sin concepto, place universalmente”²⁵.

favor de esto último, en el párrafo 35 de la *Crítica del Juicio*, Kant señala en efecto que “el gusto, como Juicio subjetivo, encierra un principio de subsunción, no de las intuiciones bajo conceptos, sino de la facultad de las intuiciones o exposiciones (es decir, la imaginación) bajo la facultad de los conceptos (es decir, el entendimiento)”, Kant, I., *Crítica del Juicio*, traducción y prólogo de Manuel García Morente, op. cit., p. 203. Las facultades en general no son consideradas por Kant como “partes” del alma, sino como direcciones de la conciencia objetivadas en los objetos que producen, aclara García Morente, y agrega en ese sentido siguiendo a Hermann Cohen que el “juego libre” de las facultades es en definitiva el “juego de las direcciones en que la conciencia crea contenido”, García Morente, M., op. cit., p. LII

²⁴ El sentimiento estético, comenta Robert L. Zimmerman alrededor del problema de la universalidad subjetiva del juicio de gusto, es propio en tanto y en cuanto es “sentido por mi, pero es universal en tanto el proceso en mi, instanciado en el sentimiento, es un proceso que no es único o privado, sino un repetible, universal proceso de conciencia (...) simplemente, lo que uno siente deriva de un proceso que cada uno puede sentir, por lo tanto lo que uno siente (...) no es privado sino público”, Zimmerman, Robert L., “Kant: the aesthetic judgment”, en Wolff, Robert Paul, (comp), *Kant. A collection of critical essays*, Paris, University of Notre Dame, 1968, p. 392, 383. También Findlay acuerda en este punto cuando refiere el problema de la universalidad del sentimiento de lo bello a lo que es “universal en el hombre”, Findlay, J. N., op. cit., p. 328

²⁵ Kant, I., CJ, p. 85 (V, 219)

3. 1. 3. Relación

El tercer momento corresponde a la relación del juicio de gusto con fines, alrededor del cual Kant recupera la argumentación planteada en la introducción. Cuando no sólo el conocimiento de un objeto, sino su existencia misma es pensada como posible mediante un concepto del cual tal objeto sería un efecto, lo que se está haciendo es concebir un fin. Se entiende por *fin* aquí a un concepto en tanto es causa de posibilidad de un objeto, al mismo tiempo que la causalidad de un concepto con respecto a su objeto es, justamente, la conformidad a fin o *finalidad* del objeto. Ahora bien, según el primer y segundo momento, cuando a la base de la satisfacción hay un fin, esta lleva consigo un interés como motivo de la determinación del juicio. Así, no es posible que ningún fin objetivo pueda estar a la base de la satisfacción que juzga el juicio de gusto. Desde el punto de vista de la relación, la satisfacción del gusto en lo bello es juzgada como una “*finalidad sin fin [Zweckmäßigkeit ohne Zweck]*”²⁶, esto es, como una finalidad que no es considerada teniendo en cuenta la relación efectiva con fines, sino sólo como una finalidad formal indeterminada objetivamente en la reflexión. Sólo la “finalidad subjetiva en la representación de un objeto sin fin alguno (ni objetivo ni subjetivo)”²⁷, la *finalidad sin fin* determinado, es decir, sólo la forma de la finalidad en la representación mediante la cual un objeto es dado para las facultades del sujeto puede constituir la satisfacción que es juzgada como universalmente comunicable sin concepto. En el juicio de gusto, el placer no es otra cosa sino la consciencia de la finalidad formal en el libre juego de las facultades de conocimiento del sujeto ante una representación mediante la cual un objeto es dado²⁸.

Ninguna intención puede ser representada entonces para determinar a un juicio de gusto *puro*. La belleza es solo predicable de la relación del sujeto con la representación de un objeto que gusta por la pura conformidad a fin sin determinar concepto de fin alguno, esto es, por la finalidad formal, subjetiva, sin que se relacione con ella un fin determinado puesto en el objeto –como un contenido– por alguna voluntad que operara con arreglo a

²⁶ Ibid., p. 98 (V, 226)

²⁷ Ibid., p. 89 (V, 221)

²⁸ Cf. Ibid., p. 91 (V, 221)

fines en su producto. “La belleza es la forma de la *finalidad* de un objeto” -concluye en ese sentido Kant el tercer momento- “en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin”²⁹.

3. 1. 4. Modalidad

El cuarto y último momento es el que corresponde a la satisfacción del gusto en lo bello según la modalidad. Sobre este punto, Kant afirma que el Juicio sobre la satisfacción en lo bello es de carácter *necesario*, afirmación que el propio Kant considera cautelosamente en los siguientes términos: “esta necesidad es de una clase especial: no una necesidad teórica y objetiva donde se puede conocer a priori que cada cual sentirá esa satisfacción en el objeto llamado por mi bello; tampoco una práctica, donde, mediante conceptos de una pura voluntad razonable que sirve de regla a los seres libremente activos, en esa satisfacción la consecuencia de una ley objetiva (...) Sino que como necesidad en un juicio estético puede llamarse solamente *ejemplar*, es decir, una necesidad de la aprobación por *todos* de un juicio considerado como ejemplo de una regla universal que no se puede dar”³⁰.

Al no tratarse de un juicio objetivo, cuyo principio fuera un concepto determinado, no puede hablarse aquí, desde el vamos, de necesidad objetiva. Sin embargo, el Juicio es trascendental, *subjetivo*, sí, pero *a priori* y *aspira* a tener validez universal. La aprobación que se exige en el juicio de gusto sobre el objeto considerado bello, es juzgada como necesaria, señala Kant; ese era el problema que planteaba la lectura de Burke: lo bello en Burke es bello para quien juzga y su validez empírica es sólo privada, individual. Así, aunque no haya concepto alguno funcionado como base de determinación del Juicio, de donde éste pudiera adquirir necesidad objetiva, si no hubiera sin embargo algún principio para el juicio de gusto, la necesidad de aprobación exigida a cada cual no tendría lugar para nada y el juicio sobre lo bello debería marcharse del ámbito trascendental para diluirse junto a la satisfacción de lo agradable en la sensación. Por lo tanto, argumenta Kant, debe

²⁹ Ibid., p. 114 (V, 236)

³⁰ Ibid., pp. 115, 116 (V, 236, 237)

haber “un principio subjetivo que solo por medio del sentimiento, y no por medio de conceptos, aunque sin embargo, con valor universal, determine qué place o qué disgusta”³¹. Un principio semejante, que sirva de sustento a la necesidad de los juicios de gusto, sólo puede ser el de un “sentido común”³² referido al libre juego de las facultades implicadas en lo bello. García Morente señala que si el juicio se refiere al sentimiento del sujeto, con razón se lo puede llamar *sentido*³³ y como al mismo tiempo esta referencia es, por lo que ya se ha visto alrededor de la *cantidad* de la satisfacción en el juicio de Gusto, universalmente comunicable, es decir, como puede presuponerse también en los demás en tanto condición subjetiva del conocimiento, con razón este sentido puede ser llamado también *común*. Por *sentido común*, entonces, no se alude a una especie de entendimiento común, o criterio medio para juzgar lo bello, sino al efecto de la reflexión sobre el espíritu. Efectivamente, sin el juego de las facultades, como condición subjetiva del conocer, el conocimiento, que de hecho sí es universalmente comunicable, no se produciría. Desde el punto de vista de la modalidad el juicio de gusto es un juicio *necesario*, sostiene Kant, si se lo considera como ejemplo de una regla que no se puede dar, porque no hay concepto alguno que intervenga en la determinación del Juicio; una regla sustentada en la *validez común* del sentimiento o en el *sentido común*.

3. 2. La antinomia

Aunque Kant concluya el cuarto momento de la “Analítica de lo bello” afirmando que, sobre el fundamento de un sentido común, “bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una *necesaria* satisfacción” el problema evidentemente no se encuentra del todo resuelto. De hecho Kant vuelve sobre el asunto en el párrafo 21 preguntando desde el título “si se puede suponer con fundamento un sentido común”. Aquí Kant retoma el problema de la necesidad del juicio de gusto, pero reconduciéndolo a la cuestión que parecería ser la causa original del problema: el hecho de sostener a la finalidad como un

³¹ Ibid., p. 117 (V, 238)

³² Ibid. (V, 238)

³³ Cf. García Morente, M., op. cit., p. LIV

principio subjetivo y a priori al mismo tiempo. En el juicio de gusto lo que se siente unido con la representación del objeto no es otra cosa sino la subjetiva finalidad para el juicio. Como representación individual referida al sentimiento de placer, el Juicio de gusto parece, por un lado, limitar su validez sólo al individuo que juzga. Es *para* el que juzga que el objeto es objeto de satisfacción; pero la satisfacción que el Juicio enlaza con una representación dada pretende a su vez ser válida para cada cual en forma *necesaria* y por lo tanto, debería haber algún concepto a su base. En estos términos cobra forma la antinomia del juicio estético. Kant señala en la “Dialéctica del Juicio estético” que, por un lado –tesis– el juicio de gusto no se funda en concepto alguno: es desinteresado y sin fin; mientras que por otro lado –antítesis–, de no fundarse en concepto alguno, perdería el carácter necesario y universal. Aunque Kant no lo plantee explícitamente, los momentos primero y tercero del juicio dan forma a la tesis de la antinomia del gusto, mientras que los momentos segundo y cuarto a la antítesis³⁴. La resolución de la antinomia del gusto pasa, como habíamos dicho, por el núcleo duro de la cuestión: el problema de la finalidad como principio subjetivo a priori.

En efecto, Kant sostiene que la finalidad, como un concepto a priori-subjetivo, satisface la *tesis* de la antinomia si junto a la afirmación de que el gusto no se funda en concepto alguno, se agrega que lo que aquí se está pensando es en un concepto *determinado*: en efecto, la finalidad que interviene en los juicios de gusto es una finalidad indeterminada, una finalidad sin fin. Mientras que la antítesis se satisface si se aclara que el juicio de gusto se funda efectivamente en un concepto, siempre y cuando éste se considere *indeterminado*. El juicio de gusto se funda efectivamente en el concepto “de un fundamento en general de la finalidad subjetiva de la naturaleza para el Juicio”³⁵, sin que por él se pueda conocer ni demostrar nada. El fundamento del Juicio es un concepto que “no se deja determinar por intuición” al mismo tiempo que nada se puede conocer por medio de él, y por lo tanto, “no se puede dirigir prueba alguna para el juicio de gusto. Un concepto semejante es, sin embargo, el mero y puro concepto de razón de lo suprasensible, que está a la base del objeto (y también a la del sujeto que juzga) como objeto de los sentidos, y, por tanto, como fenómeno, pues si no se tuviera esta consideración, la pretensión del juicio de

³⁴ Cf. Kant, I, CJ, p. 292 (V, 238, 239)

³⁵ Ibid., p. 294 (V, 340)

gusto de validez universal no podría salvarse³⁶. Aunque “ese concepto es, en sí, indeterminable, y no sirve para el conocimiento”³⁷, el juicio de gusto recibe por él “validez para cada cual (...) porque el fundamento de determinación está quizá en el concepto de lo que puede ser considerado como el sustrato suprasensible de la humanidad”³⁸. Este principio subyacente a los juicios de gusto, un concepto *indeterminado* que señala al “sustrato suprasensible de los fenómenos”³⁹, es el principio de la finalidad subjetiva de la naturaleza, el principio de la facultad del Juicio reflexionante, facultad por la cual es posible concebir la idea de una naturaleza conforme al sujeto y la unidad sistemática de las facultades de la razón, sin que eso implique por ello un conocimiento objetivo de lo suprasensible, sino que más bien lleva simplemente en la reflexión a “mirar por encima de lo sensible y a buscar en lo suprasensible el punto de unión de todas nuestras facultades *a priori*, pues no queda otra salida para poner la razón de acuerdo consigo misma”⁴⁰.

Paul Guyer señala en *Kant and the claims of taste*⁴¹ que la introducción de un fundamento suprasensible era innecesaria teniendo en cuenta el desarrollo de la argumentación hasta entonces, y que las cosas se podían haber mantenido sin apelar a lo suprasensible. Otras soluciones eran posibles, señala Guyer, que podrían haber evitado trasladar la cuestión al plano metafísico. La importancia del señalamiento de Guyer, sin embargo, no reside aquí en la efectiva evaluación de lo afirmado, esto es, si era o no necesario tal desplazamiento al plano metafísico, sino en el hecho de que se reconozca que tal desplazamiento se ha producido, porque es ese el desplazamiento que nos interesa aquí⁴². Mario Caimi señala, por otra parte, que justamente en la *Crítica del Juicio* –aunque propiamente en la “Crítica del Juicio teleológico”– se encuentra ya presente el programa

³⁶ Ibid. (V, 340)

³⁷ Ibid. (V, 340)

³⁸ Ibid., pp. 294, 295 (V, 340)

³⁹ Ibid., p. 295 (V, 341)

⁴⁰ Ibid., p. 297 (V, 341)

⁴¹ Citado en Sobrevilla, D., op. cit., p. 55

⁴² Sobre las implicancias metafísicas del Juicio estético de lo bello Robert L. Zimmermann afirma que las paradojas a las que puede conducir el Juicio estético, por ejemplo, la de afirmar necesidad y subjetividad al mismo tiempo, desaparecen o al menos se vuelven significativas, cuando se las ve efectivamente sobre el marco de la metafísica kantiana. Cf. Zimmerman, R. L., op. cit., p. 385

kantiano para una metafísica positiva⁴³. Pero volviendo al planteo de Guyer sobre el desplazamiento al plano metafísico, la pregunta importante aquí, ya que se ha reconocido que el desplazamiento tuvo lugar, es cuándo se ha producido. Retomando la propuesta de Caimi, podríamos afirmar que en realidad no se trata de desplazamiento alguno, sino de la explicitación del problema que abre y atraviesa toda la *Crítica del Juicio* en forma subterránea y problemática: el problema del juicio reflexionante y el principio que hace posible –y pensable– la relación de lo sensible y lo suprasensible en dirección al sistema de la filosofía pura. Al respecto se podría leer la afirmación de Sobrevilla acerca del planteo de Guyer: “Sería la propia sistemática de la filosofía kantiana la que exigiría recurrir en la *Crítica del Juicio* al fundamento suprasensible”⁴⁴.

Hemos planteado el problema alrededor de la “Dialéctica del Juicio Estético” y con eso nos hemos salido de la órbita de la “Analítica...”, pero la recurrencia a lo suprasensible que señalan Sobrevilla y Guyer, ligada al problema del sistema de la filosofía, irrumpe por primera vez en el cuerpo de la *Crítica del Juicio*, antes de hacerlo en la “Dialéctica...” en el ámbito de la “Analítica del Juicio estético”, concretamente: en la “Analítica de lo sublime”⁴⁵. Si el ámbito del Juicio Estético es el ámbito de la esperanza, y en lo bello la esperanza está puesta en los objetos, en el próximo capítulo intentaremos determinar que tipo de esperanza es la que se juega en el sentimiento de lo sublime, que es la segunda división del análisis kantiano del Juicio Estético. Cómo habíamos adelantado, la esperanza en el sentimiento de lo sublime no se dirige, como en lo bello, al mundo de los objetos, sino al sujeto, y a lo que hay de suprasensible en él: la libertad⁴⁶.

⁴³ Cf: Caimi., Mario, “Motivos metafísicos en la Crítica del Juicio teleológico” en: Sazbón, J. (comp.), op. cit., p. 10-25.

⁴⁴ Sobrevilla, D., op. cit., p. 57

⁴⁵ Al respecto señala Findlay que “la referencia a algo que trasciende la experiencia posible se vuelve más enfática en el tratamiento kantiano de lo sublime (...) El juicio de lo sublime actúa como si estuviera aplicando una idea trascendental” Findlay, J. N., op. cit., p. 341

⁴⁶ En ese sentido, Jacobo Kogan señala que el sentimiento de lo sublime representa, en el marco de la filosofía de Kant, el “punto de intersección de la ética y la estética”, Kogan, J., op. cit., p. 65

El sentimiento de lo sublime según Kant

En el párrafo 7 de la introducción a la *Crítica del Juicio* y después de plantear los lineamientos generales alrededor de los cuales se estructura el análisis del juicio de gusto, Kant agrega que la sensibilidad puede ser afectada de tal manera por una representación que ésta no produzca la conformidad de las facultades de conocer que dan lugar al sentimiento de lo bello. Representaciones naturales informes, en efecto, muestran una naturaleza que no está allí para el sujeto, sino contra él, una naturaleza que es adversa y ya no conforme a las facultades del sujeto puestas en juego en el juicio reflexionante. Sin embargo, en este último caso, también hay lugar para la finalidad, pero ya no en la relación del entendimiento y la imaginación, sino de la imaginación y la razón, y no como expresión de una finalidad de los objetos en relación al sujeto, señala Kant, sino de **“una finalidad del sujeto con relación a los objetos (...) a consecuencia del concepto de libertad”**¹. Lo que esta relación determina es el sentimiento de lo sublime.

4. 1. El abismo entre lo sensible y lo suprasensible

Siguiendo/Hermann Cohen, que se preguntaba en 1889 por el lugar de la “Analítica de lo sublime” en relación al conjunto de la *Crítica del Juicio*, García Morente considera en su estudio sobre la estética de Kant que la segunda parte en la que se divide la analítica del juicio estético, la “Analítica de lo sublime”, no merece un análisis tan detenido como el que sí necesita el estudio de lo bello desde la perspectiva del gusto². La apreciación de García Morente se basa a su vez en el hecho de que es el propio Kant quien señala en el párrafo 23 de la *Crítica del Juicio* que la “Analítica de lo sublime” no es más que un suplemento a

¹ Kant, I., CJ, pp. 46, 47 (V, 192)

² Cf. García Morente, M., op. cit., pp. LXXI y ss.

la “Analítica de lo bello” y que su presencia en la tercera crítica responde solamente a la necesidad de completar el análisis general del Juicio estético (podríamos decir, para insistir sobre este punto: a una necesidad sistemática).

Pero así como no es cierto que la “Analítica de lo bello” sea un cuerpo cerrado en sí mismo y carente de dificultades, tampoco es cierto que el análisis de lo sublime es un mero “suplemento”; por lo menos no en el sentido que inmediatamente va asociado al término: un “apéndice”. Como ya hemos señalado, la caracterización del sentimiento de lo sublime ingresa en el ámbito de la filosofía alemana, sobre todo a través de la *Indagación....* de Burke, bajo una nueva perspectiva que diferencia lo sublime de lo bello y lo ubica en un lugar de gran relevancia; hemos señalado también que ya en las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, y del mismo modo en que lo hacía Burke, Kant mantenía la preponderancia de lo sublime por sobre lo bello en lo que se refiere a “intensidad” del sentimiento. Lo importante es destacar que, si bien es cierto que el lugar del análisis de lo sublime en la tercera crítica es problemático³, eso no se debe a que los problemas se produzcan *frente* a la analítica de lo bello sino *junto* a ella cuando Kant, como tendremos oportunidad de ver más adelante, proyecte la reflexión desarrollada en la “Analítica del juicio estético” como un todo que incluye el análisis de lo bello y lo sublime, a la reflexión sobre la belleza artística. Más aún: el señalamiento del carácter “suplementario” de la “Analítica de lo sublime” puede funcionar como un indicio si se lo toma como señal de la complejidad del problema que aquí consideramos como una de las cuestiones centrales abordadas en la *Crítica del Juicio*: el problema del sistema, o de la filosofía como sistema, porque es con el problema del sistema como telón de fondo que se vuelve visible la importancia de la “Analítica de lo sublime” en el conjunto de la *Crítica del Juicio* y del sentimiento de lo sublime en general. Es más, *sólo* con el problema del sistema como telón de fondo, sólo con la determinación del lugar sistemático del Juicio, se cree aquí, es posible establecer en forma precisa la importancia de la reflexión kantiana sobre el sentimiento de lo sublime. La “Analítica de lo sublime” es, sí, *complementaria* en relación a la “Analítica de lo bello”, porque es la “Analítica del Juicio Estético” como un todo la que está incompleta sin analizar la segunda posibilidad que ofrece el principio a priori del Juicio

³ Según Lyotard, la “Analítica de lo sublime” es un “metero” caído en la tercera crítica; cf. Lyotard, J.-F., *Leçons sur L'Analytique du sublime*, op. cit., p. 196

reflexionante: la de una finalidad del sujeto para los objetos, como dice el parágrafo 7 de la introducción, a consecuencia del concepto de libertad. La “Analítica de lo sublime” abre el panorama que se ha presentado hasta ahora, siempre y cuando sea ubicada, junto al estudio de lo bello en el marco más amplio del problema que, según la introducción a la *Critica del Juicio*, constituye el aspecto central del Juicio reflexionante: la relación de lo sensible y lo suprasensible en vistas a la posibilidad de establecer un sistema de la filosofía, sistema que por otro lado no puede ser un sistema del conocimiento absoluto, es decir, un sistema en el cual no es posible ensayar la relación teórico-nouménica entre lo sensible y lo suprasensible, dejando libre sólo una subjetiva vía de conciliación práctico-fenomenica entre ambos. El soporte de esta última vía es la finalidad que sirve de principio *subjetivo a priori* al juicio reflexionante, que sirve para *esperar* la conformidad de naturaleza y libertad, y que en la segunda parte de la *Critica del Juicio* funciona para determinar la posibilidad de la teleología natural.

Cuando en la primera división de la *Critica del Juicio*, en el marco del Juicio estético, el gusto considera a la naturaleza ya no como mero fenómeno, sino bajo la perspectiva de la finalidad, aunque sin fin, se ensaya un modo de “señalar” desde lo sensible a lo suprasensible. “Señalar”, por otra parte, es la única manera de sortear el abismo entre naturaleza y libertad compatible con la exigencia de un sistema que no puede ser absoluto. Vale la pena repetirlo una vez más: la relación entre lo sensible y lo suprasensible en el Juicio Estético es subjetiva, el principio del Juicio, la finalidad, es subjetivo. Y si lo que hay entre lo sensible y lo suprasensible *es*, de hecho, un abismo, como señala Kant en la introducción a la *Critica del Juicio*, el problema de la relación reflexiva de lo sensible y lo suprasensible en el Juicio estético se puede ver de dos maneras: o bien desde la *posibilidad* de una conciliación que hace visible subjetivamente la orilla de lo suprasensible desde la sensibilidad en el sentimiento de lo bello cuando se piensa una finalidad indeterminada de los objetos para el sujeto, o bien desde la *imposibilidad objetiva*, y ese es el ámbito de lo sublime, en el cual, sin embargo, como veremos en seguida, se descubre también una finalidad, esta vez, como indica Kant en el parágrafo 7 de la introducción, a consecuencia del concepto de libertad. O bien, entonces, se intenta mirar desde una orilla del abismo hacia la otra, o bien se mira al abismo propiamente dicho, a lo que *de hecho* hay entre naturaleza y libertad. Por qué, por otra parte, puede haber placer en

esa mirada que no busca otra orilla, sino que se pierde en la profundidad que de hecho existe entre lo sensible y lo suprasensible, es el problema que recorre por entero el estudio del sentimiento de lo sublime.

Ya hemos dicho que, como lo bello, el sentimiento de lo sublime es recogido en la *Crítica del Juicio* en el ámbito del juicio estético. De ahí que, aclara en un principio Kant, sus características generales desde el punto de vista del análisis de los momentos del Juicio sean las mismas que las de la satisfacción en el sentimiento de lo bello: *universalidad* desde el punto de vista de la cantidad, *desinterés*, desde el punto de vista de la cualidad, *finalidad sin fin*, desde el punto de vista de la relación y *necesidad* desde el punto de vista de la modalidad. Pero aunque no desde el punto de vista de los momentos del Juicio, que comparte con lo bello, el sentimiento de lo sublime plantea una diferencia importante y de otro orden: en el sentimiento de lo sublime la relación del Juicio se establece, a diferencia de lo que sucedía en el sentimiento de lo bello, con objetos que carecen de forma. El sentimiento de lo sublime tiene lugar en representaciones de lo ilimitado, ya sea que se trate de magnitudes o de fuerza. Cuando la naturaleza se deja ver como un “caos o en su más salvaje e irregular desorden y destrucción, con tal de que se vea grandeza y fuerza”⁴, dice Kant, se prepara el medio propicio para descubrir una satisfacción y una finalidad distinta a la que sanciona el juicio de gusto: una finalidad del sujeto, en relación a los objetos *a consecuencia del concepto de libertad*.

Desde el punto de vista de una representación *estética*, lo ilimitado es un problema para la facultad de representar: la imaginación; y es un problema justamente por eso, porque parece no tener límites, porque parece una representación sensible de lo que excede la sensibilidad misma, una representación del infinito en lo finito. Y eso es, cuando menos, una contradicción. Mientras que en lo bello la naturaleza podía ser pensada subjetivamente ya no como mero mecanismo, como puro fenómeno, si no actuando *como si* una finalidad estuviera detrás de ella, aunque sin determinar fines, *como si* pudiera esperarse de la naturaleza una palabra familiar en un lenguaje compartido con el hombre, el sentimiento de lo sublime en cambio tiene lugar allí donde la naturaleza se revela sin forma precisa y por eso ya no en acuerdo con el hombre, sino hostil y como lo que esencialmente es: materia en movimiento, fenómeno puro lanzado *contra* sus facultades, que fracasan en el intento de

⁴ Kant, I., CJ, p. 132, (V, 246)

representar o de resistir lo que se muestra sensiblemente. En el juicio sobre el sentimiento de lo sublime, entonces, no puede ser la representación de la naturaleza lo que se considera *conforme a fin* en relación a las facultades de conocer porque la naturaleza se manifiesta en la representación esencialmente opuesta a las facultades del sujeto, ya sea en su tamaño, ya en su fuerza y poder. ¿Pero entonces por qué hay placer en lo sublime?, ¿cuál es la finalidad, después de todo, que se muestra aquí? ¿Sobre qué gravita la esperanza que caracteriza al Juicio estético y que en lo bello se dirigía a los objetos? Estas preguntas dependen de la determinación de la verdadera relación que entre lo limitado y lo ilimitado, entre lo finito y lo infinito, pone en juego la representación que da origen al sentimiento de lo sublime.

Kant señala que la ausencia de limitación en la representación no conduce a la imaginación, en lo sublime, a un concepto indeterminado del entendimiento sino a la idea de totalidad⁵ y que por eso la relación de la imaginación en lo sublime no se establece, como en lo bello, con el entendimiento sino con la razón como facultad de ideas. Es en esta relación de imaginación y razón que en la naturaleza caótica, ya sea un caos de dimensiones, ya de poder destructivo, lo que en principio se presentaba como carente de finalidad, de donde ningún placer podría derivarse si la imaginación la relacionara en el Juicio con el entendimiento, termina por hacer “sensible en nosotros una finalidad totalmente independiente de la naturaleza”⁶. De esta finalidad depende un placer particular que Kant describe como “el sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas”⁷, descripción que no en vano recuerda al asombro y la parálisis de la mente de la que habla Burke en *Indagación...*. En contraste con la armonía de las facultades y el carácter contemplativo de lo bello, lo sublime implica un movimiento de la imaginación frente a la violencia ejercida por representaciones que debido a su falta de forma son contrarias a ella, son inaprensibles. Esta violencia que se revela en la sensibilidad puede ser dirigida, señala Kant, o bien contra la posibilidad de conocer o bien contra la posibilidad de resistir. Y es esta relación la que da fundamento a una subdivisión del análisis del sentimiento de lo

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 129 (V, 244, 245)

⁶ *Ibid.*, p. 132 (V, 246)

⁷ *Ibid.*, p. 129 (V, 245)

sublime en *sublime matemático*, si aquello representado en la naturaleza como inconmensurable es una dimensión, una *magnitud*, o *sublime dinámico* si aquello inconmensurable e ilimitado es la *fuerza* natural lanzada contra la voluntad y la capacidad de resistencia del hombre⁸. Es alrededor de estas dos subdivisiones, y en forma complementaria, que se juega la caracterización del sentimiento de lo sublime en mucha mayor medida que alrededor de los cuatro momentos propios del análisis del Juicio que ya han sido establecidos en la “Analítica de lo bello”.

4. 2. Lo sublime matemático

Por empezar, lo sublime *matemático* se relaciona con la naturaleza cuando ésta se presenta inconmensurable, desmedida, para el sujeto que la contempla, en su tamaño, más precisamente: en su *magnitud*. La apreciación de magnitudes es siempre comparativa, observa Kant; para saber cuán grande es algo es necesario establecer la comparación con otra cosa que le sirva de medida. En definitiva, no hay tamaños absolutos, sino siempre relativos a la unidad de medida que se toma: cualquier magnitud fenoménica es obtenida comparativamente y por lo tanto no es posible tener en modo alguno un concepto absoluto de magnitud⁹. Según lo que se tome para establecer una medición algo puede resultar o bien muy grande o bien muy pequeño. “Nada puede darse en la naturaleza” –señala Kant- “por muy grande que lo juzguemos, que no pueda, considerado en otra relación, ser rebajado hasta lo infinitamente pequeño, y al revés, nada tan pequeño que no pueda, en comparación con medidas más pequeñas aún, ampliarse en nuestra imaginación hasta el tamaño de un mundo. El telescopio nos ha dado una rica materia para hacer la primera observación; el microscopio, para la segunda”¹⁰. Los números que establecen una medida determinada sirven si lo que se quiere adquirir es el *concepto* de cuán grande sea algo, pero esto no proporcionan más que eso: un *concepto*, un término comparativo. Pero nada se sabe acerca de cuán grande o pequeña es una cosa si se tiene sólo una *medida* relativa a una magnitud

⁸ Cf. Lyotard, J.-F., *Leçons sur L'Analytique du sublime*, op. cit., p. 285-286

⁹ Cf. Kant, I., CJ, p. 135 (V, 248)

¹⁰ *Ibid.*, p. 138, 139 (V, 250)

determinada sin la intuición que corresponde a dicha magnitud, esto es: si se tiene sólo el concepto, pero ninguna intuición que le corresponda. Si lo que se quiere es saber *cuán* grande es algo, esto es, su *magnitud*, es necesaria una medida cuya aprehensión pueda ser realizada en la intuición para usarla por medio de la imaginación en una exposición *estética* de los números con los cuales es medida luego. En otras palabras, el punto de partida aquí es que poco indica un número determinado de metros sobre la magnitud de algo si no se tiene antes una intuición que corresponda a *metro*. Una vez que se tiene la intuición correspondiente, para la apreciación puramente numérica, *matemática*, de magnitudes, señala Kant, no hay ningún máximo que pueda determinarse; la imaginación puede por medio del entendimiento y el concepto de número avanzar progresivamente todo cuanto quiera y dar un resultado: mide tantos metros. Pero así como para la apreciación *matemática* de magnitudes no hay un máximo determinable, señala Kant, para la apreciación *estética* de magnitudes sí, y este máximo se produce cuando la imaginación puede *aprehender* lo dado en la intuición, pero no *comprenderlo*: reunirlo en una unidad, porque carece de la unidad requerida para realizar la comprensión. Efectivamente, “hay en la comprensión un máximo del cual no puede pasar”¹¹ la imaginación. Y cuánto más lejos se extienda la aprehensión, tanto más difícil resultará para la imaginación la comprensión; cuanto más lejos avanza la progresión matemática en el entendimiento, más dificultosas se le hacen las cosas a la progresión estética en la imaginación. Finalmente se alcanza el límite cuando ante una representación dada “la aprehensión ha llegado tan lejos que las representaciones parciales de la intuición sensible, primeramente aprehendidas, empiezan ya a apagarse en la imaginación, retrocediendo ésta para aprehender algunas de ellas”¹². En ese movimiento de avance y retroceso, la imaginación, “pierde por un lado lo que por otro gana”¹³ y la reunión en una unidad de lo dado en la intuición se vuelve imposible. Particularmente, esto ocurre cuando lo que se muestra parece *absolutamente* grande, esto es, grande por encima de toda unidad sensible de medida.

Ahora bien: frente a la imposibilidad manifiesta en la imaginación de reunir lo dado en una unidad, la razón mantiene la exigencia de totalidad que vale para todos los

¹¹ Ibid., p. 142 (V, 252)

¹² Ibid. (V, 252)

¹³ Ibid. (V, 252)

fenómenos, esto es: la exigencia de “comprensión en *una* intuición”¹⁴ de lo que es dado en la sensibilidad, la exigencia de que lo dado sea *un* fenómeno. Esta exigencia no pierde peso, así sea que se trate de una representación del universo entero, porque vale para todo fenómeno, aun para aquellos para los cuales la imaginación no encuentra una medida que sirva para intuir su *magnitud*, y que *parecen* absolutamente grandes, grandes en términos absolutos, y no comparativos, grandes más allá de toda magnitud. Aun para aquello que se le aparece a la imaginación como sensiblemente ilimitado, como sensiblemente infinito, como *absolutamente* grande, la razón requiere la comprensión en una unidad, porque se trata de un infinito *sensible* y todo lo sensible es fenoménico, todo lo sensible es algo, es *una* cosa y como tal tiene que poder existir una intuición que le corresponda. Frente a lo que sobrepasa el límite de la comprensión y se muestra como una infinitud sensible, como lo *absolutamente* grande, como lo grande en términos absolutos, la imaginación requeriría, para tener una magnitud de lo representado, una unidad para la cual, por definición, no hay intuición sensible que le corresponda, porque se trata, nuevamente, de lo grande en términos absolutos, de lo que es grande fuera de toda comparación sensible, y para eso se requiere una unidad más grande que la sensibilidad misma considerada como un todo. Lo absoluto sensible sólo puede ser comprendido, entonces, por medio de una unidad que sobrepase a la sensibilidad misma, una unidad, entonces, suprasensible. Deberá ser, por lo tanto, aquella “medida fundamental propiamente inmutable de la naturaleza (...) el todo absoluto de la misma, el cual, en ella, como fenómeno, es una **infinitud comprendida**”¹⁵. Es desde lo verdaderamente absoluto, lo suprasensible, que se puede comprender, como pide la razón, la aparente infinitud sensible bajo una unidad, es decir, pensarla como *infinitud comprendida*. Y el hecho mismo de que se pueda pensar lo infinito como *dado*, que se lo pueda pensar como comprendido en una unidad, implica la naturaleza suprasensible de la facultad que lo piensa, porque implica la unidad no sensible bajo la cual es comprendida la infinitud sensible. “Pero”, -escribe- “(y esto es lo más importante) el poder pensarlo [lo infinito sensible, lo absolutamente grande en términos fenoménicos] como un *todo* denota una facultad del espíritu [*Gemüth*] que supera toda medida de los sentidos, pues para ello sería necesaria una comprensión que ofreciera como unidad una

¹⁴ Ibid., p. 146 (V, 254)

¹⁵ Ibid., p. 148 (V, 255)

medida que estuviera con el infinito en una relación determinada indicable en números, lo cual es imposible”¹⁶.

El concepto propiamente dicho de una *infinidad comprendida*, es “un concepto contradictorio en si mismo (a causa de la imposibilidad de la absoluta totalidad de un progreso sin fin)”, y por eso la “magnitud de un objeto natural, en la cual la imaginación emplea toda su fuerza infructuosamente, tiene que conducir el concepto de la naturaleza a un substrato suprasensible (que está a su base y también a la de nuestra facultad de pensar)”¹⁷. La inadecuación, el esfuerzo y el fracaso que la imaginación pone de manifiesto ante la representación sensible, sin embargo, y justamente por su esforzarse y fracasar, revelan “una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos”¹⁸ ya que el hecho mismo de *poder pensar el infinito como dado*, lo *absolutamente grande*, el hecho de poder pensar una *infinidad comprendida* sin que esto al mismo tiempo implique una contradicción no es un asunto del que sea capaz la imaginación en su relación con el entendimiento sino que “exige en el espíritu humano una facultad que sea ella misma suprasensible, pues sólo mediante ella y su idea de un noúmeno, que no consiente intuición alguna, pero que es puesto como substrato para la intuición del mundo como fenómeno, es *totalmente* comprendido lo sensible *bajo* un concepto, en la pura intelectual apreciación de las magnitudes”¹⁹. La imposibilidad de *comprender* lo dado señala a la razón, porque es la razón la que exige la reunión de lo dado en una unidad que ella tiene en sí misma, la idea de noúmeno como sustrato de todo lo sensible. Lo absolutamente grande, no es la naturaleza, en su manifestación, sino la razón, en la idea. La imposibilidad de comprensión en un todo que sufre la imaginación no se traduce, entonces, en una exposición finita del infinito, sino en la imposibilidad de exposición sensible de la idea de una totalidad absoluta, de lo verdaderamente absoluto, lo suprasensible que sirve para pensar lo infinito sensible como un todo, como *infinidad comprendida*. Esa inadecuación, esa imposibilidad de exposición, sin embargo, *sí concuerda*, *sí es conforme a fin* con algo: no con el entendimiento, pero sí con la razón, porque en efecto tal idea *es*, y *debe ser*, inexponible

¹⁶ Ibid., p. 146 (V, 254)

¹⁷ Ibid., p. 148 (V, 255)

¹⁸ Ibid., p. 146 (V, 254)

¹⁹ Ibid., p. 147 (V, 254, 255)

sensiblemente. El mayor esfuerzo de la imaginación en la exposición de la unidad para la apreciación de magnitudes hace así referencia a algo “*absolutamente grande*”²⁰, grande en términos absolutos, y por lo tanto al mismo tiempo una referencia a la ley de la razón que señala que sólo lo absolutamente grande puede admitirse como medida “suprema”²¹ de las magnitudes. Es un mandato, señala Kant, “apreciar como pequeño, en comparación con las ideas de la razón, todo lo que la naturaleza, como objeto sensible, encierra para nosotros de grande, y lo que en nosotros excita el sentimiento de esa determinación suprasensible concuerda con aquella ley”²².

Es la inicial inadecuación, y no la conformidad, la que responde aquí entonces a una ley, una ley de la razón, y en ese sentido la inadecuación misma es la que resulta conforme a fin para la razón: lo suprasensible que la razón tiene en la idea y que sirve de substrato a todo lo sensible, es, de hecho, inexponible sensiblemente. Esa conformidad con la ley de la razón hace que en el sentimiento de lo sublime sea “en cierto modo, **intuible** [*anschaulich*] la superioridad de la determinación razonable de nuestras facultades de conocer sobre la mayor facultad de la sensibilidad”²³. En lo sublime *matemático*, ante la inconmensurabilidad de la naturaleza y la incapacidad de la imaginación para tomar una medida proporcionada para la apreciación estética de magnitudes, se encuentra la propia limitación sensible de quien contempla como ser de la naturaleza y al mismo tiempo, en la razón la “medida no sensible que tiene bajo sí aquella infinidad misma como unidad, y frente a la cual todo en la naturaleza es pequeño”²⁴: la verdadera infinitud *inexponible* que sirve de medida a la *infinidad comprendida* sensiblemente. Como señala Guyer, “el sentimiento de la inadecuación de la imaginación para representar un todo absoluto es el mismo sentimiento que nos manifiesta la existencia de la razón, y así esa frustración [la de la imaginación] se vuelve agradable”²⁵. Por eso Kant afirma que sólo pueda hallarse

²⁰ Ibid., p. 152 (V, 258)

²¹ Ibid. (V, 258)

²² Ibid. (V, 257)

²³ Ibid., p. 151, 152 (V, 257)

²⁴ Ibid., p. 159 (V, 261)

²⁵ Guyer, P., “Kant’s distinction between the beautiful and the sublime, *The review of metaphysics*, vol. XXXV, N° 4, Washington, The Catholic University of America, June, 1982, p.769

sublimidad en el sujeto que juzga y no en el objeto natural que es sometido a juicio²⁶. Sublime es la razón, la razón pura, cuya legislación se vuelve palpable por medio de la imposibilidad de la imaginación para exponer sensiblemente la idea de un todo absoluto, no la naturaleza²⁷. La imaginación, y junto a ella la naturaleza, son representadas en el sentimiento de lo sublime, como “desapareciendo frente a las ideas de la razón”²⁸ que no pueden ser expuestas sensiblemente. Es con esta determinación con la cual la inicial discordancia -y el displacer, que produce: el dolor- entre la finitud de la exposición estética y la infinitud absoluta de la magnitud requerida es juzgada como conforme a fin:

“Nos sentimos en el espíritu [*Gemüth*] encerrados estéticamente en límites; sin embargo, el dolor, en consideración a la extensión necesaria de la imaginación para adecuarse con lo que en nuestra facultad de la razón es ilimitado, es decir, con la idea del todo absoluto, y con el dolor, por tanto, también la inadecuación de la facultad de la imaginación con las ideas de la razón y su excitación son representados como conformes a un fin. Justamente por eso, empero, viene el juicio estético mismo a ser subjetivo final para la razón como fuente de las ideas, es decir, de una comprensión intelectual, para lo cual toda comprensión estética es pequeña, y el objeto es recibido como sublime, con un placer que sólo es posible mediante un dolor”²⁹.

Si en lo bello hay “unanidad” subjetiva ente imaginación y entendimiento, en lo sublime hay “oposición” entre imaginación y razón³⁰ y es justamente sólo a partir de esa oposición que se produce una finalidad subjetiva del dolor mismo originado por la inadecuación inicial entre ambas³¹. Es el hombre mismo quien “siente” –quien tiene en el

²⁶ Eva Schaper señala al respecto que “la sublimidad reside en nosotros, en los poderes de la mente humana”, Schaper, E., op. cit., p. 382

²⁷ “Lo que es sublime es la mente misma en sus aspectos suprasensibles”, McCormick, Peter, “Overwhelming Forces and a Whispering Vastness: Kantian Fictions of a Negative Sublime”, en Parret, H., op. cit., p. 634. Del mismo modo Jacobo Kogan señala que “lo sublime es una idea en nosotros, y no una intuición fuera de nosotros”, Kogan J., op. cit., p. 67

²⁸ Kant, I., CJ, p. 150 (V, 257)

²⁹ Ibid., p. 156 (V, 260)

³⁰ Cf. Ibid., p. 153 (V, 258)

³¹ Gilles Deleuze caracteriza la relación de la potencia de la imaginación y el límite que impone la razón en lo sublime como “concordancia discordante” en los siguientes términos: “El sentimiento de lo sublime se experimenta ante lo informe o lo deforme (inmensidad o poder). Entonces todo sucede como su la

sentimiento- su determinación suprasensible, su razón, abriéndose paso inmensa por sobre la sensibilidad en lo sublime; y este sentimiento se da sólo por medio de la disociación – dolorosa en un principio, placentera después- de lo sensible y lo suprasensible; es la inaccesibilidad de la exposición sensible de lo suprasensible la que señala aquí a algo, a la razón, y produce entonces una finalidad de la que depende el placer en el sentimiento: “La propia incapacidad descubre la conciencia de una ilimitada facultad del mismo sujeto y el espíritu [*Gemüth*] puede juzgar esta última solo mediante aquella”³². Es decir, es la propia inadecuación, la que se juzga en lo sublime como conforme a fin. Así como en lo bello la unanimidad de imaginación y entendimiento parecía decir algo al sujeto que juzga acerca de los objetos, en lo sublime es la *imposibilidad* misma de la exposición de lo infinito en lo finito, de lo suprasensible en lo sensible, la que aquí está diciendo algo, algo sobre el sujeto, que no puede ser oído sino en el juicio: el “**sentimiento de que tenemos una razón pura** [*ein Gefühl, daß wir reine, selbständige Vernunft haben*]”³³.

imaginación se enfrentara a su propio límite, como si se viera forzada a dar el máximo de sí, como si sufriera una violencia que la lleva al extremo de su poder. Sin duda, en la medida en que se trata de *aprehender* (aprehensión sucesiva de partes), la imaginación no tiene límite. Pero cuando se trata de reproducir las partes precedentes a medida que llega a las siguientes, tiene un máximo de *comprehensión* simultánea. Ante lo inmenso, la imaginación experimenta la insuficiencia de ese máximo (...). A primera vista atribuimos al objeto natural, es decir, a la naturaleza sensible, esa inmensidad que reduce nuestra imaginación a la impotencia. Pero en verdad nada, fuera de la *razón*, nos fuerza a reunir en un todo la inmensidad del mundo sensible. Así se percata la imaginación de que es la razón la que, al impulsarla al límite de su poder, la fuerza a confesar que toda su potencia no es nada en comparación con una Idea. Lo sublime, pues, nos pone en presencia de una relación subjetiva directa entre la imaginación y la razón. Pero más que una concordancia, esa relación es de *discordancia*, una contradicción vivida entre la exigencia de la razón y la potencia de la imaginación. Por eso la imaginación parece perder su libertad y el sentimiento de lo sublime parece más un dolor que un placer. Cuando algo que excede a la imaginación por todas partes la pone en presencia de su límite, la imaginación sobrepasa su límite –aunque de manera negativa, por cierto- mediante la representación de la inaccesibilidad de la Idea racional y la conversión de esa inaccesibilidad misma en algo presente en la naturaleza sensible. (...) Tal es la concordancia-discordante de la imaginación y la razón: no sólo la razón tiene un “destino suprasensible”, sino también la imaginación.” Deleuze, G., op. cit., pp. 90-92

³² Kant, I., CJ, p. 155 (V, 259)

³³ Ibid., p. 153 (V, 258)

4. 3. Lo sublime dinámico

En el estudio de lo sublime dinámico Kant repite el esquema por el cual la oposición y el impedimento sensible dan pie a lo suprasensible en el sentimiento. Sólo que ahora el escenario lo brinda la naturaleza cuando produce representaciones de fuerza y poder que reducen la posibilidad del hombre, en tanto ser sensible, ya no de tomar una magnitud, sino de oponer *resistencia*³⁴. Efectivamente, el hombre es parte de una naturaleza que llama *sublime dinámica* cuando se la representa lanzada como *fuerza* en su contra y encuentra, en la representación, un poder frente al cual todo intento de resistencia sensible sería vano. No hay nada que el hombre pueda hacer para resistir la fuerza del mar embravecido, la tormenta o el poder del tiempo. Todo eso está contra él como ser *sensible*, como ser *de* la naturaleza. Pero es la imposibilidad misma, como sucedía con lo sublime *matemático*, la que nuevamente se transforma en escenario para que se deje ver al mismo tiempo una capacidad, en este caso una capacidad de resistencia, cuya fuerza es de una naturaleza muy distinta a aquella que representa la fuerza de la naturaleza misma. “Rocas audazmente colgadas y, por decirlo sí, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras de sí la desolación, el Océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc..., reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza.” –escribe Kant- “Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro, y llamamos gustosos sublimes esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza”³⁵.

³⁴ Guyer señala que si lo sublime matemático está en relación con el uso *teórico* de la razón, lo sublime *dinámico* está en relación con la razón en su uso *práctico*. Paul Guyer “The Symbols of Freedom in Kant’s Aesthetics” en Parret, H., op. cit., p. 343. Como se verá en el próximo capítulo, será Schiller quien indique expresamente esta relación utilizando los términos *teórico* y *práctico* para referirse respectivamente a lo sublime *matemático* y *dinámico*.

³⁵ Kant, I., CJ, p. 158 (V, 261)

La imagen del poder es terrible, la fuerza irresistible de la naturaleza “nos da a conocer nuestra impotencia física, considerados nosotros como seres naturales”³⁶, considerados como seres *pertenecientes* a la naturaleza. Pero es justamente a partir de nuestra impotencia física que se “descubre, sin embargo, una facultad de juzgarnos independientes”³⁷ y por lo tanto una “superioridad sobre la naturaleza en la que se funda una independencia de muy otra clase que aquella que puede ser atacada y puesta en peligro por la naturaleza, una independencia en la cual **la humanidad en nuestra persona** [*Menschheit in unserer Person*] permanece sin rebajarse, aunque el hombre tenga que someterse a aquel poder”³⁸. Y como en el caso de lo *sublime matemático*, lo *sublime dinámico* tampoco debe buscarse en la naturaleza sino en el sujeto que la contempla y que siente a través de ella el poder que lo derrumba como ser sensible pero que al mismo tiempo revela, expone, en el derrumbarse sensible, que él no es sólo una parte sensible de la naturaleza. “La naturaleza, en nuestro juicio estético,”- escribe Kant- “no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) (...) La naturaleza se llama aquí sublime porque eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede hacerse sensible **la propia sublimidad de su determinación**, incluso por encima de la naturaleza”³⁹.

¿En qué consiste, entonces, esa *sublimidad propia* de la determinación del hombre?, ¿de qué otra “especie” es esta fuerza capaz de resistir al poder natural que se alza intangible, “sin rebajarse”, aún cuando lo sensible en el hombre se derrumba, preservando en él a la *humanidad en su persona*⁴⁰? ¿de qué fuente emana esa fuerza? Ahora sí podemos volver a las pocas líneas que Kant dedicaba al sentimiento de lo sublime en la introducción a la *Crítica del juicio*. En el párrafo 7, como hemos dicho, Kant señalaba que si bien en lo bello hay una representación de la finalidad de los objetos para el sujeto, “la capacidad de sentir un placer nacido de la reflexión sobre la forma de las cosas (**de la naturaleza,**

³⁶ Ibid., p. 159 (V, 261)

³⁷ Ibid. (V, 261)

³⁸ Ibid. (V, 261, 262)

³⁹ Ibid., p. 159, 160 (V, 262)

⁴⁰ Para una discusión sobre el origen del concepto kantiano de *persona* en la filosofía de Leibniz, ver: Philonenko, A., “L’architectonique de la *Critique de la faculté de juger*” en Parret, H., op. cit., pp. 43 y ss.

tanto como del arte) expresa no sólo una finalidad de los objetos en relación con el Juicio reflexionante, conformemente al concepto de la naturaleza que tiene el sujeto, sino también al revés, una finalidad del sujeto con relación a los objetos, según su forma y hasta su carácter informe, **a consecuencia del concepto de libertad**; por eso ocurre que el juicio estético debe ser referido no sólo a lo bello como juicio de gusto, sino también, como nacido de un sentimiento del espíritu, a lo *sublime*⁴¹.

La importancia y la verdadera dimensión del señalamiento de la libertad en relación al sentimiento y al problema de la finalidad en lo sublime -que Kant, por otra parte, y esto es preciso retenerlo para más adelante, refiere tanto al ámbito de la naturaleza como al del arte- merece ser determinada con atención porque aquí se juega el real carácter “suplementario” de la “Analítica de lo sublime”. Para llevar a cabo esta determinación en forma más precisa podemos retroceder hasta 1785, cuando se imprime la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, esto es: cuatro años después de la primera edición de la *Crítica de la Razón Pura*, tres años antes de la *Crítica de la Razón Práctica* y cinco de la propia *Crítica del Juicio*.

4. 4. Una formulación temprana: personas y cosas

El problema general del cual se ocupa la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* es el de la posibilidad de un “principio formal del querer en general”⁴² que sirva de fundamento a la moral. Así constituye un primer intento por llevar la moral al ámbito de la reflexión trascendental, ámbito inaugurado cuatro años antes con la publicación de la primera crítica. La *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* vuelve de hecho sobre la *Crítica de la razón pura*, en especial, sobre el problema que abre la “tercera antinomia de la razón”: el problema que supone la necesidad de admitir a la libertad como un principio causal necesario si se quiere explicar la totalidad de los fenómenos del mundo junto al determinismo mecánico de las leyes naturales. Aceptar la libertad como un

⁴¹Kant, I., CJ, pp. 46, 47 (V, 192)

⁴² Kant, I., *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, traducción de Manuel García Morente corregida por Silvia Schwabzöck, Buenos Aires, EudeBA, 1998 p. 34 (IV, 400)

principio causal supone aceptar una causalidad que exceda el ámbito de la necesidad fenoménica⁴³.

La necesidad que determina a las cosas sometidas a leyes naturales recae sobre el hombre en tanto y en cuanto éste también es parte de la naturaleza. Su expresión son las inclinaciones e instintos que determinan la voluntad. Cuando la voluntad del hombre se determina por medio de instintos e inclinaciones, lo hace naturalmente, en forma mecánica y necesaria. Pero si una moral ha de ser posible, no puede ésta sostenerse sobre la necesidad mecánico natural que mueve a las cosas ciegamente. El deber, en ese sentido, emerge como la única manera en la cual la voluntad puede ser determinada por otra cosa que no sea la necesidad natural y por eso resistirla, moverse *contra* ella: salirse de la esfera de la necesidad natural. Y si el deber ha de ser posible, su principio habrá que encontrarlo “antes que en cualquier experiencia, en la idea de una razón que determina a la voluntad por fundamentos a priori”⁴⁴, una razón que legisla ya no *teóricamente* sobre la posibilidad del *ser*, de la naturaleza, sino *prácticamente* sobre lo que *debe ser*; no sobre las leyes que hacen posible la naturaleza, sino sobre las que hacen posible la libertad como lo opuesto a la necesidad que manda a las cosas en la naturaleza.

Determinada por la razón, la voluntad actúa sometida a necesidad práctica objetiva y no por inclinación natural. Pero dado que la sujeción de la voluntad a la razón es subjetiva, la ley práctica, necesaria en forma objetiva, se vuelve subjetivamente contingente. El imperativo categórico “obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se vuelva ley universal”⁴⁵ representa entonces para el sujeto un principio constrictivo que expresa la relación entre las leyes objetivas del querer en general y la imperfección subjetiva de la voluntad en relación con esas leyes. El “imperativo es categórico, no se refiere a la materia de la acción ni a su resultado, sino a la forma y al principio que de ella se sigue”⁴⁶.

Se trata de la *forma* del deber, en tanto y en cuanto, el deber no puede estar determinado por fin empírico alguno. No son aquí tanto las consecuencias ulteriores de la

⁴³ Cf. Kant, I., *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, México, Porrúa, 1996, p. 212, 213 (B, 472, 475)

⁴⁴ Kant, I., *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, op. cit., p. 45 (IV, 408)

⁴⁵ Ibid., p. 63 (IV, 421)

⁴⁶ Ibid., p. 56 (IV, 416)

acción, sino el problema de la “recta intención” de la voluntad que se determina en forma general por la razón y particularmente constreñida por el imperativo categórico lo que es importante. La cuestión es “hacer el bien, no por inclinación, sino por deber”⁴⁷, obrar no mecánicamente, sino determinado por la razón, esto es: libremente. En ese sentido, la voluntad no puede ser buena *para* algo, buena para algún fin empírico determinado, sino que sólo le es posible a la voluntad ser en sí misma buena⁴⁸. Para eso no hace falta más que “una forma, que consiste en la universalidad, y entonces, la fórmula del imperativo moral se expresa así: que las máximas tienen que ser elegidas de modo tal como si debieran valer como leyes universales”⁴⁹. Esta legislación que la razón no toma de ningún lado más que de sí misma no puede sino ser, en tanto pura forma, general y universalmente válida. Por medio del imperativo categórico cuya forma no establece relación con ningún fin empírico particular, sino sólo con la forma del deber en general, es la voluntad la que, determinada por la razón, se vuelve *autónoma*: se da la ley a sí misma, en oposición a la *heteronomía* mecánico causal de la naturaleza; la ley que la razón se da a sí misma le es propia, la de la naturaleza, no, al menos no *como* razón. Como ser autónomo el hombre legisla para sí mismo. Esa ley, producto de la razón y justamente, en tanto que es una ley, no puede sino ser válida universalmente. Por lo tanto, quien legisla para sí mismo lo hace universalmente. En eso consiste “la dignidad de un ser racional que no obedece a ninguna otra ley que aquella que él se da a sí mismo”⁵⁰ al mismo tiempo que legisla para (junto a) toda la humanidad en él. En ese sentido, y aunque primeramente se haya hablado de la *forma* del deber, todas las máximas tienen también, subraya explícitamente Kant, “una materia, esto es, un fin”⁵¹. Y ese fin, esa *materia*, es justamente la *humanidad* en la *persona* de quien legisla en forma universal. En ese sentido, en una tercera formulación del imperativo categórico, teniendo en cuenta este aspecto, Kant señala que se debe obrar de “tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca solamente como un medio [*daß du, die Menschheit sowohl*

⁴⁷ Ibid., p. 32 (IV, 399)

⁴⁸ Cf. Ibid., p. 26 (IV, 394)

⁴⁹ Ibid., p. 83 (IV, 436)

⁵⁰ Ibid., p. 81 (IV, 434)

⁵¹ Ibid., p. 83 (IV, 436)

in deiner Person, als in der Person eines Jeden anderen jederzeit zugleich als Zweck, niemals bloß als Mittel brauchst]”⁵².

Como pone de relieve Javier Muguerza en su artículo “Kant y el sueño de la razón”, y frente a las caracterizaciones de la fundamentación kantiana del deber en términos de un mero formalismo, la última forma que adopta el imperativo categórico es indudablemente un “principio abiertamente material (...) bastante menos formal que cualquier otro”⁵³. En efecto: contiene en sí mismo a toda la humanidad en la *persona*. Contra una interpretación formalista de la moral kantiana se puede afirmar que no sólo hay un contenido del cual es necesario dar cuenta, sino que además Kant determina ese contenido explícitamente colocando al hombre en tanto ser racional, pero por sobre todas las cosas, a su libertad y a la dignidad que ésta implica, en el ámbito trascendental como principio y fin, como *fin en sí mismo*, de toda acción moral⁵⁴. “Solamente” –escribe Kant– “la dignidad del hombre –como naturaleza racional, sin considerar ningún otro fin o provecho a conseguir por ella (...) debe servir, sin embargo, de imprescindible precepto de la voluntad”⁵⁵.

Es la libertad la que traza la divisoria de aguas entre el hombre y la naturaleza. Todo ser racional, en cuanto tal, constituye la humanidad en su *persona* y es justamente la posibilidad de ser libre lo que lo diferencia de las *cosas* naturales:

“Los seres cuya existencia no se apoya en nuestra voluntad, sino en la naturaleza” –escribe Kant– “tienen no obstante, si son seres irracionales, un valor meramente relativo, como medios, y por eso se los llama cosas [*Sachen*]. A los seres racionales, en cambio, se los llama **personas** [*Personen*], porque su naturaleza los distingue ya como fines en sí mismos”⁵⁶.

La distinción entre *cosas* y *personas* constituye una cuestión fundamental que nos permite volver al sentimiento de lo sublime como sentimiento, según los términos

⁵² Ibid., p. 74 (IV, 429)

⁵³ Muguerza, Javier, “Kant y el sueño de la razón” en Granja Castro, D. M., (coord) *Kant: de la crítica a la filosofía de la religión*, Madrid, Anthropos, p. 147

⁵⁴ Para una lectura que va en esta dirección, y contra una interpretación formalista de la ética kantiana, ver: Kogan, J., op. cit., pp. 23, 24 y ss.

⁵⁵ Kant, I., *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, op. cit., p. 87 (IV, 439)

⁵⁶ Ibid., p. 72, 73 (IV, 429)

empleados en la *Crítica del Juicio*, de “una independencia en la cual la **humanidad en nuestra persona** [*die Menschheit in unserer Person*] permanece sin rebajarse, aunque el hombre tenga que someterse”⁵⁷ al poder de la naturaleza.

El hombre es libre como persona cuando resiste el imperio de la necesidad que se extiende sobre las cosas; y lo hace, con lo único que puede: la ley de la razón pura-práctica que sensiblemente se hace visible como *resistencia* a la necesidad que mueve las cosas, a las inclinaciones en la acción, a la determinación que le es *extraña* al hombre como ser racional, como *persona*. La libertad se manifiesta en la acción cuando ésta es realizada *a pesar de* la necesidad natural, *en oposición* al determinismo de inclinaciones e instintos. De alguna manera se podría decir que es “fácil” obrar moralmente cuando nada hay que lo impida y todo impulsa a ello; la cuestión es hacerlo cuando todo está en contra, cuando la naturaleza –las inclinaciones y el instinto natural- presionan con toda su fuerza sobre la voluntad. Sólo entonces cobra sentido el deber y sólo entonces la libertad se impone en términos de *resistencia*. La libertad saca al hombre de la esfera de las cosas y lo vuelve persona. El hombre que resiste como *persona* muestra a la humanidad, en su resistir, su determinación racional suprasensible. Y “precisamente en esta independencia, que desliga la máxima de todos los móviles,” –señala Kant en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*- “consiste su **sublimidad** [*Erhabenheit*] y hace a todo sujeto racional digno de ser miembro legislador en el reino de los fines”⁵⁸. Mientras que el deber plantea la sumisión a la ley, lo sublime emerge allí donde esta sumisión manifiesta al mismo tiempo que es la propia *persona* la que se da si misma, y a toda la humanidad en sí misma, la ley que la hace libre:

“Aun cuando bajo el concepto de deber pensamos una sumisión a la ley, nos representamos por este medio, sin embargo, una cierta sublimidad [*Erhabenheit*] y dignidad al mismo tiempo en aquella persona que cumple todos sus deberes. Porque no hay en ella sin duda sublimidad alguna en tanto que está sometida a la ley moral, pero si la hay en tanto que es ella al mismo tiempo legisladora y sólo por esto está sometida a la ley.”⁵⁹

⁵⁷ Kant, I., CJ, p. 159 (V, 262)

⁵⁸ Kant, I., *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, op. cit., p. 87 (IV, 439)

⁵⁹ *Ibid.*, p. 88 (IV, 439, 440)

Cuando el determinismo natural pone toda su fuerza y empeño sobre la voluntad, la tarea de esta última se hace más difícil que nunca. Pero es justamente en esa situación límite, y por el hecho mismo de ser límite, que lo suprasensible en el hombre, su razón, al imponerse contra la máxima oposición de la sensibilidad, demuestra entonces su verdadero poder; su correlato en el sentimiento es lo sublime:

“Es más, la sublimidad y la dignidad interior del mandato mostradas en un deber serán tanto mayores, cuanto menores sean las causas subjetivas a favor y mayores las en contra”⁶⁰

La fragilidad sensible del hombre en el medio de la naturaleza a la cual se le superpone la infinita superioridad que en él habita en cuanto ser racional suprasensible, es la que da forma a lo sublime. El sentimiento de lo sublime se asienta justamente sobre esa relación “abismal” que existe entre naturaleza fenoménica y libertad, entre lo sensible y lo suprasensible, entre cosas y personas, que depende de la estructura misma de la razón pura. Una vez más podemos volver al parágrafo 7 de la introducción a la *Crítica del Juicio*: en lo sublime se muestra una finalidad del sujeto frente a los objetos, podemos decir ahora, de la *persona* frente a las *cosas*, a consecuencia del concepto de libertad. El sustrato metafísico del hombre y la naturaleza no puede descubrirse, no puede exponerse, “velado” como está desde un principio por las formas puras de la intuición; si se quiere: lo velado está velado por la razón sistemática y por lo sistemático de la razón. Pero es esa imposibilidad estructural, sistemática, la que determina el lugar del sentimiento, y en especial aquí, del sentimiento de lo sublime: en lo sublime la imposibilidad de una exposición sensible de lo suprasensible es acogida y descargada subjetivamente en el sentimiento. Porque en el sentimiento de lo sublime lo que objetivamente no puede mostrarse, lo suprasensible, lo que no puede exponerse objetivamente, es subjetivamente *sentido*.

⁶⁰ Ibid., p. 69 (IV, 425) Vale la pena señalar aquí que ya en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* Kant indica que “el dominio de las pasiones en nombre de principios es sublime”, Kant, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* en Kant, I., *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir; Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime; Crítica del Juicio*, traducción de Manuel García Morente, México, Porrúa, 1991, p. 138 (II, 215)

Kant señala con claridad en un pasaje la *Crítica de la razón práctica* la relación de la determinación práctica de la voluntad y el sentimiento como si ensayara por primera vez el camino que tomará decididamente en la *Crítica del Juicio*:

“Lo esencial de toda determinación de la voluntad por la ley moral es que como voluntad libre, y por consiguiente no sólo sin cooperación de impulsos sensibles, sino aun con exclusión de todos ellos y con daño de todas las inclinaciones en cuanto pudieran ser contrarias a esa ley, sea determinada sólo por la ley. En esta medida, pues, el efecto de la ley moral como motor es sólo negativo, y como tal, puede ser conocido este motor *a priori*. Pues toda inclinación y todo impulso sensible está fundado en el sentimiento, y el efecto negativo sobre el sentimiento (por daño inferido a las inclinaciones) es él mismo un sentimiento. Por consiguiente, podemos comprender *a priori* que la ley moral, como fundamento de determinación de la voluntad, debe producir un sentimiento porque causa perjuicio a todas nuestras inclinaciones, sentimiento que puede ser denominado dolor, y aquí tenemos ahora el primero y quizá también el único caso en que podemos determinar por conceptos *a priori* la relación de un conocimiento (aquí de una razón pura práctica) con el sentimiento de placer o dolor”⁶¹.

Kant denomina *respeto* al sentimiento que se impone allí donde el motor de la voluntad es la razón pura práctica. ¿Respeto a qué? A la humanidad en la persona, humanidad que se transluce a través de la autonomía, a través de la independencia de la determinación por medio de la legislación de la razón pura práctica. “El *respeto*” –escribe Kant– “se aplica siempre sólo a personas [*Personen*], nunca a cosas [*Sachen*]”⁶². La *personalidad* en el hombre, sensiblemente expuesta por medio de la resistencia a las inclinaciones, es lo que indica en él desde la finitud sensible que lo condiciona y determina, su pertenencia al mismo tiempo a lo que no es sensible:

“No es ninguna otra cosa más que la *personalidad* [*Persönlichkeit*], es decir, la libertad e independencia del mecanismo de toda la naturaleza, considerada esa libertad, sin embargo, al mismo tiempo como una facultad de un ser que está sometido a leyes puras prácticas peculiares, es decir, dadas a su propia razón, la persona, pues, como perteneciente al mundo de los sentidos, sometida a su propia personalidad, en cuanto pertenece al mismo tiempo al mundo inteligible; y entonces no es de admirar que el hombre, como perteneciente a ambos mundos, tenga que considerar su

⁶¹ Kant, I., *Crítica de la razón práctica*, traducción de E. Miñana y Villagrasa y Manuel García Morente, en Kant, I., *Crítica de la razón práctica; Crítica del Juicio; Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1951, p 74 (V, 72, 73)

⁶² *Ibid.*, p. 76 (V, 76)

propio ser, en relación con su segunda y más elevada determinación, no de otro modo que con veneración y las leyes de la misma con el sumo respeto (...) El hombre, en verdad, está bastante lejos de la santidad; pero la *humanidad* en su persona tiene que serle santa. En toda la creación puede todo lo que se quiere y sobre lo que se tenga algún poder, ser también empleado *sólo como medio*; únicamente el hombre, y con él toda criatura racional, es *fin en sí mismo*. Él es, efectivamente, el sujeto de la ley moral, que es santa, gracias a la autonomía de su libertad”.⁶³

Es la “idea de la personalidad [*Persönlichkeit*]” la que “despierta el respeto y que **nos pone delante de los ojos la sublimidad [*Erhabenheit*] de nuestra naturaleza** (según su determinación)”.⁶⁴ Kant concluye la *Crítica de la razón práctica* con un largo pasaje que pese a su extensión conviene transcribir íntegramente porque en él se remite en forma directa a los términos que dan forma al sentimiento de lo sublime:

“Dos cosas llenan el ánimo de admiración y respeto, siempre nuevos y crecientes, cuanto con más frecuencia y aplicación se ocupa de ellas la reflexión: *el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí*. Ambas cosas no he de buscarlas y como conjeturarlas, cual si estuvieran envueltas en oscuridades, en lo trascendente fuera de mi horizonte; ante mí las veo y las enlace inmediatamente con la consciencia de mi existencia. La primera empieza en el lugar que yo ocupo en el mundo exterior sensible y ensancha la conexión en que me encuentro incalculable de mundos sobre mundos y sistemas de sistemas, en los ilimitados tiempos de su periódico movimiento, de su comienzo y de su duración. La segunda empieza en mí

⁶³ Ibid., p. 86 (V, 87)

⁶⁴ Ibid. Lyotard advierte contra una rápida identificación del respeto con lo sublime, indicando que el respeto no es un sentimiento estético, y efectivamente no lo es. Lyotard, J.-F., *Leçons sur L'Analytique du sublime*, op. cit., p. 148. Sin embargo, vale la pena señalar que la estructura sobre la cual el respeto y lo sublime se levantan parece ser la misma, la primacía de la razón práctica, de la libertad de la *persona* puesta en juego como resistencia frente a las *cosas*, y que ya en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* Kant asocia *respeto y sublimidad* cuando escribe que “las cualidades sublimes infunden respeto”. Kant, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, op. cit., p. 136 (II, 211). En ese sentido, y contrariamente a lo que afirma Lyotard, Guyer señala que “la experiencia de lo sublime puede parecer idéntica al sentimiento moral fundamental del respeto”, Guyer, P., “The Symbols of Freedom in Kant’s Aesthetics”, en Parret, H., op. cit., p. 344; una observación similar sobre la relación del sentimiento de lo sublime y el respeto puede ser encontrada a su vez en el artículo “On Sublimity, Genius and the Explication of Aesthetic Ideas” de Rudolf A. Makkreel, Makkreel, Rudolf A., “On Sublimity, Genius and the Explication of Aesthetic Ideas”, en Parret, H., op. cit., p. 618, así como también en el trabajo de Jacobo Kogan, *La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos*, Kogan, J., op. cit., pp. 67, 68

invisible yo, en mi personalidad [*meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit*], y me expone en un mundo que tiene verdadera infinidad, pero sólo penetrable por el entendimiento y con el cual me reconozco (y por ende también con todos aquellos mundos visibles) en una conexión universal y necesaria, no sólo contingente como en aquel otro. El primer espectáculo de una innumerable multitud de mundos aniquila, por decirlo así, mi importancia como *criatura animal* que tiene que devolver al planeta (un mero punto en el universo) la materia de la que fue hecho después de haber sido provisto (no se sabe cómo) por un corto tiempo, de fuerza vital. El segundo, en cambio, eleva mi valor como inteligencia infinitamente por medio de mi personalidad, en la cual la ley moral me descubre una vida independiente de la animalidad y aun de todo el mundo sensible, al menos en cuanto se puede inferir de la determinación conforme a un fin que recibe de mi existencia por esa ley que no está limitada a condiciones y límites de esta vida, sino que va a lo infinito”.⁶⁵

4. 5. El sentimiento de la inaccesibilidad objetiva de la idea

Como se había planteado en un comienzo, la *Crítica del Juicio* intenta dar una respuesta al problema general del abismo entre naturaleza y libertad, tomando a la reflexión como medio para que un sistema de la filosofía no absoluto sea posible. A la luz de este señalamiento, es posible volver ahora a la cuestión del carácter “suplementario” que el propio Kant atribuye al análisis del sentimiento de lo sublime, para intentar determinarla con mayor precisión. Para eso conviene pensar el sentido del carácter “suplementario” de la “Analítica de lo sublime” en la *Crítica del Juicio* no tanto como *apéndice* de la “Analítica de lo bello” sino más bien como *complemento*, esto es, como una parte sin la cual la “Analítica del juicio estético” como un todo no estaría completa.

En el Juicio estético Kant encuentra, tomando a la reflexión como medio, una solución subjetiva al problema del abismo que separa lo sensible de lo suprasensible, una solución no absoluta al problema del sistema. Si se tiene en cuenta que en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* lo sublime ya aparece asociado a la separación de naturaleza y libertad, al abismo que en la *Crítica del Juicio* se intenta conjurar por medio del concepto de sistema, se puede proponer que lo bello constituye el aspecto verdaderamente novedoso de la *Crítica del Juicio* estético, y no lo sublime. Por

⁶⁵ Kant, I., *Crítica de la razón práctica*, en op. cit., p. 150 (V, 161, 162)

medio del juicio de gusto, por medio del principio de la finalidad como principio de los juicios estéticos reflexionantes, la concordancia entre lo sensible y lo suprasensible puede ser pensada subjetivamente; bajo esa luz, la naturaleza deja de aparecer ante los ojos como el mero mecanismo que es, para ser considerada en forma reflexiva –por lo tanto, subjetivamente- como teniendo una finalidad, aunque una finalidad indeterminada objetivamente. De hecho, eso y no otra cosa es la *reflexión*: el reflejo posible en la naturaleza de un entendimiento y su referencia a un sujeto que la conoce. Pero que lo bello sea lo nuevo no quiere decir necesariamente que sea más importante que lo sublime; por lo menos eso indica la profundidad de la estructura en la cual se apoya el sentimiento de lo sublime, profundidad que evidencia el hecho de que se lo encuentre presente ya en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* así como también en la *Crítica de la razón práctica*: lo sublime se apoya en el abismo que intenta sortear lo bello. Efectivamente, la *Crítica del Juicio* repite en el análisis de lo *sublime matemático* como en el de lo *sublime dinámico*, la misma estructura que es posible rastrear ya en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* y la *Crítica de la razón práctica*, la oposición *objetiva* entre naturaleza y libertad y la primacía de la libertad que se resuelve subjetivamente en el sentimiento, en la “sublimidad” de la *persona*. Y en efecto Kant señala en la *Crítica del Juicio* que “no se puede pensar bien un sentimiento hacia lo sublime (...) sin enlazar con él una disposición del espíritu semejante a la disposición hacia lo moral”⁶⁶, porque lo sublime se produce “en cuanto podemos adquirir la conciencia de que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros, y por ello también a la naturaleza fuera de nosotros”⁶⁷.

La finalidad en lo sublime no surge de la relación de la naturaleza con las facultades de conocer del sujeto. Todo lo contrario, lo sublime se produce cuando la naturaleza se muestra en toda su fuerza y tamaño material *contra* la naturaleza sensible del sujeto, ya sea

⁶⁶ Kant, I., CJ, p. 171 (V, 268)

⁶⁷ *Ibid.*, p. 163 (V, 264) Lyotard observa por su parte que la universalidad de lo sublime, a diferencia de la universalidad de lo bello, que es la universalidad de la indeterminación conceptual, está mediada por la ley moral. La universalidad de lo sublime, es la universalidad de la ley moral: “si no tenemos la idea de la libertad y de su ley, no tenemos sentimiento sublime”, Lyotard, J.-F., *Leçons sur L'Analytique du sublime*, op. cit., p. 277

en la forma de inclinaciones, como en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, ya en la representación de una magnitud o de una fuerza, como en la *Crítica del Juicio*⁶⁸. Es justamente esa falta de finalidad que se deja ver como amenaza para lo que de sensible hay en el sujeto la que despierta lo que de suprasensible hay en él y que excede con mucho a la naturaleza sensible; y es por eso que se produce la representación de una finalidad, que, frente a la positividad del placer en lo bello y a la posibilidad subjetiva de una reunión reflexiva de naturaleza y libertad, da pie a un placer que Kant caracteriza como *negativo*⁶⁹ y cuyo origen se encuentra en la concordancia de la *imposibilidad objetiva* de una exposición estética de lo suprasensible, con las leyes de la razón:

“Tomadas literalmente y consideradas lógicamente, no pueden las ideas ser expuestas. Pero cuando nosotros ampliamos nuestra facultad de representación empírica (matemática o dinámica) para la intuición de la naturaleza, viene inevitablemente, además, la razón, como facultad de la independencia de la absoluta totalidad, y produce el esfuerzo del espíritu, aunque éste sea vano, para hacer la representación de los sentidos adecuada con aquella. Ese esfuerzo mismo y el **sentimiento de la inaccesibilidad de la idea** [*das Gefühl der Unterreichbarkeit der Idee*] por medio de la imaginación, es una exposición de la finalidad subjetiva de nuestro espíritu en el uso de la imaginación para la determinación suprasensible del mismo, y nos obliga a *pensar* subjetivamente la naturaleza misma en su totalidad, como exposición de algo suprasensible, sin poder realizar objetivamente esa exposición”⁷⁰.

En el sentimiento de lo sublime, como *sentimiento de la inaccesibilidad de la idea* no sólo se produce un placer negativo, sino “una exposición de lo infinito” que, según señala Kant, no puede ser sino abstracta, resultado de una consideración negativa sobre la sensibilidad por encima de la cual, objetivamente, “la imaginación nada encuentra (...) en donde se pueda mantener”⁷¹. Objetivamente nada hay entre naturaleza y libertad más que un abismo. Ahora podemos decir aquí, en relación con lo que se ha expuesto, que es la

⁶⁸ “Lo que es superado en lo ético y en lo sublime,” –escribe por su parte Kogan– “son las inclinaciones y los límites de la imaginación. Y el placer proviene del restablecimiento de la jerarquía axiológica entre nuestras dos naturalezas, la sensible y la inteligible, esto es, el predominio de lo nouménico sobre lo fenoménico en nuestro ser (...) de la libertad sobre la causalidad mecánica”, Kogan, J., op. cit., p. 75

⁶⁹ Cf. Kant, I., CJ, p. 172 (V, 269)

⁷⁰ Ibid., p. 170 (V, 268)

⁷¹ Ibid., p. 181 (V, 274)

consideración objetiva del abismo mismo, la que produce una finalidad en el sentimiento de lo sublime; en lo sublime lo suprasensible es señalado, negativamente, por medio de la consideración del abismo que lo separa de lo sensible:

“Lo trascendente para la imaginación (hacia lo cual es empujada en la aprehensión de la intuición) es para ella, por decirlo así, un abismo [*Abgrund*] donde teme perderse a sí misma, pero para la idea de lo suprasensible en la razón, el producir semejante esfuerzo de la imaginación no es trascendente sino conforme a su ley; por lo tanto, es atractivo justamente en la medida en que es repulsivo para la mera sensibilidad. El juicio mismo, sin embargo, sigue siendo estético, porque sin tener a su base concepto alguno determinado del objeto, representa solamente el juego subjetivo de las facultades del espíritu (imaginación y razón), incluso como armónico en su contraste”⁷².

Mientras que la mirada se dirigía esperanzada a la naturaleza en lo bello, en lo sublime se trata en cambio de la manifestación del estado objetivo de las cosas: la imposibilidad fáctica, *objetiva*, de un acceso teórico al mundo nouménico, *la inaccesibilidad de la idea*; imposibilidad que es recogida subjetivamente en el sentimiento como conforme a fin, porque señala a la razón pura y a la primacía de la libertad. La violencia que la razón ejerce sobre la imaginación en lo sublime al forzar la comprensión de lo infinito en una intuición, tiene como finalidad “extenderla adecuadamente a su propia esfera (la práctica) y dejarla ver más allá en lo infinito, que para aquella es un abismo [*Abgrund*]”⁷³. En lo bello el hombre escucha, o abriga la esperanza de escuchar, una palabra familiar por parte de una naturaleza que se le aparece ya no en su carácter fenoménico, sino en cuanto puede ser pensada subjetivamente como teniendo una finalidad, dirigida hacia él pero sólo en forma indeterminada; es así el primer indicio de una conciliación subjetiva práctico-fenoménica a la cual corresponde, objetivamente, la imposibilidad de un conocimiento teórico de lo nouménico. Esta imposibilidad es, con todo, un mandato de la razón pura. Lo sublime, que para Burke constituía el límite mismo de lo que la mente era capaz de sentir, es recogido por Kant como el sentimiento que lleva al sujeto al límite mismo de lo experimentable para dejarle entrever⁷⁴ en el sentimiento,

⁷² Ibid., p. 153 (V, 258)

⁷³ Ibid., p. 165 (V, 265)

⁷⁴ “la impotencia de la imaginación” en lo sublime, señala por su parte Lyotard, “atestigua a contrario que procura hacer ver incluso lo que no puede ser visto, y así aspira a armonizar su objeto con el de la razón; y por

para dejarle “pensar” sin “conocer”, y en forma negativa, lo que está más allá de la experiencia. Ante el límite de lo sensible, *se nos recuerda*, decía Kant, lo suprasensible: tenemos una razón pura (práctica).

La esperanza que el Juicio estético de lo bello dirige a las *cosas*, al mundo de los objetos, en lo sublime apunta a la *persona*: es la esperanza en la libertad, la esperanza *a consecuencia del concepto de libertad*; y es sólo cuando cae el ropaje sensible del hombre que se descubre lo que de suprasensible hay en él. El juicio estético reflexionante sobre el sentimiento de lo sublime, “descansa en ideas que miran más allá, por encima de todo interés sensible”⁷⁵, a “la moralidad [que] es una segunda (suprasensible) naturaleza; de esta conocemos sólo las leyes, sin poder alcanzar, mediante la intuición, la facultad suprasensible en nosotros mismos que encierra el fundamento de esa legislación”⁷⁶. La imposibilidad de alcanzar lo suprasensible en la intuición es una consecuencia de la arquitectura de la razón pura, que así se deja *sentir* en su inaccesibilidad objetiva, que se expone negativamente por medio de su ser inexponible, que es señalada por medio de la imposibilidad de exposición que es su mandato, cuando “el espíritu se siente capaz de saltar las barreras de la sensibilidad en otro sentido (el práctico)”⁷⁷. Es *porque* la sensibilidad encuentra su límite que es posible señalar más allá de ella, sin poder ante aquello que no constituye de ninguna manera conocimiento objetivo, ver nada sino ser sólo conducido a ciegas por el sentimiento. Se hace presente así el límite hasta el cual le es permitido llegar al hombre -límite detrás del cual “los sentidos no ven ya nada más delante de sí y sin embargo, permanece imborrable la idea de la moralidad”⁷⁸ - en un sistema de la filosofía que debe mantener por fuera de la esfera de la experiencia objetiva lo suprasensible que, sin embargo, el sistema mismo anuncia subjetivamente y hace presente negativamente en el sentimiento de lo sublime. Lo sublime es posible a partir de la imposibilidad del acceso a lo nouménico que el sistema mismo impone, porque es esa imposibilidad la que es juzgada

otra parte la insuficiencia de las imágenes es un signo negativo de la inmensidad del poder de las ideas”, Lyotard, J.-F., “Lo sublime y la vanguardia” en Lyotard, J.-F., *Lo inhumano*, op. cit., p. 103

⁷⁵ Kant, I., CJ, p. 184 (V, 275)

⁷⁶ Ibid., p. 183 (V, 276)

⁷⁷ Ibid., p. 147 (V, 256)

⁷⁸ Ibid., p. 182 (V, 274)

como conforme a fin, la que es *sentida* en lo sublime; imposibilidad que se manifiesta objetivamente como una ley de la razón, y que es evacuada subjetivamente a través del sentimiento, como *el sentimiento de que tenemos una razón pura*. Como se ha intentado mostrar mediante la referencia a la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* y a la *Crítica de la razón práctica*, esta relación descansa en la estructura profunda, medular, de la filosofía kantiana: en la estructura que opone, por medio de un abismo, *cosas y personas*. Estéticamente, señala Kant en la *Crítica del Juicio*, corresponde representarse el bien moral en forma negativa:

“no tanto como bello, sino más bien como sublime, de suerte que despierta más bien el sentimiento del respeto (...) porque la naturaleza humana concuerda con aquel bien, no por sí misma, sino sólo por la violencia que la razón hace a la sensibilidad”⁷⁹

Alrededor del sentimiento de lo sublime puede verse en toda su crudeza la dificultad con la que lidia Kant al emprender el camino del sistema de la filosofía como un sistema no absoluto, porque lo suprasensible que es sustraído de la experiencia objetiva, es acogido subjetivamente en el sentimiento. En el fragmento 993, que forma parte de la sección “Antropología” del segundo volumen del *Kants handschriftlicher Nachlaß*, cuya fecha ha sido establecida alrededor de los años 1788 y 1789 –esto es: uno o dos años antes de la publicación de la *Crítica del Juicio*- Kant vuelve sobre lo sublime. Allí mantiene la referencia al abismo que al mismo tiempo impulsa subjetivamente el sentimiento hacia lo suprasensible:

“De lo sublime. Se trata de aquello en cuya representación (de la imaginación) el ánimo [*Gemüth*] siente su determinación o disposición de ensancharse hasta lo que sobrepasa toda medida de los sentidos. **Es, en cierto modo, el descubrimiento del abismo en nuestra propia naturaleza extendiéndose sobre los límites del sentido.** –De ahí el estremecimiento que nos asalta-. Un temor que es siempre disipado por el recuerdo de su seguridad, y una curiosidad que resulta demasiado grande para nuestra capacidad de comprensión. Montañas y planicies. En cierto modo, la naturaleza en su violenta destrucción, de ahí la fábula de los gigantes. –Induce a la exaltación de la imaginación y por ello el ánimo cae en el temor de la sobreexcitación y el delirio. Burke – Milton – Klopstock. El descenso de Eneas al infierno. –La noche es sublime; el día, bello.

⁷⁹ Ibid., p. 176 (V, 271)

Desiertos habitados por espíritus. – Antiguos castillos abandonados. – **La profundidad del ánimo en lo moral es sublime.**”⁸⁰

Volviendo a Burke, aquí también estamos ante el límite de lo que la mente es capaz de sentir: tenemos, decía Kant, una razón pura; una razón pura que se “muestra” en el sentimiento, pero que no se ve, porque más allá de la sensibilidad, de la intuición sensible, lo suprasensible se encuentra envuelto en la oscuridad objetiva. ¿Qué hay más allá del límite que la mirada no puede transgredir? Esa pregunta, que está implícita en la forma negativa mediante la cual el sentimiento de lo sublime señala a lo suprasensible, es la que se hará Schiller cuando lea a Kant. //

⁸⁰ Kant, I., *Fragmentos sobre estética*, presentación, traducción y notas de Ricardo Ibarlucía y Pablo Gianera, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1999, pp. 8,9

Schiller y la *ampliación* de Kant

Desde finales de la década del '80 del siglo XVIII, Friedrich Schiller se dedicó a un riguroso estudio de la filosofía, en el cual leyó con gran detenimiento la obra de Kant. Esos años de trabajo le valieron finalmente la obtención de una cátedra en la Universidad de Jena, ciudad a la que se trasladó en 1792 y en la que permaneció hasta el año siguiente. Durante su estadía en Jena dictó un curso sobre estética y de los manuscritos que utilizó para las clases, publicados en su revista *Neue Thalia*, resultó entre 1791 y 1793 la edición en compendio de dos trabajos acerca del sentimiento de lo sublime: *De lo sublime* y *Sobre lo patético*. La influencia de la lectura de la *Crítica del Juicio* en la elaboración del compendio es manifiesta; como subtítulo Schiller puso a la primera parte, *De lo sublime*, las siguientes palabras: *Ampliación de algunas ideas de Kant*. En el estudio preliminar a la versión en español de ambos trabajos, Alfred Dornheim sugiere inclusive, que la razón por la cual Schiller decidió más adelante excluir este escrito de la edición de sus obras completas fue justamente el hecho de considerarlo poco original¹. Sin embargo, el hecho de que Schiller proponga justamente *ampliar* a Kant supone dos cosas: la primera, que se retoma lo que ya se ha dicho; la segunda: que se puede decir todavía algo más, y eso es lo que hace Schiller.

Como hemos señalado, la *Crítica del Juicio* gira en general alrededor del problema de mantener una tensión contenida, tensión que alcanza su punto más álgido en el sentimiento de lo sublime como *sentimiento* de la determinación suprasensible del sujeto que se produce enfrentado a la imposibilidad de una exposición objetiva de dicha determinación, como sentimiento de la *persona* frente a las *cosas*. La *ampliación* de Schiller se dirige a lo que, en Kant, ya se encuentra suficientemente tenso: la relación que se establece en lo sublime entre el sentimiento y la exposición negativa de lo suprasensible.

¹ Dornheim, Alfred., "Introducción" en Schiller, Friedrich, *De lo sublime. Sobre lo patético*, ed. Bilingüe, traducción de Alfred Dornheim, Mendoza, Instituto de Estudios Germánicos, Universidad Nacional de Cuyo, 1947, p. 9 (nota)

La *ampliación* de Schiller es una puesta en blanco sobre negro de algunas tesis de Kant, una “pasada en limpio” que profundiza la tensión presente ya en la reflexión kantiana mediante la introducción de modificaciones sutiles con respecto a la propuesta de la *Crítica del Juicio*. –“poco originales” según refiere Dornheim, consideró el propio Schiller- pero que agudizan la cuestión en una lectura que el planteo de Kant parecería sugerir, aunque negativamente.

5. 1. Lo sublime teórico y lo sublime práctico

“Llamamos sublime” -escribe Schiller al comienzo de *De lo sublime*- “a un objeto, ante cuya representación nuestra naturaleza sensible siente los propios límites; nuestra naturaleza racional, empero, su superioridad, su exención de límites; objeto, al que no podemos resistir, pues, físicamente, pero sobre el cual nos elevamos moralmente, es decir, por medio de ideas. **Sólo como seres sensibles somos dependientes; como seres racionales somos libres**”². La relación de dependencia de la que habla aquí Schiller se plantea cuando algo que está “fuera de nosotros” contiene la “causa por lo cual algo en nosotros llega a ser posible”³. Bajo este punto de vista, lo sublime se anuncia ya como el sentimiento de la independencia del sujeto en relación a la posibilidad de todo objeto entendido éste último en términos de representación que ejerce una determinación necesaria, mecánica, sobre el sujeto; esto es: como la independencia de la razón pura práctica por sobre la teórica. Y justamente Schiller en éste primer desarrollo acerca de lo sublime estrecha el vínculo entre sublimidad y libertad, vínculo que, como hemos señalado anteriormente, tiene su raíz en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* y en la *Crítica de la razón práctica* de Kant. La libertad se pone en acto como resistencia frente a la necesidad natural, esa es la lectura de Schiller. Así, para que se “muestre” la libertad tiene que haber necesariamente *dependencia* física, dependencia sensible que aquí también,

² Schiller, F., *De lo sublime* en Schiller, F., op. cit. p. 21 Tanto para *De lo sublime* como para *Sobre lo patético* seguimos aquí la edición bilingüe preparada por Dornheim, de ella tomamos los términos en alemán que transcribiremos cuando sea necesario.

³ Ibid.

como sucedía con Kant, adquiere en el hombre la forma del *instinto*. En efecto Schiller señala que, para que se de el sentimiento de lo sublime, la naturaleza debe hallarse “en contradicción con nuestros instintos”⁴. Instintos que, por otra parte, reduce básicamente a dos: el *instinto de representación* y el *instinto de conservación*. Mientras que el primero “tiende al conocimiento”, el segundo tiende “a sentimientos, y por lo tanto, a percepciones interiores de la existencia”⁵. Así las cosas, la dependencia frente a la naturaleza se plantea entonces en relación dual: en lo tocante a la *representación* para el conocimiento y a la *autoconservación* para la existencia. Es por estos dos cabos que la naturaleza *nos tiene*: nos tiene como seres naturales, como seres *de* la naturaleza. Con esta división Schiller alude y recupera explícitamente la caracterización doble de lo sublime que proponía Kant al dividir lo sublime en *matemático* y *dinámico*. “Kant llama prácticamente sublime lo sublime del poder o lo sublime dinámico, en oposición a lo sublime matemático”⁶, escribe Schiller, para sugerir a continuación un sutil cambio en la denominación que, sostiene, apunta a iluminar con más precisión qué es lo que se juega realmente en el sentimiento de lo sublime:

“Pero, pues que de los conceptos dinámico y matemático, no puede inferirse, con suficiente claridad, si la esfera de lo sublime queda exhausta o no mediante tal clasificación,” –sigue Schiller– “yo he preferido la de **sublime teórico** y **sublime práctico** [*Theoretisch und Praktischherhabene*]”⁷.

Este pequeño cambio en los términos ya es una novedad y es el primer movimiento aplicado en el proceso general de *ampliación* que propone Schiller. Lo *sublime teórico* se produce ante aquello que se opone sólo a las condiciones de conocimiento; lo *sublime práctico*, en cambio, ante una representación de aquello que se opone a las condiciones naturales que hacen posible la existencia del hombre *como ser sensible*. La naturaleza tiene en su poder las condiciones que hacen posible la existencia del hombre *como ser natural*, señala Schiller acerca de lo sublime práctico, el instinto de conservación funciona frente a ella como un “guardián”⁸ que señala mediante el dolor la presencia de ese poder. Cuando la

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid., p. 23

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., p. 55

existencia se ve amenazada, el dolor sirve como una advertencia ante el peligro, impulsando al instinto de conservación a oponer resistencia. Pero cuando el peligro es de una suerte tal que no hay resistencia física posible, argumenta Schiller, el dolor abre paso al temor y el objeto se transforma en un objeto *terrible*. Pero esta representación terrible lo es sólo en relación al hecho de que quien contempla es a la vez un ser natural cuya existencia se encuentra en manos de la naturaleza que se lanza contra él. Porque *sólo* como ser natural quien contempla la naturaleza se encuentra en sus manos. En cambio “aquello que, en nosotros, no es naturaleza ni está sometido a la ley natural” –agrega Schiller– “nada tiene que temer de la naturaleza fuera de nosotros (...) la naturaleza representada como un poder que puede, cierto es, determinar nuestro estado físico, pero ningún dominio tiene sobre nuestra voluntad, es dinámica o prácticamente sublime”⁹.

Mientras que lo sublime teórico implica una idea que la imaginación no es capaz de representar, lo sublime práctico implica “la idea de un peligro, que nuestra fuerza física no se siente capaz de vencer”¹⁰, un poder ante el cual toda tentativa de oposición sensible va a parar al fracaso. Como sucedía en la argumentación kantiana, las dos ramas en las que se divide el análisis del sentimiento de lo sublime terminan por producir en la oposición a la naturaleza bajo la forma del instinto la revelación de “una fuerza (...) que por un lado puede pensar más de lo que conciben los sentidos y que, por otro, nada teme en cuanto a su independencia ni sufre violencia alguna en sus manifestaciones, aunque su compañero sensible hubiere de ser vencido por el terrible poder”¹¹.

Ahora bien, el pasaje de los términos “matemático” y “dinámico” a “teórico” y “práctico” produce una transformación asimétrica en la relación de las dos formas de sublimidad que en Kant se encontraban, en principio, en pie de igualdad: evidentemente, tal como se han puesto las cosas, no es lo mismo que algo contrarie la capacidad de conocimiento o que ponga en juego la existencia misma, que es a su vez la condición de posibilidad de todo conocimiento. Para poner de relieve la asimetría entre lo *sublime matemático* y lo *sublime práctico*, Schiller señala en efecto que por medio del “horror” que produce un objeto que se opone a la existencia sensible del hombre, el instinto de

⁹ Ibid., p. 25

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

conservación “habla con una voz mucho más alta que el instinto de representación”¹². Si la afirmación de Schiller sugiere la pregunta acerca de qué es lo que dice esa voz que habla en el instinto de conservación, podemos recordar que en la *Indagación...* Burke también señalaba al dolor como mensajero, en particular, como mensajero del rey de los terrores¹³. Al poner una amenaza sobre la vida misma, el objeto terrible afecta a la naturaleza sensible del observador con una violencia mayor que aquella mostrada en el objeto cuya imposibilidad de representación produce lo sublime teórico al revelar una capacidad de pensar más allá de aquello que se muestra en la sensibilidad. Lo sublime práctico es la válvula de escape que evacua en el sentimiento, ahora puesto en palabras explícitas por Schiller, la imposible exposición de lo suprasensible en el hombre. Frente a lo sublime teórico, en lo sublime práctico “la diferencia entre la facultad sensible y la suprasensible se siente tan vivamente y la superioridad de la razón y la libertad interior del espíritu [*Gemüth*] se hacen tanto más patentes”¹⁴. Y dado que “toda la esencia de lo sublime descansa en la conciencia de esa nuestra libertad racional, y todo deleite [*Lust*] ante lo sublime se origina precisa y solamente en esa conciencia,” –concluye Schiller– “se desprende por sí mismo (y así enseña también la experiencia) que en la representación estética lo terrible deba conmover más viva y agradablemente que lo infinito y que, por

¹² Ibid., p. 27

¹³ Schiller conoció la obra de Burke y la menciona de hecho en la primera carta que envía a Gottfried Köner fechada el 25 de enero de 1793 en Jena y en la decimoquinta carta que integra las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. “Es interesante darse cuenta de que mi teoría es una cuarta forma posible para definir lo bello. Lo bello se explica o bien de manera objetiva o subjetiva; esto es, o bien de manera sensible-subjetiva (como Burke y otros), o racional-subjetiva (como Kant), o bien de manera racional-objetiva (como Baumgarten, Mehdelssohn y toda la muchedumbre de los amantes de la perfección), o, finalmente, de manera sensible-objetiva: un término que sin duda en principio te resultará difícil de entender, a no ser que compares las otras tres formas entre sí”, Schiller, F., *Kallias* en Schiller, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, ed. Bilingüe, Estudio preliminar de Jaime Feijóo, traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona, Anthropos, 1990, p.5; “Burke en sus *Investigaciones filosóficas sobre el origen de nuestros conceptos acerca de lo sublime y de lo bello* convierte la belleza en pura vida”, Schiller, F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en Schiller, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., p.235.

¹⁴ Schiller, F., *De lo sublime* en op. cit., p. 27

consiguiente, lo sublime práctico, en cuanto atañe a la intensidad del sentimiento, le lleve por anticipado una gran ventaja a lo sublime teórico”¹⁵.

Schiller parecería aquí retornar en cierta medida el primer planteo que en Kant emparejaba lo sublime con el sentimiento de la determinación racional del hombre frente a los objetos en el párrafo 7 de la *Crítica del Juicio* y que aparecía ya en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* como el sentimiento de la *humanidad en la persona* frente a las cosas. En lo *sublime práctico*, sostiene Schiller, el hombre se eleva en el sentimiento por encima del destino, el azar y la necesidad. Mientras que la naturaleza tiene en su poder la existencia física del hombre, la existencia del hombre como ser *de* la naturaleza, le proporciona al mismo tiempo una representación de su independencia frente a ella; en el sentimiento de lo *sublime práctico* “**experimentamos [erfahren]**”, agrega Schiller, nuestra determinación racional: “**nuestra independencia práctica de la naturaleza**”¹⁶. Con este deslizamiento hacia la *experiencia* de lo suprasensible en el sentimiento y después de hacer explícita la asimetría entre lo sublime matemático y dinámico estableciendo los términos “teórico” y “práctico” para la distinción de lo sublime, Schiller ha dado el segundo paso de su *ampliación*; un segundo paso que se desprende del primero para trazar un camino que va del sentimiento a la *experiencia* de lo suprasensible en el sentimiento y que parece tomar su fuerza más de la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* y la *Crítica de la Razón práctica* que de la *Crítica del Juicio* en tanto y en cuanto todo el peso ha sido volcado a lo *sublime práctico* entendido como una resistencia que debe manifestarse en el hombre “moralmente, por su libertad interior”¹⁷. Resistencia que se convierte en el hombre y por medio del sentimiento, en puesta en escena, en escenificación de la “**autonomía íntima de su fuerza racional**”¹⁸. Sólo allí donde se derrumba la sensibilidad puede mostrarse el carácter suprasensible de la determinación racional en el hombre, en palabras de Schiller, la razón pura:

“sólo es sublime aquel objeto frente al cual sucumbimos como seres de la naturaleza, pero del cual nos sentimos absolutamente independientes como

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 29

¹⁷ Ibid., p. 31

¹⁸ Ibid.

seres racionales, como seres no pertenecientes a la naturaleza (...) no debemos competir, como seres naturales, con el objeto, sino que debemos sentirnos independientes de éste por lo que es naturaleza en nosotros (y esto no es sino la razón pura) [*und dies ist nichts anderes als reine Vernunft*]¹⁹

Es en “nuestro yo no físico”²⁰ dónde debe encontrarse el refugio cuando todo lo físico en el hombre se desploma. Lo sublime exige entonces tanta dependencia física como independencia racional para transformar lo terrible; por eso el temor verdadero anula toda sublimidad al llevarse con él la libertad de quien contempla. En ese sentido Schiller sostiene que “el objeto terrible no debe dirigir su poder en contra de nosotros”²¹; la voz del horror que, según decía Schiller, habla más alto en el instinto de conservación que en el de representación, debe ser en efecto traída al espectador a través de la distancia de la representación: del *espectáculo*. El dolor es para Schiller, como era para Burke, un mensajero que recorre la distancia del emisor al espectador. Lo terrible debe existir, pero sólo en la representación, indica Schiller²², para que le sea posible a la razón acudir al amparo de su independencia, para que “la razón pueda refugiarse en la idea de su libertad”²³ y de la autonomía de la voluntad del hombre como *persona*:

“Prácticamente sublime es, pues, cualquier objeto que, si bien nos hace percibir nuestra impotencia como seres de la naturaleza, al mismo tiempo revela en nosotros una facultad de resistencia muy diferente, la cual no elimina el peligro, de nuestra existencia física, sino (lo que es infinitamente más) que separa nuestra existencia física de nuestra **personalidad** [*Persönlichkeit*]. No es, pues, una seguridad material, que se refiere a un solo caso, sino una seguridad ideal que abarca todos los casos posibles, de la cual llegamos a tener conciencia al representarnos lo sublime. Esta sublimidad no se funda, pues, de ningún modo en la superación o anulación de un peligro que nos amenaza, sino en eliminar la última y única condición bajo la cual puede existir un peligro para nosotros; enseñándonos a considerar la parte sensible de nuestro ser, la única que está sujeta al peligro, como un objeto natural ajeno que no interesa en absoluto a

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 35

²² Cf. Ibid.

²³ Ibid.

nuestra verdadera persona [*unsere wahre Person*], a nuestro yo moral [*unser moralisches Selbst*]²⁴

5. 2. La imposibilidad de ver: el velo de Isis

Schiller divide a su vez lo *sublime práctico* en *sublime contemplativo* y *sublime patético* según esté la representación de un objeto como poder que es causa de un sufrimiento acompañada o no de la representación del sufrimiento mismo. En el primer caso, cuando sólo se representa la causa objetiva del sufrimiento pero no el sufrimiento mismo, es el sujeto quien debe transformar el objeto en algo temible, en forma voluntaria, mediante la referencia de la representación por parte de la imaginación al peligro y al instinto de autoconservación. Aquí es la fantasía, indica Schiller, la que descubre a veces y otras crea lo terrible a partir de la representación sin poseer motivo objetivo para ello, transformando objetos de la naturaleza en cosas terribles y temibles.

Schiller explica lo *sublime contemplativo* recurriendo a una reconstrucción antropológica del origen de las transformaciones que la fantasía introduce en la naturaleza. En el estado de infancia del hombre -no en la niñez, sino en el estado primitivo de la cultura- la imaginación obra sin traba y transforma en “horroroso todo lo que no es habitual”²⁵; el instinto de conservación se moviliza ante todo aspecto de la naturaleza en el cual la imaginación cree encontrar un enemigo contra la existencia transformándose entonces, la imaginación, en el soberano absoluto del hombre. Su dominio es un “reino del horror y del temor”²⁶ y allí es cuando se forma, “negra y terrible”²⁷, la superstición. El temor a lo extraordinario desaparece una vez que el hombre ingresa en el estado de cultura, aunque “no tanto como para que no subsista algún vestigio en la contemplación estética de

²⁴ Ibid., pp. 45, 47

²⁵ Ibid., p. 53

²⁶ Ibid.; vale la pena señalar que Burke caracteriza en su *Indagación...* a la imaginación como “la provincia más extensa del placer y del dolor, al igual que es la región de nuestros miedos y esperanzas, y de todas las pasiones que están en conexión con ellas”, Burke, E, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, op. cit. p. 12

²⁷ Schiller, F., *De lo sublime* en op. cit. p. 53

la naturaleza, durante la cual el hombre se entrega deliberadamente al juego de su fantasía”²⁸. A ese miedo y horror atávico que subsiste en el estado de cultura se remonta la fantasía en lo *sublime contemplativo* cuando produce lo terrible a partir de la oscuridad, el vacío, el silencio y lo indeterminado. La oscuridad es terrible, indica Schiller por ejemplo, porque oculta los objetos y subyuga la visión, el “primer guardián de nuestra existencia”²⁹. La imposibilidad de ver es central; como sucedía en la *Indagación...* de Burke también aquí la imposibilidad sensible, física, de ver, está diferida hacia la imposibilidad metafísica de ver lo que está más allá de la sensibilidad; sólo que ahora la imposibilidad de ver es formulada en términos kantianos, como la imposibilidad de un acceso teórico a lo suprasensible. Aunque en lo *sublime práctico* la impotencia física revela la potencia racional de la “persona moral [*moralische Person*]”³⁰ cuyo poder es superior al de cualquier fuerza sensible, y por eso lo *sublime práctico* es a su vez puesto por encima de lo *sublime teórico*, la imposibilidad de ver se mantiene, y se mantiene en relación explícita a lo suprasensible en términos kantianos; señalamiento que Schiller toma inequívocamente de Kant. Porque también Kant recoge en la *Crítica del Juicio* la imposibilidad de ver como imposibilidad metafísica: en ese sentido señala la sublimidad del mandato que en el antiguo testamento, prohíbe hacer imágenes de Dios³¹. La prohibición bíblica, indica Kant, sirve para ilustrar la imposibilidad de una visión de lo suprasensible que sólo sería posible por medio de una intuición intelectual; prohibición sobre la cuál descansa todo el sistema de la filosofía, y lo hace como un sistema no absoluto, como un sistema donde lo suprasensible está sustraído a toda visión desde un principio por las propias condiciones de posibilidad del conocimiento. “La majestad divina vive detrás del velo en el santuario”³², señala por su parte Schiller. En lo sublime la potencia del sujeto alcanza en el sentimiento –que Schiller

²⁸ Ibid., p. 53

²⁹ Ibid., p. 55

³⁰ Ibid., p. 47

³¹ “Quizás no haya en el libro de la ley de los judíos” –escribe Kant en la “Nota general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes- “ningún pasaje más sublime que el mandamiento: «No debes hacerte ninguna imagen tallada ni alegoría alguna, ni de lo que hay en el cielo, ni de lo que hay en la tierra, ni de lo que hay debajo de la tierra » (...) Lo mismo, exactamente, ocurre con la representación de la ley moral y de la capacidad de moralidad en nosotros” Kant, I., CJ, pp. 181, 182 (V, 274)

³² Schiller, F., *De lo sublime*, en op. cit., p. 59

ha transformado ya en *experiencia*- aquello ante lo cual sólo se puede pensar pero no conocer. En una nota al parágrafo 49 de la *Crítica del Juicio* Kant escribe:

“quizás no se haya dicho nada más sublime o no se haya expresado un pensamiento con mayor sublimidad que en aquella inscripción del templo de *Isis* (la madre *naturaleza*): «Yo soy todo lo que es, lo que fue y lo que será, y mi velo no lo ha alzado todavía ningún mortal»³³.

Schiller retoma en forma literal el ejemplo que da Kant cuando anota en *De lo sublime* que “todo lo velado y lo misterioso” contribuye a lo sublime y que “de esa índole es la inscripción que se leía en Sais, Egipto, sobre el templo de Isis: “Yo soy todo lo que es, lo que ha sido y lo que será, ningún hombre mortal ha levantado mi velo”³⁴. Nada hay que la potencia del sujeto pueda hacer frente a ese límite. Si hay algo que debe permanecer oculto, cerrando el acceso teórico a una realidad en sí, a lo suprasensible, en lo sublime el hombre alcanza en el sentimiento el velo que lo cubre y lo mantiene por fuera del alcance de la mirada objetiva que quiere *ver más* de lo que puede ser visto. Como señalamos en el capítulo anterior, lo sublime es el sentimiento de la inaccesibilidad de la idea: esa es la imposibilidad de *ver* que se está señalando aquí, la imposibilidad de un intuir intelectual. Frente al entusiasmo posible de la imaginación en lo sublime que cree ver en una “exposición negativa” lo suprasensible, Kant formula finalmente la prohibición de *ver* en forma abierta y explícita:

“Esta exposición pura, elevadora del alma y meramente negativa, de la sensibilidad, no encierra en cambio, peligro alguno de exaltación, que es una ilusión de querer *ver [sehen]* más allá de todos los límites de la sensibilidad, es decir, soñar según principios (delirar con la razón), justamente porque la exposición en aquella es meramente negativa, pues la imposibilidad de conocer la idea de libertad cierra el camino totalmente a toda positiva exposición”³⁵

³³ Kant, I., CJ, pp. 253, 254 (nota) (V, 316)

³⁴ Schiller, F., *De lo sublime* en op. cit., p. 57

³⁵ Kant, I., CJ, pp. 182, 183 (V, 275)

Y en efecto Schiller agrega que “la libertad del espíritu está perdida cuando la ilusión se trueca en plena verdad”³⁶. El señalamiento propone una vez más volver a Burke, a la distancia que un emisario pone entre el espectador y el rey de los terrores para hacer que la representación de lo sublime sea posible; pero Schiller agrega algo más: “detrás de lo desconocido” –dice– “más bien presumimos algo malo en vez de esperar algo bueno”³⁷. No es a un mortal, repite con Kant cuando cita la inscripción del templo de Isis, a quien le corresponde alzar el velo. Pero en la repetición agrega una pregunta: ¿qué será lo que le cuesta la vida al que ve?:

“La descripción que nos hace Tácito de la solemne procesión de la diosa Herta llega a ser terriblemente sublime por la oscuridad con que él la envuelve. El carro de la diosa desaparece en el corazón del bosque, y ninguno de los que son utilizados para este misterioso servicio, vuelve con vida. Estremecido se pregunta uno, **qué será lo que cuesta la vida al que ve** [*Mit Schauder fragt man sich, was das wohl sein möge, welches dem, der es sieht, das leben kostet*]³⁸

La pregunta de Schiller, *qué será lo que cuesta la vida al que ve*, es, como están las cosas y llevado el hombre en su *persona* ante el velo mismo, una pregunta inevitable. Walter Benjamin señala en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* que “tan pronto como la historia de la filosofía sostuvo con Kant –aunque no por vez primera, sí de un modo explícito y vigoroso–, junto a la posibilidad racional de una intuición intelectual, su imposibilidad en el ámbito de la experiencia, se hizo patente un esfuerzo múltiple y casi febril por volver a recuperar este concepto para la filosofía como garantía de sus más elevadas pretensiones”³⁹. Este movimiento que es efectivamente la marca distintiva de los románticos de Jena y de la recepción idealista de Kant, aún no es explícito en Schiller, pero se encuentra ya presente, como observa Habermas, en forma “modesta”⁴⁰.

³⁶ Schiller, F., *De lo sublime*, en op. cit., p. 61

³⁷ Ibid., p. 55

³⁸ Ibid., p. 59

³⁹ Benjamin, W., op. cit., p. 42

⁴⁰ “Verdad es”- escribe Habermas- “que la *Crítica del juicio* de Kant posibilitó también el acceso a un idealismo especulativo que no podía darse por satisfecho con las distinciones kantianas entre entendimiento y sensibilidad, libertad y necesidad, espíritu y naturaleza, porque en tales distinciones no veía sino la expresión

Aunque Schiller ha ampliado a Kant transformando el sentimiento de lo suprasensible en *experiencia* de lo suprasensible en el sentimiento, la prohibición de *ver* está tan presente en Schiller como en Kant. La novedad es que Schiller se hace la pregunta: ¿qué es lo que cuesta la vida al que *ve*? Esa es la *ampliación* que tiene aún un último paso en estrecha vinculación con lo que según Benjamin constituye el esfuerzo febril de la recepción romántica e idealista de Kant en los hermanos Schlegel, Novalis, Fichte y Schelling. Como hemos dicho, *De lo sublime* es el resultado de los cursos que Schiller dicta en Jena, la ciudad que va servir de centro geográfico al primer romanticismo e idealismo alemán. Benjamin señala que el arte será el *médium* absoluto en el cual el primer romanticismo e idealismo alemán resuelve la prohibición kantiana que pesa sobre la posibilidad de un intuir intelectual: es en el arte a donde ese intuir intelectual se vuelve posible. Y aunque mantenga la prohibición kantiana de *ver*, Schiller es el primero en sugerir la dirección del arte como línea de fuga que será retomada inmediatamente por la recepción posterior: y lo hace justamente refiriendo al arte el sentimiento de lo sublime, en particular, el sentimiento de lo *sublime patético*, tema del segundo escrito que publica en compendio junto a *De lo sublime*.

5. 3. Lo patético

En *De lo sublime* Schiller señala que cuando a la representación del poder se suma la representación del sufrimiento lo *sublime práctico* es *patético*. Aquí lo sublime produce la “representación de la autonomía moral en el sufrimiento”⁴¹. Si el segundo paso de la ampliación de las ideas de Kant consistió en llevar el sentimiento de lo suprasensible a la experiencia de lo suprasensible en el sentimiento, el tercer movimiento consiste en desplazar lo sublime al ámbito del arte: en lo *sublime patético* Schiller encuentra la

de los desgarramientos de la vida moderna. Ahora bien, la facultad mediadora que representa el juicio reflexivo sirvió a Schelling y a Hegel como puente para una intuición intelectual que pretendía asegurarse de la identidad absoluta. Schiller fue mucho más modesto.”, Habermas, J., “Excurso sobre las cartas de Schiller acerca de la educación estética del hombre” op. cit., p. 65

⁴¹ Schiller, F., *De lo sublime* en op. cit., p. 65

fundamentación para la construcción del arte trágico⁴²: la escenificación de la *humanidad* en la *persona* por medio de la resistencia. “La representación del sufrimiento,” –escribe Schiller en *Sobre lo patético*– “como mero sufrimiento, nunca es la finalidad del arte, pero como medio para llegar a ella le es sumamente importante. El fin supremo del arte es la **representación de lo suprasensible** [*die Darstellung des Übersinnlichen*], y el arte trágico en particular lo lleva a cabo debido a que, en el estado de pasión, nos hace palpable nuestra independencia moral de las leyes de la naturaleza”⁴³. Y la forma en que esta *independencia* se hace palpable, la forma en la que se sensibiliza lo suprasensible y en esa medida *(es)* susceptible de representación *patética* *(es)* justamente la *resistencia* entendida en el mismo sentido que le daba Kant al relacionarla con el sentimiento de lo sublime en la acción en el marco de la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* y en la *Crítica de la Razón práctica*⁴⁴. En ese sentido Schiller agrega que “la primera ley del arte trágico era la representación de la naturaleza en el sufrimiento. La segunda es la representación de la resistencia moral, opuesta al sufrimiento”⁴⁵. Es la “**fuerza de resistencia suprasensible**”⁴⁶ la que transforma el padecimiento en la representación de lo patético en sublime, justamente por el hecho de ser suprasensible. “Jamás el sufrimiento en sí,” –agrega Schiller– “sino únicamente la resistencia contra el sufrimiento es patética y digna de ser representada”⁴⁷.

Schiller pone un límite al problema de la representación de lo suprasensible en la resistencia, esto es: a la relación de la representación estética con las ideas de la razón cuyo rasgo distintivo, su ser inexponible, no se le escapa a Schiller. En lo sublime patético la representación de lo suprasensible es una representación *negativa e indirecta*, porque, después de todo, sobre lo suprasensible pesa todavía la restricción kantiana: la

⁴² cf: Ibid p. 65

⁴³ Schiller, F., *Sobre lo patético* en Schiller, F., *De lo sublime. Sobre lo patético*, op. cit., p. 69

⁴⁴ Kant relaciona tempranamente lo sublime y lo dramático: en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* señala al respecto que, en oposición a la comedia, relacionada con el sentimiento de lo bello, el “*Trauerspiel* (...) excita el sentimiento de lo sublime”; Kant, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, op. cit., p. 136. (II, 212)

⁴⁵ Schiller, F., *Sobre lo patético* en op. cit., p. 75

⁴⁶ Ibid., p. 77

⁴⁷ Ibid., p. 79

imposibilidad de *ver*. “Las ideas de la razón no son ni propia ni positivamente representables, porque nada puede corresponderles ante la vista.” –escribe– “Pero sí son representables negativa e indirectamente” –agrega– “si ante la vista se nos ofrece algo, cuyas condiciones en vano buscaríamos en la naturaleza. Todo fenómeno, cuya última causa no puede ser derivada del mundo sensible, es una representación indirecta de lo suprasensible”⁴⁸. Este fenómeno es el “yo moral”⁴⁹ del hombre, la autonomía moral en su *persona*⁵⁰ que emerge cuando es enfrentada la naturaleza que en él cobra la forma del instinto. Schiller no se refiere en ningún momento de *Sobre lo patético* a la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* de Kant y a la primera formulación que allí adquiriría el sentimiento de lo sublime, tampoco hace referencia explícita a la *Crítica de la Razón práctica*; sin embargo la formulación de lo *sublime patético* como fundamento del arte trágico en los términos en que Schiller lo plantea se encuentra vinculada en forma directa con el planteo de la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* y la *Crítica de la Razón práctica* tal como lo indica el siguiente pasaje de *Sobre lo patético*:

“Esta conclusión, recuerdo al margen, nos explica también la diversidad de la impresión estética que el concepto kantiano del deber suele hacer sobre sus diferentes jueces. Una parte no despreciable del público encuentra este concepto muy humillante; a otra parte, la parece infinitamente edificante para el corazón. Ambas tienen razón, y la causa de esta contradicción sólo descansa en la diversidad del punto de vista, desde el cual consideran este objeto. En cumplir sólo con su obligación, verdad es, no hay nada de grande; y en tanto que lo mejor que podamos hacer no sea más que cumplir con nuestro deber, y aun cumplir de un modo deficiente, no habrá nada que nos entusiasme en esa suprema virtud. Pero cumplir con la obligación fiel y firmemente, a pesar de todos los límites de la naturaleza sensible, y obedecer inalterablemente a la sagrada ley del espíritu, no obstante los grillos de la materia, esto sí es sublime y digno de admiración.”⁵¹

Poner de relieve que hay una primera formulación del sentimiento de lo sublime en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* y que ella es al menos retomada en la *Crítica de la Razón práctica* de Kant y que esta formulación se mantiene y es recogida

⁴⁸ Ibid., p. 81

⁴⁹ Ibid., p. 85

⁵⁰ Cf. Ibid., p. 83 y ss.

⁵¹ Ibid., p. 107 (nota)

finalmente en 1790 en la *Crítica del Juicio*, no responde a preocupaciones de índole filológicas, sino que intenta destacar la relación sistemática del sentimiento de lo sublime en el marco del pensamiento kantiano, relación que recoge casi inmediatamente Schiller. Lo sublime es el sentimiento que acompaña a la primacía de la razón práctica; y es en esos términos que lo lee Schiller extendiendo las cosas hasta transformar a la humanidad en la *persona* en el objeto de la representación artística.

Ahora bien: como se ha visto en el capítulo anterior, en el párrafo 7 de la introducción a la *Crítica del Juicio*, Kant refería el sentimiento de lo sublime *tanto a la naturaleza como al arte*, aunque luego, en la “Analítica de lo sublime” desarrolla la reflexión sobre el sentimiento de lo sublime fundamentalmente en relación a representaciones de la naturaleza. En el próximo capítulo nos detendremos en el viraje que la introducción de la belleza en el arte como objeto de reflexión filosófica produce en la *Crítica del Juicio* misma: el pasaje del punto de vista del juicio de gusto al punto de vista de la expresión de *ideas estéticas* por el genio. Si efectivamente lo que hace Schiller en *De lo sublime* y también en *Sobre lo patético* es una ampliación de Kant cuya determinación ulterior es la aplicación del sentimiento de lo sublime al arte –en particular, al arte trágico como representación de lo suprasensible en lo sublime patético–, podemos sostener como hipótesis que lo sublime, tal como señala Kant en el párrafo 7 de la introducción a la *Crítica del Juicio*, se encuentra relacionado, ya en la *Crítica del Juicio* misma, no sólo con la naturaleza, como parece desprenderse de la “Analítica de lo sublime”, sino también y esencialmente con el arte. La pregunta que importa aquí ahora es qué pasa cuando en la *Crítica del Juicio* a las distinciones trazadas entre lo bello y lo sublime en la “Analítica del juicio estético” se superpone el análisis de la belleza artística.

Del gusto a la reflexión sobre el arte en la *Crítica del Juicio*

Si el sentimiento de lo sublime es el sentimiento que acompaña la divinidad velada, la imposibilidad de ver que ésta veladura señala es una traducción del sentimiento de la inaccesibilidad sensible de la idea, de su vacuidad, si nos atenemos a la sentencia que Kant formula en la *Crítica de la razón pura* sobre los conceptos sin intuiciones y de la ceguera a la que está condenada la intuición que quiere alcanzarla sin concepto¹. El fragmento que señala a lo sublime en el velo de Isis que cae sobre lo que fue, lo que es y lo que será, y que *todavía* ningún mortal ha descornado, fragmento que Schiller cita de Kant en *De lo sublime*, está tomado de la *Crítica del Juicio*, pero no de la “Analítica del juicio estético” sino de la “Deducción de los juicios estéticos puros”. Ilustra, sí, el sentimiento de lo sublime, pero lo hace en el marco de una argumentación en la cual Kant ha cambiado su punto de vista, dirigido ahora a la reflexión filosófica sobre el *arte*.

Son dos las cosas a determinar entonces: por un lado, establecer la conexión de la relación de lo bello y lo sublime en la *Crítica del Juicio* con una tercera categoría, la que corresponde al *arte bello*; una formulación que parece desdibujar las distinciones trazadas entre lo bello y lo sublime correspondientes a la “Analítica del juicio estético”. El segundo problema es el de la relación de lo sublime, ahora en el arte, con la imposibilidad de todo intuir intelectual, esto es: con la imposibilidad de *ver*; este último problema es el que nos permitirá pasar, en el capítulo siguiente, a una segunda recepción del sentimiento de lo sublime en Schiller.

¹ “Pensamientos sin contenido son vacíos, intuiciones sin concepto son ciegas. Por eso es tan necesario hacerse sensibles los conceptos (es decir, añadirles el objeto en la intuición), como hacerse comprensibles las intuiciones (es decir, traerlas bajo conceptos).” Kant, I., *Crítica de la razón pura*, traducción de Manuel García Morente y Manuel Fernández, op. cit., p. 58 (B, 75)

6. 1. Belleza libre, adherente e ideal

La postulación de la finalidad subjetiva de lo bello tiene ya en el tercer momento del análisis del juicio de gusto -acerca de la satisfacción en lo bello según la relación- un abordaje problemático a la luz de la propia dinámica interna de la *Crítica del Juicio*. A lo largo de los párrafos 15, 16 y 17 Kant introduce la distinción entre belleza *libre* y *adherente*, distinción a la que por otro lado superpone el análisis de la posibilidad de un *ideal* de lo bello. En buena medida los desvíos que abren estos dos problemas, el de la belleza *libre* o *adherente* y el del *ideal* de lo bello, son los que preparan el pasaje del punto de vista del gusto -que ocupa principalmente la “Analítica de lo bello”- a una teoría de la belleza artística desarrollada en la “Deducción de los juicios estéticos puros”².

Con la fundamentación del placer experimentado ante el objeto bello en el libre juego de imaginación y entendimiento, Kant da con un principio para el Juicio que, como ha observado Hans-Georg Gadamer, hace justicia a las dos caras del fenómeno del gusto: “su generalidad empírica y su pretensión apriorística de generalidad”³. No es, claro está, un imposible “gusto a priori” lo que descubre e interesa a Kant. “La determinación del contenido del gusto cae fuera del ámbito de su función trascendental” –señala Gadamer- “Kant sólo muestra interés allí donde aparece un principio de la capacidad de juicio estética, y por eso sólo le preocupa el juicio de gusto *puro*”⁴; ese es el tema de la “Analítica de lo bello”. Efectivamente, los ejemplos que señala Kant en esa sección son tomados tanto de la belleza natural como de la artística –Kant habla de flores, caballos y también del empapelado, edificios e iglesias-, sin que la distinción sea determinante desde el punto de vista del análisis del juicio de gusto.

² cf. Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1996, p. 82. Gadamer plantea en *Verdad y Método* la necesidad de abrir la “cuenta de las pérdidas” que resultan de la fundamentación kantiana del Gusto. No vamos a indagar en este aspecto aquí; para una discusión de este punto ver: F. de Maliandi, Graciela, “La Crítica del Juicio y la cuenta de las pérdidas (La crítica de Gadamer a la teoría kantiana del arte)”, en Sazbón, J., (comp.), op. cit., pp. 35-49

³ Gadamer, H-G., op. cit., p. 76

⁴ *Ibid.*, p. 77

El problema de la distinción entre belleza libre y adherente se inicia cuando Kant señala que, como finalidad sin fin, en la satisfacción que sanciona, el juicio de gusto se encuentra desligado de cualquier representación del bien; establecer en el juicio una relación con alguna representación de lo que se considera un bien equivaldría a establecer fines determinados en la satisfacción de lo bello, más allá de la relación reflexiva establecida entre la representación y las facultades del sujeto⁵. La *perfección* como finalidad interna del objeto, tanto como la *utilidad*, como finalidad externa del objeto, quedan borradas de esa manera como criterios para el juicio de gusto; en otras palabras: la satisfacción que sanciona el juicio de gusto no es una satisfacción en la perfección ni en la utilidad de algo. Como se ha señalado, la finalidad formal en lo bello implica la abstracción de todo fin, una finalidad subjetiva de las representaciones que no puede entonces de ningún modo indicar “perfección de objeto alguno”⁶. La belleza es *libre* allí dónde ningún concepto de fin interviene en la satisfacción que sanciona el Juicio de gusto. Kant señala en ese sentido la belleza de una flor como ejemplo de belleza libre: “lo que una flor deba ser sábelo difícilmente el botánico, y este mismo, que reconoce en ella el órgano de reproducción de la planta, no hace referencia alguna a ese fin natural cuando la juzga mediante el gusto”⁷. Pero no sólo las flores: también los pájaros, el empapelado o la decoración de los marcos son para Kant bellezas libres; no es la distinción entre naturaleza y arte la que le interesa subrayar aquí a Kant, sino el carácter *puro* del juicio de gusto: el hecho de que no hay concepto alguno que intervenga en la satisfacción que el Juicio de gusto manifiesta⁸.

Pero en contraste con la belleza libre, Kant señala que lo bello se presenta inequívocamente también en objetos que sí presuponen un concepto de lo que éstos deban ser. En ese caso la situación de la belleza cambia: su carácter deja de ser libre para convertirse en *adherente*. Sin embargo aquí también los ejemplos que da Kant provienen

⁵ Cf. Kant, I., CJ, p. 98 (V, 226)

⁶ Ibid., pp. 99, 100 (V, 227). Sobre el problema de la indeterminación de la belleza en Kant, cf: Ibarlucía, Ricardo, “Ambigüedad de lo bello. De Baumgarten a Kant”, comunicación leída en el Centro de Investigaciones Filosóficas, Buenos Aires, julio de 2001.

⁷ Kant, I., CJ., p. 103 (V, 229)

⁸ Cf. Ibid., p. 103 (V, 229)

en forma indistinta tanto de la naturaleza como del arte. Una bella iglesia, un bello caballo, o aún la representación de la belleza en la figura humana, se dan en objetos que presuponen efectivamente un concepto de aquello que lo representado debe ser: una iglesia, un caballo, un hombre. Aquí los objetos admiten la posibilidad de la perfección de su representación en relación con el concepto de un fin. En la belleza *adherente*, entonces, el bien sí se enlaza con lo bello en el juicio sobre la representación; pero por eso Kant señala que en esos casos el juicio de gusto deja de ser un juicio de gusto *puro*: la satisfacción estética, observa, se reúne aquí con una satisfacción *intelectual* ⁹.

Frente a los problemas que la distinción entre belleza *libre* y *adherente* parece abrir, Gadamer señala que los ejemplos de belleza libre están allí simplemente para “confirmar que el placer como tal no es un enjuiciamiento de la perfección del objeto”¹⁰; en otras palabras, que, como hemos dicho más arriba, no se trata tanto de dos formas de belleza sino más bien, de dos formas de relacionarse con el objeto bello¹¹. Pero Kant aclara que el enlace de lo bello con lo bueno en la belleza adherente no hace posible en modo alguno la derivación de reglas para el juicio de gusto, que sólo debe atenerse a la satisfacción en la pura y subjetiva finalidad formal de la representación en la reflexión; en otras palabras: el Juicio de gusto, aunque en los casos de belleza adherente sea un juicio sobre objetos que presuponen el concepto de fin, no puede juzgar la satisfacción como una satisfacción determinada por dicho concepto.

Ahora bien, como hemos señalado, Kant enhebra aquí un segundo problema: el del *ideal* de belleza. Para que un ideal de belleza sea posible para alguna cosa, sostiene Kant, “tiene que haber como base alguna idea de la razón, según determinados conceptos, que determine a priori el fin en que descansa la posibilidad interna del objeto”¹². Por eso la belleza para la cual sea posible encontrar un ideal no puede ser del tipo *libre* ya que debe ser fijada por medio de un concepto de la finalidad del objeto. Deberá tratarse entonces de alguna cosa a la que corresponda la belleza *adherente*. Pero eso solo tampoco bastaría para determinar un objeto susceptible de ideal: se requiere, además, que los fines se encuentren

⁹ Cf: Ibid., p. 105 (V, 230)

¹⁰ Gadamer, H-G., op. cit., p. 80

¹¹ Cf: Ibid.

¹² Kant, I., CJ, pp. 108, 109 (V, 233)

determinados claramente en el objeto y por eso, no sólo para la belleza libre es imposible concebir un ideal, sino para la mayoría de las representaciones que corresponden a la belleza adherente. Sólo allí dónde los fines son bien conocidos y determinados en el concepto del objeto representado para el cual se busca un ideal será posible encontrar uno. Y el único caso en el que esto sucede es en la representación del hombre: el hombre tiene el fin en sí mismo; sólo es posible un ideal para la representación del hombre y de aquello que hace de él un hombre: sólo es posible un ideal allí donde se representa al hombre como “expresión de lo moral [*Ausdrucke des Sittlichen*]”¹³, como expresión de “**la humanidad en su persona** [*Menschheit in seiner Person*]”¹⁴. Y esta va a ser la característica distintiva de la belleza artística: la expresión *simbólica* de lo moral. Pero para llegar a este punto falta todavía un poco. Recordemos por ahora que, como hemos visto en los capítulos 4 y 5, la *humanidad en la persona* es el contenido del sentimiento de lo sublime en Kant, contenido que para Schiller constituye el objeto de la representación del arte trágico.

La expresión de lo moral es lo propio del hombre. Kant indica que, aunque de hecho cualquier representación de la naturaleza pueda expresar ideas morales, siempre lo hace por medio de una suerte de préstamo que toma del hombre que la contempla y descubre. Es el hombre quien encuentra tristeza o grandeza en un paisaje y las expresa en su interior cuando contempla la naturaleza refiriéndola a su propia determinación racional como ser moral; no la naturaleza que en ese sentido no dice nada ni tiene palabra: la naturaleza es muda, es la *persona* en el hombre la que habla y la que, cuando habla, le presta la palabra a la naturaleza.

Así como están las cosas, un juicio realizado según un ideal de belleza no puede ser nunca, teniendo en cuenta que lo bello debe representarse como una finalidad sin fin, “un simple juicio del gusto”¹⁵: tiene que ser algo diferente y efectivamente aquí el estudio de lo

¹³ Ibid., p. 113 (V, 235)

¹⁴ “Sólo aquel que tiene en sí mismo el fin de su existencia, el *hombre*, que puede determinarse a sí mismo sus fines por medio de la razón, o cuando tiene que tomarlos de la percepción exterior, puede, sin embargo, ajustarlos a fines esenciales y universales y juzgarlo después estéticamente también la concordancia con ellos, ese *hombre* es el único capaz de un ideal de la belleza, así como **la humanidad en su persona** [*die Menschheit in seiner Person*], como inteligencia, es, entre todos los objetos en el mundo, única capaz de un ideal de perfección”, *ibid.*, p. 109 (V, 233)

¹⁵ Ibid., p. 114 (V, 236)

bello produce un quiebre en la argumentación kantiana alrededor del Gusto. Porque la perspectiva del *ideal* de lo bello superpuesta al problema de la belleza *libre* y *adherente* extiende el problema del juicio más allá del ámbito del problema de la fundamentación del juicio de gusto *puro*. Con la distinción de belleza *libre* y *adherente* –a la que Kant no volverá a lo largo de la *Crítica del Juicio*- y la argumentación alrededor del *ideal* en la representación de la *persona* como expresión de lo moral, comienza a abandonarse la perspectiva del juicio de gusto *puro* y a prepararse el tránsito a la reflexión sobre una tercera categoría: la belleza artística. “La idea kantiana de que lo bello gusta sin conceptos no impide en modo alguno” –observa Gadamer en ese sentido- “que sólo nos sentimos plenamente interesados por aquello que siendo bello nos habla con sentido. Justamente el conocimiento de la falta de conceptos del gusto es lo que puede llevarnos más allá de una mera estética del gusto”¹⁶. Ese ir más allá de una estética del gusto que señala Gadamer se anuncia con mayor claridad en la *Crítica del Juicio* cuando Kant retoma en la “Deducción de los juicios estéticos puros” el problema del *interés intelectual* de la satisfacción en lo bello¹⁷. Como apunta Feijóo, “el hilo argumentativo de la «Crítica del Juicio estético» se convierte, a partir del párrafo 42 («Del interés intelectual en lo bello»), en una reflexión sobre la belleza artística (...) centrada no tanto en la perspectiva del juicio que se emite sobre la belleza, como en la esencia de la belleza artística desde el punto de vista de su producción”¹⁸.

¹⁶ Gadamer, H-G., op. cit., p. 83

¹⁷ También Deleuze señala esta transición: “a la estética *formal* del gusto agrega Kant una metafísica *material*, cuyos dos capítulos principales son el interés por lo bello y el genio, y que da testimonio de un romanticismo kantiano”, Deleuze, G., op. cit., p. 102

¹⁸ Feijóo, J., op. cit., p. XXIII. También Pablo Oyarzún señala el hecho de que la discusión acerca del interés intelectual en lo bello es la que termina finalmente dando lugar a la reflexión sobre el arte. Cf. Oyarzún R., P., “Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte” en Sobrevilla, D., (comp.) *Filosofía, política y estética en la Crítica del Juicio de Kant. Actas del coloquio de Lima conmemorativo del bicentenario de la tercera crítica*, Lima, Goethe Institut, 1991, pp 205-234

6. 2. El interés intelectual en lo bello

En el párrafo 41 de la *Crítica del Juicio* Kant señala que, aunque ningún interés pueda mediar en el juicio de gusto, la concordancia de las facultades del sujeto y la naturaleza representadas estéticamente en lo bello no impiden que una vez que se ha sancionado el juicio se tome, sí, un interés, un *interés intelectual* en el objeto bello justamente cuando este objeto es pensado como el producto de una naturaleza que *parece* determinarse a sí misma por fines, y que *parece* tener como su fin último al sujeto que la contempla y le presta la palabra; porque la belleza está ahí para el sujeto, es un *libre favor* que la naturaleza le concede. En efecto se trata siempre de una finalidad de la representación *para* las facultades del sujeto: una naturaleza que *parece* hablarnos y que *parece* hacerlo en conformidad. Lo *interesante* de lo bello es que esta conformidad se produce sin que sea posible adscribirla *objetivamente* a la naturaleza como su intención. En otras palabras y como dijimos más arriba, la naturaleza está objetivamente callada y sin embargo *parece* “hablarnos” en un “lenguaje cifrado”¹⁹ cuya expresión es la belleza. Es ese *parecer* el que resulta *interesante* en el juicio sobre la belleza natural. Y mucho más interesante resulta aún que el fin que pareciera perseguir en su orientación la naturaleza sea el hombre al que se le ofrece. Pero queda claro que, para que se produzca este interés en lo bello, el *interés intelectual*, no puede haber conocimiento de fines objetivos en la naturaleza: el interés se despierta justamente por lo que parece ser y *porque* se sabe lo que de hecho la naturaleza no es. “La naturaleza ha producido esa belleza: este pensamiento debe acompañar la intuición y la reflexión, y en él sólo se funda el interés inmediato que en ella se toma”²⁰, sostiene Kant, que luego agrega, en relación a la posibilidad de crear imitaciones de la belleza natural, que el interés intelectual en lo bello “desaparece del todo tan pronto como se nota que se ha sido engañado y que sólo es arte”²¹, es decir: un artificio.

Ahora bien: el *interés* que despierta la naturaleza en quien la contempla, señala Kant, es un interés moral. La naturaleza produce admiración e interés en su belleza

¹⁹ Kant, I., CJ, p. 227 (V, 301)

²⁰ Ibid., p. 224 (V, 299)

²¹ Ibid., p. 229 (V, 302)

justamente por mostrarse en ella conforme a la ley en el sentido de una finalidad, aunque no puedan adscribirse fines objetivamente. Se muestra a quien contempla una naturaleza que *parece* un producto ya no meramente fenoménico y necesario sino resultado de un producir libre. Es libremente que parece orientarse la naturaleza hacia el sujeto y es eso lo que resulta *interesante* para quien contempla lo bello natural: la “analogía [*Analogie*]”, dice Kant²², que la belleza natural permite establecer entre el juicio de gusto puro y el juicio moral. El primero, sin depender de interés, señala a una satisfacción cuya aprobación es representada a priori, como universal, “apropiada para la humanidad en general”²³. El juicio moral hace lo mismo, pero mediante conceptos. Con todo, ambos coinciden en un interés inmediato, “igual en el objeto del primero que en el del segundo”²⁴, libre en aquel, y fundado en leyes objetivas en este. La naturaleza muestra en la belleza “una traza [*Spur*] o una señal [*Wink*] de que encierra en sí algún fundamento para admitir una concordancia conforme a la ley entre sus productos y nuestra satisfacción”²⁵; el interés intelectual en lo bello es el interés tomado por una naturaleza, “que se muestra en sus productos bellos como arte, no de un modo meramente casual, sino, por decirlo así, intencionadamente, según una ordenación conforme a ley y como finalidad sin fin, y este fin, como no lo encontramos exteriormente en parte alguna, lo buscamos naturalmente dentro de nosotros mismos, en aquel que constituye el último fin de nuestra existencia, a saber: en la determinación moral”²⁶. Gadamer señala al respecto que la coincidencia no intencionada de la naturaleza con nuestro placer, en forma independiente de todo interés, sirve para concluir “una maravillosa orientación final de la naturaleza hacia nosotros”²⁷ y que la naturaleza “apunta a nosotros como al fin último de la creación, a nuestra «determinación moral»”²⁸. Esto se produce “precisamente porque en la naturaleza no encontramos *objetivos en sí*, y sin embargo encontramos belleza, esto es, algo idóneo para el objetivo de nuestro placer, la naturaleza nos hace con ello una «señal» de que realmente somos el fin último de la

²² Ibid., p. 227 (V, 301)

²³ Ibid. (V, 301)

²⁴ Ibid. (V, 301)

²⁵ Ibid., p. 226 (V, 300)

²⁶ Ibid., p. 227 (V, 301)

²⁷ Gadamer, H-G., op. cit., p. 85

²⁸ Ibid.

creación (...) Por referencia a la idea de una determinación inteligible de la humanidad, la naturaleza gana como naturaleza bella un *lenguaje* que la conduce a *nosotros*²⁹.

La contemplación estética en lo bello, señala a su vez García Morente, permite crear a quien contempla “otra naturaleza (...), otro mundo, mundo donde la causalidad no rige, donde la finalidad misma depone sus intenciones y abandona sus fines”³⁰. Aquí, en este “otro mundo”, ya no se trata ni de naturaleza, ni de libertad, sino de la subjetiva unidad de ambas en la reflexión: “la naturaleza en ella se presenta **como si** fuera moralidad y la moralidad **como si** fuera naturaleza”³¹. Se trata de la conciliación subjetiva del abismo entre lo sensible y lo suprasensible que ya hemos mencionado: en la naturaleza no se encuentran fines en sí, aunque se encuentre belleza en ella y es justamente por eso, como decía Gadamer, que la naturaleza hace al hombre una señal en la que se reconoce, reflexivamente, como el fin último de la creación.

Con la cuestión del *interés intelectual* en lo bello que se abre a partir del párrafo 42 se producen, según comenta Feijóo, las “«transgresiones» de la teoría kantiana más fructíferas para la teoría del arte posterior”³². Gadamer señala por su parte que, si bien hasta aquí el problema del gusto estaba atravesado por la indistinción de belleza artística y natural, “la significatividad de lo bello, que es capaz de despertar interés, es la problemática que realmente impulsa a la estética kantiana” justamente porque “esta problemática es distinta según que se plantee en el arte o en la naturaleza, y precisamente la comparación de lo que es bello en la naturaleza con lo que es bello en el arte es lo que promueve el desarrollo de estos problemas”³³. En efecto, alrededor de la cuestión del *interés intelectual* en lo bello Kant distingue por primera vez en la *Crítica del Juicio* la belleza natural de la belleza artística. Ahora bien: lo hace para realzar la superioridad de la belleza natural frente a la belleza artística. Kant afirma que la naturaleza tiene una ventaja fundamental sobre el arte desde el punto de vista de la posibilidad de un *interés intelectual* en lo bello. Mientras que en el arte es imposible la producción sin una voluntad que obre por medio de fines

²⁹ Ibid.

³⁰ García Morente, M., op. cit., p. LXIII

³¹ Ibid., p. LIII

³² Feijóo, J., op. cit., p. XXV

³³ Gadamer, H-G., op. cit., p. 84

determinados, el juicio estético puro de gusto sobre lo bello natural hace patente que la belleza reposa en general sobre la idoneidad del objeto representado para las capacidades de conocimiento del sujeto como una verdadera finalidad sin fin y en ese caso le lleva ventaja al arte. La naturaleza hace un favor al sujeto de manera no consciente, sin representarse fines; en el arte, en cambio, siempre interviene una voluntad, y por ello, la representación de fines. Mientras que los productos del arte *sólo* están allí puestos por el hombre para hablarle de sí mismo, los productos de la naturaleza no y no obstante *parecen* también decir algo. Si el *interés intelectual* en el juicio de lo bello sólo es posible allí donde no pueden adscribirse fines objetivos, la naturaleza le lleva en eso una gran ventaja a la producción artística para la cual el juicio sí puede representarse una voluntad que obra según la representación de fines: la voluntad del artista. Pero es justamente a solucionar la imposibilidad de obrar sin representación de fines en el arte a lo que apunta la determinación del concepto de *arte bello* y la introducción del concepto de *genio* como su fundamento de posibilidad: el genio será quien, en el arte, obre justamente *como si* fuera naturaleza.

6. 3. Genio y arte bello

Sólo puede llamarse arte, señala Kant, a la producción por medio de la libertad, y entonces, por medio de una voluntad que pone razón en la base de sus acciones y que por ello siempre obra por medio de la representación de fines. En ese sentido el arte se distingue del hacer natural que siempre es un hacer no consciente, distinción que fue señalada como condición de posibilidad del *interés intelectual* en lo bello. Ahora bien, el arte se distingue también de todo oficio y de toda ciencia en tanto y en cuanto en el arte el conocimiento de lo que se quiere llevar a cabo no es suficiente, no alcanza, señala Kant, para realizar el producto en forma efectiva³⁴. Kant distingue aquí el arte mecánico, cuyo fin es hacer real un objeto determinado guiándose para ello por conocimiento objetivo, del arte *estético* cuya intención inmediata es el sentimiento de placer. Ahora bien: si ese placer es el resultado de la sensación será simplemente el producto de un *arte agradable*, pero si en

³⁴ Cf. Kant, I., CJ, p. 231 (V, 303)

cambio el placer es el resultado de la reflexión en el Juicio, será el producto de lo que propiamente se puede llamar *arte bello*. *Arte bello* es, en principio, el arte que tiene por medida la satisfacción desinteresada en el juicio reflexionante. Por eso, aunque los productos de *arte bello* sean el resultado de una voluntad que opera indefectiblemente representándose fines en su acción, deberán *parecer* productos de la naturaleza o productos realizados *como* se realiza la belleza en la naturaleza, esto es, como representación de una *finalidad sin fin*. De lo contrario, la reflexión y la belleza no serían posibles en la obra de arte. Como señala el título del párrafo 45, “el arte bello es arte en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza”³⁵. Así como la naturaleza, que “era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte”, señala Kant aludiendo al *interés intelectual* en lo bello, ahora es el arte el que “no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza”³⁶. La pregunta que impulsa el paso siguiente es: ¿cómo es esto posible? Para solucionar el problema, Kant postula el concepto de *genio* definido como “facultad innata productora del artista”³⁷ por medio de la cual la naturaleza da la regla al arte, y “da la regla como naturaleza”³⁸: en forma no conciente, esto es, sin que deje translucir en su producto la representación de un fin determinado. En esos términos no queda alternativa: “arte bello es arte de genio”³⁹, no podría ser de otra manera. El arte bello sólo es posible como producto de genio porque sólo entonces puede lo bello en el arte ser representado como una finalidad sin fin para el juicio reflexionante en la contemplación de la obra⁴⁰. De aquí se sigue que no es posible dar ni aprender reglas determinadas para la producción del arte de genio; no hay en la obra concepto, regla alguna que pueda ser conocida ni explicitada, ni aun por el genio mismo.

³⁵ Ibid., p. 235 (V, 306)

³⁶ Ibid., p. 236 (V, 306)

³⁷ Ibid., p. 237 (V, 307)

³⁸ Ibid., p. 239 (V, 308)

³⁹ Ibid., p. 237 (V, 307)

⁴⁰ “El concepto de arte bello propone una dificultad teórica de primer orden: ¿cómo conciliar la actividad conforme a reglas (y a la previa representación de unas tales), que es definitoria del arte, con la gratuita indeterminación del fenómeno de la belleza? La noción de genio, que es pieza central de la teoría kantiana del arte, está precisamente destinada a garantizar la constitución del bello arte como tal. Lo hace, en la medida en que proporciona el fundamento de su naturalidad”, Oyarzún, R., P., op. cit., p.210

6. 4. Las ideas estéticas: decir más

En el párrafo 49 de la *Crítica del Juicio*, el párrafo en donde se encuentra la referencia al velo que ningún mortal ha descubierto como ejemplo de lo sublime que Schiller recoge más tarde en *De lo sublime*, alrededor de la relación entre juicio de gusto y arte bello, Kant indica que, ante ciertas obras en las cuales nada tendría para reprochar el gusto, es posible percibir que de todas formas falta algo. ¿Qué cosa? Lo que se le escapa al gusto en la contemplación de la obra de arte es el “espíritu [*Gesit*]”⁴¹. Kant explica que “espíritu [*Geist*] en significación estética, se dice del principio vivificante del alma [*Gemüth*]” y que aquello por medio de lo cual “ese principio vivifica el alma [*Seele*]”⁴² poniendo en libre juego las facultades, consiste en la “exposición de *ideas estéticas* [*ästetischer Ideen*]”⁴³.

Con la formulación “idea estética”, Kant define una representación de la imaginación “que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible”⁴⁴. Según señala Feijóo, Kant está recuperando en la *idea estética* las intuiciones sin concepto que habían sido desechadas de la *Crítica de la Razón Pura* por ser *ciegas*⁴⁵. La pregunta obligada entonces es la siguiente: ¿qué pasó? ¿ahora ven? ¿y qué ven? ¿por qué ven más que el gusto?

⁴¹ Kant, I., CJ, p. 248 (V, 313); el término que emplea aquí Kant es efectivamente *Geist*, en vez de *Gemüth* que es el que venía empleando hasta entonces y que Manuel García Morente traduce también como *espíritu*, aunque una traducción más apropiada sería la de *animo*, término que eligen Ricardo Ibarlucía y Pablo Gianera en su traducción de la selección de *Fragmentos de estética* de Kant (Kant, I., *Fragmentos sobre estética*, op. cit.) de Kant, así como Pablo Oyarzún en su traducción de la *Crítica del Juicio* (CFJ). Según Sobrevilla, este párrafo, y por el hecho de la introducción del término “espíritu” (*Geist*) “es uno de los párrafos más importantes (...), en él se aplica la palabra “espíritu” por primera vez como *término* filosófico con un sentido emparentado al que le dará Hegel” (Sobrevilla, D., op. cit., p. 65), el sentido de una mediación entre la naturaleza y el sujeto, la intuición y el concepto.

⁴² Kant, I., CJ, p. 249 (V, 313)

⁴³ Ibid. (V, 314)

⁴⁴ Ibid. (V, 314)

⁴⁵ Cf. Feijóo, J., op. cit., p XXIV

“Cuando la experiencia se nos hace demasiado banal”, explica Kant, la imaginación la transforma y crea “otra naturaleza de la que la verdadera le da”⁴⁶. En esa actividad, la imaginación se libera de la ley de asociación en la intuición de la representación de un objeto “de tal modo que, si bien por ella la naturaleza nos presta la materia, nosotros la arreglamos para otra cosa, a saber, para algo distinto que supera a la naturaleza”⁴⁷. En tanto que representaciones de la imaginación, las ideas estéticas son *ideas*, dice Kant, porque “tienden (...) a algo que está por encima de los límites de la experiencia, y así **tratan de acercarse a una exposición de los conceptos de la razón (ideas intelectuales), lo cual les da la apariencia de una realidad objetiva**”⁴⁸.

Mientras que la *idea* es para la razón un concepto inexponible, como se señala en la primera nota a la “Dialéctica del juicio estético”, la *idea estética* es consiguientemente una *representación inexponible* de la imaginación que contribuye a la representación de las ideas de la razón poniendo bajo un concepto determinado una representación de la imaginación que lleva a “pensar más de lo que puede expresar por palabras en un concepto determinado”⁴⁹. Por definición el genio es la *capacidad de expresar ideas estéticas*, la capacidad de descubrir ideas emparejadas a un concepto del entendimiento, pero también de la razón, y de encontrar para ellas una expresión estética mediante la cual el sentimiento puede ser comunicado a otros en la contemplación de la obra de arte. El concepto puesto para la sensibilización de una idea de la razón se extiende así, dice Kant, de un modo ilimitado; la imaginación obra creadoramente poniendo en movimiento la facultad de las ideas intelectuales -la razón- para “pensar, en ocasión de una representación (...) más de lo que puede en ella ser aprehendido y aclarado”⁵⁰. Las ideas estéticas constituyen así una especie particular de sensibilización indirecta de las ideas de la razón⁵¹ en “una totalidad de la que no hay ejemplo en la naturaleza”⁵²: la obra de arte, que comunica por medio de ellas *sentimientos* a quien contempla. Por medio de las ideas estéticas, sostiene Kant, el genio

⁴⁶ Kant, I., CJ, p. 249 (V, 314)

⁴⁷ Ibid. pp. 249, 250 (V, 314)

⁴⁸ Ibid. p. 250 (V, 314)

⁴⁹ Ibid. p. 251 (V, 315)

⁵⁰ Ibid. p. 251 (V, 315)

⁵¹ Cf. Ibid., p. 250 (V, 314)

⁵² Ibid. (V, 314)

hace “que en un concepto pensemos muchas cosas inefables, cuyo sentimiento vivifica las facultades de conocer introduciendo espíritu en el lenguaje de las simples letras”⁵³. En la obra de arte el genio *dice más* de lo que puede ser dicho en el concepto y *señala* –sin ver, porque nada puede ser visto- en ese decir de la obra de arte al fundamento suprasensible en el cual naturaleza y libertad concuerdan:

“se puede, según esto, explicar el genio como facultad de ideas estéticas, con lo cual, al mismo tiempo, se indica el fundamento de por qué en productos de genio es la naturaleza (del sujeto), y no un reflexivo fin, el que da la regla al arte (de la producción de lo bello). Pues como lo bello no puede ser juzgado según conceptos, sino según la disposición de la imaginación conforme a un fin, para la concordancia con la facultad de los conceptos en general, resulta que no es una regla ni un precepto, sino lo que en el sujeto es solo naturaleza, sin poder, empero, ser comprendido bajo reglas o conceptos, es decir, el sustrato suprasensible de todas sus facultades (que ningún concepto del entendimiento alcanza) y, conjuntamente, aquello en relación con lo cual él pone de acuerdo todas nuestras facultades de conocer es el último fin dado a nuestra naturaleza por lo inteligible, lo que puede servir de medida subjetiva para aquella finalidad estética, pero incondicionada en el arte bello, que debe pretender con derecho a tener que placer a cada cual”⁵⁴

El arte de genio consiste en hacer comunicable el libre juego de las facultades, el sentimiento, por medio de ideas estéticas: ya se trate de la relación de la imaginación y el entendimiento, ya se trate de la relación de la imaginación y la razón. Recuperada para el genio como expresión de aquello que excede al lenguaje del concepto, pero que en tanto expresión, constituye en sí mismo lo que podríamos denominar de alguna manera el *fragmento* de un lenguaje que intenta decir, nombrar, aquello que está más allá de todo ver, la idea estética, como ocurría en el sentimiento de lo sublime, dice algo sobre el no poder ver nada. Toma la voz que tomaba antes el sentimiento en lo sublime y la imprime en la obra de arte bello; una *idea estética*: una *infinidad comprendida* de la cual no hay ejemplo en la naturaleza. La relación que establece con lo suprasensible es, señala aquí Kant, una relación *simbólica*: “lo bello es el símbolo del bien moral”⁵⁵, escribe Kant en el párrafo 59 de la *Crítica del Juicio*.

⁵³ Ibid., p. 254 (V, 317)

⁵⁴ Ibid., p. 301 (V, 344)

⁵⁵ Ibid., p. 317 (V, 353)

Ahora bien, es importante determinar qué se entiende por relación simbólica; en especial, aclarar y atenuar el sentido de *símbolo* que está utilizando Kant. Feijóo refiere, por ejemplo, que entender el concepto de símbolo aquí como unidad interna de lo sensible y lo suprasensible en la obra de arte, como apariencia sensible en el símbolo de lo suprasensible simbolizado, la moralidad, va en detrimento mismo de las restricciones de la filosofía kantiana. Pero hay que subrayarlo: Kant no ha dado aquí un traspié, sino un paso que nos servirá para terminar de articular el papel que juega lo sublime en el terreno del arte. Adelantemos: Kant no está aquí volviendo contra sí mismo y las restricciones de las que habla Feijóo -la restricción: la imposibilidad de *ver-* siguen en pie. Kant no está sosteniendo que el símbolo destila significación ni que *es* una manifestación sensible de lo suprasensible, una *revelación*. No hay, objetivamente, lugar para la revelación en un sistema no absoluto de la filosofía, sino sólo para señalar lo velado y lo trascendente en forma negativa.

“Todas las intuiciones que se ponen bajo conceptos *a priori* son *esquemas* o símbolos”, y mientras que los esquemas son exposiciones directas de conceptos, los símbolos son en cambio *exposiciones indirectas*; mientras que los primeros exponen demostrativamente, los segundos lo hacen “por medio de una **analogía** [*Analogie*] (para la cual también se utilizan intuiciones empíricas)”⁵⁶. Aquí realiza el Juicio una ocupación doble: “primero, aplicar el concepto al objeto de una intuición sensible, y después, en segundo lugar, aplicar la mera regla de la reflexión sobre aquella intuición a un objeto totalmente distinto, y del cual el primero es símbolo”⁵⁷. Más adelante, Kant insiste en el carácter *analógico* de la relación que aquí se entiende como relación simbólica: “las palabras *fundamento* (apoyo, base), *dependen* (estar mantenido por arriba), *fluir de* (en lugar de seguirse), *substancia* (lo que lleva los accidentes según expresa Locke) e innumerables más, no son esquemáticas, sino simbólicas hipotiposis y expresiones para conceptos, no por medio de una intuición directa, sino solo según una analogía [*Analogie*] con la misma, es decir, el transporte de la reflexión, sobre un objeto de la intuición, a otro

⁵⁶ Ibid., p. 315 (V, 352)

⁵⁷ Ibid. (V, 352)

concepto totalmente distinto, al cual quizá no pueda jamás corresponder directamente una intuición”⁵⁸.

La *analogía* en la que se basa la relación simbólica entre belleza y moralidad es en principio estructural y se establece entre la libertad de la imaginación en el placer desinteresado de lo bello y la libertad de la voluntad en la acción moral que no obedece a otra ley que la que así misma ella se da. Pero por otra parte, la analogía entre belleza y moralidad alude a la relación del ámbito estético con lo suprasensible, relación que en el arte se establece por medio del *decir más* del genio: la *idea estética*; un decir que, como hemos subrayado, no es de ninguna manera un *ver*, sino un *señalar*⁵⁹. Hemos dicho también que la restricción sobre la posibilidad de un acceso teórico a lo nouménico que sólo un intuir intelectual podría proporcionar sigue en pie. Ahora bien: era en la “Analítica de lo sublime”, como hemos visto, que este problema era tratado por primera vez en el ámbito de la *Crítica del Juicio*. Valeriano Bozal afirma en ese sentido que “la teorización kantiana de lo sublime es momento central en la *Crítica del Juicio* en tanto que establece la conexión entre estética y moral”⁶⁰. Y de hecho, cuando, Kant se refiere a la poesía como el arte característico del genio, termina de acercar aquello que contenía el sentimiento de lo

⁵⁸ Ibid., p. 316. (V, 325, 353) Lyotard señala e insiste en el carácter *analógico* de la relación entre belleza y bien. Cf. Lyotard, J-F., *Leçons sur L'Analytique du sublime*, op. Cit., p.201; también Marcuse identifica a la relación simbólica entre belleza y bien como una relación “*per analogiam*”, Marcuse, H., op. cit., p. 166; del mismo modo lo hace Guyer, Guyer, P., “The Symbols of Freedom in Kant’s Aesthetics”, en Parret, H., (ed) op. cit., p. 346

⁵⁹ Kant distingue en el párrafo 59 cuatro momentos de la *analogía* entre la belleza y la moralidad. En primer lugar: el juicio se da sí mismo la ley, como la razón lo hace en relación a la facultad de desear; segundo: lo bello place inmediatamente, como la moralidad, aunque lo bello lo hace en la reflexión y la moralidad en el concepto; tercero: lo bello place sin interés, y aunque el bien moral va unido con interés –con interés en el bien–, se trata de un interés que no precede al juicio sobre la satisfacción en el bien moral, sino que es posterior a él; tercero: la libertad de la imaginación es representada como de acuerdo con el las leyes del entendimiento en lo bello, mientras que en el juicio moral la libertad de la voluntad es pensada como estando en concordancia consigo misma según leyes universales de la razón; cuarto: el principio subjetivo de lo bello es representado como universal, pero no cognoscible por medio de conceptos, también el principio de la moralidad es universal, pero objetivo y cognoscible por medio de conceptos. Cf. Kant, I., CJ, § 59 (V, 351)

⁶⁰ Bozal, V., “Immanuel Kant” en Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas I*, Madrid, Visor, 1996, p.190

sublime en la “Análítica del Juicio estético” al concepto de belleza artística. Entre todas las artes, señala Kant, “mantiene la *poesía* (que debe casi completamente al genio su origen y requiere menos que ninguna ser dirigida por preceptos o ejemplos) el primer puesto. Extiende el espíritu, poniendo la imaginación en libertad, y, dentro de los límites de un concepto dado, entre la ilimitada diversidad de posibles formas que con él concuerdan, ofrece la que enlaza la exposición del mismo con una abundancia de pensamientos a la cual ninguna expresión verbal es enteramente adecuada, elevándose así, estéticamente, hasta ideas. Fortalece el espíritu [*Gemüth*], haciéndole sentir su facultad libre, espontánea, independiente de la determinación de la naturaleza, de considerar la naturaleza y juzgarla como fenómeno, según aspectos que ella no ofrece por sí misma, ni para el sentido ni para el entendimiento en la experiencia, y de usarla así para el fin, y por decirlo así, como esquema de lo suprasensible.”⁶¹ Finalmente, en el párrafo 52, Kant señala la confluencia de sublimidad y belleza en el *arte bello* de forma explícita:

“También puede la exposición de lo sublime, en cuanto pertenece al arte bello, reunirse con la belleza en una *tragedia versificada*, en un *poema didáctico*, en un *oratorio*, y en estas uniones el arte bello es aun más artístico”⁶²

Por su parte, Guyer distingue dos vías por medio de las cuales el bien moral es simbolizado: una la de lo bello y otra, efectivamente, la de lo sublime. En otras palabras, Guyer sostiene que lo bello y lo sublime constituyen dos formas distintas de simbolizar el bien moral, o más precisamente, dos formas de simbolizar distintos *aspectos* del bien moral. Mientras que lo sublime, es “la representación estética o la experiencia palpable de la concepción negativa de la libertad” lo bello es la representación “de la concepción positiva de la libertad”, y mientras que la concepción negativa de la libertad es “simplemente el concepto de la independencia de determinación de la voluntad humana del mecanismo ordinario de la naturaleza”, la concepción positiva de la libertad o autonomía específica consiste en el hecho de que “esa independencia es alcanzada por la conformidad con una ley que la voluntad se da a sí misma”⁶³. La pregunta es si esta doble simbolización

⁶¹ Kant, I., CJ, p. 271 (V, 326)

⁶² Ibid., p. 269 (V, 325)

⁶³ Guyer, P., “The Symbols of Freedom in Kant’s Aesthetics”, en Parret, H., (ed) op. cit., p. 342

no se encuentra presente como un todo en la categoría de *belleza artística*, en la cual parecen confluír lo bello y lo sublime⁶⁴. En ese sentido, y en la misma dirección que Bozal, que ve en el sentimiento de lo sublime la intersección entre estética y moralidad, Feijóo señala que en “el fenómeno de lo sublime, **la experiencia (estética)** del elemento suprasensible del carácter humano, es ya en la *Crítica del Juicio* el puente que une estética (belleza) y moralidad y es a raíz del elemento constitutivo de lo sublime como la belleza puede ser interpretada junto con la moralidad. Desde esta perspectiva se llega fácilmente a la famosa definición del párrafo 59 de la *Crítica del Juicio*, que atribuye a la belleza el carácter de *símbolo de la moralidad*”⁶⁵.

La solución que encuentra Feijóo al escribir “experiencia (estética)”, así, entre paréntesis, sugiriendo más de lo que Kant dice, es ingeniosa y en algún sentido acertada porque refleja en buena medida algo que Kant se cuida de sostener, pero que en efecto parecería estar sugerido: el problema del sentimiento y de la experiencia de lo suprasensible que el sentimiento parecería proporcionar; de hecho, como hemos visto en el capítulo anterior, así lee Schiller el problema cuando intenta su *ampliación* de Kant. Sin embargo, si nos atenemos estrictamente a la formulación kantiana, las cosas no se ponen en esos términos. Como hemos visto, es Schiller quien termina de “pasar en limpio” lo que parecería sugerir Kant, y es en lo que está *sugerido* que se pueden buscar las razones para una *ampliación*: alrededor de la reflexión sobre la belleza artística como expresión de *ideas estéticas* y como símbolo de lo moral, el platillo de la balanza se inclina, cuando se hace a un lado la perspectiva del gusto, hacia el sentimiento de lo sublime⁶⁶. La inaccesibilidad

⁶⁴ Es probable que Guyer respondiera negativamente a esta pregunta ya que cuando analiza junto a lo sublime, a la belleza como símbolo del bien moral, el énfasis está puesto en la perspectiva del gusto, y no del genio o de la belleza artística; pero justamente por eso cabe la pregunta de si la belleza artística no es una tercera categoría que vendría a abarcar a ambas. Cf. *Ibid*.

⁶⁵ Feijóo, J., op. cit., p. XXVI

⁶⁶ Makkreel señala el vínculo entre las ideas estéticas en el arte y el sentimiento de lo sublime, y argumenta que si Kant no habla abiertamente de lo sublime en el arte es porque la redacción de la “Analítica de lo sublime” es cronológicamente posterior a las secciones dedicadas al arte y al genio. Por otro lado, Makkreel observa que Kant le asigna efectivamente a lo sublime un rol en el arte, y por eso, concluye que “lo sublime claramente puede ser relacionado a las bellas artes”, Makkreel, R. A., op. Cit., p. 623. También Findlay relaciona las ideas estéticas con el sentimiento de lo sublime, cf. Findlay, J. N., op. cit., p. 345 y un

conceptual expresada en la idea estética que es para Kant un símbolo, una *analogía*, de lo moral que es inexponible desde un punto de vista sensible, ya se encuentra en la representación que produce el sentimiento de lo sublime, una representación que “determina al espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas [dessen Vorstellung das Gemüth bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken]”⁶⁷. La *idea estética* es para Kant también “una representación *inexponible* de la imaginación [eine inexponible Vorstellung der Einbildungskraft]”⁶⁸, y no deja de ser llamativo que cinco años después de publicada la *Crítica del Juicio* Schiller se refiera en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* a “la libertad estética de determinaciones (...) como una *infinitud plena*”⁶⁹ dónde no sólo, como observa Feijóo⁷⁰, resuena la analogía entre la libertad del juicio en lo bello y la libertad de la voluntad en lo moral sobre las cuales se levanta la relación simbólica entre uno y otro ámbito, sino también y especialmente, aquella *infinitud-comprendida* que era característica del sentimiento de lo sublime. En efecto, Feijóo señala que “la imbricación de la experiencia de lo sublime en la teoría estética de Kant, a raíz de la cual llega a ser representada la naturaleza «sobrenatural» del hombre, parece anticipar el paso de la perspectiva del gusto a la del genio, es decir, la reflexión sobre la belleza artística”⁷¹. Al comentario de Feijóo habría que agregar sin embargo, en consideración de las “restricciones” sistemáticas de la filosofía kantiana, que la *representación* de la naturaleza “sobrenatural” del hombre, la representación de la humanidad en su *persona*, como hemos visto, es siempre una representación *negativa e indirecta*.

En el próximo capítulo nos detendremos en un segundo momento de la recepción de estos problemas en la obra de Schiller: primero, retomando el problema de la relación entre el sentimiento de lo sublime y la experiencia estética en la obra de arte. El vínculo establecido entre una cosa y la otra no sólo existe, sino que, como se intentará mostrar,

señalamiento similar puede encontrarse en Proust, F., “Les Idées esthétiques” en Parret, H., (ed.) op. cit., p. 521 y ss.

⁶⁷ Kant, I., CJ, p. 170 (V, 268)

⁶⁸ Ibid., p. 298 (V, 342)

⁶⁹ Schiller, F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en op. cit., p. 289

⁷⁰ Feijóo, J., op. cit., pp. XXIII, XXIV

⁷¹ Ibid., p. XXV

resulta determinante en la distinción que Schiller traza entre *poesía ingenua* y *poesía sentimental*. En segundo lugar, *Sobre lo sublime*, un último trabajo de Schiller sobre el tema, nos dará la oportunidad de volver una vez más al análisis del sentimiento de lo sublime, la relación que establece con lo moral y su desplazamiento al ámbito del arte. Se intentará mostrar, por último, cómo a partir de esta dirección se señala el camino que recorrerán apenas unos pocos años después Schelling y los primeros románticos.

Del sentimiento a la *experiencia* de lo suprasensible en el sentimiento según Schiller

7. 1. Lo ingenuo y lo sentimental

Tras su estadía en Jena, Schiller publica en la revista *Die Horen*, entre diciembre de 1795 y enero de 1796, el ensayo *Sobre la poesía ingenua y sentimental*. Más de tres décadas después, en 1830, Goethe escribía:

“los conceptos de poesía clásica y romántica que circulan ahora por todo el mundo y que causan tanta discusión y tanta discordia, se deben originalmente a Schiller y a mi. Yo seguía en la poesía la máxima del procedimiento objetivo y sólo ella me parecía acertada. Schiller, en cambio, que tenía una naturaleza subjetiva, creía que su manera era la legítima y, para defenderse de mi, escribió su tratado *Sobre la poesía ingenua y la poesía sentimental*”¹.

Efectivamente, como señala Szondi, la distinción *ingenuo* y *sentimental* que traza Schiller ejerce una influencia decisiva tanto en el ámbito poético como filosófico durante los últimos años del siglo XVIII². Friedrich Schlegel, que funda en 1798 junto a su hermano August Wilhelm la revista *Athenäum*, revista que servirá de órgano difusor para las ideas de los primeros románticos, recupera los términos de Schiller para definir “lo romántico” en su *Diálogo sobre la poesía* de 1798 como “lo que nos representa una materia sentimental en una forma fantástica”³.

¹ Schiller, F., *Poesía ingenua y poesía sentimental*, en Schiller, F., *Poesía ingenua y poesía sentimental. De la gracia y la dignidad*, traducción de Juan Probst y Raimundo Lida, estudio preliminar de Juan Probst, Buenos Aires, Hachette, 1954, p. 12

² En la teoría de lo ingenuo y lo sentimental Szondi encuentra la influencia decisiva de Schiller sobre el idealismo y el romanticismo alemán. Cf. Szondi, P “Le naïf est le sentimental”, op. cit., p. 69

³ Schlegel, F., *Diálogo sobre la poesía*, en Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, traducción de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994, p. 113

Schiller caracteriza lo *ingenuo* como la inmediata comunión con lo natural: allí dónde la naturaleza triunfa sobre el arte, sobre el artificio, señala Schiller, se da lo *ingenuo*; se trata del momento de identidad previo a la distinción entre sujeto y objeto, libertad y necesidad; lo *sentimental*, en cambio, es el intento imposible, el anhelo, de volver a esa condición natural de identidad tras haberse adentrado en la artificialidad de la cultura, en el momento del cuál surge la oposición entre sujeto y objeto, entre libertad y necesidad, podemos decir, recuperando los términos de la *Crítica del Juicio*: el abismo que se abre entre lo sensible y lo sensible y el anhelo de sortearlo. Este paso, el abandono de la naturaleza como un todo, no es reversible, no hay vuelta atrás; es adelante, y por medio de la cultura, que lo que se ha separado ha de volver ha reunirse.

La naturaleza despierta interés en quien la contempla, señala Schiller en abierta referencia a Kant, “por el mero hecho de *ser* naturaleza”⁴, interés en el cual la naturaleza contrasta con lo artificial y lo supera justamente por *ser* naturaleza. “La naturaleza, desde este punto de vista,” —escribe Schiller— “no radica en otra cosa que en ser espontáneamente, en subsistir las cosas por sí mismas, en existir según leyes propias e invariables”⁵, ese es el punto de vista ingenuo. Pero, señala Schiller, “**no son esos objetos mismos, es una idea representada por los objetos lo que amamos en ellos. Amamos en ellos la serena vida creadora, el silencioso obrar por sí solo, la existencia según leyes propias, la necesidad interior, la unidad eterna consigo mismo. Son lo que nosotros fuimos; son lo que debemos volver a ser. Hemos sido naturaleza, como ellos, y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y de la libertad, a la naturaleza**”⁶. Esa es la disposición *sentimental*: amar en la naturaleza la *idea*.

Aunque no haya correspondencia inmediata, la distinción entre poesía ingenua y poesía sentimental puede vincularse a la distinción entre poesía antigua y poesía moderna. De hecho Schiller establece esta correspondencia cuando escribe que “el sentimiento de que aquí se trata [lo sentimental] no es, pues, el que los antiguos tenían; más bien coincide con el que tenemos nosotros [los “modernos”] hacia los antiguos. Ellos sentían naturalmente; nosotros sentimos lo natural (...) Así como la naturaleza fue poco a poco desapareciendo de

⁴ Schiller, F., *Poesía ingenua y poesía sentimental*, en Schiller, F., op. cit., p. 19

⁵ *Ibid.*, p. 20

⁶ *Ibid.*, pp. 20, 21

la vida humana en cuanto *experiencia* y en cuanto *sujeto* (sujeto que obra y siente), así la vemos surgir en el mundo de los poetas como *idea* y como *objeto*⁷. Los poetas, sigue Schiller, “o *serán* naturaleza o *buscarán* la naturaleza perdida. De donde resultan dos modos de poesía totalmente distintos, con que se agota y se abarca el dominio entero de la poesía. Todo poeta, si lo es de verdad, pertenecerá –según la condición de la época en que florezca o las circunstancias accidentales que hayan influido en su formación general y en su estado de ánimo transitorio- sea a los *ingenuos*, sea a los *sentimentales*”⁸.

Así como la distinción entre poesía antigua y poesía moderna no se encuentra en correspondencia con la distinción entre poesía ingenua y sentimental pero puede vincularse con ella, con la distinción entre lo bello y lo sublime sucede lo mismo. Según Juan Probst, de hecho “el objeto de la poesía ingenua será lo *bello*, el de la sentimental lo *sublime*”⁹. Hay que remarcar, sin embargo, que Schiller no utiliza sino tangencialmente en este escrito los términos “bello” y “sublime” y no traza esta referencia abiertamente sino sólo en forma solapada. Quizás porque se propusiera abandonar la distinción, a la que, como veremos, volverá más tarde. Recordemos que Schiller habría considerado poco original su primer trabajo sobre lo sublime, *De lo sublime*, la “ampliación” de Kant. Ahora bien: la correspondencia entre lo ingenuo y lo sentimental y lo bello y lo sublime se puede hacer, y de hecho pareciera funcionar implícitamente, cuando se superpone a la distinción ingenuo y sentimental la distinción decisiva *real e ideal*, *realista e idealista*. Mientras que la armonía entre el “sentir y su pensar” del poeta ingenuo se cumple en lo real, la del sentimental sólo existe en lo ideal, señala Schiller, sólo existe *idealmente*; lo que hace el poeta ingenuo consiste en la “imitación” de la realidad que es una unidad con él: es la naturaleza misma la que se imita en él “mientras que aquí, en el estado de cultura, en que esa colaboración armónica de toda su naturaleza no es más que una idea, lo que hace al poeta debe ser el elevar la realidad a ideal o, en otras palabras, *la representación del ideal*”¹⁰. Frente al poeta ingenuo, que conmueve por la imitación de la realidad sensible, de la cual es parte, el poeta sentimental conmueve mediante ideas: “lo que da, pues, su valor al uno [al poeta ingenuo,

⁷ Ibid., p. 41

⁸ Ibid., p. 42

⁹ Probst, Juan, en Schiller, F., op. cit., p.13

¹⁰ Schiller, F., *Poesía ingenua y poesía sentimental*, op. cit., p. 48

al poeta que representa lo real] es el logro absoluto de una magnitud finita;” –escribe Schiller- “lo que se lo confiere al otro [al poeta sentimental, al poeta que representa lo ideal] es su aproximación a una magnitud infinita”¹¹. Transpuestas las categorías ingenuo y sentimental a los términos antiguo y moderno, Schiller señala que “el antiguo es, si se me permite expresarlo así, poderoso por el arte de la limitación; el moderno lo es por el arte de la infinitud”¹². Esta transposición permite vincular la distinción entre poesía ingenua y poesía sentimental con la de lo bello y lo sublime:

“Toda poesía debe tener contenido infinito (sólo por eso es poesía), pero cabe cumplir este requisito de dos modos diversos. Puede ser un infinito por su forma, cuando representa su objeto *con todos sus límites*, cuando lo individualiza, y puede ser un infinito por su materia, cuando *quita* a su objeto *todos los límites*, cuando lo idealiza; es decir, ya por una representación absoluta, ya por representación de algo absoluto. El primer camino es el que sigue el poeta ingenuo; el segundo, el sentimental”¹³.

Finalmente, Schiller suma la cuestión de la *dependencia* y la *independencia* característica del sentimiento de lo sublime a la distinción *ingenuo* y *sentimental*; más adelante agrega en ese sentido que “el poeta ingenuo está, pues, con respecto al mundo empírico, en una dependencia que el sentimental no conoce. Éste, ya lo sabemos, comienza a obrar en el punto en que aquél termina; su fuerza consiste en completar, *con lo que extrae de sí mismo*, un objeto incompleto, y transportarse, por su propia fuerza, de un estado de limitación a otro de libertad”¹⁴.

7. 2. Sentimiento y experiencia

En 1801 Schiller publica un nuevo estudio acerca de lo sublime, *Sobre lo sublime*, en los *Kleinere prosaische Schriften*. La fecha de redacción de este breve tratado es aún hoy incierta y motivo de debate crítico. La pregunta clave es si su escritura es posterior o

¹¹ Ibid., p. 49

¹² Ibid., p. 51

¹³ Ibid., p. 87

¹⁴ Ibid., p. 95

anterior a la correspondencia con Körner fechada en Jena entre enero y febrero de 1793 que conforma *Kallias* y a las *Cartas* de 1795. El tema de *Kallias* y las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, escritos centrales en el marco de la obra filosófica de Schiller, excede el ámbito de nuestro trabajo. Pero no tanto la pregunta por su relación con *Sobre lo sublime*. ¿Por qué es importante esta relación con *Kallias* y con las *Cartas sobre la educación estética del hombre*? Por el tema que nos preocupa a partir del vuelco que la *Crítica del Juicio* hace cuando pasa de la perspectiva del gusto, a la del genio, o del gusto a secas, a la belleza artística, y el grado en que, a partir de ese vuelco, se conservan las distinciones entre lo bello y lo sublime planteadas en la “Analítica del juicio estético”. Por empezar, ya en el primer trabajo de Schiller sobre lo sublime, aquel que proponía “ampliar” algunas ideas de Kant, lo sublime era acogido en el ámbito del arte en términos de escenificación de la autonomía moral, de la *personalidad*, como fundamento del arte trágico, tema que se desarrollaba luego en *Sobre lo patético*. En el fondo, el último trabajo de Schiller acerca de lo sublime no cambia tanto las cosas frente a los otros dos sino que las agudiza aún más, especialmente alrededor de un punto muy sensible: el pasaje de lo que en un principio era sentimiento a *experiencia* de lo suprasensible. Es interesante observar en ese sentido, aunque dejemos el problema central de lado, que Schiller señala en la carta 25 de *Cartas sobre la educación estética del hombre* que en la belleza queda probada “la viabilidad de lo infinito en el seno de la finitud, y con ello la posibilidad de la humanidad más sublime [*erhabensten*]”¹⁵, donde las diferencias entre lo bello y lo sublime parecerían estar efectivamente atenuadas. Si tenemos en cuenta que para Schelling -que cita explícitamente los trabajos de Schiller sobre lo sublime en las lecciones que componen su *Filosofía del arte* de 1802- la belleza será equivalente al manifestarse de lo infinito en una forma finita, la obra de arte, damos aquí con un indicio importante; un indicio que sin embargo debe ser tratado con cautela porque se trata de determinar la posibilidad o no de transgredir el límite que Kant extiende entre experiencia sensible y suprasensible, la posibilidad de levantar el velo que *todavía* ningún mortal ha descubierto.

Como ser sensible, el hombre, dice Schiller al comienzo de *Sobre lo sublime*, se encuentra rodeado de “un sinnúmero de fuerzas que le son superiores y desempeñan el

¹⁵ Schiller, F., *Cartas sobre la educación estética del hombre* en Schiller, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., pp. 341

papel de amo suyo”¹⁶. Y el amo, por encima de las fuerzas naturales a las que puede oponerse por sus propios medios, y frente al cuál no parece haber resistencia posible alguna, es sin más: la muerte. “Contra todo hay remedio, menos contra la muerte” escribe Schiller. A la muerte, *debe* el hombre. Sin embargo, “nadie está obligado a deber (...) La voluntad” –continúa Schiller- “es el signo distintivo del género humano, y la razón misma es solamente su regla eterna. Sujeta a la razón obra toda la naturaleza; la única prerrogativa del hombre es obrar razonablemente con consciencia y voluntad. **Todas las cosas deben; el hombre es el ser que quiere** [*Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will*]”. La muerte hace del hombre el ser que *debe* porque deja de querer. La muerte es lo que debe y no quiere el hombre y contra la cual “su glorificada libertad ya no es absolutamente nada, si él está ligado siquiera en un solo punto”; es decir: si es *dependiente*. La muerte *tiene* al hombre. Ahora bien, y es aquí donde queda entroncada la problemática de *Sobre lo sublime* con *Kallias* y las *Cartas sobre la educación estética del hombre*: “la cultura” –dice Schiller- “debe poner al hombre en libertad y auxiliarle a cumplir todo su concepto humano. En consecuencia, ella debe hacerle capaz de sustentar su voluntad; pues el hombre es el ser que quiere”¹⁷.

La cultura debe levantar la dependencia del hombre, aún y sobre todo, en el punto en el cual el hombre parece no tener escapatoria como ser sensible: la muerte. El trabajo de la cultura, como oposición a la violencia, a la dependencia natural, y en última instancia a la muerte, señala Schiller (recordémoslo al pasar: todo esto sucede en Alemania unos pocos años después de la Revolución Francesa y del Terror) es doble; los términos que utiliza para precisar este trabajo de la cultura son decisivos. Por un lado está la cultura física: el hombre puede oponer, en la *realidad* su fuerza natural y dominar la violencia de la naturaleza. Pero esto no alcanza: “las fuerzas naturales se dejan dominar o rechazar sólo hasta cierto punto, más allá del cual se liberan del poder del hombre y le sujetan al suyo. Su libertad estaría perdida, pues, si no fuera capaz de otra cultura que la física”¹⁸. La segunda

¹⁶ Schiller, F., *Sobre lo sublime*, ed. Bilingüe, traducción de Alfred Dornheim y Juan C. Silva, Buenos Aires, Universidad Nacional de Cuyo, Instituto de estudios germánicos, 1943, p. 13. Referimos a esta versión bilingüe los términos que citamos en idioma alemán.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid., p. 15

posibilidad de oposición se da entonces, frente a lo real, en la *idealidad*, cuando el hombre “se aparta de la naturaleza y destruye, en consideración de sí mismo, el concepto de violencia”¹⁹. La cultura que lo habilita para la destrucción del concepto mismo de violencia es la que Schiller denomina, frente a la física, *cultura moral*, y en la cual puede realizarse como hombre, como *persona*: sustentarse como el ser que quiere, frente a todo lo que debe: las *cosas*²⁰.

Aquello que le permite al hombre sustentarse como persona frente a las cosas se encuentra estrechamente vinculado al sentimiento de lo sublime, ya que, como hemos visto en ocasión de *De lo sublime y Sobre lo patético* –y en eso, poco ha cambiado el panorama en el escrito de 1801- es el sentimiento de la *persona*, el sentimiento de la autonomía de la libertad –retomando los términos en que Kant ponía el asunto en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* y la *Crítica de la Razón práctica*- frente a la *cosas*, el que se juega en el sentimiento de lo sublime. La conclusión de Schiller es entonces que el sentimiento de lo sublime debe entrar a formar parte –y parte esencial, ya que se eleva contra el único punto capaz de retener al ser que quiere en la dependencia- de la *cultura moral* y, agreguemos nosotros, de la *experiencia* de la obra de arte. “El hombre moralmente formado” –señala Schiller volviendo al punto de la intervención de lo sublime en la formación de la cultura moral, y de la estética en ese marco- “y sólo este, es completamente libre. El es superior a la naturaleza como poder, o está a tono con ella. Nada de lo que ella ejerce contra él constituye violencia, porque antes que le llegue se ha convertido en su propia acción, y la naturaleza dinámica no le alcanza nunca, porque él se separa por su libre acción de todo lo que ella puede alcanzar (...) Pero felizmente no sólo existe en su naturaleza racional [del hombre] una disposición moral susceptible de ser desarrollada por el entendimiento, sino también en su naturaleza sensible-racional, es decir, humana; una tendencia estética, que puede ser despertada por ciertos objetos sensibles y cultivada por

¹⁹ Ibid., p. 15

²⁰ Aunque se refiera a las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, vale la pena mencionar en este contexto que Emilio Estiú identifica en Schiller el origen de un “idealismo ético”, Estiú, E., “Schiller y la experiencia filosófica del arte” en *Del arte a la historia en la filosofía moderna. Trabajos e investigaciones 2*, La Plata, Instituto de Filosofía, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1962, p. 192.

una purificación de sus sentimientos hacia ese impulso idealista [*idealistischen Schwung*] del espíritu”²¹. Esa “tendencia estética”, ese “impulso idealista”, corresponde al sentimiento de lo sublime.

El problema de la relación de belleza y sublimidad en el ámbito de la formación, de la cultural moral –y estética- del hombre, es en *Sobre lo sublime* tratado abiertamente. Por cierto, señala Schiller, los sentimientos que provoca la belleza natural bastan ya para independizar al hombre de la naturaleza como poder. ¿Qué sentimientos? Los que Kant desarrollaba alrededor del problema del *interés intelectual* en lo bello. Lo bello basta, dice Schiller, pero “hasta cierto grado”²². Transcribamos ahora un pasaje quizás un poco largo, pero que sin duda ayuda a demarcar el problema de la relación entre lo bello y lo sublime en este último trabajo de Schiller:

“Dos genios nos ha dado la naturaleza como compañeros en la vida. El uno, sociable y benévolo, nos acorta con su juego ameno el viaje fatigoso; nos hace livianos los grilletes de la necesidad y nos lleva con alegría y gracia a los umbrales de los peligrosos lugares donde debemos obrar como espíritus puros y deponer todo lo corpóreo. Nos conduce hasta la comprensión de la verdad, hasta el ejercicio del deber. Aquí, ese genio nos abandona, pues su ámbito es solamente el mundo de los sentidos. Más allá no puede llevarnos su ala terrenal. **Pero ahora se acerca el otro genio, sereno y silencioso y con brazo firme nos ayuda a salvar el vertiginoso abismo [*Tiefe*]. En el primero de estos genios se reconoce el sentimiento de lo bello, en el segundo el sentimiento de lo sublime. Sin duda, lo bello ya es una expresión de la libertad, pero no de aquella que nos eleva sobre el poder de la naturaleza y nos desliga de toda influencia corpórea, sino de la que gozamos dentro de la naturaleza, como hombres. Nos sentimos libres con la belleza, porque en ella armonizan los instintos sensibles con las leyes de la razón; nos sentimos libres con lo sublime, porque los instintos sensibles no tienen ninguna influencia sobre la legislación de la razón; porque aquí obra el espíritu [*Geist*] como si no estuviera bajo otras leyes que las suyas propias”²³.**

Schiller conserva en *Sobre lo sublime* la ya recorrida intuición del carácter mixto, doble y problemático, del sentimiento de lo sublime –que no constituye “un placer

²¹ Schiller, F., *Sobre lo sublime*, op. cit., pp. 15, 17

²² Cf. *Ibid.*, p. 17

²³ *Ibid.*, pp. 19, 21

propriadamente dicho”²⁴ - en relación a la satisfacción en lo bello. Lo sublime es “sacudimiento (...) que puede llegar hasta la suprema alegría”, escribe Schiller; la unión “entre dos sensaciones contradictorias en un solo sentimiento, [que] **comprueba nuestra autonomía moral de una manera irrefutable**”²⁵; finalmente en lo sublime el sentimiento es elevado al grado de *experiencia*:

“somos nosotros quienes nos encontramos en dos relaciones distintas con el objeto, y consiguientemente deben ser unidas en nosotros dos naturalezas diferentes, interesadas al representarse ese objeto, de modos diametralmente opuestos. **Experimentamos así, por el sentimiento de lo sublime** [*Wir erfahren also durch das Gefühl des Erhabenen*], que nuestra disposición espiritual [*Geist*] no se rige necesariamente por la sensual; que las leyes de la naturaleza no son, necesariamente, tampoco las nuestras, y que tenemos en nosotros un principio autónomo, independiente de todas las conmociones sensibles”²⁶.

En la misma línea argumental de *De lo sublime* y *Sobre lo patético* y abandonando la distinción entre sublimidad *teórica* y *práctica* –o colocando todo el peso sobre lo sublime práctico– Schiller recupera lo que era el núcleo central de la argumentación kantiana sobre lo sublime, el corte que se establece en el sentimiento entre lo sensible y lo suprasensible. “En lo sublime (...) no armonizan la razón y la sensibilidad,” –señala Schiller– “y justamente en esta contradicción entre ambos está el encanto con el cual lo sublime conmueve nuestro espíritu [*Gemüth*]. **El hombre físico y el hombre moral se separan aquí en forma neta**; porque exactamente en objetos, en los cuales el primero sólo siente sus propias limitaciones, el otro experimenta su fuerza y es elevado infinitamente por lo que al otro echa por tierra”²⁷.

Frente al sentimiento de lo sublime, y *desde la perspectiva del gusto*, la belleza aparece para Schiller casi como rebajamiento. La experiencia de *shock* de lo sublime corta la planicie del *gusto* y de la conformidad en lo bello. En ese sentido debe leerse la afirmación de Schiller: “lo sublime nos procura una salida del mundo sensible, en el cual lo

²⁴ Ibid., p. 21

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., p. 23

bello quisiera siempre tenernos presos”²⁸; y debe leerse con el acento puesto sobre la sílaba en la que se enfatiza el tránsito de la reflexión sobre el gusto, a la reflexión sobre el arte, el tránsito de la perspectiva del gusto, a la de la producción artística como escenificación de la autonomía moral del hombre. El tono del acento, la vocal que pronuncia al caer sobre lo sublime, es, retomando las palabras de Schiller, el de la *idealidad*²⁹. La ruptura que introduce la *experiencia* –ya podemos sostener este término- de la *idealidad* del sujeto a través del sentimiento –digamos con Kant “... a consecuencia del concepto de libertad”- de lo sublime no es paulatina, y no lo es justamente “porque entre la dependencia y la libertad no existe camino”³⁰. El sacudimiento en lo sublime “**arranca** al espíritu [*Geist*] autónomo de la red en que la refinada sensualidad le aprisionó y que tanto más ata cuanto más tenue ha sido hilada. Aunque esta sensualidad, por la influencia imperceptible de un gusto relajado haya ganado ya mucho sobre el hombre, habiendo logrado penetrar con la máscara seductora de lo espiritualmente bello, en la sede más íntima de la legislación moral y envenenar allí en su fuente la santidad de las máximas, basta a menudo una sola conmoción sublime para despedazar ese tejido de engaño, devolver de una vez al espíritu encadenado toda su agilidad, darle una revelación de su verdadero destino, e imponerle por un instante al menos el sentimiento de su dignidad”³¹. Finalmente, Schiller lleva en forma explícita el sentimiento de lo sublime, junto a lo bello, al arte: “**Lo sublime, como lo bello,**” –escribe– “**inunda pródigamente toda la naturaleza, y la capacidad de experimentarlos está inserta en todos los hombres; pero su germen se desarrolla desigualmente, y debe ser ayudado por el arte**”³². Dominado por la naturaleza y esclavo de la necesidad física, el hombre “no sospechó aún la alta y demoníaca libertad [*dämonische Freiheit*] que existía en

²⁸ Ibid., p. 27

²⁹ “La verdad del arte” –escribe Marcuse sobre el proyecto schilleriano de educación estética que aquí se completa con el sentimiento de lo sublime desplazado al ámbito de la producción artística- “es la liberación de la sensualidad mediante su reconciliación con la razón: éste es el concepto central de la estética idealista clásica”, Marcuse, H., op. cit., p.174. Es a esa “liberación de la sensualidad” a la que apunta por su parte Lyotard cuando habla de una estética de lo sublime como “una estética sin naturaleza” que bien puede llamarse “moderna”, Lyotard, J.-F., *Leçons sur L'Analytique du sublime*, op. cit., p. 73

³⁰ Schiller, F., *Sobre lo sublime*, op. cit., p.27

³¹ Ibid.

³² Ibid., p. 29

su pecho”³³. En ese estado de “necesidad” -entiéndase aquí *necesidad* en términos de relación subjetivo-objetiva dónde es el objeto el que determina al sujeto en forma mecánica, *necesidad* como lo opuesto a *libertad*- la naturaleza es para el hombre que la contempla, señala Schiller, “incomprensible”³⁴ y en su fuerza destructora, un perpetuo recordatorio de la impotencia natural a la cual está sometido; recordatorio y repetición que espanta³⁵. Pero -sigue Schiller, “apenas descubre en este raudal de manifestaciones algo permanente en su propio ser, entonces empiezan a su alrededor las feroces masas naturales a hablar a su corazón un lenguaje distinto; y lo relativamente grande fuera de él es el espejo en el cual descubre lo absolutamente grande en sí mismo. Intrépido y con escalofriante placer se acerca ahora a estas fantasmagóricas formas creadas por su imaginación, y emplea deliberadamente toda la fuerza de tal poder, para **representar lo sensiblemente infinito, experimentando tanto más vivamente la preeminencia de sus ideas sobre lo más alto que pueda producir la sensibilidad, aún cuando este poder quede vencido en la tentativa**”³⁶. Y un poco más adelante agrega:

“es justamente esta completa ausencia de una unión de finalidad [*Zweckverbindung*] entre esta multitud de manifestaciones -por la cual llegan a sobrepasar y ser ineptas al entendimiento, que debe atenerse a esta forma de unión-, la que las torna tanto más simbólicas para la razón pura, que encuentra representada en esa misma independencia salvaje de la naturaleza, su propia independencia de las condiciones naturales. Pues cuando se quita de una cantidad de cosas todo enlace entre sí, surge entonces el concepto de la independencia, que armoniza de una manera sorprendente con el concepto puro de la libertad, elaborado por la razón pura. En esta idea de la libertad, que se origina de su propio medio ambiente, la razón encierra en una unidad de pensamiento, aquello que el entendimiento no pudo hermanar en ninguna unidad de conocimiento; sujeta bajo su autoridad, por esta idea, el infinito juego de las manifestaciones, y sustenta así, al mismo tiempo, su poder sobre el entendimiento como facultad condicionada por los sentidos”³⁷.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Cf: Ibid.

³⁶ Ibid., p. 31

³⁷ Ibid., p. 33, 35

7. 3. Del arte a la historia

Volvamos al problema de la educación moral planteada al comienzo de *De lo sublime* para terminar de definir la relación de belleza y sublimidad en la esfera del arte como dimensión estética de la formación del género humano³⁸. En el párrafo 52 de la *Crítica del Juicio*, e inmediatamente después de considerar la posibilidad de la confluencia de lo sublime en el arte bello, Kant agrega que en todo arte bello “el placer es al mismo tiempo cultura [*Cultur*], y que dispone el espíritu [*Geist*] para ideas”³⁹. Como habíamos dicho, para Schiller la *cultura moral* sólo puede completarse introduciendo en ella el sentimiento de lo sublime. También hemos señalado, pero subrayémoslo una vez más, “completar” aquí es sinónimo de poner la pieza que falta para tener la imagen completa cuyo modelo es la razón pura, y en especial, la razón pura *práctica*: la representación de la *humanidad* en la *persona*. En el final de *Sobre lo sublime*, Schiller pone las cosas, una vez más, en blanco sobre negro:

“La facultad de experimentar lo sublime es, pues, una de las aptitudes más maravillosas en la naturaleza humana que, por originarse en la facultad autónoma de pensar y querer, merece nuestro respeto y es digna de la evolución más acabada, debido a su influencia sobre el hombre moral. Lo bello merece la gratitud sólo del hombre, lo sublime la merece del daimon puro que hay en él. Y cómo es nuestro destino seguir el código de los espíritus puros, no obstante los límites que nos oponen los sentidos, lo sublime debe sumarse a lo bello para que así la educación estética sea una realización integral, y para ampliar la sensibilidad del corazón humano hacia la total amplitud de nuestra vocación y consiguientemente por sobre el mundo sensible (...) Sólo cuando lo sublime se conjugue con lo bello y cuando haya sido desarrollada nuestra receptividad para ambos en igual proporción, seremos perfectos ciudadanos de la naturaleza, sin ser por esto sus esclavos y sin perder nuestro derecho civil en el mundo inteligible”⁴⁰

Hemos insistido en cómo es que persiste, desde Burke en adelante, la idea de una necesaria distancia entre el espectáculo de la naturaleza inconmensurable –ya sea en su

³⁸ Dieter Henrich señala al respecto que efectivamente “el concepto de belleza de Schiller debe ser fundido con el elemento de lo sublime”, Henrich, D., op. cit., p.255

³⁹ Kant, I., CJ, p. 270 (V, 326)

⁴⁰ Schiller, F., *Sobre lo sublime*, op. cit., p. 43

tamaño, ya en su poder- y el espectador, para que el sentimiento de lo sublime sea posible. Es en ese sentido que Schiller insistirá en este último escrito sobre lo sublime en *lo patético* como una “desgracia artificial”⁴¹, como un poder que no recae sobre el sujeto en forma directa, lo cual anularía toda posibilidad al sentimiento de lo sublime como tal, sino como representación que “nos pone al igual que la verdadera desgracia en una inmediata comunicación con la ley espiritual dominante en nuestro pecho”⁴². Frente a la verdadera desgracia que, dice Schiller, “no siempre elige bien su hombre y su tiempo”, la desgracia artificial, lo patético, “nos encuentra preparados en pleno, y dado que ella es sólo imaginada, gana terreno en nuestro espíritu el principio autónomo de sustentar su independencia absoluta”⁴³. La esfera para la producción de lo sublime como patetismo, como escenificación de la autonomía moral frente al padecimiento, es, como hemos visto ya, el arte. El arte posee, señala Schiller en *Sobre lo sublime*, “todas las ventajas de la naturaleza, sin compartir sus trabas”⁴⁴. Este punto de llegada es decisivo, sobre todo porque Schiller no sólo elige al arte trágico como escenario de la representación de la humanidad en la *persona*, sino por el hecho mismo por el cual lo hace y la relación que esta determinación mantiene con lo sublime. Schiller anota inclusive que aún “la historia mundial (...) es un objeto sublime. El mundo, como objeto histórico, en el fondo no es otra cosa que el conflicto de las fuerzas de la naturaleza entre sí y con la libertad del hombre, y el resultado de esta lucha es lo que nos relata la historia”⁴⁵. El arte trágico, señala Schiller, “presenta imitativamente ante nuestros ojos los cuadros patéticos de la humanidad que lucha con el destino, de la fuga incontenible de la felicidad, de la seguridad engañada, de la injusticia triunfante y de la inocencia derrotada, que nos suministra en alto grado la historia”⁴⁶. Esta no es una idea del todo nueva en 1801 y es importante vincularla con el sentimiento de lo sublime, no sólo porque Schiller lo haga de hecho, sino porque en la recepción kantiana que hace el idealismo, recepción que está mediada por Schiller, el

⁴¹ Ibid., p. 39

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., p. 45

⁴⁵ Ibid., p. 35

⁴⁶ Ibid., p. 41

cambio que se produce sobre el sentimiento de lo sublime cuando es desplazado al arte como representación de lo suprasensible, parece operar en el mismo sentido sobre el concepto de historia cuando se interpone a la filosofía kantiana una nueva resolución del problema del sistema. Para el año de publicación de *Sobre lo sublime*, 1801, Schelling ya había propuesto en su *Sistema del idealismo trascendental*, como hemos dicho en la introducción a este trabajo, la idea de que un sistema absoluto no sería sino el desplegarse de la autoconciencia en la forma de una *historia progresiva del espíritu*; el punto de partida de esa historia consistiría en la intuición intelectual y su punto de llegada, en la intuición estética: en el arte como ámbito de objetivación del espíritu absoluto⁴⁷.

También Kant va con la estructura que yace bajo el sentimiento de lo sublime a la reflexión sobre la historia. Ahora bien, al hacerlo en el marco de un sistema no absoluto, de un sistema que no comienza por la intuición intelectual sino que mantiene sobre ella una restricción que no se puede levantar, un sistema en el cual la representación de lo suprasensible en lo sublime es siempre *negativa*, lo que trae de la historia cuando regresa al ámbito de la reflexión sobre el arte no es la tragedia, sino la novela, y lo hace justamente en relación al concepto de sistema. En el artículo “Reiteración de la pregunta de si el género humano se halla en constante progreso hacia mejor” del año 1798 Kant conceptualiza un acontecimiento como la Revolución Francesa en términos de espectáculo, estableciendo un puente muy particular entre filosofía de la historia y estética. Partiendo de que se toma a la historia como “historia moral”⁴⁸ del género humano, la pregunta por el progreso de la humanidad, que es la pregunta por el progreso de la libertad, sólo puede ser respondida por medio de lo que Kant denomina un “signo histórico (*signum rememorativum, demonstrativum et prognosticum*)”⁴⁹, un signo “*indicativo*”⁵⁰ que sirva *para*

⁴⁷ Justamente Jauss pone el acento en el estrecho vínculo que la recepción idealista de Kant establece entre arte e historia: es al arte al que le toca redimir la historia del hombre en la filosofía del idealismo, una vez que el entusiasmo revolucionario cede lugar al pesimismo. “Después de Kant” –escribe Jauss– “ha recibido la Estética, sobre todo con Schelling, el papel de filosofía de la historia. Por eso se ha exigido demasiado a la Estética con su tarea de completar la historia”, Jauss, H. R., op. ct., p. 108

⁴⁸ Kant, I., “Reiteración de la pregunta de si el género humano se halla en constante progreso hacia mejor”, en Kant, I., *Filosofía de la Historia*, traducción de Emilio Estiú, Buenos Aires, Nova, 1948, p. 179 (VII, 79)

⁴⁹ *Ibid.*, p. 185 (VII, 84)

⁵⁰ *Ibid.* (VII, 84)

pensar, y sólo *para pensar*, que el progreso moral de la humanidad es posible. Kant encuentra ese *signo* en el *entusiasmo* de los espectadores –no de los actores– de la Revolución Francesa⁵¹. La “Revolución (...) encuentra en el espíritu [*Gemüth*] de los espectadores (que no están comprometidos en ese juego)”- escribe Kant entonces- “un deseo de participación rayano en el entusiasmo, y cuya manifestación, a pesar de los peligros que comporta, no puede obedecer a otra causa que no sea la de una disposición moral del género humano”⁵². El *entusiasmo* funciona aquí como signo de la libertad en el mismo modo en el que lo hace en la *Crítica del Juicio* relacionado al sentimiento de lo sublime: “la idea del bien con emoción se llama *entusiasmo*”⁵³, anota Kant en la tercera crítica, y agrega que “estéticamente (...) es el entusiasmo sublime”⁵⁴.

Ahora bien, Kant también afirma entonces que es necesario moderar el entusiasmo de la imaginación que quiere trepar en el sentimiento hasta el delirio, donde *delirio*, para Kant, es justamente sinónimo de querer *ver* en el sentido que le hemos dado aquí: querer una manifestación de lo suprasensible en lo sensible, querer levantar el velo de Isis que no se descubre para los mortales. El entusiasmo es en el texto de 1798 *solamente* un *signo* del progreso y no una prueba objetiva, justamente porque el equivalente a *prueba objetiva* sería aquí el equivalente a querer ver en el trazo histórico las letras de un plan escrito de antemano en forma absoluta. Para tener una prueba objetiva sería necesaria una intuición que correspondiera a la idea de un plan que la naturaleza haya elaborado en favor del hombre y tal cosa es desde todo punto de vista imposible de obtener *en forma objetiva*. Por eso sólo hay signos, señales, que sirven, no para conocer, pero si para *poder pensar* que el progreso moral de la humanidad es posible, para poder *reflexionar* y esperar: nuevamente, para tener esperanza, esperanza en la libertad. El título del cuarto párrafo del artículo de 1798, en ese sentido es taxativo: “La cuestión del progreso no se puede resolver

⁵¹ Cf. Ibarluçia, R., “Sobre las poéticas del idealismo alemán”, comunicación leída en el Centro de Investigaciones Filosóficas, Buenos Aires, Abril de 2003, p. 8

⁵² Kant, I., “Reiteración de la pregunta de si el género humano se halla en constante progreso hacia mejor”, en op. cit., p. 186 (VII, 85)

⁵³ Kant, I., CJ, p. 177 (V, 271, 272)

⁵⁴ Ibid., p. 177, 178 (V, 272)

directamente por la experiencia”⁵⁵. El entusiasmo por la libertad ante el acontecer revolucionario sólo permite afirmar que dicho progreso sería posible, que tal posibilidad es *pensable* en acuerdo con un plan semejante de la naturaleza; posibilidad que le sirve al filósofo, dice Kant, para *orientar* la reflexión en el ámbito de la historia, en la cuál toda revelación de la providencia como tal, como *revelación objetiva* es del todo imposible. Prohibición ésta última que corre en paralelo con la inaccesibilidad de la idea. Garantizar, *conocer*, que la humanidad de hecho progresa en el plano moral, requeriría, señala Kant, tener en el ámbito de la libertad, en el ámbito de la idea, de lo *ideal*, un paralelo a la visión que desde el Sol puede tenerse sobre el curso de la tierra, los planetas y las estrellas: visto desde la tierra, el cielo es un todo caótico, pero cuando el entendimiento se mueve al punto de vista del Sol, se ordena la contemplación y es posible el conocimiento del movimiento y el funcionamiento regular y mecánico de la naturaleza. Moverse al punto de vista del Sol – de la luz- en el ámbito de la historia, sin embargo, por intervenir en ella la libertad, no es posible en el mismo sentido que lo es en el de la naturaleza porque no hay visión que cuente si de lo que se trata es de hallar una revelación que concilie el curso de la libertad con el curso de la naturaleza⁵⁶. Como hemos dicho, allí sólo hay sitio para la esperanza.

Para ilustrar la tesis de una historia profética del género humano, Kant utiliza en un artículo de 1784, esto es, seis años antes de la *Crítica del Juicio*, “Idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita”, un término que será muy querido por el romántico Friedrich Schlegel: *novela*⁵⁷. Sobre este término Schlegel intentará caracterizar

⁵⁵ Kant, I., “Reiteración de la pregunta de si el género humano se halla en constante progreso hacia mejor”, Kant, I., *Filosofía de la Historia*, traducción de Emilio Estiú, op. cit., p. 183 (VII, 83)

⁵⁶ “Sin embargo, quizá el curso de las cosas humanas nos parezca tan absurdo porque lo vemos desde un punto de vista elegido erróneamente. Contemplados desde la tierra, los planetas a veces retroceden; otras, se detienen y quedan en reposo; otras avanzan. Pero observados desde el punto de vista del sol –lo cual sólo puede hacerlo la razón- siguen constantemente una marcha regular, de acuerdo con la hipótesis de Copérnico. (...) Pero la desdicha consiste en que nosotros no podemos trasladarnos a ese punto de vista cuando se trata de la previsión de acciones libres. En efecto, esta perspectiva correspondería a la Providencia, que sobrepasa toda sabiduría humana y que también se extiende a las acciones libres del hombre, a las que este puede ver pero no prever con certeza. (Para el ojo divino no hay en ello diferencia alguna). Para lo último, el hombre necesitaría conocer la conexión de las leyes naturales; pero esa dirección o indicación falta necesariamente cuando se trata de futuras acciones libres”, *Ibid.*, p. 183, 184 (VII, 83, 84)

⁵⁷ Cf. Ibarlucía, R., “Sobre las poéticas del idealismo alemán”, op. cit., pp. 8-10

el romanticismo en abierta disidencia con Schelling, poniéndolo por sobre el arte trágico como modo poético por excelencia. Como señala desde el título mismo, el artículo que Kant publica el mismo año en el que aparece también “¿Qué es Ilustración?”, “Idea de una historia universal desde el **punto de vista** cosmopolita” plantea la pregunta por la filosofía de la historia en relación explícita con la pregunta por el *punto de vista* desde el cuál sí podría ser posible pensar la historia, y la luz que la razón podría irradiar sobre ella. Si conocer un plan preestablecido es del todo y *a priori* imposible para el entendimiento cuando mira la historia, la Razón puede proporcionar con todo un *hilo conductor*: luz, si se la piensa en términos de la posibilidad de una exposición sistemática de los hechos históricos, exposición que difiere diametralmente de un conocimiento que apuntaría a la sistematicidad sustancial de los hechos mismos, en fin: *finalidad* en los términos en los que será recogido este concepto seis años más tarde en la *Crítica del Juicio* como principio que hace posible la reflexión. Toda teleología en el ámbito de la historia del género humano, es decir, según la analogía establecida en el artículo de 1798, “Reiteración de la pregunta de si el género humano se halla en constante progreso hacia mejor”, moverse desde la tierra al punto de vista del Sol para estudiar el acontecer de la libertad en la historia como un discurrir que se ordena del mismo modo que los cuerpos celestes lo hacen para el entendimiento, no puede dar como resultado, dice Kant, más que una novela. Un concepto, el de novela, que aparece vinculado por medio de la pregunta por el punto de vista al problema del *sistema*:

“Querer concebir una *historia* según la idea de la marcha que el mundo tendría que seguir para adecuarse a ciertos fines racionales constituye, en apariencia, un proyecto extraño y extravagante: semejante intención sólo produciría una novela. Sin embargo, esa idea podría ser perfectamente utilizable, si admitimos la posibilidad de que la Naturaleza no procede sin plan e intención final, inclusive en el juego de la libertad humana. Y aunque seamos demasiado miopes como para penetrar en el mecanismo secreto de esa organización, tal idea podría servirnos, sin embargo, de hilo conductor para exponer por lo menos en sus lineamientos generales y como *sistema*, lo que de otro modo no sería más que un *agregado* sin plan de las acciones humanas”⁵⁸.

⁵⁸ Kant, “Idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita”, en Kant, I., *Filosofía de la historia*, op. cit., p.54 (VIII, 29)

Transformar el sistema de la filosofía en la historia del hacerse consciente —en fenomenología- del espíritu es la tarea de la recepción kantiana que define al idealismo que culmina en Georg Wilhelm Friedrich Hegel⁵⁹. Pero para que eso sea así, para que el sistema sea la historia del hacerse consciente del espíritu, esto es, el desplegarse de la autoconciencia como consciencia absoluta, hay que levantar primero la restricción kantiana que pesa sobre el concepto mismo de sistema absoluto, la restricción sobre la posibilidad de *ver*: hay que levantar el velo. Si se quiere autoreflejo absoluto de la consciencia, primero la consciencia tiene que verlo todo, y después verse a sí misma en todo. El mismo año 1798 en el cual se publica “Reiteración de la pregunta de si el género humano se halla en constante progreso hacia mejor”, Schlegel escribe que la filosofía es una elipse de la cual “uno de sus focos, del que estamos ahora más cerca, es la ley autónoma de la razón”, mientras que el otro es la “idea del universo”. A su vez, el Idealismo, escribe Schlegel también ese mismo año, es el testimonio más claro de aquello que ante los ojos de todos es el fenómeno de la época: “la humanidad lucha con todas sus fuerzas por encontrar su centro”⁶⁰, centro que en este caso se podría pensar como la unión de los dos focos de la elipse: la autonomía de la razón y la idea del universo, lo consciente y lo no consciente, libertad y naturaleza, se podría decir para recuperar el problema de la tensión que arroja como resultado la filosofía de Kant; dos focos que reunidos en un centro harían de la elipse un círculo: el círculo -la revolución- de la autoconciencia. Pero para volver a las reflexiones sobre historia de Kant, se podría decir, sobre la afirmación de Schlegel acerca de la humanidad que lucha con todas sus fuerzas por encontrar su centro, que la humanidad lucha con todas fuerzas para encontrar, como indica el título del artículo de Kant, su “punto de vista”: *el punto de vista de la libertad*. El primer indicio de que ese punto de vista es posible, es el sentimiento de lo sublime como exposición negativa de lo suprasensible en el hombre.

⁵⁹ Philonenko señala que el pasaje de Kant a la filosofía de la historia, pasaje que encuentra de algún modo una propedéutica en el uso reflexionante de la razón fundamentado en la *Crítica del Juicio*, constituye el límite del sistema de la filosofía trascendental; el idealismo, continúa Philonenko, en especial el idealismo hegeliano, se dedicará justamente a hacer coincidir sistema e historia, y en ese sentido —agreguemos— a transgredir los límites de un *idealismo no absoluto* como el que fundamenta Kant en la tercera crítica. Cf. Philonenko, A., “L’architectonique de la *Critique de la faculté de juger*”, en *op. cit.*, p. 52

⁶⁰ Schlegel, F., *op. cit.*, p. 120

Según se ha intentado mostrar, la *Crítica del Juicio* es un intento decidido por cerrar la filosofía en un sistema y mantener al mismo tiempo el estado de las cosas en tensión: como hemos dicho, se trata de un sistema que busca un punto de vista no absoluto y buena parte del esfuerzo de Kant en la tercera crítica es el resultado justamente de mantener por separado el problema del sistema y el problema del conocimiento (de lo) absoluto: el problema de la revelación o de la posibilidad de *ver*. Para ello se postula el principio a priori subjetivo, la finalidad, que hace posible la facultad del Juicio reflexionante como un puente extendido sobre el abismo que separa lo sensible de lo suprasensible, naturaleza y libertad, sirviendo al mismo tiempo como facultad intermedia que reúne subjetivamente el aspecto teórico y el práctico de la Razón pura. Es esa tensión, que en el sentimiento de lo sublime y su exposición negativa de lo suprasensible, transformada en experiencia en la recepción de Schiller, alcanza un máximo, la que queda como un problema a resolver desde el *punto de vista* del idealismo que, en líneas generales, identifica la imposibilidad de *ver*, con la imposibilidad de una *intuición intelectual*; entonces se tratará de hacer de lo que en Kant era una exposición negativa, una exposición positiva. El primer paso que apunta a resolver la cuestión, es el desplazamiento de la reflexión, la conciliación subjetiva del abismo según Kant, al plano del arte, como ámbito de objetivación del espíritu absoluto. Entonces, y una vez que cae la restricción kantiana sobre un intuir intelectual, como sucede en forma paradigmática en las reflexiones filosóficas del Schelling de los últimos años del siglo XVIII y los primeros del siglo XIX, se reúnen lo bello y lo sublime, ambos como manifestación, como representación sensible de lo suprasensible y como punto de llegada del intuirse progresivo del espíritu.

Consideraciones finales: de lo sublime a lo siniestro

Como hemos señalado en el segundo capítulo de este trabajo, el Juicio Estético es en el marco de la *Crítica del Juicio* el soporte de la esperanza, esperanza que se dirige a las cosas en lo bello y a la persona en lo sublime: si en uno la esperanza gravita sobre la naturaleza, en el otro, lo hace sobre la libertad, sobre la libertad de la humanidad en la persona. En ese sentido era importante tener la cuestión del sistema como telón de fondo. Sólo así ha sido posible poner de relieve el carácter estructural del sentimiento –de lo bello y de lo sublime–, carácter que estaba indicado en el parágrafo 7 de la introducción a la *Crítica del Juicio* alrededor del papel doble de la finalidad en el Juicio Estético: finalidad de los objetos para el sujeto, de las cosas frente a la persona, en lo bello, y finalidad del sujeto para los objetos, de la persona frente a las cosas *a consecuencia del concepto de libertad*, en lo sublime.

En *Crítica de la estética idealista*, Peter Bürger sostiene que, si bien la *Crítica del Juicio* responde a una necesidad sistemática en el conjunto general de la obra de Kant¹, el resultado es que “la estética kantiana de lo sublime interpreta el placer por lo terrible como una experiencia moral del hombre”², interpretación en la cuál, afirma Bürger, se desvanece la novedad de lo sublime como placer en lo terrible³. Es innegable que si se toman como eje de coordenadas las reflexiones de Burke sobre lo sublime, como hace Bürger, hay en el desplazamiento kantiano al ámbito trascendental, un corrimiento con respecto al horror y a lo terrible. Si volvemos ahora a la afirmación de Burke, que veía en el dolor en lo sublime a un emisario del rey de los terrores, y pasamos luego al planteo trascendental de Kant, se podría decir que es antes que nada el rey de los terrores el que ha cambiado su lugar y ha cedido terreno a la libertad: en lo sublime, tanto para Kant como para Schiller, el dolor es un emisario de la razón pura. En la *Crítica del Juicio*, en la “Nota general a la exposición

¹ Cf. Bürger, P., op. cit., p. 195

² Ibid., p. 204

³ Cf. Ibid., p. 207

de los juicios estéticos reflexionantes” y en relación a la satisfacción en el bien moral Kant señala:

“El objeto de una satisfacción intelectual pura e incondicionada es la ley moral, en su fuerza, que ella ejerce en nosotros por encima de todos y cada uno de los móviles del espíritu *que la preceden*; y como esa fuerza no se da propiamente a conocer estéticamente más que por medio de sacrificios (lo cual es una privación, aunque a favor de la interior libertad, y, en cambio, descubre en nosotros una insondable profundidad de esa facultad suprasensible con sus consecuencias, que se extiende a donde ya no alcanza la vista), resulta que la satisfacción, considerada en la parte estética (en relación con la sensibilidad), es negativa, es decir, contra ese interés, pero en la intelectual es positiva y unida con interés. De aquí se deduce que el bien (el bien moral) intelectual, conforme en sí mismo a fin, debe representarse, no tanto como bello, sino más bien como sublime”⁴

Como hemos visto, es alrededor de la relación de lo sensible y lo suprasensible en el sentimiento que lo sublime se proyecta inmediatamente, tamizado por la *Crítica del Juicio*, sobre su recepción posterior. Recepción que, en su primera formulación, la de Schiller, ya está pidiendo una ampliación. Esta ampliación, lo hemos señalado, responde a dos factores. El primero de ellos es el problema del cuál parte la *Crítica del Juicio*: la tensión planteada entre la necesidad sistemática de la filosofía como sistema de la razón pura (teórica y práctica) y la restricción que pesa sobre el acceso teórico a lo suprasensible, restricción que se conjuga con una exposición *negativa* de lo suprasensible en el sentimiento de lo sublime. La tensión entre lo inexponible y la exposición negativa a la cual lo inexponible da lugar en el sentimiento, llega en lo sublime a un máximo: pone delante de la mirada el límite más allá del cual no es posible ver nada, y señala negativamente por medio del límite a lo que hay más allá. El sentimiento de lo sublime, el sentimiento de la mirada que busca en el fondo del abismo que separa lo sensible de lo suprasensible, naturaleza y libertad, el reflejo de la razón pura, podemos afirmar ahora, es el sentimiento de la tensión misma, de la tensión que genera el hecho de que lo suprasensible sea inexponible sensiblemente y que al mismo tiempo sea por medio de esa imposibilidad que lo suprasensible se deja sentir subjetivamente.

En Schiller la ampliación de este problema sucede, en primer lugar, cambiando los términos que en Kant distinguen las dos formas del sentimiento de lo sublime, *matemático*

⁴ Kant, I., CJ, p. 176 (V, 272)

y *dinámico*, por *teórico* y *práctico*. En segundo lugar, afirmando la primacía de lo sublime práctico sobre lo sublime teórico. A partir de esta afirmación Schiller traza el camino para transformar al sentimiento de lo suprasensible, en *experiencia estética*. Este pasaje no va solo, sino que resulta de un segundo factor: el desplazamiento del punto de vista del análisis del gusto al del arte. Gadamer observa en relación a este punto que efectivamente “la manera como recibe Schiller la *Critica del Juicio* de Kant (...) permitió que pasara a primer plano el punto de vista del arte frente a la perspectiva kantiana del gusto y de la capacidad del juicio”⁵. Sin embargo, este desplazamiento, hemos intentado mostrar, se lo puede encontrar ya en la *Critica del Juicio* misma: la *belleza artística* aparece, frente al análisis del sentimiento de lo bello y lo sublime efectuado en la “Analítica del Juicio estético” como una tercera categoría que, si bien absorbe a las dos anteriores, parece tener más elementos que corresponden al sentimiento de lo sublime, que al sentimiento de lo bello, si se quiere: más elementos que corresponden a la esperanza en el reino de las personas, la libertad, que a la esperanza en el reino de las cosas, la naturaleza. Y eso puede ser así porque la belleza, en la Analítica, está más ligada –o ligada, a secas- al problema del gusto, cosa que no ocurre con el sentimiento de lo sublime. Así, cuando el punto de vista del gusto es desplazado por el punto de vista del genio como facultad de expresión de ideas estéticas, lo bello y lo sublime realizan un primer intento de fusión; en ese sentido se podría decir: de fusión entre naturaleza y libertad en un sistema no absoluto, trazando así al mismo tiempo el camino que seguirá la filosofía del arte del idealismo y del romanticismo alemán. Es a través de este pasaje, del gusto al arte, que arrastra consigo al sentimiento de lo sublime, que se da la recepción de Schiller: lo sublime ingresa entonces al ámbito de la producción artística, en primer lugar como lo sublime *patético*, en segundo lugar, en relación a la poesía sentimental, la poesía que bien podemos llamar poesía moderna, y tercero, en relación al problema de la formación del hombre y a la posibilidad de que ésta alcance su forma, su imagen, completa: la cultura moral, la cultura del hombre como *persona* o la cultura del hombre como *expresión de lo moral*. Ahora, Kant señala también este último aspecto en la “Analítica de lo sublime”, específicamente en el párrafo 29 cuyo título es “De la modalidad del juicio sobre lo sublime de la naturaleza”. “En realidad,” –escribe allí Kant- “sin desarrollo de ideas morales, lo que nosotros, preparados por la cultura, llamamos

⁵ Gadamer, H-G., op. cit., pp. 90, 91

sublime, aparecerá al hombre rudo sólo como atemorizante. El verá en las demostraciones de poder de la naturaleza, en su destrucción y en la gran medida de la fuerza de ésta frente a la cual la suya desaparece en la nada, sólo la pena, el peligro, la congoja que rodearían al hombre que fuera lanzado allí”⁶. Y en seguida agrega que “así como tachamos de falto de *gusto* a aquel que en el juicio de un objeto de la naturaleza encontrado bello por nosotros se muestra indiferente, de igual modo decimos del que permanece inmóvil ante lo que nosotros juzgamos como sublime que no tiene *sentimiento* alguno. Pero ambas cosas las exigimos a cada hombre y las suponemos en él si tiene alguna cultura: sólo con la diferencia que la primera, como en ella el Juicio refiere la imagen sólo al entendimiento como facultad de conceptos, la exigimos sin más, a cada cual; pero la segunda, como en ella el Juicio refiere la imaginación a la razón como facultad de ideas, la exigimos sólo bajo una suposición subjetiva (que, sin embargo, nos creemos autorizados a exigir de cada cual), a saber, la del sentimiento moral en el hombre, y por esto atribuimos, a su vez, necesidad a ese juicio estético”⁷.

Tanto Kant, como Schiller en su primer trabajo sobre lo sublime, *De lo sublime*, remiten el temor a Dios, y concretamente, la superstición, a la ausencia de ideas morales. Es sólo por medio de la primacía de la razón práctica que lo que aparece como un atemorizante efecto del poder de Dios, puede dejar de serlo, y el sentimiento de temor, transformarse en sentimiento de la sublimidad de la *persona*. Kant llama la atención sobre el problema que implica el hecho de que en lo sublime sea la superioridad del hombre como ser racional la que se mide frente a la naturaleza cuando ésta última es considerada como efecto de Dios. ¿Se mide aquí con Dios la *persona*? Evidentemente esto sería un problema, porque lo sublime terminaría afirmando la superioridad del hombre, ahora, frente a Dios mismo, y el punto de partida, el punto de partida que es necesario preservar en un sistema de la filosofía no absoluto, es la finitud del hombre. Es con esa finitud *real* y por esa finitud que hay contraste con la *infinitud ideal*, contraste del cuál resulta, como testimonio, el sentimiento de lo sublime. En el tan mentado carácter *mixto* del sentimiento de lo sublime conviven finitud e infinitud; en el *sentimiento* lo infinito es señalado, nunca visto, por medio

⁶ Kant, I., CJ, p. 165 (V, 262)

⁷ Ibid., pp. 166, 167 (V, 265, 266)

del revelarse de la finitud del hombre; es por medio de su ser finito y desde la finitud que el hombre se dirige por encima de sí, con esperanza, en lo infinito.

Pero volvamos al problema de la relación del hombre con Dios, Kant señala que ante “el hombre que teme verdaderamente, porque encuentra en sí motivo para ello al tener consciencia de haber pecado, por sus sentimientos condenables, contra una fuerza cuya voluntad es al mismo tiempo irresistible y justa, ese hombre no se encuentra, de ningún modo, en la situación de espíritu requerida para admirar la magnitud divina, para lo cual se exige una disposición para la contemplación reposada y el juicio totalmente libre. Sólo cuando tiene consciencia de sus sinceros sentimientos gratos a Dios sirven aquellos efectos de la fuerza para despertar en él la idea de la sublimidad de aquel ser, en cuanto reconoce en sí mismo una sublimidad de sus sentimientos, adecuada a la voluntad de aquél, y entonces se eleva por encima del temor ante aquellos efectos de la naturaleza, que no reconoce ya como estrépitos de su cólera”⁸. Temor y sublimidad se contraponen y sirven para distinguir religión de superstición:

“De ese modo se distinguen internamente religión y superstición: esta última funda en el espíritu, no la veneración a lo sublime, sino el temor y el miedo del ser todopoderoso a cuya voluntad se ve sometido el hombre atemorizado, sin apreciarlo, sin embargo, altamente; de lo cual, por cierto, no puede seguramente nacer otra cosa que la sollicitación del favor, la adulación, y no una religión de la buena conducta en la vida”.

El problema que aborda Kant no es nuevo; al contrario, está implícito en la relación del sentimiento de lo sublime con lo suprasensible: como hemos visto en el primer capítulo de este trabajo, según Burke, para trazar la asociación entre sublimidad y el poder de la divinidad “sólo necesitamos abrir los ojos”⁹. De hecho, el problema surge al pasar al punto de vista trascendental, cuando aunque se abran bien los ojos, en el señalar del sentimiento en lo sublime, no se ve nada, porque nada puede ser visto, si *ver* es sinónimo de *experiencia objetiva*. Schiller en efecto retoma el problema en su primer escrito sobre lo sublime, y lo hace en la misma dirección que Kant. Aunque, sostiene Schiller, para que lo sublime se produzca, el poder de la naturaleza no debe estar dirigido contra el espectador, sino que

⁸ Ibid., pp. 162, 163 (V, 263, 264)

⁹ Burke, E, op. cit., p. 50

debe surgir terrible de la representación que el espectador se forma imaginándose sometido a aquel poder. Hay cosas frente a las cuales no es posible de ningún modo estar seguro ni a salvo y sin embargo también producen el sentimiento de lo sublime: Dios, lo implacable del tiempo, el destino y la muerte –el rey de los terrores-. ¿Cómo es posible estar a salvo frente a ellos? Es posible estar a salvo porque la seguridad que salva al hombre no es *física* y permanece intocable frente a la amenaza; es una seguridad moral¹⁰, es la seguridad de la *persona*:

“La Divinidad, representada como omnisciente, que penetra con su luz hasta lo más recóndito del corazón humano, como santa, que no tolera ninguna emoción impura, en cuyo poder se halla nuestro destino físico, es una representación terrible y por ende puede llegar a convertirse en una representación sublime. Ante los efectos de este poder no podemos tener ninguna seguridad física, porque no nos es posible rehuirlos ni ofrecerles resistencia. Por lo tanto, no nos resta más que una seguridad moral, fundada en la justicia de este Ser y en nuestra inocencia. Contemplamos sin temor los terroríficos fenómenos, mediante los cuales nos revela su poder, porque la conciencia de nuestra inocencia nos pone a salvo de ellos. Esta seguridad moral hace posible, que al concebir este poder ilimitado, irresistible y omnipresente, no perdamos por completo nuestra libertad de espíritu; pues donde esta libertad no existe, el espíritu no está dispuesto a emitir juicio estético alguno”¹¹.

Es la libertad, como ya se ha dicho, la que da refugio al hombre aún ante el poder de la Divinidad. Ahora bien, Schiller da nuevamente un paso que Kant no da: “sentirse, en las determinaciones de la voluntad, independiente de la Divinidad, no tiene otro sentido que el de tener conciencia de que la Divinidad nunca puede actuar como poder sobre nuestra voluntad.”¹². Schiller encuentra la solución al problema que implica sostener la superioridad del hombre frente a la divinidad, afirmando que “la voluntad pura siempre debe coincidir con la voluntad divina”¹³ y que por eso “jamás puede presentarse el caso en que, por la razón pura, nos determinemos contra la voluntad de la Divinidad. Negamos, pues, su influencia sobre nuestra voluntad sólo en tanto que tenemos conciencia de que esta Divinidad puede influir sobre las determinaciones de nuestra voluntad no de otro modo que

¹⁰ Cf. Schiller, F., *De lo sublime* en op. cit., p. 37

¹¹ *Ibid.*, p. 41

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

por su armonía con la ley de la razón pura existente en nosotros, y consiguientemente no por autoridad, ni por recompensa o castigo, ni por consideración a su poder (...) solamente aquella religión que nos otorga esta representación de la Divinidad, lleva en sí el sello de lo sublime”¹⁴.

Pero, retomando la pregunta de Bürger, ¿qué pasa con el horror? Volvamos a nuestro punto de partida: la *Indagación...* de Burke, porque es con respecto a Burke que Bürger plantea que hay un desplazamiento en la reflexión kantiana sobre lo sublime, un desplazamiento en el cuál se pierde la experiencia del horror. Cuando nos referimos a Burke en el primer capítulo afirmamos que en la *Indagación...* lo sublime convive con el horror al extender por un instante un velo que cubre la ontología; lo sublime, hemos dicho entonces, pone por un instante una duda sobre todas las cosas. Si hay una pérdida, como sostiene Bürger, entonces, tiene que venir por este lado: el sentimiento de lo sublime en Kant –y en la recepción de Schiller– funciona en efecto más como *confirmación* que como *duda* de una ontología cuyo fundamento es la primacía de la razón práctica: revela, como afirmaba el parágrafo 7 de la *Crítica del Juicio*, una finalidad del sujeto frente a los objetos a consecuencia del concepto de libertad, y el sentimiento de la *persona* frente a las *cosas*. Se podría decir inclusive que Schiller, cuando retoma a Kant alrededor del sentimiento de lo sublime, reestablece la relación de la libertad del hombre frente a la muerte, el rey de los terrores, incorporando los términos del planteo kantiano: todas las cosas deben, decía Schiller, el hombre es el ser que quiere; la independencia que se pone en juego en lo sublime como independencia frente a las cosas es sin más la independencia de la *personalidad* frente a la muerte. Pero ahora bien, que haya confirmación de una ontología, aquella que distingue, por medio de un abismo, personas y cosas, no quiere decir sin embargo que no haya lugar alguno para la duda. Lo que ocurre es que la duda, una vez que el soporte ontológico cambia, tendrá ahora una nueva forma de presentarse.

A lo máximo que se puede aspirar en el marco de un sistema no absoluto, un sistema que no admite la posibilidad de *ver*, como hemos dicho, es a la esperanza; y la esperanza, que no es de ningún modo certeza, deja siempre abierto el lugar a la duda. Después de la elaboración de lo sublime que Kant, a través de Schiller, proyecta sobre la filosofía del arte del idealismo y del romanticismo alemán, el horror seguirá teniendo lugar,

¹⁴ Ibid., p. 43

y seguirá siendo una duda puesta sobre la ontología: porque junto al desplazamiento de lo sublime, también el horror se desplaza para retomar el problema de la duda, como duda puesta ahora sobre la esperanza misma, como duda sobre lo que efectivamente hay detrás del velo *que ningún mortal ha alzado todavía*.

Si lo sublime se integra al plano de la producción artística del siglo XIX e incluso del siglo XX, la elaboración del horror será absorbida por una nueva categoría estética: lo *siniestro*, que se proyecta sobre la reflexión filosófica y el arte como duda puesta sobre la ontología que distingue *cosas* y *personas* y que espera un acuerdo entre ambas, duda que tendrá su ejemplo paradigmático en la figura del *autómata* como representante, como revelación de la ambigüedad ontológica, y de todas las formas en las cuales es escenificada la pérdida de la autonomía de la voluntad, la pérdida de la *personalidad* y de la humanidad en la persona: la pérdida de la esperanza en la libertad. En una estética de lo sublime, se puede proponer aquí, el horror cobra la forma de lo siniestro¹⁵. Dejamos abierto este problema, que excede el propósito de este trabajo, con la pregunta que hacía Schiller sobre el final de su *ampliación* a Kant: ¿qué será lo que cuesta la vida al que ve?

¹⁵ Alrededor de lo que está velado y no puede verse, lo que está metafísicamente oscurecido, vale la pena señalar aquí que cuando Sigmund Freud caracteriza a lo siniestro, lo hace, según sus propios términos, siguiendo a Schelling en la siguiente definición: “Se denomina siniestro todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto (...) no obstante, se ha manifestado”, Freud, Sigmund, “Lo siniestro” en Freud, S., y Hoffmann, E. T. A., *Lo siniestro y El hombre de la arena*, traducciones de L. López de Ballesteros y de Carmen Torres y Carmen Bravo-Villasante, Barcelona-Palma de Mallorca, Calamus Scriptorius, 1979, p. 17

Bibliografía

- Arnaldo, Javier, (comp), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Técno, 1994
- Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, traducción de Jasmin Reuter, México, FCE, 1980
- Beardsley, Monroe C., "The discrimination of aesthetic enjoyment" en *The aesthetic point of view*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1982
- Belaval, Yvon, "La revolución kantiana" en AA. VV., *La filosofía alemana de Leibniz a Hegel*, Madrid, Siglo XXI, 1977
- Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, traducción de Silvina Marí, Madrid, Taurus, 2000
- Benjamin, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, traducción y prólogo de J. F Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 2000
- Bozal, Valeriano, "Immanuel Kant" en Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas I*, Madrid, Visor, 1996
- Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1996
- Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Trad. y estudio preliminar, Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987
- , *On the Sublime and Beautiful*. Vol. XXIV, Part 2. The Harvard Classics. New York, P.F. Collier & Son, 1909-14
- Cassirer, Ernst, *Filosofía de la ilustración*, Eugenio Imaz, México, FCE, 1943
- Caimi, Mario, "Motivos metafísicos en la Crítica del Juicio teleológico" en: Sazbón, José, (comp.), *Homenaje a Kant*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1993
- Cohen, T., "Why beauty is a symbol of morality" en Cohen, T., and Guyer, P., (eds) *Essays in Kant's aesthetics*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985

- D'Angelo, Paolo, *La estética del romanticismo*, traducción de Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999
- de Vleeschauwer, H. J., "Kant" en AA. VV., *La filosofía alemana de Leibniz a Hegel*, Madrid, Siglo XXI, 1977
- Deleuze, Gilles, *La filosofía crítica de Kant*, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Cátedra, 1997
- Estiú, Emilio, "La filosofía kantiana de la historia" en Kant, I., *Filosofía de la Historia*, traducción de Emilio Estiú, Buenos Aires, Nova, 1948
- , "Schiller y la experiencia filosófica del arte", en Estiú, E., *Del arte a la historia en la filosofía moderna*, La Plata, Instituto de Filosofía, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1962
- Fichte, Johann Gottlieb, *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia*, traducción de Juan Cruz Cruz, Buenos Aires, Aguilar, 1975
- , *Primera y segunda introducción a la teoría de la ciencia*, traducción de José Gaos, Madrid, Sarpe, 1984
- Findlay, John N., *Kant and the Transcendental Object. A Hermeneutic Study*, Oxford, Clarendon Press, 1981
- Floyd, Juliet, "Heautonomy: Kant on Reflective Judgment and Systematicity", en Parret, Herman, (ed) *Kants Ästhetik – Kant's Aesthetics – L'Esthétique de Kant*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1998, pp.192-218
- Freud, Sigmund, "Lo siniestro" en Freud, S., y Hoffmann, E. T. A., *Lo siniestro y El hombre de la arena*, traducciones de L. López de Ballesteros y de Carmen Torres y Carmen Bravo-Villasante, Barcelona-Palma de Mallorca, Calamus Scriptorius, 1979
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1996
- García Morente, Manuel, "La estética de Kant" en: Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, traducción y prólogo de Manuel García Morente, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1914
- Guyer, Paul, "Kant's distinction between the beautiful and the sublime", en *The Review of Metaphysics*, vol. XXXV, N°4, Washington, June, 1982

-----, "The Symbol of Freedom in Kant's Aesthetics" en Parret, H., (ed) op. cit. pp. 338- 355.

Habermas, Jürgen, "Excurso sobre las cartas de Schiller acerca de la educación estética del hombre" en Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, traducción de Manuel Jiménez Redondo, Buenos Aires, Taurus

Heidegger, Martin, "La doctrina kantiana de lo bello. Su mala comprensión por parte de Schopenhauer y Nietzsche" en Heidegger, M., *Nietzsche*, traducción de Juan Luis Vermal Barcelona, Destino, 2000, pp. 108-115

-----, *Schelling y la libertad humana*, traducción de Alberto Rosales, Caracas, Monteávila, 1996 (pp, 43-51)

Henrich, Dieter, "Beauty and freedom. Schiller's struggle with Kant's aesthetics" en Cohen, Ted, and Guyer, P., (eds) *Essays in Kant's aesthetics*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985

Ibarlucía, Ricardo, "Ambigüedad de lo bello. De Baumgarten a Kant", comunicación leída en el Centro de Investigaciones Filosóficas, Buenos Aires, julio de 2001.

-----, "Arte y poesía en Hegel" en *Revista de lengua y literatura*, n° 11/12, noviembre de 1992, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue

-----, "Sobre las poéticas del idealismo alemán", comunicación leída en el Centro de Invetigaciones Filosóficas, Buenos Aires, Abril de 2003

Jauss, Hans Robert, "El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789" en Jauss, H. R., *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, traducción de Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor

Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción y prólogo de Pablo Oyarzún, Caracas Monte Ávila Editores, 1991

-----, *Crítica de la razón práctica*, traducción de E. Miñana y Villagrasa y Manuel García Morente, M., en Kant, I., *Crítica de la razón práctica; Crítica del Juicio; Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1951

-----, *Crítica de la razón pura*, traducción de Manuel García Morente y Manuel Fernández Núñez, Buenos Aires, México, Porrúa, 1996

-----, *Crítica del Juicio*, traducción y prólogo de Manuel García Morente, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1914

- , *Filosofía de la Historia*, traducción y estudio preliminar de Emilio Estiú, Buenos Aires, Nova, 1948
- , *Fragmentos sobre estética*, presentación, traducción y notas de Ricardo Ibarlucía y Pablo Gianera, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1999
- , *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, traducción de Manuel García Morente corregida por Silvia Schwarzböck, Buenos Aires, EudeBA, 1998
- , *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, en Kant, I., *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir; Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime; Crítica del Juicio*, traducción de Manuel García Morente, México, Porrúa, 1991
- , *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Berlin, Walter de Gruyter & co., 1968
- Kogan, J., *La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos*, Buenos Aires, EUdeBA, 1965
- Lacroix, Jean, *Kant*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969
- Lyotard, Jean-François, “Después de lo sublime, estado de la estética”, en Lyotard, J.-F. *Lo inhumano*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- , “Lo sublime y la vanguardia”, en Lyotard, J.-F., *Lo inhumano*, op. cit.
- , *Leçons sur L'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991
- Macpherson, Crawford Brough, *Burke*, traducción de Néstor A. Miguez, Madrid, Alianza, 1984
- Makkreel, Rudolf A., “On Sublimity, Genius and the Explication of Aesthetic Ideas” en Parret, H., op. cit. pp. 615- 629
- Marcuse, Herbert, “La dimensión estética” en *Eros y civilización*, traducción de Juan García Ponce Barcelona, Arilel, 1984
- McCormick, Peter, “Overwhelming Forces and Whispering Vastness: Kantian Fictions of a Negative Sublime” en Parret, H., (ed) op. cit. pp. 630-641
- Muguerza, Javier, “Kant y el sueño de la razón” en Granja Castro, D. M., (coord) *Kant: de la crítica a la filosofía de la religión*, Madrid, Anthropos
- Oyarzún R., Pablo, “Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte” en Sobrevilla, David, (comp.) *Filosofía, política, y estética en la Crítica del Juicio de Kant. Actas del*

- coloquio de Lima conmemorativo del bicentenario de la tercera crítica*, Lima, Goethe Institut, 1991
- Pareyson, Luigi, *Conversaciones de estética*, traducción de Zoísmo González, Madrid, Visor, 1987
- Parra, Lisímaco, "La obra de arte en la teoría estética de Kant" en Sobrevilla, D., (comp.) *Filosofía, política, y estética en la Crítica del Juicio de Kant. Actas del coloquio de Lima conmemorativo del bicentenario de la tercera crítica*, op. cit.
- Philonenko, Alexis, "Fichte" en AA. VV., *La filosofía alemana de Leibniz a Hegel*, Madrid, Siglo XXI, 1977
- , "L'architectonique de la *Critique de la faculté de juger*" en Parret, H., (ed) op. cit. pp. 40-52
- Prado, Plinio Walter Jr., "Politiques du jugement. La *Troisième Critique*, de Schiller à Adorno", en Parret, H., (ed.) op. cit. pp. 737-747
- Presas, Mario, "Homenaje a Kant" comunicación leída en Abril de 1994 en ocasión de la presentación de Sazbón, José, (comp.) *Homenaje a Kant*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1993
- Proust, Françoise, "Les Idées esthétiques" en Parret, H., (ed) op. cit. pp.513-529
- Rank, Otto, *El doble*, Floreal Mazía, Buenos Aires, Orión, 1976
- Reale, Giovanni, y Antiseri, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, III, Barcelona, Herder, 1995
- Rogozinski, Jacob, "A la limite de l'*Ungeheuer* sublime et «monstrueux» dans la *Troisième Critique*" en Parret, H., (ed) op. cit. pp. 642-659
- Schaper, Eva, "Taste, sublimity, and genius: The aesthetics of nature and art" en Guyer, P., (ed.), *The Cambridge companion to Kant*, New York, Cambridge University Press, 1999
- Schiller, Friedrich, *De lo sublime* en Schiller, F., *De lo sublime. Sobre lo patético*, ed. Bilingüe, traducción de Alfred Dornheim, Mendoza, Instituto de Estudios Germánicos, Universidad Nacional de Cuyo, 1947
- , *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, ed. Bilingüe, Estudio preliminar de Jaime Feijóo, traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona, Anthropos, 1990

- , *Poesía ingenua y poesía sentimental*, en: Schiller, F., *Poesía ingenua y poesía sentimental. De la gracia y la dignidad*, traducción de Juan Probst y Raimundo Lida, estudio preliminar de Juan Probst, Buenos Aires, Hachette, 1954
- , *Sobre lo patético* en Schiller, F., *De lo sublime. Sobre lo patético*, op. cit
- , *Sobre lo sublime*, ed. Bilingüe, traducción Alfred Dornheim y Juan C. Silva, Buenos Aires, Universidad Nacional de Cuyo, Instituto de estudios germánicos, 1943
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Sistema del idealismo trascendental*, traducción prólogo y notas de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, Barcelona, Átropos, 1988
- , *Filosofía del arte*, traducción de Elsa Tabebnig, Buenos Aires, Nova, 1949
- Schlegel, Friedrich, *Poesía y filosofía*, traducción de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó Madrid, Alianza, 1994
- Sobrevilla, David, "La estética de Kant", en Sobrevilla, D., *Repensando la tradición occidental. Filosofía, historia y arte en el pensamiento alemán: exposición crítica*, Lima, Amarú, 1986
- Szondi, Peter, "La teoría de los géneros poéticos en Friedrich Schlegel" en *Revista Eco*, Bogotá, N°162
- , "L'itinéraire tragique de démetrius dans la pièce de Schiller" en Szondi, P., *Poésie et poétique de l'idealisme allemand*, Gallimard, Paris, 1991
- , "Le naïf est le sentimental. Sur la dialectique des concepts dans l'essai *De la poésie naïve et de la poésie sentimental* de Schiller" en Szondi, P., *Poésie et poétique de l'idealisme allemand*, op. cit.
- Tilliette, Xavier, "Schelling" en AA. VV., *La filosofía alemana de Leibniz a Hegel*, Madrid, Siglo XXI, 1977
- Tonelli, Giorgio, "La filosofía alemana desde Leibniz hasta Kant" en AA. VV., *La filosofía alemana de Leibniz a Hegel*, Madrid, Siglo XXI, 1977
- Torretti, Roberto, *Kant*, Buenos Aires, Charcas, 1980
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1992
- Zimmerman, Robert L., "Kant: the aesthetic judgment" en Wolff, Robert Paul, (comp) *Kant. A collection of critical essays*, Paris, University of Notre Dame, 1968

Índice

Introducción	4
Estado de la cuestión	6
Plan de trabajo	14
1. La indagación de Burke: una primera formulación	16
1. 1. Placer y dolor	18
1. 2. Lo bello	19
1. 3. Lo sublime	24
1. 4. El “emisario del rey de los terrores”: oscuridad física y oscuridad metafísica.	27
1. 5. Una <i>Crítica del gusto</i>	33
2. La <i>Crítica del Juicio</i>: sistema, reflexión y sentimiento	35
2. 1. El “sistema de la filosofía pura”.....	36
2. 2. La reflexión	39
2. 3. El sentimiento	44
2. 4. La esperanza como ámbito del Juicio Estético.....	48
3. El punto de vista del gusto en la <i>Crítica del Juicio</i>	52
3. 1. Los cuatro momentos del juicio de gusto	53
3. 1. 1. Cualidad.....	53
3. 1. 2. Cantidad.....	54
3. 1. 3. Relación.....	58
3. 1. 4. Modalidad.....	59
3. 2. La antinomia	60

4. El sentimiento de lo sublime según Kant.....	64
4. 1. El abismo entre lo sensible y lo suprasensible.....	64
4. 2. Lo sublime matemático	69
4. 3. Lo sublime dinámico	76
4. 4. Una formulación temprana: personas y cosas.....	78
4. 5. El sentimiento de la inaccesibilidad objetiva de la idea.....	86
5. Schiller y la <i>ampliación</i> de Kant.....	93
5. 1. Lo sublime teórico y lo sublime práctico	94
5. 2. La imposibilidad de ver: el velo de Isis	100
5. 3. Lo patético	104
6. Del gusto a la reflexión sobre el arte en la <i>Crítica del Juicio</i>.....	108
6. 1. Belleza libre, adherente e ideal	109
6. 2. El interés intelectual en lo bello	114
6. 3. Genio y arte bello	117
6. 4. Las ideas estéticas: decir más	119
7. Del sentimiento a la <i>experiencia</i> de lo suprasensible en el sentimiento según Schiller	128
7. 1. Lo ingenuo y lo sentimental	128
7. 2. Sentimiento y experiencia	131
7. 3. Del arte a la historia	139
Consideraciones finales: de lo sublime a lo siniestro.....	147
Bibliografía.....	155

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas