



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Posgrado
Doctorado en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte

JUSTIFICACION ESTETICO-ONTOLOGICA DEL *PARERGON*:
POSIBILIDAD DE UNA LECTURA DE LA ESTETICA KANTIANA
EN CLAVE ORNAMENTAL

Tesis para optar al grado académico de Doctor en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte

Autor:
LEOPOLDO E. TILLERIA AQUEVEQUE

Director
DR. CRISTOBAL HOLZAPFEL OSSA

Santiago, Chile

2008

A Ives Benzi

INDICE

Resumen 6

Introducción 8

I Planteamiento del problema 12

La pregunta por la trascendentalidad del *párergon* 13; Fenomenología de la «estética trascendental»: una primera aproximación 17; El *párergon* como un problema de determinación estética 27

II Marco teórico 33

¿Analítica o hermenéutica? 33; Enfoque epistemológico y referencial 33; Las obras de Kant 35; Discursos extra kantianos 38; Rodolphe Gasché 38; George Dickie 40; Felipe Martínez Marzoa 41; Serge Trottein 42; Jacques Derrida 43; Martin Heidegger 44; Gilles Deleuze 45; Gianni Vattimo 45

III Marco metodológico 48

Primera Parte: DE LA ONTOLOGIA DEL ORNAMENTO

I El *párergon* de la «Analítica» 50

Originareidad crítica del concepto 50; Sólo un accesorio 55; Un breve escolio 55; Retorno al tercer momento 57; Una justificación figurativa 58; Los otros *parerga* 60; La entramada textura *parergonal* 64

II Esa especie de pintura 67

Sobre el ornamento como un *facere* 70; El *párreron* como cuadro 71; El *párreron* como jardín 77; Especificaciones a la clasificación del ornamento en la «División» 79

Segunda Parte: «ESTÉTICA TRASCENDENTAL»: EL SER DEL ESPACIO Y DEL TIEMPO

I De las tensiones pre-críticas al lugar introductorio en la KrV 84

Sentido de la «estética trascendental» 84; Los indicios de la *Dissertatio* 91; La sensibilidad como receptividad 93; Espacio y tiempo en la tesis de la *Dissertatio* 94

II La efectividad de los *ens imaginarium* 97

Distribución conceptual –la ontología- de espacio y tiempo como a) espacio y tiempo *únicos* y b) espacios y tiempos particulares 97; Espacio y tiempo *imaginarios* 102; Sentido determinante de la imaginación trascendental 105; La condición de la imaginación pura como posibilidad interna de la unidad esencial de la síntesis ontológica 109; La *forma* de las intuiciones formales 112; La aprioridad del espacio y del tiempo 118

Tercera Parte: TRASCENDENTALIDAD EN JUEGO: ESPACIO, TIEMPO Y BELLEZA

I La estructura trascendental de la estética 123

Determinación trascendental teleológica de la estética 123; El crecimiento del apriorismo del conocimiento 131; La ficción en la analogía del arte 134

II Justificación teleológica de la estructura estética del Juicio de gusto 140

Conformidad a fin sin fin 140; La facultad del gusto 145

Cuarta Parte: METAFISICA DE LA FORMA EN EL ASUNTO ORNAMENTAL

I De la belleza 154

La belleza o lo intuito en lo bello: espacio y tiempo 154; La forma bella: la forma de la intuición formal 155; Especificaciones del concepto de forma 158

II Belleza y ornamento 170

Elucidación de la forma *parergonal* 170; Epílogo a la cuestión del ornamento como *facere* 182

Conclusiones 188

Acerca de la verificación de la relación efectiva entre «estética trascendental» y estética del *párreron* o una re-interpretación de la ontología del ornamento en la teoría kantiana del gusto 189; Resonancias *parergonales* en la consideración de la belleza en Kant 195

Bibliografía 199

Indice onomástico 210

RESUMEN

La tesis doctoral que a continuación se presenta da cuenta de la indagación filosófica desarrollada en torno a la estética de Kant y aborda como problema de investigación lo que hemos llamado una justificación estético-ontológica del *páreigon* en la tercera *Crítica*.

Siendo esta la estructura fuerte de nuestro estudio, o lo que podría denominarse su pregunta rectora, hay sin embargo una segunda dirección en esta especie de requisitoria a la estética del filósofo de Königsberg que investiga las relaciones efectivas entre la «estética trascendental» –cuyos trazos ontológicos aparecen en la primera parte de la *Crítica de la razón pura*- y la estética del gusto –resolución propia de la KU- a propósito de las presentaciones ornamentales. Lo que en buenas cuentas pone en escena esta investigación es la especificación ontológica de la estructura del *páreigon* kantiano, en términos de su índole metafísica, de su acontecer estético y de sus relaciones esenciales con los andamiajes trascendentales propios de la primera y de la tercera *Crítica*.

El método desarrollado es una revisión bibliográfica del conjunto del programa kantiano, no sólo crítico sino también pre-crítico y sobre todo de aquellas últimas anotaciones que develan una retrospectiva trascendental en la preocupación del filósofo –nos referimos particularmente al trabajo del *Opus postumum*. No obstante, como no se trata en esta tesis sólo de una analítica del proyecto estético de Kant, la revisión y confrontación con otras interpretaciones de su obra son parte indispensable de nuestra indagación, en especial si lo que se ha querido plasmar en estas páginas es una especie de hermenéutica acerca del eventual sentido *parergonal* del global de la estética de la tercera *Crítica*. De este modo, hemos trabado una íntima relación con las formulaciones de autores como Gasché, Dickie, Martínez Marzoa, Trottein, Deleuze, Heidegger, Derrida, Martin, Torretti, Dumouchel, La Rocca, Marques y Vattimo.

Los principales resultados de nuestro trabajo han revelado –dada la propia ontología ornamental y la determinabilidad trascendental del *páreigon* verificada en el compromiso de espacio y tiempo en el juicio de belleza- una estética de la KU como esencialmente decorativa, cuyo índice determinante es la presentación de una estructura *parergonal* que representa la fruición más intensa con la absoluta indeterminación conceptual del objeto de gusto. Es decir,

administramos algo así como una salida crítica –y por ello, programática- al sentido del ornamento en la primera parte de la KU, desalojando como ontológica y estéticamente imponente aquella consideración deudora del *ergon* del § 14 –el *páreigon* como aderezo- que expone la plena a-representación pero al mismo tiempo la mayor objeción a la plasmación estética de un ornamento –allí- obliterado por la obra. Rehabilita –esta tesis- lo que en un sentido fuerte puede entenderse como la autonomía estética del *páreigon* kantiano, sobre todo si en los fundamentos de la composición de lo bello aparece resueltamente determinante el compromiso de la «estética trascendental», por lo mismo, inusualmente rehabilitada en su originario trasegar estético. Del mismo modo, la irrupción de la temática *parergonal* como un tipo de arte bello, barruntado en el bosquejo de clasificación de las bellas artes del § 51 de la KU, no hace sino verificar la inscripción decorativa del conjunto del *agere* y del *facere* críticos, desdibujando cualquier apremio clasicista o esteticista de la «Crítica de la facultad de juzgar estética».

El resultado con visos programáticos de nuestra tesis marca ostensiblemente el compromiso epistémico entre la primera y la tercera *Crítica*, exhibiendo algo así como una estructura proto-trascendental inherente a las condiciones de aparición de lo bello que establece, bajo apremio del concepto, al mismo tiempo la posibilidad del acontecer epistemológico propio del juicio de conocimiento.

INTRODUCCION

Esta investigación se define como estética. Es decir, se erige o pretende erigir como una meditación sobre el arte y la belleza en Kant. Aquí designamos con estética, en términos amplios, no sólo aquello que ha logrado determinar el siglo XVIII europeo –con anclaje en Alexander Baumgarten y con un desarrollo tan sistemático como sintético en el propio Kant-, sino también aquellas consideraciones teóricas o pensadas representativa o enunciativamente desde Platón y Aristóteles.¹

El pensamiento estético kantiano ordenado en términos lógicos –si bien no en orden cronológico- se ubica en una especie de *intermedio* entre su preocupación teórica y su reflexión ética (práctica). Como sabemos, la estructura de matriz (de tres elementos) de la arquitectónica kantiana² no sólo opera como un resquicio sintáctico para ordenar el dominio de las facultades y sub-facultades en que la razón se ha organizado; también denota la propia cosmogonía kantiana del mundo: un universo sensible que no se termina nunca de unir (sintetizar) con un mundo inteligible e incognoscible para nuestro pensar –entre ambos, un abismo...pero un mundo al fin y al cabo.

Nuestro estudio aborda ese abismo. Lo hace con la pretensión de agudizar ciertas tensiones -creemos no resueltas- en torno a dos ejes fundamentales de la primera parte de la tercera *Crítica*: (1) el sentido de lo bello en Kant y (2) la estructura de la división de las bellas artes. Entre ambos, constituimos al ornamento como preocupación fundamental: sospechamos que las muy escuetas referencias a este concepto y que sólo aparecen en la sección denominada «Deducción de los juicios estéticos puros» contienen claves estéticas y ontológicas -es decir, metafísicas- que pueden ayudar a descifrar la delimitación kantiana de belleza y de arte bello. En

¹ Con esta declaración inicial preparamos nuestro marco de investigación respecto del gesto filosófico que adoptamos y que remite a una re-lectura de la estética kantiana en torno a una de sus regiones menos exploradas: la ornamental en lo bello. Esta amplitud en la demarcación del sentido de lo estético no pretende esencializar el asunto de la *Aesthetica* sino más bien disponer las condiciones diacrónicas necesarias para la comprensión de la relación del hombre con el mundo -si se quiere- del arte, tarea que conducirá de un modo más fructífero al ejercicio de re-pensar lo estético y lo bello en Kant.

² Sugerentemente clarificadora respecto de la configuración de la tercera *Crítica* es el texto de A. Philonenko, «L'architectonique de la *Critique de la faculté de juger*» (1998: 41-52).

otras palabras, ornamento acá traduce abismo, abertura, cesura que es requerido mediante un examen a su propia ontología estética a comparecer con miras a una aclaración más originaria de lo estético en Kant.

En efecto, la pregunta original interroga por las condiciones estéticas y ontológicas del ornamento en el universo de lo bello en Kant,³ pero la resonancia de aquélla se extiende finalmente hacia el conjunto de la estructura interna de la estética del gusto, y ello sin considerar por ahora los rendimientos laterales que esta reflexión y sus reverberaciones producirá en los dominios de la teleología -a propósito del papel, orientación y disposición metafísicos del problema de la conformidad a fin (finalidad).

Al respecto, una de las cuestiones que operará como hipótesis de trabajo -de orden general- será la posibilidad de ver en la *Crítica de la facultad de juzgar*⁴ algo así como un fragmento postrero que contiene las claves de la interpretación kantiana no sólo de su mundo estético sino, fundamentalmente, del ontológico.⁵ En general, esta presunción es compartida por muchos de investigadores (Kogan 1965 y Dickie 1996). Sin embargo, de lo que se trata es de buscar un punto de originalidad y distanciamiento en nuestra versión: tal intención no puede presentarse a partir de un arranque sólo natural de la pregunta rectora. Es necesario forzar el control crítico de nuestra requisitoria y visualizar previamente el arco conector en el que se quiere incrustar nuestra atención.

³ Estética de lo bello podría también denominarse, en estricto rigor kantiano, estética del gusto; sin embargo, ambas direcciones del predicado apuntan *estéticamente* a sentidos distintos del sujeto estético. Se trata de la permanente tensión en Kant entre gusto y belleza, cuestión que en la «deducción de los juicios estéticos puros» alcanza la dicotomía gusto-genio. Si ambas constituyen facultades de nuestro espíritu -en sentido sistemático kantiano-, ambas representan en definitiva dos opciones diferentes respecto del problema de la estética en Kant: se trata del encuentro (como confrontación) entre la producción artística y el Juicio o de la arremetida de la facultad productiva (genio) contra la facultad de juzgar (gusto). El § 50 es suficientemente claro en dilucidar el punto: «Cuando, pues, en el antagonismo de ambas propiedades en un producto, debe ser sacrificado algo, tendría que ocurrir ello, antes, del lado del genio, y la facultad de juzgar, que en asuntos del arte bello sentencia a partir de principios propios, permitirá que se quebrante la libertad y la riqueza de la imaginación antes que el entendimiento» (Kant 1790a: 228). Creemos que aquí se encuentra un momento insospechadamente decisivo en la cuestión de la estética en Kant y que podemos traducir provisoriamente como su conflicto entre romanticismo y clasicismo.

⁴ En las referencias que efectuamos a los textos de Kant, KrV designará la *Crítica de la razón pura*, KpV la *Crítica de la razón práctica*, KU la *Crítica de la facultad de juzgar*, OP el *Opus postumum*, *Dissertatio* la *Disertación de 1770* y ApH la *Antropología en sentido pragmático*.

⁵ Presumiblemente, una de las claves para llegar a una comprensión más auténtica del pensamiento estético crítico de Kant y del problema metafísico del ornamento lo reporta nuestra consideración del *Opus postumum* como una suerte de tropo descifrador de su últimas preocupaciones por el problema de la filosofía trascendental y, en particular, por el sentido de la «estética trascendental».

La orgánica de nuestro problema, así, queda resuelta en la pregunta fundamental por la ontología del ornamento pero se convierte –a partir de la reproducción metodológica del abismo que representa provisoriamente la propia composición ornamental- en una apelación por las condiciones trascendentales del ornamento, esto es, en una preocupación decisiva por la relación de éste con las estructuras *a priori* de nuestra mente que califican la intuición: espacio y tiempo. De esto algo hay en la propia tercera *Crítica*, a esbozos, a trozos, insinuaciones puestas como dislocadamente: la tarea es, pues, anudar esos retazos e intentar leer con cierta continuidad - construir una sintaxis metafísica- el sentido de las apariciones del tema ornamental en la primera parte de la obra. Sintéticamente: operar una justificación estético-ontológica del ornamento.

En lo metodológico,⁶ el estudio supone verificar una analítica del programa estético kantiano expuesto esencialmente en la «Crítica de la facultad de juzgar estética», primera parte de la *Crítica de la facultad de juzgar*. No obstante, la preocupación metafísica global del problema requiere la revisión de aquellos textos de Kant en que se resuelve lo que denominaremos por ahora la cuestión de la *trascendencia*. Nos referimos al conjunto de textos y formulaciones que dan cuenta esencialmente en su periodo crítico del movimiento y desplazamientos del asunto trascendental verificado en la ontología de espacio y tiempo.

La *Crítica de la razón pura*, a partir de su primera sección, la «estética trascendental», es el núcleo natural de la contraparte metafísica de la hipótesis del ornamento. Sin embargo, existen otros lugares extra-estéticos que delimitan significativamente el cauce de la controversia que acusamos –particularmente con foco en las ontologías de espacio y tiempo: la *Dissertatio* (1770)⁷, los *Prolegómenos* (1783)⁸ y una serie de textos del periodo pre-crítico cuya revisión resulta imprescindible a la hora de dirimir el sentido que tiene el negocio trascendental en el global del programa de Kant y las diversas *posiciones* conceptuales que han exhibido espacio y tiempo en aquel periodo de su pensamiento: su *Monadología Física* (1756)⁹, el *Ensayo para*

⁶ Utilizaremos provisoriamente en el mismo sentido los términos epistemológico y metodológico para referirnos al modo de acceder técnicamente al desarrollo de la investigación. La primacía de lo primero (lo epistémico) respecto de lo segundo (el método) es una condición *sine qua non* de todo estudio, o sea, está garantizada. Sin embargo, en este estudio ambos se implican y proveen la visión (como decisión acerca desde dónde se dirá algo acerca del problema) y el arsenal instrumental para dilucidar las preguntas de investigación.

⁷ *Disertación acerca de la forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*.

⁸ *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir que haya de poder presentarse como una ciencia*.

⁹ El título en latín es *Metaphysicae cum geometría junctae usus in philosophia naturali cuius Specimen I continet Monadologiam Physicam* (El empleo de la metafísica junto con la geometría en la filosofía natural, cuya primera muestra contiene la *Monadología Física*).

introducir en la filosofía el concepto de Magnitudes Negativas (1762-3), Sobre la nitidez de los principios de la Teología natural y la Moral (1763) y Sobre el fundamento primero de la diferencia entre las regiones del espacio (1768). También recurrimos a otros dos textos posteriores a la primera Crítica: Los Principios metafísicos de la ciencia de la naturaleza (1786) y el Opus postumum.¹⁰ Finalmente, incluimos una obra que aparentemente se encuentra lejana del planteamiento estético de nuestro filósofo, pero en la que curiosamente hay una referencia de orden presumiblemente sistemático al concepto de ornamento: La religión dentro de los límites de la mera razón (1793).¹¹

Del mismo modo, las visiones que sobre este problema, en sus bordes y en sus límites, se han considerado indispensables como una tentativa de actualizar el debate sobre lo kantiano se explican y detallan en la parte de esta investigación concerniente a su marco teórico. Tales visiones tienen que ver con los encuadres propiamente filosóficos (en una palabra, con la semántica kantiana, neokantiana o extra-kantiana de tales programas) que han resultado necesarios para darle a la analítica previa una auténtica filiación hermenéutica: aquí se inscriben los comentarios y trabajos de Gasché, Dickie, Derrida, Deleuze, Martínez Marzoa, Trottein, Heidegger, Torretti y Vattimo –esencialmente-, determinando un entramado que incidirá enérgicamente en las posibilidades de saturar la discusión que proponemos. Habría que aclarar que ninguna de estas filiaciones constituye la “línea oficial” de esta investigación, sino que al contrario y a partir justamente de los propios límites del problema cada una de ellas provoca un ángulo mayor de comprensión del horizonte estético y metafísico de Kant.

Finalmente, autores como Kogan, Villacañas, Marques, Kobau, Martin, Körner y Cassirer configuran el marco temático de más largo alcance para nuestra tesis,¹² mediante una tercera columna referencial que le da la oscilación teórica que necesita.

¹⁰ *Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física*, publicados íntegramente por primera vez en los tomos XXI y XXII de la edición de la Academia entre 1936 y 1938 (Torretti 1967: 56).

¹¹ El marco metodológico de este trabajo abordará con mayor profundidad los alcances de esta selección e insistirá sobre su lugar en nuestra orientación epistemológica.

¹² Más allá de sus aportes conceptuales y tratamiento particular de ciertos segmentos del programa kantiano -y de su adhesión o distanciamiento del mismo-, lo que nos interesa de estos desplazamientos es la posibilidad de impacto de sus repertorios en lo específico del asunto ornamental.

I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La preocupación por “lo kantiano” evidencia al parecer una actualidad manifiesta a través de la pregunta por los sentidos del ser.¹³ Naturalmente, nos interesa aquello que se cierne sobre lo estético kantiano –el bloque de subjetividad en que habita lo bello y lo sublime- y que situará el margen metafísico de nuestra pregunta esencial sobre la posibilidad efectiva de hablar acerca del ser desde la *posición* de la escena de la reflexión estética.¹⁴

Sabemos que la empresa de Kant de dirimir las competencias efectivas de la metafísica para estatuirse como ciencia –dejar de usar andaderas, según la famosa frase- finalmente remite a la única opción posible en el universo de la razón: si la metafísica no puede ser ciencia, entonces lo único que queda es salvarla, y esto se logra fundamentándola. Tales serían las cuentas de su negocio crítico.

La fundamentación de la metafísica será entonces el sentido del horizonte kantiano y tal fundamento no será posible si no es recurriendo a la filosofía trascendental. Las direcciones se han invertido –por lo menos las orientaciones del cuestionamiento de Kant a la metafísica de fines del XVIII: ésta *retrocede* en su calibración científica y queda a la espera de que la crítica trascendental dictamine sobre su posibilidad, o, lo que es lo mismo, la razón se repliega, se estira para esperar el momento de doblarse sobre sí misma en la búsqueda de las originareidades -su fundamento- que le permitan hacerse plena, que es de lo que se trata en la filosofía de Kant.

¹³ Tendríamos que entender acá una primera preocupación por el sentido estético kantiano en tanto sustrato subjetivo determinante del sentido lógico y del sentido moral, relación que queda expresada operacionalmente en la consideración de los juicios estéticos como fundamentos de los juicios determinantes.

¹⁴ La consideración kantiana del ser como posición aparece en A598/B626 de la KrV: «Evidentemente, ‘ser’ no es un predicado real, es decir, el concepto de algo que pueda añadirse al concepto de una cosa. Es simplemente la posición de una cosa o de ciertas determinaciones en sí» (Kant 1781: 504). Como lo ha señalado Heidegger (1961a), el que el ser no sea en Kant -como ser posible, efectivo y necesario- un predicado real, óntico, implica precisamente entonces que se trata de un predicado trascendental, es decir, ontológico. Esta condición predicativa trascendental en su relación con el mundo estético constituye una de las claves temáticas de nuestro estudio.

Necesidad del método trascendental, realización del sujeto y plenificación de la razón adquieren así rango de límites metafísicos de la cuestión crítica en Kant. No obstante, se trata de un evento del pensar -y sólo de éste- porque su gesto es el giro de un sujeto que a través del puro pensar intenta consumir la determinación del objeto (fenómeno) como el logro inapelable de su acto cognoscitivo. Vaya empresa: fundar el pensamiento fundante o fundamentar *a priori* lo que hace posible el conocimiento.

Sabemos que esta objetivación se monta sobre la arquitectura facultativa kantiana, edificio que ya ha tenido su preparación en la sistemática wolffiana. Por construcción (especulativa) y por realización (moral) el sujeto copernicano-kantiano traduce en este mundo los intereses de la razón –especulativa y práctica, a su vez. La esquemática de la propia razón posibilitará esta suerte de efectividad racional.

La pregunta por la trascendentalidad del *párrergon*

Preguntamos por el mundo de la no objetivación, de la no legislación, del sin interés¹⁵ de la razón, por lo estético, y en particular, por el habitar del ornamento en la estética de lo bello. Anticipemos el sentido de la pregunta fundamental: si la filosofía trascendental adviene en Kant como método posibilitante de la metafísica, es decir, como un medio de ordenamiento y de clarificación de la razón, y si lo que nos interesa es en buenas cuentas el universo kantiano de lo bello –en este caso, la esfera del *párrergon*-, será necesario a nuestra investigación entonces interrogar por los márgenes de razón que quedan entre la maniobra trascendental y los rendimientos de la estética de lo bello.¹⁶

¹⁵ Nos situamos en torno a este predicado del “desinterés” kantiano de lo estético en la dirección que lo ha meditado Heidegger en el capítulo «La doctrina kantiana de lo bello» (1961b: 108-15), es decir, en la comprensión de que este desinterés que declara Kant como constitutivo del juicio de gusto de acuerdo a su cualidad (1790a: 122-8) originariamente significa, al declarar algo como bello, no estar en lo absoluto interesados en el objeto bello (o en su representación) en vista de otra cosa: usarlo, poseerlo o disponer de él. Se trata precisamente de dejarlo en libertad para que nos salga al encuentro como tal en lo que él mismo es y así entrar en una relación esencial con su puro aparecer, que es lo bello (Heidegger 1961b: 110-1).

¹⁶ Con trascendental estamos designando en Kant aquella investigación que se preocupa por los orígenes de una región del conocimiento (Kant también la denomina filosofía trascendental) o, como lo indica en su introducción a la KrV, «todo conocimiento que se ocupa, no tanto de los objetos, como de nuestro modo de conocerlos, en cuanto que tal modo ha de ser posible *a priori*» (1781: 58). Siguiendo el argumento de P. Kobau tenemos que lo trascendental en Kant implica esencialmente una preocupación metodológica por administrar *realmente* y no sólo *formalmente* la diferencia entre el mundo sensible y el inteligible (cuestión que pretende resolver la tercera *Crítica*), es decir, trasladar de la lógica al pensamiento efectivo

Nuestro problema de investigación puede dibujarse como una matriz de tres líneas de indagación originada en la preocupación esencial por el problema ornamental en la tercera *Crítica*:

1. Una analítica de la ontología del ornamento con clave en las eventuales relaciones críticas con espacio y tiempo, línea que definiría una pregunta amplia que intente verificar la efectiva relación entre «estética trascendental» y estética del ornamento.
2. La pregunta por la eficacia de esta primera elucidación respecto de la consideración de la belleza en Kant.
3. Una re-interpretación del ornamento en función de una especie de redistribución de su ontología estética en la teoría kantiana del gusto.

El problema esencial como se advierte, va y viene, desde una preocupación específica, puntual, casi jurídica (el lugar del ornamento en la estética kantiana) hacia un rediseño del estatuto de lo bello en Kant a propósito de la ratificación estética y ontológica de lo ornamental – problema que hemos denominado su justificación estético-ontológica. Entre ambas locaciones del problema la relación entre ornamento y espacio y tiempo (como estructuras trascendentales de nuestra mente) opera como bisagra metodológica de este desmontaje. Estético en su vértice el problema se expresa metafísico en su vórtice, pues lo que busca es dar con una misma línea que conecte un *factum* estético (el ornamento) con una especie de interpelación al lugar de nuestras facultades en esa pieza (la maniobra de lo trascendental y el papel del juicio de belleza).

No hay una sola referencia en la estética kantiana a la función de espacio y tiempo en la ontología de lo bello o lo sublime. No obstante, se los menciona en la *Crítica de la facultad de juzgar* en un lugar que será particularmente provechoso para el desarrollo de nuestro estudio: el § 14 de la «Analítica de lo bello», sitio en el que Kant realiza algo parecido a una distribución de la forma de los objetos de los sentimientos en el espacio y en el tiempo,¹⁷ formas que en todo caso sólo deben representar un juego y no una figura. Dice Kant:

(al contenido de éste) el distingo *sensibilidad/intelectualidad* –transición que no sólo reniega de la calificación de la sensibilidad como mundo de las representaciones parciales o carentes de claridad sino que la rehabilita -como señala Kant en su *Antropología pragmática*- en tanto “agregado indispensable a la representación del intelecto para producir un conocimiento” (Kobau 1999: 78). Por ello, es el conjunto del patrimonio filosófico kantiano el que se mueve en la dirección de su *Crítica de la facultad de juzgar*; de otra manera: sería esta *trascendentalización* de su pensar el que finalmente lo obliga a efectuar la decisiva distinción entre estética y crítica del gusto.

¹⁷ No es casual que este importante párrafo («Explicación por medio de ejemplos») sea parte del tercer momento de dilucidación del juicio de gusto que opera Kant, el de la «relación»: la eficacia determinante

«Toda forma de los objetos de los sentimientos (tanto de los externos como, mediatamente, del interno) es o bien *figura*, o bien *juego*: en el último caso o es juego de figuras (en el espacio, la mímica y la danza), o mero juego de las sensaciones (en el tiempo)» (1790a: 141).¹⁸

La no evidencia de una justificación estética más propia de estas inscripciones de espacio y de tiempo con la superficie mayor de la estética kantiana podría desalentar las expectativas que aspirasen a distinguir las relaciones (transiciones, escisiones o determinaciones) trascendentales entre aquellas intuiciones y el problema del ornamento. Traduciría un problema sin problema. Pero justamente lo que interesa es reconocer las claves no explícitas de la arquitectónica crítica kantiana y dirimir las variables sistemáticas o residuales que ésta no ha presentado o ha dejado clausuradas en lo tácito.¹⁹

Sin ornamento la pregunta estaría dirigida en general a la estructura estético-ontológica del arte bello, apuntando hacia algo cercano a la decantación estética de los mundos sensible y suprasensible; la cuestión esencial sería así el esclarecimiento bajo apremio –resuelto en la conminación a espacio y tiempo- de las condiciones trascendentales que quedan incluidas en la escena de lo bello. Tal decantación, como elucidación estética, supone una estructura trascendental previa –el sentimiento *a priori*- que aglutina y organiza las producciones de la sensibilidad, de la imaginación, del entendimiento y de la razón, y que permite codificar la intencionalidad trascendental como la referencia de lo trascendental a lo material –esto es, al objeto bello o sublime (o su representación). Y efectivamente de esto se trata, pero en el marco del *párrergon*.

entre conformidad a fin y belleza se origina en este lugar de la analítica de lo bello. Esta cuestión es primordial para nuestro estudio.

¹⁸ Cobra especial interés para el desarrollo de esta investigación la aclaración que en la nota 95 Pablo Oyarzún refiere al trozo antes anotado, particularmente al concepto de *figura*. La remitimos íntegra: «*Gestalt*. Debe distinguirse esta noción de la de *Form*. En el contexto estético, *Form* designa el modo de comparecencia del objeto de la reflexión y es, por tanto, un concepto estético-trascendental. *Gestalt* alude, en cambio, a la especificidad de presentación intuible de dicho objeto. Nuestra traducción por ‘figura’ es, obviamente, un mal menor: es preciso entender que el vocablo no se refiere al mero contorno geométrico de una cosa (*Figur*).» (Kant 1790a: 268). Nuestro estudio, advertimos, girará en torno a las posibilidades de descifrar la relación formas puras *a priori*-ornamento precisamente al interior de las inequivalencias de *Form* y *Gestalt*, signadas.

¹⁹ Respecto de un problema tan esencial como la determinación del ser, Heidegger (1961a) señala, como se sabe, que Kant no llega nunca a una exposición sistemática del ser como posición.

Aquí radica el nudo kantiano de lo que nos preocupa: determinar cuál es la ontología de lo bello en clave trascendental o, de otro modo, cómo juegan estéticamente espacio y tiempo en la *preparación* de un «juego de figuras» o de un «mero juego de las sensaciones». El punto crucial es cómo entender esta trascendentalidad en los propios límites del ornamento, si lo que nos interesa es verificar la efectividad del cierre crítico kantiano sobre la totalidad de los márgenes de la razón, atendiendo a lo que G. Chiurazzi denomina transferencia en Kant del «sitio de la fruición estética de la sensibilidad a la reflexión» (1999: 167).²⁰

Es justamente el vacío de este cierre crítico el que permite formular nuestra pregunta rectora: qué conexión existe entre lo trascendental y lo *parergonal* –o, coextensivamente, cuál es la estructura estético-ontológica de la relación entre ornamento y sus propias condiciones trascendentales-, cuya versión más dispersa sería la del desciframiento de esta especie de fantasmagoría ornamental.²¹

La interpelación al teatro del ornamento busca –porque la sospecha es posible– lo que podríamos llamar la desocultación de su auténtico lugar en la estética de lo bello, y esta maniobra no puede eludir si quiere atender fructíferamente la intención crítica de Kant el *dónde* de la «estética trascendental»²² en la *Crítica de la razón pura*. Esta demanda de lo que denominaremos por ahora una filosofía de la intuición en Kant representaría la posibilidad de cierta conspiración sintética respecto de los límites entre la primera y la tercera *Crítica*, insistencia que operaría reubicando el papel de la «estética trascendental» en la *Crítica de la facultad de juzgar* o lo que es lo mismo despejaría o resolvería la efectividad de aquella «estética» respecto del arte –pugna que también podría reproducirse como el frente a frente del mundo verdadero y el mundo de las obras.

²⁰ En este caso, Chiurazzi (1999) proponer leer el libre juego de las facultades en el juicio de lo bello como privación de contenido ontológico en el arte, cuestión que se traduce en el desplazamiento del acento (estético) desde el objeto a su representación.

²¹ Pensamos acá en la indeterminabilidad propia de la facultad de juzgar estética, que hace las veces de puente entre las facetas gnoseológicas y prácticas del sujeto trascendental y que parece esquivar –por su origen– una ulterior pormenorización ontológica de la estética del ornamento.

²² Kant denomina «estética trascendental» a «la ciencia de todos los principios de la sensibilidad *a priori*» (1781: 66, [A21/B35]). En la nota a pie de página a esta definición, Kant entrega un breve argumento acerca del yerro cometido por aquéllos –liderados por A. G. Baumgarten– que pretendían atribuir reglas racionales pero con base empírica a la consideración crítica de lo bello. Sin embargo, lo esencial del comentario es la noción ya pensada por Kant de «establecer [determinadas] leyes *a priori* por las que debiera regirse nuestro juicio de gusto» (1781: 66-7). Como sabemos, tal principio *a priori* es la conformidad a fin (finalidad). Los corchetes son del texto.

Desde luego el centro de la «estética trascendental» lo constituyen espacio y tiempo, como formas puras *a priori* de nuestra sensibilidad. El asunto es ahora establecer los modos de juego que ambas intuiciones puras desarrollan al interior de la ontología de la estética de lo bello, único reducto que Kant dejó –creemos- al sentimiento de placer como elusión al «por qué» que reclamaba el vacío irreductible entre fenómeno y *noumeno*.²³

Fenomenología de la «estética trascendental»: una primera aproximación

Esta especie de prólogo -la «estética trascendental»- que representan espacio y tiempo en la obra donde Kant precisamente emprende la tarea de fundamentar la metafísica –lo que Heidegger denominará preocupación por la revelación de la posibilidad interna de la ontología (1929: 21)-, requiere en esta investigación de una justificación que podríamos llamar propiamente estética. Lo que se sugiere es que el punto de encuentro entre la «estética trascendental» y lo propiamente estético en Kant (su teoría acerca de lo bello y lo sublime) debiera encontrarse más allá, y mucho más allá, de la mera consideración de la sensibilidad como fondo o como doble explicación o como recurso genético que satisficiera la identidad de ambos dominios –el estético trascendental y el estético de lo bello y de lo sublime- al servirles como fuente. Esta conexión es precisamente la «x» de nuestro problema, «x» que traduciría también como la inquietud por la estructura trascendental del ornamento.²⁴ La primacía de la búsqueda es aclarar la posibilidad del juego *parergonal* entre los límites de la estética y de la metafísica –una traducción más aguda del problema lo expondría plausiblemente como la pregunta por el sentido *estético* de la «estética trascendental».

²³ Una descripción un poco más especiosa del problema de investigación lo presentaría como la justificación de los márgenes de la estética (dados por el propio *lugar* visible del ornamento en la estética kantiana) en los preludios de la metafísica de la metafísica (dados por el *lugar* de la «estética trascendental» en la KrV -26 páginas de la primera parte de la obra). La abertura entre ambas regiones reproduciría una *diferencia* que puede intentar aquilatarse con un guiño bastante menos que solapado al programa derridiano.

²⁴ Deleuze ha señalado que en torno a la génesis de lo trascendental en lo bello, la esfera de lo bello natural se presenta de un modo distinto a lo que ocurre en el arte. En aquella, el interés de lo bello como interés racional es la aptitud de la naturaleza para la producción de formas bellas y, desde este punto de vista, puede servir como principio para una génesis del sentido de lo bello (1963b: 94-5); en el arte, en cambio, es el genio el que representa esa materia y la regla sintética que la naturaleza ha suministrado a aquél, como su justificación (1963b: 100). Deleuze incluirá a estas dos esferas –el interés por lo bello y el genio- en lo que llama una «metafísica *material*» kantiana de sello romántico (1963b: 102). Precisamente sobre esta gran abertura trascendental se monta el problema *parergonal* que nos preocupa.

Kant habla de espacio y de tiempo no sólo en la «estética trascendental»; lo hace también en otros lugares de la primera *Crítica*: en las «Anticipaciones de la percepción» y en las «Analogías de la experiencia», ambas en la «Analítica de los principios»; en la «Deducción de los conceptos puros del entendimiento»; en las secciones segunda («Antitética de la razón pura») y novena («El uso empírico del principio regulador de la razón con respecto a todas las ideas cosmológicas») de «La antinomia de la razón pura», en «La dialéctica trascendental» y naturalmente en «El esquematismo de los conceptos puros del entendimiento» de la «Analítica de los principios». Pero indudablemente es la «estética trascendental» el lugar donde Kant expone y caracteriza al espacio y al tiempo como piezas claves de su filosofía trascendental.²⁵ Presenta ambas formas mediante dos tipos de exposiciones, (1) la metafísica y (2) la trascendental, que actúan más como fenomenologías que como fundamentaciones propiamente ontológicas.²⁶

(1) En la exposición metafísica Kant entrega prácticamente idénticos argumentos para espacio y tiempo: se trata de dar cuenta (i) de la aprioriedad de ambas formas puras, (ii) de su intuitividad y (iii) de su infinitud. Aprioriedad traduce su condición de formas de los sentidos externo (espacio) e interno (tiempo) previas y distintas a toda experiencia: la aprioriedad gnoseológica de espacio y tiempo los revela como las condiciones posibilitantes de los conocimientos externos e internos (propios de tales sentidos), es decir, como condiciones para el conocimiento de los fenómenos –las intuiciones puras, así, hacen posible las intuiciones empíricas; la aprioriedad óptica de espacio y tiempo los presenta, en cambio, como necesarios para hacer posible la construcción de los fenómenos (o lo que es lo mismo, el objeto del fenómeno).

Respecto del espacio: «...es, pues, considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación *a priori* en la que se basan necesariamente los fenómenos externos» (1781: 68, [A24/B39]). Y en relación al tiempo: «sólo en él es posible la realidad de los fenómenos. Estos pueden desaparecer todos,

²⁵ En la «estética trascendental» Kant no realiza en rigor una fundamentación de espacio y tiempo; más bien se trata de una suerte de fenomenología de ambas formas puras, una cuestión de hecho más que de derecho.

²⁶ No es este el momento ni el lugar de exponer una caracterización exhaustiva de espacio y tiempo según los presenta la KrV. Antes bien, será el propio desarrollo de los objetivos el que interpele su génesis, su carácter, sus funciones y sus límites. Una breve pero sinóptica descripción de sus rasgos determinantes distribuirá de manera adecuada, por ahora, el sentido de la «estética trascendental» en nuestro problema de investigación.

pero el tiempo mismo (en cuanto condición general de su posibilidad) no puede ser suprimido» (1781: 74, [A31/B46]).

La intuitividad de espacio y tiempo los presenta –en oposición a los conceptos del entendimiento- como intuiciones puras, únicas y sensibles (radican en la sensibilidad). Del espacio: «todos los conceptos del espacio tienen como base una intuición *a priori*, no una empírica» (1781: 69, [A25/B39]), y del tiempo: «...no es un concepto discursivo o, como se dice, universal, sino una forma pura de la intuición sensible» (1781: 75, [A31/B47]).

Finalmente, Kant señala que espacio y tiempo son infinitos (en tanto únicos). Sin embargo, esta infinitud no es la de la idea de la razón sino que se trata de una infinitud constitutiva, es decir, que a partir de aquéllos se pueden constituir (delimitar) infinitos espacios y tiempos cuánticos. Sobre el espacio: «...se representa como una magnitud *dada* infinita [...] ya que todas sus partes coexisten *ad infinitum*» (1781: 69, [A25/B40]); y en relación al tiempo: «la originaria representación *tiempo* debe estar, pues, dada como ilimitada» (1781: 75, [A32/B48]).

(2) En la exposición trascendental de espacio y tiempo Kant muestra que ambas formas *a priori* hacen posible *a priori* juicios sintéticos *a priori*: aquella exposición es «la explicación de un concepto como principio a partir del cual puede entenderse la posibilidad de otros conocimientos sintéticos *a priori*» (1781: 70, [A25/B40]). Este argumento, creemos, es el más importante de la «estética trascendental» y de la KrV en tanto justificación trascendental de espacio y tiempo como determinaciones originarias y posibilitantes de la filosofía trascendental.²⁷

La exposición trascendental del tiempo, no obstante su brevedad (16 líneas), aclara que este concepto permite explicar «la posibilidad de tantos conocimientos sintéticos *a priori* como ofrece la teoría general del movimiento» (1781: 76, [A32/B49]): el tiempo es sucesión y no posee más que esta única dimensión –tiempos diferentes, dice Kant, no son simultáneos, sino sucesivos (1781: 74, [A31/B47]).²⁸ En lo que respecta al espacio, su exposición trascendental lo constituye como el nexo determinante en la formulación de los juicios sintéticos *a priori* en la geometría, es decir, posibilita, como yuxtaposición y *a priori*, «la posibilidad de la geometría como conocimiento sintético *a priori*» (1781: 71, [A25/B41]).

²⁷ La filosofía trascendental muestra la posibilidad de los conocimientos puros *a priori* en formas puras *a priori*. Kant lo expresa en A13/B27: «es el sistema de todos los principios de la razón pura» (1781: 59).

²⁸ Esta es la condición trascendental que permite explicar la función del tiempo como nexo posibilitante (sucesión) de los juicios sintéticos *a priori* en la aritmética y en la ciencia mecánica (ciencia del movimiento).

Ambas formas *a priori* entonces hacen posibles el conocimiento sintético físico-matemático, el conocimiento sintético de la geometría y -cuestión particularmente notada por la argumentación de Martínez Marzoa- el conocimiento empírico en general. En este sentido, aclara Kant, ambas formas poseen idealidad trascendental, es decir, no son nada para las cosas en sí (contra Berkeley)²⁹, sino sólo para los fenómenos (contra Descartes), y en tanto formas puras de nuestra mente, son siempre ideales.³⁰

El desciframiento completo de lo que ha significado el sentido del espacio y el tiempo en la KrV puede comprenderse con claridad en el texto de Torretti, *Manuel Kant. Estudio sobre los fundamentos de la filosofía crítica*. Aquí se reconoce en la consideración de espacio y tiempo como intuiciones –y no como representaciones conceptuales del entendimiento- la base para la nueva determinación del distingo entre sensibilidad y entendimiento (1967: 172-3).³¹ Pero, aun así, la KrV³² no explicaría con suficiente contundencia lo que realmente son ambas formas puras: “La *Crítica* no precisa más la naturaleza de esta ‘forma de la apariencia’ [espacio y tiempo] o principio posibilitante de la ordenación de la multiplicidad sensible” (Torretti 1967: 197).

En la misma línea de KrV, espacio y tiempo son abordados en los *Prolegómenos* con una intención más analítica (explicativa) que la sintética proveída por aquélla. Kant publica sus *Prolegómenos* dos años después de la primera edición la KrV y cuatro años antes de la segunda edición de ésta, lo cual evidencia su vinculación sistemática con los postulados de la «estética

²⁹ En G. Berkeley no se presenta la distinción crítica entre fenómeno y *noumeno*, dado que el filósofo irlandés niega la existencia de las cosas y con ello las de sus caracteres, como espacio y tiempo –«el tiempo y el espacio son sólo una ilusión».

³⁰ La idealidad trascendental de espacio y tiempo implica al mismo tiempo que ambas formas puras exhiben realidad empírica: espacio y tiempo son reales pero sólo para los fenómenos. Es como si dijéramos que lo que hay es un fenomenalismo más bien que un realismo propiamente tal. En Kant, como se advierte, espacio y tiempo tienen el estatus de entidades reales e ideales, sin contradicción.

³¹ En esta decisión de Kant se origina una de los conflictos intracríticos que el *Opus postumum* intenta resolver: la existencia convergente de espacio y tiempo como intuiciones puras (universales) y como intuiciones empíricas (particularizaciones empíricamente aprehensibles). La clave diferenciadora y determinante está, como se sabe, en la distinción crítica de Kant entre imaginación productiva (facultad de exhibición originaria) e imaginación reproductiva (facultad de exhibición derivativa), fuentes ambas de espacio y tiempo. El espacio y el tiempo de la «estética trascendental» pertenecen a la primera y son presupuestos de las imágenes de la imaginación empírica (Torretti 1967: 176).

³² Si bien, no obstante –dice Torretti- concordaría plenamente con la *Disertación* en lo que espacio y tiempo no son (1967: 197).

trascendental».³³ En los *Prolegómenos* espacio y tiempo presentan el mismo tono de idealidad trascendental que en la KrV:

«...ambas representaciones son meras intuiciones; pues si se prescinde de la intuición del cuerpo y de su cambio (movimiento), de todo lo empírico, esto es, lo que pertenece a la sensibilidad, subsisten todavía tiempo y espacio, que son, pues, intuiciones puras que existen *a priori* en el fondo de aquella [sensibilidad], y por esto ellas mismas no pueden ser omitidas, pero que, precisamente por ser puras intuiciones *a priori*, prueban que son meras formas de nuestra sensibilidad que deben preceder a toda intuición empírica» (1783: 71).

Ambas formas, entonces, de acuerdo a este texto y en consonancia con la «estética trascendental» se presentan como propiedades esenciales de nuestra sensibilidad que habitan en el fondo de ésta y que hacen posible, como bases, los conocimientos de la aritmética, la geometría y la mecánica pura.

De acuerdo a lo dicho, la preparación para dilucidar la contrapartida central de esta investigación (la conexión espacio-tiempo y ornamento) quedaría trunca, débil, parcial si no recurrimos a otro lugar del programa kantiano, esta vez extra-crítico, que entrega determinaciones adicionales en la comprensión del sentido trascendental de espacio y tiempo: el *Opus postumum*. En este conjunto de manuscritos de sus últimos días, Kant se juega el regreso a la filosofía trascendental desde principios metafísicos –en otras palabras: es su último esfuerzo para engranar el estatuto de la cosa en sí con la «estética trascendental». Nos parece especialmente interesante el tratamiento que Kant hace en estos legajos de los conceptos de tiempo y espacio; incluso se podría con no muchas dificultades interpretar un estatuto ontológico doble, en este caso, para el espacio.³⁴

³³ En el periodo crítico, a diferencia de su tesis precrítica de 1768, Kant defiende la idealidad de espacio y tiempo; es decir, les niega el estatuto que les había otorgado antes como realidades con existencia absoluta: «se puede, por tanto, encontrar en la constitución de los cuerpos, diferencias verdaderas que se refieren únicamente al espacio absoluto y originario, porque sólo en virtud de él es posible la relación de las cosas corporales» (Kant 1768: 96).

³⁴ «Ciertamente, el espacio no es sino la forma de la intuición externa y los subjetivo del modo de ser externamente afectado; y sin embargo, en cuanto que es algo dado externamente y viene considerado como *relación real*, debe preceder, con todo, a la experiencia, en la medida en que es pensado como Principio de posibilidad de percepciones» (Kant 1936-38: 440). La cursiva es nuestra. Como se advierte, espacio ahora se lee diferenciadamente como forma de la intuición y como intuición de la forma, asunto

Y de eso es lo que se trata en esta investigación: dilucidar el sentido de estas nuevas interpretaciones con un guiño a la posibilidad de que en estos manuscritos aparezca el lugar último que el programa kantiano le ha asignado a espacio y tiempo en el sistema del mundo – sentido estético incluido:

«Espacio y tiempo son productos (pero productos primitivos) de nuestra propia imaginación; por tanto, intuiciones producidas en cuanto que el sujeto se afecta a sí mismo...» (Kant 1936-38: 510).³⁵

Previo a la juntura que se quiere disponer entre la «estética trascendental» y el ornamento, a modo de lugar de ensamblaje y de resolución de las garantías efectivas de aquélla en la estética *propia*, se observa una primera región irresuelta -como se advierte- que tiene que ver con la ontología originaria de espacio y tiempo: esta suerte de doble estatuto metafísico jugado en la KrV y en el *Opus postumum*. Los resultados de esta confrontación agudizarán la eficacia de la interrogante por la trascendentalidad del ornamento, le darán a éste todas las posibilidades de desplazamiento en torno a (en función de) espacio y tiempo como determinaciones inherentes al proyecto crítico y –cuestión que bosquejamos como un asunto crucial- distribuirán de modo más auténtico las relaciones esenciales entre objeto y estética.

La cuestión en torno al tiempo y al espacio es dirimir su prosódica filosófica y establecer cómo esta resolución se hace vigente en la constitución ornamental –naturalmente, esto también supone un ajuste previo con todo el bloque de lo bello. Tal consideración filosófica, en cuanto al

que aparecía indiferenciado en la primera *Crítica*. Al respecto, señala Torretti que “el distingo introducido en el *Opus Postumum* entre el espacio *sensible* o *perceptible*, dado como un hecho empírico a la percepción de los sentidos, y el espacio *pensable*, forma a priori de toda intuición externa posible, no es un distingo entre campo sensorial y espacio objetivo. El *spatium dabile*, o *sensibile* o *perceptibile* de que habla Kant –oponiéndolo a la forma pura de la intuición o *spatium cogitabile*- es el espacio lleno de cuerpos que se nos ofrece en la experiencia ordinaria, del que sólo podemos tomar conciencia porque hay estos cuerpos en él; no se trata pues de un concepto psicológico del espacio, sino de un concepto netamente físico” (1967: 556-7). El punto es, entonces, evaluar el desempeño de la «estética trascendental» en la última sentencia kantiana, el *Opus postumum* y verificar desde acá las posibilidades de una hasta ahora eventual y desconocida conexión entre éste y la estética de lo bello –con relieves *parergonales*, como se sospecha.

³⁵ Dentro de las muchas definiciones que Kant entrega de espacio y tiempo en el *Opus postumum*, las más indicativamente crípticas y complejas son, entre otras, las de espacio y tiempo como «representaciones sintéticas a priori» (1936-38: 515), «sólo el Objeto de los sentidos en el fenómeno» (1936-38: 507), «axiomas de la intuición» (1936-38: 489), «compendios de representaciones» (1936-38: 469) y «dos respectos de los Objetos de la intuición pura» (1936-38: 515).

tiempo, la cernimos sobre una doble tensión interpretativa marcada, primero, por lo que Deleuze llama una especie de conciencia moderna del tiempo en Kant (1978: 2), y segundo, por aquella identidad entre imaginación trascendental y tiempo originario que Heidegger expone en el § 32 de su *Kant y el problema de la metafísica* –y que, por lo demás, inunda toda la obra.

El tiempo y el espacio kantianos en la reflexión deleuziana serían presentaciones *a priori* (a diferencia de las categorías, que operan como representaciones), presentaciones de lo que aparece, es decir, formas de presentación del fenómeno –que es la aparición- o dimensiones del sujeto trascendental (Deleuze 1978: 9). Entonces, ¿cómo prever el comportamiento estético-ontológico del ornamento ante esta cuestión que radica en lo que aparece? La opción más probable, algo así como una hipótesis metodológica, indica que de lo que hay que precaverse es ante todo de esta pretensión de *radicalidad en lo fenoménico* del asunto del tiempo y el espacio. En otras palabras, se trata de albergar la fundada sospecha del papel determinante de espacio y tiempo en la región estética.³⁶

Tal cuestión, entre otras, es la que reviste especial cuidado para esta investigación, sobre todo si suministramos a este problema la ineludible tesis heideggeriana de que “Kant descubrió el tiempo en el ‘fondo’ del fundamento esencial de la trascendencia” (Heidegger 1929: 160-1), asunto de alcances del todo metafísicos y fundantes en lo estético si entendemos, con Heidegger, que el tiempo en Kant adviene en esa trabazón originaria con la imaginación trascendental como afección pura de sí mismo (Heidegger 1929: 161), y de ese modo, proporciona la estructura originaria trascendental del sí-mismo finito como tal (Heidegger 1929: 163). O sea, el tiempo determina lo que el espíritu originariamente es.³⁷

La envergadura de esta interpretación, la posibilidad de comprender el asunto estético en Kant con clave en el sentido originario de la imaginación trascendental en la «estética trascendental», hace suponer la viabilidad del encuadre entre autoafección del espíritu³⁸ –posible a partir de la consideración de la forma del sentido como receptividad pura (Heidegger 1929:

³⁶ Por ello, lo que proponemos acá es insistir sobre el doble gesto de Deleuze (1978) de inscribir a Hölderlin bajo cifra kantiana a propósito del concepto del tiempo y de considerar éste como una especie de acto por el cual el mundo se vacía. Si el tiempo deviene línea recta pura (1978: 19), entonces el tiempo adquiere algún *sentido* de síntesis con el espacio.

³⁷ Heidegger provee esta interpretación de la KrV montada sobre su consideración del *Dasein* como temporalidad, constituida como protoestructura trascendental de aquél (1929: 203).

³⁸ No se trata acá de un espíritu que se autoafecta en un acto posterior a su constitución espiritual, sino que al contrario ese «tender desde sí mismo hacia» y este «regresar a sí» constituyen el carácter espiritual del espíritu como un sí-mismo finito» (Heidegger 1929: 163).

163)- y sentimiento estético como autosensibilización mediante las formas de la intuición (espacio y tiempo).

Las consideraciones del tiempo kantiano como cesura (Deleuze 1978: 25) y como fundamento de la posibilidad del ser sí mismo (Heidegger 1929: 163), que abren notoriamente el marco metafísico de lo temporal, marcan la importancia de consultar el conjunto de la estructura crítica de Kant con algo más que un desvío provisorio, anecdótico o tardío al *Opus postumum*: la «estética trascendental» demanda a partir de lo dicho una reconsideración ulterior de su función ontológica y propiamente estética en el global del programa kantiano, cuestión a la que el OP pudiera sensatamente contribuir.

Algo similar ocurre con el espacio. Sin embargo, la fisonomía de éste en Kant, no obstante localizarse a partir de una misma genealogía que el tiempo, se orienta aparentemente en una dirección ontológica completamente distinta. Parecen ambos, espacio y tiempo, dispositivos formales trascendentales que, procediendo de una misma materia original, posibilitan operaciones ópticas del todo distintas, más allá de su efectiva denominación como formas puras *a priori*. La pista inicial, como sabemos, proviene de la misma «estética trascendental», lugar en que Kant define al espacio como «la forma de todos los fenómenos de los sentidos externos» (1781: 71, [A26/B42]) y al tiempo como la «condición formal *a priori* de todos los fenómenos» (1781: 77, [A34/B50]). Espacio y tiempo tienen, luego, funciones disímiles en la relación sujeto-objeto. Ya anotamos algunos rasgos del tiempo con claves de Deleuze y Heidegger. Veremos qué pasa con el sentido del espacio.

En principio, la cuestión de la sensibilidad se visibiliza de otro modo al abordar el problema del espacio y su genética en esta facultad. Kant dice en el § 1 de la «estética trascendental»:

«Así, al apartar de la representación de un cuerpo lo que el entendimiento piensa de él – sustancia, fuerza, divisibilidad, etc.- y al apartar igualmente lo que en dicha representación pertenece a la sensación –impenetrabilidad, dureza, color, etc.-, me queda todavía algo de esa intuición empírica, a saber, la *extensión* y la *figura*. Ambas pertenecen a la intuición pura y tienen lugar en el psiquismo como mera forma de la

sensibilidad, incluso prescindiendo del objeto real de los sentidos o de la sensación» (1781: 66, [A20-1/B35]).³⁹

De este modo, tenemos que extensión y figura pertenecen a la forma de la sensibilidad, es decir, son parte del espacio *qua* intuición pura. Extensión y figura son el espacio mismo. Se trata de una extensión y de una figura que no obstante intentar representarse como parte del «psiquismo»⁴⁰ remiten indubitablemente a cierta exterioridad, puesto que es el residuo que nos quedó, como vimos, luego de haber aislado la representación de un cuerpo. En principio, pues, espacio traduce exterioridad. Por ello Deleuze puede decir, no obstante su propio giro, que el espacio es la forma de la exterioridad, es decir, que “todo lo que aparece en el espacio aparece como exterior a aquello que lo coge [el sujeto empírico], y exterior de una cosa a otra” (1978: 21).⁴¹

Si el § 1 de la «estética trascendental» –en esa especie de introducción a las exposiciones metafísica y trascendental de los conceptos de espacio y tiempo⁴²- señala que la forma del fenómeno remitida finalmente a los conceptos de extensión y figura es lo residual en la saturación de la materia en la intuición sensible como expresión pura de la sensibilidad, y si lo que está en juego en este trozo de la KrV es la posibilidad de estatuir a la propia «estética trascendental» como ciencia de la sensibilidad,⁴³ esto no significaría sino suponer que lo que buscaba Kant -mediante este *canon* trascendental⁴⁴- no era otra cosa que afincar la posibilidad de fundar *trascendentalmente* el sentir puro. La dirección estética de su pensar pues se advierte entonces a la vuelta de la esquina crítica, exactamente en el lugar de edificación de la KU.

³⁹ Las cursivas son nuestras.

⁴⁰ En Kant psiquismo equivale a mente, no a razón.

⁴¹ Del mismo modo, Deleuze ha definido al tiempo como la forma de la interioridad, es decir, como la forma de la autoafección: «la afección de sí por sí» (1978: 21). Es evidente la similitud interpretativa al respecto con Heidegger, para quien el tiempo en Kant es «afección pura de sí mismo», es decir, «forma originariamente el ‘ser sí mismo’ finito» (Heidegger 1929: 162).

⁴² Seguimos la letra y el sentido del texto donde Kant habla de conceptos de espacio y tiempo, entendiendo por ello evidentemente no conceptos en el sentido genético del término sino sólo discursivo, en tanto intuiciones puras.

⁴³ «Tiene que existir, pues, esa ciencia, y ella constituye la primera parte de la doctrina trascendental de los elementos, en oposición a aquella otra ciencia que contiene los principios del pensar puro y que se llama lógica trascendental» (Kant 1781: 66, [A21/B35-6]).

⁴⁴ Nos referimos a la «estética trascendental», siguiendo la línea abierta por el propio Kant de describir a la *Crítica de la razón pura* como un canon de la facultad cognoscitiva, es decir, un instrumento de exposición sintética y analítica de todo el sistema de filosofía de la razón pura (1781: 58, [A12/B26]).

De este modo, resulta decisivo para posibilitar la hipótesis que proponemos, que intenta correlacionar en Kant su proyecto fundante de la metafísica -desde los alcances y ductilidad de la «estética trascendental»- con su programa estético -verificado en la ontología del ornamento-, no descuidar las similitudes –habrá que ver de qué tipo- entre el § 1 de la KrV y el § 14 de la KU. Dice Kant en la «Analítica de lo bello»:

«Toda forma de los objetos de los sentimientos (tanto de los externos como, mediatamente, del interno) es o bien *figura*, o bien *juego*: en el último caso o es juego de figuras (en el espacio, la mímica y la danza), o mero juego de las sensaciones (en el tiempo)» (1790a: 141).

Sobre este último texto, es Deleuze quien nos entrega una aproximación por decir lo menos más consistente al problema de la forma en la dimensión estética, en este caso, de lo bello. “Puesto que la existencia material del objeto es indiferente, se trata de la representación de una forma pura. Pero esta vez es una forma de objeto [...] En verdad, ‘forma’ significa ahora lo siguiente: reflexión de un objeto singular en la imaginación” (1963b: 84-5). Según Deleuze, lo que está en juego en el juicio de gusto es efectivamente la reflexión de un objeto singular en nuestra imaginación –por eso se trata de un juicio del tipo reflexionante, proveído por la facultad de juzgar. Sin embargo, atiende en su explicación a una cuestión extremadamente crítica. En lo bello es sólo la forma del objeto lo que reflejamos en nuestra imaginación, no su materia (contenido): “lo esencial es el dibujo y la composición, que son precisamente manifestaciones de la reflexión formal” (1963b: 85).

Así, siguiendo a Deleuze, tenemos algo así como una cierta ontología de lo que llamaremos *forma* estética: si forma es reflexión de un objeto singular en la imaginación, es decir, “lo que la imaginación refleja de un objeto en oposición a su elemento material de las sensaciones” (1963b: 85), y si en el juicio de gusto “la representación refleja de la forma [del objeto] es causa del placer superior de lo bello” (1963b: 85), entonces queda más o menos claro que lo que Kant ha insinuado es que en el asunto de la belleza la cuestión reflexiva involucra tanto la forma de nuestra subjetividad como la forma propiamente objetual. Sin embargo, como veremos en la cuarta parte de este estudio, forma en un sentido originario no implica, como sostiene Deleuze, la arremetida formal de la extensión y de la figura, aun cuando en sentido lato puede leerse así en la KU. Los análisis de Gasché dan una valiosa lucidez a este punto.

El *párreron* como un problema de determinación estética

La contrapartida del problema de investigación remite al ornamento. Lo que sospechamos es que en la ontología del ornamento kantiano se hallan pistas esenciales que indican la función estética –no declarada en la tercera *Crítica*- de espacio y tiempo en la reflexión de lo bello, *qua* presentaciones de la imaginación productiva. La pregunta inmediata que hay que responder es ¿por qué se presume que en el asunto del ornamento se encontraría algo similar a una clave que vindique, finalmente, la cuestión estético-trascendental con la estética de lo bello?, pregunta que traduciría también como ¿cuál es la relevancia ontológico-estética del *párreron*? La respuesta provisoria a aquélla y la explicación también tentativa a ésta es: porque en el asunto del *párreron* se insinúa un determinante compromiso del comparecer de la forma bella, cuestión que se evidencia, con mayor peso, en la consideración ornamental de la «Analítica de lo bello».

El § 14 de la KU, segmento que ya se atisba como clave para este estudio, nos provee de una primera definición de ornamento:

«Aun lo que se denomina *ornamentos (parerga)*, es decir, aquello que no pertenece intrínsecamente como parte integrante a la representación total del objeto, sino sólo de modo externo, como aditamento, y que aumenta la complacencia del gusto, lo hace, sin embargo, también sólo por su forma: como los marcos de los cuadros, o las vestimentas de las estatuas, o las columnas en torno a los edificios suntuosos. Pero si el ornamento no consiste propiamente en la *bella forma*,⁴⁵ si como el marco dorado, ha sido añadido no más que para recomendar, en virtud de su atractivo, el cuadro a la aprobación, se denomina entonces *adorno*, y daña a la belleza genuina» (1790a: 142).⁴⁶

Según este párrafo, entonces, ornamento sería algo así como un añadido al objeto bello pero mentaría una adición que consiste sólo en una forma –por lo demás bella- y

⁴⁵ La cursiva es nuestra.

⁴⁶ En nota a este párrafo Pablo Oyarzún indica que *ornamento* traduce el vocablo alemán *zieraten* –significando en sentido kantiano, bellezas suplementarias. El término latino *parerga* –plural de *párreron*-, entre paréntesis en el texto –comenta Oyarzún- es adición de las ediciones B y C y traduce como lo que se adjunta a la obra (Kant 1790a: 268). Nos parece esencial para nuestra investigación movernos atentos entre ambas significaciones, atisbando que una pone énfasis en el concepto de belleza –y su condición de suplementariedad- y la otra en el *quantum* de adición. Usaremos en nuestro estudio los términos *párreron* y ornamento indistintamente.

necesariamente en un sentido de añadidura, ajena a la representación total del objeto —es decir, de su forma bella originaria. *Páreigon* implicaría una especie de amplificador formal de la belleza original del objeto. Habrá que ver, luego, las derivaciones de esta tesis kantiana que consignan anotaciones ontológicas y estéticas que ya incorporan, en principio, una visible garantía objetual de lo bello.⁴⁷

El otro lugar de la estética del gusto en que hallamos una presentación del ornamento, creemos que con un sentido estético distinto al anterior, es el § 51 —«De la división de las bellas artes». Aquí Kant señala:

«El *arte pictórico*, en cuanto segunda especie de arte figurativo que presenta la *apariencia de los sentidos* artísticamente enlazada con ideas, lo dividiría yo en la bella *descripción* de la naturaleza y en el de la bella *combinación* de sus productos. Sería la primera la *pintura propiamente tal*, la segunda, la *jardinería de placer*. Pues la primera da sólo la apariencia de la extensión corpórea; y la segunda, sin duda, da ésta de acuerdo a la verdad, más sólo la apariencia de utilización y empleo para otros fines que no sean el juego de la imaginación en la contemplación de sus formas. La última no es otra cosa que el ornato del suelo con la misma diversidad (pastos, arbustos, flores y árboles, y aun aguas, colinas y valles) con que la naturaleza lo presenta a la mirada, sólo que compuestas de otra suerte y en conformidad con ciertas ideas. La bella composición de cosas corpóreas, sin embargo sólo se ofrece a los ojos, como la pintura; en cambio, el sentido del tacto no puede proporcionar ninguna representación intuible de una tal forma. A la pintura, en sentido amplio, sumaría yo además la decoración de las recámaras con tapicerías, molduras y toda suerte de bellos amoblados, que sólo sirve a

⁴⁷ Una clave en una dirección similar en este punto la encontramos en la reflexión estética de Schiller. En su *Calias o sobre la belleza* dice: “Yo estoy, por lo menos, convencido de que la belleza no es sino la forma de una forma, y de que lo que se denomina materia tiene que ser, sin más, una materia formada. La perfección es la forma de una materia, la belleza, por el contrario, es la forma de esta perfección: que se comporta, pues, frente a la belleza, como la materia frente a la forma” (1793: 5-6). Este fragmento corresponde a la carta de Schiller a Körner, del 25 de enero de 1793. El gesto de nuestra recuperación de Schiller en este lugar tiene que ver más con una especie de justificación formal de la constitución de su concepto de belleza que con su insistencia respecto de lo que podríamos llamar los rendimientos suprasensibles del *sensus communis* estético en Kant —cuestión que opera como una suerte de contrapartida a propósito de las estipulaciones metodológicas de la «deducción de los juicios estéticos puros» en la KU. En el arte no es distinta la versión schilleriana: “en una obra de arte verdaderamente bella el contenido no debe hacer nada, la forma empero debe hacerlo todo. Pues sólo mediante la forma actúa sobre el todo del hombre, mediante el contenido por el contrario sólo sobre fuerzas particulares” (Schiller 1795a: 181).

la *vista*; asimismo, el arte de vestirse con gusto (anillos, petacas, etc.). Pues un piso con toda clase de flores, una pieza con ornamentos de todo tipo (comprendido allí también el atavío de las damas) configuran en una fiesta fastuosa *una especie de pintura*⁴⁸ que, como las propiamente así llamadas (que no tienen por propósito *enseñar* historia o conocimiento de la naturaleza), está ahí sólo para ser vista, para entretener la imaginación en el juego libre con ideas y ocupar sin fin determinado la facultad de juzgar estética» (1790a: 231).⁴⁹

Una cuestión decisiva para el rumbo de esta investigación se juega en las líneas recién anotadas. En este fragmento se reproduce gran parte de la fisonomía del problema que justifica este proyecto. Ornamento significa ahora objeto ornamental y habrá que esclarecer si lo que mienta en este esquema de las bellas artes sigue distribuyendo –y de qué modo- su función de añadidura extrínseca a la representación de lo bello y su ontología de forma bella para el incremento de la complacencia del gusto. La cuestión es verificar en el § 51 la eficacia de lo *parergonal* –aspecto que será uno de los nudos de nuestra indagación. Nos encontramos con ornamentos que habitan una recámara: «...una pieza con ornamentos de todo tipo (comprendido allí también el atavío de las damas)...», indica Kant, tras haber expuesto que «...tapicerías, molduras y toda suerte de bellos amoblados...» desplegados como decoración en las recámaras, y sólo a condición de que sirvan a la vista para el placer, «configuran en una fiesta fastuosa una especie de pintura».⁵⁰

⁴⁸ La cursiva es nuestra.

⁴⁹ El párrafo es bastante más extenso y corresponde a lo que podríamos llamar la clasificatoria kantiana de las bellas artes, esquema que tiene –sabemos- un sentido provisorio y que inesperadamente Kant lo incrusta a mitad de las veinticinco secciones que se ubican bajo el título de «Deducción de los juicios estéticos puros». La nota a pie de página de Kant declara justamente lo transitorio de la taxonomía: «No juzgue el lector este bosquejo para una posible división de las bellas artes como teoría intencionada. Sólo es uno de los tantos ensayos que pueden y deben hacerse todavía» (1790a: 229). No está demás señalar que este boceto jerarquizante pugna con otros intentos de la época por estatuir privilegios estéticos entre ciertas artes; entre aquéllos podemos mencionar los esquemas de A. G. Schlegel, *Teoría e historia de las bellas artes* (1943) y de F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte* (1802-03).

⁵⁰ Creemos que el término «especie» en este segmento expresa un sentido más bien amplio, laxo, en oposición al que reconocemos más restringido –y metodológico- que ocupa Kant al presentar su división de las artes: «Hay, pues, sólo tres especies de bellas artes: las de la palabra, las plásticas y el arte *del juego de las sensaciones* (como impresiones sensoriales externas)» (1790a: 229).

Aclaremos el punto: nuestra hipótesis dice que en la división de las bellas artes que Kant expone en el § 51, en particular en la especie que designa como artes plásticas,⁵¹ podemos reconocer finalmente cinco tipos: (1) el arte escultórico y (2) el arte arquitectónico -constitutivas de la subespecie plástica-, y (3) la pintura propiamente tal, (4) la jardinería de placer y (5) lo que podríamos denominar arte ornamental («una especie de pintura...»)⁵² Creemos que lo que de esto se deriva es algo cercano a un arte pictórico intermedio entre la pintura propiamente tal y la jardinería de placer, presentado acá como decoración de las recámaras con *objetos ornamentales* o como cierta *distribución ornamental* –lo cual implicaría que hay razones de algún tipo para no subsumir esta escena ornamental ni en la pintura (propiamente tal) ni en la jardinería de placer.

La investigación de este trazado, proveyendo los argumentos necesarios que validen nuestra hipótesis, requiere así de una requisitoria filosófica que determine una justificación estética del ornamento pero además que dirima una posible resolución metodológica, de mero orden, en la controversia kantiana de la jerarquía de las artes –haciéndonos cargo, entonces, del gesto escueto, provisional y confuso de la «división» que Kant presenta. Tal retrospectiva jurídica, no obstante, sólo podrá reclamar vigencia una vez atendidas las objeciones ontológico-estéticas que demandan las dos inscripciones semánticas que hemos apuntado en la cuestión *parergonal*.

En torno a esto se ciñen otras preguntas y trasfondos hasta ahora no resueltos. Una de aquellas y que nos sirve como una nueva hipótesis de trabajo es la de inscribir el asunto ornamental, particularmente la versión del § 51, como un bosquejo de corte clasicista que se correlaciona de alguna manera con la truncada maniobra kantiana de proveer una crítica del gusto, intención que como se sabe fracasa dada la propia eficacia crítico-trascendental de sus exámenes en el terreno ontológico y en el práctico.

⁵¹ M. García Morente traduce *artes de la forma* (Kant 1790b: 280). El punto obtiene mayor claridad con la siguiente observación de Pablo Oyarzún al texto kantiano por él traducido: «*bildende Künste*. De las traducciones posibles –‘artes formativas’, ‘figurativas’- la que elegimos [artes plásticas] parece la más adecuada. *Bilden* designa la actividad por la cual se forma algo, *Bildung*, el movimiento a través del cual un ente adviene a la madurez de su forma. En el uso peculiar de la expresión que comentamos, se trata del proceso por el que un arte lleva algo a presencia y patencia (sensible) como forma. ‘Plasmar’ tiene en castellano ese sentido.» (Kant 1790a: 283). Lo plástico de este plasmar el arte su forma es una de las cuestiones esenciales que nos interesa investigar en complicidad con la eventual presentación de espacio y tiempo.

⁵² Cuál es el estatuto estético-ontológico de esta suerte de distribución *parergonal* es, en buenas cuentas, el sentido último de nuestra tesis.

Sin embargo, la oscuridad y excesiva brevedad con que está tratado la temática del *párreron* en la primera parte de la KU obliga no sólo a un desmontaje cauteloso de su ontología –la referencia a las obras extra-estéticas del programa kantiano ofrecerían esta posibilidad- sino que requiere, y acá se fija toda posibilidad hermenéutica de nuestro estudio, de una refracción extra-kantiana que suministre una cierta actualización del fenómeno ornamental –cuestión que podría leerse también como una prueba justificativa del *párreron* en la estética de hoy. Una traducción actual⁵³ de la vitalidad semántica (estética y ontológica) del ornamento podemos descifrarla en las anotaciones de Derrida⁵⁴ y de Vattimo, que insinuamos como determinantes en una comprensión post-crítica del programa estético kantiano.

Ambos autores pueden ayudarnos en el propósito de descifrar en el *párreron* algo más que un mero colofón en la representación de un objeto –fundamentalmente, desde su originaria inscripción en la estructura trascendental del pensar de Kant. Si en Derrida nos interesa –a propósito de *La verdad en pintura*- cierto acomodo natural en las repercusiones teleológicas de la crítica del juicio estético, nos seduce mucho más su anotación referida a que “el paradigma de lo bello reposa entonces sobre la idea de la razón” (Derrida 1978: 119), pues en ella visualizamos un margen de participación del ornamento que creemos poder dilucidar a partir de nuestro estudio. En Vattimo –situados en la sub-sección «Ornamento y monumento», de su texto *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*- podemos identificar una suerte de ontología estética del ornamento en el Heidegger tardío: Vattimo revisa, atiende, traduce, implica las nociones heideggerianas de ornamento y monumento –a propósito de la conferencia sobre el arte y el espacio que Heidegger escribe en 1969- adjudicando a lo ornamental (como lo periférico) algo parecido a un predominio estético en la verificación del acaecer de la verdad en la obra de arte: ornamento es ahora «el fenómeno central de la estética»⁵⁵ (Vattimo 1986: 81).

⁵³ Una sugerente lectura de la estética de Kant en clave posmoderna para nuestra investigación la hallamos asimismo en Jean-François Lyotard (1979 y 1986), no obstante su ocupación más situada en lo sublime y en las reflexiones políticas e históricas de nuestro filósofo.

⁵⁴ En su *La verdad en pintura* creemos que se reseña uno de los más fructíferos análisis y comentarios acerca del ornamento en Kant. Nos referimos en lo específico a la sección II, «El párreron», del capítulo I, «Párreron» –si cabe hablar de secciones y capítulos en una sintaxis tan derridiana como la de esta obra. La duplicación aquí del concepto de *párreron* obedece a una razón temática en Derrida y no de insistencia sobre el término usado por Kant en la KU.

⁵⁵ Resulta de principal interés seguir este desarrollo de Vattimo respecto de lo que traduciría como teoría heideggeriana del ornamento, sobre todo dado el sentido de espacio en la configuración de los conceptos de fondo y periferia como estructuras propias de la obra de arte del Heidegger tardío.

Esta inscripción ontológica y estética entre espacio, arte y ornamento que acá sólo preludivamos, desde el texto vattimoniano, nos parece de primordial interés a la hora de escudriñar su distribución en la estética de Kant sobre todo si en la sub-sección inmediatamente anterior a la que acabamos de referirnos, en «el quebrantamiento de la palabra poética», Vattimo realiza una especie de confrontación estético-ontológica entre Heidegger y Kant cuya principal eficacia consiste en (1) preparar las condiciones metafísicas del concepto de monumento en Heidegger, (2) distanciar en torno a la concepción de obra de arte la tesis trascendental de uno y la ontología débil de otro, y (3) incorporar al tiempo heideggeriano como constructor del monumento, vía erosión de la obra.

Ambas reseñas de lo ornamental –las aportadas por Derrida y por Vattimo- sólo entrarán en juego en la medida que el diálogo de esta investigación no se clausure en forma triangular⁵⁶ sino que, y esta es la decisión metodológica que hemos asumido, el conjunto de las regiones del problema kantiano pueda ser revisado, inquirido, confrontado o actualizado en el pleno de las observaciones y comentarios –los más significativos a nuestro juicio- que se han proveído respecto de su programa en estos dos siglos y algo más que nos separan de su obra.

⁵⁶ Kant, Derrida y Vattimo.

II

MARCO TEORICO

¿Analítica o hermenéutica?

Es condición de toda investigación establecer y sancionar previo a su inmersión en el campo del conocimiento -del que se trate- un mínimo de tres aspectos, vinculados todos con su quehacer indagatorio. Son estos (1) su parapeto epistemológico,⁵⁷ es decir, la indicación de cuáles habrán de ser las condiciones que anunciará –y cumplirá- para garantizar que el conocimiento alcanzado exhiba la validez necesaria a su *habitat* disciplinario, (2) su referente teórico, o sea, la definición –de acuerdo a (1)- de aquellas formulaciones, en este caso filosóficas, que configurarán algo parecido al fundamento propicio para el desarrollo interno de la investigación: el marco referencial de todo estudio, y (3) su arsenal metodológico, que señala los modos y las herramientas a las cuales el investigador echará mano para realizar efectivamente su obra, según lo decidido en (1) y (2). Conviene, pues, referirse a estos tres puntos.

Enfoque epistemológico y referencial

El problema de investigación expresa que de lo que se trata en esta tesis es de (1) determinar la relación efectiva entre «estética trascendental» y estética del ornamento en la tercera *Crítica*, (2) esclarecer el estatuto estético-ontológico del *párergon* en la KU y (3) evaluar la posibilidad de dar con una interpretación más originaria del *lugar* del ornamento en la filosofía trascendental kantiana.

⁵⁷ No se trata acá de un argumento que tenga como dirección –muy a propósito del sustrato de la presente investigación- la caracterización epistemológica de la estética o el examen de la estética desde el espacio teórico de la epistemología, es decir, de uno o más argumentos estéticos que resuelvan el estatuto epistemológico de la tesis en cuanto obra estética, que no lo es, sino de un argumento epistemológico que satisfaga el estatuto jurídico de la investigación en cuanto conocimiento filosófico. Remitimos al lector para una más nítida referencia acerca de la relación entre contenidos epistemológicos y estética –es decir, el primer punto-, al primer capítulo del texto de M. Schultz et al. (2005b), *Epistemología y estética*.

Si el *en* indicado en los tres propósitos anotados es el lugar preferente donde se sitúa la investigación, una opción epistemológica que permite abordar nuestro problema es la de realizar una analítica de la obra del filósofo, algo así como un estudio cualitativo de sus textos que avance hacia aquellos sectores del pensamiento kantiano que requieran ser examinados con cargo a las preguntas previas y entregue un diferencial traducible, por un lado, en una apropiación exhaustiva del “problema ornamental” y, por otro, en el esclarecimiento de las relaciones esenciales entre esta elucidación y los desarrollos teórico-filosóficos que constituyen el marco referencial de la tesis –cuestión esta última que garantizaría una investigación montada sobre un debate temático contemporáneo. Esta opción, la analítica, es la primera decisión epistemológica del estudio.

No obstante, el sentido de la pregunta rectora requiere –enlazada con la anterior- de una segunda orientación epistemológica. Es la cuestión de la posibilidad de una nueva interpretación de la estética kantiana derivada de la discusión del estatus del ornamento en el territorio de la KU. Las requisitorias que inmediatamente asoman tras esta intención son las que dicen algo así como ¿para qué una nueva lectura de Kant? –más allá de cuál sea el ámbito preciso que se declare querer interpretar-, ¿se justifica un nuevo requerimiento a la estética kantiana?, ¿qué de nuevo se puede hallar en las consideraciones –no muy extensas, por lo demás- acerca del arte en el pensamiento del filósofo de Königsberg?, ¿es que acaso hay algo más que decir acerca de lo bello natural o artístico, del juicio de gusto, tal vez, o del genio, quizás?, y, finalmente, ¿no está resuelto prácticamente todo, respecto de la estética kantiana, en las páginas de autores como Deleuze, Kogan, Derrida, Cassirer, Gadamer, Adorno, Vattimo, Gasché y Villacañas, por sólo nombrar a algunos de los que han comentado con más acuciosidad la primera parte de la KU.

Naturalmente, estas distintas preguntas requieren diferentes respuestas. Sin embargo, todas ellas pueden resumirse en la siguiente: la interpretación sistemática de la estética kantiana –cualquiera sea la filiación de los intérpretes- no ha abordado *in nuce* ni la estructura ni el sentido del ornamento como concepto estético.⁵⁸

De este modo, esta investigación convierte en problema, además, la propia interpretación de la observación analítica del asunto ornamental en Kant: apela a la tarea –más bien a la exigencia- de forzar las posibilidades declarativas de la orgánica kantiana, de apremiar la

⁵⁸ Una excepción a esta regla la constituye la citada *La verdad en pintura* de Derrida (1978). Sin embargo, esta lectura de Kant no expone ni una conexión del *párragon* con la estética trascendental ni aborda en ningún aspecto la consideración ornamental del § 51, cuestiones que hemos considerado ejes de nuestro estudio.

inagotabilidad conceptual de su discurso acerca de lo bello y de saturar las interpretaciones que acerca del programa estético kantiano han proveído los autores modernos –discursos que, como señala Gadamer, “...a su vez, vienen a ser obras...” (1998: 24).

Esta exigencia implica un segundo gesto epistemológico: asumir una perspectiva hermenéutica que exceda las limitaciones del acuerdo analítico preliminar. Se trata de hacer vinculantes una interpretación reproductiva –la analítica- y una interpretación comprensiva –la hermenéutica-, de tal modo que el problema estético original muestre en su sentido la apertura necesaria para dejarse determinar. Asunto de sentido: de vislumbrar uno nuevo en el juego estético-metafísico kantiano a partir de las condiciones estéticas del ornamento y de poner en juego las propias posibilidades de aquel sentido.

Un segundo aspecto de rango epistemológico es, por un lado, la determinación del segmento del discurso kantiano que será investigado –la organización del núcleo fundamental del estudio- y, por otro, la decisión de proveer un marco referencial –un conjunto de autores con sus obras- que haga las veces de espacio interpretativo previo sobre (desde) el cual posar, afinar, dirimir, la indagación del problema ornamental –se trata, en esto último, de la armadura proto-hermenéutica que posibilite la condición de actualidad de la obra de nuestro filósofo.

Las obras de Kant

El sentido del estudio es releer a Kant, es decir, releer su pluma estética. Nuestro filósofo habla del ornamento en dos lugares de la tercera *Crítica*: en el § 14 de la «Analítica de lo bello», en la primera sección de la «Crítica de la facultad de juzgar estética» y en el § 51, titulado «De la división de las bellas artes», que forma parte, creemos que sin justificación, de la «Deducción de los juicios estéticos puros». No obstante, hay otros lugares de esta obra en los que también encontramos referencias a las temáticas ornamentales, pero de manera aparentemente menos clara y directa; la investigación dará cuenta de ello. Trabajamos en esta tesis con la primera edición de Monte Avila -Caracas, 1992- con traducción del alemán, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. Preferimos esta traducción fundamentalmente por la exhaustiva revisión de las ediciones alemanas de la KU y por su detenida confrontación con otras variantes en idioma español, francés e inglés. La edición de Espasa Calpe -*Crítica del juicio*, Madrid, 2001- con traducción de M. García Morente, sólo es utilizada de manera indirecta e ilustrativa.

Hay un segundo texto en el que Kant utiliza la palabra *páreigon* y que forma parte de esta investigación, como se anunció: Se trata de *La religión dentro de los límites de la mera razón* -la alusión está en la nota 19, que está agregada a la observación general que, a su vez, cierra la cuarta parte de la obra. Recurrimos a la primera edición de Alianza, 1986, con traducción de F. Martínez.

La tercera obra de Kant que analizamos es la *Crítica de la razón pura*, y ello no tiene que ver tanto con el estatus de este texto respecto del global del programa kantiano como con su contenido particular que nos interesa: la «estética trascendental». Como se ha dicho, la pregunta fuerte del estudio indaga cómo se resuelve la relación entre la estética del ornamento y la «estética trascendental» y este segundo aspecto de la relación se encuentra en la primera parte de la KrV, más bien, es la primera parte de la «Doctrina trascendental de los elementos», uno de los dos grandes capítulos en los que se divide la obra –el segundo es la «Doctrina trascendental del método». Utilizamos la 18ª edición de Alfaguara, con prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas. En este volumen están incluidas la traducción de la primera edición de la KrV, de 1781 -identificada con A en los márgenes de la obra-, y la versión de la segunda edición, de 1787 -marcada con B. El texto que consultamos incorpora los respectivos prólogos de Kant a cada una de aquellas dos ediciones.

También confrontamos los *Prolegómenos* de Kant. Como éste lo indica en su prefacio, la función de esta obra es la de ampliar la comprensión de la KrV fundamentalmente en su pretensión de constituirse en canon de la ciencia formal, no obstante -y ese el giro de los *Prolegómenos*- el tratamiento analítico que opone como esclarecimiento al discurso sintético de la primera *Crítica*. Del texto de 1783 nos interesan especialmente las precisiones que Kant efectúa en torno a las ontologías del tiempo y del espacio en la primera parte.

Hay un quinto texto de Kant, en este caso póstumo, que hemos considerado necesario revisar: *Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física* u *Opus postumum*. Las razones de esta elección tienen que ver con el propio Kant, con su abandono a partir de 1799 de la preocupación por el proyecto de sistema del mundo y con su viraje hacia temas fundamentales de la KrV, en este caso, la «estética trascendental». Más allá del modo como Kant escriba en esta última etapa de su vida los pliegos que forman el *Opus postumum*, creemos que el valor de esta obra radica en la envergadura de las anotaciones en torno a su preocupación final: el sistema de la filosofía trascendental. Se ha optado por la versión de editora Nacional, de 1983, preparada, introducida y traducida por Félix Duque.

Otras tres obras indispensables: *La 'Dissertatio' de 1770: sobre las formas y los principios del mundo sensible y del inteligible*, la *Primera introducción a la «Crítica del juicio»* y la *Antropología*. La *Dissertatio* nos brinda la posibilidad sobre todo de comprender el estatus pre-crítico de lo que viene siendo o está forjándose como «estética trascendental»: las condiciones de presentación de espacio y tiempo en el grueso de la filosofía de Kant —como se sabe, en esta temprana obra ya se fija la dirección que durante el periodo crítico tendrán las ontologías de ambas formas puras. Con ello, también nos suministra la estructura inmediata para acceder a las elucidaciones que el joven Kant ofrece al problema de la tensión fenómeno-*noumeno*. Funciona como una suerte de bisagra entre las preocupaciones físico-matemáticas de una etapa en que lo fundamental es definir un compromiso o una distancia definitiva con las versiones leibnizianas, newtonianas o wolffianas y el momento (estadio) en que lo esencial es dar cuenta de una efectiva y consistente crítica al conjunto de los movimientos (epistemológicos, prácticos y estéticos) que la razón da por doquier, y ello, imprescindiblemente desde las posibilidades trascendentales de este ocurrir.

La no publicada *Primera introducción*, a su vez, nos resulta necesaria porque como muchos comentaristas opinan entrega argumentos del todo más claros y consistentes que la propia introducción publicada respecto de lo que se juega en la KU. Las relaciones esenciales entre el Juicio y sus posibilidades reflexionantes (teleológicas y estéticas) y el problema de la técnica en la naturaleza requieren la revisión obligada de este texto. De la misma manera, la presentación del principio de la conformidad a fin sin fin adquiere acá un sentido ostensiblemente conectado con el global de la semántica de la tercera *Crítica*, sumada, además, a la aclaración trascendental del juego estético de la imaginación en lo concerniente al juicio de gusto —distribuida esta eficacia en el conjunto de la esquemática facultativa kantiana que entrega la obra. La lectura y comprensión de la requisitoria de Dickie difícilmente obtiene sentido sin el esclarecimiento que proporciona esta introducción, especialmente en el capítulo referido al «juzgar teleológico», del mismo modo que la hipótesis dickieniana en torno a la vinculación necesaria entre sistemas y forma bella en Kant no podría confrontarse sin una comprensión previa del capítulo «De la finalidad de las formas de la naturaleza como otros tantos sistemas particulares».

Por último, consideramos la observación de la *Antropología* (1798) de un modo similar a como pusimos atención a la introducción no publicada: en una especie de contrapunto con la KrV. Encontramos en aquella una fenomenología de la imaginación plástica que nos provee de

una especificidad conceptual –sobre ésta- que no hallamos en otro lugar del programa crítico kantiano –excepto, claro está, en su función cognoscitiva en el esquematismo de la KrV. Y en este sentido, la obra también distribuye de un modo más esquemático las diferencias facultativas –no reconocibles con nitidez en la KrV- entre sensibilidad e imaginación, en aquella pugna de facultades que finalmente queda sin dirimir y que no obstante erige a la imaginación estética como la matriz original de espacio y tiempo.

Discursos extra kantianos

Hemos dicho que esta tesis, en un sentido amplio, pretende reconocer la relación efectiva entre la KrV y la KU a propósito del problema del ornamento. Simultáneamente, se advierte la preocupación por el asunto de la ontología del *páreigon*, por su estatuto metafísico si se quiere y por dilucidar, atisbar y sugerir la estructura de sus condiciones estéticas. Atendiendo a estas líneas de indagación este estudio se monta en su decisión analítica y en su intención hermenéutica sobre la comprensión previa que algunos autores han proveído acerca del problema estético kantiano, montaje cernido sobre razones propiamente filosóficas, epistemológicas y estéticas que han determinado la elección de una matriz indispensable de comentaristas y de sus obras.

Rodolphe Gasché

En primer lugar, nos ha resultado marcadamente significativa la interpretación vertida por de R. Gasché en su obra *The idea of form. Rethinking Kant's aesthetics* (2003), trabajo particularmente decisivo en nuestra intromisión en el problema de la forma bella en la KU y, sobre todo, en el comportamiento estético del *páreigon*. La importancia de esta mirada se evidencia no sólo por la actualidad de su re-consideración acerca del nudo conceptual –de corte certeramente metafísico, aunque estético- trabado en el asunto de la forma en la estética kantiana, un plexo que -con pocas dudas- debe ser uno de los problemas más seductores y complejos entre quienes han intentado o intentan develar el original sentido estético en Kant.

De la obra de Gasché hemos revisado y confrontado con insistencia los capítulos *One principle more, Transcendentality, in play, On mere form* y *The arts, in the Nude*. El primero de ellos nos ha entregado un margen de reflexión más que gravitante en torno al sentido y alcances

del principio trascendental del Juicio reflexionante en general y acerca de cómo tal principio obtiene su condición *a priori* en la instancia de su potencia estética. Se trata de una cuestión de máxima eficacia en este estudio pues se articula, con toda la pesadez de un montaje a des-tiempo, con nuestra tesis que apela al papel determinante de la teleología en la estética del gusto.

Transcendentality, in play, a su vez, dispone la cobertura y confrontación necesarias para evaluar el desempeño de nuestras facultades cognoscitivas en el entramado de lo bello. Al respecto una nota imprescindible: tal juego, el de la imaginación y del entendimiento, pero sobre todo el juego libre de cada uno, primero por sí solos, presenta un horizonte provocativo a la hora de delimitar las posibilidades del movimiento de lo que podríamos llamar la eficiencia del concepto *qua fin* en el juicio de belleza. En efecto, este capítulo brinda una especie de perspectiva de base facultativa que soporta los embates de un *sin* que obtiene en esta arremetida del juego trascendental su habitat preferido si es que no lugar exclusivamente originario.

El tercer capítulo revisado de Gasché, *On mere form* –seguramente el más decisivo de su obra- nos suministra algo así como una cierta orientación determinante al momento de tomar una dirección más decidida en nuestra lectura de la forma en la estética de Kant. No sólo por el calibre y contundencia del tratamiento del concepto mismo de forma sino especialmente por el sentido menos que secundario de la implicancia del concepto *mere*. Es decir, no sólo abordamos en nuestra tesis los límites y eficacia de lo que habitual y problemáticamente se denomina la forma en Kant, sino que nos ha ocupado prioritariamente confrontar el alcance y desarrollo general del término *mere form*. Todo nuestro análisis y tratamiento de la forma *parergonal* se cierce sobre las posibilidades de discusión y apelación al concepto gascheniano anotado. Podríamos decir que se constituye este capítulo en una cuestión crítica de nuestro estudio.

Por último, en torno a Gasché, *The arts, in the nude* da un marco necesario para el abordaje de uno de los varios márgenes que implica la transversalidad de nuestro problema –nos referimos a esa especie de transecto que las temáticas *parergonales* mientan en el global de la primera parte de KU- y que, a raíz de los propios rendimientos de su encuadre, nuevamente nos instala en la posibilidad de evaluar la condición esencial del *sin* (como desnudo) en el conjunto de la estética pero con un gesto (ahora) determinante desde el compromiso de las artes. Sin embargo, no es sólo el desnudo por así decirlo de la patencia del arte o del objeto bello el que nos preocupa como contraparte gascheniana para nuestro avance sino que, al mismo tiempo, la propia desnudez del Juicio respecto de su agobiante determinación en lo bello, o sea, la presentación des-anudada, des-nudada del juicio estético reflexionante (estético) en relación a la

carga conceptual (objetiva) del juicio cognoscitivo: es la “operación de desnudamiento” que nos advierte Gasché.

Una última consideración sobre nuestro guiño a Gasché: nos convoca ostensiblemente su por decirlo así administración epistemológica del problema estético kantiano, cuestión que se hace sobre todo evidente en la observación del asunto de la forma y del principio trascendental del juicio de gusto. Esta nota de firma gascheniana no es menor en el cierre de nuestro estudio acerca del compromiso epistemológico del juicio de belleza o, si se quiere, del itinerario “exquisitamente”⁵⁹ común del juicio de gusto y del juicio cognoscitivo.

George Dickie

Una segunda orientación teórica “fuerte” de nuestro trabajo es la proveída por G. Dickie en su obra *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII* (1996). Más allá -o más bien tendríamos que decir precisamente por ello- de la suerte de apremio al que es sometida por Dickie la coherencia interna de la tercera *Crítica* nos parece *excesivamente* oportuna su distinción acerca del compromiso determinante de la teleología en el desarrollo de la estética kantiana, y más precisamente en el estatuto global de la KU. No obstante no tratarse de un estudio decididamente acucioso del problema estético en Kant, este texto –con ello decimos uno de sus capítulos- pone en juego como quien dice una permanente apelación (como duda, como apertura) al rendimiento estético de la KU y en particular a las resoluciones finales en torno a los criterios de belleza. Al respecto, las consideraciones de este tratamiento vinculadas a las regiones del Juicio estético, del principio de forma de la finalidad, de los sistemas bellos, de la relación entre contemplación y reflexión y del sentido teleológico del arte nos parece que lo que hacen –de modo fructífero- es poner en abundancia una especie de requisitoria al propio Kant acerca de la validez de la consistencia argumental de la «Crítica de la facultad de juzgar estética» como primera parte de la KU. Esta mirada, por ponerlo así, más apremiante o menos obsecuente de Dickie da –creemos- con un diámetro de actualidad y de lateralidad indispensables para efectuar una indagatoria con los márgenes de autonomía y de “movilidad” propios del calado de un estudio doctoral.

Un lugar no menor tiene en Dickie, también, esa especie de anotación esquemática de su interpretación de la estética kantiana del gusto, cuadro que nos aporta en una buena medida a

⁵⁹ El término es de Gasché.

ordenar y re-ordenar los apuntes conceptuales que van surgiendo por aquí y por allá desde la propia tercera *Crítica*. Al valor apelativo de la punzante mirada dickieniana sumamos la claridad de su aportación indicativamente sistematizadora de la KU.

Felipe Martínez Marzoa

La interpretación de F. Martínez Marzoa es nuestro tercer referente para nuestro encuadre teórico, a propósito de su obra *De Kant a Hölderlin* (1992). Encontramos en ésta –siguiendo el hilo de Gasché y la estructura hipotética global de nuestra tesis- una línea interpretativa que visualiza con un peso decisivo las conexiones en Kant entre epistemología y estética (tendremos que decir, atendiendo al propio Martínez Marzoa, entre concepto e intuición). Aun cuando el texto, como se deduce, no aborda ni con exclusividad ni con la profundidad de un estudio pormenorizado la reflexión estética kantiana, se ofrece en sus páginas una más que lúcida observación acerca del “punto crucial” (grado cero de la escisión)⁶⁰ entre conocimiento y belleza. Se comprenderá el grado de “adhesión” de nuestro estudio a los rendimientos de esta obra atendiendo al compromiso ontológico que el autor revela en la comparecencia nada frugal del concepto de objeto estético.

Es aquí, en el límite (o en la apertura) entre intuición y concepto –en el reinado de una imaginación que esquematiza sin concepto- donde vemos congruencias determinantes con nuestras hipótesis de trabajo: el espacio del *sin* concepto se instaura del mismo modo y al mismo tiempo como el margen indispensable de la figura bella –lo que consistentemente podríamos poner también como el vigor imaginativo del momento de la *áthesis* en el dominio de la reflexión a-conceptual, o sea, en medio de la plenitud del desempeño de aquella raíz común ya advertida por Heidegger.

Como se verá en la presentación de nuestros resultados, la eficiencia de nuestra hipótesis en torno al compromiso determinante de la «estética trascendental» en el problema de lo bello y en la estética ornamental se monta en un grado no menor en las consideraciones de Martínez

⁶⁰ El término es de Martínez Marzoa y es esencial en su comentario acerca de la relación en Kant entre la KrV y la KU.

Marzoa, gesto que nos proporciona lo que ya pudiéramos llamar a esta altura una fijación más propiamente crítica⁶¹ del papel de espacio y tiempo en el acaecer de la intuición de la belleza.

Serge Trottein

Una cuarta hebra discursiva es la fructífera interpretación que Trottein vierte sobre la estética kantiana en su trabajo *Esthétique ou philosophie de l'art?* (1998). Aun cuando desde el inicio la tesis “fuerte” de Trottein se aleja de nuestro modo de visualizar el problema de nuestro estudio y fundamentalmente de sus posibles salidas, sus formulaciones traen a mano ciertamente aspectos de la estética ornamental que nos han resultado del todo provechosos para configurar nuestro cierre investigativo.

El marco global en el que Trottein cierra sus observaciones –aquél en que una cierta estética decorativa y una cierta metafísica de la belleza se juegan agonalmente la primacía de la «Crítica de la facultad de juzgar estética»- nos aporta esencialmente la no habitual distinción de una plasmación decorativa relevante –Trottein diría determinante- al interior de la analítica kantiana de lo bello. Nos interesa asimismo la significativa preocupación del autor por los ejemplos –diríamos- especialmente *parergonales* que aparecen en el desarrollo de la primera parte de la KU. Buena parte de la resolución que administramos a nuestro problema proviene de la posibilidad que examinamos y validamos en orden a efectivamente comprender el tratamiento de casos en la KU de Kant como un compromiso crucial con su verdad estética.

Más allá de que Trottein no visualice un compromiso más consistente de la teleología en el global de la estética de Kant y no obstante su advertencia de que más que lo decorativo es lo lúdico lo que está en “juego” en la tensión inacabada de un plasmar crítico que tanto guiña a la reflexión evanescente del juego como a la estructura más sólida de una metafísica del arte más racional y determinante, atinamos en descifrar en el aporte de Trottein una lúcida revelación o desocultación del aparecer del ornamento desde los márgenes de la propia KU.

Nuestro estudio dialoga permanentemente con la tesis de Trottein y lo hace esencialmente porque ésta representa un factor de actualidad invaluable para la observación particular de nuestro problema. La administración del valor *parergonal* que Trottein efectúa a la

⁶¹ Nos referimos a la tesis del autor en orden a verificar la estructura trascendental kantiana no como un dispositivo epistemológico disponible para lo que se pudiera entender como el conocimiento *a priori* sino, al contrario, como la eficiencia de lo propiamente *a priori* con miras al conocimiento empírico.

última especie de las bellas artes –el del bello juego de las sensaciones- a diferencia de cómo nosotros observamos el rendimiento de lo que hemos llamado la irrupción del arte ornamental en el propio parágrafo de la «División», no hace sino disponer una provocación aún más atendible para aquel investigador que dimensione la envergadura no sólo del vigor de las consonancias sino esencialmente del valor de las diferencias.

Jacques Derrida

En el marco derridiano resulta indispensable el texto *La verdad en pintura*, cuya edición utilizada acá es la 1ª de Paidós, 2001, con traducción de Mª Cecilia González y D. Scavino. Puede advertirse un texto –diríamos con todas las salvedades- estético, a propósito de sus cuatro partes: «Párrergon», «+ R (además)», «Orlas» y «Restituciones de la verdad en pintura».⁶² Reviste un carácter, un signo, del todo imprescindible el remitirnos a su primer capítulo, «Párrergon», en el que Derrida realiza cuatro comentarios: en el primero, «Lemas», trae a escena con visos de desconstrucción una problematización inquisidora de las justificaciones estéticas posibles de leer –pues se trata de la interpelación al asunto de la subordinación de las artes a la palabra- en Kant, Hegel y Heidegger, muy a propósito de la tercera *Crítica*, de las *Lecciones de estética* y de *El origen de la obra de arte*. Las siguientes tres observaciones del capítulo, «El párrergon», «El sin del corte puro» y «Lo colosal», operan como la acreditación de la tercera *Crítica* en su sentido de *fondo* del programa kantiano, algo parecido a una recuperación de lo abisal bajo compromiso de la facultad de juzgar.

Usamos, asimismo, el volumen *Márgenes de filosofía* (1998), que reúne sinópticamente el pensamiento desconstruccionista derridiano expuesto en anteriores textos y ensayos. Se pudiera decir propiamente que la clave de la traducción de *La verdad en pintura* se halla en los *Márgenes de filosofía*, especialmente porque allí, de lo que se trata, en buenas cuentas, es de husmear en los límites del principio de razón que gobiernan el problema del arte en Kant, y acá, de correlacionar desconstrucción con la imposibilidad de un significado trascendental en filosofía. De los once ensayos y conferencias que incluye la edición de *Márgenes de filosofía*,

⁶² « « *POINTURE* (lat. *punctura*), s.t. Sin. Antiguo de picadura. T. de imprenta. Pequeña lámina de hierro que termina en una punta usada para fijar sobre el tímpano la hoja que se va a imprimir «puntura». Agujero que produce en el papel «puntizón». T. de zapatero, de guantero. Número o medida del calzado, o de un par de guantes.» (Derrida 1978: 269).

nos interesan sobre todo *La Différance* (1968), *Ousía y gramme* (nota sobre una nota de *Ser y tiempo*, 1968) y *La forma y el querer-decir* (nota sobre la fenomenología del lenguaje, 1967).

La tercera obra de Derrida considerada es *La escritura y la diferencia* (1989), compuesta por diez ensayos preparados por su autor entre 1963 y 1966. Con toda la complejidad del acceso al núcleo derridiano, nos parecen indicativos dos de estos textos: *Fuerza y significación* (1963), en el que aparece un breve pero interesante debate acerca de la noción de imaginación en Kant, y «*Génesis y estructura*» y *la fenomenología* (1959), conferencia en la que no obstante dar cuenta de la recepción de Husserl en Derrida –seguramente, por lo mismo–, nos pone en contacto con la cuestión del *Yo trascendental* y de la temporalidad, y posibilita, así, una especie de *presencia* kantiana en la reflexión de su autor en torno a la «estética trascendental» husserliana.

Finalmente, en este mismo encuadre nos parece necesario el texto de Christoph Menke (1991), *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, obra en la que se pone en juego la salida de Adorno a la confrontación –como antinomia– que opera entre los conceptos de autonomía y soberanía de la experiencia estética: su tesis de la negatividad estética. Pero no es el gesto adorniano el que nos preocupa, sino el diálogo que Menke establece con la estética deconstructiva, como posibilidad de una experiencia estética montada sobre procesos semióticos. De esta manera, este texto sólo es una propedéutica para una mejor comprensión derridiana de la estética de Kant.

Martin Heidegger

Aun cuando no asumimos una filiación propiamente heideggeriana en nuestra elucidación del problema son varios los textos de Heidegger que nos atañen: (1) *Kant y el problema de la metafísica*, que como se sabe “se propone la tarea de interpretar la *Crítica de la razón pura* de Kant como una fundamentación de la metafísica” (Heidegger 1929: 11). Utilizamos, del Fondo de Cultura Económica, la 2ª edición en español de la 4ª en alemán, con traducción de G. Ibscher Roth; (2) *El arte y el espacio*, opúsculo de 1969 que revisamos en la versión traducida del alemán por Margarita Schultz. Finalmente, dos ensayos que nos interesan como complementos a las dos obras recién indicadas y que remiten a una ontología del arte en Heidegger: *El origen de la obra de arte* (1952) y *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1936), que se encuentran reunidos,

acá, en el texto *Arte y poesía*, primera edición de 1958, del Fondo de Cultura Económica, con traducción y prólogo de Samuel Ramos.

Gilles Deleuze

De este autor incorporamos dos de sus textos: *La filosofía crítica de Kant* (1963b) y *Cuatro lecciones sobre Kant* (1978). El primero de ellos como una excelente analítica de la arquitectura y dinámica de las facultades (en los dos sentidos del término facultad que se leen en Kant), diseñada a partir de la propia sistemática kantiana y proveída por sus tres *Críticas*. El segundo trabajo -las *Lecciones*, dictadas entre marzo y abril de 1978- está compuesto por la lección 1ª (14 de marzo) que es, en suma, un comentario acerca del problema del tiempo en Kant. Esta cuestión adquiere relevancia pues en Kant se trataría –según Deleuze- de la dotación al tiempo de un estatuto filosófico, como forma de la interioridad, que le habría sido negado por la tradición anterior. La segunda lección (21 de marzo) complementa la anterior y constituye un abordaje más metafísico del tiempo en Kant, en su relación con el espacio y con el pensamiento; es algo así como una reflexión acerca de la determinación (bajo el espacio y el tiempo) de la determinación activa («pienso») que determina la existencia («soy»), con miras a un «yo» trascendental. En la lección tercera (28 de marzo) Deleuze amplía la discusión acerca de la relación del tiempo con las posibilidades del pensamiento, sugiriendo –y esto es lo clave- una relación fundamental entre estética y síntesis de la percepción: la comprensión estética como basamento necesario para la síntesis de la imaginación. La última lección (4 de abril) corresponde a una profundización de lo vertido en la tercera y remite, sinópticamente, a los rendimientos que la relación entre imaginación y estética tiene en el horizonte de lo sensible y suprasensible.

Gianni Vattimo

En torno a la discusión referida al estatus del *páregron* como arte –sobre el cierre de nuestra presentación de resultados-, efectuamos una lectura atenta de la obra de Vattimo en la que se vierte una especie de teoría del ornamento, *a la Kant*, frente a lo que podría denominarse la estética del Heidegger tardío –en el marco de una virtual pugna ontológica entre lo trascendental y lo finito. Hablamos de *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura*

posmoderna (1986). Lo crucial de esta reflexión es el capítulo V, «Ornamento y monumento», nueve páginas en las que Vattimo lee en el segundo Heidegger la posibilidad de estatuir al arte ornamental –en tanto evento de fondo- con la designación de fenómeno central de la estética. Son también relevantes otros dos capítulos de esta misma obra, que anteceden al descrito y que igualmente están cifrados en la interpretación heideggeriana: «Muerte o crepúsculo del arte», en el que Vattimo aborda la probable simetría entre los conceptos de muerte del arte y muerte de la estética filosófica y el problema del ocaso del arte como derivación de la *Verwindung* de la metafísica, y «El quebrantamiento de la palabra poética», que provee a «Ornamento y monumento» –que le sigue- precisamente del estatuto estético-ontológico de lo monumental, a partir de la consideración del quebrantarse la palabra como la originaria condición del monumento –como huella, como lo que queda.

Consideramos, con todo, que no son menores los grados de concordancia en la verificación global del *pondus* ornamental en las estéticas de Kant y Heidegger. Si bien las conclusiones relevantes acerca de este punto de encuentro las vertimos al final del estudio no puede dejar de ser decisiva esta especie de convergencia estética, no sólo porque se llega a ella desde programas, ontologías y finalidades diferentes sino esencialmente porque traducen ulteriormente –ambas estéticas- un estatus “fuerte” y originario del ornamento.

Evidentemente, el encuadre teórico de una investigación de esta naturaleza es algo así como un fruto vivo, crece y se multiplica hasta el día de su eclosión. Algo parecido ha ocurrido en este estudio, en el sentido de que nunca se ha declarado por decirlo así el cierre teórico en la resolución de su problema fundamental (creemos que esta es una condición innegociable de una trabajo que apunta sobre todo a una apertura y vivificación del estado del arte de una región del pensamiento humano)⁶³. Y en este oportuno no-cierre hemos trabajado también con las interpretaciones –seguramente dirigidas hacia regiones cada vez más particulares de nuestro problema- de un conjunto de autores que nos han proporcionado fundamentos teóricos, objeciones inminentes o preguntas meramente ordenadoras (o dislocadoras) a nuestro trazado.

Los sectores de articulación de nuestro problema con estos desarrollos implican: En lo relativo a la arquitectura facultativa kantiana: D. Dumouchel, «*Genèse de la Troisième Critique: le rôle de l'esthétique dans l'achèvement du système critique*» (1998); sobre «estética

⁶³ El límite epistemológico no obstante está declarado y cimentado por el propio peso del problema de investigación, en especial en una investigación doctoral que ha *pedido* desde el inicio condiciones de autonomía teórica y hasta cierto punto ha sucumbido a la fruición permanente del riesgo de una no filiación programática.

trascendental»: G. Martin, *Kant. Ontología y epistemología* (1950), R. Torretti, *Manuel Kant. Estudio sobre los fundamentos de la filosofía crítica* (1967), H. Giannini, *Tiempo y espacio en Aristóteles y Kant* (1982); en torno al problema del Juicio: D. Lories, , «*Génie et goût: complicité ou conflit? Autour du Par. 50 de la Troisième Critique*» (1998); sobre sujeto y racionalidad: A. Bowie, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual* (1990), J.L. Villacañas, *Racionalidad crítica. Introducción a la filosofía de Kant* (1987); en lo concerniente a las facultades cognoscitivas: M. Ferraris, *La imaginación* (1996) y «*Teorema y mnemoneuma*» (1999); sobre el problema de la teleología: R. Verneaux, *Immanuel Kant: las tres críticas* (1982), S. Körner, *Kant* (1987); en el arte bello: G. Chiurazzi, «*Los sentidos del ser*» (1999), A. Marques, «*Reflection and Fiction in Kant's Aesthetics*» (1998); sobre estética y belleza: P. Kobau, «*Justificar la estética, justificar la estatización*» (1999), C. La Rocca, «*Forme et signe dans l'esthétique de Kant*» (1998), J. Kogan, *La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos* (1965) y E. Cassirer, *Kant. Vida y doctrina* (1918).

III

ENCUADRE METODOLOGICO

Técnicamente se procederá mediante una revisión bibliográfica exhaustiva del material seleccionado, observación que se desarrolla básicamente en dos momentos: (1) la exploración preliminar del material que se ha supuesto vinculado con el tema general del estudio, lo que se denomina habitualmente revisión de las fuentes del problema y que contribuye a configurarlo y delimitarlo, y (2) el examen acabado –guiado por los objetivos de la investigación- de los textos fundamentales del estudio: (a) aquellos del programa kantiano que podemos definir como estéticos y extra-estéticos y que ya hemos identificado suficientemente, (b) aquellas obras que formando parte del marco referencial resulta indispensable revisar a partir de la propia necesidad de encuadre y análisis del estudio (los ya indicados textos de Gasché, Dickie, Martínez Marzoa, Heidegger, Deleuze, Vattimo, Trottein y Derrida) y (c) el repertorio del resto de los autores consignados en nuestra bibliografía y que forman el arco más general de desplazamiento de la pregunta de investigación –comentarios que en su mayoría son: i) encuadres del problema estético, del estatuto del «gusto» o de las condiciones de una filosofía del arte en la época de Kant, ii) aproximaciones o problematizaciones (críticas o adherentes) a su programa filosófico, o iii) consideraciones de lo que podríamos llamar un horizonte de justificación estética en la actualidad. Todo, creemos, configura el estado actual de discusión del problema de investigación.

Primera Parte

DE LA ONTOLOGIA DEL ORNAMENTO

I

EL PÁRERGON DE LA «ANALÍTICA»

Originareidad crítica del concepto

El estatuto estético-ontológico del ornamento⁶⁴ kantiano está sumergido en las páginas de la primera parte de la *Crítica de la facultad de juzgar*. Lo está también el propio *párergon*.

Como su tratamiento en la KU es sólo secundario y accesorio se necesita dilucidar el asunto. Sin embargo, antes de vérsola con lo propiamente conceptual del ornamento debemos localizar su territorio crítico, es decir, cotejar en qué lugar del texto se halla y en relación a qué elementos de la KU. Por de pronto sabemos que su primera referencia aparece en la primera parte de la obra, en la «Crítica de la facultad de juzgar estética». Esto ya nos dice algo, y de primer orden: el ornamento es un componente de la teoría estética; ahora la tarea es dilucidar el punto exacto en que se sitúa en aquella y avanzar en lo que podríamos denominar su función estética. Y aquí hay una cuestión problemática.

La primera irrupción del concepto de ornamento, precisamente su definición, se encuentra en el § 14 de la «Analítica de lo bello», pasaje denominado «Esclarecimiento mediante ejemplos». Se trata en síntesis de la demostración de que el juicio puro de gusto es, a diferencia del juicio estético empírico, ajeno al atractivo y a la emoción. El ornamento viene entonces a resolver mediante su comparecencia como caso cierta definición que requiere ser “esclarecida” –opera como un elemento de justificación. Lo relevante es anotar que esta aclaración *ejemplar* ocurre en un lugar en extremo determinante en la «Analítica»: en lo que Kant ha llamado el tercer momento de tales juicios, en el análisis de su relación.

Recordemos que lo que hace Kant al inicio de su estética del gusto es montar sobre su esquema de categorías del entendimiento (de la cantidad, de la cualidad, de la relación y de la

⁶⁴ En la definición del § 14 de la «Analítica de lo bello» Kant habla en realidad de ornamentos, y con este plural se refiere al latín *parerga*, plural de *párergon*, ornamento.

modalidad)⁶⁵ la caracterización de las condiciones de un juicio de belleza –en rigor lo que hace es definir el objeto bello, según estas cuatro índoles. En el primer momento del juicio de gusto, según la cualidad, ha dicho que bello es aquel objeto (o su modo de representación) que el Gusto juzga por complacencia y sin interés alguno. Como lo agradable y lo bueno están ligados con la facultad de desear, de una manera tal que no sólo place el objeto (o su representación) sino también su existencia (de ahí que se hable de una complacencia empírica en lo agradable y de una práctica en lo bueno), ambas complacencias quedan fuera de la órbita de lo bello. Según la cantidad –segundo momento del juicio de gusto-, bello «es lo que place universalmente sin concepto» (Kant: 1790a: 136): en el juicio de belleza, ausente todo interés en la existencia del objeto, ya no hay lugar para ninguna adhesión a la particularidad de cada sujeto juzgante; no existe aquel lazo inmediato –práctico o empírico- entre quien juzga y el objeto bello y en consecuencia tal juicio evidenciará una genuina universalidad subjetiva: la pretensión de quien juzga de que su juicio de belleza sea exigible también a los otros.⁶⁶ En el cuarto momento,⁶⁷ según la modalidad de la complacencia en el objeto, encontramos una variante del mismo argumento indicado en el segundo caso: modalidad aquí traduce necesidad⁶⁸ -ejemplar, la llama Kant- y es el anverso de la universalidad del segundo caso, puesto que se trata de «la necesidad

⁶⁵ Como se sabe, esta distribución –que Kant ha tomado de Aristóteles- le ha servido en la KrV como determinación de las condiciones de los juicios de conocimiento. Al respecto, una primera observación: Dickie ha dicho en su *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, que resulta francamente incomprensible no el uso de Kant de la matriz de la tabla de las categorías de la KrV para desarrollar la analítica de lo bello en la última, sino “la doctrina del tercer momento según el cual «la belleza es la forma de la finalidad de un objeto»”, la que “aparece como caída del cielo y no se sigue de ninguno de los otros tres momentos” (Dickie 1996: 168) –cualidad, cantidad y modalidad. En efecto –y este es uno de los nudos de este estudio-, las razones que habría tenido Kant para incrustar el concepto o argumento de la forma de la finalidad en lugar de la categoría de relación –lo que hubiere correspondido si la tabla de categorías originales se hubiese transferido íntegramente- serían de índole trascendental y no lógica.

⁶⁶ Con arreglo al argumento de que -así las cosas- ya no hay condicionamiento privado alguno en la declaración de belleza en estos juicios.

⁶⁷ Resulta del todo lógico hacer esta referencia continuada entre el segundo y el cuarto momento de la Analítica pues universalidad y necesidad, creemos, corresponden acá al mismo argumento grueso de la validez *a priori* del juicio de belleza: la necesidad de dar validez universal a este juicio precisamente por disponer todos los enjuiciadores del mismo arsenal facultativo trascendental.

⁶⁸ Tal necesidad de los juicios de gusto es una necesidad condicionada debido a que tales juicios –a diferencia de los lógicos y de los de agrado- tienen por fundamento un principio subjetivo determinante de lo que place o displece: el sentido común estético. Este *sensus communis* precisamente es la condición que determina la *ejemplar* necesidad del juicio de belleza.

del asentimiento de todos a un juicio que es considerado como ejemplo de una regla *universal* que no puede ser aducida» (Kant 1790a: 152)⁶⁹.

La cuestión de la primera referencia al ornamento ocurre en medio del tercer momento y resulta ciertamente desconcertante. Este momento lo que hace es establecer que estos juicios examinados en cuanto a la relación de los fines que en ellos se considera no tienen por fundamento

«...más que la forma de la conformidad a fin de un objeto [o de su modo de representación]» (Kant 1790a: 137).

Es decir, no atañen los juicios puros de gusto a un objeto que tenga como fundamento real de su posibilidad a un concepto -que le sirva, así, como su causa-; sólo incumben a la relación del sujeto consigo mismo, con su propio estado de placer. Aquí, en la interioridad más pura del juicio de lo bello, en la observación de la relación que éste tiene sólo con la *forma de la conformidad a fin*, ausente todo concepto y con ello todo objeto (fin) que sea determinado en su auténtica posibilidad por aquél, habita el nudo trascendental que justifica el fundamento *a priori* del juicio de belleza. Aquí habita también el *párergon*. Una primera estimación clave en torno a la génesis *parergonal* es entonces su relación originaria con el principio trascendental del Juicio estético de gusto. Habrá que avanzar en esta relación determinante, pero por ahora nos basta con retener lo antes dicho.

Como decíamos, aquella conformidad a fin sólo formal, es decir, sin materia objetual determinada por concepto alguno, constituye *a priori* el fundamento de la complacencia en la relación consciente del sujeto con la representación del objeto declarado bello. En el § 12 de la KU se lee:

«La conciencia de la conformidad a fin puramente formal en el juego de las fuerzas de conocimiento del sujeto, a propósito de una representación por la cual es dado un objeto, es el placer mismo, porque contiene un fundamento de determinación de la actividad del sujeto en vista de la vivificación de sus fuerzas de conocimiento y, por tanto, una causalidad interna (que es conforme a fin) con vistas al conocimiento en general, mas sin estar restringida a un conocimiento determinado, y, con ello, contiene una mera

⁶⁹ La cursiva es nuestra.

forma de conformidad a fin subjetiva de una representación en un juicio estético» (Kant 1790a: 138).

El fundamento *a priori* del juicio de gusto como conformidad a fin puramente formal es el logro trascendental de Kant en el reino de la estética: situar la *possibilitas* de lo bello en la interioridad del propio sujeto, el cual se dispone así a contemplar nada más que la conformidad a fin subjetiva de la representación bella en su imaginación –como veremos, la nota crucial de esta operación es la aprehensión intuitiva de la mera forma objetual de aquella representación.⁷⁰ La determinación originaria de lo bello radica de este modo en la conformidad a fin formal y es por ello su fundamento *a priori*, su principio trascendental.

Adelantemos una primera nota crucial: este recurso trascendental es una incrustación de la teleología en la estética kantiana, indispensable para lograr especificar sin recurrencia a la causalidad mecánica ni a la teología, es decir, sin apelar a un fundamento sensible ni a uno suprasensible, la posibilidad de un control crítico sobre el reino de las formas –así, este principio nos permitiría concebir la naturaleza *como* conforme a fin para nuestras facultades cognoscitivas.⁷¹

Aquí se encuentra la relación determinante entre juicio de gusto y conformidad a fin formal que no se halla de este modo esencial en los otros tres momentos de la «Analítica». Incorporemos una segunda consideración fuerte: los conceptos de conformidad a fin y de facultad de gusto son categorías teleológicas que Kant ha debido trasladar necesariamente a la estética como la única opción disponible para no sepultar a ésta en el campo de la mera ficción o, cuestión que había sido negada precisamente desde el inicio de su programa trascendental, añadirla -cediendo ante Hume y Burke- a la esfera de la estética empírica o sensible. Este asunto es tratado detenidamente en el capítulo segundo de la tercera parte de esta obra.

Pero volvamos al ornamento. Lo dudoso aún, en un primer atisbo, es el punto de la mentada aclaración por ejemplos del juicio puro de gusto y como parte de ésta la implicancia del *párrergon* en lo relativo a la pureza de tal juicio. Los juicios de gusto, se lee en la KU, pueden ser puros o empíricos, siendo aquéllos los que no admiten influencia alguna de atractivo o de emoción y poseen «como fundamento de determinación sólo la conformidad a fin de la forma»

⁷⁰ Como señala Kant en el § 15 de la KU, «belleza es la formal conformidad a fin subjetiva» (1790a: 143).

⁷¹ En este sentido, Gasché afirma: “*The transcendental principle for reflective judgment in general (i.e., whether aesthetic or teleological) is the assumption that nature (i.e., nature as a whole, its single natural forms, and those products termed ‘organized forms’) is purposive for our cognitive faculties*” (2003: 34).

(Kant 1790a: 139); éstos, en cambio, son aquellos que enuncian agrado o desagrado -nunca belleza- pues justamente conciernen al atractivo o a la emoción que suscita el objeto. Entre el § 13 y el § 17 Kant sólo intenta demostrar de qué modo los atractivos, las emociones y el interés afectan y deterioran la constitución pura del juicio de gusto, eluden la naturaleza de lo bello y determinan a lo más juicios estéticos empíricos. Sin embargo, ¿cómo es que surge la referencia al *párergon*? ¿Qué la determina? ¿Está su explicación y definición vinculada a alguna razón no explícita en el § 14 o en el tercer momento, o en toda la «Crítica de la facultad de juzgar estética» quizás? Reiteremos el pasaje del § 14:

«Aun lo que se denomina *ornamentos (parerga)*, es decir, aquello que no pertenece intrínsecamente como parte integrante a la representación total del objeto, sino sólo de modo externo, como aditamento, y que aumenta la complacencia del gusto, lo hace, sin embargo, también sólo por su forma: como los marcos de los cuadros, o las vestimentas de las estatuas, o las columnas en torno a los edificios suntuosos. Pero si el ornamento no consiste propiamente en la bella forma, si como el marco dorado, ha sido añadido no más que para recomendar, en virtud de su atractivo, el cuadro a la aprobación, se denomina entonces *adorno*, y daña a la belleza genuina» (Kant 1790a: 142).

¿Qué se aprecia en la estructura de esta argumentación? ¿Es posible montar la definición del *párergon* sobre algún sentido previo y determinante en lo que entraña a la pureza del juicio de gusto? y ¿adquiere el ornamento, por esta vía, un carácter distinto, distintivo o adicional a su nominación como aditamento?

Respuesta: en la aclaración mediante ejemplos respecto de cómo un juicio de gusto permanece puro y ajeno al atractivo y a la emoción –en plena justificación estética del tercer momento-⁷² Kant ha recurrido a una matriz extraída de lo que será en el § 51 su esquema de división de las bellas artes, y lo ha hecho no de modo accesorio, ni siquiera meramente ilustrativo, sino en una forma no arbitraria. En realidad, este gesto de montar la irrupción del *párergon* en este lugar del tercer momento es decisivo. Lo que queremos decir es que es absolutamente necesaria. *Párergon* traduce desde acá –y decimos *desde* con un consistente sentido retrospectivo- una originareidad crítica. Avancemos en esto de su identidad.

⁷² Otra forma de expresarlo sería diciendo: en plena teoría de lo bello.

Sólo un accesorio

El *párergon*, al no pertenecer intrínsecamente a la representación total del objeto «sino sólo de modo externo», como agregado, se constituye en una añadidura ajena al objeto originalmente bello alojada en su margen exterior, de modo adicional; en buenas cuentas, en un *algo* que se adhiere sólo extrínsecamente a la representación del objeto previo.

Párergon traduce entonces sólo un aderezo, que lo que hace es sólo ser un agregado, un margen externo, bajo ciertas condiciones estéticas. ¿Cuáles? En primer lugar, que tal adjunción por sí misma sea una forma necesariamente bella -como la del *ergon* en torno al cual se acopla: «...si el ornamento no consiste propiamente en la bella forma...». Es sólo por su propia y genuina forma que el *párergon* aumenta la complacencia en la contemplación del objeto bello.⁷³ No obstante, hay aquí dos rasgos determinantes de la ontología del *párergon* y por cierto del propio objeto de gusto que están vinculadas:

i) Si la incumbencia del *párergon* -y esta sería la segunda condición estética- es decisiva sólo en la medida de su insistencia indirecta en la operación estética de *lo puro* en la belleza genuina, es decir, en aquel momento en que *a pesar de* o *con* el ornamento la belleza original y pura queda a buen resguardo, tal cometido -la posibilidad del *párergon* como dato externo- debe garantizar no sólo la persistencia de lo bello en la juntura ornamental sino esencialmente su incremento. Sin embargo (como tercera condición)

ii) Esta estructura *parergonal*, si ha de pervivir verosímilmente sólo como adjunción -y no como centro del gusto, para no hacer evanescente precisamente su propia marca estética- no debe en absoluto poner en riesgo el compromiso de la original forma bella. En el *párergon* no se trata de una belleza por así decirlo autónoma, sino de una forma adicional que se acopla sin solución de continuidad estética a la representación previa: no es un segundo *ergon*, es un *párergon*.

Un breve escolio

Una de las críticas más densas que Dickie formula a la teoría estética de la KU, particularmente a su analítica del gusto, se refiere al binarismo kantiano de lo bello, es decir, a eso del resolverse

⁷³ Belleza que no habita ontológicamente de ningún modo en el objeto ni en el ornamento sino que sólo traduce el sentimiento de placer en la mera reflexión de tales formas, así bellas.

sólo entre una declaración de belleza y una de su ausencia. La de Kant sería algo así como una estética plana: no hay lugar en ella para la gradación de lo bello. Y efectivamente no lo hay,⁷⁴ excepto en esto del aparecer *parergonal* del § 14.

Si Dickie sostiene que un problema grave con la teoría kantiana del gusto es que “no permite explicar el que la belleza admita una gradación” (1996: 219), o sea, que sería ineficaz para dar cuenta de la variación de lo bello, nos parece que esto sería un problema extra-estético - programático si se quiere- pero en ningún caso traduciría algo parecido a un punto no resuelto al interior de la propia KU –no creemos que pueda leerse como un defecto del método.

Dickie añade: “No veo cómo es posible que Kant explique la belleza como una cuestión de umbral, ya que la forma de la finalidad no podría admitir gradación alguna, y de este modo, no se puede hacer que encaje con la noción de umbral” (1996: 221). Esta aparente incongruencia en la KU se presenta sólo en la medida que se confundan las nociones de grado y umbral en la estética de Kant. Si se admite que el concepto de umbral implica una gradación por debajo y por encima de un cierto punto cero de lo bello –el propio umbral- estaríamos de acuerdo en que tal cosa no sucede en la KU. Pero si asumimos que el umbral de la belleza en Kant traduce las propias condiciones de posibilidad de lo bello, es decir, la puesta en juego de las facultades cognitivas con ocasión de la reflexión de la mera forma del objeto (bello), concluiremos –contra Dickie- que el propio concepto de belleza constituye su umbral. Para ponerlo en sus mismos términos: se trataría de un umbral absoluto y -concesión hecha- de una estética plana, sólo en el caso no obstante de que plana traduzca mera.

Sin embargo, lo que Dickie no ha observado es que en el caso de la irrupción *parergonal* de la «Analítica» sí es posible admitir una especie de gradación en la reflexión de lo bello. Leíamos allí: «Aun lo que se denomina *ornamentos (parerga)*, es decir, aquello que no pertenece intrínsecamente como parte integrante a la representación total del objeto, sino sólo de modo externo, como aditamento, y que *aumenta*⁷⁵ la complacencia del gusto, lo hace, sin embargo, también sólo por su forma...» (Kant 1790a: 142). Lo que aparece claro es que efectivamente la complacencia puede incrementarse, como quien dice *crecer* lo bello en el juicio, y esto sólo a condición de ornamentar con gusto las artes de la figura. Con todo, concedemos a Dickie la parte gruesa de su argumento: no se vierte en toda la teoría del gusto de la KU explicación alguna de

⁷⁴ Esto, naturalmente, más allá de aquella –debemos considerarlo así- provisoria jerarquía de las artes bellas proveída como «Comparación del valor estético de las bellas entre sí» (§ 53 de la KU).

⁷⁵ La cursiva es nuestra.

esta posibilidad –como lo sostenemos más adelante esta decisión es coherente con el tratamiento final de Kant al asunto *parergonal*.

Retorno al tercer momento

El ornamento es llevado al § 14 sólo a modo de demostración de que en el gesto de aumentar mediante su inscripción la complacencia del gusto también se arriesga lo puro del juicio de belleza, si lo que se añade finalmente es sólo atractivo y no la forma bella del *párreron*, en cuyo caso el aderezo sería ahora adorno y dañaría la belleza genuina. Este y no otro es el sentido del «aun⁷⁶ lo que se denomina *ornamentos (parerga)*...» (1790a: 142). O sea, *incluso* en aquellos casos en que el objeto bello (o su representación) sea requerido con el afán de incrementar la complacencia del gusto mediante la añadidura de una externalidad –como la del *párreron*-, tal adición no debe ocurrir sino a propósito de la forma de lo agregado -bella y por eso *parergonal*- y no de su atractivo.

Es difícil encontrar en toda la KU otro lugar donde se resuelva más nítidamente la diferencia entre la estética de la forma de Kant y la estética material o de los sentidos –que fustiga. Si bien no da con un índice objetivo o material –y no podría justamente porque si lo hiciera anularía su argumento- que registre o marque la distinción entre lo bello y el atractivo, el pasaje del *párreron* indica consistentemente que el *quid* del juicio de belleza es sólo la condición formal del objeto. Otra manera de decirlo sería que ni aún en los márgenes de lo bello, bajo excusa de incrementar la belleza a través del ornamento, esta juntura puede comparecer genuinamente si no es sólo mediante su forma.

Lo propio del *párreron* entonces es el aquilatamiento del sentido original de belleza del *ergon* al poner en juego su propia forma (*parergonal*) en la maximización de la complacencia del que juzga, mediante un *quantum* adicional de belleza que tiene no obstante sus lindes establecidos en la condición formal, propia y autónoma del objeto bello. *Párreron* invoca un gesto externo, un montaje ficticio, ajeno a la naturaleza del objeto bello, pero que sin embargo se ofrece como indisoluble de la obra.

Pero, en el juicio de belleza ¿qué representa el *párreron*? Respuesta: algo «que no pertenece intrínsecamente como parte integrante a la representación total del objeto, sino sólo de modo externo» (Kant 1790a: 142), es decir, nada propio del objeto bello. Y si lo único

⁷⁶ La cursiva es nuestra.

contemplado en un juicio estético de gusto es el objeto compareciente tenemos entonces que *páreigon* acá no representa nada. Esta distinción es crítica, fundamentalmente por lo que abordaremos a continuación: el compromiso del *páreigon* en el global de la «Crítica de la facultad de juzgar estética».

Una justificación figurativa

Veamos una primera lectura de esta referencia inicial del ornamento a las artes –la del § 14. Sólo así podremos avanzar en dar un significado originario a la tesis que proponemos, esto es, la rehabilitación del arte ornamental como una de las bellas artes en Kant a propósito de su aparición en la «Analítica». Así, luego de que Kant ha dicho que *páreigon* es aquello que pertenece sólo de modo externo a la representación total del objeto –sintaxis que de suyo ya es compleja y oscura- entrega los ejemplos en los que se halla lo propiamente ornamental:

«...los marcos de los cuadros, o las vestimentas de las estatuas, o las columnas en torno a los edificios suntuosos» (1790a: 142).

¿Qué se lee en esta enumeración casuística? ¿Cuál es acá el índice de distribución de la ontología del *páreigon*? Pues como se advierte, el arte. Si bien no son todas las artes se trata de tres a lo menos:⁷⁷ la pintura (propiamente tal), la escultura (arte escultórico) y la arquitectura (arte arquitectónico)⁷⁸, cuyos *parerga* son los marcos (de los cuadros), las vestimentas (de las estatuas) y las columnas (en torno a los edificios suntuosos), respectivamente. Pero ¿por qué son esas artes las que sirven como medio de demostración, de explicación efectiva de la aparición

⁷⁷ El modo de plantear Kant los casos *parergonales* –«...como los marcos de los cuadros, o las vestimentas de las estatuas, o las columnas en torno a los edificios suntuosos...»- parece indicar que las posibilidades de aparición del *páreigon* no se reducen sólo a la comparecencia de estas tres artes plásticas; esto es lo que expresaría el adverbio «como»: uno entre varios casos. Sin embargo, seguimos la hipótesis de la preeminencia de las artes figurativas en la constitución *parergonal*: tal decisión queda ratificada, como se verá, en el análisis del ornamento al interior de la clasificación artística del § 51 y más fuertemente por el argumento acerca del tipo de intuición que plasman las artes figurativas. Aun así, podría ser discutible el desplazamiento –sólo con cargo al argumento de la no nominación kantiana- de la posibilidad ornamental en las artes de la palabra o en el arte del juego de las sensaciones, sobre todo si –como se ha dicho- tal referencia sólo la hace Kant a modo de ejemplo.

⁷⁸ Seguimos acá entre paréntesis la nomenclatura propia del § 51 de la KU. No obstante, en la «Analítica» Kant se refiere a la pintura propiamente tal sólo como pintura, al arte arquitectónico como arquitectura, al arte escultórico como escultura y a la jardinería de placer sólo como jardinería. En lo sucesivo, usaremos estos términos indistintamente.

del *párreron*? ¿Qué de común tienen? Aquellas artes comparten el pertenecer todas a la especie que Kant denomina artes plásticas,⁷⁹ es decir, asistimos a una presencia *parergonal* tributaria de las artes de la forma,⁸⁰ de aquellas en las cuales lo que interesa es el aparecer de la forma del ente temático (estético) a través precisamente del proceso de plasmación de aquella (su) forma. El *párreron* a primera vista entonces se juega esencialmente en las artes plásticas, allí donde las ideas estéticas se expresan necesariamente en la intuición de los sentidos.⁸¹ Esta primera aproximación es de mucha relevancia para la resolución en lo que viene de nuestra idea de lo *parergonal* en la naturaleza. Aclaremos esto.

La inmediata y aparentemente esencial relación entre lo que se denomina *forma* del *párreron* y lo que se mienta por *forma* en el término *artes de la forma* no es determinante. *Forma* ornamental está referida al concepto estético-trascendental que hay detrás del juicio de belleza, es la *mera forma* que designa Gasché. *Forma*, en el sentido implicado estéticamente en el término *artes de la forma* o artes plásticas identifica el sentido originario de la plasmación estética del objeto en la intuición de los sentidos, es decir, su aspecto.⁸²

Tenemos así dos formas bellas según el primer sentido aclarado: (1) la propia (original) de la representación del objeto bello y (2) la del *párreron*, donada al objeto previo por adjunción, por un gesto de añadidura que determina que aquélla adquiera por así decirlo esplendor en su forma y que el ornamento a su vez alcance su propia forma constitutiva. Ambas

⁷⁹ «Hay, pues, sólo tres especies de bellas artes: las de la palabra, las plásticas y el arte *del juego de las sensaciones* (como impresiones sensoriales externas)» (Kant 1790a: 229).

⁸⁰ En la nota 53 del Planteamiento del problema ya hemos comentado el acceso conceptual que nos permite la traducción de Pablo Oyarzún de *bildende Künste* por «artes plásticas».

⁸¹ Queda clara acá, así, la relación determinante y no sólo esquemática que Kant realiza en el § 51, cuando señala que su tentativa división de las bellas artes tomará como base la analogía del arte con el modo de expresión que tienen los hablantes para comunicarse sus conceptos y sensaciones. Este modo -que consiste en la palabra, el gesto y el tono- es el que permite la completa comunicación de pensamiento, intuición y sensación. Si las tres especies de bellas artes son las de la palabra, las plásticas y las del juego de las sensaciones, resulta palmario entonces que las artes plásticas constituyen su ente estético (objeto artístico) en la faena de las ideas estéticas sólo respecto de la intuición sensible.

⁸² La nota 95 a la «Analítica de lo bello» que efectúa P. Oyarzún en su traducción de la KU nos parece particularmente clara en torno a indicar las diferentes resonancias que implica el concepto de forma en el trazado de esta obra. La notación la hace en torno al término «figura» que aparece en el § 14. El texto de Kant dice: «Toda forma de los objetos de los sentimientos (tanto de los externos como, mediatamente, del interno) es o bien *figura*, o bien *juego*: en el último caso o es juego de figuras (en el espacio, la mímica y la danza), o mero juego de las sensaciones (en el tiempo)» (1790a: 140). La nota aludida la transcribimos íntegra: «*Gestalt*. Debe distinguirse esta noción de la de *Form*. En el contexto estético, *Form* designa el modo de comparecencia del objeto de la reflexión y es, por tanto, un concepto estético-trascendental. *Gestalt* alude, en cambio, a la especificidad de presentación intuible de dicho objeto. Nuestra traducción por «figura» es, obviamente, un mal menor; es preciso entender que el vocablo no se refiere al mero contorno geométrico de una cosa (*Figur*)» (Oyarzún en Kant 1790a: 268).

formas, la objetual y la *parergonal*, clausuradas en el objeto (original), en esa especie de acoplamiento que suma complacencia al juicio de belleza, encuentran así máxima plenitud aparentemente en aquellas artes –las plásticas- cuyo sentido estético consiste en hacer «...de figuras en el espacio expresión para ideas [estéticas]...» en la intuición de los sentidos (Kant 1790a: 230).

Sin embargo, acabamos de decir que *páreregon* no representa nada. ¿Qué representa este no representar nada? ¿En qué estatus queda entonces el *páreregon* si no es nada por sí mismo? Lo *parergonal* en este parágrafo clave de la «Analítica» expresa la tensión –que se observa, por lo demás, en toda la KU- entre la máxima exhibición de la forma bella y la indefectible sujeción de esta forma al objeto previo. Si no hay *páreregon* sin *ergon*, no puede haber, se sigue, un *páreregon* libre o como quien dice bello en sí mismo.

Este conflicto onto-estético no está en condición de cierre en este tercer momento; está al contrario determinantemente relacionado con otras estructuras estéticas que precisamente lo que hacen es no hacer de este parágrafo –el § 14- un lugar *parergonal* sino el foco de una tensión longitudinal en la «Crítica de la facultad de juzgar estética».

Los otros *parerga*

Durante el primer momento del juicio de gusto -según la cualidad- Kant argumenta que tal juicio no debe implicar interés alguno en si el objeto juzgado es bueno o no. En realidad lo que está diciendo es que como lo bueno debe estar necesariamente unido a un concepto, todo juicio de gusto debe carecer indefectiblemente de determinación conceptual. Se trata de un juicio estético reflexionante y no de uno práctico determinante. Es sin concepto:

«Para encontrar que algo es bueno debo saber siempre qué clase de cosa es el objeto, es decir, debo tener un concepto del mismo. Para hallar belleza en algo no he menester de eso. Flores, dibujos libres, rasgos que se entrelazan sin designio bajo el nombre de follajerías,⁸³ no significan nada, no dependen de ningún concepto determinado y, sin embargo, placen» (Kant 1790a: 125).

⁸³ *Laubwerk*.

Pero la clave desde el punto de vista de nuestro análisis no está vinculada en este pasaje directamente a la noción de interés. Lo significativo de lo anotado tiene que ver con aquellas representaciones bellas que Kant designa como «flores, dibujos libres, rasgos que se entrelazan sin designio bajo el nombre de follajerías». Pero no sólo con esta enumeración sino sobre todo con lo predicado de ellas: «no significan nada». Vemos, así, aparecer en dos párrafos ciertamente distantes de la «Analítica», en dos momentos que hablan de condiciones diversas del juicio de gusto, un rasgo determinantemente común en la ontología -por un lado- de estas flores, dibujos libres y follajerías y -por otro- en la propiamente *parergonal*: en ambos casos lo que hay es una plena a-significancia. Lo que aparece acá no es otra cosa que la originaria expresión del sentido *parergonal* de la estética kantiana.

Si aquellas flores, dibujos libres y follajerías son expuestas en este pasaje como ejemplos de aquellos objetos llamados a ser bellos, esto ocurre a condición de que al mismo tiempo evidencien una completa indeterminación conceptual, es decir, sean máximamente libres. Pero no sólo eso: deben necesariamente no decir nada, no implicar nada, no dibujar nada, pero sin embargo ser conformes a fin. Aquí hay una cuestión muy sensible de la médula estética de la KU. Como vemos aquí está comprometido *in toto* el juego del principio trascendental del Juicio estético, la conformidad a fin sin fin. Parece una cuestión contradictoria, absurda diríamos: ser a la vez la máxima expresión de lo bello pero a la vez no significar nada. Esto es crítico. Un modo de aclarar este análisis de lo *parergonal* -y ciertamente necesario- es concurrir a otro pasaje de la KU donde encontramos un tercer punto elocuente en esto de la determinación ornamental de la estética.

Dos párrafos después de haber alojado al *párreron* en el borde del *ergon* -pero en el mismo tercer momento- Kant procede a identificar dos tipos de belleza: la belleza libre (*pulchritudo vaga*) y la belleza meramente adherente (*pulchritudo adhaerens*). La primera no tiene ninguna determinación conceptual, en cambio la segunda presupone un concepto a la base del objeto bello y de acuerdo a aquél la perfección de éste. Como expondremos en el capítulo primero de la cuarta parte de esta obra, no vemos cómo verosímilmente al interior del macizo estético de la KU la belleza adherente pueda sensatamente adjudicarse estatus de belleza. Sin embargo no es esto lo que queremos recalcar sino hasta dónde se expande el horizonte de presentación de la llamada belleza libre.

Luego de que Kant ha presentado estas dos clases de belleza, avanza en la argumentación de lo que está designando con el predicado de libre o vaga. Recurre una vez más

a ejemplos que -a esta altura debe haber quedado bastante claro- mueven el texto estético en una dirección más que vertiginosa y no siempre lineal, por lo demás. Bellezas libres entonces serán las flores de la naturaleza –aquellas que el botánico, no obstante, desconoce *qua* objetos del gusto- pero además:

«Muchas aves (el papagayo, el colibrí, el ave del paraíso), una multitud de crustáceos del mar [...] que no convienen a ningún objeto determinado por conceptos con vistas a un fin, sino que placen libremente y por sí mismos. Así, los dibujos *à la grecque*,⁸⁴ las follajerías de los marcos o de los papeles de tapizar no significan nada en sí mismos: nada representan, ningún objeto bajo un concepto determinado, y son bellezas libres. Lo que en la música se denomina fantasías (sin tema) y aun toda la música sin texto puede ser sumado a esta misma especie» (Kant 1790a: 145).

Kant intenta una enumeración satisfactoria pero la indecisión es patente y el *modus* de clasificación arbitrario: habla de muchas aves, pero enumera sólo a tres -¿es que el resto de las aves no le parecen bellezas libres? -⁸⁵, recurre nuevamente a las flores, habla de una multitud de crustáceos del mar –suponemos que no se refiere a *todos* los crustáceos. Hasta aquí nos parece bastante imprecisa la localización de la belleza libre si de eso –lo preciso- es de lo que se trataba justamente mediante la pormenorización presentada. Sin embargo, a continuación se refiere a dos representaciones con un estatus distinto al de las anteriores: habla de «dibujos *à la grecque*» y de «follajerías de los marcos o de los papeles de tapizar». La diferencia -a nuestro juicio determinante- con las flores, el papagayo y aquellos crustáceos de mar es que en este caso tales dibujos y follajerías «no significan nada en sí mismos: nada representan...». O sea ¡son *parerga*!

⁸⁴ Dibujos *a la griega*: dibujos en línea recta de forma laberíntica (Derrida 1978: 106).

⁸⁵ Al respecto, una de las más fuertes críticas que Dickie le profiere a la equivalencia kantiana entre belleza y forma de la finalidad tiene que ver justamente con que Kant no justificaría esta suerte de selectiva lista de especies seleccionadas como bellas, sobre todo –dice Dickie- porque sería inexplicable que unas sí fueran conformes a fin y otras no: “Para tratar de ilustrar su tesis, Kant ofrece en diversos lugares listas de cosas que presumiblemente cree que todo el mundo reconocerá que tienen formas bellas. En un lugar menciona «Flores, dibujos, letras, rasgos que se cruzan sin intención, [y] lo que llamamos hojarasca» (p. 136). Más tarde, tras citar las flores nuevamente, escribe, «Muchos pájaros (el loro, el colibrí, el ave del paraíso), multitud de peces del mar, son bellezas [libres]» (pp. 164-65). Y ciertamente lo son, pero las listas de cosas con formas de la finalidad de Kant son demasiado selectivas. La lista de pájaros, por ejemplo, podría incluir estorninos, buitres, y demás, cuyas formas de la finalidad son formas de la finalidad como la del loro. También podría incluir en su lista al cerdo, al ratón, al rinoceronte, y a otros. De haber construido una lista de cosas con formas de la finalidad de una extensión cualquiera, se habría dado cuenta que la forma de la finalidad no se puede equiparar con la belleza” (1996: 218).

De manera que hay algo así como un cúmulo de ejemplos, de objetos bellos, libres, no buenos ni perfectos, a-conceptuados, que vagan y se entremezclan en el texto de la KU, especialmente entre el primer y el tercer momento. Pero sólo hay algunos de ellos que no significan nada en sí mismos, en su absoluta libertad nada representan: son la expresión de la belleza *parergonal*.

No es extraño entonces ni menos arbitrario que Kant nomine a la follajería en ambos pasajes referidos como cosa bella por antonomasia.⁸⁶ No es sólo que sea un buen ejemplo para explicar en qué consiste un bello objeto que –por ello- no es declarado bueno en el juicio de gusto ni tampoco que sea un índice más para designar la fórmula de la belleza libre. La follajería está ahí –en el § 4 y en el § 16- precisamente para situarse como una especie de paradigma de lo bello, de la expresión más nítida y más conceptualmente indeterminada de un objeto del gusto puro. Y aun así, conforme a fin.

Escuchemos a Derrida: “Resultaría bella entonces, según el arte y de una belleza libre o errante que da lugar a un juicio de gusto puro, toda organización finalizada que no signifique nada, que no muestre nada, que no represente nada, desprovista de tema y de texto (en sentido clásico). Estas estructuras [los dibujos *à la grecque*, las follajerías de los marcos o de los papeles de tapizar, las fantasías (sin tema) y la música sin texto] *también* pueden representar, mostrar, significar, por cierto, sin embargo no son bellezas libremente errantes sino a condición de no hacerlo: en la medida en que, por un lado, se apliquen o se plieguen a dejar de hacerlo. Se aplican en ello porque también deben ser organizaciones de forma finalizada sin lo cual no serían bellas. El sin-tema y el sin-texto provienen del *sin* del corte puro” (1978: 106).

Resulta claro que el papel de lo que Derrida llama estructuras traídas del arte se juega en una íntima tensión entre belleza, vaguedad y finalidad. El guiño derridiano al complot del arte acá es manifiesto y pudiéramos estar de acuerdo en ello. Nos remitiría a una indefectible determinación *parergonal* a partir de ciertos designios del arte y acabaríamos por orientarnos hacia una tesis del *párreron* con asiento en la teoría del arte kantiano -sólo con cargo al asunto de la belleza vaga.

⁸⁶ Debemos entender que si en el § 4 Kant se ha referido a la follajería sólo como aquellos «rasgos que se entrelazan sin designio» y si en el § 16 la ha especificado y distribuido en los tipos follajería de los marcos y follajería de los papeles de tapizar, entonces, la ausencia de especificación de aquel párrafo debe incluir en el concepto de follajería que nomina los dos tipos que designa este último. Se trata, como se observa, del mismo sentido de follajería en ambos lugares de la KU.

El punto es que creemos que el argumento correcto va más bien en un sentido inverso. El problema es la flor. Y lo es porque nuestra tesis se monta sobre *todo* el cuadro de la estética kantiana, incluyendo indispensablemente el primer momento, aquel del desinterés en lo bueno.

Si todos los objetos-ejemplos que Kant refiere en ambos párrafos de la «Analítica» como carente de significancia fueran designados por el arte, tal como acertadamente lee Derrida en el § 16, la belleza de la naturaleza quedaría irremisiblemente determinada en la totalización errante del *páreigon* del arte. Por lo demás Kant no lo menciona en tal sentido –cuestión que no define obviamente el problema- y aun cuando se pudiera aventurar una tesis de esa índole nos parece que la flor quedaría más bien fuera del marco. Recordemos que el primer ejemplo que cita Kant en el § 4 es precisamente el de la flor. ¿Qué salida tenemos? La que hemos sugerido como la de una *estética ornamental* en la KU.⁸⁷ Al interior de esta la flor definitivamente no tiene otro sentido más que el de servir de contrapeso, balance diríamos, al jalón *parergonal* del arte.

La entramada textura *parergonal*

Esta matriz se resuelve intentando articular los tres momentos antes aludidos –en rigor dos de la «Analítica»- en relación a la inscripción ornamental en la estética de la KU. Esquemáticamente podríamos decir que la irrupción del *páreigon* en efecto ocurre en el § 14, ahí se condensa la originaria ontología ornamental: desde ese lugar mana el modo de distribución de su presencia en el resto de la «Crítica de la facultad de juzgar estética». Ahí se ha declarado: el *páreigon* no significa nada por sí mismo, sólo implica una adjunción al *ergon*, aunque bella. Desenmarquemos esto.

La posibilidad de hacerse efectivos los *parerga* del primer momento y aquellos que ejemplarmente exhiben la persistencia de la belleza errante –los del tercero- se consuma sólo consignando el sentido y el estatus del *páreigon* del § 14: su a-significancia y su a-representación.⁸⁸ Es el dato de no representar y de no significar absolutamente nada lo que les confiere a aquellos objetos ejemplares su rango ornamental, no el que se presenten como a-conceptuados o como errantes. Bellezas errantes y sin concepto también son el colibrí y los

⁸⁷ Este argumento es tributario en lo grueso de la tesis de Trottein (1998), de la que sin embargo nos distanciamos en lo específico, especialmente en la cuestión en torno a lo que denominaremos arte ornamental. Nos remitimos a Trottein más extensamente en la cuarta parte de esta obra.

⁸⁸ Ambos términos son de Derrida (1978: 107).

crustáceos –además del rinoceronte de Dickie- pero sin embargo no son *parerga*. El *páreigon* del § 14 no representa nada⁸⁹ y es esto precisamente lo que recogen determinadamente los objetos del primer y tercer momento: «no significan nada».

El ornamento original, el aditamento, no comparece como tal en el juicio de belleza: su forma se hace una con la del *ergon* exacerbando el fulgor de ésta pero en ningún caso sumando una nueva, menos aún reemplazándola. La forma del *páreigon* se diluye, se consume en la previa de la obra: tan pronto como aparece se esfuma. El *páreigon* se confina en el borde de la representación justamente para no representar absolutamente nada, ni siquiera la finalidad de su forma: “No vemos anunciarse en él ninguna significancia, nada en él es finalizado o finalizable” (Derrida 1978: 107). Sólo desalojado del *ergon* el *páreigon* recobra su posibilidad de orientarse hacia un fin errante de belleza aunque anulada toda pretensión de significancia.

La expresión estética extra-*ergonal* del *páreigon* -sostenemos- es lo que acontece en los pasajes analizados. En la a-significancia y a-representación de los dibujos libres, de la follajería –la de los marcos y la de los papeles de tapizar-, de los dibujos *à la grecque* y de la música improvisada y sin tema constatamos el rendimiento estético de un ornamento ya no meramente anecdótico o accesorio: la a-significancia alcanza estatus de forma bella por sí misma garantizada por la desaparición de la obra y por la intempestiva autonomía decorativa. Estas formas bellas ahora sin *ergon* no sólo están autorizadas a complacer como objetos de gusto: la KU las administra de modo paradigmático en los momentos claves de la determinación de lo bello. Son pues la expresión cabal de la belleza: la estética kantiana es paradigmáticamente *parergonal*.

Desaparecido el *ergon*, el *páreigon* halla en la vaguedad de su libertad el fin que la obra le había negado: la garantía trascendental de su condición de forma bella. Follajes de los marcos o en los papeles tapiz, flores y diseños libres, dibujos *à la grecque* y variaciones musicales sin tema, *parerga* libres y errantes, sin significación, sin representación de nada pero aun así conformes a fin sin fin: bellos. Las flores han sido finalmente jalonadas por el follaje y sólo en su condición *parergonal* de no significar ni representar nada pueden acceder a este sitio no accesorio de la estética ornamental. Únicamente en este sentido convenimos con Trottein la condición de *páreigon* de aquéllas: “*Des fleurs (naturelles) ne seront donc des beautés libres qu'en tant qu'elles ressembleront à celles qui parsèment dessins, rinceaux, cadres et papiers*

⁸⁹ Por eso Derrida indica muy lúcidamente: “El marco no significa nada y punto, parece pensar Kant” (1978: 107).

peints, c'est-à-dire en tant seulement qu'éléments décoratifs et non comme des êtres naturels et vivants" (Trottein 1998: 669). La flor, problemática en tanto objeto del botánico, deja de ser una anécdota en esta lista de *parerga* y se ubica indispensablemente como ejemplo de la estética ornamental.

No *hablando* de ornamentos –hasta ahora- más que en el § 14 –precisamente cuando los hace aparecer adheridos al *ergon*- Kant ha dejado ver que la icónica verosimilitud de la belleza sin designio y errantemente a-significante yace en el propio *párergon* -sin *ergon*. A esto nos hemos referido con estética ornamental. Sin embargo, el ornamento vuelve nuevamente a reaparecer más a medio tono aún en el § 51, en esa especie de cubículo transitorio que es la división de las bellas artes.

II

ESA ESPECIE DE PINTURA

Llegados a la «división de las bellas artes», luego de que en la KU se establecieran las condiciones del arte en general, del arte bello en particular y de aquella facultad estético-legislativa productora de ideas estéticas que es el genio, nos encontramos con un nuevo espacio de irrupción decorativa. Antes hemos anotado que la matriz sobre la cual opera la descripción del *párergon* en el § 14 corresponde a la distribución de las denominadas artes plásticas -pintura, escultura y arquitectura- que Kant presentará en el § 51. En su «división de las bellas artes» Kant formula como sabemos una clasificación provisoria. Después de indicar que sólo hay tres especies de aquéllas –las de la palabra,⁹⁰ las plásticas y el arte del juego de las sensaciones- procede a desagregarlas en los tipos que les corresponden.

A las artes plásticas las divide a su vez en dos subespecies:⁹¹ la plástica y la pintura (o arte pictórico). A aquélla pertenecen el arte escultórico y el arte arquitectónico: el primero es el que «presenta corpóreamente conceptos de cosas, tal como éstas *podrían existir en la naturaleza* (pero, como arte bello, atendiendo a la conformidad a fin estética); el *segundo* es el arte de presentar a tal propósito, pero también a la vez en conformidad a fin, conceptos de cosas que sólo son posibles *a través del arte* y cuya forma no tiene por fundamento de determinación a la naturaleza, sino un fin arbitrario» (1790a: 230).

Al arte pictórico, como arte figurativo que presenta la *apariencia* de los sentidos artísticamente enlazada con ideas, Kant lo divide también en dos tipos: la pintura propiamente tal, o sea, «la bella *descripción* de la naturaleza» -aquél arte que «da sólo la apariencia de la

⁹⁰ En esta especie Kant reconoce a la retórica y al arte poético como sus tipos. Respecto de cada uno de ellos entrega su definición y los describe en términos esencialmente del comportamiento de las facultades del ánimo comprometidas en su eficacia. Así, la retórica será «el arte de llevar a cabo un negocio del entendimiento como libre juego de la imaginación», en cambio el arte poético consistirá en «conducir un juego libre de la imaginación como negocio del entendimiento» (Kant 1790a: 229). Como se advierte, la relación sintética de las facultades cognoscitivas -previa y determinante en un juicio estético de gusto- es la preocupación fundamental de Kant como modo de justificación de cada arte bello.

⁹¹ Especies de bellas artes figurativas, las llama Kant.

extensión corpórea»- y la jardinería de placer, es decir, «la bella *combinación*» de los productos de la naturaleza que da la apariencia de la extensión corpórea «de acuerdo a la verdad, mas sólo la apariencia de utilización y empleo para otros fines que no sean el juego de la imaginación en la contemplación de sus formas» (Kant 1790a: 231).

¿Qué hay en juego en estos dos tipos de artes plásticas que Kant clasifica dentro del arte pictórico? Esencialmente el asunto de la apariencia. Se trata en esta especie de arte –el pictórico- de que la idea estética se exprese en una figura intuible sólo de acuerdo al modo en que se retrata en el ojo, esto es, apelando exclusivamente a las condiciones del sentido de la vista aun cuando se haga de la *apariencia* de relación con un fin efectivo condición de la reflexión estética, a diferencia del arte escultórico y del arte arquitectónico en los cuales tal figura se da en su extensión corpórea, objetual y en relación con un fin efectivo -digamos, de uso (Kant 1790a: 230). Respecto a la pintura y a la jardinería se dice en la KU:

«...la primera [la pintura propiamente tal] da sólo la apariencia de la extensión corpórea; y la segunda [la jardinería de placer], sin duda, da ésta de acuerdo a la verdad, más sólo la apariencia de utilización y empleo para otros fines que no sean el juego de la imaginación en la contemplación de sus formas. La última no es otra cosa que el ornato del suelo con la misma diversidad (pastos, arbustos, flores y árboles, y aun aguas, colinas y valles) con que la naturaleza lo presenta a la mirada, sólo que compuestas de otra suerte y en conformidad con ciertas ideas. La bella composición de cosas corpóreas, sin embargo sólo se ofrece a los ojos, como la pintura; en cambio, el sentido del tacto no puede proporcionar ninguna representación intuible de una tal forma» (1790a: 231).

Kant ha dividido el arte pictórico –o pintura en sentido lato- en dos tipos: (1) la pintura puramente estética⁹² y (2) la jardinería de placer. Queda claro que ambas en este caso sólo tienen que ver con la apariencia y reproducen nada más que el libre juego de la imaginación en la contemplación estética sin mirar hacia otros fines. Pero apenas ha presentado las condiciones de

⁹² Esta denominación equivale a la de pintura propiamente tal y es utilizada por Kant en la nota a pie de página que aclara la tipificación de la jardinería de placer como arte pictórico en el § 51. En esta explicación Kant también justifica el concepto “pintura puramente estética” señalando que ésta «no tiene un tema determinado» y combina «entretenidamente aire, tierra y agua mediante luz y sombra» (1790a: 231).

ambas agrega Kant una breve y confusa descripción de lo que podríamos llamar un tercer tipo de arte pictórico distinto de la pintura y de la jardinería:

«A la pintura, en sentido amplio,⁹³ sumaría yo además la decoración de las recámaras con tapicerías, molduras y toda suerte de bellos amoblados, que sólo sirve a la *vista*; asimismo, el arte de vestirse con gusto (anillos, petacas, etc.). Pues un piso con toda clase de flores, una pieza con ornamentos de todo tipo (comprendido allí también el atavío de las damas) configuran en una fiesta fastuosa una especie de pintura que, como las propiamente así llamadas (que no tienen por propósito *enseñar* historia o conocimiento de la naturaleza), está ahí sólo para ser vista, para entretener la imaginación en el juego libre con ideas y ocupar sin fin determinado la facultad de juzgar estética» (1790a: 231).

Kant extiende su presentación del arte pictórico justamente en dirección a otro tipo de arte que no consignó cuando dividió aquél en pintura y jardinería. Tenue, débilmente –casi de soslayo- dice: «A la pintura, en sentido amplio, sumaría yo además...» y con este «además»⁹⁴ lo que dice es que el arte al que a continuación se referirá puede considerarse como un tercer arte pictórico *junto* a la pintura puramente estética y a la jardinería de placer. El sentido de la tipología de este extraño arte se halla precisamente casi al cierre del argumento, cuando Kant anota que las habitaciones ornamentadas –y desde luego las recámaras decoradas- «configuran en una fiesta fastuosa una especie de pintura que, como las *propiamente* así llamadas [...] está ahí sólo para ser vista, para entretener la imaginación en el juego libre con ideas y ocupar sin fin determinado la facultad de juzgar estética» (1790a: 231).⁹⁵

Esta nueva forma artística entonces tiene que ver íntimamente con las pinturas puramente estéticas («las propiamente así llamadas») pero en clave festiva y fastuosa. ¿A qué se refiere finalmente con esta nueva *especie de pintura*? Kant habla acá del arte ornamental. Hay dos cuestiones esenciales a este respecto: (1) lo constitutivo de este arte, es decir, aquellos aspectos que lo definen como tal y que lo distinguen de la pintura y de la jardinería y (2) su

⁹³ Esto es, al arte pictórico o pintura en sentido lato como segunda especie de arte figurativo. Ya en la definición y división de las artes plásticas, en el propio § 51, Kant se refiere al arte pictórico sólo como pintura: «Llámase la primera *plástica, pintura* la segunda...» (1790a: 230).

⁹⁴ Se trata de un *además* que fundamentalmente cumple la función de distinguir los sustantivos a los que se refiere.

⁹⁵ La cursiva es nuestra.

estatuto clasificatorio, o sea, el lugar apropiado que originariamente exhibe en la especie de las artes plásticas en general y del arte pictórico en particular a partir de su descripción constitutiva. Esto sería propiamente su filiación estética.⁹⁶ Veamos estos dos aspectos.

Sobre el ornamento como un *facere*

Una primera aproximación esquemática. Kant describe de un modo extraño este nuevo arte pictórico. Lo hace no sólo fuera de la nominación acotada a la pintura y a la jardinería sino también como a destiempo, en un tono casi anecdótico, en una enumeración desordenada que intenta hilvanarse de algún modo con la fisonomía de las dos artes pictóricas que antes ha reseñado. Este tercer arte tiene una condición dispersa, tiene que ver con:

«...la decoración de las recámaras con tapicerías, molduras y toda suerte de bellos amoblados, que sólo sirve a la *vista*; asimismo, el arte de vestirse con gusto (anillos, petacas, etc.). Pues un piso con toda clase de flores, una pieza con ornamentos de todo tipo (comprendido allí también el atavío de las damas)...» (1790a: 231).

Hay amoblados, tapices, molduras, anillos y petacas, ornamentos de todo tipo – incluyendo el atavío de las damas- e incluso flores (¿la flor que era nuestro problema?), que remiten a una pormenorización de objetos tan amplia como aparentemente vaga (¿errante?). Evidentemente se trata de una misma argumentación: la «decoración de las recámaras» y la existencia de «una pieza con ornamentos de todo tipo» tienen exactamente el mismo sentido. En efecto, tanto las recámaras decoradas como las piezas ornamentadas, además de los pisos con toda clase de flores, configuran todos ellos esa *especie de pintura* –tal como «...las propiamente así llamadas»- dispuesta sólo para ser vista y contemplada con ninguna otra pretensión que el despliegue de las ideas estéticas en la imaginación.

La factura estética de este tercer arte es entonces de la misma índole que la pintura propiamente tal: «está ahí sólo para ser vista»⁹⁷ (1790a: 231). Sin embargo, la analogía entre el arte del ornamento y la pintura siendo adecuada en lo concerniente a la función estética de aquél

⁹⁶ Naturalmente el análisis de las determinaciones constitutivas del *párreron* define el lugar efectivo que éste toma al interior del boceto clasificatorio de Kant.

⁹⁷ Nótese que Kant marca en el párrafo con cursiva el término «vista».

presenta a primera vista aún dos problemas evidentes para la ontología *parergonal*: sus límites con la pintura y con el propio jardín.

El *párreron* como cuadro

¿Es posible hablar de *una especie de pintura* si lo jugado en esta analogía es de tan diversa índole como los tapices, los muebles y las flores, por ejemplo? ¿Tienen algo determinantemente en común estos objetos que Kant puede decir de todos ellos que configuran aquella *especie de pintura*? La respuesta a esta última cuestión es sí. Todos estos objetos forman en sus propios cuadros un paisaje tal que sólo es posible concebirllos en esa su formación en la medida en que son (todos) ellos elementos de una composición pictórica al modo de las puramente estéticas. Esto significa que cada expresión objetual –las que enumeramos– se integra en tanto representación como parte de una aún mayor, digamos más abarcadora: su propio marco. Todos esos objetos tienen un determinado sentido estético a la luz de su comparecencia como elementos esenciales del cuadro al que pertenecen (recámara, piso o habitación) y este estatus implica necesariamente que debe tratarse en cada caso de *parerga*:

«Pues un piso con toda clase de flores, una pieza con *ornamentos*⁹⁸ de todo tipo (comprendido allí también el atavío de las damas) configuran en una fiesta fastuosa una especie de pintura...» (Kant 1790a: 231).

Esto representa una dificultad de envergadura en la comprensión de la distribución de las artes plásticas en la KU. Sin embargo, hay dos asuntos que se imponen como decisivos a partir de lo anterior y que permiten dilucidar el actual estado de cosas: Primero: todas esas expresiones objetuales, dispersas y variadas constituyen aquella *especie de pintura* como tercer arte pictórico únicamente a condición de que efectivamente se constituya éste en arte figurativo, es decir, disponga sus elementos de tal modo que logre hacer de figuras en el espacio expresión para ideas estéticas. Segundo: está también en juego acá la eficacia ontológica y estética del concepto de ornamento proveída en la «Analítica». Si en la sección anterior anotamos que *párreron* designaba aquel aderezo ajeno a la naturaleza del objeto bello «...que no pertenece intrínsecamente como parte integrante a la representación total del objeto, sino sólo de modo

⁹⁸ La cursiva es nuestra.

externo, como aditamento...» (Kant 1790a: 142), habrá que ver si este concepto resuelve de manera satisfactoria la inscripción del ornamento que se verifica en el § 51.

En suma ¿se trata en ambos momentos de un mismo sentido y de un mismo *páreigon*? ¿Ambos *parerga* dicen verosímelmente lo mismo?, o más radicalmente ¿puede aquella forma que ni siquiera es parte intrínseca del objeto bello constituirse en modo esencial de un arte pictórico, tan esencial que sin tales ornamentos –los de la «División»- queda obturada la posibilidad efectiva –diríamos el registro estético- de esta *especie de pintura*? Según lo expuesto en la sección anterior la respuesta es no.

Acá hay una especie de *giro* estético. El concepto de ornamento de la «División» no podría –por lo dicho- exhibir el mismo índice que ha ratificado su presentación en la «Analítica». En un sentido esencial se trata de direcciones ontológicas distintas,⁹⁹ aunque naturalmente hay en juego implicancias mutuas explicables a partir del lugar estético en que aparecen. Reconocimos que en el § 14 *páreigon* traducía algo ajeno al objeto original y genuinamente bello, alojado en su margen exterior, una forma accesoria que finalmente era por así decirlo reabsorbida por la forma previa. Pero sobre todo dijimos que no representaba nada, que era a-significante y que además este signo estético era la clave para designar como *parerga* a las follajerías, los diseños libres, los dibujos *à la grecque* y a la música a-temática. Anotamos por último una cuestión crucial: el *páreigon* del § 14 no está orientado hacia ningún fin pues no comparece como forma auténtica en el juicio de gusto, no es objeto, no significa nada, es evanescente estéticamente, carece del *sin del fin*. Recordemos a Derrida: «no significa nada y punto» (1978: 107).

Sin embargo, al igual que en el caso de las formas arriba anotadas, errantes, sin concepto y a-significantes, pero no obstante orientadas a un fin, cortadas por la pureza de la escisión que determina la belleza –diríamos, con Derrida, dirigidas hacia un *telos* que comparece precisamente como su no presentación-¹⁰⁰, el ornamento de la «División» ha sido des-alojado de la clausura impuesta por el *ergon* y ya no mienta una forma accesoria, coartada en su donar-lo-

⁹⁹ Una de estas direcciones precisamente es aquella que procura desalojar no sólo la feble referencia al ornamento del § 14 sino la propia discreción y marginalidad de su inscripción en el § 51. Ambos gestos permitirían una suerte de rehabilitación estética del *páreigon* como una de las bellas artes.

¹⁰⁰ Derrida dice literalmente: “Lo puro nos da el sentido de la belleza en general, el *telos* puro de la belleza (como *no-telos*)” (1978: 109) y agrega más adelante, “si la belleza errante mantiene una relación de no-relación con su fin, su horizonte es el anuncio, signado por la imposibilidad, del fin, que presiona, que ejerce una coacción por su imposibilidad misma de un fin cuyo único ejemplo nos lo proporciona la *pulchritudo adhaerens*” (1978: 110).

bello. El ornamento pictórico ha visto ya no en la naturaleza sino en el arte la ausencia del *telos*, pero aun así, orientándose hacia él: no ha dejado de no representar nada –tal como no lo hicieron las follajerías ni los dibujos *à la grecque*-, mas el desprenderse del cierre de la obra le ha dado la autonomía necesaria para devenir finalizado.

De forma *ausente* del juicio, el *párergon* del § 14 se presenta en la «División» con la decisión resuelta de dar cuenta de un *maximum* de belleza artística, con un índice de forma autónoma ya no accesoria sino estéticamente válida en sí misma: el marco vale ahora como marco pues ya no enmarca nada.

Del mismo modo que las formas *parergonales* antes vistas, el ornamento errante del § 51 traslada al terreno del arte el gesto de Kant de concebir una estética eminentemente decorativa. No podría no hacerlo pues si no lo hiciera dejaría una esfera completa –la del arte-excluida de la posibilidad de la comparecencia de la pureza exacerbada, de la plena a-significancia finalizada. Y Kant no dejó de informarlo pero lo hizo no a favor de este *párergon* rehabilitado, sólo habló, en el mismo tercer momento, de fantasías y de música sin texto.

No es accidental ni accesoria la relación de los productos del ornamento errante del § 51 con lo que indicaban las temáticas *parergonales* del § 4 y del § 14. Diseños libres, follajerías de marcos y de papeles de tapizar, dibujos *à la grecque* ¿pueden dejar de ser vistos como análogos a las «tapicerías, molduras y toda suerte de amoblados» que verifica el arte ornamental pictórico? Creemos que no. Hay una línea de continuidad evidente que confirma nuestra tesis: en ambos casos la estética kantiana se muestra originariamente *parergonal*, bella, conforme a fin, vaga, a-significante y sin fin.

Pero ¿y las flores y las fantasías musicales? Veamos. Las primeras pueden explicarse según la escueta referencia que a ellas hace Kant en el propio pasaje que presenta al ornamento pictórico: «Pues un piso con *toda clase de flores*,¹⁰¹ una pieza con ornamentos de todo tipo...» (1790a: 231). Esta nominación hace evidente que cuando Kant habla de ornamentos de todo tipo aun cuando se haya referido *antes* a esas flores de toda clase está pensando, al igual que en el caso de los *parerga*, en un asunto propiamente decorativo. De la misma manera, tampoco hay razones para suponer que aquellas flores no sean naturales. No, son flores -inclasificables- pero además son naturales, y libres, errantes y a-conceptuadas, que no significan nada -son *parerga*- pero, con todo, conformes a fin (sin fin) pues son bellas.

¹⁰¹ La cursiva es nuestra.

Como veremos a continuación con la inscripción de la jardinería de placer como una de las artes pictóricas Kant vacila en esto de la administración ornamental de las flores errantes. Ya le ha dado -al pasar- el estatus artístico a lo que habitualmente se hubiera entendido sólo como un producto de la naturaleza: un piso con toda clase de flores –según el pasaje apuntado- es un lugar *parergonal* vestido ahora de arte, y bello. La problemática flor del § 4 ha sido instalada además en la esfera del arte. Cuestión curiosa.

No obstante, creemos que Kant intenta salvar este aparente conflicto entre el *facere* y el *agere* con el recurso aun más complejo de la jardinería de placer. La flor errante del primer momento ha sido trasladada, primero, al lugar artístico del *páreigon* pictórico y, luego, confirmada por sí misma en su calidad de arte –no obstante la concurrencia al todo de ésta de nuevos conglomerados naturales: agua, tierra y aire, entre otros. Kant mismo expresa su titubeo en la nota a pie de página del pasaje que analizamos exponiendo –visto en un sentido más transversal- los problemas programáticos que ha tenido para justificar la cuestión de la estética ornamental.¹⁰²

La explicación que hemos sugerido antes y que indica el sentido global del movimiento de la estética en la KU –orientada macizamente por un sentido decorativo- funciona con la misma plausibilidad en esto de la flor y su jardín. La aclaración de Kant evidencia la duda -global en lo estético- en la decisión de dotar de estatus de arte bello a un espacio natural. Pero no sólo eso, también denota la tensión interna, en lo íntimo de la «División», de situar a la flor en el paisaje propiamente ornamental –el piso con flores- o de remitirla en su *elemento* a la jardinería de placer -reserva hecha a la posibilidad de instaurar a la propia jardinería en el juego *parergonal*. Veremos eso a continuación cuando consideremos el asunto del *páreigon* como jardín.

¹⁰² La nota completa es esta: «Que se pueda considerar a la jardinería de placer como una especie de arte pictórico, si bien ella presenta corpóreamente sus formas, parece extraño; mas, puesto que toma sus formas efectivamente de la naturaleza (los árboles, arbustos, pastos y flores del bosque y del campo, al menos en un principio), y en ese sentido no es arte, como por ejemplo, la plástica, y tampoco tiene, como condición de su composición, ningún concepto del objeto y de su fin (como por ejemplo, el arte arquitectónico), sino simplemente el libre juego de la imaginación en la contemplación, en esa medida coincide con ella la pintura puramente estética, que no tiene un tema determinado (combinando entretenidamente aire, tierra y agua mediante luz y sombra). Juzgue el lector esto, en general, sólo como un intento de vincular las bellas artes bajo un principio, que esta vez debe ser en el principio de la expresión de ideas estéticas (por analogía con el lenguaje), y no lo considere como derivación a partir de aquél, que se tenga por decidida» (Kant 1790a: 231).

En el cuadro que hemos compuesto atribuyendo al ornamento pictórico la designación de expresión de la estética originariamente decorativa en clave artística –cuestión que Trottein no explora pero que podríamos ratificar a la luz del global de su tesis- ha quedado fuera la música errante –las fantasías sin tema y las composiciones sin texto. No sólo han sido excluidas tales formas bellas: la música en su conjunto ha sido relegada a otro lugar de la clasificación. En efecto, la condición de arte pictórico –y por ello figurativo- del *páreigon* ha impedido que la música tome un lugar seguro en lo ornamental. La música no es un arte de la forma y en consecuencia mal podría habitar visiblemente en las piezas, pisos y recámaras. Sin embargo, hay que tomar en serio eso de las fantasías a-temáticas: a la luz de la KU han sido instituidas como formas imponentemente libres, errantes y a-significantes. ¿Dónde caben entonces, si no es en el arte ornamental?

Kant ha nombrado una tercera especie de arte bello: la del bello juego de las sensaciones. La expone a continuación de las artes de la palabra y de las plásticas y da en su presentación una oscura argumentación sobre qué y cómo ha de juzgarse acá lo bello. Se trata, en corto, de la posibilidad de reflexionar matemáticamente la proporción de las oscilaciones del tono musical y de juzgar el contraste cromático de las variaciones de los colores con arreglo siempre a eludir la mera impresión sensorial –la pregunta sería cómo esquivar lo sensorial en un juego precisamente de sensaciones. Más allá de que el mismo Kant conceda que será difícil distinguir entre ambas posibilidades –entre lo bello y lo agradable en la música y el color-¹⁰³ lo esencial de esta versión artística es el concepto de juego.

Hay acá una probable línea de interpretación de la estética kantiana –que nosotros no seguimos pero que sugiere Trottein- que podría explicar la incrustación del juego en esto del arte bello. Suponemos que tal aproximación debiera asimismo conectar este asunto con el concepto crucial del juego libre (¿errante?) de las facultades del conocimiento. El problema con la insinuación de Trottein –quien plantea la posibilidad de reconsiderar la sensación a partir del juego- es que una estética kantiana de signo lúdico anclada en el sentido de lo que vierte la descripción de esta tercera especie de arte pondría las sensaciones en equivalencia con las formas. Así lo sugiere el propio Trottein: “*C’est-à-dire, una dernière fois, d’une esthétique qui ne s’efface plus au profit d’une philosophie de l’art, mais par une théorie de l’ornement*

¹⁰³ Kant sostiene: «Significa esto que no se puede decir con certeza si un color o un tono (sonido) sean meras sensaciones agradables, o si ya en sí son un bello juego de las sensaciones y traiga consigo, como tal, en el enjuiciamiento estético, una complacencia en la forma» (1790a: 232).

généralisé nous reconduit à une pensée de la sensation et du sensible, où la détermination fait place à la réflexion et où formes, œuvres et discours se résolvent en jeu” (1998: 673).

La localización de la música como juego con arreglo a lo que plantea Kant en la «División» no debiera -si seguimos el lugar donde sitúa la fantasía a-temática y la música sin texto- obliterar la posibilidad de que el lugar completo de la música en el § 51 sea de índole ornamental –este es, como se advierte, el argumento del propio Trottein. Es decir, el juego como *párreron*. Sin embargo, las apreciaciones hechas por Kant orientadas fundamentalmente a resolver el conflicto forma-sentido –al parecer sin éxito- le han impedido avanzar en una especificación más originaria del juego. Súmese a esto el que las fantasías y la música a-textual si han de ser errantes y además no significar nada no podrían consistentemente -¿dónde más podrían haber?- quedar fuera de la inscripción de la música –en general- en la clasificatoria kantiana de las bellas artes. El *párreron* de cualquier manera habita en el concepto de la música como arte.

Párreron, *qua* arte ornamental, traduce ahora la posibilidad autónoma y eficiente de constituir un arte bello por sí mismo en el autártico enclave estético de ciertos espacios de uso – desprovistos sin embargo de éste- disponibles únicamente para la contemplación visual figurativa. El ornamento pictórico ha resarcido la a-finalidad del *párreron* del *ergon*. Su originaria condición de marco, de ausencia, sin posibilidad alguna de inscribir el fin del fin -pues su falta era la de toda representación- da paso ahora a la presencia del *sin* que abre el juego en la belleza del arte. Los *parerga* del § 51, distribuidos en aquel espacio de libertad errante que dispensan pisos y recámaras, desenmarcados al fin –pero *sin* fin- de su inseparabilidad del *ergon* arrebatan a éste la escena de genuina belleza que en su momento –el del § 14- representaban las formas bellas de las artes de la forma. En su irrupción de la «División» el ornamento gana una autonomía que antes no le era propia y logra erguirse por sí mismo en un arte figurativo que ya no requiere ser montado sobre ninguna escena previa pictórica, escultórica o arquitectónica.

Sólo al prescindir del *ergon* dominante los *parerga* adquieren la posibilidad de una autonomía conforme a fin. Saliendo del *ergon* en busca del *sin* del fin el *párreron* blande un nuevo *ergon*: él mismo. Ha ocurrido un virtual punto de fuga: follajes de los marcos y de papeles de tapizar, flores y diseños libres, dibujos *à la grecque* y molduras, vestimentas y bellos amoblados, conforman todos, libres, errantes y sin concepto, no representando nada sino sólo placiendo, el lugar del *sin* del fin, en un encuadre carente de obra pero aun así dispuesto en la forma de un nuevo *ergon*: aquella nueva *especie de pintura*.

El páreigon como jardín

Resta por resolver aún una cuestión indispensable: ¿Queda esclarecida, sin fisuras, la constitución del arte *parergonal* a partir sólo de su referencia analógica a la pintura puramente estética? ¿Tiene que ver en algo el ornamento con aquel otro arte pictórico, la jardinería de placer? ¿Hay alguna injerencia del jardín en el *páreigon*? Esto requiere ser aclarado antes de intentar proveer el lugar originario del ornamento en la clasificación de las artes. Kant desliza el compromiso entre arte ornamental y jardinería una vez más a medio tono:

«Pues *un piso con toda clase de flores*,¹⁰⁴ una pieza con ornamentos de todo tipo (comprendido allí también el atavío de las damas) configuran en una fiesta fastuosa una especie de pintura...» (1790a: 231).

No obstante esto, previo al registro del arte ornamental, se describe en la KU la pintura y la jardinería. Esta última se presenta como el arte de la bella combinación de los productos de la naturaleza.¹⁰⁵

«[Es] el ornato del suelo con la misma diversidad (pastos, flores, arbustos y árboles, y aun aguas, colinas y valles) con que la naturaleza lo presenta a la mirada, sólo que compuestas [estas cosas corpóreas]¹⁰⁶ de otra suerte y en conformidad con ciertas ideas¹⁰⁷» (1790a: 231).

La jardinería de placer debe exhibir sujeta a las condiciones de la pintura en sentido lato sólo la apariencia de la extensión corpórea de los objetos de su universo; en su juego –para decirlo de algún modo– no cabe el compromiso de la verdad de los sentidos.

Una primera pregunta sería entonces por qué la KU no incorpora a la jardinería de placer dentro de la plástica, dado que trata –al igual que la escultura y la arquitectura, y a diferencia de la pintura– efectivamente con objetos corpóreos como «árboles, arbustos, pastos y flores del

¹⁰⁴ La cursiva es nuestra.

¹⁰⁵ Coextensivamente, Kant ha definido a la pintura puramente estética como el arte de la bella descripción de la naturaleza.

¹⁰⁶ Este sujeto curiosamente se encuentra en la oración siguiente del párrafo.

¹⁰⁷ Evidentemente, Kant se refiere aquí a las ideas estéticas.

bosque y del campo» (Kant 1790a: 231). ¿Qué estatuto diferente tiene la jardinería de placer en este sentido? Kant no la ha agregado a la plástica simplemente por una razón: la jardinería presenta sus formas corpóreas tomándolas *efectivamente* de la naturaleza y no sólo como una mera presentación corpórea de conceptos de cosas, tal como éstas *podrían* existir en la naturaleza, condición que sería el canon de la plástica -imitándola, al modo de la escultura, o como conceptos de cosas que sólo son posibles a través del arte y cuya forma no tiene por fundamento de determinación a la naturaleza, como lo hace la arquitectura (Kant 1790a: 230). La jardinería, así, no tiene su sitio en la plástica. Su interés es sólo la complacencia de los objetos “vistos”, de ahí que una de sus claves estéticas se halle justamente en la distribución espacial de tales cosas. Pero de acuerdo a esta precisión en torno a la jardinería ¿qué se resuelve en el arte del ornamento? Mucho.

El arte ornamental, del mismo modo que la jardinería, consiste en una serie de objetos -muebles, tapices, molduras, en suma, *parerga*- distribuidos de una cierta forma, en ningún caso en una obra sustantivamente compacta como unidad objetual como lo sería una obra escultórica o arquitectónica o incluso un cuadro puramente estético. Por ello Kant dice *una especie de pintura*, es decir, “algo similar a” pues el arte ornamental en su disposición estética sólo comparte con la pintura su función visual, su estar ahí para ser visto, despojado de toda utilidad y de acceso táctil. Con la jardinería, en cambio, tiene en común una cuestión fundamental: su distribución espacial. Es lo serial lo constitutivo en este nuevo paisaje decorativo, el despliegue de cada cosa corpórea, como *páreigon*, como forma bella, no adherida a un fin pero orientada a él.

Jardinería de placer, arte ornamental: «...un piso con toda clase de flores, una pieza con ornamentos de todo tipo...». Se ha establecido un pliegue distintivo. La posibilidad dada al artista de modelar las formas naturales en la jardinería de placer, de servirse de esta donación originaria sin fin alguno de determinación, debe resolverse también mediante la determinación de formas no naturales –las cosas corpóreas de aquella *pintura* no pintura- en una nueva ordenación bella: la adecuación de objetos enlazados nada más que por el destello de sus formas y desplegados de ese modo en una especie de *jardín no natural*, sólo contemplable tras haber sido reemplazados por el facere del artista ornamental tierra, árboles y pastos por molduras, tapices y muebles bellos.

Las habitaciones ornamentadas entonces han resultado ser jardines *parergonales*, una formación organizada *como si* se aprestara a ser usada, mas sólo expuesta para ser vista en algo

así como un simulacro de utilidad que dispone la escena sólo para el juego, o diríamos mejor, para una fiesta libre, a-conceptual, errante y ,además, fastuosa.

Especificaciones a la clasificación del ornamento en la «División»

Tenemos un *párreron* anclado en las artes pictóricas. El punto ahora es esclarecer su lugar en la «División». Tal cuestión debe derivarse de su nueva ontología y ésta determina que esta *especie de pintura* es en buena medida más deudora de la jardinería de placer que de la pintura propiamente tal: su rango estético está precisamente en su no-uso y en la belleza agregada de sus diversas formas objetuales (*parergonales*). Kant la ha sumado tibiamente al arte pictórico sin intentar especificar la *marca* de su filiación como arte bello, no obstante su guiño final a la mera pintura -«...como las *propiamente* así llamadas [...] está ahí sólo para ser vista...»

Aun así, este gesto no debe entenderse como esencialmente diferenciador pues la jardinería de placer también arregla y presenta los productos de la naturaleza sólo para ser vistos sin el menor sentido de utilidad en tal combinación. Pero no siendo diferenciadora esta analogía es entonces unificadora: lo único que hace es insistir sobre la condición figurativa de la complacencia a que dan lugar *párreron* y jardín.

A partir de esto, y sin dejar de atender a las propias dificultades y vacíos que expone el texto que analizamos, es posible conforme a sus aspectos constitutivos efectuar una suerte de distribución intrapictórica de estas tres artes, la que puede presentarse del siguiente modo:

(1) Un arte pictórico de orden puro: la pintura puramente estética. Esta sería el modelo de la especie, cuyas condiciones estéticas esenciales son su apariencia de extensión corpórea y su disponerse sólo para ser vista.

(2) La jardinería de placer, cuyas claves estéticas residen en a) la efectividad de la extensión corpórea de sus objetos, b) la distribución espacial de tales objetos, compuestos «de otra suerte y en conformidad con ciertas ideas»¹⁰⁸ (Kant 1790a: 231), es decir, el paisaje del jardín y c) esa especie de donación con que la naturaleza dispone sus productos para que el genio los combine y arregle bellamente: sólo formas naturales pueden ser las presentadas por el artista a la intuición, de tal modo que la jardinería de placer vendría a ser algo así como la composición de la naturaleza –el genio- sobre sí misma.

¹⁰⁸ Indudablemente, se trata de las ideas estéticas.

(3) El arte ornamental, que se presenta como un arte intermedio –no necesariamente equidistante- entre la mera pintura y la jardinería, comparte con ambas ciertos rasgos que lo jalen de uno y otro lado: tiene en común con aquélla el marco pictórico en el que habitan las formas *parergonales* y el montaje estético de éstas –festivo y fastuoso-; con la jardinería de placer, en cambio, el esquema de distribución espacial de los objetos, la extensión corpórea de los materiales del cuadro *parergonal*, el no uso de lo disponible para el uso -en un momento no artístico-, la escena arreglada pero únicamente para ser contemplada con los ojos: la suma de las formas a manos del artista.

El lugar del ornamento como arte -su filiación estética- es entonces el sitio de la síntesis pictórica: es el jardín despojado de lo bello natural pero en el que el artista ha logrado vaciar ahora con la validez del *facere* la errancia de las formas sin representación y absolutamente libres –y paradigmáticas- del primer y tercer momento. Expresa la fijación en el arte bello del sin del fin -vago y puro- de los diseños libres y follajes y del resto de las formas exquisitamente a-significantes.

Todo eso *es*, sin duda, pero también es algo más: esencialmente representa la eficacia de la transgresión del margen y la verificación del derrumbe de la marginalidad de un *párergon* accesorio. Tal giro ornamental es al mismo tiempo el anunciarse en sí mismo del *párergon* liberado, sacudido de la hostilidad estética de la obra, erguido en objeto propio, autónomo y errante: paradigmáticamente artístico, ya no es un margen ni un borde: es arte.

No deja de sorprender el que Kant no haya avanzado en la caracterización y descripción de este tercer arte pictórico –aunque en rigor no lo hizo respecto de ninguna de las bellas artes. Sin embargo, nuestra interpretación se encamina hacia la constatación de una suerte de rehabilitación *parergonal*. Si en el primer y tercer momento Kant presenta lo que hemos venido llamando las formas más imponentemente bellas –aquellas que son errantemente libres y sin concepto pero además a-significantes- lo hace como el modo más puro que tiene a la mano para expresar el sentido máximo, pleno, antonomástico de la conformidad a fin sin fin. Este sin, no obstante, no se muestra como un mero sin sino al modo de una mera forma sin fin: es la sustracción más pulcra del objeto y de toda representación lo que se juega en los follajes y en los dibujos *à la grecque*, pero en términos de una irrestricta autonomía. Si acá habita la belleza originariamente libre y errante y si Kant ha incorporado preferentemente a esta lista de formas lo que Derrida denomina “bellezas libres *artificiales*” (1978: 105) –súmense los diseños libres-, esto implica evidentemente que entre arte y *párergon* hay un compromiso estético más

originario aún que la relación *páreigon*-naturaleza -ello explicaría al mismo tiempo el que la presentación del ornamento, su génesis en la KU, ocurra montada justamente sobre las artes figurativas del § 14. Sin embargo, la cuestión que quedaba pendiente era la decisión de hacer efectivamente (programáticamente y discursivamente) del *páreigon* un arte bello: eso era inevitablemente lo que no ocurría con las formas errantes de la «Analítica», libres y vagas, puras y sin concepto, finalizadas y a-significantes, bellas, pero no *artísticas*.

Lo que resuelve la tibia incorporación de esa *especie de pintura* al arte bello es nada más pero tampoco nada menos que el gesto estético de Kant de incorporar en su teoría del arte lo más decisivo de la primera parte de la «Analítica»: las temáticas *parergonales* errantes y sin designio vertidas en los §§ 4 y 16. Sólo de esta manera logra la KU lo que podríamos llamar una satisfactoria rehabilitación artística del *páreigon*. Si Kant no hubiera hecho esta breve y tenue referencia al ornamento al interior de la «División» el *páreigon* habría quedado diseminado en una aún mayor dispersión de formas errantes habitando *qua* ejemplos sólo lugares marginales de la tercera *Crítica*.

Esta especie de verificación artística del ornamento expone definitivamente la restauración i) del rango de objeto propio que era esquivo al *páreigon*-accesorio y -al mismo tiempo- ii) de la condición de obra, ajena a las formas *parergonales* diseminadas en los ejemplos del primer y tercer momento. La rehabilitación del ornamento como una de las bellas artes no sólo reconstituye la marginalidad del *páreigon* del *ergon* –ocupando aquél el lugar de éste- sino que sobre todo afinca en el discurso del arte la errancia y pureza de los *parerga* de la «Analítica», en este último caso, transfiriendo al mundo de las obras la conformidad a fin sin fin de la vaga y diseminada forma bella.

La decisión kantiana de hacer del *páreigon* un arte bello no es entonces, como sugiere Trottein, de signo errático o está por así decirlo varada entre una línea estética y otra metafísica de lo bello, aun cuando la teleología gravita ostensiblemente desde el inicio en este último sentido.¹⁰⁹ La inscripción *parergonal* en el arte es un gesto de Kant que revela la necesidad programática de que aquellas formas bellas, errantes y *parergonales* adquieran el estatuto

¹⁰⁹ Para Trottein esta inscripción del *páreigon* en el arte bello, *qua* arte del bello juego de las sensaciones –particularmente como música-, se advertiría como la única posibilidad de la estética kantiana de escapar a una determinación metafísica –cuestión que evidenciaría una tensión permanente al interior del propio Kant: “*Il s’efforce alors de repenser l’art esthétiquement, évitant à grand peine de céder définitivement à la tentation d’une détermination de l’esthétique en termes de philosophie ou de métaphysique de l’art*” (1998: 667).

efectivo de obra, cuestión no menor si de lo que se trata esencialmente en el arte bello es del despliegue a-conceptual de la facultad de las ideas estéticas -el genio.

Imponentemente, la ornamentación –la rehabilitada- adquiere por vía del arte -constituyéndose ella misma en el *ergon* (antes desalojado)- la forma necesaria orientada al fin: la frescura ornamental del sin del corte puro surge de la propia des-adherencia al *ergon* enclaustrante.

Segunda Parte

«ESTÉTICA TRASCENDENTAL»: EL SER DEL ESPACIO Y DEL TIEMPO

I

DE LAS TENSIONES PRE-CRÍTICAS AL LUGAR INTRODUCTORIO EN LA KrV

Sentido de la «estética trascendental»

Proveeremos nuestra interpretación de la primera parte de la KrV -la «estética trascendental»- y en general la de todo el discurso kantiano en torno al problema estético suscribiendo la tesis de Martínez Marzoa de las “dos lecturas de Kant”. O sea: adheriremos si no en su totalidad al menos en un grado sustantivo a su distinción entre la lectura *M* del discurso filosófico de Kant, la –en su opinión- propiamente kantiana y la lectura *J*, aquella tentativa que es “jalonada” por el idealismo –fundamentalmente el de Fichte- y que el autor registra en buena parte de su obra como discurso *antikantiano* –naturalmente este *anti* se entiende asumiendo que Martínez Marzoa aquilata la lectura *M* como el auténtico centro del proyecto crítico de Kant y la versión *J* como una especie de (auto) evasión de la eficacia trascendental de *M*.¹¹⁰

Advertimos que no es el problema de la posibilidad del conocimiento sintético *a priori* – los juicios sintéticos *a priori*- el sentido último y más significativo de la preocupación de la KrV y de la crítica kantiana (problema que traduce *J*) sino el de la posibilidad *a priori* –el asunto de lo trascendental- del conocimiento en general –finito, como lo denomina Heidegger¹¹¹ (problema cifrado en *M*). De este modo no menor la «estética trascendental» adoptaría según la dirección *M* un registro distinto al habitualmente supuesto: las estructuras trascendentales del

¹¹⁰ En todo caso, no deja de ser insinuante la similitud de esta tesis de Martínez Marzoa con la de Heidegger en su *Kant y el problema de la metafísica*. En ambas versiones lo que se propone es el estado de huida o retroceso de Kant ante los rendimientos trascendentales de la imaginación pura.

¹¹¹ “El origen fundamental de la fundamentación de la metafísica es la razón pura humana, y en el centro de la problemática de la fundamentación está, como *lo más esencial*, precisamente el carácter humano de la razón, es decir, su carácter finito. Por lo tanto, para caracterizar el campo de origen, hay que concentrar los esfuerzos en la explicitación de la esencia de la finitud del conocimiento humano” (Heidegger 1929: 28) -la cursiva es nuestra. Más adelante insiste en esta orientación, como tarea de la KrV: “Para precisar la esencia de la finitud del conocimiento es necesaria una caracterización general de la esencia del conocer.” (1929: 28-9).

conocimiento empírico -de la experiencia posible, a saber: espacio y tiempo y las categorías- y su posibilidad de unidad o convergencia -es decir, los problemas asociados a esta estructura unitiva- serían la auténtica esencia -y preocupación- de la fundamentación kantiana de la metafísica –o sea, el sentido de la KrV.

Con ello, y a través de la adhesión a la versión de un movimiento filosófico centrípeto sobre las formas del conocimiento, se gana: i) la posibilidad de autentificar en la estructura de la síntesis pura el *contenido* esencial de la epistemología kantiana y ii) la especificación de espacio y tiempo como las formas originales –algo así como la originareidad de la trascendencia- de toda estructura ob-jetivadora de lo ente, de las cosas y del mundo sensible.¹¹²

Esta última cuestión es crucial pues lo que intentamos demostrar en esta investigación es precisamente la comparecencia determinante de ambas formas puras (espacio y tiempo) no sólo en tanto posibilidades ontológicas de lo ente sino determinadamente de lo bello. En suma: la opción interpretativa que hacemos traduce que si el proyecto vertido en la KrV es esencialmente la pregunta por las condiciones de posibilidad del conocimiento finito –la pregunta por el sentido de lo *a priori*, es decir, la apelación a la validez del conocimiento científico o, lo que es lo mismo, la elucidación de la síntesis pura-, entonces espacio y tiempo (la «estética trascendental») no juegan su esencialidad en la construcción propiamente tal de los juicios sintéticos *a priori* sino más bien en la consistencia epistemológica de todo juicio de conocimiento (lógico) y –lo que para nosotros es clave- en una relación epistémica determinante con el sentido estético (la posibilidad de la plasmación de lo bello) –léase constitución de los juicios sintéticos *a priori* de belleza. Procederemos en lo que sigue a reordenar las condiciones epistemológicas de la «estética trascendental» y a marcar en lo necesario aquellas implicaciones que adelanten la resolución de nuestro problema.

La «estética trascendental» es la primera parte de la doctrina trascendental de los elementos –la otra parte como sabemos es la «doctrina trascendental del método»- y constituiría según Kant la crítica de la sensibilidad. Dentro de la arquitectónica de las facultades de nuestra razón la sensibilidad sólo es concebida como una facultad pasiva, un mero receptáculo de

¹¹² Cuestión que será crucial en nuestro tratamiento de la relación entre las intuiciones formales y lo bello y que marca, además, una distancia sustantiva respecto de la versión que se ha preocupado de dilucidar y especificar el papel de espacio y tiempo en la constitución de los juicios sintéticos *a priori*.

intuiciones¹¹³ destinada al primer choque con la materia exterior. Ese primer momento del encuentro de nuestro psiquismo con la materia en orden a representarnos la realidad que nos rodea es proveído por una representación especialísima de nuestra mente: la intuición:

«...es el modo por medio del cual el conocimiento se refiere inmediatamente a dichos objetos [los de la experiencia]¹¹⁴ y es aquello a que apunta todo pensamiento en cuanto medio. Tal intuición únicamente tiene lugar en la medida en que el objeto nos es dado. Pero éste, por su parte, sólo nos puede ser dado [al menos a nosotros, los humanos]¹¹⁵ si afecta de alguna manera a nuestro psiquismo. La capacidad (receptividad) de recibir representaciones, al ser afectados por los objetos, se llama *sensibilidad*» (Kant 1781: 65, [A19/B33]).

Las intuiciones serían las únicas formas de encontrarnos con el mundo exterior, con aquella diversidad múltiple que constituye la materia de nuestro conocimiento. Como se sabe, Kant distingue –en principio– entre dos tipos de intuición: las puras y las empíricas. Estas últimas se refieren a un objeto (dado) por medio de una sensación –es decir, con la comparecencia del efecto que provoca en nuestra capacidad de representación aquel objeto por el que nuestra mente es afectada (Kant 1781: 65, [A20/B34]). Las intuiciones puras en sentido trascendental corresponden en cambio a aquellas «representaciones en las que no se encuentra nada perteneciente a la sensación» (Kant 1781: 66, [A20/B34]). Es decir, y esto es un asunto determinante en la «estética trascendental», la intuición pura es aquella parte de la intuición empírica que está, por definición, desprovista de todo rasgo de sensación material: se trata de aquella porción del fenómeno que –restada su materia, esto es, la que es intuida por la intuición empírica– aún concierne a éste pero sólo mediante una relación formal: la intuición pura es la *forma* del fenómeno. Kant señala:

«Así, pues, en la estética trascendental *aislaremos* primeramente la sensibilidad, separando todo lo que en ella piensa el entendimiento mediante sus conceptos, a fin de

¹¹³ En nuestro tratamiento de la relación entre las intuiciones de espacio y tiempo e imaginación nos referiremos a este sentido pasivo de la sensibilidad y a cómo es precisamente el sentido activo de la imaginación productiva la fuente efectiva de espacio y tiempo.

¹¹⁴ Este paréntesis es nuestro.

¹¹⁵ El paréntesis es de Kant.

que no quede más que la intuición empírica. En segundo lugar, apartaremos todavía de esta última todo lo perteneciente a la sensación, a fin de quedarnos sólo con la intuición pura y con la mera forma de los fenómenos, únicos elementos que puede suministrar la sensibilidad *a priori*» (1781: 67, [A22/B36]).

Kant ha procedido analíticamente -químicamente diríamos- para a partir del aislamiento de la propia sensibilidad despojar al fenómeno -o para ser precisos¹¹⁶, a la materia múltiple disponible- de todo rasgo y rastro empírico; le ha quedado sólo la condición formal del fenómeno en construcción, forma que estaría dada *a priori* en nuestra propia facultad receptiva y en ningún caso provendría de la propia *genética* de la multiplicidad empírica:

«Llamo, en cambio, *forma* del fenómeno aquello que hace que lo diverso del mismo pueda ser ordenado en ciertas relaciones. Las sensaciones sólo pueden ser ordenadas y dispuestas en cierta forma en algo que no puede ser, a su vez, sensación. Por ello, la materia de todo fenómeno nos viene dada únicamente *a posteriori*. Por el contrario, la forma del fenómeno debe estar completamente *a priori* dispuesta para el conjunto de las sensaciones en el psiquismo y debe, por ello mismo, ser susceptible de una consideración independiente de toda sensación» (Kant 1781: 66, [A20/B34]).

Esta es la expresión más nítida del giro epistemológico (copernicano) kantiano, pues - como se observa- finalmente la operación cognoscitiva de conocer la realidad fenoménica estaría determinada por la propia sensibilidad (veremos pronto que en rigor esto no es así), a tal punto que sin las formas o intuiciones puras no puede hablarse *stricto sensu* de fenómeno alguno. Así, la forma del fenómeno corresponde a la forma de la intuición y ésta ha de ser *a priori* para nuestro conocimiento de objetos. Hasta aquí no hay mayores inconvenientes con nuestra lectura -ya advertida- de entender la comparecencia de espacio y tiempo en la «estética trascendental» como la especificación de las condiciones epistemológicas de nuestro conocimiento válido -o sea, las condiciones trascendentales de la versión *M*. Por lo pronto, no habría objeciones de orden epistemológico al respecto.

¹¹⁶ Recordemos que el fenómeno (*Erscheinung*) sólo adviene a nuestro conocimiento una vez aplicados los conceptos puros del entendimiento.

Sin embargo, aquí hay una cuestión gravitante para nuestro estudio. En la «Observación sobre la anfibología de los conceptos de reflexión», último capítulo de la «Analítica de los principios», libro II de la «Analítica trascendental» en la KrV, Kant se refiere a espacio y tiempo no ya como elementos de la sensibilidad sino ahora como entes de la imaginación:

«La mera forma de la intuición, sin sustancia, no es en sí misma un objeto, sino la mera condición formal de éste (en cuanto fenómeno). Tal ocurre con el espacio y el tiempo puros (*ens imaginarium*), que, si bien constituyen algo en cuanto formas de intuición, no son en sí mismos objetos intuidos» (Kant 1781: 295, [A291/B347]).

Esta manera de referirse a espacio y tiempo como entes de la imaginación debe ser aclarada. Sabemos que la imaginación según la arquitectónica kantiana es junto al conocimiento y a la razón una facultad cognoscitiva de orden activo, pero no así la sensibilidad que en su rol pasivo sólo sustenta y recibe las intuiciones.¹¹⁷ Para decirlo de otro modo, la sensibilidad como facultad meramente receptiva no participa de nuestras potencias del espíritu en las faenas activas del conocer, y no podría hacerlo siendo como lo es sólo un receptáculo sensible.

Pero, entonces ¿cómo se explica esta relación trascendental entre espacio y tiempo e imaginación que señala la KrV?, ¿está Kant refiriéndose en todos estos casos a un mismo espacio y a un mismo tiempo?, ¿se trata de la misma capacidad de recibir sensaciones y de la misma facultad de imaginar?, ¿en qué sentido es fundamental esta diferencia si es que la hubiere?, y más aún ¿en qué determinaría esta eventual aclaración la perspectiva de la estética *parergonal*? Debemos intentar dilucidar estas preguntas. Antes de ello, sin embargo, debe esclarecerse la situación interna (o sea, la distribución de la eficiencia de lo *a priori* en tanto posibilidad) de la estructura trascendental del conocimiento empírico y –por ahora- dejar traslucir las condiciones que permitirán la verificación de la eficiente y decisiva comparecencia de espacio y tiempo en el acaecer de lo bello.

Kant plantea la conformación de lo dual como la estructura esencial *a priori* del conocimiento: intuición pura y concepto puro.¹¹⁸ Hasta acá no hay novedades. La complejidad

¹¹⁷ Según Kant la facultad superior de Conocer está constituida por estas cuatro facultades internas en vista del conocimiento fenoménico.

¹¹⁸ Kant ha planteado en varios pasajes de la KrV que sólo existen dos aspectos puros del conocimiento - «dos troncos del conocimiento humano», según la célebre frase. Especialmente en A15/B29, A51/B75, A77/B102, A68/B93, B139 y B150.

proviene de la pregunta por el estatus de esta relación dual o si se prefiere por las condiciones de determinación de esta relación *a priori*. Las dos facultades que están comprometidas en esta matriz cognoscitiva –determinando la presentación de la intuición pura y de las categorías- no son sensibilidad y entendimiento puro, sino imaginación trascendental y entendimiento puro (apercepción pura).

La «raíz común» de la que habla Kant es la imaginación pura, que en su presentarse tenue y a la vez trabado por la oscilación kantiana entre la originareidad pasiva o activa de espacio y tiempo (¿formas puras de la sensibilidad o de la imaginación?) es presentada como «desconocida para nosotros». Se tiene, pues, en la estructura *a priori* del conocimiento -en la trascendencia, diría Heidegger- y contra la indicación temprana de Kant –la de la correlación entre formas puras y sensibilidad- dos facultades cognoscitivas internas –imaginación pura y apercepción pura- que originan sendas formas puras del conocer: espacio y tiempo, por un lado, y categorías, por otro.

Tal es el cuadro epistemológico definitivo que se lee del planteamiento crítico kantiano: la matriz trascendental, la configuración de la estructura posibilitante *a priori* del conocimiento finito, empírico, o mejor, de la ciencia -las condiciones que posibilitan el aparecer del fenómeno, de la cosa, del objeto-, cuya validez es la examinada en la KrV. Pero si el objeto aparece sólo a condición de que la materia choque con esta trascendencia subjetiva, es decir, si la cosa (*Ding*) adviene como tal sólo luego de la determinación de nuestras formas puras ¿qué hay antes del objeto?, ¿qué define lo pre-objetual? Tenemos que responder algo más que: *la estructura posibilitante del conocer*; esto ya lo hemos mencionado y recurriríamos por lo que se ve a una tautología. Primero, qué no hay: no hay objeto (fenómeno) -de lo que se sigue que no hay juicio objetivo o cognoscitivo determinante-, no hay conocimiento, no está lo válido de la pregunta fundamental de la KrV (si aquella perseguía examinar las condiciones de validez –lo *a priori*- del conocimiento válido –el empírico), no hay, finalmente, determinación de nada. Salvo, que nos dirijamos a lo estético.

En este mundo, aun siendo constitutivamente ajeno al objeto habita un algo que implica necesariamente esta estructura trascendental, o parte de ella, como veremos en la sección siguiente de este capítulo –se advierte que esta es la proposición más densa de nuestra hipótesis de trabajo.

Volvamos a la especificación de la relación entre «estética trascendental» e imaginación. Una primera indicación de orden general: el tratamiento ambiguo, paradójico si se quiere, que

Kant hace del origen del espacio y tiempo como intuiciones puras es un continuo que cruza toda su obra pre-crítica y crítica. Ya hemos visto cómo en la KrV y con escolástica claridad establece la carta de nacimiento de espacio y tiempo en la sensibilidad. Sin embargo, un seguimiento atento del desarrollo de su pensamiento crítico no puede dejar dudas de que el origen trascendental de espacio y tiempo es la *facultas imaginandis*. Veamos esto.

En su primer escrito -la temprana disertación de 1746, titulada *La verdadera manera de calcular las fuerzas vivas*- el joven Kant, imbuido por la tesis leibniziana de considerar a los objetos como pre-existentes al espacio, visualiza precozmente en la imaginación –pudiéramos denominarla, *en general*- la capacidad de representación de los espacios y los tiempos que podemos concebir: “con la imaginación no podemos figurarnos uno [espacio] de más de tres [dimensiones]” (Torretti 1967: 96). Aunque no exhaustivamente elaborada, esta tesis del correlato trascendental entre ambas formas puras e imaginación denota en esta primera etapa de Kant más bien su intención de demostrar efectivamente ciertos atributos de espontaneidad del tiempo y del espacio. Se debe recordar que nuestro filósofo en esta época está lidiando con las concepciones leibnizianas y newtonianas referidas a un espacio de carácter físico, de ahí las profundas dificultades que tiene en torno a desarrollar en plenitud una concepción más de corte trascendental que físico-matemática de espacio y tiempo. Se trata, en la encrucijada flanqueada por las tesis de Leibniz y de Newton, de intentar resolver las cuestiones empíricas vinculadas a tales conceptos.¹¹⁹

Por otra parte, las dificultades que el programa kantiano ha tenido en establecer el origen de espacio y tiempo, en términos de una facultad que constituyera su origen, se han correlacionado directamente con la complejidad del propio estatuto ontológico de ambos conceptos, de un lado, como formas puras y únicas (totalitarias), y de otro, como particulares para las cosas del mundo –es decir, en su condición esencialmente intuitiva. Esto es muy importante porque conforma una especie de matriz interrogativa con miras a resolver lo que más adelante se dispondrá como intuición de lo bello.

¹¹⁹ Así lo marca Torretti: “...aunque desechemos estas especulaciones de Kant por demasiado fantásticas y vagas, debemos tomar nota de que ya en 1746, a los veintidós años de edad, buscaba establecer un lazo estrecho entre el aspecto práctico de la vida y nuestra capacidad de imaginar el espacio” (1967: 97).

Los indicios de la *Dissertatio*

Un momento decisivo en la metafísica del espacio y del tiempo para dilucidar su origen trascendental se produce con su famosa *Dissertatio*. En ésta Kant sostiene su nueva tesis acerca de espacio y tiempo, que se va a distanciar definitivamente de sus reflexiones anteriores de corte ya leibniziano, ya newtoniano. La nueva doctrina –que se mantendrá prácticamente idéntica respecto de ambos conceptos en la KrV- no sólo marca un punto de viraje crítico en torno a las ontologías previas de espacio y tiempo sino que, y aquí hay una segunda nota esencial, establece las condiciones de una efectiva distinción entre lo sensible y lo inteligible (o suprasensible), distingo que evidentemente proviene de la diferenciación leibniziana (contra Descartes) entre *sensibilidad* y *entendimiento*. La nueva tesis acerca de espacio y tiempo de la *Dissertatio* se puede resumir en que ambas intuiciones son condiciones universales para nuestro conocimiento sensible.¹²⁰ Este último es el único del que el sujeto puede dar cuenta *determinantemente*:

«Por consiguiente, todo lo que hay de sensible en el conocimiento depende de la índole especial del sujeto, en cuanto que es capaz de tal o cual modificación por virtud de la presencia de un objeto, índole que, según la variedad de los sujetos, puede ser en unos diversa de la de los otros, por el contrario, todo conocimiento que está exento de tal condición subjetiva sólo mira al objeto» (1770: 79).

Pocos pasajes del pensamiento de Kant resultan tan claros como éste respecto de la evidencia del sentido del giro cognoscitivo. Presenta a un sujeto que determina la posibilidad del conocimiento del mundo, de las cosas, de la realidad sensible y que, por las mismas razones del argumento, si no participa como sujeto cognoscente sólo asiste a una posibilidad distinta, extra-subjetiva (no objetivable) del conocimiento¹²¹ -o sea, no asiste a nada que sea una cosa. Este otro

¹²⁰ Como se puede colegir, el desarrollo hasta aquí del pensamiento de Kant expresado en el párrafo que comentamos no difiere –en su matriz epistemológica- del sentido fundamental de la KrV, según la opción de considerar este proyecto crítico como el examen de la validez de las posibilidades *a priori* del conocimiento científicamente válido.

¹²¹ A esto se refiere Martínez Marzoa cuando anota que la «reflexión» (entendida como la producción de un universal como tal y, al mismo tiempo, como autorreferencia) es precisamente la posición del objeto y, a una con ello, la constitución del sujeto: “La «reflexión» es, pues: la separación del proceder de construcción con respecto al caso concreto de su ejercicio, el tránsito de esquema a concepto, por lo tanto la constitución de un universal o fijación de un *quid*, la cual es a la vez la posición de objeto que es lo

conocimiento –el suprasensible- sería el determinado por el pensamiento respecto de las cosas tal como ellas *son* en sí, tarea que como nos enseña la KrV es inefable para el hombre.¹²² El conocimiento sensible –el empírico, o sea, la ciencia- es entonces un tipo de conocimiento cabalmente finito y como tal el único que está a disposición de nuestras capacidades cognoscitivas.¹²³ Las nociones de sensibilidad y de inteligencia se desarrollan en la sección II de la *Dissertatio*:

«La *sensibilidad* es la *receptividad* de un sujeto, por la que es posible que el estado representativo del mismo sea afectado de determinada manera por la presencia de algún objeto. La *inteligencia* es la *facultad* de un sujeto, por la cual es capaz de representarse lo que por razón de su condición no puede penetrar en sus sentidos. El objeto de la sensibilidad es lo sensible, y lo que no contiene sino lo que sólo puede ser conocido por la inteligencia, es lo inteligible. Lo primero se llamaba en las escuelas antiguas *fenómeno*; lo segundo, *noumeno*. El conocimiento, en cuanto sometido a las leyes de la sensibilidad, es *sensible*, en cuanto sometido a las leyes de la inteligencia, es *intelectual* o racional» (1770: 77).

Las implicancias fundamentales de esta diferencia trascendental entre ambos tipos de conocimiento, como vemos, se refieren a (i) que la sensibilidad ya no es sólo una *sub-especie* del intelecto –como postulaban Leibniz y Descartes- sino que tiene una autonomía propia en la faena de un particular tipo de campo cognoscitivo –el científico- y ii) que sólo la sensibilidad mediante sus propias leyes es la que puede efectivamente tener acceso al conocimiento del mundo sensible. Sin embargo, en la KrV Kant modifica esta base programática y expone

mismo que la autopoición constitutiva del sujeto como sujeto” (1992: 47). La identidad entre construcción y retroflexión es, como se observa, evidente.

¹²² La tesis del conocimiento sensible como radicalmente diferente del intelectual marca la ruptura definitiva de Kant con la fórmula leibniziana, que establecía que entre lo sensible y lo inteligible había sólo una diferencia de grado. Tal distingo trascendental, y ya no meramente lógico, ofrece asimismo un planteamiento decisivo en el umbral del pensamiento crítico-trascendental.

¹²³ Es a esta tesis a la que se refiere Martínez Marzoa cuando sostiene que “no hay otro conocimiento que la experiencia y sí, en cambio, en la experiencia misma, la distinción entre el contenido aquello que hace en general que tal o cual experiencia sea efectivamente una experiencia (en vez de, por ejemplo, una alucinación), esto es, entre lo empírico y aquello en lo que consiste el que eso empírico tenga en efecto *validez empírica*” (1992: 19). La cursiva es nuestra.

finalmente que el conocimiento de los objetos compromete no sólo a la sensibilidad sino también y trascendentalmente al entendimiento.

De estas formulaciones de 1770 se derivan a lo menos dos consecuencias significativas para la organización posterior de la filosofía de Kant –su etapa crítica propiamente tal- y que afectan desde *dentro* a nuestro problema de investigación. En efecto, intentaremos demostrar cómo es que a partir de la *Dissertatio* se hace efectiva la posibilidad de comprender a espacio y tiempo en los mismos términos y sentido que creemos son los que Kant siempre intentó darles –cuestión que en tanto demostración es clave para nuestra hipótesis de trabajo.

La sensibilidad como receptividad

Kant se ha referido a la sensibilidad como la receptividad del sujeto y ha eludido decididamente la opción de llamarle facultad, puesto que el uso de este término lo remitiría indefectiblemente a la inminencia de un principio activo¹²⁴ –y actuar *sobre* o *en* se opone por definición a ser afectado *por*. Esto es así porque para Kant el conocimiento sensible se producía en el momento en que el estado representativo [*status repraesentativus*, o sea, el estado de sus representaciones mentales] era *afectado*¹²⁵ de una cierta manera por la presencia de algún objeto (Torretti 1967: 152).

Como señala esclarecedoramente Torretti la nueva concepción del espacio aún no provee a Kant de las condiciones necesarias para resolver el problema de la interacción entre cuerpo y mente para la construcción del fenómeno: “Pero se mantiene firme en la convicción de que una modificación *pasiva* de nuestro estado certifica la presencia real de un objeto trascendente que lo causa” (1967: 153). Kant trata de escapar definitivamente del *fantasma de lo inteligible* de Leibniz y Descartes y para ello sitúa exclusivamente en la sensibilidad la posibilidad de entregar conocimiento fenoménico –incorporando, sin embargo, un nuevo problema trascendental: el de la plena capacidad de ésta para conocer. En suma, ha decidido –ya

¹²⁴ Como afirma Torretti, “‘Facultad’ (*facultas*), en la terminología de la escolástica alemana del s. XVIII, denota un principio activo” (1967: 152). Precisamente las definiciones de *facultad* y de *receptividad* que entrega Baumgarten en el § 216 de su *Metaphysica* permiten, a juicio de Torretti, evidenciar la directa conexión entre las definiciones de Kant –las de la *Dissertatio*- y la tradición escolástica: “Toda sustancia existente actúa, por tanto tiene la posibilidad de actuar o *facultad* (potencia activa, fuerza); si padece, tiene la posibilidad de padecer, esto es (potencia pasiva, capacidad), *receptividad*” (1967: 152).

¹²⁵ La cursiva es nuestra.

hemos dicho que más tarde reformula esta operación- que la inteligencia debe quedar al margen de toda potestad cognoscitiva, al menos de la posible para el sujeto.

De esta manera, y siguiendo su proyecto de 1770, Kant no duda en referirse a la sensibilidad como receptividad y no como facultad, convencido de que por esta vía nominal – muy en acuerdo con su doctrina de la separación irreductible entre los mundos sensible e inteligible, que constituye el centro metafísico de la *Dissertatio*- viene a despojar a aquélla de toda posibilidad, de todo aire leibniziano o cartesiano de ser confundida con una facultad intelectual, evitando con ello el riesgo de arruinar las bases de su propuesta de 1770. Sin embargo, ya la propia *Dissertatio* entrega por sí misma indicios de que esta cuestión declarativa requería una severa reformulación debido a razones del sentido del propio proyecto crítico de Kant. De modo que si de lo que se trata es de evitar todo riesgo de implicaciones leibnizianas o cartesianas en tal proyecto, lo natural es entonces despojar a la posibilidad trascendental del conocimiento de todo sentido activo-intelectual, esto es: situar el origen de espacio y tiempo en una facultad eminentemente sensible y del todo no inteligible -en la arquitectura facultativa de la *Dissertatio*: la sensibilidad. Hay acá diríamos un gesto más bien extrafilosófico que intratranscendental.

Espacio y tiempo en la tesis de la *Dissertatio*

La consideración del tiempo y del espacio, *qua* intuiciones puras, como «principios formales del *Universo como fenómeno*, absolutamente universales, católicos y que son además como el esquema y condición de todo lo sensible en el conocimiento humano» (1770: 101) constituye lo sustantivo y fundamental de la *Dissertatio*. Kant los describe como intuiciones puras. La tercera tesis acerca del tiempo en la sección III, «De los principios de la forma del mundo sensible», lo define como

«...una intuición, y puesto que es concebida previamente a toda sensación, como *condición* de las relaciones dadas en las cosas sensibles, es una intuición, no sensual, sino *pura*»¹²⁶ (1770: 103).

¹²⁶ El párrafo original dice: «*Idea itaque Temporis est intuitus, et quoniam ante omnem sensationem concipitur, tanquam conditio respectuum in sensibilibus obviorem, est intuitus non sensualis sed purus*» (Kant 1770: 102).

En relación al espacio, Kant no desarrolla –como tampoco lo hace en la KrV- mayores variaciones en torno a la ontología establecida para el tiempo. En la misma sección anterior define al espacio (tercera tesis) como:

«...una intuición pura, puesto que no es un concepto singular compuesto de sensaciones, sino que es la forma fundamental de toda sensación externa»¹²⁷ (1770: 115).

Kant ha definido hasta acá al espacio y al tiempo como “representaciones intuitivas – puras-, radicadas en nuestra sensibilidad” (Torretti 1967: 172). No obstante, y aquí viene una cuestión radical, en este mismo texto define al espacio y al tiempo como entes de la imaginación, tesis que reiterará como una especie de ratificación trascendental en la KrV,¹²⁸ en la ApH¹²⁹ y en el OP.¹³⁰ Respecto del tiempo escribe en la sexta tesis:

«Aunque el tiempo en sí y considerado absolutamente es un *ente imaginario*,¹³¹ sin embargo, por lo que toca a la ley inmutable de lo sensible como tal, es un concepto muy

¹²⁷ En el original Kant señala: «*Conceptus spatii itaque est Intuitus purus; cum sit conceptus singularis, sensationibus non conflatus, sed omnis sensationis externae forma fundamentalis*» (1770: 114).

¹²⁸ Kant plantea en A 291/B 347: «La mera forma de la intuición, sin sustancia, no es en sí misma un objeto, sino la mera condición formal de éste (en cuanto fenómeno). Tal ocurre con el espacio y el tiempo puros (*ens imaginarium*), que si bien constituyen algo en cuanto formas de intuición, no son en sí mismos objetos intuidos» (1781: 295).

¹²⁹ «Las intuiciones puras del espacio y del tiempo pertenecen a la primera especie de representación». Kant, en este § 28 –«De la imaginación»-, ha presentado a la imaginación (*facultas imaginandis*) o facultad de tener intuiciones sin la presencia del objeto como «productiva, esto es, una facultad de representarse originariamente el objeto (*exhibitio originaria*)» o «meramente evocadora (reproductiva)» (1798: 71). Como se deduce, espacio y tiempo puros pertenecen a la imaginación productiva o autora – como la denomina Kant también acá.

¹³⁰ Aún más clara es la referencia a la condición de espacio y tiempo como entes imaginarios que aparece en el Pliego VII del OP, pág. 1: «Espacio y tiempo no son Objetos de intuición, sino meramente sus formas subjetivas, inexistentes fuera de las representaciones y dadas tan sólo en el sujeto, es decir: su representación es un acto del sujeto mismo, un producto de la imaginación para los sentidos del sujeto; es la causa de la percepción, objeto en el fenómeno (*Phaenomenon*), mas no derivada (*repraesentatio deriuvativa*) sino originaria (*originaria*); su Principio no fundamenta a la metafísica, sino a la filosofía trasc[endental]...» (1938: 534-5) –los corchetes son de Kant.

¹³¹ La cursiva es nuestra.

verdadero, que es a su vez condición de toda representación intuitiva y que se extiende indefinidamente sobre todos los objetos posibles de los sentidos»¹³² (1770: 111).

En relación al espacio, la quinta tesis registra:

«Aunque el concepto de espacio, como algo objetivo propio de un ente real o de una propiedad suya, sea *imaginario*,¹³³ sin embargo, respecto de todo lo sensible, no sólo es muy verdadero, sino que es también el fundamento de toda verdad en el orden de la sensibilidad externa»¹³⁴ (1770: 121).

Se podría objetar que en ambas tesis el sentido de *imaginario* tiene el significado de irreal, es decir, caído por así decirlo fuera de toda realidad. No obstante, lo que vemos acá –y eso es lo significativo– es la clara noción de que espacio y tiempo son intuiciones que se relacionan con la imaginación a tal punto que *son* imaginarios. Esto es muy complejo, porque si no se sigue con atención el desarrollo del pensamiento kantiano se corre el riesgo de eludir el rigor de su sistemática y –lo que es más serio aún– de comprender equívocamente su proyecto trascendental.

¹³² En la *Dissertatio* se lee: «Quamquam autem *Tempus* in se et absolute positum sit ens imaginarium, tamen, quatenus ad immutabilem legem sensibilibium qua talium pertinet, est conceptus verissimus, et, per omnia possibilia sensuum obiecta, in infinitum patens, intuitivae representationis conditio» (Kant 1770: 110).

¹³³ La cursiva es nuestra.

¹³⁴ En el original Kant sostiene: «Quamquam *conceptus spatii*, ut obiectivi alicuius et realis vel affectionis, sit imaginarius, nihilo tamen secius, *respective ad sensibilia quaecunque*, non solum est *verissimus*, sed et omnis veritatis in sensualitate externa fundamentum» (1770: 120).

II

LA EFECTIVIDAD DE LOS *ENS IMAGINARIUM*

Una de las claves para confirmar esta tesis –la de la vinculación trascendental entre espacio y tiempo e imaginación- es una cuestión que aparece más robustamente en la KrV y sistematizada en el OP, y es el asunto de la consideración de ambas formas puras como únicas y a la vez como particulares. Este aparente nudo sólo se aclarará considerando –más bien poniendo en juego- el discurso kantiano ya referido, desde el cual debe emerger el sentido final que queremos establecer, esto es, no sólo que espacio y tiempo son intuiciones de la imaginación pura sino que por ello ambas formas implican un compromiso trascendental en el mundo estético.

En la KrV se plantean dos cuestiones decisivas en torno a lo que hemos discutido. Estas ideas son: i) la distribución conceptual –la ontología- de espacio y tiempo como a) espacio y tiempo *únicos* y b) espacio y tiempo particulares, y ii) la ratificación –ahora en clave crítica- de que ambas intuiciones son entes de la imaginación. Desarrollemos esto.

Distribución conceptual –la ontología- de espacio y tiempo como a) espacio y tiempo *únicos* y b) espacios y tiempos particulares

El punto estriba en lo siguiente: ¿cómo dar cuenta satisfactoriamente de ambas distribuciones ontológicas de espacio y tiempo: de un lado, su condición de espacio y tiempo únicos, es decir, la exposición de su unidad totalitaria como formas únicas y universales de los fenómenos y, de otro, la consideración particular de su naturaleza intuitiva? En A 25/B39 dice Kant del espacio:

«El espacio no es un concepto discursivo o, como se dice, un concepto universal de relaciones entre cosas en general, sino una intuición pura. En efecto, ante todo sólo podemos representarnos un espacio único» (1781: 69).

El argumento en A32/B47 es idéntico respecto del tiempo:

«El tiempo no es un concepto discursivo o, como se dice, universal, sino una forma pura de la intuición sensible. Tiempos diferentes son sólo partes de un mismo tiempo» (1781: 75).

Se tiene entonces que ambas intuiciones son puras, únicas, subjetivas y formales. Sin embargo, en la misma «estética trascendental» -y aquí estriba el punto de inflexión respecto del estado no sólo ontológico sino estético de ambas formas puras- se dice que espacio y tiempo pueden ser considerados también como *partes* de aquellos espacios y tiempos únicos. Sobre esta particularización del espacio se dice en la KrV:

«Cuando se habla de muchos espacios, no se entienden por tales sino *partes*¹³⁵ del mismo espacio único. Esas partes tampoco pueden preceder al espacio único y omnicompreensivo como si fueran, por así decirlo, elementos de los que se compondría, sino que solamente pueden ser pensadas dentro de él. El espacio es esencialmente uno» (Kant 1781:69 [A25/B39]).

De nuevo, en relación al tiempo la argumentación es la misma que la del espacio y ya la hemos apuntado. De esto se desprende, no sin cierta dificultad, que en la «estética trascendental» habría algo así como dos tipos de comparencias de espacio y tiempo. No podemos, porque no estamos autorizados por Kant para ello, suponer que hay dos ontologías de espacio y tiempo - este argumento queda invalidado por la primera consideración que se analiza: que espacio y tiempo son únicos. Entonces ¿cómo entender tal maniobra constitutiva de ambas intuiciones puras y sobre todo su aspecto intuitivo-particular?, porque de lo que se trata en definitiva es de mantener intactas las nociones de espacio y tiempo –únicos o sus particularizaciones- como formas puras *a priori* de nuestra mente. Es decir, bajo ningún aspecto podemos considerar siquiera una cuota menor de materia en esta elucidación: las intuiciones empíricas no son

¹³⁵ La cursiva es nuestra.

espacio y tiempo –de no ser así, éstas no serían formas *a priori*-, no obstante se relacionan con ellos como la materia con la forma.¹³⁶

Kant ha transformado precisamente -su programa crítico no hubiera podido avanzar de otro modo- la piedra de toque de su «estética trascendental»: la noción de intuición. Torretti lo refiere del siguiente modo: “...no podemos ignorar que al calificarlos así [a espacio y tiempo como intuiciones en que se manifiesta nuestra capacidad sensible] Kant amplía el alcance del término »intuición« y quiebra la determinación tradicional, inicialmente adoptada por él, de la representación sensible como una forma de representación puramente pasiva” (1967: 173). Lo que ha hecho Kant es dar una suerte de actividad, de espontaneidad a espacio y tiempo precisamente porque la sensibilidad, *qua* fuente original de ambas formas puras, no podría participar dado su propio estatuto de ningún modo de actividad: esta determinación activa - digamos, efectiva- de espacio y tiempo no puede provenir sino de la imaginación trascendental.

Pero ¿cómo entender esta ampliación del “alcance” del concepto de intuición? Porque el problema aparentemente sigue intacto: las intuiciones puras no pueden correlacionarse sensiblemente con las intuiciones empíricas, pero sin embargo son las formas universales de los fenómenos.¹³⁷ Si espacio y tiempo no son ya meros receptáculos de intuiciones, si son ellos mismos intuiciones y del tipo puras, *a priori* y formales, pero además activas –condición que han ganado con el giro copernicano-, debemos aclarar entonces en qué consiste esta efectividad.

Con arreglo a la «estética trascendental», y a lo que de ella ratifica el OP, son los espacios y tiempos particulares en tanto partes del espacio y tiempo únicos los que constituyen «lo formal de la unidad de lo múltiple sin Objeto» (Kant 1938: 465), aquella forma pura de la intuición sensible «que hace que lo diverso del mismo pueda ser ordenado en ciertas relaciones» (Kant 1781: 66 [A20/B34]). Se trata de la forma *efectiva* mediante la cual espacio y tiempo se conectan con la materia sensible, y aun cuando en aquéllos no debe estar presente el más mínimo rastro de afección, sin este choque fenoménico –en el que ambas formas operan como determinaciones de nuestra representación del objeto presentado- el objeto de nuestro conocimiento simplemente nunca advendría.

¹³⁶ En efecto, como la «estética trascendental» lo indica las intuiciones empíricas corresponden a la distribución de las sensaciones materiales al interior de cada intuición sensible; las intuiciones puras, en cambio, son «sólo la forma del fenómeno...aquello que hace que lo diverso del mismo pueda ser ordenado en ciertas relaciones» (Kant 1781: 66 [A20/B34]). Como sabemos, sólo estas últimas intuiciones, las puras –es decir, espacio y tiempo-, pueden ser suministradas por la sensibilidad *a priori*.

¹³⁷ Así, en el OP aparecen ambas formas como «sólo lo formal de la composición (*complexus*) de Objetos posibles de las percepciones del sentido externo e interno» (Kant 1936-38: 464).

La actividad-efectividad de espacio y tiempo, *qua* particulares, es pues su función ordenadora de lo pre-objetual. Estos espacios y tiempos particulares son lo que la KrV denomina *intuiciones formales* y corresponden a aquello a lo que se refieren las exposiciones metafísica y trascendental de la «estética trascendental». A los espacios y tiempo únicos -aquella multiplicidad pura, indefinida, infinita e ilimitada- es en cambio a lo que Kant llama en la KrV y en el OP *formas de la intuición*. Aquellas intuiciones formales libres de todo dato sensorial o materia de la intuición constituyen nuestras representaciones intuitivas de estas puras multiplicidades infinitas y continuas (formas de la intuición) (Torretti 1967: 177).¹³⁸ Se advierte, luego, no una diferencia ontológica en este distingo sino sólo una especificación del alcance epistemológico de las formas puras de nuestra mente.¹³⁹ Ahora es posible comprender aquello que Kant indica en el inicio del pliego VIII del legajo undécimo del OP (XXII, 524) y que en principio aparece de tan oscura factura:

«Ciertamente, el espacio no es sino la forma de la intuición externa y lo subjetivo del modo de ser externamente afectado; y sin embargo, en cuanto que es algo dado externamente y viene considerado como relación real, debe preceder, con todo, a la experiencia, en la medida en que es pensado como Principio de posibilidad de percepciones» (Kant 1938: 440).

¹³⁸ Continúa Torretti: “Este distingo entre »forma de la intuición« e »intuición formal« se vincula directamente con la teoría de la imaginación productiva. Kant dirá que ésta »produce« la intuición formal del espacio y el tiempo al reunir (sintetizar) las multiplicidades puras que son la »forma« de la intuición” (1967: 177).

¹³⁹ En la «Deducción trascendental del uso empírico universalmente posible de los conceptos puros del entendimiento» (en el capítulo de la «Deducción trascendental» de la segunda edición de la KrV), Kant expresa con claridad esta diferencia en la función epistemológica de espacio y tiempo: no se representan *a priori* simplemente como *formas* de la intuición sensible sino directamente como *intuiciones* que contienen una variedad y, consiguientemente, con la determinación de la *unidad* de tal variedad (1781: 171 [B160]). La nota a pie de página a esta referencia a espacio y tiempo es aclaratoria en dos sentidos: i) especifica la doble condición de espacio y tiempo, y ii) identifica –tácitamente- a la imaginación en su rol de fuente de ambas formas puras: «El espacio, representado como *objeto* (tal como lo requiere efectivamente la geometría), contiene algo más que la mera forma de la intuición: es una *fusión*, dentro de una representación *intuitiva*, de la variedad dada según la forma de la sensibilidad. De modo que la *forma de la intuición* sólo suministra variedad a la representación, mientras que la *intuición formal* le proporciona la unidad. Con el fin de hacer notar que esta unidad precede a cualquier concepto, sólo la había atribuido, en la estética [trascendental], a la sensibilidad, pero, de hecho, presupone una síntesis que, sin pertenecer a los sentidos, es la que hace posibles todos los conceptos de espacio y tiempo. En efecto, es a través de ella (dado que el entendimiento determina la sensibilidad) como se *dan* el espacio o el tiempo en cuanto intuiciones. Por eso pertenece la unidad de esa intuición *a priori* al espacio y al tiempo, no al concepto del entendimiento» (1781: 172 [B161]). Como se advierte, si esta síntesis no se *produce* en la sensibilidad y si no puede producirse en el entendimiento, entonces radica en la imaginación.

Con claridad observamos ahora que no se trata en la «estética trascendental» de dos géneros o especies de espacios y tiempos distintos sino de un mismo y único espacio y de un mismo y único tiempo: *qua* formas de la intuición, el espacio y el tiempo no son otra cosa que lo subjetivo del modo de ser externa e internamente afectado; *qua* intuiciones formales, espacio y tiempo son sólo el principio de la posibilidad de la experiencia –es decir, el fundamento del armado trascendental de la versión *M* que apuntamos.

La distinción que acabamos de ver entre las multiplicidades puras (formas de la intuición) y las representaciones efectivas del espacio y tiempo únicos (intuiciones formales) traduce –con Torretti- la posibilidad cabal de que las intuiciones empíricas obtengan una especificación espacio-temporal a partir de la posibilidad general dada por espacio y tiempo unitarios: “cada objeto sensible [conforme a la nueva epistemología kantiana] está condicionado en su ser por el espacio y el tiempo universales y se presenta como una parte, como una concretación parcial de éstos” (Torretti 1967: 178). Las intuiciones formales, así, aparecen como activas sólo en la tarea de establecer aquellos límites de la multiplicidad pura que habrán de convertirse en la construcción del fenómeno en los propios lindes estructurantes de la intuición empírica: sólo de este modo la posibilidad de la experiencia de la que habla el OP puede ser garantizada:

«Espacio, tiempo y la unidad absoluta de ambos en la conexión de la intuición sensible en el espacio y en los sentidos puros del tiempo. [...] Espacio y tiempo: la intuición del Objeto (según la forma). La conciencia de la unidad en la composición en el sujeto de la absoluta totalidad, según esta intuición» (Kant 1936-38: 468).¹⁴⁰

Es justamente en el centro de esta distinción entre espacio y tiempo como intuiciones formales y como formas de la intuición donde es posible ahora comprender el lugar y el papel

¹⁴⁰ Es esta conciencia de la unidad (representaciones espacio-temporales efectivas) de la absoluta totalidad (multiplicidades puras) en el sujeto la que Torretti identifica con nuestra representación del espacio y el tiempo mismos (intuiciones formales): “una conciencia de nuestra propia sensibilidad, esto es, como una conciencia de nuestra posibilidad general de percibir o imaginar objetos sensibles particulares” (Torretti 1967: 178). Tal conciencia no es otra cosa sino los límites que la imaginación productiva actualiza a partir de las pautas que espacio y tiempo únicos le suministran como principio de posibilidad del enlace de lo múltiple (propio) en la unidad sintética de percepciones de la experiencia (Kant 1936-38: 468).

dado por Kant a la imaginación en tanto facultad originaria de ambas formas puras. Revisemos esto.

Espacio y tiempo *imaginarios*

En el giro dado en la KrV al origen de espacio y tiempo -que traduce ahora ambas formas como *ens imaginarium*- Kant lo que hace es intentar darles –asegurando así la validez de la posibilidad de lo empírico, es decir, garantizando su función trascendental- un más largo alcance epistemológico.

De este modo, i) si la acción envolvente (determinante) de la intuición formal respecto de la intuición empírica no puede ser pasiva, pues se trata acá justamente de un acto de determinación y ii) si la relación efectiva entre las intuiciones formales y las multiplicidades puras se manifiesta en que éstas son sintetizadas por nuestra mente en aquéllas, se sigue que ambos gestos de espontaneidad necesariamente deben ser administrados por una facultad de estatuto activo con jurisdicción en lo intuitivo puro: como esta facultad no puede ser el entendimiento ni la sensibilidad –por lo dicho- entonces no puede ser otra que la imaginación pura. El correlato de esta disposición activo-efectiva que exhiben espacio y tiempo (intuiciones formales) se observa en el estatus pasivo de espacio y tiempo únicos (multiplicidades puras) –tal es su condición originaria: “...en cambio, la multiplicidad pura que la imaginación productiva recoge y sintetiza no es representable como tal, y es sólo el residuo que resta si, partiendo de nuestras representaciones efectivas –las »intuiciones formales«- hacemos abstracción del vínculo que unifica su contenido. Ahora bien, al aislar en el pensamiento este residuo quedamos por fin en estado de comprender en qué consiste el aspecto pasivo de nuestras representaciones de espacio y tiempo.” (Torretti 1967: 178).

Vemos que espacio y tiempo se correlacionan efectivamente con la doble condición facultativa de la imaginación: sensibilidad y espontaneidad; de ahí que sea en esta facultad semi-sensible y semi-inteligible y no en la sensibilidad donde se originen los espacios y los tiempos de los que habla la «estética trascendental» y quede resguardado, de esta manera, el argumento

trascendental proveído en ese mismo lugar. Espacio y tiempo habitan radical y primitivamente en la imaginación.¹⁴¹

Pero ¿se trata en este caso de la misma imaginación que está comprometida en las operaciones epistémicas del entendimiento con la materia, es decir, de la imaginación empírica? Evidentemente no. La imaginación que opera en la síntesis de las intuiciones formales es aquella imaginación que Kant denomina productiva, a diferencia de la reproductiva o meramente empírica comprometida en el andamiaje cognoscitivo óntico determinado por el entendimiento. En su faceta común, la imaginación reproductiva está determinada por la inteligencia y en ese sentido, no obstante su activa labor sintética reproductiva de imágenes intuitivas, exhibe un evidente tono pasivo en lo tocante al conocimiento.¹⁴²

La imaginación que es fuente de espacio y tiempo no puede tener alcance alguno en lo sensible pues ambas intuiciones son esencialmente puras. Se trata, como vemos, de la imaginación pura “que produce absolutamente y se distingue por tanto de la ordinaria imaginación »empírica«, esencialmente reproductiva y recombinadora” (Torretti 1967: 175). Adelantemos una cuestión indispensable para nuestro avance: la imaginación que es fuente de espacio y tiempo, la imaginación que participa en el libre e incondicionado juego con el entendimiento en el juicio de gusto y la imaginación que es origen de las ideas estéticas es una y la misma: la imaginación pura, productiva¹⁴³, trascendental, estética o *plástica*.¹⁴⁴

¹⁴¹ «Espacio y tiempo son productos (pero productos primitivos) de nuestra propia imaginación; por tanto, intuiciones producidas en cuanto que el sujeto se afecta a sí mismo y, por ello, fenómeno, no cosa en sí» (Kant 1936-38: 510).

¹⁴² La imaginación reproductiva en el cometido de la síntesis empírica ya debe presuponer –en ella y por ella- la síntesis pura que ella produce. Por eso la síntesis pura, a diferencia de la síntesis reproductiva, no obstante ambas ser determinadas por la imaginación como la facultad de síntesis, forma parte de las condiciones del conocimiento sintético *a priori*. «Pero es claro que incluso esta aprehensión [pura] de lo diverso no produciría por sí sola ni una imagen ni una combinación de las impresiones, si no existiera un fundamento subjetivo, una percepción, a partir de la cual pasara el psiquismo a otra distinta para trasladarse de ésta a la siguiente y formar así series enteras de percepciones, es decir, si no hubiera una facultad reproductiva de la imaginación, una facultad que es de carácter meramente empírico» (Kant 1781: 145, [A 121]).

¹⁴³ «En la medida en que la imaginación es espontaneidad, también la llamo a veces imaginación *productiva*, con lo cual la distingo de la reproductiva, cuya síntesis se haya sujeta exclusivamente a leyes empíricas, a saber, las de la asociación, y que, por ello mismo, no aporta nada a la explicación de la posibilidad del conocimiento *a priori*. Consiguientemente, la imaginación reproductiva pertenece a la psicología, no a la filosofía trascendental» (Kant 1781: 167, [B152]). Se entiende con esto que la acción de espontaneidad –de la que habla Kant- que la imaginación trascendental ejecuta en la diversidad de la intuición pura es precisamente la presentación de lo intuible (originariamente): espacio y tiempo. Por ello, el filósofo aclara: «Este es el momento oportuno para explicar la paradoja que debió llamar la atención a todos los lectores cuando expuse la forma del sentido interno (cf. § 6), paradoja consistente en que este

Más allá de esta por decirlo así copiosa denominación, observamos un tratamiento disímil de la imaginación pura en los textos kantianos en general y en la KrV en particular. Por de pronto, la imaginación pura es aquella que enfrenta la tarea de servir de base trascendental a todo conocimiento finito. En la «Deducción trascendental» se anota:

«Tenemos, pues, una imaginación pura como facultad del alma humana, como facultad que sirve de base a todo conocimiento *a priori*. Por medio de ella combinamos lo diverso de la intuición [pura], por una parte, y, por otra, lo enlazamos con la condición de unidad necesaria de la apercepción pura. Ambos extremos, es decir, sensibilidad y entendimiento, tienen forzosamente que interrelacionarse a través de esta función trascendental de la imaginación, ya que, en caso contrario, dichos extremos suministrarían fenómenos, pero no objetos de conocimiento empírico, ni, por tanto, experiencia alguna» (Kant 1781: 147-8, [A 124]).

La tarea trascendental esencial de la imaginación pura es -como se advierte- la de efectuar la síntesis pura *a priori*. A partir de aquélla -la imaginación- es posible la experiencia a través de un hacer efectiva de modo completamente *a priori* la síntesis ontológica:

«...la imaginación es una facultad de síntesis *a priori*. Por ello la denominamos imaginación productiva. En la medida en que esa imaginación no pretende ir más allá de la necesaria unidad en la síntesis del fenómeno, en lo que a diversidad de éste se refiere,

sentido nos presenta, incluso a nosotros mismos, a la conciencia sólo tal como nosotros nos manifestamos a nosotros mismos, no tal como somos en nosotros mismos. En efecto, nosotros sólo nos intuimos según somos *afectados* interiormente...» (Kant 1781: 167, [B153]).

¹⁴⁴ En su ApH, Kant se refiere de este modo al sentido de la imaginación plástica: «Antes de que el artista pueda exponer una figura corpórea (por decirlo así tangiblemente) tiene que haberla acabado en su imaginación, y esta figura es entonces una ficción que, cuando es involuntaria (como, por ejemplo, en sueños) se dice fantasía y no pertenece al artista; más cuando está regida por el albedrío se llama composición, invención. Si el artista trabaja con imágenes semejantes a las obras de la naturaleza, sus productos se dicen naturales, si lo hace con imágenes que no pueden darse en la experiencia (como el príncipe de Palagonia en Sicilia), los objetos así formados se califican de caprichosos, de no naturales, de figuras monstruosas, y tales ocurrencias son como los resultados del soñar despierto...» (Kant 1798: 81). Siendo la imaginación plástica la especie de la imaginación productiva encargada de la faena intuitiva en torno a las figuras artísticas, podemos, con rigor, denominar propiamente estética a este tipo de imaginación.

podemos dar a tal unidad el nombre de función trascendental de la imaginación»¹⁴⁵
(Kant 1781: 147, [A 123]).

Lo que queremos poner de relieve son dos notas: (i) el sentido determinante de la imaginación trascendental en la constitución de las formas puras en tanto intuiciones formales -a través de la síntesis de la aprehensión pura que opera- y, sólo porque esto es posible, (ii) la condición de la imaginación trascendental como posibilidad interna de la unidad esencial de la síntesis ontológica (Heidegger 1929: 151).

Sentido determinante de la imaginación trascendental

Al interior de la síntesis de aprehensión pura la imaginación trascendental determina la constitución de aquella diversidad que exhibe la intuición pura, esto es, constituye al espacio y al tiempo como intuiciones formales: presenta la propia unidad originaria de espacio y tiempo: es *exhibitio originaria*:

«Este acto [el de recorrer la diversidad de la intuición pura, y luego reunirla, a fin de que surja la unidad intuitiva de aquella diversidad] lo llamo *síntesis de aprehensión* por referirse precisamente a una intuición que ofrece, efectivamente, una variedad, pero una variedad contenida, como tal, *en una representación* y que jamás puede producirse sin la intervención de una síntesis. [...] Esta síntesis de aprehensión tiene que verificarse *a priori*, es decir, con respecto a representaciones no empíricas, pues, sin esa síntesis, no podríamos tener representaciones *a priori* ni del espacio ni del tiempo, ya que estas últimas sólo pueden producirse gracias a la síntesis de lo vario ofrecido por la sensibilidad en su originaria receptividad. Tenemos, pues, una síntesis pura de aprehensión» (Kant 1781: 132, [A100]).

¹⁴⁵ En esta misma explicación, Kant se refiere a la ligazón necesaria entre síntesis pura y síntesis empírica: «Esta es la razón de que resulte extraño, si bien se desprende de lo dicho hasta ahora, que sólo mediante esta función trascendental de la imaginación sea posible la misma afinidad de los fenómenos y, con ella, su asociación, la cual posibilita, finalmente, su reproducción según leyes y, por tanto, la misma experiencia. Sin dicha función trascendental no se fundirían en una experiencia los conceptos de objetos» (1781: 147, [A123]).

Desde luego, la síntesis pura de la aprehensión es una exhibición radicalmente originaria, inmaterial, por decirlo así, sólo formal, conforme a su carácter estructuralmente intuitivo: “Lo captado en la intuición pura es en sí una totalidad unida, aunque no vacía, cuyas partes son siempre limitaciones de sí misma...La intuición pura debe captar la unidad, uniendo originariamente, es decir, proporcionando la unidad” (Heidegger 1929: 125). Espacio y tiempo serían así intuitos (intuiciones formales) en su propia totalidad (formas de la intuición) en la intuición pura, producto de la operación originaria (síntesis pura como aprehensión pura) de la imaginación trascendental.¹⁴⁶ Tal operación determinante de la imaginación trascendental –la síntesis de lo diverso de la intuición pura sensible¹⁴⁷– es lo que se nombra en otro lugar de la KrV como síntesis figurada (*synthesis speciosa*).¹⁴⁸ Tenemos, de este modo, en la constitución de las intuiciones formales la verificación de una síntesis pura de la imaginación pura respecto de la intuición pura.¹⁴⁹ En la particularización de espacio y tiempo entonces asistimos al

¹⁴⁶ Como bien dice Kant, la acción de la imaginación trascendental respecto de la intuición pura es una acción de combinación –de unidad– sobre la diversidad originaria de espacio y tiempo como unidades múltiples: «El sentido interno contiene, por el contrario, la mera *forma* de la intuición, no la combinación de lo diverso incluido en ella ni, consiguientemente, intuición alguna *determinada*, la cual sólo es posible gracias a la conciencia de la determinación de lo diverso a través de la acción trascendental de la imaginación (flujo sintético ejercido por el entendimiento sobre el sentido interno), acción que he denominado la síntesis figurada» (1781: 168, [B154]).

¹⁴⁷ “La síntesis figurativa, la síntesis posible y necesaria a priori de lo múltiple de la intuición sensible, o sea, en resumidas cuentas, la síntesis constitutiva de las intuiciones formales del tiempo y el espacio, se atribuye en el § 24, igual que en los textos pertinentes de 1781, a la imaginación” (Torretti 1967: 379).

¹⁴⁸ «Esta síntesis –necesaria y posible *a priori*– de la diversidad de la intuición sensible puede llamarse *figurada* (*synthesis speciosa*), para diferenciarla de la que sería pensada en la mera categoría en relación con la diversidad de una intuición en general y que recibe el nombre de combinación del entendimiento (*synthesis intellectualis*)» (Kant 1781: 166, [B151]).

¹⁴⁹ Kant en ciertas ocasiones llama *sinopsis* a esta síntesis comprometida en la aprehensión pura. Lo significativo de este gesto es el lugar del giro: la «Deducción trascendental», precisamente el sitio donde debe esclarecerse el sentido de la síntesis ontológica (pura). En la presentación (§ 14) de la «Deducción» Kant sostiene: «Hay tres fuentes (capacidades o facultades anímicas) originarias que contienen las condiciones de posibilidad de toda experiencia, sin que puedan, a su vez, ser deducidas de otra facultad del psiquismo, a saber, el *sentido*, la *imaginación* y la *apercepción*. En ellas se basan: 1) la *sinopsis* de lo vario *a priori* mediante el sentido; 2) la *síntesis* de tal variedad mediante la imaginación y, finalmente, 3) la *unidad* de esa síntesis mediante la apercepción originaria» (1781: 127, [A 95]). Luego, en la «Deducción» correspondiente a la primera edición, en el lugar del desarrollo de los «fundamentos *a priori* de la posibilidad de la experiencia», Kant insiste en la relación trascendental entre sensibilidad y sinopsis: «Así, pues, si, por una parte, atribuimos al sentido una sinopsis por el hecho de contener en su intuición una multiplicidad, por otra, siempre corresponde a ésta una síntesis. La receptividad sólo puede hacer posibles los conocimientos si va ligada a la espontaneidad» (1781: 130, [A 97]). No puede ser más claro a partir de esto el vínculo trascendental que atribuye Kant a la síntesis pura, es decir, a la unidad formadora de la intuición y el entendimiento puros. Tal unidad es la que Heidegger identifica como propiamente sintética: “Por consiguiente, el término “síntesis” –en la síntesis pura– debe ser tomado aquí tan ampliamente que pueda englobar tanto la sinopsis de la intuición como la “síntesis” del entendimiento”

momento más originario de lo *a priori* kantiano: la constitución de las formas epistemológicas originarias en el acto más esencial de la imaginación trascendental.

La síntesis en la intuición pura –la constitución *a priori* de las intuiciones formales- es la operación fundamental de nuestra condición subjetiva, no sólo porque *en* ella y *por* ella espacio y tiempo como representaciones efectivas salen como quien dice a la luz como intuiciones formales, dispuestas para configurar y temporeizar el *Faktum*, sino porque en aquélla se juega algo más global aún. Siendo intuiciones formales espacio y tiempo intuyen algo, desde luego, pero un algo que aún no es una cosa:¹⁵⁰ lo que intuyen espacio y tiempo efectivos son precisamente espacio y tiempo. Ellos intuyen en su constitución pura –diríamos, en su intuitividad pura- su propia y originaria condición formal, más aún, en ellos se intuye su originaria disposición formadora, su originarse como formas puras para formar objetos, su esencial condición de *possibilitas*. Por ello puede sostenerse –con Heidegger- que lo intuido en la intuición pura precisamente son las propias condiciones trascendentales de la síntesis ontológica: “[espacio y tiempo]...ciertamente, no son intuidos en el sentido de una aprehensión temática, sino a la manera de una aportación originariamente formadora” (Heidegger 1929: 127). Con espacio y tiempo se intuye precisamente lo previo puro, lo no-objetivo, el aspecto puro no temático, lo que Martínez Marzoa denomina *el punto cero de la escisión* de lo cognoscitivo.¹⁵¹

Lo que se forma en la síntesis pura de la aprehensión es una *diferencia* -la que se da entre lo diverso y lo unido- necesaria para la presentación de espacio y tiempo *qua* representaciones *a priori* para las intuiciones externas, es decir, “como representaciones

(1929: 125). Esto es así porque sinopsis traduciría una unidad previamente formadora –*qua* esencia de la intuición pura-, determinando por tal unidad a la intuición pura como facultad de la intuición formadora de tal manera que sólo siendo sinopsis pura –originada en la imaginación trascendental- logra aquella “correspondencia” de la que habla Kant con la apercepción pura. El gesto heideggeriano relevante es el reconocimiento de la unidad de la sinopsis pura como captada previamente en la imaginación trascendental: el prefijo σύν (con) que forma parte de los términos síntesis y sinopsis pertenece –para él- a la condición formadora de la intuición pura, como totalidad (Heidegger 1929: 125).

¹⁵⁰ “Las intuiciones puras, como ‘formas para intuir’, son ‘intuiciones sin cosas’ ” (Heidegger 1929: 126).

¹⁵¹ Si esta escisión, con Martínez Marzoa, es la separación entre intuición y concepto, una separación que se hace visible precisamente con la determinación de la regla de la construcción conceptual, del universal –es decir, con la presencia del objeto constituido-, entonces el punto cero de la escisión es la escena unitiva previa a todo discurso lógico, a todo acontecer cognoscitivo, a toda aparición fenoménica: es el momento de la imaginación que esquematiza sin concepto: “El «esquematizar sin concepto» todavía no es conocimiento, porque, no habiendo fijación de la regla de construcción, determinación del modo en que la pluralidad de la sensación se constituye en figura, no hay establecimiento de un *quid*, no se «pone» nada” (Martínez Marzoa 1992: 45).

singulares de la pauta a que debe conformarse la estructura de toda intuición” (Torretti 1967: 179). La síntesis de la aprehensión pura dispone las condiciones *a priori* del espíritu para todo conocimiento posible: es aquélla la que forma el tiempo y el espacio destinados a la afección y la que determina la sucesión y la co-existencia como condiciones trascendentales necesarias y universales para la presentación del *aspecto* óntico de las intuiciones empíricas.

Es este sintetizar efectivo como presentación trascendental de la imaginación pura el que muestra –en la propia síntesis pura de aprehensión- sus originarias condiciones de receptividad y espontaneidad: “La intuición pura es ‘receptividad originaria’, es decir: un recibir lo que ella, como recibir, hace surgir espontáneamente. Su ‘presentar’ es un presentar ‘productivo’; lo que el presentar intuitivo puro (formar en el sentido de presentar un aspecto) produce (formar en el sentido de crear) es el aspecto inmediato del ahora como tal, es decir, cada vez, el aspecto del presente actual como tal” (Heidegger 1929: 154). Indudablemente aquí Heidegger se refiere cuando habla del “presentar” de la intuición pura al presentar puro que hace posible la imaginación pura en *su* presentación pura. Se trata de un intuir puro como un presentar formativo y donante.¹⁵² Torretti ha descrito con excepcional claridad este gesto de presentación originaria de la imaginación trascendental: “La representación intuitiva del espacio [...] es la autoconciencia de la potestad receptiva” (1967: 184).¹⁵³

El sujeto cognoscente entonces puede -a partir del despliegue formativo de la imaginación trascendental en la síntesis pura de la aprehensión- encontrarse con sus propias condiciones sensibles *a priori*, en un encontrar-se que revela en la conciencia de aquél su propia sensibilidad “como una conciencia de nuestra posibilidad general de percibir o imaginar objetos sensibles particulares”¹⁵⁴ (Torretti 1967: 178). De aquí que la síntesis pura de aprehensión constituya el fundamento trascendental de la posibilidad del conocimiento *a priori* (Kant 1781:

¹⁵² “...la intuición pura, en tanto es intuición, debe dar lo intuido no solamente en forma inmediata sino inmediata y total. Pues esta intuición pura no es la simple recepción de una parte, sino que se intuye, aun en las limitaciones, la totalidad de una vez” (Heidegger 1929: 47). Cuando se refiere a la síntesis ontológica (§ 14), Heidegger explicita el sentido de donación de la intuición pura: “Correlativamente no es la estética trascendental la que ‘proporciona’ lo múltiple puro, sino que la intuición pura es ‘proporcionante’ de antemano y lo es en dirección al pensamiento puro” (1929: 60).

¹⁵³ Evidentemente, en el contexto de la explicación del autor en torno al carácter intuitivo del espacio y del tiempo podemos extender esta proposición al sentido del tiempo.

¹⁵⁴ Al respecto, dice Heidegger: “La intuición pura, como formación previa de un aspecto puro no-temático y, en sentido kantiano, no-objetivo, permite que la intuición empírica de las cosas espacio-temporales, que se mueve dentro de su horizonte, no tenga que intuir primeramente el espacio y el tiempo en el sentido de una aprehensión verificativa de esta multiplicidad” (1929: 127). Este es el sentido pleno del concepto de *aportación originariamente formadora* que Heidegger atribuye a la intuición pura (Heidegger 1929: 127).

133, [A102]), porque en su hacer efectivo los principios formales como representaciones puras exhibe –aquella síntesis- en el mismo acto trascendental la posibilidad unitiva esencial de la síntesis ontológica. Así las cosas, la «estética trascendental» es más que la mera primera parte - casi introductoria- de la KrV y determina algo esencial en el mundo epistemológico y en el estético: la escena de la plasmación.

La condición de la imaginación pura como posibilidad interna de la unidad esencial de la síntesis ontológica

Hasta aquí tenemos que la función trascendental de la imaginación pura es la pieza central de la estructura de la trascendencia (del bloque de lo posibilitante, o sea, de la síntesis pura en sus tres modos).¹⁵⁵ Es el pivote del conocimiento. En efecto, la síntesis pura es un acto trascendental que sirve como fundamento y este *hacia dónde* hacia el cual aquélla se dirige, este *algo* que es por ella fundamentado es la propia posibilidad interna del conocimiento.¹⁵⁶ Como unidad esencial de la intuición pura y del pensamiento puro (Heidegger 1929: 59) –como su posibilidad- la síntesis trascendental sólo es posible mediante la acción trascendental de la imaginación, como se señala en la «Deducción trascendental».

Así, la imaginación trascendental no sólo es responsable aisladamente de su tarea sintética en el segundo modo de la síntesis pura (en tanto reproducción pura) sino que es aquéllo sólo porque también es la facultad determinante de la unidad global de la acción sintética pura.¹⁵⁷ Las síntesis de aprehensión pura, de reproducción pura y de reconocimiento puro –que como sabemos son modos de una única y misma síntesis- son potestad del acto trascendental de la imaginación pura y, por ello, el resultado unitivo y puro de su doble condición de receptividad y espontaneidad.¹⁵⁸ Este es el sentido fuerte de la interpretación heideggeriana¹⁵⁹ respecto del

¹⁵⁵ “...la imaginación trascendental no se reveló únicamente en el capítulo sobre el esquematismo (cuarta etapa) como el centro formativo del conocimiento puro, sino ya desde antes, en la deducción trascendental (tercera etapa)” (Heidegger 1929: 140).

¹⁵⁶ “El conocimiento finito del ente exige, por tanto, para ser posible, un conocer no-receptivo (aparentemente no-finito), algo así como una intuición ‘creadora’ ” (Heidegger 1929: 41).

¹⁵⁷ Como anota Lapoujade, “la síntesis pura *a priori* de la imaginación, síntesis reproductiva, es la que importa en la *Crítica*, en tanto posibilitante de todo conocimiento” (1988: 79).

¹⁵⁸ “Los dos elementos puros (...) se encuentran por sí en esta síntesis que cierra las junturas, destinadas la una a la otra y constituye así la unidad esencial del conocimiento puro” (Heidegger 1929: 60).

¹⁵⁹ Papel que a entender de Heidegger se verifica en la consideración de aquélla como facultad originariamente unitiva en la formación de la unidad de sensibilidad y apercepción, las que tienen con ella una relación estructural y esencial (Heidegger 1929: 121).

originario rol de la imaginación trascendental en la determinación de las posibilidades del conocimiento finito:¹⁶⁰ la imaginación como el *Grund* de la posibilidad de todo conocimiento, como la auténtica matriz de condiciones ontológicas del sujeto: “la imaginación productiva de la *Crítica de la razón pura* nunca se refiere a la formación de objetos, sino al aspecto puro de la ob-jetividad en general. Es imaginación productiva pura, independiente de la experiencia, y por ella se hace posible la experiencia. No toda imaginación productiva es pura; pero la imaginación pura, en el sentido descrito, es necesariamente productiva. Y en la medida que forma la trascendencia, se la llama con razón imaginación trascendental” (Heidegger 1929: 117). Esta posibilidad de la experiencia que refiere Heidegger es pues la *possibilitas* que Kant expone en la «Deducción trascendental», particularmente de un modo más analítico en A:¹⁶¹

«Tenemos, pues, una imaginación pura como facultad del alma humana, como facultad que sirve de base a todo conocimiento *a priori*. Por medio de ella combinamos lo diverso de la intuición, por una parte, y, por otra, lo enlazamos con la condición de unidad necesaria de la apercepción pura. Ambos extremos, es decir, sensibilidad y entendimiento, tienen forzosamente que interrelacionarse a través de esta función trascendental de la imaginación...» (Kant 1781: 147-8, [A124]).

La articulación trascendental de la imaginación con el sentido y con la apercepción entonces sólo es posible de ser comprendida cabalmente en la medida que observamos su compromiso puro no como origen previo y aislado de aquellas otras “dos ramas” del conocimiento finito, sino en cuanto determinación de la unidad esencial de la trascendencia, determinación que implica obligadamente el hacer surgir en su propia unidad la espontaneidad y la intuición. Como se advierte, esta unidad sólo es posible gracias a aquella ductilidad *sensible-inteligible* que la imaginación originariamente ostenta y que expresa en su actividad de síntesis

¹⁶⁰ Sentido que, como se sabe, la segunda edición de la KrV viene a obliterar inexplicablemente.

¹⁶¹ No obstante resultar más consistentemente aclaratoria la «Deducción trascendental» de A - fundamentalmente porque se desarrolla ahí la presentación estructural de la síntesis pura- en lo concerniente al sentido ontológico de la síntesis pura, B confirma el carácter trascendental del rol de la imaginación: «El principio de la necesaria unidad de apercepción es, a su vez, idéntico y constituye, por tanto, una proposición analítica, pero expresa la necesidad de efectuar una síntesis de la variedad dada en la intuición, síntesis sin la cual es imposible pensar aquella completa identidad de la autoconciencia. En efecto, a través del yo, como representación simple, no se nos ofrece variedad alguna. Sólo en la intuición, que es distinta del yo, puede dársenos tal variedad, y sólo *combinándola* en una conciencia podemos pensarla» (Kant 1781: 156, [B 135]).

pura (ontológica). Es esta actividad sintética pura de la imaginación trascendental la que determina por ello su carácter originariamente formante¹⁶² en la plasmación fenoménica y finalmente su condición de posibilidad última del conocimiento. Se advierte esto con claridad en el «Breve resumen de esta deducción de la Deducción trascendental» de B:

«La deducción consiste en la exposición de los conceptos puros del entendimiento (y, con éstos, de todo conocimiento teórico *a priori*) como principios de posibilidad de la experiencia. Esta se expone como *determinación* de los fenómenos en el espacio y en el tiempo *en general*. Se expone, por fin, esta última determinación partiendo del principio de la *originaria* unidad sintética de apercepción como forma del entendimiento en su relación con espacio y tiempo, formas originarias de la sensibilidad» (Kant 1781: 177, [B 168]).¹⁶³

El conocimiento empírico, así, queda determinado desde las estructuras trascendentales por el acto esencialmente unitivo y originario de la imaginación trascendental: la síntesis pura.¹⁶⁴

¹⁶² Lapoujade señala esclarecedoramente este sentido configurador de la imaginación, desde la terminología en la KrV: “El término para nombrar imaginación es de por sí significativo: ‘*Einbildungskraft*’. ‘*Kraft*’ indica fuerza, potencia, vigor. Es un término que connota dinamismo, movimiento, energía. ‘*Einbildung*’ literalmente significa imaginación. Pero algo más detenidamente, indica un sentido más preciso. ‘*Bildung*’ significa formación, cultura; ‘*bilden*’. Formar, civilizar, constituir, integrar; y ‘*Bild*’ es imagen, pero también cuadro, pintura. El término imagen está ligado directamente a cuadro, pintura. A partir de ello *definimos ahora: la actividad de imaginar como la fuerza de configurar, poder de formar, de crear formas, configuraciones, figuras*” (1988: 74).

¹⁶³ Sabemos que esta determinación de la posibilidad de la experiencia a partir de las estructuras trascendentales tiene sentido evidentemente *al interior* de la tesis de la fenomenalidad de la naturaleza puramente mecánica –como la única legalidad posible. Tal como lo apunta Martin, “Kant obtiene un resultado correcto dejándose guiar por la afinidad básica entre los conceptos puros y las intuiciones puras” (1950: 100). Sin embargo, hay que distinguir esta tesis físico-mecánica kantiana de las tesis teológica y puramente materialista con que el mundo de la época intentaba explicar el comportamiento de la naturaleza. A diferencia de la tesis teológica, que postula la posibilidad de lograr conocimientos realmente verdaderos de la naturaleza, como intelecciones del plan divino, y a diferencia de la tesis mecánica, que supone que la naturaleza es tal como la mecánica la entiende –un sistema puramente mecánico-, la filosofía kantiana “se aferra a la afirmación de que la naturaleza tal como la concibe la mecánica está determinada esencialmente por condiciones humanas, y que es poco probable que Dios vea también el mundo a la manera de la mecánica pura” (Martin 1950: 101). Esto último explicaría, creemos, el carácter débil de la teleología que Kant presenta en la segunda parte de la KU.

¹⁶⁴ “La imaginación denota los límites del conocimiento posible. Hasta donde llegue la imaginación, alcanza el conocimiento humano” (Lapoujade 1988: 80)

La forma de las intuiciones formales

Se ha desarrollado hasta acá una especie de ontología de espacio y tiempo. Esquemáticamente, hemos establecido que hay dos comparencias epistémicas de ambos conceptos: i) como entidades universales, como múltiples indefinidos: su disposición pasiva, y ii) como representaciones efectivas para el encuentro con la materia, o sea, en tanto forma del fenómeno. Como nuestro intento va por el camino de poner en juego –estético- estas formas puras con el asunto de lo bello, se requiere de un sentido más preciso de lo que yace en la «estética trascendental», de modo que en su confrontación con la reflexión estética, aquélla aparezca íntegramente en su trascendentalidad. A eso nos referiremos.

Hay una primera cuestión gravitante en la primera parte de la KrV: espacio y tiempo no son objetos empíricos de ninguna especie, no tienen existencia material por sí mismos sino que forman parte de nuestra mente, pero muestran, al mismo tiempo, una condición epistémica y transitiva de excepción: sensibilizan la materia de las intuiciones empíricas ordenándolas espacio-temporalmente y preparándolas para la operación determinante del pensamiento puro. Debemos ir a la KrV, a pesar de la aparente oscuridad con que ahí se presentan ambas intuiciones:

«...así, al apartar de la representación de un cuerpo lo que el entendimiento piensa de él –sustancia, fuerza, divisibilidad, etc.- y al apartar igualmente lo que en dicha representación pertenece a la sensación –impenetrabilidad, dureza, color, etc.-, me queda todavía algo de esa intuición empírica [en rigor ya no empírica], a saber, la extensión y la figura. Ambas pertenecen a la intuición pura y tienen lugar en el psiquismo como mera forma de la sensibilidad, incluso prescindiendo del objeto real de los sentidos o de la sensación» (Kant 1781: 66, [A21/B35]).

Resulta francamente inexplicable cómo Kant en el párrafo anterior sólo habla de la extensión y figura y deja fuera la sucesión. Sin embargo, en el global de la «estética trascendental» resulta bastante claro que siempre se ha referido a espacio y tiempo como las únicas formas *a priori* de nuestra mente -las exposiciones metafísica y trascendental de ambas intuiciones realizadas entre el § 2 y el § 7 así lo demuestran. En el nuevo lenguaje de Kant, ambas formas puras son *a priori*, no ya precisamente en el sentido leibniziano de que tal *a priori*

traduciría *lo anterior* a la experiencia, sino que –y aquí hay un primer y decisivo giro- espacio y tiempo serán ahora formas puras universales y necesarias.¹⁶⁵ Radica acá una nota muy significativa a la hora de vincular la «estética trascendental» y la estética de lo bello.¹⁶⁶ Precisamente, en la «Analítica de lo bello» la universalidad y necesidad del objeto bello -casos segundo y cuarto- serán una cuestión decisiva en la argumentación del juicio de belleza como juicio sintético *a priori*. Veremos, en su momento, cómo ambos momentos analíticos forman, en definitiva, parte del mismo argumento trascendental.

Ahora bien, si las representaciones de tiempo y espacio traducen –como lo hacen- meras idealidades de nuestra mente, sólo pueden referirse a un tipo de idealidad muy específica y determinante: una de orden trascendental.¹⁶⁷ Como sabemos, en la KrV Kant refiere con

¹⁶⁵ Verneaux realiza una interesante vinculación entre estas dos formas de entender lo *a priori*, en el sentido de que la experiencia contingente –que por definición no podría brindar lo *a priori*-, observada mediante un proceso de inducción que remite a una generalidad supuesta, determina ulteriormente, en el juicio, la suma de todos aquellos casos particulares que cumplen con la condición particular –“el calor dilata los cuerpos”, por ejemplo- como proveídos de condiciones necesarias y universales: “...porque si queremos ser rigurosos tendremos que decir simplemente: en todos los casos observados, tal fenómeno ocurre en todas partes, siempre y necesariamente. Por tanto, siempre que se emite un juicio universal y necesario, se sobrepasa lo que la experiencia nos puede revelar. Tal juicio es, pues, *a priori*” (Verneaux 1982: 16).

¹⁶⁶ Este nuevo rasgo de universalidad y necesidad, esta nueva condición del *a priori*, que Kant administra a las formas de espacio y tiempo, provee de un recurso fundamental de sello trascendental en el análisis y comprensión de los juicios de belleza, esto es, del comportamiento reflexionante de la facultad de juzgar estética. Tiempo y espacio, *qua* formas puras *a priori* de la sensibilidad, si bien están reducidas aparentemente a un dominio exclusivamente epistemológico en la ontología kantiana constituyen elementos centrales del desarrollo estético de la filosofía de Kant, como veremos en el capítulo primero de la cuarta parte de nuestro estudio.

¹⁶⁷ Incorporamos acá la explicación que Martin desarrolla en torno a lo que Kant implicaría con el término trascendental: “Kant atribuye a la idealidad del espacio y del tiempo un carácter trascendental. Pero surge una dificultad, pues el término trascendental tiene dos significados: uno que proviene de la tradición ontológica, y otro específicamente kantiano. Kant utiliza todavía el primero; por ejemplo, cuando habla de la filosofía trascendental de los griegos (B 113, L 225), y el término trascendental parece también en los escritos precríticos, aun en los más antiguos [...] se refiere, tanto desde el punto de vista del objeto como del método, a las determinaciones más generales del ser, vale decir, al *ens, unum, bonum, verum*” (Martin 1950: 46). En consecuencia, el término trascendental que designa la idealidad trascendental de espacio y tiempo, según Martin, se refiere sólo a este modo de presentarse tales objetos en sus aspectos más generales: espacio y tiempo serían con respecto a los caracteres más generales del ser, ideales: “La tesis sobre la idealidad trascendental del espacio y del tiempo significa, por consiguiente, que ambos, considerados en su ser, no son reales sino ideales” (Martin 1950: 46). Creemos, sin embargo, que no obstante esta argumentación, lo que se juega efectivamente en la aclaración de Martin es antes que nada la condición de idealidades de espacio y tiempo más que su trascendentalidad; más aún, sostenemos que la construcción “idealidad trascendental” de ambas intuiciones no puede sino traducir íntegramente el sentido más “específicamente kantiano” de lo trascendental, al que también se refiere Martin. De este modo se resguarda el sentido, que creemos, es el original que Kant ha dado a su «estética trascendental»: la presentación de las condiciones de la sensibilidad como modo de conocer los objetos, en cuanto que tal modo ha de ser posible *a priori* (A 11/B 25), es decir, de la validez *a priori* –en la intuición- del

trascendental un modo particular de conocer objetos: *a priori*. En consecuencia, espacio y tiempo serán formas puras de nuestra mente, sin existencia real y *disponibles* -necesaria y universalmente- para ocuparse de *modo a priori* del conocimiento de objetos. La idealidad trascendental de espacio y tiempo –en consecuencia- traduce su origen en nuestra propia subjetividad y los expone como carentes de toda realidad empírica, sustancial o absoluta. Por ello la KrV indica:

«Hemos pretendido afirmar que todas nuestras intuiciones no son más que una representación fenoménica; que las cosas que intuimos no son en sí mismas tal como las intuimos, ni sus relaciones tienen en sí mismas el carácter con que se nos manifiestan; que si suprimiéramos nuestro sujeto o simplemente el carácter subjetivo de los sentidos en general, todo el carácter de los objetos, todas sus relaciones espaciales y temporales, incluso el espacio y el tiempo mismos, desaparecerían. Como fenómenos, no pueden existir en sí mismos, sino sólo en nosotros» (Kant 1781: 82, [A42/B59]).

La trascendentalidad de espacio y tiempo, *qua* idealidades puras, es su originaria constitución *a priori*, la que -y ello lo registra la «estética trascendental»- ha permitido la formulación de juicios sintéticos *a priori* científicos en las matemáticas y en la física natural. Espacio y tiempo, así, no son otra cosa que leyes que el Yo trascendental se da a sí mismo en el acto del conocimiento del mundo. No obstante, en algunos pasajes de la KrV y especialmente en el OP Kant se refiere a espacio y tiempo como fenómenos,¹⁶⁸ rehabilitando -de cierta forma- lo

conocimiento empírico. Fortalecemos nuestro punto de vista con la aclaración de Villacañas respecto de la localización y significación de la filosofía trascendental en la arquitectónica kantiana: “La metafísica especulativa, en general, está constituida por la filosofía trascendental y por la fisiología de la razón pura; la primera constituye el estudio de la propia razón, de los conceptos y elementos que hacen posible la existencia de juicios sintéticos *a priori*, siendo llamada Ontología por Kant, en tanto que se refiere a las características de los objetos en general. La fisiología de la razón pura considera la naturaleza como un conjunto de objetos dados en *cualquier* forma de intuición, ya sea sensible o inteligible, por lo cual debe dividirse en Física Racional, que se ocupa de objetos dados en la intuición sensible y que constituye el terreno inmanente de la metafísica, y la Hiperfísica Racional, que estudia el mundo y el ser supremo, constituyendo así la parte trascendente de la metafísica” (Villacañas 1987: 23). Naturalmente, la filosofía trascendental es el conjunto de conocimientos que establecen las condiciones de posibilidad del conocimiento *a priori* y no el cuerpo de conocimientos *a priori* mismos. Al respecto, observa Villacañas que “la Filosofía Trascendental es también Ontología porque, a diferencia de la Fisiología racional, no se ocupa de la naturaleza de objetos específicos, sino de la naturaleza de cualquier objeto, sea cual sea su modo de darse en la intuición” (1987: 24).

¹⁶⁸ Así, «No son *atomi et inane* los que constituyen el Objeto de la intuición sensible, por cuya mediación son dados los Objetos, sino lo subjetivo de la forma como *phaenomenon* y fenómeno, etc.» (Kant 1936-

expuesto en la *Dissertatio*¹⁶⁹. Así las cosas, aparentemente habría dos concepciones ontológicamente contrapuestas que se enfrentan en tales definiciones: espacio y tiempo i) como formas vacías y ii) como fenómenos. Sin embargo, la solución de Hartmann parece la más plausible y vendría a resolver acertadamente las reservas epistemológicas del asunto, al establecer finalmente que “el espacio y el tiempo son, *simultáneamente*, formas de los fenómenos y formas de nuestra intuición sensible” (Martin 1950: 48).

Sólo de esta manera es posible, consistentemente, sostener la constructibilidad de los conceptos kantianos de espacio y tiempo, aceptar sin reparos su fenomenología aritmética, geométrica y física y considerar, a la vez, la validez objetiva de tales determinaciones. Espacio y tiempo son formas puras¹⁷⁰ *a priori* de nuestra sensibilidad dotadas de ambas características: realidad empírica e idealidad trascendental, sin contradicción. Esta consideración es de crucial relevancia para toda presunción ontológica y estética posterior, pues radica en ella la posibilidad de que espacio y tiempo, siendo sólo construcciones de nuestra conciencia, determinen de modo

38: 456), «ni el espacio ni el tiempo son cosas, sino simples modos de representación de las cosas en el fenómeno y, en cuanto fenómeno a priori, contienen una intuición objetiva dentro de la subjetiva» (Kant 1936-38: 467) y, especialmente, «...estando representado cada uno de ellos (espacio y tiempo) como unidad incondicionada y, por ende, también como magnitudes cuyas partes no son empero objetos de percepción (representación empírica con conciencia); en sí mismos no son nada (existente), sino solamente *intuición formal pura*, es decir, f e n ó m e n o» (Kant 1936-38: 515) (i. La cursiva es nuestra, ii. Seguimos *Ad litteram* la versión traducida de Felix Duque). Al respecto, la nota aclaratoria de Duque sobre la presunta ambigüedad del tratamiento del concepto de *fenómeno* en Kant es ciertamente eficaz: “Aunque Kant no es siempre fiel –como de costumbre– a sus propias distinciones terminológicas, en la primera *Crítica* entiende por *Phaenomena* los seres sensibles [*Sinnenwesen*] que se manifiestan como objetos (*KrV*, B 306) y, con más precisión: «Fenómenos [*Erscheinungen*], en la medida en que son pensados como objetos según la unidad de las categorías» (A 248). En este sentido, son contrapuestos a los *noumena* (A 249). Pero en un sorprendente pasaje del *Esquematismo* se dice que «el esquema es, propiamente, sólo el *Phaenomenon*, o concepto sensible de un objeto, en concordancia con la categoría» (B 186/ A 147). La expresión es ambigua, y (supongo) significa que todo concepto sensible *depende* del esquema trascendental: «esa clase específica de *combinación a priori* producida por la síntesis pura de la imaginación, en conformidad con el principio de síntesis (o regla de unidad) concebida en la categoría» (H.J. Paton, *Kant's Met. of Exp.*, II, 38). En cuanto que el *phaenomenon* está basado en un producto de la síntesis, puede –*en este respecto*– ser entendido (según el pasaje que comentamos) como «lo subjetivo de la forma»” (Duque en Kant 1936-38: 564). Sólo en este último sentido, creemos, puede ser comprendida adecuadamente la exposición metafísica de espacio y tiempo en la «estética trascendental».

¹⁶⁹ Como señala Martin de Kant: “También en la *Disertación* recalca el carácter fenoménico del espacio, y con respecto al tiempo afirma: ‘*hunc conceptum universales phaenomenorum forman continere*’. En el mismo sentido concibe el espacio ‘*tamquam condicione subiectiva omnium phaenomenorum*’ ” (Martin 1950: 47-8).

¹⁷⁰ Esta denominación de intuición pura para el espacio y el tiempo lo que hace es despejar, desalojar toda probabilidad de denotar a estas formas puras como representaciones empíricas o intelectuales.

esencial la aparición de los fenómenos en el aparecer de lo existente¹⁷¹. Como señala Deleuze, espacio y tiempo –agregamos, sólo así, y desde lo anterior- constituyen formas de presentación de lo que aparece *qua* presentaciones *a priori*. Nos interesa sobremanera poner de relieve el concepto de espacio y tiempo como condiciones, rasgo que los deja inherentemente siendo parte de la trascendencia ideal que exhiben por definición.¹⁷² En tal sentido, seguimos a Torretti cuando este plantea que: “[Kant] no concebirá ya el espacio como principio de orden, sino como aquello que hace posible que los objetos se enlacen y dispongan *ordenadamente*”¹⁷³ (1967: 94). Se trata entonces de espacio y tiempo como formas posibilitantes de la realidad empírica, pero en ningún caso determinantes del mundo –sensible, por supuesto-, no obstante la prioridad ontológica de ambas intuiciones respecto de los fenómenos del mundo –por ello Bowie dirá que nuestra subjetividad construye al mundo como objeto de verdad.¹⁷⁴

Por prioridad ontológica entendemos la efectiva condición de las intuiciones formales para hacer posible la representación de la cosa en el choque con la afección. Aquí hay un punto muy importante y que tiene que ver con el sentido mayor del concepto de prioridad ontológica de espacio y tiempo –o sea, con su rendimiento programático. Se trata de la sobrevivencia del proyecto trascendental kantiano, para el que la crítica ha sido sólo el gesto de retroflexión necesario como garantía de un ineludible racionalismo. En suma: es la posibilidad de refutar –al interior del examen de la autoconciencia- el argumento ontológico cartesiano de la existencia y validar el argumento crítico-epistemológico de la relación. En efecto, el Yo pienso, el *cogito* cartesiano como gran Demiurgo autorreferido es desplazado en Kant por un *cogito* relacional, que no obstante su constitutiva determinación del fenómeno no puede, con validez, determinar la existencia del objeto-en-sí. Con esto gana Kant el esquivar certeramente la duda hiperbólica cartesiana y a la vez posicionar al Yo, plenipotenciariamente, al interior de los propios límites

¹⁷¹ «Hay sólo una experiencia en la que todas las percepciones se representan como conjuntos completos y conformes a leyes, al igual que sólo hay un espacio y un tiempo en los que se dan todas las formas del fenómeno y toda relación del ser o del no-ser» (Kant 1781: 138, [A 110]).

¹⁷² En este caso, orientamos nuestro análisis a la efectividad de entender a ambas formas puras como condiciones de la posibilidad de todo objeto, especialmente a aquel que es reflexionado estéticamente.

¹⁷³ La cursiva es nuestra.

¹⁷⁴ “Para Kant está claro que sólo podemos conocer el mundo tal como se nos presenta a través de las categorías constitutivas de la subjetividad, que sintetiza los datos sensibles. El mundo como objeto de verdad se encuentra en la estructura de la conciencia que tenemos del mismo” (Bowie 1990: 28). Evidentemente, con *categorías constitutivas* Bowie se refiere tanto a las formas de la sensibilidad como a las del entendimiento.

que su gesto ontológico (deudor de lo epistemológico) ha construido.¹⁷⁵ Desde luego, espacio y tiempo ya no traducen sólo una forma vacía...

Al respecto, una especificación sobre la condición de intuición de espacio y tiempo efectivos: la denominación de intuición que los presenta como intuiciones formales opera sólo como un gesto discursivo que cierra la eficacia de la posibilidad de indisolubilidad respecto de la intuición empírica. Son intuiciones formales precisamente porque no son intuiciones empíricas y sólo por ello estas últimas pueden denominarse espacio-temporales.¹⁷⁶ Los rasgos propios de espacio y tiempo como intuiciones puras, y sobre todo la potencia ontológica y epistemológica específica¹⁷⁷ que les imprime Kant -en su condición posibilitante de los fenómenos y de diferenciación de toda intuición empírica-, establece un estatuto necesariamente gravitante de la «estética trascendental» en el conjunto de la filosofía trascendental -por sobre las formulaciones habituales de la mayoría de sus comentaristas. En efecto, con la trascendentalidad de espacio y tiempo la «estética trascendental» gana autonomía y preeminencia en la KrV y tal como Villacañas sostiene, “pone de manifiesto la necesidad de que (...) lleve consigo un resultado autónomo respecto de las conclusiones de la Analítica” (1987: 28). Si la conclusión central de la estética trascendental es “la de la existencia de intuiciones puras [espacio y tiempo] no reducibles a conceptos” (Villacañas 1987: 28-29), el conjunto de la KrV adquiere en esta dirección un sentido distinto si se le ha de atribuir -como lo hacemos en esta tesis- relaciones determinantes con la teoría estética de Kant. Retomaremos este punto crucial más adelante cuando incorporemos el análisis de Gasché.

¹⁷⁵ Se trata, en definitiva, del aspecto de la trascendentalidad de la síntesis o, si se quiere, de la determinación de lo trascendental a partir de la eficiencia de la síntesis pura. De ahí que Heidegger la denomine síntesis ontológica (Heidegger 1929: 151). “Kant considera que establecer un vínculo entre las percepciones procedentes de la multiplicidad de los datos sensoriales requiere una *síntesis*, que partiendo de una diferencia sin fin crearía identidad. Dicha síntesis no puede derivar de nuestra experiencia sensible de la naturaleza, que no podría consistir más que en particularidad sin fin. La cuestión central resulta ser, por tanto, la identidad de lo que realiza la síntesis, es decir, el sujeto” (Bowie 1990: 28). Como se advierte, y con arreglo a nuestra interpretación del problema fundamental de la KrV, lo que originalmente está en juego en el proyecto crítico kantiano es el problema de la operación del *a priori*.

¹⁷⁶ Como señala Torretti, existe una “diferencia radical entre la «intuición empírica» de las cosas espacio-temporales y la «intuición pura» del espacio y el tiempo mismos. La intuición empírica es un conocimiento de cosas, objetos reales que se nos presentan. Es pues intuición en el sentido propio o primero del término...Pero la representación pura del espacio y el tiempo no es una representación de un objeto existente...tampoco hay en ella el menor rastro de afección, ya que, si lo hubiera, no sería una representación «a priori»” (1967: 173).

¹⁷⁷ Condición presentada en las exposiciones metafísica y trascendental de ambas intuiciones, en la «estética trascendental».

La aprioridad del espacio y del tiempo

La trascendentalidad de espacio y tiempo requiere de una especificación de su condición de aprioridad. Se trata del mismo *a priori* -como ya hemos anotado- que implica todo juicio de gusto; por ello, debemos develar más certeramente en qué consiste esta universalidad y necesidad de espacio y tiempo. Nuevamente, el lugar revelador es la «estética trascendental»:

«El espacio es una necesaria representación *a priori* que sirve de base a todas las intuiciones externas. Jamás podemos representarnos la falta de espacio, aunque sí podemos muy bien pensar que no haya objetos en él. El espacio es, pues, considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación *a priori* en la que se basan necesariamente los fenómenos externos» (Kant 1781: 68, [A24/B39]).

El espacio, luego, no es otra cosa que una condición determinante de los fenómenos. De manera similar, respecto del tiempo Kant sostiene:

«...es una representación necesaria que sirve de base a todas las intuiciones. Con respecto a los fenómenos en general, no se puede eliminar el tiempo mismo. Sí se pueden eliminar, en cambio, los fenómenos del tiempo. Este viene, pues, dado *a priori*. Sólo en él es posible la realidad de los fenómenos. Estos pueden desaparecer todos, pero el tiempo mismo (en cuanto condición general de su posibilidad) no puede ser suprimido» (1781: 74, [A31/B46]).

En la «estética trascendental» se dice entonces que la aprioridad del espacio y del tiempo es una determinación de la experiencia; o sea, con el espacio establecemos una conexión directa con lo extenso y con el tiempo una conexión igualmente directa no sólo con los objetos externos sino *también* con aquellos del sentido interno (representaciones tales como los afectos y sentimientos y, en general, todos los estados de nuestro psiquismo o alma). De esta suerte, tal aprioridad tiene un doble carácter: se trata, por un lado, de una (i) aprioridad gnoseológica y por otro, de una (ii) aprioridad óptica. Y esta doble condición se explica porque lo *a priori* del espacio y del tiempo no es nada más, pero tampoco nada menos, que la posibilidad (de ahí que

se trate de una condición de validez) de que el mundo fenoménico *exista*, o sea, la condición indispensable para eludir todo riesgo de convertir la existencia, por un lado, en un abismo inextricable (el terror de lo suprasensible) y, por otro, en una mera alucinación del *cogito* cartesiano (el pavor de la fantasía).

El problema fundamental de la cosmología trascendental –la pregunta por el mundo– es resuelta entonces kantianamente mediante lo que han mostrado las antinomias de la razón: la posibilidad de concebir de maneras distintas el mundo no implica en absoluto ninguna determinación objetiva de éste sino únicamente que tales modos distintos “son nuestros propios medios descriptivos”¹⁷⁸ (Martin 1950: 65).

Pero ¿qué significa que espacio y tiempo tengan una aprioridad gnoseológica y una aprioridad óptica? Como se ha dicho, esto implica que ambas formas puras, como están en nosotros, como radican en nuestra mente, son siempre posibilitadoras de todo conocimiento empírico, es decir, determinan toda experiencia posible. De otro modo: dan cuenta de un *a priori* que los establece como universales y necesarios en la construcción del fenómeno, en la instalación óptica de la cosa, y como nuestra conciencia sólo puede conocer lo que le aparece del mundo y no el mundo en sí, entonces, la perspectiva epistemológica se funde con la perspectiva ontológica, que por no tratarse de lo en sí sino sólo de lo ente, deviene óptica. Por un lado, conocemos sólo lo que *es* fenoménicamente y, por otro, únicamente lo que es ente *es* lo posible de conocer: epistemología y ontología son el anverso y el reverso de un mismo índice trascendental, porque el mundo a la postre sólo es relación: aquella “entre el ser que piensa y cada uno de los pensamientos que pueda tener” (Bowie 1990: 28).

Con todo, dos precisiones en torno al diferencial gnoseológico-óptico. El carácter apriorístico-gnoseológico de espacio y tiempo es el mismo que Martin denomina argumento platónico.¹⁷⁹ En efecto, si Kant lo que sostiene es, como hemos visto, que «el espacio no es un concepto empírico extraído de experiencias externas», y si «para poner ciertas sensaciones en relación con algo exterior a mí (es decir, con algo que se halle en un lugar del espacio distinto

¹⁷⁸ “El pensar para el cual el espacio es un fenómeno, es ahora el hombre” (Martin 1950: 38).

¹⁷⁹ Martin lo denomina argumento platónico porque tiene la misma matriz de la doctrina de la aprioridad de las ideas (de la teoría de las ideas) que Platón exhibe especialmente en el *Fedro* –en el desentrañamiento de qué es la igualdad– y que demuestra infaliblemente en el *Menón* a propósito del episodio del esclavo que, no habiendo estudiado jamás matemática y conducido sólo por las preguntas de Sócrates, descubre la verdad del teorema según el cual el cuadrado construido sobre la diagonal de otro es dos veces mayor que este último, procediendo enteramente a priori extrayendo tal verdad geométrica de sí mismo (Martin 1950: 40).

del ocupado por mí) e, igualmente, para poder representármelas unas fuera [o al lado] de otras y, por tanto, no sólo como distintas, sino como situadas en lugares diferentes, debo presuponer de antemano la representación del espacio» (1781: 68, [A23/B38]), entonces, se sigue –con Martin– que el argumento en toda su pureza sostiene que “para que pueda representarme algo como coexistente es necesario que la representación de la coexistencia me esté dada previamente” (Martin 1950: 39). En relación al tiempo el argumento funciona exactamente de la misma manera, dado que el tratamiento de aquél en la «estética trascendental» –su exposición metafísica y su exposición trascendental– es idéntico al que Kant hace del espacio.

A su vez, el argumento de la aprioridad óptica de espacio y tiempo no traduce en ningún caso nada que tenga que ver con *nóumena*, sencillamente porque ambas formas puras sólo advienen en el choque *intuición pura-materia* para la ya vista función epistemológica. Martin lo llama argumento aristotélico de la «estética trascendental» y lo define así puesto que ya no se mueve –como el anterior– en la esfera de la teoría de las ideas platónicas sino que se sitúa más bien en el campo de la ontología realista de Aristóteles.¹⁸⁰ El argumento es de raíz aristotélica pues, al igual que la doctrina de el Estagirita, lo que hace es establecer la primacía del espacio respecto de las *cosas* espaciales. Aun cuando en el caso de Kant no pueda hablarse de una substancialización del espacio, sí queda claro que mediante un experimento de nuestra mente, dada la imposibilidad de que la situación objetiva pueda efectivamente representarse, es factible concebir el espacio sin los cuerpos pero no éste sin aquél. Por extensión, este argumento también opera respecto de la preeminencia del tiempo sobre las cosas temporales.

Con la tesis de la aprioridad óptica de tiempo y espacio Kant ha hecho un muy buen negocio crítico: i) ha resguardado la determinación subjetiva de las cosas, situando en la decisión del sujeto la construcción del objeto, o sea, ha garantizado la función trascendental de la conciencia, y ii) ha posibilitado, mediante el giro discursivo del reemplazo de lo ontológico por lo óptico, hacer evanescente la propia limitación fenoménica: el reino de lo suprasensible queda fuera de los lindes del ente y escapa, así, a la responsabilidad ontológica del yo trascendental,

¹⁸⁰ Kant señala en A24/B38: «El espacio es una necesaria representación *a priori* que sirve de base a todas las intuiciones externas (...) es, pues, considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación *a priori* en la que se basan necesariamente los fenómenos externos» (1781: 68). El mismo argumento se reitera para el tiempo en A 34/B 50, cuya parte central es: «...puedo igualmente afirmar en sentido completamente universal, partiendo del principio del sentido interno, que absolutamente todos los fenómenos, es decir, todos los objetos de los sentidos, se hallan en el tiempo y poseen necesariamente relaciones temporales» (Kant 1781: 77).

impeliéndolo no obstante a determinar el rango de su propia libertad en la justificación y verificación de la decisión ética. En la determinación óptica del sujeto trascendental, espacio y tiempo como formas subjetivas no sólo anteceden a la experiencia sino que la constituyen, forjan y construyen: es la *Naturaleza total* de la que habla Giannini, como “construcción sobrecogedora” que *demitiza* el mundo.¹⁸¹

¹⁸¹ Continúa Giannini: “Audaz ha parecido a los hombres, tremendamente audaz, el pensamiento de aquel que sostuvo que los principios de la Naturaleza estaban fuera de la Naturaleza, en un mundo trascendente. Pero acaso más audaz aún que el pensamiento de Platón ha sido el resultado de una filosofía que, buscando la mesura y la prudencia, llega a la desconcertante conclusión de que el fundamento de la naturaleza reside en el alma humana.” Por demitización, Giannini entiende la consideración crítico-hermenéutica de un término, que nos lleva a despojarlo de sus implicaciones míticas, concepto que, agrega el autor, fue introducido por R. Bultmann (Giannini 1982: 115).

Tercera Parte

**TRASCENDENTALIDAD EN JUEGO: ESPACIO, TIEMPO
Y BELLEZA**

I

LA ESTRUCTURA TRASCENDENTAL DE LA ESTETICA

Determinación trascendental teleológica de la estética

Hasta acá hemos resuelto al menos dos cuestiones fundamentales en torno a nuestro problema: i) que hay una estructura estética en la primera parte de la KU –la belleza *parergonal*- que se ha revelado como esencial y determinante, y ii) que espacio y tiempo como intuiciones formales, constituidos mediante la operación sintética pura de la imaginación trascendental, son en realidad las formas particulares que el sujeto tiene a mano como posibilidad de enlace con lo empírico. Pero, entre aquello estético y esto meramente epistemológico ¿hay algo?, o ¿qué hay entre ambas formulaciones?, y sobre todo ¿qué hay *en este entre*?

Este asunto es lo central de nuestro estudio e implica la posibilidad de enlazar *de una cierta manera* estética y conocimiento –esta misma pregunta en signo metafísico, como se advierte, es la que interroga por la relación esencial entre la KU y la KrV o, si se quiere, entre *aesthesis* y *logos* en Kant. Su resolución requiere de la explicación de las estructuras trascendentales comprometidas en la estética de lo bello en general y del ornamento en particular.

Si antes hemos convenido, kantianamente, que por trascendental sólo entenderíamos aquel modo *a priori* de conocer los objetos, entonces estaríamos en dificultades si de lo que se tratara fuese acá, en la conformación de lo *parergonal*, de persuadir al conocimiento de entregarnos respuestas, orientaciones o pistas acerca de la plasmación estética. De ninguna manera podemos vulnerar aquello que a estas alturas es un concepto límite en la epistemología kantiana y por lo mismo en su estética: en este campo –en el de lo bello- no hay conocimiento especulativo, no son válidas las leyes de la mecánica en el mundo de la conciencia estética. Kant se detiene justo en el umbral.¹⁸² Sin embargo, la fisura en la relación del sujeto sintiente con la

¹⁸² Ernst Cassirer describe así el itinerario pre-estético del filósofo: “Por este camino llega Kant, pasando por la teoría puramente lógica de la formación de los conceptos empíricos y por el problema de las

naturaleza no puede ser absoluta. El problema entonces debe abordarse en y desde otra perspectiva.

Si, por un lado, las bases sentadas en la KrV y en la KpV –y sus implicancias- establecieron a la postre reinos disímiles -el teórico y el moral- pero al mismo tiempo administrados consensuadamente por leyes apodícticas de nuestra razón -cuestión que puede leerse también como la del reinado del sujeto copernicano sobre una naturaleza sojuzgada¹⁸³-, por otro, esta distribución de esferas de la conciencia subjetiva –la epistemología y la ética- no han resultado en el estatus final que hubiera deseado el propio Kant. Si el proyecto crítico pretendía dar con principios trascendentales que justificasen o fundamentasen¹⁸⁴ las distintas orientaciones de nuestro espíritu -y de paso, fustigar científicamente las pretensiones de una metafísica a discreción- como *modo* de unir *hecho* y *valor* en la autoconciencia, su sentido fracasa.

El rendimiento último de la KrV y de la KpV, bajo control crítico del juicio determinante, enfrenta a la conciencia subjetiva a un espacio de incertidumbre para el cual el entendimiento no tiene ni respuestas ni salida. Es el problema de la completa aleatoriedad de las leyes empíricas –o el del vacío de la completud del sistema-, el cual, paradójicamente, consiste en la propia imbricación de las unidades particulares que han sido posibles de dilucidar en su acontecer más interno –y mecánico- por nuestras propias facultades cognoscitivas.¹⁸⁵ Introduzcamos un primer pasaje de la «Crítica de la facultad de juzgar teleológica» que expresa precisamente este estado de cierre del entendimiento:

«Pero que cosas de la naturaleza sirvan, unas para otras, como medios con vistas a fines, y que su misma posibilidad sólo sea suficientemente comprensible a través de esta especie de causalidad, [es algo] para lo cual no tenemos fundamento alguno en la idea

condiciones que la crítica del conocimiento plantea a la sistemática y a la clasificación de las formas naturales, al dintel mismo de la estética crítica” (1918: 356).

¹⁸³ Veremos luego que precisamente el problema del límite externo de este control de la ciencia sobre la naturaleza -lo que podríamos llamar la ineficacia final de la ciencia respecto del todo natural- es el que obliga a Kant al recurso de la teleología como principio. De ahí a la estética sólo hay un vínculo trascendental: el juicio reflexionante.

¹⁸⁴ Es decir, fundamentos fundados o, lo que es lo mismo, principios de validez *a priori*.

¹⁸⁵ Bowie anota el problema epistemológico que enfrentó Kant como la pregunta por el cómo sintetizar la multiplicidad potencialmente infinita del mundo: el problema de la indemostrabilidad de la unidad de la multiplicidad.

general de la naturaleza¹⁸⁶ como conjunto de los objetos de los sentidos»¹⁸⁷ (Kant 1790a: 291).

La propia posibilidad, entonces, de la comprensibilidad de la totalidad de la acumulación de las leyes empíricas (cosas legalmente explicables) no es dable a nuestro pensamiento. Hay una obturación en nuestro entendimiento para sistematizar estas leyes en el todo. *Tout court*: nuestra inteligencia se enfrenta al abismo de no comprender finalmente la naturaleza como un todo, esto es, la totalidad de la conciencia determinante sucumbe a la totalidad de la naturaleza. ¿Hay algo más aterrador para el sujeto copernicano? ¿Puede concebirse alguna otra forma de hacer tambalear más certeramente el edificio crítico-trascendental?

Para Kant el contrafacto que justifica su pavor teórico, lamentablemente, no tiene fisuras: el principio de orden de la naturaleza como un sistema no puede estar allá afuera, precisamente porque si lo estuviera requeriría a su vez de un nuevo principio –más allá aún– que lo sustentase, ya no centrífugo sino ahora de figura más bien helicoidal –el argumento de Zenón es infalible. Las leyes categóricas del entendimiento tienen su límite en el concepto empírico y no exhiben ningún rendimiento eficaz en una escena global, sistemática. Descartada la teología, el recurso teleológico es el único movimiento que le queda al programa kantiano para garantizar, en pleno *horror vacui*, la persistencia de su validez crítica y, al mismo tiempo, la potestad del sujeto trascendental. Pero tampoco puede el proyecto crítico depositar en lo teleológico, en este razonamiento sistemático posible, dable, garantías complementarias de la epistemología, y ello pues el edificio especulativo ha sido construido precisamente en acuerdo con las facultades subjetivas de la conciencia y no requiere, por sobre las leyes generales, nuevos recursos cognoscitivos para explicar la causalidad de los fenómenos.

¿Qué necesita Kant entonces? Pues un principio de orden –diríamos, sólo un montaje. Tal supuesto, por lo dicho, no debe provenir de la propia estructura de la naturaleza sino sólo de nuestra propia conciencia, como principio regulatorio. Este principio, como sabemos, es la conformidad a fin y da cuenta no de una nueva metafísica de la naturaleza sino más bien de un giro de la propia estructura del Juicio.¹⁸⁸

¹⁸⁶ *Qua natura formaliter spectata*.

¹⁸⁷ Los corchetes son del traductor de la obra.

¹⁸⁸ Como anota Cassirer, “no se trata, por tanto, de saber si la naturaleza procede, en algunos de sus productos, ajustándose a un fin, si su actividad creadora se halla dirigida por un designio de que ella misma tenga o no conciencia, sino de si nuestro enjuiciamiento se ve obligado a establecer y admitir una

No obstante, traída a escena, la presentación teleológica requiere -para resguardar su independencia de la teología¹⁸⁹ y su no injerencia determinante en la epistemología-, por un lado, del supuesto de la *inevitabilidad* de la razón teleológica como modo de enjuiciamiento de la naturaleza y, por otro, de la condición *no explicativa* de sus juicios respecto de los objetos de la física. En la KU se lee:

«Para que la física se mantenga exactamente en sus límites, hace ella abstracción, completamente, de la pregunta de si los fines naturales son *intencionales* o *no intencionales*, pues ello sería inmiscuirse en un negocio ajeno (a saber, el de la metafísica). Basta con que haya objetos única y exclusivamente *explicables* según leyes naturales que no podamos pensar sino bajo la idea de los fines como principio, y *conocibles* meramente de este modo, con arreglo a su forma interna, y aún solo internamente [conocibles]»¹⁹⁰ (Kant 1790a: 313).¹⁹¹

En suma: la naturaleza, *in toto*, debe quedar sujeta a control trascendental por nuestra subjetividad. Tal sujeción es proveída por el principio trascendental de la conformidad a fin para

‘forma objetiva’ propia que se distinga de la del cuerpo de la mecánica abstracta y *trascienda* de ella” (1918: 393). La cursiva es nuestra.

¹⁸⁹ Naturalmente, esta elusión de un principio teológico determinante ha tenido su explicación en los fallidos intentos de la forma metafísica de la prueba cosmológica de Dios como de la de su prueba teológica (Cassirer 1918: 396). Como se sabe, esta decisión de Kant de alejarse de las posiciones teológicas leibnizianas y wolffianas ya se evidenciaba en sus escritos pre-críticos. Así, en *Sobre la nitidez de los principios de la Teología natural y la Moral*, Kant ya se refiere a esta especie de incerteza teológica: «En todos aquellos puntos, pues, en que uno se halla un *analogon* de la contingencia, el conocimiento metafísico de Dios puede ser muy seguro. Pero el *juicio* sobre sus actos libres, sobre la providencia, sobre el ejercicio de su justicia y bondad, debido a que hay mucho sin explicitar aún en los conceptos que poseemos de estas determinaciones en nosotros mismos, sólo puede alcanzar en esta ciencia [la metafísica] una certeza por aproximación, o una certeza moral» (1763: 85).

¹⁹⁰ Los corchetes son del traductor de la obra.

¹⁹¹ Y continúa Kant: «Para no hacerse sospechoso, pues, ni de la menor pretensión de mezclar en nuestros fundamentos de conocimiento algo que no pertenece en modo alguno a la física, o sea, una causa sobrenatural, en la teleología desde luego se habla de la naturaleza como si la conformidad a fin fuese en ella intencional, pero al mismo tiempo de manera que se atribuya a la naturaleza, es decir, a la materia, esta intención; y a través de esto se quiere indicar (puesto que no puede tener lugar ningún malentendido sobre esto, en cuanto que de suyo no se atribuye intención alguna, en la acepción propia de la palabra, a un material inerte), que esta palabra sólo designa aquí un principio de la facultad de juzgar reflexionante, no de la determinante, y que por tanto no debe introducir ningún fundamento especial de la causalidad, sino que solamente añade al uso de la razón un modo distinto de indagación de aquel que sigue las leyes mecánicas, para suplir la insuficiencia de este último, incluso en la búsqueda empírica de todas las leyes particulares de la naturaleza» (1790a: 313).

nuestro Juicio, el que ahora será reflexionante dada la ineficacia del enjuiciamiento determinante en materia de legalidad empírica ascendente. El punto es

«...tener preparado en el Juicio un principio trascendental de la finalidad de la naturaleza para la finalidad de las formas de la naturaleza encontradas en la experiencia: principio que, si bien no es suficiente para explicar la posibilidad de tales formas, nos permite al menos aplicar a la naturaleza y su legalidad un concepto tan particular como el de finalidad, si bien éste no puede ser un concepto objetivo de la naturaleza, sino que es obtenido simplemente de la relación subjetiva de ésta con una facultad del espíritu» (Kant 1914: 61).

La lucidez y claridad de este pasaje de la *Primera Introducción* a la KU es evidente –en lo que respecta a este nuevo principio, nos relacionamos subjetivamente con la *naturaleza* mediante el principio de suponerla conforme a fin. Así las cosas, será el problema de la incrustación de este principio en el Juicio la cuestión trascendental de toda la KU y no el asunto de lo estético –digamos, no prioritariamente. Esta es la manera adecuada de leer –con Dickie- el sentido de la célebre carta de Kant a Reinhold a fines de 1787,¹⁹² en la que asegura haber

¹⁹² En su *Kant. Vida y doctrina*, Cassirer registra parte de la nota: “Creo poder asegurarnos –dice Kant en esta carta, que lleva fecha de 28 de diciembre de 1787-, sin incurrir en jactancia, que mientras más avanzo en mi camino menos son mis temores de que una contradicción, o incluso una alianza (cosa, ahora bastante frecuente), puede dañar considerablemente a mi sistema. Es una convicción íntima que va formándose en mí no sólo porque al ir afrontando otras empresas me siento de acuerdo conmigo mismo, sino también porque cuando, a veces, no sé cuál es el mejor método que debe seguirse para la investigación de algún objeto, sólo puedo remontarme a aquella relación general de los elementos del conocimiento y de las correspondientes potencias del ánimo para llegar a puntos de vista de los que no tenía noción. Así, me ocupo ahora de la *crítica del gusto*, con motivo de la cual se descubre otra clase de principios *a priori* que los anteriores. Las facultades del ánimo son, en efecto, tres: la facultad del conocimiento, el sentimiento de placer o disgusto y la capacidad de apetencia. Los principios *a priori* de la primera fueron descubiertos por mí en la *Crítica de la razón pura* (teórica), los de la tercera en la *Crítica de la razón práctica*. Me preocupé de buscar también los del segundo, y aunque siempre reputé imposible encontrar estos principios *a priori*, la *sistemática* que el análisis de las facultades investigadas con anterioridad me había hecho descubrir y cuya admiración y cuya fundamentación, de ser posible, me dará materia sobrada para el resto de mi vida, me ha traído a este camino, de tal modo que reconozco ahora tres partes de la filosofía, cada una de las cuales tiene sus principios *a priori* que es posible enumerar, pudiendo determinarse también con certeza el volumen del conocimiento que por esta vía se puede adquirir: estas tres partes son la filosofía teórica, la teleología y la filosofía práctica, la segunda de las cuales es, evidentemente, la más pobre en fundamentos determinantes apriorísticos” (1918: 356-7). La potencia que implica, para el análisis del momento kantiano, la presencia del concepto *teleología* con el mismo rango que el de epistemología y ética es una cuestión de primera línea para nuestro estudio, que ponemos de relieve en los lugares propios de su avance.

descubierto el principio de la crítica del gusto y en la que anota, además –y aquí se encuentra un dato clave-, las tres partes que ha logrado reconocer en la filosofía: la filosofía teórica, la teleología¹⁹³ y la filosofía práctica.

De modo que teleología traduce algo más que un recurso provisional o, diríamos, de índole accidental: lo teleológico implicará en el programa kantiano la posibilidad de recuperar la sistematicidad del giro trascendental y, de paso, incorporar la dirección estética a la nueva configuración reflexionante del enjuiciamiento. De otra manera: será la estructura de la trascendencia del juicio reflexionante la preocupación metafísica central del programa kantiano en la KU¹⁹⁴ y sólo por ello se ven determinadas en el mismo sentido las condiciones de posibilidad del juicio estético reflexionante: únicamente así adviene fundamentado el principio trascendental de la plasmación estética.

Aquí surge una cuestión indispensable de abordar: el problema de lo que se resuelve en la KU. Con arreglo al argumento que venimos desarrollando, la tercera *Crítica* es el lugar de la fundamentación del juicio reflexionante, la fuente de justificación del principio trascendental que da soporte al aparato teleológico de Kant, el que a su vez debiera sostener todo su edificio trascendental. Esto se explica dado el giro dado por nuestro filósofo –entre 1787 y 1790- en torno al problema del gusto: de un escepticismo crítico-estético reproducido en la «estética trascendental» a la consideración del gusto como un problema efectivamente trascendental. Dumouchel expone con claridad este rol secundario de la estética en la KU, el que provendría – en su opinión- de una reevaluación tardía del Juicio en Kant, operación que a su vez habría venido a resolver la diferenciación entre una facultad de juzgar determinante y otra reflexionante.

La crítica de gusto como propósito se subsume, entonces, en un proyecto filosófico más vasto aún: una crítica de la facultad de juzgar en general: “*La conséquence immédiate de cette transformation, pour l’esthétique, a été la soumission de la «Critique du goût» à une perspective téléologique générale dominée par la nouvelle figure de la faculté de juger réfléchissante, dont le jugement esthétique n’était désormais que l’une des spécifications réflexives*” (Dumouchel

¹⁹³ Entendemos que por error en la traducción, se lee en Kant (1790b: 37) y en Dickie (1996: 166), teología en vez de teleología. Para efectos de nuestro estudio el punto es más que relevante, por eso lo consignamos.

¹⁹⁴ Cassirer marca el papel de nuestra conciencia en la designación de lo teleológico: “Para poder seguir hablando de la sujeción de la naturaleza a un fin hay que remitirse, no a un fundamento exterior trascendente [Dios], del que la naturaleza dependa, sino a su propia estructura immanente” (1918: 396).

1998: 19).¹⁹⁵ Esta subordinación de los problemas estéticos a los del mundo teleológico es la que explica el origen, en este dominio, de las determinaciones fundamentales –los enclaves trascendentales- de aquella otra dirección. Es la pesadez de lo estético que reconoce Derrida: “La violencia del encuadre [del gesto kantiano] se multiplica. Primero encierra la teoría de la estética en una teoría de lo bello, esta a su vez en una teoría del gusto y la teoría del gusto en una teoría del juicio” (1978: 80-1).¹⁹⁶ Esta fórmula del encuadre de aspectos esenciales de la KU y de su primera parte choca no obstante con la presentación disgregada de Kant de los puntos teóricos fundamentales a lo largo de toda la obra.¹⁹⁷

Así las cosas, el negocio de la KU es dar con esa estructura trascendental que opere fundamentalmente como justificación metafísica y metodológica de lo teleológico, estatuido ahora como tercera rama de la filosofía.¹⁹⁸ Y si esto es lo relevante, entonces -suscribiendo la tesis de Dickie- la teleología debe en rigor ser la primera parte de la KU y la estética, la segunda.¹⁹⁹ En seguida veremos que no sólo hay razones generales (montadas, creemos, en dos

¹⁹⁵ Continúa Dumouchel: “*Ainsi, de 1787 à 1790, ces transformations philosophiques essentielles ont eu pour effet de déplacer le centre de gravité de la troisième Critique du goût vers le jugement réfléchissant, dont le goût reste seulement un exemple, et, de l’aveu de Kant, sa manifestation paradigmatique*” (1998: 19). A esto nos hemos referido cuando afirmamos que el juicio estético sería un tipo, el único, del teleológico, la especie por antonomasia.

¹⁹⁶ El comentario de Derrida se refiere, en lo específico, a la violencia delimitante del gesto kantiano de incrustar el cuadro categorial de la «Analítica de los conceptos» de la KrV en la «Analítica de lo bello». Sin embargo, lo que nos interesa acentuar es su lectura final de lo estético en la KU como un problema del Juicio.

¹⁹⁷ Aun así, la derivación de lo gravitante de la primera parte respecto de la segunda no es muy difícil de constatar.

¹⁹⁸ Por ello, se entiende que el concepto de conformidad a fin debe, ante todo, resguardar la propia autonomía de la esfera teleológica, condición que con más claridad, ahora, permite distinguir sus pretensiones sólo regulativas de las operaciones explicativas de la epistemología. Así también lo expone Verneaux: “El principio de finalidad [conformidad a fin] ¿es un principio de la ciencia de la naturaleza? Sí, pero es preciso entenderlo. Se puede afirmar que es un principio de la ciencia en el sentido de que no es, como se presenta a menudo, una propedéutica a la teología. Porque la ciencia de la naturaleza no se interesa por el origen de ésta y de su finalidad. Utiliza la idea de finalidad en la medida en que esta idea puede servir para comprender mejor su objeto, nada más [...] El principio de finalidad es un principio interno de la ciencia de la naturaleza en la medida en que ésta intenta comprender a los seres organizados [...] Pero no lo es para el estudio de la naturaleza en general o, en términos físicos, porque las leyes de la física son prescritas *a priori* por el entendimiento” (1982: 210-1).

¹⁹⁹ El cuadro que propone Dickie es más complejo. Plantea que en Kant existirían como reconocibles tres tipos de creencias, las cuales se organizarían, a su vez, en dos tipos de estructuras de creencias, la epistemológica y la teleológica: “Podemos identificar tres tipos de creencias en su sistema filosófico: (1) creencias empíricas cuya verdad o falsedad se conoce en base a la evidencia de la experiencia, (2) creencias trascendentales cuya verdad se conoce en base a pruebas trascendentales, y (3) creencias teleológicas que la mente humana, debido a su naturaleza, no puede dejar de creer pero cuya verdad no se puede conocer de modo teórico o trascendental –esto es, su verdad no puede conocerse en base a evidencias que provengan de la experiencia o de argumentos trascendentales. Estos tres tipos de creencias

claves: i) el crecimiento del apriorismo del conocimiento y ii) el asunto de la analogía del arte) sino también iii) específicas –deberemos decir, conceptuales- que justifican esta dirección. Con todo, hay una nota que debe ser aclarada antes: ¿cómo es que teleología y estética abordarían esta tarea del Juicio en orden a asegurar la sistematicidad de la naturaleza, según lo dicho?, esto es, ¿cómo se logra la adecuación de la naturaleza al propósito de nuestro entendimiento? (Körner 1987: 166). En otras palabras, ¿cuál sería el objeto de la conformidad a fin en ambos juicios?

El punto es el siguiente: existen cuatro tipos de particulares posibles en la naturaleza que están llamados a ser objetos del juicio reflexionante. Cada género de juicios (estéticos y teleológicos) se corresponde con dos tipos de objetos particulares. Mientras que respecto del juicio teleológico los objetos son i) la naturaleza como un todo y ii) los productos organizados de aquélla, en el caso de los juicios estéticos sus objetos son i) los objetos particulares de la naturaleza o del arte y ii) las formas múltiples de la naturaleza o de leyes particulares empíricas.²⁰⁰ Pues bien, sobre este último tipo de particulares la estética kantiana no dice nada.

Esta decisión de Kant –aparentemente frugal- es del todo decisiva para nuestro estudio y revela con cierta claridad la homogeneidad del compromiso trascendental entre estética y epistemología. Sabemos que sólo podemos conocer objetos particulares; esa unidad de ley está resuelta en la KrV e indica los límites de la epistemología kantiana: todo el aparato cognoscitivo está fundado en la posibilidad de conocer fenómenos particulares, de ahí que identificadas y aseguradas las condiciones de este conocimiento empírico –la tarea trascendental de la KrV- se pueda hablar entonces de las condiciones de toda experiencia posible. Es un asunto de réplica del

se dividen en dos clases de estructuras de creencia. Por un lado, existe una estructura epistemológica que concierne a las creencias empíricas y trascendentales... Por otro lado, existe una estructura teleológica que involucra a aquellas creencias *no restringidas* al fenómeno de la experiencia y de la maquinaria mental que la posibilita. Este segundo cuadro comprende toda la variedad de suprasensibles kantianos: Dios, los sujetos nouméticos y el resto del mundo noumético exterior a esos sujetos. El cuadro teleológico contiene al epistemológico como subestructura” (1996: 172-3), es decir, lo circunda y, a la vez, lo sostiene.

²⁰⁰ Hemos seguido acá el análisis de Gasché, quien al respecto continúa: “*Teleological judgments are primarily judgments that became inevitable when the mind confronts single organized products of nature. These especially include life forms whose factual possibility –that is to say, their nature as internally organized forms- cannot be accounted for on the sole basis of physical-mechanical necessity. But since the existence of natural purposes in nature raises associated questions about nature in its entirety, teleological judgment also concerns (though in a much more problematic way) the question of nature as a whole connected together by means of final causes*” (2003: 35). Esta exclusividad de los juicios teleológicos para referirse a productos organizados de la naturaleza, sin embargo, no impedirá a Dickie señalar que cuando Kant ha definido la belleza como “la forma de la finalidad de un objeto... lo que debe estar afirmando es que la forma bella (natural) es la forma de los sistemas” (1996: 188). Como sabemos, en Kant los sistemas –animales, plantas, flores y formaciones cristalinas- exhiben una forma sistemática: sus elementos se acoplan entre sí (Dickie 1996: 177). Nótese que excepto las formaciones de cristales el resto de los sistemas son organismos.

método. En el caso del juicio reflexionante estético Kant ha decidido, al parecer, seguir el mismo camino: conocer estéticamente sólo particulares, es decir, objetos singulares de la naturaleza y del arte. No vemos de qué otro modo puede explicarse la decisión de excluir –en el juicio estético explicado en la KU- el segundo tipo de particulares apuntados. Nuestra hipótesis se afianza con este punto: el modo trascendental de constituir la reflexión estética y el modo trascendental de conocer fenómenos deben compartir ciertas estructuras trascendentales. Tales componentes son: la facultad del gusto, el principio trascendental de la conformidad a fin y el concepto de forma estética.

El crecimiento del apriorismo del conocimiento

La teleología viene, como tercera parte de la filosofía a resolver (completar) las condiciones generadas por el desarrollo de la KrV y de la KrP: lo esencial en la crítica teleológica es su condición de cierre de la epistemología. Esta función epistemológica se juega al modo de la identificación de una estructura trascendental que situada dentro de la conciencia subjetiva – y ya no desde el aparato cognoscitivo lógico-teórico del juicio determinante- permita satisfactoriamente declarar a la naturaleza como un todo ordenado y sistemático, o sea, con cierta organización, susceptible de ser comprendida en esa su sistematicidad no ya por nuestro entendimiento teórico sino por una estructura distinta:

«Nuestro entendimiento es una facultad de conceptos, es decir, un entendimiento discursivo, para el cual, por cierto, tiene que ser contingente de qué laya y cuán diverso vaya a ser lo particular que pueda serle dado en la naturaleza y ser raído bajo sus conceptos. Pero como también la intuición pertenece al conocimiento, y la facultad de una *plena espontaneidad de la intuición* sería una facultad de conocimiento diferente de la sensibilidad y completamente independiente de ella, por ende, un entendimiento en la acepción más general, puede pensarse también un entendimiento *intuitivo* (negativamente, o sea, simplemente como no discursivo), que no fuese de lo universal a lo particular y, así, a lo singular (a través de conceptos), y para el cual no se encuentre esa contingencia de la concordancia de la naturaleza con el entendimiento en sus

productos según leyes *particulares*, que le hace tan difícil al nuestro traer la multiplicidad de aquéllos a la unidad del conocimiento»²⁰¹ (1790a: 335).

En buenas cuentas, será asimismo un recurso trascendental –el entendimiento intuitivo– el que posibilitará la acción trascendental –la distinción de la organización sistemática– del principio trascendental –la conformidad a fin.²⁰²

Este principio, en suma, se expone como un incremento y ampliación del poder trascendental del juicio determinante²⁰³: el juicio reflexionante ha dado con una estructura trascendental que *ha posibilitado ampliar el alcance de lo a priori*. A su vez, será este nuevo por así decirlo diámetro metafísico de lo trascendental el que permitirá al juicio reflexionante, en un nuevo alcance, la conexión *a priori* con lo estético y con el arte. La reflexión se manifiesta como un flujo inverso del dominio determinante del Juicio.²⁰⁴ Lo particular ahora es lo dable y para

²⁰¹ Prosigue Kant: «...negocio éste que nuestro entendimiento sólo puede llevar a cabo a través de la concordancia de las notas naturales con nuestra facultad de los conceptos, concordancia que es muy contingente, (y) de la cual, en cambio, no requiere un entendimiento intuitivo» (1790a: 335).

²⁰² Verneaux apunta la relación entre entendimiento intuitivo y conformidad a fin: “para el entendimiento intuitivo el todo precede a las partes, el todo es principio de las partes y de su conexión. En este caso, el todo es un efecto cuya representación es causa... tal causalidad es la finalidad” (1982: 213). O sea, no habría en absoluto necesidad ni condicionamiento teológico alguno en el gesto de Kant: “la idea de un entendimiento intuitivo, que sería creador, no es en modo alguno contradictoria y explica a la vez la finalidad natural y la subordinación de la causalidad mecánica a la causalidad final... No se restablece, pues, el teísmo como doctrina metafísica... La idea de un entendimiento intuitivo pone de manifiesto que únicamente por razón de la índole particular de nuestro entendimiento nos representamos las cosas de la naturaleza como producidas por una causalidad distinta de la causalidad mecánica... el principio de finalidad no concierne a las cosas, sino a nuestro juicio sobre las cosas” (Verneaux 1982: 213-4).

²⁰³ Cassirer habla de “un progreso en la crítica del conocimiento teórico” (1918: 355).

²⁰⁴ En la *Primera Introducción* a la KU se expone el sentido de este operar reflexionante: «El Juicio puede ser considerado, bien como la mera facultad de *reflexionar* sobre una representación dada según un cierto principio, para llegar a un concepto hecho posible por aquélla, o bien como la facultad de *determinar* un concepto fundamental por medio de una representación empírica dada. En el primer caso se trata del *Juicio reflexionante* y en el segundo del *determinante*. Sin embargo reflexionar es comparar y combinar representaciones dadas, bien con otras, bien con su facultad de conocimiento, en relación con un concepto hecho posible por ellas. El Juicio reflexionante es lo que llamamos también facultad de dictaminar» (1914: 49). No obstante, el concepto de reflexión está ya desarrollado en la KU. En efecto, en «La anfibiología de los conceptos de reflexión» se lee: «La *reflexión (reflexio)* no se ocupa de los objetos mismos para recibir directamente de ellos los conceptos, sino que es el estado del psiquismo en el que nos disponemos a descubrir las condiciones subjetivas bajo las cuales podemos obtener conceptos» (Kant 1781: 276, [A260/B316]). Y para distinguir este modo de reflexión de la reflexión meramente lógica, agrega en la misma sección: «Por el contrario, la reflexión trascendental (que se refiere a los objetos mismos) contiene el fundamento de la posibilidad de comparar objetivamente las representaciones entre sí. Es, por consiguiente, muy distinta de la reflexión lógica, ya que la facultad lógica a la que pertenecen no es la misma. Esta reflexión trascendental es un deber del que no puede librarse nadie que quiera formular juicios *a priori* sobre las cosas» (1781: 278, [A262/B319]).

ello se debe, en el diseño, encontrar lo genérico, lo universal, el marco. Si el universal en el juicio teleológico es la visualización por nuestra conciencia subjetiva de la sistematicidad orgánica que exhiben las leyes empíricas en su concatenación natural –es decir, comprender la naturaleza con una conformidad a fin objetiva²⁰⁵-, en el juicio estético ese universal es...un límite. La teleología como quien dice nos proporciona un universal finalizado, alcanzado – aunque sólo sea una especie de *ficción*. Por eso Marques puede sostener que en el juicio teleológico efectivamente hay un resultado: “*One may say that this teleological reflection has a searched result, a concept or law that is the concept of an objective purpose*” (1998: 220). Tal concepto de conformidad a fin objetiva se expone nítidamente en el § 66 de la KU:

«...un *producto organizado de la naturaleza es aquél en que todo es fin, y, recíprocamente, también medio*. Nada en él es en balde, carente de fin²⁰⁶, o imputable a un ciego mecanismo natural» (1790a: 307).

El juicio reflexionante, entonces, moviliza nuestra mente a partir de una intuición particular para la búsqueda de un universal *a posteriori* y configurar la subsunción. Esto ocurre de igual modo en lo estético y en lo teleológico, pero es en esta esfera donde se origina la nitidez de la expresión del principio y, por ello, su marca en la KU: lo trascendental en el juicio reflexionante es el avance de nuestra mente –fundado en aquél principio- en pos de aquella unidad *a posteriori* que revele unidad y sistematicidad en la naturaleza. Esta vinculación trascendental entre el principio *a priori* y la experiencia *a posteriori* es precisamente una de las

²⁰⁵ El capítulo VII de la Introducción no publicada de la KU es aclarador en dos sentidos: i) confirma la distinción trascendental entre juicios reflexionantes estéticos y teleológicos, y ii) confirma la naturaleza – no obstante su filiación con la facultad de juzgar reflexionante- cognoscitiva del juicio teleológico: «Si por el contrario, son dados previamente conceptos empíricos y leyes concordantes con el mecanismo de la naturaleza, y el Juicio compara un concepto del entendimiento semejante con la razón y su principio de posibilidad de un sistema, entonces, si se encuentra esta forma en el objeto, la finalidad es juzgada *objetivamente* y la cosa se llama un *fin de la naturaleza*, ya que antes [en el juicio estético reflexionante] las cosas sólo se han juzgado como *formas de la naturaleza* indeterminadamente conformes a fines. El juicio sobre la finalidad objetiva de la naturaleza se llama *teleológico*. Es un *juicio de conocimiento*, aunque perteneciente sólo al Juicio reflexionante, no al determinante» (Kant 1914: 67).

²⁰⁶ Registramos, por su importancia, la nota que P. Oyarzún hace –en este mismo sitio del párrafo- a la expresión «carente de fin»: “*zwecklos*, que denota la cabal ausencia de finalidad, a diferencia de la fórmula «ohne Zweck» («sin fin») que Kant emplea para especificar la conformidad a fin que es juzgada en el juicio de gusto” (Kant 1790a: 412). Con esta aclaración, luego, debemos entender que lo jugado en el *fin* del *sin-fin* del juicio de gusto no es la conformidad a fin. Por ello, el principio trascendental del juicio de belleza puede expresarse como el de una conformidad a fin sin *fin*.

notas particulares del juicio estético, el que siendo sintético *a priori* sólo puede sostenerse *a posteriori*, tras la experiencia de lo bello. Este desplazamiento de los límites de lo teórico – posibilitado por la irrupción del principio trascendental de la conformidad a fin- para la comprensión objetiva y subjetiva de la naturaleza finalizada requerirá de una ficción: aquélla –la naturaleza- debe aparecer como arte. Es la ficción del *als ob*.

La ficción en la analogía del arte

Lo teleológico no refiere cualquier modo de sistematicidad ni de organización de la naturaleza. Hay acá un punto crucial: la naturaleza es concebida mediante el principio trascendental como *arte* y será este giro, finalmente, el que posibilitará la justificación trascendental de lo estético en el marco de la KU –o, lo que es lo mismo, el cambio de registro en Kant respecto de la crítica formulada al «destacado crítico Baumgarten» y la confirmación del fundamento *a priori* del gusto. Al comienzo de la «Crítica de la facultad de juzgar teleológica» se dice:

«En efecto, aducimos un fundamento teleológico cuando adjudicamos al concepto del objeto, cual si él fuese hallable en la naturaleza (y no en nosotros), causalidad con respecto a un objeto, o más bien nos representamos la posibilidad del objeto por analogía con una causalidad semejante (tal como la que hallamos en nosotros), en consecuencia de lo cual pensamos a la naturaleza *como si*²⁰⁷ fuera *técnica* en virtud de una facultad propia; en cambio, si no le atribuyésemos una tal eficacia, tendría que representarse su causalidad como un mecanismo ciego» (Kant 1790a: 292).

Por supuesto, aquella «facultad propia» es la facultad de juzgar reflexionante y evidentemente esa «tal eficacia» representa el acierto del *intellectus archetypus*. Así, el principio de reflexión del Juicio –«aquel fundamento teleológico»- hilvana la idea de sistematicidad de aquel todo natural: la ficción de la naturaleza como el arte o la técnica de una deidad suprasensible²⁰⁸ (Dickie 1996: 181). Kantianamente, entonces, se trata de que los productos de la

²⁰⁷ *Als ob* -la cursiva es nuestra.

²⁰⁸ Como insiste Körner, la concepción teleológica kantiana no es en absoluto constitutiva del mundo empírico (teórico), pues en su sentido heurístico sólo aspira a regular, fuera de la investigación científica, la posibilidad de unificación en un solo sistema, de la naturaleza, la moral e incluso la fe religiosa. Teleología no es, pues, hacer otra epistemología: “La tercera *Crítica* no desarrolla una física teleológica.

naturaleza se conciban en el Juicio *como* llenos de arte²⁰⁹ (Kant 1790a: 299), en una analogía²¹⁰ que operará como el elemento determinante en la búsqueda, en lo estético, de una nueva forma especial capaz de plasmar en la conciencia individual aquella conformidad a fin que ya ha exhibido la naturaleza *ante* el entendimiento intuitivo -la primera sería, con Cassirer, la propia naturaleza como arte. Aquella forma buscada, evidentemente, es la forma bella. Sin embargo, y esto es muy importante –más que eso, un equívoco si no se aclara-, no es que el arte sea una especie de categoría o máxima que provenga o se determine en el aparato teleológico *para* lo estético. No, el arte como uno de los conceptos centrales de la teoría estética kantiana tiene su sitio, su origen y su función en la propia «Crítica de la facultad de juzgar estética» - §43 al §54. Así se observa en la segunda parte de la KU:

«Hablando con exactitud, la organización de la naturaleza no tiene, pues, nada análogo con alguna causalidad que conozcamos. Con derecho puede llamarse la belleza de la naturaleza un *análogo*²¹¹ del arte, porque ella le es atribuida a los objetos sólo en referencia a la reflexión sobre su intuición *externa* y, por tanto, únicamente con arreglo a la forma de la superficie» (Kant 1790a: 306).

Por el contrario, muestra que los principios teleológicos *no* son constitutivos del mundo empírico, sino que sólo pueden ser regulativos de nuestra reflexión sobre el mundo empírico. Mientras la primera *Crítica* justifica el método mecanicista sobre la base de una metafísica mecanicista, la *tercera crítica [ad litteram]* justifica el método teleológico a pesar de la imposibilidad de una metafísica teleológica...Kant admite solamente una metafísica de la naturaleza y una metafísica de la ciencia moral. No hay metafísica del propósito [fin], sino sólo una *Crítica* del juicio teleológico” (Körner 1987: 190). Evidentemente, si no hay metafísica en lo teleológico no podría haber conflicto metafísico entre lo epistemológico y lo teleológico, digamos, entre sus máximas. Es esto precisamente lo que sostiene Dickie: el aparato teleológico contiene, como distinto, al epistemológico.

²⁰⁹ Conviene citar lo que la *Primera Introducción* registra sobre el problema: «El Juicio reflexionante, por tanto, al operar con fenómenos dados para colocarlos bajo conceptos empíricos de cosas determinadas de la naturaleza, no lo hace esquemáticamente, sino *técnicamente*, tampoco de un modo meramente mecánico, como un instrumento manejado por el entendimiento y los sentidos, sino *artísticamente* según el principio general, pero a la vez indeterminado, de una ordenación conforme a un fin de la naturaleza en un sistema, en cierto modo favorable a nuestro Juicio...Por tanto, el Juicio mismo se establece *a priori* la *técnica de la naturaleza* como principio de su reflexión...sólo para poder reflexionar según su propia ley subjetiva, según sus necesidades, pero al mismo tiempo concordando con las leyes de la naturaleza en general» (Kant 1914: 51-2). Evidentemente, este principio trascendental, en su eficacia, dota de aptitud a la naturaleza para ser sistematizada desde el punto de vista lógico, siendo por tanto «simplemente un principio *para el uso lógico del Juicio*» (Kant 1914: 52).

²¹⁰ Verneaux presenta así esta analogía: “Nosotros transferimos a los objetos de la naturaleza la actividad técnica que hallamos en nosotros” (1982: 207).

²¹¹ La cursiva es nuestra.

Lo que sostenemos es que las condiciones trascendentales de posibilidad de la estética, en general, y del arte, en particular, provienen de la esquemática del programa crítico kantiano – recordemos la carta a Reinhold y el papel literalmente central de la teleología en la filosofía²¹²– que ha resultado públicamente o no en un proyecto –la tercera *Crítica*– que puede reconocerse en apariencia como el de la reunión del mundo del arte con el mundo de la naturaleza finalizada, pero que en realidad representa el intento de justificación de aquel mundo teleológico extra-epistemológico. Las dos «Críticas» de la KU dan cuenta de este gesto, precisamente.

Hemos dicho que es posible concebir esta estructura teleológica de conformidad a fin, de adecuación, como una ficción trascendental de nuestra conciencia a modo de principio reflexionante de estatus meramente heurístico, que pone la analogía arte-naturaleza como el pivote esencial de la KU. Si en la teleología encontramos un sentido metafórico del arte, en la estética nos enfrentamos a su sentido más propio y directo.²¹³ Pasa lo siguiente: en la reflexión teleológica la naturaleza es concebida *como si* fuera arte de un modo menos concerniente a nuestra individualidad; nos encontramos –en aquélla– distanciados de la efectividad de la plasmación estética porque en el terreno teleológico lo fundamental es el gesto cognoscitivo, es decir, la búsqueda persistente del orden sistemático en la naturaleza –el principio regulatorio viene a expresar efectivamente su *pondus* en este orientarse de modo exclusivo a la escena de la adecuación empírica. Por eso leemos en la *Primera Introducción*:

«...pero difícilmente sería capaz de admiración nadie más que un filósofo trascendental, y ni siquiera éste podría mencionar un caso determinado en el que esta finalidad se mostrara *en concreto*, sino que tendría que pensarla sólo en general» (Kant 1914: 55).

²¹² Es evidente –creemos– que i) si la preocupación de Kant en el verano de 1787 era dar con los principios *a priori* del gusto –cuya empresa ha sido exitosa, según reconoce–, ii) si las partes de la filosofía –según la misma nota– son la filosofía teórica, la teleología y la filosofía práctica, y iii) si el gusto, a partir de lo resuelto por la KrV y la KpV, no forma parte de ninguna de estas dos *Críticas* ni tampoco ha encontrado en ellas sus principios trascendentales, se sigue entonces que el gusto –y su crítica– forman parte de la teleología. Esto fortalece nuestra adhesión a la tesis dickieniana.

²¹³ Es la tesis de Cassirer, que ve en la idea de una técnica de la naturaleza el eslabón objetivo para el paso a la estética. Este sentido metafórico del arte en la teleología se evidenciaría, a su juicio, en que aquella función ordenadora del arte no se revela de modo inmediato a nuestra conciencia, por lo que tiene que ser conseguida (*qua* efectiva ordenación artística) por medio de un giro especial de la crítica del conocimiento: la crítica de la facultad de juzgar.

«Sólo en general». De modo que el juicio teleológico, por decirlo así, nos distancia de la conciencia estética no obstante su concepción de la naturaleza como un arte. Aquí se juega algo muy esencial. En la teleología hay una generalidad artística, pero no se trata sólo de una generalidad como totalidad o si se prefiere como sistematicidad: lo que se resuelve en la teleología es una generalidad como rudeza, dureza –si se quiere- de lo estético, como lejanía... hasta para un filósofo trascendental. Y aun así, en el § 45 de la KU leemos:

«Bella era la naturaleza cuando a la vez tenía viso de arte; y el arte sólo puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, nos ofrece viso de naturaleza» (Kant 1790a: 216).²¹⁴

Es la ficción, su plenitud.

Aquella complacencia arcaica de la que habla la KU, aquella finalidad lejana del filósofo trascendental, ese eslabón objetivo que menciona Cassirer, en suma, el placer de la finalidad, se expresa en la teleología como un resguardo, al modo de una cierta vigilancia. Si Kant vacila –creemos- y ordena inversamente los resultados de la tercera *Crítica*, lo que no hace por ello es reducir su teleología a una *estética de la sistematicidad natural* por mucho que reconozca que «de seguro» placer y juicio teleológico estuvieron unidos «en su momento». El ámbito de la explicación y fundamentación del placer no puede ser el juicio teleológico porque el universal de este juicio no es la belleza sino el concepto de fin natural.²¹⁵ Es, para decirlo de algún modo, un universal posible de alcanzar. Sin embargo, en el juicio reflexionante estético tal universal no se

²¹⁴ Es esta mutua y decisiva referencia de arte y naturaleza en la estética del gusto que Marques denomina simetría problemática: “‘Nature proved beautiful when it wore the appearance of art’. The symmetry referred to in the formulation of the as if fictions seems to be rather problematic, not only in the judgment on the beautiful form of fine art but also in the judgment on the beautiful form of nature: a) to represent the first as nature, being conscious that it is fine art and b) to represent the other as art, being conscious that we are before a product of nature. It is not true that Kant’s aesthetic presupposes that nature beauty excels over artistic beauty” (1998: 226). No obstante, como el propio autor lo anota, es la propia ficción de la reflexión estética, el *as if*, la que resuelve este conflicto de simetría, pues obliga a quien juzga a mantener aquella distancia ficticia, sin la cual es imposible concebir la una sin la otra: “Thus, for the aesthetic reflection of the Third Critique, which includes a fiction of the as if, it is impossible to imagine natural beauty, without artistic beauty, nor artistic beauty without natural beauty” (Marques 1998: 228).

²¹⁵ Nos referimos al interés cognoscitivo de la reflexión teleológica, que se presenta con claridad en este pasaje de la *Introducción* no publicada: «Si, por el contrario, son dados previamente conceptos empíricos y leyes concordantes con el mecanismo de la naturaleza, y el Juicio compara un concepto del entendimiento semejante con la razón y su principio de posibilidad de un sistema, entonces, si se encuentra esta forma en el objeto, la finalidad es juzgada *objetivamente* y la cosa se llama un *fin de la naturaleza*... El juicio sobre la finalidad objetiva de la naturaleza se llama *teleológico*» (Kant 1914: 67).

logra, hay un completo fracaso -si escrutáramos el detalle genético de este juicio- en su aspiración de dar con el concepto universal para la intuición presentada. Veremos luego cómo este placer se alcanza, pero adelantemos que únicamente dejando el *problema estético* en la esfera de la conciencia individual se garantiza la determinación teleológica de la KU.

En el mundo de la estética, de esta manera, arte y naturaleza juegan un juego de determinación ficticia al modo de una mutua justificación estética radicada en el *als ob*. La determinación refleja de arte y naturaleza (naturaleza-arte) ahora en la esfera estética -transformada por la KU en el paisaje más propio y plástico para justificar las condiciones *a priori* de la complacencia- traduce en la matriz belleza natural-belleza artística la operación del modo no teleológico del principio trascendental. De lo que se trata ahora es de que la conformidad a fin carezca de fin, de que lo bello –artístico o natural- no exhiba en aquel su ser-bello la expresión de todo ulterior sentido teleológico. El principio trascendental estético da cuenta indefectiblemente de la brutal ruptura con una causa final, con el más mínimo *telos* de lo bello pero -al mismo tiempo- de la persistencia de una nueva finalidad, al estilo de un horizonte ignoto que nos habla aunque *sin* concepto de que el objeto bello *tiende* hacia un fin. Es el corte puro, la dislocación trascendental del *telos*: el fin del fin (Derrida 1978: 104).

El principio reflexionante de la conformidad a fin sin fin es la *marca* teleológica de la estética. Ciertamente esta densidad estética está resuelta en la ausencia de fin, en el sin del fin, pero el peso teleológico, aun sin fin, reposa en el concepto de conformidad a fin.²¹⁶ Ausente el fin, activo el sin, o sea, *con* el sin, lo bello pierde el *telos* pero no deja por ello de exhibirse conforme a fin, diríamos, de constituirse como un objeto finalizable. Derrida lo presenta con lucidez: “El *telos* de las dos bellezas sería el *sin*: la no-presentación del *telos*”²¹⁷ (1978: 110). La belleza es el *sin*.

Con todo, el sistema de la KU i) fundamentado en la operación reflexionante del Juicio y ii) consistentemente activo a través del principio de conformidad a fin, debe resolver, primero

²¹⁶ Esta decisiva densidad teleológica transportada por Kant a la estética es observada por Dickie en la intercambiabilidad de los conceptos de finalidad sin fin y sistematicidad subjetiva: “En realidad, al hablar de sistematicidad de los objetos (sistemas) o de la sistematicidad subjetiva como fines no intencionales, Kant está introduciendo un término técnico que está reñido con el modo en que normalmente entendemos el concepto de finalidad. Esta forma de hablar permite el empleo de una expresión que tiene un tono teleológico, «finalidad sin fin», como sinónima de la noción, no necesariamente teleológica, de sistematicidad de la naturaleza, respaldando así veladamente la creencia de que determinados aspectos de la naturaleza son, de hecho, teleológicos” (Dickie 1996: 180).

²¹⁷ Aquellas “dos bellezas” que menciona Derrida son la belleza libre (*pulchritudo vaga*) y la belleza adherente (*pulchritudo adhaerens*), presentadas por Kant en el § 16 de la KU.

desde dentro, las condiciones necesarias que aseguren que la conciencia estética estructure - digamos, con cierta autonomía- sus particulares relaciones con el mundo de lo bello. No obstante esto, no desaparecen en lo estético otro tipo de relaciones más esenciales aún, que pudiéramos denominar relaciones originarias con aquel otro mundo, no el teleológico sino el de los objetos, al que Dickie llama “epistemológicamente restringido”. Con esto estamos diciendo dos cosas: i) que la teleología especifica ciertas condiciones de la estética y ii) que la estética -especificada según i)- es posible de ser comprendida en una articulación más sistemática con la epistemología. Veremos i) a continuación y abordaremos más fuertemente ii) en el capítulo primero de la cuarta parte de esta obra.

II

JUSTIFICACION TELEOLOGICA DE LA ESTRUCTURA ESTETICA DEL JUICIO DE GUSTO

Hemos dicho que hay cuestiones específicas, por decirlo así, inherentes a lo propiamente estético -y no relativas al marco general de la KU- que son determinadas por la estructura teleológica de la tercera *Crítica*. En la esfera estética creemos que son dos los puntos sustantivos: el concepto de conformidad a fin y el de facultad de gusto -en esto coincidimos con Dickie. Sin embargo, en lo que no estamos de acuerdo con él es en derivar la definición completa de lo bello, “la belleza es la *forma* de la finalidad”²¹⁸ (Dickie 1996: 188), de la estructura teleológica de la KU. El concepto de forma en lo estético, por más resonancias teleológicas que se expresen en el juicio reflexionante de gusto, traduce una originareidad propia de lo bello, como veremos en la última parte de este estudio.

Conformidad a fin²¹⁹ sin fin

Hemos sostenido que el concepto de conformidad a fin es una estructura teleológica y que define al objeto bello en la medida en que se expresa como carente de fin, a manos del corte puro que instala el sin como la esterilidad del concepto. Sin embargo, este principio obtiene su índice de *a priori* sólo en su colocación estética: es sólo en esta esfera donde adquiere las condiciones necesarias y universales para sostener la validez trascendental del juicio de belleza. En la teleología, en cambio, el juicio reflexionante no requiere de un principio *a priori* pues éste sólo arbitra como juicio reflexionante en general. La posibilidad truncada -para el juicio estético- de alcanzar el universal en la exterioridad de la naturaleza obliga al propio Juicio a disponer-se un

²¹⁸ La cursiva es nuestra.

²¹⁹ *Zweckmäßigkeit*. Seguimos la traducción de P. Oyarzún (en Kant 1790a). Otras acepciones que los traductores de Kant vierten, y que anotamos, son las de finalidad -García Morente (en Kant 1790b)-, propositividad -Zapata Tellechea (en Körner 1987)- y sujeción formal a un fin -Roces (en Cassirer 1918).

principio propio, *a priori*, para satisfacer únicamente el problema de la consideración de la naturaleza conforme a fin.

Configuremos más específicamente la relación entre estética y teleología a partir del principio trascendental. El que el fin se oblitere, más aún, desaparezca en el juicio estético de gusto no evidencia ninguna ruptura fundamental entre estética y teleología. La determinación teleológica del juicio estético reflexionante no desaparece al esfumarse el *telos*, al contrario, el sin del corte estético deja expuesta como estructura esencial de la belleza a la conformidad a fin: el que el objeto bello carezca de concepto no inhibe la pretensión del juicio de la búsqueda del fin. El principio sólo se adecua, no se transforma. Aquella esencialidad de lo bello, sin la explicación teleológica, sería francamente insostenible. En consecuencia, el concepto central de la estética del gusto, el de belleza, como aquella «formal conformidad a fin subjetiva» (Kant 1790a: 143) corresponde a una estructura trascendental de sello teleológico.

La justificación –discursiva, si se quiere- a esta importación no la da Kant en el tercer momento ni en ninguna parte de la KU. La conformidad a fin cae –pareciera- del cielo. No obstante, ya hemos aludido a cómo hay razones concernientes a la propia sistematicidad del edificio crítico kantiano que justifican esta medida –las que con ciertas restricciones pudiéramos ver como razones “políticas” de su programa.

Sin embargo, lo que debemos retener es que no obstante lo aparentemente injustificado de la medida de sujeción de lo estético al concepto de conformidad a fin, tal gesto requiere entenderse como un dictamen jurídico, no sólo regulativo, sino constitutivo. En efecto, la conformidad a fin sin fin, *qua* principio trascendental y *a priori* del juicio estético de gusto, viene a constituir, *qua* principio trascendental del Juicio reflexionante, las condiciones de posibilidad *a priori* del objeto bello –si uno prefiere, de la reflexión subjetiva de la belleza. Este principio trascendental determina el aparecer de lo bello i) declarando al objeto juzgado bello como conforme a fin pero carente, en la desaparición de este mismo fin, de toda relación a un concepto determinado, y ii) orientando la búsqueda del universal del juicio reflexionante estético hacia la propia interioridad del sujeto, pretensión que se resolverá en la comparecencia libre, indeterminada y lúdica de nuestras fuerzas cognoscitivas.²²⁰

²²⁰ El *pondus* teleológico de lo bello en la KU ha sido un rendimiento trascendental habitualmente minimizado por los comentaristas de Kant, en una tradición que ha puesto demasiada intensidad en las raíces sentimentales de la complacencia en lo bello o en la relación suprasensible de la belleza con la moral –nos referimos al célebre § 59, «De la belleza como símbolo de la eticidad». El sentido propiamente trascendental de esta consideración teleológico-estética de lo bello –del gusto, si se quiere- está marcado,

La conformidad a fin sin fin, así, no sólo no excluye lo teleológico del juicio estético sino que declara consistentemente a la reflexión estética como orientada a un algo (finalidad), no obstante declarar *–ipso facto–* ese algo como excluido, cercenado de la constitución final de lo bello. No es sólo Dickie quien reconoce el compromiso teleológico fuerte de los juicios estéticos de gusto²²¹; Körner hace lo suyo²²² al denominar juicios teleológicos formales a los juicios estéticos de gusto de la KU y Erdmann, a su vez, considera la finalidad subjetiva “algo así como un concepto añadido o trasladado de la teleología” (García Morente en Kant 1790b: 40).

El fin -el concepto determinado- ha sido desalojado del juicio de belleza: su fin da cuenta ahora del fin-objetivo y del fin-porqué de la reflexión estética (Derrida 1978: 105) aunque teleológica. La complacencia en un concepto indeterminado (el fin a-conceptual) mediante la reflexión de la forma intuita consolida el rol propositivo (finalizado) del juicio de belleza, la esencialidad estética de su principio trascendental.

El juicio estético reflexionante –como un principio más-²²³ se da a sí mismo la trascendentalidad y lo hace sin concepto, proveyéndose el fin del objeto como la preciada marca estética de la KU: el reconocimiento de la inteligibilidad formal –adecuación al fin- de sus objetos: “*The judgment that something is beautiful –whether it be nature as a whole or an individual empirical thing of nature or of art –merely recognizes formal intelligibility in its object. In the absence of determinate concepts for the manifold of natural laws, or for the*

más bien diríamos, acentuado por el propio discurso kantiano acerca de lo trascendental. En efecto, si ahora ya no entendemos lo trascendental únicamente como aquel conocimiento ocupado en el modo *a priori* de conocer objetos, sino que esencialmente aquel espacio reflexivo en donde los conocimientos son subjetivamente valorados en función de la mayor o menor carga antropocéntrica contenida a la hora de interpretar el universo (Kant 1790b: 78), podemos sí comprender el gesto kantiano de la recurrencia a la naturaleza como organismo conforme a fin; más aún, reconocemos en la posición de este principio una garantía de la propia sobrevivencia del sistema crítico.

²²¹ Así, “Kant pretende acomodar todos los elementos básicos de la teoría del gusto dentro de su gran esquema teleológico de tres formas: (1) Caracterizando los conceptos del objeto del gusto (lo bello) y de la facultad del gusto, dos conceptos centrales, en función de la finalidad, el concepto fundamental de la teleología. (2) Afirmando que los juicios de gusto son una clase de juicio reflexionante, siendo éste un concepto originado en la teleología kantiana. (3) Articulando el resto de los elementos básicos del gusto –desinterés, placer y universalidad- dentro de su esquema teleológico. En la teoría de Kant, el funcionamiento del gusto se subsume y se convierte en un aspecto integrante de la estructura teleológica del mundo” (Dickie 1996: 165-6).

²²² Muestra que en la KU se desarrollan dos tipos de juicios teleológicos, uno en cada parte de la obra. Los de la segunda, son aquellos juicios que pretenden explicar la existencia de las cosas, no varían de persona en persona y tratan sobre los propósitos (fines) de la naturaleza. Los juicios teleológicos de la primera parte, son los estéticos, y no están destinados a explicar la existencia de ninguna cosa, e incluso, no tratan de las cosas existentes, sino solamente de representaciones (Körner 1987: 180).

²²³ El término es de Gasché (2003).

intuitive manifold of something not yet recognized as a determined thing, the judgment of beauty makes it possible to experience these manifolds as having the form either of a system or of a thing” (Gasché 2003: 32).

El sin del fin de la conformidad a fin en el juicio de gusto representa no tanto una variante del principio general trascendental del juicio reflexionante, ni siquiera una adecuación estética del mismo, sino que sobre todo la posibilidad de que nuestra subjetividad sea capaz de disponerse en un libre y armónico juego capaz de concebir las formas de la naturaleza como concordantes a cierta unidad de ley. No es que en lo estético el principio nos haga reflexionar directamente el placer de la forma objetual; al revés, es la posibilidad *a priori* que tenemos de juzgar (reflexionar) la conformidad a fin sin fin de la naturaleza *como si* se viniera a acoplar armónicamente a nuestras potencias intelectivas la fuente trascendental del placer estético. Kant lo ha dicho en el § 9 de la KU:

«Este enjuiciamiento meramente subjetivo (estético) del objeto o de la representación por medio de la cual él es dado, antecede entonces al placer por el objeto, y es fundamento de ese placer en la armonía de las facultades de conocimiento...» (1790a: 134).

Tal *mero* juicio subjetivo es posible sólo en virtud de la operación del principio que el Juicio se ha dado ante la inminencia de la incoherencia de las formas naturales: “...*the principle guiding aesthetic reflective judgment instructs the power of judgment to reflect upon the empirical data as if they contained a unity of law in the combination of its manifold –a unity without which this manifold could not lend itself to a possible experience in the first place”* (Gasché 2003: 37). Por lo tanto, es primeramente la viabilidad de la experiencia y no la búsqueda de lo bello lo que se juega en el juicio estético reflexionante –como anota Gasché.

Puestas en juego nuestras potencias cognoscitivas, armonizadas y libres dada la forma del objeto reflexionado, el placer de este acuerdo de formas designa lo bello como un sentimiento pronto a ser comunicado. La “imposición activa de un orden” (Körner 1987: 168) asegura así la complacencia de nuestro espíritu.

Este operar estético, no obstante, supone una extraña cuestión en el asunto del ornamento. Vimos que la conformación del *párergon*-añadido carecía del acceso a esta condición trascendental no porque no pueda tener relación con la belleza –el propio Kant acota

que sólo ha de tratarse de una forma bella- sino porque la finalidad comprometida en el juicio del objeto al que se adosa es la propia y auténtica de la obra. ¿Cómo juzgar dos objetos o formas bellas distintas en un mismo juicio? –recordemos que Kant se decide, a pesar de lo insinuado en la *Primera Introducción*, a desarrollar una analítica sólo de objetos bellos, no de sistemas ni formaciones bellas; del mismo modo en lo concerniente al arte. La forma ornamental agregada se añade, se desvanece en el propio objeto: sólo de este modo realza aquélla la forma de éste y elude su eventual y estéticamente dañina aparición como adorno.²²⁴ La forma *parergonal* se acopla a la *ergonal*, acrecienta el umbral de la forma bella pero no aloja el compromiso de la finalidad sin fin. Esta sólo confronta el objeto lícito en la intimidad del juicio estético: no hay margen externo para el juicio, la belleza sólo cabe predicarla de la obra. Pero el *páreigon* amenaza, o pudiera hacerlo, con desviar al juzgante, con distraerlo; su “belleza suplementaria” (Derrida 1978: 107) plausiblemente puede irrumpir a mitad de la obra. En realidad no es el *páreigon* que amenaza, es el acecho del adorno.

Lo que ocurre, en cambio, en el caso de las formas *parergonales* autónomas –las no obras y las obras, es decir, el *páreigon* bello diseminado y aquel constituido en arte- es justamente lo opuesto: su autonomía está determinada por el principio *a priori* del Juicio estético. Hay una distinción crucial acá: la ontología del *páreigon* libre no viene determinada por la condición bella de la forma *parergonal* accesoria: es tributaria de la desaparición de la obra, es decir, depende de la no dependencia *páreigon-ergon*. No es que el *páreigon* errante disfrute ahora sólo de la eficacia del sin, sino que antes del desalojo (del *ergon*) no disfrutaba de nada en absoluto, ni siquiera de la identidad de su propia forma bella.

La conformidad a fin inhiere al *páreigon* libre. Lo determina, pero sólo en cuanto privilegio del sin. El sin del *ergon* es el sin del fin. La ruptura con la obra libera al *páreigon* para posibilitar su expansión en la naturaleza y en el arte, autónomo, desenclaustrado, errante, asignificante, no representando nada, pero finalizado. Su belleza, rehabilitada, ya no se correlaciona -en su esparcirse- con lo natural, lo artístico o lo decorativo; la belleza ornamental se ofrece como paradigma, como umbral, como lo propiamente *sin* y puro de la estética kantiana.

²²⁴ Derrida lo expone de este modo: “el encuadre también puede, en tanto que *páreigon* (adición exterior a la representación), participar, agregarse a la satisfacción del gusto puro, siempre que lo haga por su forma y no por la atracción sensible (el color) que lo transforma en adorno. Puede existir entonces cierta belleza del *páreigon*, aunque sea, justamente, suplementaria” (1978: 107). La clave, a nuestro juicio, en este pasaje de Derrida está en ese “agregarse a la satisfacción del gusto puro” o, lo que es igual, al juicio estético, que será sólo uno.

Su a-significancia se presenta como el caso icónico –y por ello, canónico- de lo absolutamente falto de concepto y en este sentido como el modo más originario de lo bello.

El sin *parergonal*, su finalidad sin fin como sin obra, se exhibe al mismo tiempo que paradigmáticamente bello como la diferencia teleológica más imponente: el sin de la finalidad *parergonal* es también el sin más propio y más profundo, es un sin como sima: informa la mayor diferencia posible en lo estético entre la a-significancia ornamental y la conceptualización del fin. No sólo es entonces el *párreron* libre el umbral estético de la KU sino también el teleológico –en lo bello. Representa la operación más estética de la teleología kantiana, la distancia infinita del objeto (o del *ergon*) que, sin embargo, no deja de acotarse. Es la persistente tensión de la propia conformidad a fin.

La facultad del gusto

Si el argumento de que la conformidad a fin sin fin deriva del rango teleológico del juicio de gusto, con toda su complejidad, ha logrado ser sostenido de acuerdo a la particular lectura que mantenemos de la estética kantiana, ¿cómo justificar que la propia facultad del gusto proviene de la teleología?

Esta -en apariencia- más fuerte dificultad para armar una conexión trascendental entre las dos partes de la KU puede resolverse si se tiene en cuenta que la facultad del gusto es la propia facultad del juicio reflexionante estético. Ya nos hemos referido a esta última y establecido ciertos rasgos esenciales de su constitución. Sin embargo, hay que avanzar un poco más en su sentido interno y constatar de qué modo efectivamente cumple con las garantías teleológicas que anunciamos. No hay que olvidar, aun así, que la facultad de juzgar reflexionante es una sola y que sólo en el caso de los juicios estéticos de gusto necesita de un principio trascendental *a priori* en su fundamento. Pues bien, el argumento fuerte para considerar a la facultad del gusto como determinada teleológicamente es precisamente su condición de Juicio reflexionante.

La originareidad de estos juicios –los reflexionantes-, como se registró, los define como ensamblados en la preocupación teleológica de encontrar universales para determinadas intuiciones. En el juicio estético reflexionante –dijimos- tal operación fracasa, por lo menos en dar con un concepto adecuado a los particulares estéticos. También sabemos que en el juicio teleológico tal universal si bien no está garantizado sí hay evidencias de su logro, en una

búsqueda “que puede resultar exitosa y generar placer, o fracasar y no generarlo” (Dickie 1996: 197). En suma: es la propia condición trascendental de la facultad de gusto, es decir, su constituirse en el Juicio estético reflexionante, la que originariamente nace conducida por una función teleológica, y por ello estética.

La búsqueda del universal en el caso de los juicios estéticos reflexionantes se orienta en dirección de la propia subjetividad del juzgante: busca como quien dice el fin en su propio espíritu. La conformidad a fin invierte la ruta de su búsqueda (la orienta hacia las propias facultades de la mente) pero en ningún caso esquivo el sentido de ésta (la posibilidad de dar con un fin) -como consumación de la morfología del juicio reflexionante. Como en el juicio de gusto el fin ha sido cercenado, expulsado, la conformidad a fin se encuentra ahora sólo ante la posibilidad del ajuste y reflexión de las facultades cognoscitivas:²²⁵ la finalidad no está más referida a los sistemas de la naturaleza, esto es, no se juega ahora allá afuera sino en nuestra propia interioridad, en aquel juego vital que nos da complacencia en la mera reflexión (el *sin* del fin).

La facultad de gusto está dispuesta teleológicamente para cerrar la búsqueda del fin. Es ella misma la finalidad del juicio estético, ella establece la diferencia de lo teleológico: la marca entre una teleología externa –una reflexión finalizada con un fin allá afuera- y una teleología como quien dice interna –una reflexión finalizada sin fin en su propia interioridad. La infructuosa búsqueda externa de un universal muta en el juicio estético reflexionante en una búsqueda exitosa en la propia facultad del gusto: la confabulación armoniosa y libre de imaginación y entendimiento.²²⁶

²²⁵ Según Dickie, el fracaso del juicio estético reflexionante es sólo *aparente*, pues su sentido de búsqueda del concepto universal de belleza debe entenderse, *en realidad*, como la orientación hacia el logro del libre y armonioso juego de las facultades cognoscitivas: “Ya que el placer de un juicio de gusto debe darse sin el éxito de encontrar ningún universal nuevo, el placer debe derivarse de la reflexión ya que tiene que ver meramente con la contemplación de una intuición por sí misma, sin relación alguna con ningún universal determinado” (Dickie 1996: 198).

²²⁶ La interpretación de Dickie es la siguiente: “Se le llama «libre juego» porque el compromiso o conexión que entre intuición y universal llevan a cabo de ordinario es inexistente. Se llama «armonioso» porque las facultades cognitivas concuerdan de manera intencional entre ellas en *todas* sus interacciones y, por ello, se encuentran armonizadas en el libre de sus interacciones” (1996: 199). Sin embargo, estando de acuerdo en el global de esta lectura, nos parece que la explicación del sentido del juego interfacultades es un tanto débil. Al respecto, el análisis de Cassirer nos parece más clarificador: “en la libertad del juego mantiénesse íntegra toda la movilidad pasional interior del afecto; pero en ella se desliga al mismo tiempo de su base puramente material. Por donde, en última instancia, no es tanto el afecto mismo, considerado como un estado de hecho psicológico aislado, lo que se ve arrastrado a este movimiento, sino que los elementos del juego los forman las *funciones fundamentales generales de la conciencia* de que brota y hacia las que apunta todo contenido psíquico interno” (1918: 366).

Como la intuición reflexionada en el juicio de gusto está inhibida de hallar el universal que designa el sentido de la finalidad –inhibición como sin-, el placer de lo bello no puede habitar entonces en otro sitio que no sea nuestra propia estructura facultativa. El placer de la intuición esencialmente anula toda posibilidad conceptual y prescinde necesariamente de todo fin que desarticule la contemplación de lo bello.

No es que en lo estético imaginación y entendimiento aparezcan proveídos de una funcionalidad trascendentalmente distinta a su operación lógica. Lo que oscila es la disposición y proporción de esta tarea entre una esfera y otra. Es el juego libre y –agreguemos- trascendental de las facultades de conocimiento el que determina la posibilidad de la conformidad a fin *sin fin* de lo bello. Sin embargo, ¿cómo está determinada esta estructura de libre juego entre imaginación y entendimiento?²²⁷ En realidad libertad del juego traduce algo más que la posible soltura de la imaginación estética para crear representaciones –flanqueada por la legalidad del entendimiento.²²⁸ Juego libre acá designa el encuentro de dos facultades en plena *aptitud* trascendental: libres en su propia individualidad facultativa. De lo que se trata es de recalcar que en esta determinación libre de cada poder cognoscitivo se juega no sólo la posibilidad de lo estético sino la de lo propiamente cognoscitivo. Esta es una de las bisagras de nuestra hipótesis y un signo fuerte de la íntima relación entre estética y epistemología.

La reflexión del gusto ofrece a la imaginación la escena disponible para un operar no teórico. Eso lo sabemos y no es este el lugar para describir la genética de libre juego. Sin embargo, nos interesa observar la determinación originariamente epistemológica de este fomento de las facultades de conocimiento. Sentir la belleza pone en movimiento, lúdico, libre e

²²⁷ La posibilidad de interpretar la estética kantiana en signo lúdico –en este caso, por cierto, referido al bello juego de las sensaciones, una especie de incrustación intempestiva en la breve teoría de las bellas artes kantianas- parece ser lo que Trottein insinúa al final de su “Esthétique ou philosophie de l’art?”: “...la division des beaux-arts reprend elle-même, par un nouveau tour de spirale, non seulement la question des sons et des couleurs, mais surtout la division problématique de la forme, introduite également au paragraphe 14, juste avant les parerga. On y retrouve, mais appliquée exclusivement aux beaux-arts (là se suite le principal décalage), la notion énigmatique du «beau jeu des sensations». L’énigme tient en effet à ce qu’on se demande bien ce qui peut réunir si intimement la sensation – objective, agréable, mais belle en aucun cas- et le jeu, esthétique par excellence. À moins de repenser la sensation à partir du jeu, comme déjà le paragraphe 14 nous en offre la possibilité” (1998: 673). Como se observa, el § 14 representa algo así como una cesura crucial en la teoría estética de Kant: parece el lugar donde los ejemplos, que están llamados a aclarar un *algo* más denso estéticamente, *juegan* un rol más esencial de lo que habitualmente se supone al considerar la primera parte de la KU.

²²⁸ Léase entendimiento en su sentido lógico, aunque no por ello menos importante estéticamente. Como bien señala Cassirer, “la capacidad deslindadora [del entendimiento –Cassirer habla de inteligencia] actúa directamente en el proceso mismo de la plasmación y la intuición, al establecer divisiones vivas dentro de la serie de las imágenes, formando una unidad continua” (1918: 369).

indeterminado a la imaginación y al entendimiento, al modo de una estructura previa, de un acuerdo fundamental, originario y trascendental que posibilitará el juego ahora en signo teórico. El sin del juicio estético es el concepto desechado, innecesario, hostil, que ha perdido el sitio de privilegio que ocupaba en el Juicio teleológico, en cuyo dominio el entendimiento podía aún resolver las peripecias de la naturaleza como un todo y de sus productos organizados.

El entendimiento en la reflexión estética se ha quedado sin concepto, no hay regla que aplicar, las categorías deben ocupar otro sitio, otro momento: el teórico, pero no éste, nunca éste. Se trataría de un entendimiento trunco, ciego y efectivamente eso es. Como lo que está en juego no es conocimiento, la imaginación entonces esquematiza sin concepto. Esta situación estética sin esquema debe leerse con un diámetro metafísico fundamental:

La imaginación estética esquematiza sin concepto como una operación esencialmente para-epistemológica.

No es una mera consideración la que hacemos al definir esta comparecencia de la imaginación estética. Es una determinación crítica: la función y los productos de la imaginación trascendental en el asunto del juicio de gusto no sólo tienen que ver con lo efectuado al interior del libre juego con el entendimiento: el guión de la imaginación trascendental se inicia en la determinación de las intuiciones formales y se extiende a su faena pre-cognoscitiva de esquematizar sin concepto.

¿Qué traduce este esquematismo a-conceptual? Más allá de la sujeción del entendimiento a los designios de la imaginación, el esquematismo sin concepto expone la plenitud de la libertad de la imaginación estética como dirección trascendental del espíritu -es a lo que nos referíamos cuando dijimos que las facultades antes de entrar en el compromiso mutuo de jugar libremente desarrollaban en sí mismas esa especie de originaria libertad. Decir esquematismo sin concepto, o sea, designar el rol estético de la imaginación libre en el reflexionar la forma de la finalidad sin fin -la belleza- es afirmar que la síntesis de nuestra subjetividad se detiene precisamente en el punto cero de la objetividad. Justo antes del primer atisbo de conocimiento.

Desproveída de la hostilidad legal del entendimiento, la imaginación trascendental esquiva toda aparición del concepto. El sin del fin traduce acá el esquema sin concepto: la estética se yergue como el lugar del *sin*, la escena donde la ausencia de toda determinación

conceptual dispone la posibilidad más auténtica para la reflexión de lo bello. El libre juego de imaginación y entendimiento es el libre juego estético, pero como tal, constituye la preparación efectiva de las condiciones trascendentales para la arremetida del concepto, del objeto –del *con* del *sin*. Esquema sin concepto implica el sentido más puro de la incompletud sintética: aún no hay concepto: hay sólo intuición. La imaginación no produce todavía, en su compromiso con la inteligencia, la escisión intuición-concepto: no hay conocimiento, hay –diríamos- una especie de opresión de lo bello montada sobre el andar más arbitrario de la imaginación y de la intuición.²²⁹

Este juego de la imaginación, como sabemos, no excluye el compromiso intelectual. El entendimiento comparece en este libre juego sólo como facultad en general, podríamos decir que es sólo su forma la que acude al negocio de la imaginación libre. Pues bien, es justamente esta presencia del conocimiento en general la que resuelve las condiciones trascendentales de un juicio de gusto como para-epistémicas. En la KU se lee:

«Ahora bien: a una representación por la cual es dado un objeto, para que de ella resulte, en general un conocimiento, pertenecen la imaginación, para la composición de lo múltiple de la intuición, y el entendimiento, para la unidad del concepto que unifica las representaciones...» (1790a: 134).

El entendimiento ofrece su unidad como facultad de los límites, como manera de ejercer el control necesario sobre una imaginación que corre el riesgo de desbordarse y de propiciar una caótica escena estética. La unidad cognoscitiva en el juicio de gusto se revela en la disposición del concepto indeterminado como lo formal en la representación de una cosa (objeto) (Kant 1790a: 143). No es que no haya unidad en el juicio de belleza o, por decirlo de otro modo, que sólo exista en la reflexión una variedad ilimitada de lo múltiple de la representación. El juicio de gusto denota también la forma general de todo juicio cognoscitivo y en esa medida requiere de la acción de la inteligencia. La forma de interacción de las facultades cognoscitivas en el juicio de

²²⁹ Es a lo que se refiere Martínez Marzoa cuando afirma que la ausencia de la regla del entendimiento es lo que definiría el sentido de lo que llamamos conocimiento en general: “Esa situación de «esquema sin concepto» es lo que podemos describir como: hay figura, por lo tanto hay construcción (esquema), pero no es posible separar la *regla* de esa construcción, es decir: el proceder constructivo permanece inseparable del caso concreto de su ejercicio, de manera que no se constituye la regla como tal, el universal o el concepto; si bien, puesto que hay figura, hay unidad, o sea, hay aquello que un concepto habría de expresar; hay, pues, concordancia en general con la posibilidad de una plasmación de conceptos, pero no se plasma concepto alguno, hay finalismo sin que haya finalidad alguna” (1992: 45). Naturalmente, se entiende que Martínez Marzoa se refiere con “finalismo” a la finalidad y con “finalidad” a fin.

belleza es el fundamento de relación de las mismas fuerzas representativas para el juicio teórico. Es la disposición de ánimo (*Stimmung*) apropiado que observa Gasché: “*In aesthetic judgment about the beautiful, imagination and understanding not only are in agreement and gathered into a unity but also are put into a mood suitable for cognition in general*” (2003: 47).

El fomento trascendental –la excitación mental- del estado anímico de ambas facultades en el juicio estético las resuelve en una relación del mayor beneficio mutuo respecto del conocimiento en general, que “*consists only in the single and singular proportion needed for cognition in general*” (Gasché 2003: 47). En cambio, “*in the cognitive process, the proportion in which the attuned faculties find themselves is always ‘a different proportion according to the variety of the objects which are given’*” (Gasché 2003: 47). Por lo tanto lo que define esta variabilidad de la relación determinante (cognitiva) entre ambas fuerzas cognoscitivas es precisamente aquella base trascendental plenamente libre que como estado mental (*Stimmung*) desarrolla una función esencialmente para-epistémica.

La imaginación y el entendimiento necesitan estar, primero, en un acuerdo plenamente libre para tonificar y atemperar su fundamental relación interna,²³⁰ digamos, en una completa unidad indeterminada para luego disponerse a adquirir los perfiles particulares en función de la variedad representacional que deba ser esquematizada y verificada como concepto determinado. Sin ese acuerdo originario y trascendental ambas potencias no podrían determinar juicios teóricos y, en consecuencia, no se podrían conocer los objetos.

¿Por qué habría que conceder que la imaginación y el entendimiento deben, por ponerlo así, ser libres en sí mismas antes de formar el acuerdo necesario para la reflexión estética? Porque como lo demuestra Gasché tales facultades no pierden nunca su condición de poderes aislados y, por ello, íntima y esencialmente libres en el juego estético. *Tout court*: sólo aisladamente en su (propia) libertad pueden ambas fuerzas verdaderamente funcionar de modo trascendental en la producción de la movilidad viva de nuestro ánimo. “*The powers of imagination and understanding that became attuned in a judgment of taste are still free. Indeed, it is only insofar as they are involved in a free activity that they enter the agreement that is the subjective condition for cognition in general*” (Gasché 2003: 49). En efecto, la libertad referida acá por Gasché designa aislamiento, es decir, la necesidad de que imaginación y entendimiento

²³⁰ A esto apunta Körner con el rendimiento extra-estético de la relación entre imaginación y entendimiento: “Su función capital no es tanto la de ser una descripción de la experiencia estética como la de relacionar la estética con otros tipos de experiencia, en particular con el que puede formularse en un juicio empírico objetivo” (1987: 169).

se resuelvan a acceder a esta relación estética -cada uno- *libre del itinerario intelectual* marcado por el esquematismo del Juicio (determinante). En suma: sólo en su aislada y por ello libre relación -*qua* facultades cognitivas- imaginación y entendimiento consuman su cadencia estética. Esta es la proporción, diríamos, estética, conforme a fin que deben presentar ambos poderes para el sentimiento estético.

El ánimo únicamente se vivifica conforme a fin (sin fin) sólo según aquella comparecencia: “*If the subject, or rather, the mental powers that as a whole make up the subject, is the ground of determination of an aesthetic judgment, then this whole is constituted by the powers’ cohering in mood (Stimmung). On the side of the subject there is thus a mood in which the powers of the mind are attuned to one another, in which they cohere in mood, or as a mood, to achieve unity among themselves*” (Gasché 2003: 49-50). Sólo la unidad libre entre aquellos poderes constituidos ahora como un todo representa la posibilidad de logro del estado anímico de lo bello. Es aquella unidad lo propiamente estético. No es una unidad teórica, se trata de una unidad de bloques, pero no en primer lugar de bloques de facultades como pudiera sugerirnos aquel todo unido del que habla Gasché: esencialmente se trata de la unidad entre “el todo propositivo y el sentimiento de placer” (Körner 1987: 170).²³¹

Esta es la complejión trascendental de la finalidad: la posibilidad del juego libre y armonioso de las facultades intelectuales para la vivificación del ánimo como sentimiento de complacencia. Por ello esta afirmación de Gasché nos suena inmediatamente reconocible: remite al primer párrafo de la KU, allí donde Kant declara al juicio de gusto como estético y donde comienza esa especie de disección de sus condiciones de posibilidad:

«Para discernir si algo es bello o no lo es, no referimos la representación por medio del entendimiento al objeto, con fines de conocimiento, sino *por medio de la imaginación (quizá unida al entendimiento)* al sujeto y al sentimiento de placer o displacer de éste» (Kant 1790a: 121).²³²

²³¹ Körner prosigue: “[La conexión necesaria entre imaginación y entendimiento] se basa en las suposiciones de que nos da placer no sólo el logro de un propósito específico, sino también de la mera consciencia de la propositividad [conformidad a fin]; y de que los poderes cognoscitivos de todo ser humano son constituidos de forma semejante a como es afectada la aprehensión de los todos estéticos” (1987: 170).

²³² La cursiva es nuestra.

Así entonces la facultad de gusto -el Juicio en su modo de reflexionar estético- juega un juego libre y armonioso, pero en ningún caso vacío. En el encuentro de sus poderes se juega la posibilidad *a priori* (lo trascendental del juego) del logro²³³ de lo bello, una posibilidad que no puede sino sólo ser conforme a fin. Es la finalidad interiorizada, de la que habla –sin hablar- el primer párrafo de la KU:

«...no referimos la representación por medio del entendimiento al objeto, *con fines* de conocimiento, sino por medio de la imaginación (quizá unida al entendimiento)...»
(Kant 1790a: 121).²³⁴

De manera que el enlace no es con fines de conocimiento (teorético). Evidentemente la referencia (de la representación) de las potencias anímicas es directamente al sujeto –desde la intuición formal-, conforme a fin, orientada a un fin que sin embargo nunca llega porque nunca ha estado. El placer de lo bello acontece así en virtud de una falta, de un fin que no obstante es lo más pleno que puede embriagar al espíritu: es un placer –digamos- consciente, de una búsqueda presuntamente infructuosa y estéril pero que después de todo encuentra la más íntima de las finalidades, aquella de la ausencia del fin –del concepto.

No obstante no tratarse en este vínculo de un propósito cognoscitivo, en el juego libre de imaginación y entendimiento se vierte con claridad un compromiso epistemológico. Las condiciones de posibilidad del juicio estético están montadas sobre un arsenal epistémico: i) espacio y tiempo, *qua* intuiciones formales, y ii) el bloque de las facultades de conocer. El sentimiento de belleza, como predicado de la síntesis *a priori*, aparece entonces como el hallazgo sintético del juicio de gusto, como el derivado anímico de lo que pudiéramos llamar armonía para-epistémica.

²³³ De aquí que el juego entre imaginación y entendimiento sea no vacío y no neutro: “*to achieve unity among themselves*” (Gasché 2003: 50).

²³⁴ Las cursivas son nuestras.

Cuarta Parte

METAFISICA DE LA FORMA EN EL ASUNTO ORNAMENTAL

I

DE LA BELLEZA

La belleza o lo intuitivo en lo bello: espacio y tiempo

Antes hemos descrito la estructura trascendental que opera como soporte del juicio reflexionante estético. La caracterizamos como determinada en clave teleológica. Argüimos como fundamento para esta especificación el sentido originariamente teleológico del concepto de conformidad a fin y de facultad del gusto y dejamos decididamente fuera –contra Dickie- el concepto de forma como derivado de la teleología. Debemos explicar aquella elusión y porqué sostenemos que el concepto de forma es originariamente estético, cuestión que articularemos directamente con el sentido de belleza en el Gusto. Sin embargo, hay que abordar una cuestión sustantiva de nuestro estudio: lo que se juega en el *párrafo* en estas aclaraciones. Lo que se nos demanda ahora es justificar la irrupción del ornamento en la estética kantiana en relación al concepto de belleza, tarea que sólo es posible i) si incorporamos en esta justificación los conceptos de conformidad a fin sin fin y forma estética y ii) si resolvemos, finalmente, cómo juegan en esta presentación *parergonal* las formas puras de la «estética trascendental». Para ello, ordenaremos nuestra explicación –en este capítulo- a partir de la tesis de que la forma bella es la de la intuición formal, y veremos en el siguiente capítulo lo concerniente a la cuestión de la forma *parergonal*.

Antes un punto estructuralmente sensible. Las condiciones trascendentales que hemos observado como determinantes en la estética kantiana –el principio *a priori* y la facultad del gusto-²³⁵ naturalmente tienen un compromiso pleno con lo presentado en la primera parte de la KU –no podría entenderse de otro modo. Así también ocurre con el concepto de forma, el que como ya insinuamos exhibe por sí mismo un sentido originariamente estético. Lo que sostenemos es que el conjunto de la primera parte de la tercera *Crítica* es determinado –especialmente en las complejas interrelaciones de los conceptos centrales con sus ejemplos- por

²³⁵ Las que hemos referido que exhiben un tono teleológico, a diferencia del concepto de forma estética - como explicaremos más adelante.

una estructura exclusivamente estética: la forma. La «Crítica de la facultad de juzgar estética» requiere, *in toto*, de aquellos trascendentales para constituirse como tal -“*a transcendental critique concerns the conditions of possibility of a judgment upon the beautiful in general (including natural beauty and the beauty of art)*” (Gasché 2003: 65). En este sentido, hay que aproximarse a lo siguiente: en la primera parte de la KU lo que se busca justamente son las condiciones trascendentales para todos los particulares que caen en la reflexión singular de lo bello. Es como si se dijera que no hay posibilidades –desde el origen- para dirimir trascendentalidades distintas: el negocio kantiano de la sistematicidad se observa acá rigurosamente.²³⁶

El juego de distinción y distribución de la ontología *parergonal* en la estética kantiana no puede exceder los límites de la trascendentalidad que hemos bosquejado –incluido, sobre todo, el concepto de forma. Antes bien, este juego *parergonal* no puede sino requerir su confrontación y re-absorción cabalmente en tales límites trascendentales: el *párergon* tiene su inscripción en la estética de lo bello y es ahí donde hay que resolver las condiciones estético-trascendentales de su aparición. Ya hemos desarrollado la comparecencia de la finalidad sin fin y del Juicio estético como facultad del gusto; debemos ahora aclarar este complejo asunto de la forma de lo bello y su registro ornamental.

La forma bella: la forma de la intuición formal

El argumento es el siguiente: sostenemos que en la KU la belleza es la reflexión subjetiva de la forma de un objeto (o su representación) que se presenta en la *intuición formal* de ese objeto. Digámoslo de otro modo:

la forma bella es la forma espacio-temporal del objeto

Previo a avanzar en esto debemos recuperar una cuestión esencial proveída en la segunda parte de esta obra: espacio y tiempo efectivos, dispuestos para la intuición empírica, son aquellos espacios y tiempos particulares que se han definido como intuiciones formales -aquellas

²³⁶ Como antes se anotó, la exclusión de la «Analítica de lo bello» y de la teoría del arte de aquellas formas múltiples de la naturaleza o de leyes particulares empíricas es posible que se haya debido a las complejidades que advirtió Kant en su tratamiento homogéneo en la primera parte de la KU.

especificidades mentales puras que en el OP aparecen como «determinaciones subjetivas de los objetos en el fenómeno» (Kant 1938: 523). Pero para comprender el sentido exacto del compromiso de estas formas puras de la «estética trascendental» en la estética del gusto es necesario antes reconstruir los rasgos esenciales de lo que pudiéramos llamar esta perspectiva epistemológica de la estética kantiana. Esta reconstrucción debe situarse en el sentido amplio de nuestra aproximación a Kant: según aquél, epistemología y estética no designan esferas independientes en las que sus respectivos objetos –sean ellos los mismos o diferentes- se vean sometidos a determinaciones subjetivas o trascendentales de una *índole* distinta.

El sistema global kantiano, su armado crítico-trascendental, está montado sobre las posibilidades cognoscitivas de una misma conciencia²³⁷ y los límites de su acceso a la naturaleza están marcados por su propio desarrollo.²³⁸ Asola acá, no obstante, una tentación no menor, traducida en verificar aquel abismo insalvable entre el fenómeno y el *nóumeno* y entender como infranqueable la relación entre conocimiento y belleza, epistemología y estética, naturaleza y libertad, pares de opuestos que la propia esquemática kantiana se ha encargado de consolidar. Tal abismo, sin embargo, nos parece una mera ficción –en rigor la propia KU viene a resolver esta aparente dislocación del sistema kantiano.

Ya la lectura teleológica de la estética nos ha remitido a un *arco conector*²³⁹ que posibilita la comprensión del principio trascendental del juicio de gusto con cargo a las necesidades de sistematicidad del proyecto crítico. Por lo tanto, si el sistema filosófico de Kant está montado en los tres tipos de creencias que Dickie propone –las empíricas, las trascendentales y las teleológicas-, y si de esto se derivan los dos tipos de estructuras de creencias que éste observa –la epistemológica y la teleológica-, lo que estamos diciendo, en suma, es que la matriz trascendental relaciona *a priori* el primer tipo de creencias –la epistemología en un sentido amplio- con una parte de los objetos de la teleología –en este caso, los particulares analizados en la estética del gusto- como una clase de aquellos suprasensibles kantianos que no están comprendidos por su naturaleza ni en la estructura epistémica ni en la

²³⁷ La obra de A. Bowie, *Estética y subjetividad*, aborda con marcada lucidez el problema en la KU de la conciencia estética.

²³⁸ El problema que se le presenta a Kant es de cómo sostener su filosofía crítica sin otro recurso adicional al Yo pienso como soporte trascendental. Bowie lo plantea del siguiente modo: “Kant desea extender la certeza de la subjetividad sin recurrir al apoyo de la teología. El problema es cómo puede la subjetividad ser su propio fundamento, cómo puede la subjetividad constituir una objetividad justificable sin basarse en el supuesto de una objetividad pre-existente del mundo de la naturaleza” (1990: 27).

²³⁹ El término es de Dickie (1996: 173).

trascendental (Dickie 1996: 173). El Juicio es, como vemos, la estructura mental que viene a hacer posible esta conexión.

Hay una eventual conexión que ha pasado, en general, desapercibida para la mayoría de los comentaristas de Kant: la relación efectiva que puedan mantener la «estética trascendental» y la estética de lo bello. Hasta ahora ha primado más bien la versión fuerte, aquella que asentada en la nota de Kant al § 1 de la «estética trascendental» habla de la separación –al parecer definitiva- entre estética y «principios racionales» de índole trascendental –problema que, como sabemos, viene a resolver satisfactoriamente la KU.²⁴⁰ No obstante, esta aparente disyunción entre la KrV y la KU -a propósito de haber dejado Kant virtualmente aislado el concepto de estética en aquel dintel de la primera *Crítica*, casi como una introducción a la «lógica trascendental»- se anula en el propio centro de la «estética trascendental». Esta expone metafísica y trascendentalmente las condiciones de espacio y tiempo como formas puras de la sensibilidad –aun cuando ya hemos aclarado que se trata de formas originadas en la imaginación trascendental- y afirma que ambas intuiciones actúan como la primera condición formal en la operatoria epistemológica –el otro bloque de formas puras son naturalmente las categorías.

Si esto es así, ¿cómo y dónde, pues, se produce esta especie de *síntesis* de las condiciones formales del conocimiento con el mundo estético? ¿De qué modo espacio y tiempo “se pasan” al lado de la estética ya no «trascendental»? ¿En qué sentido o qué de la «estética trascendental» queda convertido en estética de lo bello o en qué de ésta, en el caso de que esto ocurra?

Veamos este aparente abismo. Si los particulares del mundo teleológico no pueden ser justificados epistemológicamente, ello no significa que en la experiencia empírica no afecten nuestra subjetividad. Afirmar lo contrario sería verificar sólo la existencia del mundo cognoscible, tesis que decididamente es combatida por Kant por tratarse de un argumento que deja fuera irremisiblemente el reino de la libertad, la posibilidad *nouménica* de escapar a las leyes de la causalidad mecánica (epistemología). Objeto y sujeto, naturaleza y libertad,

²⁴⁰ Recordemos que la preocupación esencial de la KU no es el desarrollo de una teoría estética –ni mucho menos una teoría de las bellas artes-, sino más bien establecer mediante el esclarecimiento de las condiciones de posibilidad del Juicio reflexionante una justificación trascendental de la teleología. Es en torno a esto que Dickie plantea que “la labor principal de la *Crítica del juicio* consiste en justificar nuestra creencia en un mundo teleológico no experimentado, que circunda y sustenta al mundo epistemológico a través del cual nos asomamos con anhelo” (1996: 173). Precisamente el hecho de no experimentar al objeto estético, *qua* objeto, ha resultado ser la puerta del abismo que ha separado hasta ahora el mundo epistemológico del mundo estético kantiano. Nuestra línea de investigación, al contrario, nos ha conducido justamente a la visibilización de las condiciones trascendentales convergentes en ambas esferas.

fenómeno y *nóumeno* no habitan en Kant en mundos aislados.²⁴¹ Esto es así, además, porque la primacía del mundo teleológico, conminado a entregar esa pieza faltante del rompecabezas del edificio crítico –la conformidad a fin objetiva de la naturaleza-, implica necesariamente al propio sujeto en el significado global de la propia naturaleza –de otro modo difícilmente pudiera hablarse de primacía.²⁴²

Pues bien, si los particulares del mundo estético de lo bello nos afectan en nuestra subjetividad en tanto objetos empíricos –de la tesis contraria se sigue que no seríamos afectados por nada-, la pregunta obvia es ¿qué de ese objeto empírico que está ante mí es lo que me afecta? ¿Qué aspecto de aquél me produce la complacencia de lo bello? ¿Qué características del tulipán? ¿Qué *rasgos* de aquellas follajerías sin designio? ¿Qué de una obra de arte? La respuesta es: su forma. Hasta aquí no hay novedad. La fórmula de que en lo bello nos complace la forma del objeto o de su representación aparece en reiterados momentos de la KU. Debemos, entonces, introducirnos en un análisis más exhaustivo.

Especificaciones del concepto de forma

Es probable que el lugar más indicativo de la KU en que se aborda el sentido de la forma estética sea el § 11, en el tercer momento de los juicios de gusto:

«Por lo tanto, lo que constituye a la complacencia que, sin concepto, juzgamos universalmente comunicable y, con ello, al fundamento de determinación del juicio de gusto, no puede ser otra cosa que la conformidad a fin subjetiva en la representación de un objeto, sin fin alguno (ni objetivo ni subjetivo) y, consecuentemente, la *mera forma*²⁴³ de la conformidad a fin en la representación por la que nos es *dado* un objeto, en la medida que somos conscientes de aquélla» (Kant 1790a: 137).

Belleza, según este pasaje, es la mera forma de la conformidad a fin del objeto que nos es dado o, lo que es lo mismo, sentimos la complacencia de lo bello cuando uno de aquellos

²⁴¹ Kant da un giro trascendental de ostensibles prerrogativas epistemológicas subjetivas, pero niega todo atisbo berkeleyano o cartesiano en su filosofía.

²⁴² A esto nos referíamos antes cuando establecimos que la conformidad a fin en lo estético tomaba una dirección inversa, interna y se alojaba en la intimidad del juego armónico de entendimiento e imaginación.

²⁴³ Esta cursiva es nuestra.

particulares no asibles por la epistemología –el objeto *aún* desconocido- nos afecta en nuestro ánimo –naturalmente fomentando el juego finalizado (sin fin) de imaginación y entendimiento. Pero ¿no implicaba el giro copernicano que nuestra subjetividad determinaba completamente los objetos de la naturaleza? Acá, por lo visto, ocurre exactamente lo contrario, parece una dirección inversa. Y efectivamente eso es: en la estética del gusto la conformidad a fin –lo dijimos- invierte su orientación y busca el propósito de la naturaleza (de los particulares estéticos) en la propia subjetividad no contingente de nuestra conciencia.

La conformidad a fin sin fin, alojada en el juego libre del Juicio estético, expresa el resultado de ser nosotros parte como sujetos del concepto global de una naturaleza propositiva o, pudiéramos decir también, anuncia el éxito de aquella búsqueda justificativa de lo teleológico - de la que hablaba Dickie- bajo signo epistémico-trascendental. No hay dos naturalezas, como no hay dos clases de objetos. Es el propio particular estético, el objeto bello, el que es considerado finalizado para el Juicio de gusto.

«Estética trascendental» y estética de lo bello. ¿Cuál es su entre? ¿Qué dice ese y? Debemos mirar hacia el Juicio. Juicio determinante y juicio reflexionante: la clave está entonces en el modo de juzgar. Precisémoslo aún más: juicio cognoscitivo y juicio de gusto. La respuesta proviene de la propia estructura de nuestra mente, del singular modo que ésta tiene de dar significado a los particulares empíricos que la afectan. El problema eventualmente objetual se ha localizado en el modo de juzgar, la diferencia entre el sentido de una estética y otra no se halla más en los objetos, por decirlo así, que las atañen sino esencialmente en el lugar que ocupan en la estructura judicativa. La diferencia entonces es una similitud: ambas estéticas, la «trascendental» y la del gusto, están conectadas en el Juicio. El propio Juicio dirime sus competencias.

Si en la presentación empírica del objeto bello ante nuestra conciencia se produce ese fomento de las relaciones cognoscitivas *en general* de imaginación y entendimiento, que llamamos conformidad a fin sin fin, no es que ambas potencias imaginen fantasías de otros momentos anímicos ni que –como ocurriría en un juicio teórico- la imaginación esquematice los conceptos del entendimiento. Simplemente lo que sucede es que las formas puras de nuestra intuición hacen efectiva su condición de espacios y tiempos particulares y el objeto, que ahora se revela como un cuasi-objeto,²⁴⁴ es reflexionado por la imaginación trascendental en una tarea de

²⁴⁴ En el sentido de que aún no es construido como fenómeno. García Morente habla, en este mismo sentido, del objeto bello como un *quasi-objeto* (Kant 1790b: 57).

esquemmatización sin concepto (sin el fin), sólo en cuanto a su forma espacial y temporal. Es decir, el cuasi-objeto que nos representamos en la reflexión de lo bello es un particular empírico reflexionado sólo espacial y temporalmente: las intuiciones formales han chocado con el objeto, con su materia empírica inteligible y se ha gestado la ocasión de lo bello. Es este el modo intuitivo que determina esencialmente el juego libre de nuestras facultades de conocimiento y que resulta en belleza. En la Introducción publicada (VII) se lee:

«Cuando un placer está ligado con la mera aprehensión (*apprehensio*) de la forma de un objeto de la intuición sin que se la refiera a un concepto con vistas a un conocimiento determinado, la representación no es referida al objeto por ese medio, sino únicamente al sujeto; y el placer no puede expresar otra cosa que la commensurabilidad de aquél respecto de las facultades de conocimiento que están en juego en la facultad de juzgar reflexionante, y en tanto que lo están, en consecuencia, meramente una conformidad a fin formal subjetiva del objeto» (Kant 1790a: 100).

«Estética trascendental» y estética de lo bello se han encontrado precisamente en el modo en que el objeto estético es resuelto espacial y temporalmente (*apprehensio*): sólo así tal objeto se presenta conforme a fin (sin fin) y sólo de este modo Kant puede decir que lo que expresa el placer de lo bello es «una conformidad a fin formal subjetiva del objeto».

Hay una cuestión fundamental: en la estética de lo bello reflexionamos de un objeto nada más que su forma espacial y temporal. Absolutamente nada más, ni su aspecto, ni sus contornos, ni su delineación, ni su color: nada de su materia –de lo contrario sería un juicio empírico de sensación y estaríamos lejos de la condición formal de la finalidad subjetiva de las que nos habla el filósofo. Volvamos al asunto del Juicio.

Sabemos que en un juicio cognoscitivo la operación epistemológica base es esta misma intuición de la multiplicidad (*apprehensio*). Nuestra mente aplica sus intuiciones puras a la materia dispersa que la afecta –es el asunto de la afección. Una vez constituidos espacio y tiempo como intuiciones formales –y no como formas de la intuición, según lo visto en la segunda parte-, o sea, dispuestos efectivamente para el objeto, la intuición empírica se resuelve como tal. Volvamos a la KrV, a la «Anfibología de los conceptos de reflexión»:

«Ahora bien, si tenemos en cuenta que la intuición sensible constituye una condición subjetiva muy especial en la que se basa *a priori* toda percepción, como forma originaria de ésta, resulta que la forma viene dada por sí misma, y lejos de que la materia (o las cosas mismas que se manifiestan) deba servir de base (tal como debería afirmarse desde el punto de vista de los simples conceptos), la posibilidad de esta materia supone, por el contrario, una intuición formal (espacio y tiempo) previamente dada» (Kant 1781: 281, [A267/B323]).

Luego de la efectividad de las intuiciones formales es el turno, como sabemos, de las categorías del entendimiento, en lo que podríamos llamar una formalización de segundo orden del objeto para su constitución fenoménico. La KrV justifica este modo epistemológico, de manera que no lo vamos a explicar acá. Como se ha advertido, estamos en este punto observando para la reflexión estética y para la construcción del objeto un mismo proceso epistémico: estamos justo en el lugar de confluencia de la «estética trascendental» y estética del gusto. No, no sólo estamos en el punto de convergencia de ambas estéticas: se desarrolla en nuestra mente el mismo acto reflexivo e indiferenciado.

La constitución de las intuiciones formales determina, por un lado, la base de la operación cognoscitiva –hoy se diría que representa los sistemas de entrada- que construye nuestro mundo fenoménico –*qua natura formaliter spectata*- y, por otro, la operación epistemológica esencial del juicio de gusto. Dicho de otro modo: el juicio cognoscitivo se detiene en el juicio estético de gusto, no avanza, no deviene teórico, deja maniobrar a sus intuiciones formales pero no prosigue su armado lógico, el entendimiento es extirpado en su dominio legislativo determinante. Nace el placer. La prepotencia de la inteligencia da paso a la potestad del sentimiento. La representación del objeto, el cuasi-objeto, ya no se conectará con los esquemas del entendimiento²⁴⁵ sino únicamente con el sentimiento de complacencia: el objeto se yergue bello.

La tonalidad de la experiencia de lo bello es el diferencial inicial que oblitera la posibilidad del juicio cognoscitivo. No se trata de una diferencia asentada ni en el objeto ni en

²⁴⁵ Körner indica que el hecho de que el objeto bello no pueda devenir empírico representa la inexistencia de interés de la representación bella: “En efecto, podemos decir que la exclusión que Kant hace de los conceptos específicos, que, de forma plausible, podrían haberse aplicado a un todo bello, impide que éste llegue a formar parte de la experiencia objetiva y, de este modo, que exista como un asunto de los hechos empíricos y como un objeto de interés” (1987: 171).

nuestros dispositivos mentales del Juicio. La posibilidad de que un juicio estético de gusto se consume no es, por decirlo de algún modo, intrínsecamente epistémico -entendiendo este concepto en el sentido de la elucidación de las condiciones espacio-temporales del objeto. No es que la cuestión decisiva para la consumación de la belleza sea el espacio y el tiempo a secas o, para decirlo en términos de notación: intuiciones formales *para todo* objeto bello –ello obligaría a considerar bellos a todos aquellos objetos susceptibles de ser intuidos sensiblemente y claramente de eso no se trata en la estética de Kant. Sólo ciertos productos de la naturaleza y del arte pueden ser considerados bellos, kantianamente, aquellos que al final del arco conector estético determinen el sentimiento de belleza. Tales objetos –los considerados bellos- determinados estéticamente posibles son, con Dickie, los que Kant denomina sistemas: aquellas formaciones que en su constitución específica «parecen estar totalmente destinadas a la contemplación» (Kant 1790a: 254).

Nos interesa sobre todo enfatizar el proceso epistemológico del juicio de gusto. En el juicio teórico hay: primero, una diversidad de representaciones dadas –síntesis de aprehensión-; segundo, su reunión mediante la imaginación –síntesis de reproducción-; y tercero, la aplicación de una categoría que da la referencia empírica objetiva –síntesis de reconocimiento- (Körner 1987: 168). Aquí queda el fenómeno constituido. En el juicio de gusto, en cambio, el tercer paso no ocurre, la imaginación estética no se relaciona subordinadamente al entendimiento, es libre

«...para proporcionar, más allá de ese acuerdo con el concepto, aunque de manera no buscada, un rico material sin desarrollar para el entendimiento, que éste no ha tomado en consideración en su concepto...» (Kant 1790a: 225).

Como bien lo dice Körner, “lo que es reunido [en el juicio estético] por la imaginación tiene unidad; es una unidad consistente en la referencia a «conceptos indeterminados»; es conferida en lo que ha sido reunido por la imaginación mediante el entendimiento, pero no mediante conceptos determinados o específicos” (1987: 168).

El juicio de gusto esquivo al concepto. La reflexión se detiene justo ante el fin. La imaginación reproductiva ya no lo es más: se trata ahora, como hemos dicho, de una imaginación productiva, estética –que será, *qua* trascendental, restituida en su mérito por Heidegger-, libre para esquematizar sin conceptos, libre para armonizar un *libre* juego con el entendimiento en ausencia de conceptos determinados. Imaginación estética y entendimiento en

general son libres en una conformidad a fin *sin fin*. La epistemología se detiene justo ante (y antes de) la belleza.

La exclusión de la síntesis de reconocimiento en el juicio estético –y la mutación de la síntesis reproductiva en una productivamente estética, determinada por el nuevo rol de la imaginación- no es expuesta ni deducida en ninguna parte de la KU; ello nos obliga a ir zurciendo retazos²⁴⁶, fragmentos del discurso kantiano sin alejarnos, no obstante, de su pensamiento esencial pero arriesgando el distinguir nuevas fisonomías que vayan apareciendo en su desmembrado aparato crítico. La extirpación de la última síntesis²⁴⁷ en el juicio de gusto ha obturado la concreción fenoménica. Esto también aparece insinuado en el comentario que Marques hace a la tesis de Guyer sobre la relación entre la armonía de las facultades y el placer estético: “As, in a negative way, the aesthetic reflection is repeatedly defined by Kant as not being guided by any concept (as it is very clearly put in the Second Moment of the Judgment of Taste: Moment of Quantity), thus the mental activity which leads to pleasure may be regarded as an intellectual operation one is not necessarily aware of. The aesthetic judgment would then be equivalent to a triple synthesis already presented in the Critique of Pure Reason, but without the last synthesis that corresponds to the recognition in the concept” (1998: 222). Rescatemos de este pasaje de Marques el sentido intelectual de la reflexión estética, rasgo que nosotros preferimos llamar epistémico.

Recapitemos. En el juicio de gusto se da una operación epistémica consistente en la distribución de las intuiciones formales (espacio y tiempo) en la materia que nos afecta (el cuasi-objeto). Tal operación consiste en la reflexión de la forma espacio-temporal del objeto estético. Ella determina el juego libre de imaginación y entendimiento en una armonía conforme a fin *sin fin* que sólo es tal porque no hay injerencia de ningún concepto determinado: el concepto, *qua fin*, ha quedado excluido de esta segunda operación epistémica porque la síntesis de reconocimiento -de reunión categorialmente determinada- no se ha producido. No hay concepto, no hay conocimiento, no hay fin, lo que hay es un *sin*, una falta, la ausencia completa de objetividad cognoscitiva.

La forma a la que se refiere Kant en el tercer momento como «...mera forma de la conformidad a fin en la representación por la que nos es *dado* un objeto» (1790a: 137) es la

²⁴⁶ El término es de Dickie.

²⁴⁷ Aun cuando decimos última, sabemos, kantianamente, que no se trata de tres síntesis distintas, sino únicamente de un solo acto sintético. En este caso, la síntesis empírica.

forma de nuestra intuición sensible, por eso -en rigor epistemológico- no es un objeto el que percibimos ante nosotros. Kant habla de una mera forma porque está refiriéndose a la forma pura del objeto estético: espacio y tiempo *qua* intuiciones formales. Siguiendo a Gasché, la mera forma -la estética- es sólo la posibilidad legal del objeto: “*Any elucidation of the notion of form in the Critique of Judgment must observe, first and foremost, that the beautiful form of an object is not the phenomenal form of the object, which concerns only the possibility of the object, but the empirical unitary law for the intuitive manifold of certain existing objects, which from the point of view of our understanding is contingent*” (2003: 71-2). Hay que entender acá ley (*law*) no en el sentido estrictamente cognoscitivo, no es la ley del entendimiento sino la legalidad formal de las intuiciones puras. La forma del objeto de gusto no es la del fenómeno (*Erscheinung*), es la forma de la intuición sensible: la forma de espacio y tiempo.

De modo que la mera forma del juicio estético es la pura forma espacio-temporal del objeto de gusto y, en consecuencia, no tiene nada de empírica –espacio y tiempo son cualquier cosa menos materia. Si lo fuese sería una forma material. Se lee en la Introducción a la KU:

«La forma de este objeto (no lo material de su representación, en cuanto sensación) es juzgada, en la mera reflexión sobre ella misma (sin intención de adquirir un concepto de aquél), como el fundamento de un placer en la representación de un objeto tal...» (Kant 1790a: 101).

La mera forma del juicio de belleza, por lo tanto, no es ningún aspecto del objeto –contra Biemel- ni tampoco su composición o diseño reflejados en la imaginación –contra Deleuze. La mera forma bella no es nada más que la forma de un objeto *dado*: “*The form of the object considered in a judgment of taste is the form of an empirically given object, or of an actual representation of such an object*” (Gasché 2003: 81)²⁴⁸. Es evidente que el propio Kant en varias ocasiones se refiere a la forma compareciente en la estética como una forma, diríamos, de rango formalista. De hecho, en el propio § 14 Kant es bastante contundente al respecto:

²⁴⁸ Continúa Gasché: “*But since this form does not objectively predicate anything of the object, the undetermined empirical object, on the occasion of which the judgment is made, remains undetermined*” (2003: 81). Precisamente esta indeterminación conceptual del objeto estético despeja toda duda acerca de su posible constitución fenoménica: no hay fenómeno porque no hay concepto.

«Toda forma de los objetos de los sentimientos (tanto de los externos como, mediatamente, del interno) es o bien *figura*, o bien *juego*: en el último caso o es juego de figuras (en el espacio, la mímica y la danza), o mero juego de las sensaciones (en el tiempo). Podrá añadirse el *atractivo* de los colores o de los sonidos agradables del instrumento, pero el *diseño* en los primeros y la composición en los últimos constituyen el objeto propio del juicio puro de gusto» (1790a: 141).

Pasajes como este, indudablemente, han generado lecturas formalistas de la estética kantiana. Sin embargo, creemos que una interpretación menos esteticista debiera poner atención justamente en aspectos más trascendentales del texto de la KU. No es la forma plástica o la figura de un objeto lo que se resuelve en el juicio de belleza. Antes bien, es la propia pureza de la disposición espacial y temporal del cuasi-objeto afectándonos lo que se conecta con el Sentir. Por ello, no es que en el comportamiento estético la imaginación se condense en “‘formas’ y figuras fijas” (Cassirer 1918: 368). La imaginación no fija nada porque es libre y porque además esquematiza sin conceptos. De ahí que estemos de acuerdo con Deleuze cuando afirma que “‘forma’ significa ahora [en lo estético] lo siguiente: reflexión de un objeto singular en la imaginación. La forma es lo que la imaginación refleja de un objeto en oposición al elemento material de las sensaciones que ese objeto provoca en tanto que existe y actúa en nosotros” (1963b: 85). No podemos entender otra cosa de este lúcido pasaje sino que Deleuze identifica a la intuición formal como aquello que refleja la imaginación. No obstante, sólo unos renglones después, parece tomar la dirección de un análisis más formalista, justamente tomando como punto de base el trozo antes referido del § 14: “Pero el color y el sonido son demasiado materiales, están demasiado hundidos en nuestros sentidos como para reflejarse así en la imaginación: son coadyuvantes más bien que elementos propiamente dichos de la belleza. Lo esencial es el dibujo y la composición, que son precisamente manifestaciones de la reflexión formal” (1963b: 85). Con todo, esta indicación de Deleuze nos permite en una lectura menos esteticista observar su confirmación de que la forma reflexionada se opone, por ponerlo así, a toda determinación material de las sensaciones.

Lo reflejado por la imaginación en su libertad –sin concepto- no es nada material, como ya se ha indicado, y eso incluye diseños y dibujos. La forma de lo bello es una condición trascendental del Juicio y en consecuencia no tiene nada de empírico, aunque se refiera a un objeto presente o actualizado. La mera forma no es nada que sea válido objetivamente, nada que

pueda reducirse a conceptos, nada que pueda denominarse cosa (*Ding*). Forma es la condición previa al conocimiento del objeto: “*Form, in the case of a single object of experience for which no concept is available (at least for its immediate intuition) here names only the form of empirical ‘object’ or ‘thing’ as something that is in principle cognizable because it has this form*” (Gasché 2003: 81).

El conocimiento no puede cabalmente dar cuenta de la mera forma de lo estético porque no la gobierna, ni siquiera la puede conocer. La ausencia del concepto le flanquea toda posible objetivación. No hay objeto diseccionable, por ponerlo así. En el juicio de belleza está la mera pureza de la no-cosa. Nos afecta sólo lo formalmente intuido del sin del concepto. No es que la nada nos aceche en lo estético, pero tampoco adviene la cosa (*Ding*). Es decir, la cosa nos afecta pero no la conocemos en ese afectarnos: sólo la intuimos espacio-temporalmente. Es la intuición pura la matriz previa del objeto cognoscible del que habla Gasché. Por eso puede decir del objeto considerado en el juicio de gusto que ciertamente es un objeto vacío, pero exquisitamente determinable (cognoscible), marcado por una disponibilidad abierta.²⁴⁹

Esta disponibilidad o apertura cognoscitiva es el signo de la matriz epistémica del juicio de belleza, su exquisitez para el conocimiento como sostiene Gasché. Disponible, es decir –en este caso–, presto a conocer-se. El concepto espera, el sin se traba. En la medida en que el concepto adviene, el sin cesa. El fin del sin es el *fin*, o, el sin del *sin* es el *con* de la conformidad a fin *sin* fin. El concepto obtura lo bello. La tesis derruye y destruye la *áthesis*. La epistemología detiene, interrumpe, hace cesar la belleza. Lo que se originó en la misma fuente se consume en un corte –como apunta Derrida. La belleza habita, pues, antes del concepto, en el confín del sin fin: en la intuición. La mera forma estética entonces no es sino la forma de la intuición: espacio y tiempo disponibles para el objeto; espacio y tiempo *qua* intuiciones formales: la intuición pura –diremos– es la *fuerza de la belleza*.²⁵⁰

²⁴⁹ En el original se lee: “*Certainly it is an empty object, but exquisitely determinable, as it were, and still inherently rich in potential determinations. It is marked by open determinability. Since the formal purposiveness of the object is merely subjective, it attributes nothing of the thing itself but instead asserts something about the state of the faculties of representation and cognition*” (Gasché 2003: 81).

²⁵⁰ Esta suerte de lectura epistemológica de la estética kantiana no significa, empero, afirmar que en lo bello hay algo así como una gnoseología inferior o, baumgartenianamente, una *scientia cognitionis sensitivae*. La ontología del gusto presentada en la KU es suficientemente clara al respecto y seguimos por ello la misma matriz trascendental de Kant. Sin embargo, el que nuestro filósofo no se haya referido más explícitamente a la relación entre ambas estéticas –la de la KrV y la de la KU– no oblitera, antes al contrario, promueve una investigación más decidida en torno a ello. Algo así como una justificación de la propia estética

Mera forma implica una coordinación de lugares estéticos: el de la propia subjetividad, indicativo y propiciador del sentimiento de belleza (como afección del sentimiento de placer y displacer *qua* facultad del ánimo) y el de la representación objetual. Tal coordinación es la forma bella:

«...y también se juzga a este placer como necesariamente ligado a la representación de aquél [objeto], y, en consecuencia, no sólo para el sujeto que aprehende esta forma, sino para todo [sujeto]²⁵¹ que juzgue en general. El objeto se denomina, entonces, bello, y la facultad de juzgar a través de un tal placer (y, por consiguiente, también de modo universalmente válido), gusto» (Kant 1790a: 101).

Aquello «ligado» es precisamente lo coordinado por la intuición formal. Esta coordinación lo que coordina o liga es la ausencia del Objeto, ordena la posibilidad de que la imaginación estética esquematice sin concepto. Espacio y tiempo representan el giro copernicano en lo estético, el modo subjetivo y consciente de que la materia que nos afecta no determine por completo el sentimiento de belleza. Antes bien, radica en la propia reflexión del sujeto su compromiso espiritual con lo bello. Son los caracteres universales de nuestra mente las condiciones originarias de posibilidad del juicio estético. La Reflexión 759 lo expresa con claridad:

«La forme de la sensibilité peut être jugée [beurtheilen] et analysée [zergliedern] au moyen de la raison (espace et temps), mais cela n'est pas possible pour la matière de la sensation. Pourtant le goût formel a une relation avec la raison»²⁵² (La Rocca 1998: 534).

De manera que ya en 1772 –varios años antes de la famosa carta a Reinhold- veía Kant el compromiso de las formas puras con el gusto. Es decir, entendía que lo que se jugaba en lo bello era efectivamente un asunto en lo absoluto concerniente a la materia de la cosa declarada bella. Por eso Gasché puede afirmar que la mera forma del juicio de gusto no está referida ni a la

²⁵¹ Los corchetes son del traductor.

²⁵² Los corchetes son del autor de la obra.

superficie ni a las condiciones internas del objeto bello.²⁵³ La forma estética, no siendo objetiva ni objetual, está no obstante referida al objeto, y no pudiendo traer nada de él propiamente a nuestras facultades cognitivas lo único que hace es expresarse como indeterminación pura: la forma espacio-temporal no determina nada, nada del objeto, nada conceptual, nada conocido: sólo el sentimiento de placer: “*Neither regularity and symmetry nor their opposites constitute the beautiful form; instead a certain richness of the form itself, its indeterminateness, or dynamis (of possibilities), constitutes that beauty*” (Gasché 2003: 66). Esta plena indeterminación que apunta Gasché es precisamente el lugar *posible* del concepto, es la ruta no desarrollada en clave cognoscitiva: es el sin de la finalidad del cuasi-objeto juzgado bello. Pero representa sobre todo la verificación del enclave epistémico en lo estético, la designación de un desplazamiento cognoscitivo que no alcanza, por detenerse en lo estético, el punto cero de la escisión entre intuición (sin) y concepto (fin).

Espacio y tiempo administran el flujo reflexivo necesariamente bajo un cierto modo reglado -naturalmente para nuestra subjetividad- que hace para nosotros las veces de marco de comprensión de lo bello. Así, en la Reflexión 648 se anota:

«*Le goût dans les apparences se fonde sur les relations de l'espace et du temps, qui sont compréhensibles pour chacun, et sur les règles de la réflexion*» (La Rocca 1998: 535).

Pareciera –y no sólo a la luz de las dificultades propias del tratamiento del problema de la forma de lo bello en la KU- que Kant efectivamente ha desepistemologizado tal asunto desde la época de las Reflexiones. Las alusiones al registro estético de la forma en la primera parte de la tercera *Crítica* son francamente mínimas y en la generalidad de ellas el tratamiento de aquélla es esencialmente formalista –ya lo hemos dicho- y destinado prioritariamente a los ojos de un crítico de gusto. El abordaje estético-trascendental de la mera forma es francamente inexistente en la KU. Sin embargo, de ello no se sigue que esta relación esencial no se produzca. Aun

²⁵³ Lo que Gasché especifica es lo siguiente: “*But if the form of beautiful objects does not refer to their outer surfaces, what about the inner form of objects –a concept that was to become important, especially in romantic aesthetics? Is such inner form what aesthetic judgment is about? First, it must be remarked that this concept of inner form becomes an issue for Kant only with respect to teleological judgments, which though reflective, are not aesthetic judgments*” (2003: 62). Será, entonces, sólo en condiciones de no disponibilidad de un concepto del entendimiento para explicar esta forma interna que el juicio requerido será uno teleológico.

cuando no se encuentre en esta obra una referencia más explícita al papel de las intuiciones formales en el problema de la belleza, el sentido epistemológico de la reflexión de la forma no debiera dejar lugar a dudas. Si bien queda en la KU señalada explícitamente la relación del juicio de gusto con otras estructuras epistemológicas, como la síntesis de aprehensión y las facultades de conocimiento, espacio y tiempo –al modo como lo proponemos- definitivamente no forman parte ahí de la deducción de lo bello ni de ninguna otra cosa.

Sin embargo, hay una Reflexión –la 672- escrita por Kant entre 1769 y 1770 que resulta consistentemente indicativa del sentido constitutivo de las intuiciones formales en el juicio de gusto:

«Ce qui dans l'objet a une figure [Gestalt] et ce que nous considérons comme une propriété de lui-même doit consister dans ce qui est valable pour chacun. Les relations de l'espace et du temps sont valables pour chacun [...]. Pourtant dans tous les phénomènes [Erscheinungen], la forme est universellement valable; cette forme est également connue selon des règles communes de la coordination; donc ce qui est conforme aux règles de la coordination dans l'espace et le temps plaît nécessairement à chacun et est beau»²⁵⁴ (La Rocca 1998: 535).

Naturalmente, se evidencia en este pasaje una cierta inclinación por darle una validez fenoménica al momento de la belleza. Pero esta objeción puede resolverse -creemos fácilmente- suponiendo que de lo que se trata en definitiva es del objeto más que del fenómeno –de hecho se inicia el párrafo con el concepto de objeto. No obstante esto, lo esencial es rescatar el sentido de distancia que Kant establece entre la forma *gestáltica* y la coordinación formal mediante las intuiciones puras; aquí se halla el *quid* estético que nos preocupa: la forma bella no es, por lo tanto, una propiedad del objeto sino algo exclusivamente valorado por cada uno de nosotros y de manera universal. Al no ser un atributo del objeto, lo bello como reflexión formal no alcanza aún al objeto, no le atañe cognoscitivamente, pero su juicio prepara las condiciones trascendentales para la tarea objetiva. A esto precisamente es a lo que se refiere Gasché cuando sostiene que un objeto en estas condiciones es un objeto con determinabilidad abierta.

²⁵⁴ Los corchetes son del autor de la obra.

II

BELLEZA Y ORNAMENTO

Elucidación de la forma *parergonal*

Belleza ha devenido forma espacio-temporal del objeto estético. Sin el apremio del concepto, el reino de la belleza determinado por la tarea plástica de la imaginación se extiende con libertad. El objeto bello, en realidad el cuasi-objeto, deambula sin la sujeción a esquemas, es como si se dijera que se mueve con la mayor de las solturas: *vaga*.

En la KU la forma del objeto estético designa en todo momento una belleza de índole libre. Sin embargo, Kant menciona en el § 16 otro tipo de belleza, la adherente:

«Hay dos especies de belleza: la belleza libre (*pulchritudo vaga*) o la belleza meramente adherente (*pulchritudo adhaerens*): la primera no presupone concepto alguno de lo que deba ser el objeto; la segunda presupone un tal concepto y, según él, la perfección del objeto. Las primeras se denominan bellezas (por sí existentes) de ésta o aquella cosa; la otra, en cuanto dependiente de un concepto (belleza condicionada) le es atribuida a objetos que están bajo el concepto de un fin particular» (Kant 1790a: 144-5).

En rigor no hay, y en esto coincidimos con Dickie, elementos consistentes en toda la «Crítica de la facultad de juzgar estética» que permitan dar estatus de genuina belleza a esta *pulchritudo adhaerens*. El argumento de la KU es bastante circular si se quiere en torno a justificar tal extraña condición de belleza y, al mismo tiempo, excluirla del sentido (trascendental) indispensable de todo juicio de gusto.²⁵⁵

²⁵⁵ La posibilidad de que la belleza adherente se aloje en el arte, a propósito del concepto (fin) que la obra involucraría, queda abortada en el propio tratamiento de Kant al arte bello. Así, en el § 16: «Arte bello es, por el contrario, un modo de representación que es en sí mismo conforme a fin y que, aun carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicación» (Kant 1790a: 215). En el párrafo siguiente Kant insiste en el sentido de esta perentoria exclusión del fin en las bellas artes:

Este movimiento es crucial en este capítulo, de modo que debemos retener lo que se dice en el pasaje citado. Muchos comentaristas de Kant –y concordamos con ellos- confieren gran importancia al § 16 para entender su teoría de la belleza, al ver en este lugar algo así como las entrañas de lo originariamente bello –con esto, claro está, nos referimos a lo que implica propiamente el sentido de aquella errancia. Lo que estamos diciendo es que sólo la belleza vaga es belleza. La belleza adherente puede ser otra cosa, un contrafacto probablemente, en el contexto del objetivo trazado por la «Analítica», pero el propio peso del concepto de belleza – forma de la conformidad a fin- anula toda posibilidad de vincularla –a la belleza adherente- efectivamente con lo bello. Primacía del vagabundeo. Pero ¿y si fuera más que un contrafacto?

Preguntémosnos: ¿el concepto de belleza adherente -es decir, la posibilidad de que la belleza sea condicionada por un concepto *qua* fin del objeto bello- no da cuenta más bien de la tensión al interior de la estética kantiana entre una fuerza a-conceptual, representada por la potencia pura de la intuición formal y un prurito intelectual de probable tono teleológico, expresado como una persistente resistencia del fin al *sin*? Esta eventual oposición de salidas que Kant habría tenido en la presentación de su estética revelaría *in toto* las circunstancias de peso epistemológico y teleológico que habrían operado sobre el desarrollo de la KU, lo que en realidad no está muy lejos de nuestras propias observaciones a propósito de la relación entre ambas estéticas referidas.

Una clave muy oportuna acerca de lo anterior la entrega Trottein (1998) al visualizar en la primera parte de la KU una tensión permanente entre estética y filosofía del arte –o belleza y metafísica. Según esto, Kant habría estado “tironeado” en su «Crítica de la facultad de juzgar estética», de un lado, por una versión propiamente estética del discurso acerca de lo bello y de las artes –es decir, por una teoría de lo bello montada fundamentalmente sobre la mera reflexión y el juego-, y del otro, por una necesidad propiamente filosófica, al modo si se quiere de una demanda metafísica de lo bello y del arte de signo preferentemente finalista. Esta tesis nos parece muy plausible y certera en varios aspectos, no obstante algunas incertidumbres que evidencia sobre otros lugares de la estética de la KU.

Aun cuando no es este el momento de debatir y profundizar en la línea de Trottein, ni mucho menos de *trotteinizar* nuestro estudio, debemos aludir a la consistencia de su argumento

«Pues podemos decir de modo general, concierne ello a la belleza natural o a la del arte: bello es lo que place en el mero enjuiciamiento (no en la sensación de los sentidos ni a través de un concepto)» (1790a: 216).

global de la tensión intra-estética en la tercera *Crítica*.²⁵⁶ Traduce, creemos, efectivamente un problema de más largo alcance que la mera referencia al signo de la estética -signo que pudiéramos, a falta de otro concepto mejor, considerarlo más bien de índole “enciclopédica”. Sin embargo, en su vigencia al interior de la KU aquella tensión nos parece perfectamente concordante con el *pondus* teleológico que hemos conferido desde el inicio al *conjunto* de la estética de Kant. Aquí nos distanciamos, en lo esencial, del argumento de Trottein, pues mientras éste ve el jalón teleológico (metafísico) al final de la KU, es decir, como un sello posible constituyendo precisamente uno de los flancos de la incertidumbre kantiana,²⁵⁷ nosotros observamos el peso de la teleología en las decisiones más gravitantes del armado estético de la tercera *Crítica*. No obstante esto, la consideración de la posibilidad adherente de la belleza nos parece que no va más allá de un guiño kantiano inesencial a la teleología. Con todo, la versión de Trottein nos suministra algo así como una “quinta columna” para solventar la eficacia de nuestra argumentación global, cuestión que será sobre todo gravitante en la definición del estatus final de nuestro problema.

Hemos abordado la especificidad del concepto de forma. Nuestra búsqueda ha derivado finalmente en un concepto estético-trascendental de forma (*Form*) distinto al de figura (*Gestalt*), que representaría más bien una nota vinculada al aspecto plástico del objeto y por ende de la propia estética kantiana. De lo que se trata, entonces, es de ver qué se juega el *párergon* en esta matriz que hemos acuñado. Así las cosas, la inmersión en el conjunto del problema de la belleza libre parece inevitable.

²⁵⁶ Similar línea habíamos abierto ya con nuestra adhesión a los argumentos de Martínez Marzoa al inicio del capítulo II, a propósito de una segunda lectura de la frase de la KrV «*Wie sind synthetische Urteile a priori möglich?*».

²⁵⁷ La tesis de Trottein se encamina a poner de relieve la duda estética de Kant. Interpreta las tensiones puntuales de los distintos momentos de la primera parte de la KU en clave consciente –habla de la espiral del texto- y destinada a preparar la consolidación final de una filosofía del arte: “*Les preuves de l’incompatibilité qui rend impossible tout mariage entre esthétique et art, entre une théorie du beau et une métaphysique de l’art, sont loin en effet de se réduire aux exemples rares et précieux de la Critique de la faculté de juger; on les voit au contraire se multiplier au fur et à mesure que progresse la lecture patiente d’un texte dont les tensions ne cessent de s’accumuler. Ces tensions, qui apparaissent clairement dès le deuxième moment et dont notre analyse –vu son fil conducteur et le cadre où elle s’inscrit- a dû s’en tenir principalement à quelques manifestations tirées du troisième moment de l’Analytique du Beau, ne sont pas des accidents de parcours, des défauts ou des imperfections dont on pourrait corriger ou débarrasser l’œuvre du philosophe; ce ne sont pas davantage des étapes annonçant l’élaboration progressive d’une philosophie de l’art sur la base d’une théorie du jugement de goût, ou encore les prémisses d’une révolution, copernicenne ou autre, dans le domaine de l’esthétique dont Hegel, Schopenhauer ou d’autres seront, selon les interprétations, les hérauts, les administrateurs ou les fossoyeurs*” (1998: 670-1).

¿Tiene que ver esta mera forma, la que hemos llamado forma bella y a la que además le hemos adjuntado el predicado de libre, con el *párreron* de la «Analítica»? ¿Y con el de la «División de las bellas artes»? Evidentemente sí. La forma *parergonal*, como lo hemos enfatizado, alcanza en la medida en que es desagregada del *ergon*, en cuanto éste es desalojado del espacio de la reflexión, rasgos de auténtica y autónoma belleza. Para esto –la atribución de autonomía a lo *parergonal*- tales formas ornamentales han sido determinadas a partir esencialmente de su relación con el principio trascendental del Juicio estético de gusto. Las hemos reconocido en su condición de *parerga* mediante el argumento fuerte proveído por la KU de asignarles el rasgo estético de formas libres que no significan ni representan nada y las hemos distinguido en su errancia diseminada (§§ 4 y 16) y en su presentación como arte bello (§ 51).

Estos *parerga*, dijimos, hacen de la estética de Kant una estética esencialmente decorativa: aparecen dispersos como hojarasca por toda la primera parte de la KU y la esfera del arte les ha rehabilitado finalmente el lugar originario que demandaban como bellezas errantes y sin significado.²⁵⁸ De este modo, exhiben una mera forma genuinamente finalizada. Hemos vertido también nuestra interpretación de la belleza *parergonal* como paradigmática y en ese sentido situada en la más rigurosa diferencia con el concepto: nada más lejano de la cosa constituida que el ornamento. Y sin embargo, el horizonte que abre el *párreron* como distancia superlativa del concepto, del mundo cognoscitivo, se torna evanescente en la misma raíz de signo epistémico del juicio de gusto: el propio valor estético del sin *parergonal* no puede dejar de jugarse en la determinación pura de espacio y tiempo, de modo que el *párreron* se libera del *ergon* sólo para venir a quedar atrapado en la maniobra trascendental de la intuición formal.

La forma del *párreron* libre es la exquisita mera forma bella: por ello la exuberancia de la belleza está alojada irremisiblemente en aquellos *parerga* que viven errantes y esparcidos y en el arte. Y es a esta extrema libertad del *párreron*, la de la a-significancia y de la a-

²⁵⁸ Al respecto una provocación: no deja de ser sorprendente que Kant establezca en el § 14 una tan fina distinción entre ornamento y adorno. Esta puede leerse, siguiendo meramente el argumento de la KU, como la distancia entre lo puro y lo empírico en un juicio de belleza a propósito del rol estético del *párreron* en el margen del *ergon*. Trottein, en cambio, ve esta diferencia en términos formales y materiales: “Par conséquent même parmi les accessoires ou les ornements, tous ces attraits extérieurs et nuisibles au goût qu’on aurait pu croire absolument indignes de compter parmi les beautés, il faudra finalement en distinguer de formels par opposition aux matériels: les beaux ornements, ou ornements proprement dits, que Kant nomme encore *parerga*, à ne pas confondre avec de vulgaires «parures» (1998: 666). No creemos, sin embargo, que en realidad esta crucial e íntima distinción entre *párreron* y adorno revele efectivamente la oposición forma/materia de signo aristotélico, como sugiere Trottein, sino que sólo verifica la severa incompatibilidad entre la mera forma del juicio estético puro y la atractiva materia del juicio estético empírico.

representación, a la que Gasché denomina salvajemente rica en determinación potencial (2003: 68), cuya forma actualizadamente indeterminada es elocuentemente la nota más alta de lo que antes hemos referido por apertura cognoscitiva: la extrema indeterminación estética es la extrema indeterminación teórica, de la misma manera que la más exquisita presentación *parergonal* es la más exquisita posibilidad de alcanzar el concepto. El punto cero de la escisión (entre intuición y concepto) marca indefectiblemente la cifra más nítida de belleza -el *párergon-*y, por ello, el del más completo ofrecimiento para la deriva cognoscitiva.

Hay sin embargo en el § 58 de la KU –denominado «Del idealismo de la conformidad a fin de la naturaleza así como del arte, en cuanto único principio de la facultad de juzgar estética»²⁵⁹- una extraña referencia acerca de una cierta decantación de las combinaciones de la materia. Esta indicación la realiza Kant aparentemente para deslindar el compromiso de la facultad de juzgar estética respecto de su par teleológica a propósito de ciertas formas naturales que obligarían equívocamente a suponer en su presentación determinados fines reales. Así, lo que hace Kant en buenas cuentas es argumentar que la naturaleza muestra en sus formas libres conformidad a fin subjetiva (sin fin) y no fines reales, aun cuando sus estructuras bellas (plantas, animales y minerales) se expliquen mecánicamente (en su desempeño) vía procesos físico-químicos. Tal es la eficacia del idealismo de la conformidad a fin de la naturaleza y del arte, principio que como se advierte no es otro que el propio principio *a priori* de la facultad de juzgar estética.

Lo que hace el idealismo subjetivo entonces es fijar el criterio de que la belleza no es propiedad de los objetos de la naturaleza, sino sólo

«...una concordancia sin fin y que se destaca de suyo y por modo accidental, en conformidad a fin con la necesidad de la facultad de juzgar, en vista de la naturaleza y sus formas generadas según leyes particulares» (Kant 1790a: 253).

El punto clave de esta filiación es asegurar que en el enjuiciamiento de lo bello de la naturaleza lo único que se hace es buscar «en general en nosotros mismos el criterio de ése a priori» y que, por lo mismo, se opondría a nuestra razón el considerar aquellas formas bellas como un favor que la naturaleza nos concede en el juicio estético: al contrario, favor es aquello

²⁵⁹ Como se advierte, al igual que en el tercer momento revisado -§§ 14 y 16-, el quid del § 58 es también el principio trascendental del Juicio estético reflexionante.

con lo que nosotros acogemos a la naturaleza y a sus formas. Es decir, Kant lo que hace es garantizar que la administración de la finalidad subjetiva (el idealismo estético) en el juicio de las formas naturales no provenga de ninguna determinación empírica de la propia naturaleza -al estilo de un realismo objetivante- sino originariamente del propio «juego de la imaginación en su libertad» (Kant 1790a: 256). Nuevamente, pues, Kant confirma la determinación de lo juzgado en lo bello como un resultado de nuestro deliberado y subjetivo actuar facultativo –el argumento obviamente también puede leerse como una versión más estética del giro copernicano. Se trata en el fondo de desestimar definitivamente todo recurso no trascendental como causa del mecanismo que se verifica en aquellas estructuras naturales:

«...la naturaleza muestra en sus formaciones libres, por todas partes, tanta proclividad mecánica a la generación de formas que parecieran estar como hechas para el uso estético de nuestra facultad de juzgar, sin entregar el menor fundamento para la conjetura de que se requiera de algo más que su mecanismo, simplemente como naturaleza, de acuerdo a lo cual esas formas, aun sin idea alguna que estuviese en su fundamento, puedan ser conformes a fin para nuestro enjuiciamiento»²⁶⁰ (Kant 1790a: 254).

Kant llega a estos ejemplos de corte geofísico para sostener su idea de que las formaciones naturales libres son *efectivamente* aquellas que con vistas a nuestro Juicio estético aparecen distribuidas en la naturaleza sin el menor rastro de ser supuestas conformes a algún fin real.²⁶¹ Ya en el párrafo anterior ha mostrado cómo ciertas formas naturales, animales y vegetales parece que respondieran sin la administración del principio del idealismo subjetivo a un cierto fin real interno, cuestión que las alejaría del todo de la posibilidad de ser juzgadas conformes a fin sin fin –problema que deja ver o traslucir la tirantez continua entre la finalidad teleológica y la estética, no como un modo de resolución definitiva o digamos agonal sino más

²⁶⁰ El pasaje continúa así: «Y por una *libre formación* de la naturaleza entiendo *aquella* por la cual de un *fluido en reposo*, por evaporación o separación de una parte del mismo (a veces, sólo de manera calórica), adopta lo restante, al solidificarse, una determinada configuración o tejido (figura o textura) que es diferente según la diferencia específica de las materias, pero que en la misma materia es también exactamente la misma» (Kant 1790a: 254).

²⁶¹ En realidad lo que Kant hace mediante esta engorrosa explicación es afincar su hipótesis de corte físico-mecánica en orden a que las formas animales y vegetales se originan en el fluido material primario que constituyó la tierra.

bien en el mérito de constituirse ambas facultades con un peso teleológico tal que es necesario especificar en qué condiciones gobierna una y en cuáles la otra.

No obstante, concediendo lo adecuado de la elucidación del principio del idealismo subjetivo nos parece que lo que realmente se juega en esta aclaración –cuando decimos realmente mentamos lo significativamente estético- es nuevamente una jerarquía de temáticas *parergonales* de la naturaleza.

En una primera enumeración de formaciones naturales bellas Kant sostiene:

«Las flores, los brotes, también las figuras de plantas enteras, la ornatura de las formaciones animales de toda suerte de especies, innecesaria para su propio uso, pero como escogida para nuestro gusto [...] parecen estar totalmente destinadas a la contemplación» (Kant 1790a: 254).

Se habla de muchas formas bellas, de colores de insectos y de figuras de moluscos, de plumas, en fin, de una serie de estructuras que en un juicio falto de razón y ajeno al principio del idealismo de la finalidad podrían fácilmente ser atribuidas a la naturaleza y su favor. Estas formaciones sin embargo «parecen estar totalmente destinadas a la contemplación» y como escogidas «para nuestro gusto». Son entonces bellezas libres.

No obstante -y he aquí el índice originariamente estético del párrafo referido, no eludiendo sino adosándose al rendimiento recién anotado del idealismo subjetivo de la conformidad a fin- la densidad de la formulación material en torno al origen geológico de las formaciones libres de la naturaleza viene a dar con la presentación de un conglomerado de formas no orgánicas, químicas y físicas, que Kant expone como cualitativamente más bellas.

Hay algo así como un cierto privilegio del mundo inorgánico respecto del orgánico con miras a satisfacer el argumento de que la subjetividad del idealismo de la finalidad se juega preferentemente en la materia inanimada, justamente porque la condición inerte de ésta hace más verosímil el criterio de la imposibilidad de la presencia de un fin real al interior de ese mundo material y químico. O sea, las formas *parergonales* inorgánicas permiten la presentación más nítida y exhaustiva del principio trascendental del juicio de gusto, como si en aquellas formaciones fuera más palmario aún que la mente humana está imposibilitada de confundirse con aquello de que la conformidad a fin de los productos bellos de la naturaleza proviene de algo así como un designio misterioso de ésta, tarea –la de la confirmación del idealismo subjetivo-

que se había mostrado ya como el rendimiento esencial de los *parerga* diseminados y del arte registrado en la «Analítica» y en la «División».

La referencia a los *parerga* libres y errantes de las formaciones no orgánicas, en extremo indeterminados respecto de lo que pudiera llamarse un fin real de la naturaleza, no hace otra cosa que fijar la relación esencial entre ornamento y finalidad sin fin, o entre *párergon* y principio trascendental de lo bello, o entre formaciones libres errantes e idealismo subjetivo estético. Los casos antonomásticos de esta belleza abismalmente indeterminada se ubican ahora en el lugar más enigmático de la naturaleza: en el fondo de la tierra, bajo los hielos o al interior de una caverna, en el reino inexpugnable de las formaciones de la materia. Este es el sentido de la aparentemente infructuosa pormenorización de las condiciones físico-químicas de aquellas formaciones libres:

«Muchas de esas cristalizaciones minerales, como las drusas de espato, los hematites y la pirita de hierro arrojan a menudo figuras sobremanera bellas, como quisiera alguna vez inventar el arte; y la gloria de la caverna de Antíparos es simplemente el producto de un agua que se filtra a través de depósitos de yeso» (Kant 1790a: 255).²⁶²

Lo que acá dice Kant es que justamente en estas formaciones en extremo errantes e indeterminadas de la naturaleza –y agreguemos a-significantes y sin representación- se manifiesta «sobremanera» la exuberancia de la belleza, y lo dice a propósito de su más visible argumento en torno a que es en estos ejemplos donde más que en ningún otro lugar de la naturaleza se verifica el principio del mecanismo, es decir, la negación de la posibilidad de otro principio actuante –el de la conformidad a fin real de la naturaleza- como explicación a la distribución en la naturaleza de todas estas formas orgánicas e inorgánicas.

En todo caso, la lectura más estética no es esa: si bien se constata una vez más la eficacia del principio legislador subjetivo para la consideración de la acogida con que recibimos el don

²⁶² El párrafo sigue de este modo: «Lo fluido es, según, toda apariencia, en general más antiguo que lo sólido, y tanto las plantas como los cuerpos animales se forman a partir de una materia nutricia líquida, al paso que ésta toma forma en reposo; por cierto que en los últimos años, ante todo, según una cierta disposición originaria dirigida a fines (que, como habrá de ser indicado en la segunda parte, no debe ser juzgada estética, sino teleológicamente de acuerdo al principio del realismo); pero quizás también, lateralmente, conforme a la ley universal de la afinidad de las materias, precipitándose y formándose en libertad» (Kant 1790a: 255). Esta lateralidad precisamente constituye en este pasaje la forma de esquivar el jalón teleológico y articular satisfactoriamente, de acuerdo al principio presentado, una explicación causal mecánica y estética de la naturaleza.

de las formas naturales, lo relevante es aquilatar una vez más el peso de los ejemplos de la KU. La esencial «materia nutricia líquida» funciona acá como el más originario y matricial agere, y en su no-favor, o sea, en su más auténtica presentación de sus formas hechas posibles por el poder mezclador de la naturaleza para nuestra conformidad a fin subjetiva, lo que tenemos ante nuestro Juicio ¡no es otra cosa que *parerga*!

¿Qué representan aquellas «agujas rectas de hielo», las figuras sobremanera bellas de las «cristalizaciones minerales», esas «muchas sales» y «muchas piedras que tienen una figura cristalina», aquel modelo glorioso del arte de la caverna de Antíparos, aquellas formaciones de nieve que son «de figura que a menudo parece muy artística y es sobremanera bella», sino la revelación más natural y por ello artística del entramado *parergonal*, errante, a-significante y ajeno por completo a toda representación?

Estas temáticas *parergonales* vienen, por así decir, a cerrar el problema ornamental en la estética de la KU. Las irrupciones de aquellos *parerga* de la «Analítica» y de la «División» requerían de una justificación más fuerte al interior del problema de la naturaleza. Si el *parergon* es en su errancia diseminada y en su distribución artística (la del § 51) la conformación antonomásica de la libertad -vaguedad y a-significancia de lo bello- y si de acuerdo al famoso § 45 de la «Deducción de los juicios estéticos puros» -en realidad de la teoría del arte de Kant- “ambas clases de belleza deben entonces ‘parecer’ su contrario” (Garrido 2002: 123) y si, por ello, “pareciera que la condición de las bellezas artística y natural no reside únicamente en la naturaleza y origen de cada una, sino en que haya cada vez para el Juicio el hecho de que parezcan una siendo la otra” (Garrido 2002: 123), se sigue entonces que el pasaje que hemos revisado –el § 58- al ofrecer el argumento de que aquellas figuras naturales, extremadamente sin representación y absolutamente adecuadas al principio del idealismo de la finalidad, parecen a menudo «sobremanera bellas» lo que hace no es sino administrar al *parergon* una solución radical: su originaria esencia en las propias entrañas de la naturaleza, puesto que “la belleza natural es una belleza artística, aunque perfecta” (Garrido 2002: 122).

Aquellas formas *parergonales* que vagabundeaban por la «Analítica» y las que obtuvieron su privilegiado rango de arte bello en la «División» han obtenido su justificación más estética sorprendentemente fuera de la esfera de la presentación de las condiciones de lo bello y del marco teórico del arte kantiano. Es casi al borde del mundo teleológico, de hecho en confrontación con la propia legislación de la finalidad natural, que Kant ha suministrado una explicación por ponerlo así más metafísica de las condiciones de la estética del ornamento.

La posibilidad de conceder cierto privilegio al *páreigon* natural por sobre el artístico o viceversa no se resuelve en absoluto de un modo diferenciado o diríamos con sujeción a alguna primacía inherente a la dispersión de uno o al rango artístico del otro. La prolijidad del tratamiento de las formas naturales de la materia originaria alberga una lectura más determinante aún que los propios procesos físico-químicos: la de la esencia natural y al mismo tiempo artística del ornamento. Hay, entonces, un *páreigon* natural (las flores salvajes, las estalactitas de Antíparos, las formaciones de cristales, etc.) y por eso artístico, y uno artístico (las follajerías de los marcos y de los papeles de tapizar, los dibujos *à la grecque*, los diseños libres, etc.) y por eso natural. La temática *parergonal* se inscribe, *in toto*, en el modo kantiano de resolver el problema de las dos bellezas del § 45, es decir, como una especie de equivalencia en sus respectivas jerarquías, condicionada obligadamente por aquella especie de ritual de enmascaramiento consciente de una en la otra y viceversa.²⁶³

Si las estructuras *parergonales* que se han presentado arriba aparecen del todo indiscernibles en su originaria filiación a manos del arte o de la naturaleza, no es esto finalmente lo que denota a aquéllas como la más propia presentación de la estética kantiana, porque a partir del mismo argumento de la doble condición de la belleza libre todo agere y todo facere cae bajo el mismo apremio. Lo que constituye al *páreigon* como la forma sobremanera bella de la tercera *Crítica* es antes que todo su exuberancia de vaguedad, de a-representación y de a-significancia, o lo que es lo mismo, aquel registro estético al que el *ergon* lo expuso violentamente en aquella sobre-valoración de su propia forma objetual en desmedro de la forma marginal del ornamento. Uno pudiera también enunciar aquel registro como el gesto determinante de la *pulchritudo* restituida.

Es sobre todo la jerarquía no de una belleza artística o natural lo que se le adjudica al *páreigon* en la KU, por más que efectivamente su condición paradigmática se exprese con la misma fuerza en el facere o en el agere, sino la de una forma errante dis-puesta en una exquisita a-significancia y a-representación. El privilegio estético del ornamento no es entonces haber logrado, podríamos decir, su zafadura del *ergon* y desde esa brecha acometer con la contenida tarea de transformarse en obra autónoma: la irrupción *parergonal* y sobre todo su rendimiento

²⁶³ Como lo indica esclarecedoramente Garrido, “pareciera que la condición de la belleza misma –de la belleza a secas si puede decirse así, o la belleza de la belleza natural y de la belleza artística- depende de que, simplemente, se dé o se pueda dar simultáneamente esta doble relación, por una parte ‘estar consciente’ del origen del producto, y por otra dejar que ‘se muestre’ como si hubiera sido originado de otro modo” (2002: 123).

global en la «Crítica de la facultad de juzgar estética», hasta el punto de definirla como esencialmente ornamental, es como dice Trottein su expresión “d’une seule et même beauté, d’une même réflexion esthétique pour laquelle il ne saurait plus y avoir ni art ni nature, ni art majeur ni art mineur” (1998: 663).

Es, en consecuencia, su presentación sobremanera vaga y a-significante lo que dispone el *párreron* en su aparecer por aquí y por allá en la primera parte de la KU, y es su fluctuación sin solución de continuidad entre un agere y un facere ornamentales lo que lo erige además como una especie de umbral de la genuina belleza. Porque ¿qué se exhibe más libre, más vago, más indescifrable, más sustantivamente falto de todo significado y concepto que el propio ornamento? No es que debamos entender por resolución *parergonal* -y eso lo hemos proveído con una buena dosis de insistencia antes- aquel discurso estético que postula una indicativa marginalidad del aparecer de la forma, deudora de una primacía instaurada desde siempre por un gesto primigenio de la naturaleza o del arte -el *ergon* del § 14. La ejemplaridad y exquisitez del *párreron* antes que nada tiene que ver con su infinita lejanía del concepto, determinada indispensablemente por el lugar privilegiado que constituye la reflexión de la forma bella en la estructura del Juicio de gusto.

El punto cero de la escisión entre intuición y concepto, es decir, el lugar esencial de la presencia del *sin* de la belleza se juega inextricablemente con mayor fuerza en la posibilidad decorativa de las temáticas *parergonales*, y esto nada más y nada menos porque en la estructura ornamental se hace sobre todo elocuente la imposibilidad del fin. El objeto no puede como quien dice arremeter contra el ornamento, no puede adosarse a él, asirlo como *ergon*, justamente porque la forma *parergonal* no representa nada, no dice nada, no mienta nada: sólo resplandece errancia y vaguedad.

Si las plumas de las aves o ciertas «ornaturas» de moluscos y crustáceos, e incluso ciertas «figuras de plantas enteras», parecen a menudo confundirnos dada la posible y por lo demás nada compleja atribución de aquellas formaciones a eventuales fines reales de la naturaleza y sus productos, ¿a dónde nos podrían llevar aquellas «piedras que tienen una figura cristalina» o estas otras «figuras de nieve» que se forman según cierta diversidad de alguna «mezcla gaseosa», o tales dibujos *à la grecque*, o esos otros marcos bullantes de follajería? Pues a otro mundo completamente distinto al que pudiera darle cabida al concepto: al mundo de la imaginación estética y sus formas.

A estas alturas no debiera parecer un accidente o una arbitrariedad, menos aún una desprolijidad, el tratamiento ostensiblemente desfasado del problema *parergonal* en el desarrollo de la primera parte de la KU. Es que efectivamente no constituye un problema: es su base, su modo. Si en este mismo capítulo hemos dicho que la estética kantiana se movía determinada – contra Trottein- desde su inicio por premisas y componentes trascendentales de orden teleológico y al mismo tiempo hemos sugerido el permanente guiño de Kant al rendimiento a-conceptual y extremadamente vago de las estructuras decorativas que iban irrumpiendo sin más en la «Crítica de la facultad de juzgar estética», nos parece más bien que lo que se advierte es cierto grado de obsecuencia en la disposición, para decirlo de algún modo, a-cada-paso de estos casos *parergonales*. Su expresión y rendimiento en la KU debe leerse como una cuestión deliberada y en absoluto, como decíamos, circunstancial, anecdótica o meramente ilustrativa.

Lo que sostenemos es que si entre los §§ 4 y 58 hay una provisión persistente de material ornamental, ello no es primeramente en favor de otras resoluciones conceptuales o con el propósito de zanjar –diríamos- la agobiante y agonal disputa jerárquica entre el facere y el agere, sino esencialmente como el modo más indicativo de presentación de la inscripción propiamente *parergonal*: un aparecer desprovisto de toda determinación conceptual. El registro de los *parerga* de la primera parte de la KU sigue una forma por completo sin significado y resuelto en un inefable laberinto –à la grecque- de párrafos, ejemplos y contraejemplos.

Es la complexión esencialmente a-conceptual y a-significante de la estética kantiana – toda la «Analítica» y buena parte de la teoría del arte sólo se ocupan de ratificar esto- la que la constituye en su registro más fuerte como una estética eminentemente ornamental. Indudablemente esto no manifiesta ni de cerca rasgo alguno de marginalidad o de cierta concesión, por tenue que sea, a la jerarquía del facere o a la del agere. Antes al contrario, lo que determina esta ratificación del estatus de la estética de la tercera *Crítica* como decorativa es paradójicamente su aparecer intempestivo, su arrojado no calculado sino inesperado, la realidad modélica de sus ejemplos, en fin, su enigmática condición de cifra esencial de lo bello.

Epílogo a la cuestión del ornamento como *facere*

Si la belleza del arte en Kant -con Gasché- se ofrece como el momento crucial de los dos desnudos indispensables, (i) el del arte sin concepto determinado y, por ello, (ii) el del Juicio sin su condición determinante –convertido entonces sólo en poder reflexionante²⁶⁴-, el *páregron* se ha desnudado ya y desde siempre de todo compromiso significativo: no puede sino mostrarse auténticamente desnudo: de significado, de concepto, de fin, de regla y de representación.

La cabida del *páregron* en la clasificación tentativa de las bellas artes es la resultante natural de la eficacia de la belleza decorativa en el conjunto de la «Crítica de la facultad de juzgar estética», es decir, no es que Kant ceda –como plantea Trottein- en el último tramo de su teoría de la belleza a esa especie de “*résorption téléologique au sein d’un système traditionnel d’oppositions métaphysiques de plus en plus envahissantes*” (Trottein 1998: 665)²⁶⁵, en buenas cuentas, que la estética sea jalonada a última hora por la teleología sino que ambas direcciones, la determinación originalmente teleológica del juicio de gusto y el *pondus* ornamental de la estética de lo bello, vienen a resolverse en una tensión persistentemente autorregulada que atraviesa toda la primera parte de la KU y que no hace más que traducir lo que podríamos llamar derridianamente la más plena eficacia del *sin* del fin.

Por ello el arte ornamental no sorprende al constituirse como un tipo de arte bello, más allá del tono provisional de la división ensayada en la KU. Kant ha incorporado al *páregron* en la tipología del arte pictórico -mediante esa oscura presentación del § 51- sólo como un modo menor de encajarlo en la matriz global de las artes, aun con todas las dificultades que implicaba montar una clasificación más o menos exhaustiva de éstas en el periodo crítico de su obra -ya vimos en el primer capítulo las fisuras ontológicas que ha tenido para administrar en el

²⁶⁴ El pasaje de Gasché es el que sigue: “*A double denuding, then, -a double Entblößung (the term is mine, not Kant’s)- of the arts has to occur for an object of the beautiful arts to come into existence and for the judgment relating to it to be indeterminate. With the divesting of the definite concept behind the design to produce a beautiful object, the mere form of the object becomes exposed, judgment is stripped of its determining character, and ‘the mere act of judging’ is laid bare, that is, the sort of judging suited to beautiful objects*” (2003: 185). Como se advierte, el primer desnudo –el del arte respecto al concepto determinado- supone al mismo tiempo el segundo –el del Juicio respecto de su determinación-, de tal modo que se podría hablar propiamente de un solo e imponente desnudo, pues la fuga del concepto y la de la determinación del Juicio son una y la misma operación.

²⁶⁵ De cualquier manera, no deja de sorprender que Trottein no haya incorporado la nota kantiana al ornamento *qua* arte -la del § 51- en el trabajo que de él revisamos, sobre todo por su énfasis en el sentido agonal de la relación entre estética ornamental y filosofía del arte que él visualiza.

ornamento lo que podría observarse como su sentido estético original.²⁶⁶ Si en la KU, por otro lado, no logra desarrollarse plenamente una filosofía del arte, ello no obedece en absoluto a la condición primariamente ornamental de su estética -como esa especie de exuberancia de asignificación y vaguedad que finalmente ha resultado- sino más bien a las condiciones inherentes al conjunto del proyecto crítico kantiano. La aparente debilidad del tratamiento del conjunto de la «División» tiene un contrapeso evidente, por ejemplo, en la teoría del genio, aspecto que de cualquier manera sólo viene a invadir y nutrir a la propia teoría de las artes de la tercera *Crítica*.

Pongámoslo de esta manera: la aparición del ornamento como arte bello no traduce, si uno hubiera de seguir la matriz de Trottein, la jerarquía postrera de la metafísica o de la teleología en la administración y tratamiento de lo bello. Al contrario, da cuenta indefectiblemente de la imposibilidad de eludir la esencia ornamental en el global de la teoría estética de Kant y su escaso volumen descriptivo debe leerse como síntoma de la debilidad general del tratamiento de las bellas artes, cuestión que por lo demás Kant deja bien en claro desde el inicio de la «División».²⁶⁷

Es en este sentido que la “acogida” del ornamento en el ensayo de la clasificación no traduce un gesto especificador *en* o del arte. Tampoco es que se deba tomar a la ligera este esquema tentativo, pero de lo que Kant ha vertido en su teoría estética no se sigue

²⁶⁶ Sin la justificación estética que hemos proveído acerca de la inscripción del ornamento como una de las bellas artes kantianas resultaría del todo problemático explicar su estatuto al interior de la «División». Más aún teniendo en consideración otras teorías del ornamento que aun negándole el estatus de arte bello sí proceden en cambio a determinarlo con una *mayor precisión artística* en función de su comparecencia en el global de las bellas artes. Así por ejemplo Schleiermacher, quien aun cuando lo representa como un aspecto casual de la obra figurativa y le niega toda pretensión de inscribirse como arte, le otorga al mismo tiempo los rasgos específicos de aquellas formas materiales irremisiblemente destinadas a la mimesis de la naturaleza no humana: “Aparte encontramos lo *casual*, o los ornamentos propiamente dichos. Antes que nada es necesario comprender lo que pertenece a este ámbito. Las columnas no, pues forman el espacio semicerrado. Transición de la piedra a lo abierto: su legado es la conexión de la base y el techo, algo que está condicionado por los elementos esenciales. Hay ornamento sólo cuando falta esta conexión. Los ornamentos se producen cuando queda un volumen carente de forma que proporcionalmente es demasiado extenso. El impulso formativo artístico se lanza a este vacío y produce los ornamentos. Allí donde no hay ninguna pretensión al arte (muros de la ciudad, fortalezas) soportamos el vacío carente de formas sin sentirnos ofendidos. Materialmente los ornamentos se distinguen por el hecho de que imitan lo orgánico, en particular las formas vegetales y algunas partes de animales. Por el contrario, donde aparecen formas humanas la obra se separa de lo arquitectónico y ha de ser juzgada de manera autónoma, según una doble consideración” (Schleiermacher 1825: 97). Los ornamentos en esta ocasión ponen, dan forma ahí donde precisamente hay un espacio carente de forma, pero se tratará siempre en el ornamento de Schleiermacher de una forma orgánica no humana.

²⁶⁷ En la segunda nota al § 51 Kant escribe: «No juzgue el lector este bosquejo para una posible división de las bellas artes como teoría intencionada. Sólo es uno de los tantos ensayos que pueden y deben hacerse todavía» (1790a: 229).

indefectiblemente que la cuestión del ornamento como parte del arte pictórico haya quedado absolutamente resuelta. Más aún, la breve pero decisiva referencia a la música a-temática y a-textual de la «Analítica» como una estructura *parergonal* deja a todas luces una gran duda acerca de lo que efectivamente uno podría esperar de la completa eficacia ornamental como arte bello –asunto que como se explicó ha sido sugerido por Trottein a propósito del arte del bello juego de las sensaciones. La propia tónica de los ejemplos del § 51 deja en evidencia un estado de apertura para la comparecencia de otros objetos parergonales –«una pieza con ornamentos de todo tipo...»- e incluso la misma factura del arte ornamental como esencialmente figurativo quedaría entre paréntesis –seguramente el mismo del ensayo- en una examen más exhaustivo acerca de la condición originariamente estética de la forma *parergonal* que hemos analizado más arriba

El facere del ornamento ha debido quedar constituido aun en la escena inacabada de la teoría del arte de la KU para no arriesgar la anulación de la propia estética parergonal presentada en la «Analítica». O sea, la escasez de datos que uno podría detectar en la “mención” del ornamento como arte bello debería entenderse más adecuadamente como la posibilidad evidente de una lectura del arte bello *por completo* en clave parergonal, como lo hemos sugerido. No es que el facere por sí mismo le impida al ornamento estatuirse como arte bello, de hecho la propia «Analítica» lo ha presentado en una condición evidente de facere –ahí los diseños libres, los dibujos *à la grecque*, las follajerías- sino que el momento del reconocimiento del ornamento como *ergon* llega tarde, no sólo tarde, llega a modo de titubeo. Eso es lo que desconcierta.

Si a lo largo de toda la teoría estética de Kant el arte decorativo ha sido el signo modélico de una belleza libre o de la especificación más apropiada del principio del idealismo subjetivo o simplemente de la vaguedad más exquisita del objeto estético, ello indica justamente la indispensable reserva *parergonal* con que hay que leer el estado transitorio del bosquejo de las bellas artes y de la propia condición pictórica del arte ornamental: el *párreron* ahí barruntado es sólo una imagen de los ornamentos que han determinado la fisonomía esencialmente decorativa de la «Analítica». Desde luego estamos hablando sin la resolución, sin el estado definitivo de una teoría de las bellas artes en Kant, de modo que el peso estético de la clasificación y de lo que ella describe no puede provenir de una especie de analítica del arte o teoría del arte bello sino sólo de las piezas estéticas que la propia KU ha proveído de manera determinante como partes del discurso sobre lo bello o sobre los rendimientos de la facultad del gusto. Y en el asunto del

ornamento esas piezas son precisamente aquellas temáticas *parergonales* que enmarcan el discurso sobre lo bello.

La presencia ornamental *qua* arte bello no es más que un guiño a la posibilidad de un resolverse más definitivo de las bellas artes en general –y que justamente porque apunta hacia un horizonte más aclarador no puede prescindir de las formas *parergonales*- pero tampoco es menos que la especificación indefectible de aquellas temáticas ornamentales constituidas como obras. Si la marca de los *parerga* de la «Analítica» designa la más absoluta vaguedad y a-significación de la estética de Kant, la actualización artística de aquéllos no puede sino traducir la más plena indeterminación de la obra, para decirlo de otro modo: la más intensa resolución del *sin* en el dominio del arte.

Ya la KU establece que la eficacia del *facere* se verifica mediante el enlace de la idea estética -en esa especie de fruición de la imaginación que deviene en el sentimiento de belleza- con un concepto indeterminado y que «deja, pues, pensar a propósito de [ese] concepto mucha cosa innominable» (Kant 1790a: 225). ¿En qué otro lugar del *facere* sino en el de las estructuras puras *parergonales* la imaginación y sus ideas estéticas hallarían la más nítida «perspectiva de un campo inabarcable de representaciones afines» a éstas? No es que la idea estética en este caso deje de intuir esa vorágine de representaciones parciales que constituye su mundo imaginativo, sino que sobre todo es *este* mundo el que resulta ensanchado, extremado, desnudado de toda determinación y dispuesto en un nuevo destierro a-significante del fin «como subjetivamente con vistas a la vivificación de las fuerzas del ánimo», es decir, como repertorio inefable de la faena del genio.

No obstante, el ornamento *qua* arte no alcanza programáticamente la primacía estética que la propia trama de la KU le ha reconocido: se lo intuye en el marco del discurso kantiano sobre el arte, a medio tono, casi en la marginalidad del *párrergon* (del § 14) apremiado en su forma por la autonomía del *ergon* (el resto de las bellas artes). Y sin embargo, no podría ser de otro modo. Kant no es que desaloje por ponerlo así el modo público de conferir al arte ornamental el sentido estético que ha jugado como estructura diseminada en la «Analítica», cuestión que haría virtualmente partir en dos el discurso global de la «Crítica de la facultad de juzgar estética» -una estética del *agere* y otra del *facere*. Lo que realmente ha ocurrido es simplemente que Kant no se ha decidido a efectuar una teoría *fuerte* del arte bello ni una clasificación o distribución de sus especies de un modo pormenorizado o esteticista, en buenas

cuentas, a desarrollar como parte de su proyecto crítico cabalmente una filosofía del arte –contra Trottein.

Kant se ha mantenido fiel a su propósito inicialmente declarado: efectuar una crítica del gusto, una indagación acerca de sus condiciones trascendentales y una fundamentación bajo principios del sentimiento de placer y displacer. Y efectivamente eso es la KU. Una versión más doctrinaria en torno al pensamiento kantiano sobre el arte difícilmente puede hallarse en un lugar donde el filósofo de Königsberg no la ha previsto, máxime si su programa trascendental –acá en el plano del juicio reflexionante y, por ello, en el de la estética- ha resuelto en términos de sus alcances eludir desde el inicio i) una preocupación propiamente clasificatoria del arte y de la estética, o sea, una metodización del discurso artístico o sobre la belleza o sobre alguna otra categoría indispensable (al discurso) –y por cierto sobre el *párrergon*-, y ii) una deducción de índole intrafilosófica²⁶⁸, metafísica si se quiere, acerca de la estética y su sentido orgánico en un programa filosófico ya logrado –el segundo jalón que ha visto Trottein. Podríamos incluso llegar a preguntarnos si una tal metodización del ornamento *qua* arte sería indispensable a la hora de reconocer su originalidad y apertura en la KU, y más todavía, plantearnos la posibilidad de si acaso las temáticas parergonales en el conjunto de la estética de Kant requieren efectivamente de esta suerte de reconocimiento patrimonial.

La respuesta no está a la mano, pero lo que ocurre por ejemplo con el discurso en torno a las artes del Heidegger tardío es una confluencia que no puede sino revelar el diámetro de la posición y el sentido del ornamento en la KU. Heidegger, a propósito de su artículo de 1969, *El arte y el espacio*, finalmente lo que hace, en un distanciamiento ostensible respecto de su primer discurso acerca del arte –el proveído en *El origen de la obra de arte* y en *Hölderlin y la esencia de la poesía*- es por así decir traer al ornamento al primer plano de la obra. Pero no se trata de un primer plano como si dijéramos lo más cercano a la vista o al centro del *ergon* –de hecho se trata precisamente de un comparecer periférico. No, en Heidegger, así como en Kant, el ornamento constituye a las artes como esencialmente decorativas sólo a propósito de su estar como en silencio; uno diría por su aparecer no indicativo –por lo menos no en términos orgánicos-, desparramado, entrante y saliente: lábil.

Y aun cuando la verificación decorativa de las artes en Heidegger exhibe al mismo tiempo la condición de monumento, el ornamento –que finalmente se traba indisolublemente con la propia orla monumental- no por ello deja de presentarse como evanescente, en una conjunción

²⁶⁸ El término es de Kobau (1999: 106).

casi indiscernible con la máxima debilidad: “Probablemente el vacío, no obstante, está hermanado con lo peculiar del sitio y de allí que no sea una carencia sino una creación” (Heidegger 1969: 152). Salvadas naturalmente las distancias metafísicas entre uno y otro pensador, el punto de encuentro en orden al sentido originario de lo ornamental no obstante no se disuelve. Y si en Heidegger la dimensión esencialmente decorativa del arte proviene ciertamente de su ontología débil, en la que el ser al igual que el arte se reconoce por constituirse “más bien en un evento marginal y poco llamativo, un evento de fondo” (Vattimo 1986: 80), de tal modo de plasmarse en un acaecer periférico pero no por ello desvalorizado de lo bello, en Kant en cambio la diferencia radical del comparecer del *párreron* tiene que ver con el horizonte cada vez más lejano, radicalmente inefable del fin, en esa especie de exquisita vaguedad e indeterminación que hace de la belleza ornamental algo así como el lugar insoportable del vacío del concepto.

CONCLUSIONES

En las cuatro partes anteriores del estudio se han presentado los resultados de la interpelación a nuestra pregunta fundamental, aquella que interroga por las condiciones de lo que denominamos desde el inicio una justificación estético-ontológica del ornamento kantiano. Cada uno de tales segmentos ha configurado un cuadro de una escena global –el de la primera parte de la KU- que nos hemos resuelto a llamar radicalmente una «estética esencialmente *parergonal*».

Si los resultados de nuestra tesis doctoral, es decir, la fisonomía actual del problema estético visualizado en nuestro diseño -adosada a aquéllos la interpretación proveída por la matriz teórica convenida y desde el gesto epistemológico que determinó nuestro estudio- han exhibido i) los rendimientos finales de la ontología del *párreron* kantiano, ii) una lectura *estética* de la «estética trascendental», con una deliberada exacerbación de la *aisthesis* de lo que llamamos intuiciones formales (tiempo y espacio), iii) la estructura trascendental del Gusto, particularmente aquellas relaciones esenciales entre las formas puras de la intuición y el juicio de belleza, y iv) una pormenorización de la ontología estética de la forma de lo bello, con especial preocupación por el sentido de esta mera forma en la distribución ornamental, lo que cabe ahora es establecer, por ponerlo de algún modo, el significado ulterior de nuestro programa, es decir, las reverberaciones globales que puede entregar nuestro estudio a la comunidad filosófica actual o lo que también pudiese ser entendido como una interpretación de segundo orden de los rendimientos finales de nuestro trabajo.

Se trata, en buenas cuentas, de confrontar político-programáticamente nuestros resultados y de exponer aquellas observaciones que puedan hilvanar una especie de estado de discusión posterior en torno a nuestra indagación y sus alcances. Sin embargo, estas observaciones acerca del cierre del problema no pueden sino referirse indicativamente a los ejes naturales de éste, es decir, mostrarse como una respuesta metodológica a la matriz inicial que configuró la pregunta fundamental.

Esta estructura previa respecto de la cual montamos nuestras líneas de investigación se estableció del siguiente modo: i) una analítica de la ontología del ornamento con clave en las eventuales relaciones críticas entre ésta y espacio y tiempo -línea que definiría una pregunta

amplia que intente verificar la efectiva relación entre estética del *párreron* y «estética trascendental»-; ii) la pregunta por la eficacia de esta primera elucidación respecto de la consideración de la belleza en Kant, y iii) una re-interpretación del ornamento en función de una especie de redistribución de su ontología estética en la teoría kantiana del gusto. Debemos, pues, disponer nuestro aparato conclusivo en relación a esta estructura fundamental.

Acerca de la verificación de la relación efectiva entre «estética trascendental» y estética del *párreron* o una re-interpretación de la ontología del ornamento en la teoría kantiana del gusto.

Una de las cuestiones decisivas de nuestro trabajo concierne al haber efectuado algo parecido a un engarce entre la «estética trascendental» y la estética de lo bello a propósito del problema del ornamento. También –en su momento- tradujimos esta condición vinculante como aquella posible relación programática -y por ello crítica- entre la KrV y la KU. Ciertamente no quedó, a partir de nuestro estudio, obliterada esta eventual y presumible conexión entre una epistemología y una estética críticas. Al contrario, y como se ha anotado con mayor precisión en el capítulo primero de la cuarta parte de este trabajo, ambas “estéticas” yacen indisoluble y determinadamente trabadas en el centro de nuestra tesis fuerte que establece que en todo juicio de belleza, y desde luego en aquel en que se declare la belleza *parergonal*, lo esencialmente reflexionado es la forma del objeto bello o, para ser más precisos –con un guiño a Martínez Marzoa-, de aquella figura que aún no es cosa.

Evidentemente el peso de nuestra afirmación se expresa en este *aún*, que no sólo actúa como una especie de límite externo y por ello negativo del sentido de la proposición (o sea, como si dijéramos que porque no es todavía cosa, es decir, un objeto del conocimiento, tal figura o aparición –con otro guiño, esta vez a Deleuze- es por ello de índole bella) sino sobre todo porque este *aún* es un horizonte posible dentro de una perspectiva cognoscitiva que se erige como la continuidad del posible avance del juicio de belleza hacia el *topos* de un juicio lógico o teórico -y en un margen opuesto a lo bello, pues habla, tal aún, desde la mera pero amenazante posibilidad de irrupción del objeto constituido, o sea, desde la proximidad de la *episteme*.

En efecto, la propia condición constitutiva del juicio de gusto -de acuerdo a como la hemos desagregado en aquello que podemos denominar la genética trascendental de lo bello- ha hecho evidente a partir de la administración de efectividad que le hemos reconocido a las formas

puras, *qua* intuiciones formales, que el sujeto kantiano reflexionante en su acción judicativa de gusto participa de una escena en la cual el objeto de belleza, la cosa reflexionada, no adviene como inexistente –en su comparecencia estética- sólo por el hecho de tratarse de un sentimiento y no de un conocimiento especulativo. Al revés: el objeto de gusto, *parergonal* o no, la rosa, las pinturas estéticas, los dibujos *à la grecque*, las fantasías de Pieterzoon, los marcos y los papeles de tapizar, el *David* de Miguel Angel, ya son objetos ante nosotros –aunque no conocidos- en el momento del libre juego de las facultades intelectivas. Lo que ocurre es que no los determinamos conceptualmente, sino que sólo los sentimos en su exuberancia de indeterminación.

Es por ello que ni la delineación ni la composición de un objeto de gusto determinan la forma de la finalidad: ésta sólo representa la articulación del espacio y el tiempo efectivos del objeto vacío con nuestras facultades cognoscitivas. Así es entonces como podemos aseverar que la confrontación a que puede someterse la forma kantiana del juicio de belleza no es aquella que opone agonalmente –bajo signo aristotélico- forma a materia, sino aquella que enfrenta la mera forma de la reflexión espacio-temporal, rica sobre todo en apertura e indeterminación -es decir, la belleza libre y errante-, con aquel gesto epistémico de la constitución de la forma fenoménica.

Los análisis y las reflexiones que hemos vertido respecto de las fructíferas apreciaciones de Gasché y de Martínez Marzoa en torno a la ontología de lo bello han ratificado que esta suerte de conspiración programática –o sea, el sentido aparentemente menos metafísico y más político de la articulación de lo trascendental en el proyecto kantiano- que uno hubiera podido observar entre las dos *Críticas*, traduce efectivamente una relación ontológica determinante –la del lugar esencial de espacio y tiempo en la distribución de la forma bella- que no hace sino afianzar nuestra hipótesis acerca de un compromiso radical y originario entre ambas “estéticas”.

Para decirlo enfáticamente: la «estética trascendental» representa no sólo la fenomenología de las condiciones trascendentales –por cierto, además de los conceptos puros- del conocimiento teórico o, si se quiere, del trasegar epistemológico del programa crítico – cuestión que efectivamente ocurre en la *KrV*- sino que, y he aquí el rendimiento crucial de nuestro trabajo, puede leerse consistentemente como la propia fenomenología de la trascendentalidad de lo bello –interés propio de la *KU*, aunque más oscuro en la resolución de la obra, a diferencia de la salida final de la primera *Crítica*-, no sin considerar empero dos condiciones imprescindibles para esta corroboración del lugar originariamente *estético* de espacio y tiempo: i) que existen otras estructuras trascendentales que determinan la aparición de

lo bello –el Juicio estético y la conformidad a fin sin fin- y ii) que espacio y tiempo particulares, por tratarse de los componentes cognoscitivos inherentes a la presentación de la forma estética, se muestran de este modo como la estructura trascendental originaria del acontecer de lo bello en la KU.

A partir de este montaje trascendental –el indispensable para la posibilidad de la determinación de la forma bella en la plasmación estética- es que podemos reconocer en la complejidad del juicio de gusto, y sobre todo a partir del compromiso reflexionante de la «estética trascendental», una estructura proto-trascendental que hace las veces de matriz originaria –tendríamos que decir, también, raíz trascendental- respecto de las operaciones estéticas y epistemológicas. Podemos afirmar, en lo que llamaremos la confirmación de nuestra hipótesis más robusta²⁶⁹ -y con un guiño decidido a Gasché-, que en el juicio de gusto se resuelve la eficacia de las condiciones proto-epistémicas o para-epistémicas del Juicio estético – esta formulación lo que hace es sólo desatar el concepto de estructura proto-trascendental del juicio de gusto para administrar la figura de un punto de escisión en que las condiciones trascendentales del juicio de belleza se exhiban efectivamente como las necesarias para la constitución del objeto empírico.²⁷⁰

En consecuencia, i) si la forma reflexionada es la mera forma espacio temporal -y los comentarios de Gasché, Dickie y Martínez Marzoa nos han proveído de las claves necesarias para llegar a esta corroboración- y ii) si en este despliegue, en este abrirse paso en un horizonte poco evidente –en la línea oficial de la interpretación de Kant- lo epistemológico no ha hecho otra cosa que ofrecerse como un espacio contiguo a la estética de lo bello –no sólo próximo, podríamos decir, sino forzosamente cercano, como un aderezo-, la observación global que demanda esta perspectiva es ciertamente la de algo así como una justificación epistemológica de la estética de lo bello: en buenas cuentas, se trata de una *justificación epistemológica de la estética*.

²⁶⁹ Hipótesis que deslizaba la posibilidad de que los modos trascendentales i) de constituir la reflexión estética y ii) de conocer fenómenos necesariamente compartían ciertas estructuras trascendentales. Como hemos podido corroborar, esas condiciones son el Juicio de gusto, el principio trascendental de la conformidad a fin y las formas puras de la intuición.

²⁷⁰ Lo que queremos decir es que el juicio “la rosa es bella” viene a ser lo mismo que la factura previa del juicio “esto es una rosa”: la condición de belleza es siempre y realmente la concurrencia del objeto sólo en su modalidad espacio-temporal, inevitablemente sumergido en el juego intelectual de nuestra mente que lo indica, además, teleológicamente como finalizado y, estéticamente, por último, como carente de fin.

Espacio y tiempo operan entonces como una estructura trascendental no sólo para conocer el objeto, la cosa, el fenómeno –o sea, el rendimiento epistémico de ambas formas puras- sino esencialmente como la condición más originaria en el acontecer de la propia reflexión de la belleza, en la verificación ontológica y por eso estética de la exquisita forma cuasi-objetual, de aquella figura martineziana –la que no es todavía cosa- que resuelta sólo en un esquema a-conceptual no hace sino escaparse, fugarse vertiginosamente de todo atisbo de determinación cognoscitiva y, por ello, tampoco logra nada menos que acercarse irremisiblemente a la esfera suprasensible²⁷¹ del sentido estético. Es decir, es como si la forma bella en un insoportable torbellino de indeterminación huyera inconteniblemente de toda posibilidad de adecuación perceptológica y se sumergiera en un inefable mundo de desrealización.

Lo que estamos diciendo es que sólo mediante el compromiso de los espacios y tiempos particulares este momento de irreflexión conceptual y de invalidez lógica adquiere plasticidad estética: lo atético del juicio de belleza descansa, más todavía, proviene de la posibilidad trascendental de nuestras potencias cognoscitivas de distinguir –como reflexión pura- un objeto aún no determinado y de conectar esa mera presentación, o sea, sólo su exacerbada e imponente forma, a su operar facultativo en un juego *determinantemente* estético, sólo a cambio de que los índices ontológicos de esa sinuosidad carente de fin sean proveídos por la resonancia de ambas formas puras en su condición de intuiciones formales.

¿De dónde, entonces, proviene la belleza? No de otro lado que de la reflexión del cuasi-objeto, esto es, de aquel instante estéticamente reflexivo y al mismo tiempo cognoscitivamente irreflexivo –dramáticamente elusivo de todo fin- determinado originariamente por la acción trascendental de espacio y tiempo. La efectividad de ambas intuiciones, abierta en su itinerario especulativo para la aparición del concepto, no hace nada más ni nada menos que esquivar toda pretensión determinante y cerciorarse de que aquella forma de la finalidad –la exhibida por el juego de imaginación y entendimiento- deje indefectiblemente de encontrarse con el concepto y de presentar aquel fin que el juicio de conocimiento hubiera esperado a partir de los compromisos trascendentales originarios –leídos en la KrV- de ambas formas puras. Es como si se dijera que el juicio que se inicia con el propósito de conocer la cosa se detiene justo en el

²⁷¹ Parece inevitable la evocación, aquí, a lo que podría denominarse lo transensible platónico (el término es de Martínez Marzoa, 1992).

momento en que la cuasi-cosa sorprende a nuestra imaginación y la obliga a solazarse en un juego plástico con el entendimiento, y que en ese mismo instante, además, tal relación (el Juicio) –ahora descrita como conforme a fin sin fin- olvida por completo su pretensión lógica y se desliga de toda intención objetivante para pasar a descubrirse inmersa en algo parecido a una letanía estética, sin concepto, sin objeto, sin fin, sólo con la indicación de que tal forma del objeto bello –el que está delante de nosotros- viene a ser posible únicamente mediante su determinación espacio-temporal.

De modo deliberado hemos convenido en presentar previo al estatus final del *párergon* kantiano esta visibilización de la trascendentalidad de la matriz proto-epistémica del juicio de belleza. Sólo ahora podemos comprender de un modo más estructural el sentido último que le hemos dado al compromiso ontológico del ornamento en la tercera *Crítica*. Su presumible originalidad y marginalidad como forma añadida ha quedado denodadamente saturada al interior de una tesis de mayor calado que habla de una estética esencialmente decorativa al interior de la «Crítica de la facultad de juzgar estética», presencia que viene a comprometer *in toto* el discurso kantiano acerca de lo bello –en una especie de apología velada de la posibilidad de una intuición estética que se resuelva en lo que podríamos llamar una superioridad de las temáticas *parergonales*.

La rehabilitación ontológica del ornamento que establecemos acá no puede sino trastocar el estatus acumulado de las posiciones hermenéuticas o analíticas en torno a la teoría kantiana del gusto. Podría decirse asimismo que el compromiso de este *pondus* decorativo de esta estética con aquella del último Heidegger parece evidente, casi un gesto obligado. Sin embargo, y más allá de las severas discrepancias de ambas ontologías -las que determinan un sentido estético palmariamente diferenciado en uno y otro programa²⁷²- lo que se hace exigible a nuestro concepto de estética ornamental en la KU es precisamente *marcar* la diferencia que habitaría entre ambos *parerga* como esencialidades. O sea, descifrando esta diferencia podría emerger el efectivo –y eventual- compromiso. El asunto pasaría entonces por el sentido ontológico de la estética de la KU. En buenas cuentas, ¿a qué remite tal sentido en una estética que hemos llamado eminentemente decorativa? ¿Cómo es que se logra escapar –si esto es posible- de la pesada tendencia a *monumentalizar* –heideggerizar- la estética y el propio ornamento kantiano?

²⁷² La cuestión decisiva que diferenciaría a ambas estéticas vendría a ser no prioritariamente los alcances de la estructura ontológica del *párergon*, sino sobre todo las relaciones ontológicas del concepto de arte con el de verdad.

La ontología del *páreigon* yace suspendida en sus propias condiciones trascendentales. Y tal estructura previa, posibilitadora, visible en los componentes ya indicados (formas puras, Juicio estético y conformidad a fin sin fin) no obedece sino a la más contundente decisión ontológica de alejarse irremediabilmente de toda posibilidad de adecuación óptica de la forma *parergonal*. La determinación ontológica de la estética ornamental exige la más absoluta disolución de todo atisbo del ente kantiano. Toda cosa, todo objeto, toda representación debe verse obliterada por la resolución *parergonal*. Este reconocimiento ontológico-existencial del *páreigon* kantiano necesariamente como lo a-representable constituye de modo superlativo la administración final de nuestra tesis inicial (la de un ornamento suspendido en la primera parte de la KU). Si el ornamento puede leerse al mismo tiempo como monumento en el Heidegger tardío, lo hace determinado por el sentido último de su ontología débil –declinación existencial que no obstante no hace sino esclarecer un compromiso aún más denso con la obra. Sin embargo, en la estética kantiana asistimos –si hay que decirlo al modo heideggeriano- precisamente a una monumentalización sin ente. Es decir, el *páreigon* kantiano se yergue como el signo estético de la tercera *Crítica* impugnando siempre el aparecer del objeto, o sea, imponiendo a todas luces su modalidad a-conceptual en una irrevocable admonición a la figura entitativa.

Por ponerlo de otro modo: es por tratarse -la kantiana- de una ontología estructuralmente determinante de lo óptico –toda la KrV da cuenta justamente de esto- y dada la ya establecida relación entre la «estética trascendental» y la estética de lo bello, que la ontología del *páreigon* no admite relación alguna con la cosa: la evade, por decirlo de otro modo, la desecha. Sería el ornamento de la KU entonces un monumento sin concepto. O, lo que es lo mismo, un no-objeto monumental y por ello, decorativo.

Si por un lado, la cuestión *parergonal* denota un compromiso deliberado, más aún, indisoluble con el sentido teleológico de la KU –no podría ser de otra manera dado el peso fundamental de la finalidad como estructura trascendental del ornamento-, por otro, ha quedado palpablemente marcada la que podríamos llamar una estructura artística débil del *páreigon*. Lo que queremos decir es que Kant no ha resuelto la irrupción del ornamento en su clasificatoria de las artes como un dato con cierta consistencia que represente la decisión de hacer de su teoría del arte un reducto ostensible y, por ello, políticamente fuerte del acontecer decorativo. Al contrario, nos parece algo más claro observar en esta consideración –el esbozo del *páreigon* de la «División»- la continuidad natural, determinada por una especie de equilibrio modal del agere y

del *facere* a propósito de la estetización ornamental al modo de la tercera *Crítica*, de lo que con arreglo al *organon* crítico que conecta la KrV con la KU podemos denominar una estética *parergonal* como filosofía de la intuición.

No debe parecer de tono menor, ni siquiera anecdótico, el que blandamos este concepto sobre todo en la obsecuencia a la función *estética* de la «estética trascendental» que hemos intentado develar. De acuerdo a esto, si las intuiciones formales, o sea, el espacio y el tiempo propicios a la reflexión estética, no hacen otra cosa que exhibir el más originario índice trascendental de la forma bella, no podríamos sino acudir a la proximidad de un concepto tan a-la-mano de tales formas de la intuición como es el de una estética de la sensibilidad o, para decirlo con arreglo a la constatación de una ya minimizada filosofía del arte, de una filosofía de la sensibilidad. No obstante, y dados los rendimientos de mayor envergadura de esta obra, nos inclinamos por el de una filosofía de la intuición al montar todo el andamiaje estético de ambas formas puras sobre el desempeño puro, trascendental y productivo de la imaginación –o sea, vertiendo radicalmente en la forma de la finalidad la vitalidad de los *ens imaginarium*. De este modo, las intuiciones formales –o sea, la «estética trascendental»- quedarían en la primera línea del sentido estético del proyecto crítico kantiano. Así, una filosofía de la intuición en lo estético vendría a satisfacer las objeciones y demandas exacerbadas de las estéticas postbaumgartenianas que han visto desde siempre en la estética de Kant la insuficiencia teórica y programática de una filosofía del arte que dudosamente alguna vez ha tenido lugar.

Resonancias *parergonales* en la consideración de la belleza en Kant

El sentido más propio del compromiso de espacio y tiempo en la presentación de la forma bella, y en particular, en la estructura ornamental se ha resuelto mediante esa longitudinalidad del juicio de gusto que, una vez cruzado el punto cero de escisión -es decir, desde una esquematización que efectivamente demande el suministro de los conceptos puros- despliega la posibilidad epistémica de constituirse en uno cognoscitivo. Esto equivale a comprometer la inscripción de la «estética trascendental» como la *raíz común* del sentido estético y del sentido lógico, fundamentación estética que nos ha servido no sólo como resolución del lugar de espacio y tiempo en la primera parte de la KU sino que, al mismo tiempo, como una re-interpretación del compromiso ontológico del *párergon* en el conjunto de la teoría estética de Kant.

Sin embargo, el otro campo fundamental de nuestra elucidación tiene el registro de lo esencialmente bello. La pregunta crucial es ¿se ha resuelto algo distinto en lo concerniente a la propia fenomenología de la belleza? ¿Y de ser así, en qué sentido golpea o retiene las líneas de interpretación kantiana reconocidas en la tradición?

Estas respuestas no pueden sino provenir de la propia sección anterior, aquella que ha proveído lo que hemos llamado una rehabilitación estética del *párrergon*. No es que el estatuto original de la belleza en la KU deje de alojarse en los componentes trascendentales ya explicados. En otras palabras, no es que hayamos puesto en entredicho la «Analítica de lo bello», ni en sus presupuestos ni en sus implicancias, aun cuando ya pusimos entre paréntesis el sentido lógico y trascendental del tercer momento –desde luego sin el guiño decisivo a la segunda parte de la KU. La eficacia de nuestro estudio en torno al índice ontológico y estético de lo bello es, por decirlo de algún modo, esa especie de exactitud de lo bello en lo *parergonal*. Lo que estamos afirmando, contra Dickie, es que en la estética de Kant no se trata de una indefectible neutralidad o parsimonia del estatus o margen de lo bello. En corto: no es que siempre y persistentemente la belleza represente el mismo peso. Lo más esclarecedor que nos ha entregado esta tesis es sobre todo la consumación de un momento exquisitamente estético en la presentación ornamental. De modo que la experiencia de mayor fruición estética viene dada justamente por la conspiración de la forma decorativa. El patrimonio completo del Juicio estético se juega en esa suerte de ficción del juicio para-epistémico que no hace sino reflexionar de un modo absolutamente libre e indeterminado la forma diseminada, esparcida, vaga y a-representacional del *párrergon*. ¡El umbral de lo bello resplandece en el ornamento!

Lo que pasa es que el programa kantiano de la KU requiere ser desdoblado para intentar re-ordenar la relación de lo bello con el *párrergon*. Si la composición de la teoría estética kantiana ha inscrito las estructuras *parergonales* como los modos indicativos de la belleza, no cabe entonces sino conceder la posibilidad –forzada por los propios signos de la KU- de restituir a lo marginal una implicancia determinante en el proyecto estético del filósofo –es decir, reconocer metafísicamente el aferramiento estético de la tercera *Crítica* al trazo ornamental. Este es el gesto político que refrendamos, y lo hacemos acudiendo a la propia distribución transversal de los *parerga* en la primera parte de la KU. De esta forma, la tendencia o la conminación a debatir sobre las diferentes densidades de una filosofía del arte o de una teoría de la belleza natural, a propósito del ornamento, no pasan de ser sólo adscripciones secundarias al problema

central de la *Crítica de la facultad de juzgar estética* –en este sentido, creemos, la estética del *facere* vendría a ser sólo un comentario filosófico de la estética del *agere*.

Uno podría decir que los *parerga* son como los fantasmas estéticos de la tercera *Crítica*: aparecen por aquí y por allá, en la «Analítica» y en la «División», en el *agere* y en el *facere*, en lo vivo y en lo inerte, ¡por todos lados vivifican desde su difusa ontología la presencia de lo bello! Como prototipos anicónicos están allí –en el trazado de la KU, pero también en el centro del programa crítico-trascendental kantiano- para recordar cuál es el rendimiento más errante de la forma bella, es decir, actúan al modo de una *aisthesis* retenida que obliga a reconocer en su vaguedad e indeterminación la expresión más originaria de la síntesis *a priori* en el juicio de gusto.

Una última observación, a modo de colofón. Lo que con insistencia nos entrega este núcleo de resultados y conclusiones es una señal prioritariamente orientada a la actualidad estética. Habiendo intentado dar cuenta de una justificación estético-ontológica del ornamento hemos hallado un fundamento extra-programático y, por así decirlo, fuera de curso de toda administración política del proyecto trascendental kantiano. Pero traducido este rendimiento a signo contemporáneo no puede sino expresar una decidida conspiración entre la esencialidad de un programa estético “iluminista” y un recorte ontológico marginal, ciertamente débil –lectura hecha, claro está, al interior del propio bastión del programa.

Si antes eludimos el *pondus* ontológico de la reverberación heideggeriana de ornamento, especialmente por su bisagra óntico-estética, esta vez asentimos la posibilidad de reivindicar la estética de Kant –de acuerdo a la administración que creemos ocurre allí de la ontología *parergonal*- como una estética difusa, viable indudablemente debido al propio espacio dejado por la desaparición de la estética clásica. Esta especie de levedad que denotamos acá es precisamente la dispersión, la diseminación de aquellas temáticas *parergonales* en medio de todo el *agere* y el *facere* de la tercera *Crítica*. O sea, si la esencialidad de la teoría de lo bello y del arte de la KU se advierte como decisivamente decorativa, la posibilidad de establecer una cierta filiación de esta estética débil a las soluciones o programas postbaumgartenianos aparece presumiblemente sin objeciones de fondo, sobre todo si consideramos que el estallido del sistema estético post-moderno ha insistido manifiestamente en reconocer en aquellos lugares clásicamente menores la validez del acontecer estético, seguramente bajo una consideración más política que programática.

Es esto lo que rehabilitaríamos a última hora en este epílogo como la equivalencia de nuestra interpretación de la estética de Kant con lo que, en busca de una adecuada actualización del concepto de margen o de aderezo, vendríamos a denominar como la metáfora de una estética minimalista. La dispersión y exquisita indeterminación –la más pulcra de las bellezas errantes– del ornamento kantiano, icónica y al mismo tiempo anicónica, pone en juego y a la vez en jaque toda la estructura arquetípica de la KU, y lo hace como a destiempo, pero también intempestivamente, sembrando, como los mismos *parerga*, las reservas estéticas al programa clasicista y, a la una con esto, la verificación de la determinabilidad trascendental del edificio crítico, cuyo fondo epistémico se ha revelado originaria e indisolublemente trabado con la esencialidad de lo bello.

BIBLIOGRAFIA

Obras

- Adorno, Theodor W. (1970). *Teoría estética*, trad. al. F. Riaza, 3ª ed., Barcelona: Orbis, 1983.
- Allison, Henry E. (1998). «Pleasure and Harmony in Kant's Theory of Taste: A Critique of the Causal Reading», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 466-483.
- (2001). *Kant's theory of taste. A Reading of the Critique of aesthetic judgment*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ameriks, Karl (1998). «New Views on Kant's Judgment of Taste», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 431-447.
- Amoroso, Leonardo (1998), «Kant et le nom de l'Esthétique», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 701-705.
- Andronico, Marilena (1999). «Sensibilidad por las formas: filosofía y poesía en Wittgenstein», en G. Vattimo (comp.), *Filosofía y Poesía: dos aproximaciones a la verdad*, trad. it. V. Magno Boyé, Barcelona: Gedisa, 169-189.
- Aristóteles (1974). *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.
- Assunto, Rosario (1973). *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid: Visor, 1990.
- (1989). *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, trad. de Z. González, Madrid: Visor.
- Barasch, Moshe (1991). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, trad. F. Salcedo Garcés, Madrid: Alianza.
- Baumeister, Thomas (1998). «Kants Geschmackskritik zwischen Transzendentalphilosophie und Psychologie», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 158-175.

- Baumgarten, A.G. (1735). «Reflexiones filosóficas en torno al poema, en *Belleza y verdad*», trad. lat. C. Terrasa Montaner, Barcelona: Alba, 1999, 23-78.
- Beardsley, Monroe C. (1997). *Estética: historia y fundamentos*, trad. R. de la Calle, 11ª ed., Madrid: Cátedra.
- Benzi, Ives (1998). «El juicio en la filosofía trascendental», *Documentos del Grupo Cognición y Praxis, Vol. 17*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago: Universidad de Chile.
- Biemel, Walter (1998). «Le fondement philosophique de l'art non-figuratif par Kant», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 690-700.
- Bodei, Remo (1995). *La forma de lo bello*, Madrid: Visor, 1998.
- Bowie, Andrew (1990). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Madrid: Visor, 1999.
- Bozal, Valeriano (1996). *El gusto*, Madrid: Visor, 1999.
- Bürger, Peter (1996). *Crítica de la estética idealista*, Madrid: Visor, 1983.
- Burke, Edmund (1757). *De lo sublime y de lo bello*, trad. gri. y lat. J. A. López Férez, trad. ing. M. Gras Balaguer, Barcelona: Altaya, 1998.
- Carrasco, Eduardo (2007). *Heidegger y la historia del ser*, Santiago: Universitaria.
- Cassirer, Ernst (1918). *Kant. Vida y doctrina*, trad. al. W. Roces, México D.F.: F.C.E., 1948.
- Chiurazzi, Gaetano (1999). «Los sentidos del ser», en G. Vattimo (comp.), *Filosofía y Poesía: dos aproximaciones a la verdad*, trad. it. V. Magno Boyé, Barcelona: Gedisa, 153-168.
- Cordua, Carla (1997). *Wittgenstein: reorientación de la filosofía*, Santiago: Dolmen.
- Crousaz, Jean-Pierre de (1999). *Tratado de lo bello*, trad. M. Angeles Bonet, València: Universitat de València.
- Crowther, Paul (1998). «Judgement, Self-Consciousness, and Imagination: Kants's Transcendental Deduction and Beyond», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 117-135.
- D'Angelo, Paolo (1997). *La estética del romanticismo*, trad. it. J. Díaz de Atauri, Madrid: Visor, 1999.
- Della Volpe, Galvano (1987). *Historia del gusto*, trad. F. Fernández Buey, Madrid: Visor.
- Deleuze, Gilles (1963a). «Doctrina de las facultades: el método trascendental y la relación de las facultades en la *Crítica de la razón pura*», trad. fr. I. Benzi, en *Publicaciones*

- Especiales*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago: Universidad de Chile, 1991.
- (1963b). *La filosofía crítica de Kant*, trad. fr. M. A. Galmarini, Madrid: Cátedra, 1997.
- (1969). *Lógica del sentido*, trad. M. Morey y V. Molina, Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1989.
- (1978). *Cuatro lecciones sobre Kant*, Escuela de Filosofía Universidad Arcis, Santiago.
- (1988). *El pliegue*, trad. J. Vázquez y U. Larraceleta, Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1989.
- Derrida, Jacques (1978). *La verdad en pintura*, trad. fr. M^a Cecilia González y D. Scavino, Buenos Aires: Paidós, 2001.
- (1989). *La escritura y la diferencia*, trad. fr. P. Peñalver, Barcelona: Anthropos.
- (1998). *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra.
- Desmond, William (1998). «Kant and the Terror of Genius: Between Enlightenment and Romanticism», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 594-614.
- Dickie, George (1996). *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, Madrid: A. Machado, 2003.
- (1997). *Introductions to aesthetics. An analytic approach*, Oxford & N. York: Oxford University Press.
- Dumouchel, Daniel (1998). «Genèse de la Troisième Critique: le role de l'esthétique dans l'achèvement du système critique», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 18-40.
- Ferraris, Maurizio (1996). *La imaginación*, Madrid: Visor, 1999.
- (1999). «Teorema y mnemoneuma», en G. Vattimo (comp.), *Filosofía y Poesía: dos aproximaciones a la verdad*, trad. V. Magno Boyé, Barcelona: Gedisa, 191-218.
- Fichte, Johann Gottlieb (1998). *Filosofía y estética: la polémica con F. Schiller*, introducción, trad. y notas M. Ramos y F. Oncina, València: Universitat de València.
- Floyd, Juliet (1998). «Heautonomy: Kant on Reflective Judgment and Systematicity», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 192-218.
- Foisy, Suzanne (1998). «Le *sensus aestheticus* est-il 'quasitranscendental'? (Remarques sur une apologie et un double visage)», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 275-296.

- Fondevila, Gustavo J. (1998). «Kant y la libertad de la imaginación». *Revista de Filosofía*, Vol. LI-LII, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago: Universidad de Chile, 57-68.
- Franzini, Elio (1995). *La estética del siglo XVIII*, Madrid: Visor, 2000.
- Fricke, Christel (1998). «Kants Theorie der schönen Kunst», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 674-689.
- Gadamer, Hans-Georg (1975). *Verdad y método I*, trad. A. Agud Aparicio y R. de Agapito, 8ª ed., Salamanca: Sígueme, 1999.
- (1977). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. A. Gómez Ramos, Barcelona: Paidós, 1991.
- (1986). *Verdad y método II*, trad. M. Olasagasti, 4ª ed., Salamanca: Sígueme, 2000.
- (1998). *Estética y hermenéutica*, trad. al. A. Gómez, 2ª ed., Madrid: Tecnos.
- Garrido, Juan M. (2002). «Estudio sobre lo bello, lo sublime y lo siniestro en la estética de Kant». *Revista de Teoría del Arte*, 6, Vol. I, Facultad de Artes, Santiago: Universidad de Chile, 103-174.
- Gasché, Rodolphe (2003). *The idea of form. Rethinking Kant's aesthetics*, Stanford: Stanford University Press.
- Geier, Manfred (2005). *Kants Welt*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Giannini, Humberto (1982). *Tiempo y espacio en Aristóteles y Kant*, Santiago: Andrés Bello.
- Ginsborg, Hannah (1998). «Kant on the Subjectivity of Taste», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 448-465.
- Granell, Manuel (1962). «Diderot y la estética de la expresión». *Revista de Filosofía*, Vol. IX, 1-2, Facultad de Filosofía y Educación, Santiago: Universidad de Chile, 3-33.
- Griffero, Tonino (1999). «¿Por qué el arte y no, más bien, la filosofía? Notas marginales a la primera 'estética' de Schelling», en G. Vattimo (comp.), *Filosofía y Poesía: dos aproximaciones a la verdad*, trad. it. V. Magno Boyé, Barcelona: Gedisa, 129-151.
- Grondin, Jean (1994). *Kant zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2004.
- Hamann, Johann Georg (1762). «Aesthetica in nuce», en *Belleza y verdad*, trad. al. V. Jarque Soriano, Barcelona: Alba, 1999, 273-301.
- Harrison, Thomas (1999). «Filosofía del arte, filosofía de la muerte», en G. Vattimo (comp.), *Filosofía y Poesía: dos aproximaciones a la verdad*, trad. it. V. Magno Boyé, Barcelona: Gedisa, 13-36.

- Hegel, G.W.F. (1828). *Lecciones de estética*, trad. R. Gabás, Barcelona: Península, 1989.
- Heidegger, Martin (1927). *Ser y tiempo*, 3ª ed., trad., prólogo y notas de J. E. Rivera, Santiago: Universitaria, 2002.
- (1929). *Kant y el problema de la metafísica*, trad. al. G. Ibscher Roth, 2ª ed. en español de la 4ª del alemán, México D.F.: F.C.E., 1981.
- (1936). «Hölderlin y la esencia de la poesía», en *Arte y poesía*, trad. al. S. Ramos, México D.F.: F.C.E., 1958, 97-115.
- (1941). *Conceptos fundamentales*, trad., introducción y notas M. Vázquez García, Barcelona: Altaya, 1997.
- (1952). «El origen de la obra de arte», en *Arte y poesía*, trad. al. S. Ramos, México D.F.: F.C.E., 1958, 29-96.
- (1961a). *Kants these über das Sein*, Frankfurt: Klostermann.
- (1961b). *Nietzsche I*, trad. J. L. Vermaal, 2ª ed., Barcelona: Destino, 2000.
- (1969). «El arte y el espacio», en *Revista de Filosofía*, Vol. XXXIX-XL, 1992, trad. M. Schultz, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago: Universidad de Chile, 149-153.
- Hemsterhuis, François (1996). *Escritos sobre estética; carta sobre la escultura; Simón o de las facultades del alma*, trad., introducción y notas M. Pérez Cornejo, València: Universitat de València.
- Holzappel, Cristóbal (2005). *A la búsqueda del sentido*, Santiago: Sudamericana.
- Hume, David (1739-40). *Tratado de la naturaleza humana. Libro I*, trad. Félix Duque, Barcelona: Folio, 2001.
- (1748). *Investigación sobre el conocimiento humano*, trad. J. de Salas Ortueta, Barcelona: Altaya, 1998.
- Kahler, Erich (1993). *La desintegración de la forma en las artes*, trad. J. Reuter, 5ª ed., México D.F.: Siglo Veintiuno.
- Kant, Emmanuel (1756). «Monadología Física», trad. R. Torretti, en P. Aguayo y R. Yáñez (eds), *Selección de textos precríticos*, Publicaciones Especiales, 88, Vol. 27, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago: Universidad de Chile, 1-22.
- (1762-63). «Ensayo para introducir en la filosofía el concepto de Magnitudes Negativas», trad. E. García Belsunce, en P. Aguayo y R. Yáñez (eds), *Selección de textos*

- precríticos*, Publicaciones Especiales, 88, Vol. 27, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago: Universidad de Chile, 23-59.
- (1763). «Sobre la nitidez de los principios de la Teología natural y la Moral», trad. R. Torretti, en P. Aguayo y R. Yáñez (eds), *Selección de textos precríticos*, Publicaciones Especiales, 88, Vol. 27, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago: Universidad de Chile, 60-88.
- (1764). «Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime», en P. Oyarzún (ed. y trad.), *Textos estéticos*, Santiago: Andrés Bello, 1983.
- (1768). «Sobre el fundamento primero de la diferencia entre las regiones del espacio», trad. R. Torretti, en P. Aguayo y R. Yáñez (eds), *Selección de textos precríticos*, Publicaciones Especiales, 88, Vol. 27, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago: Universidad de Chile, 89-96.
- (1770). *La 'Dissertatio' de 1770: sobre las formas y los principios del mundo sensible y del inteligible*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- (1781). *Crítica de la razón pura*, trad. al. P. Ribas, 18ª ed., Madrid: Alfaguara, 1998.
- (1783). *Prolegómenos*, trad. al. J. Besteiro, Madrid: Sarpe, 1984.
- (1786). *Principios metafísicos de la ciencia de la naturaleza*, trad. J. Aleu Benítez, Madrid: Tecnos, 1991.
- (1790a). *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. al., introducción, notas e índices Pablo Oyarzún, Caracas: Monte Avila, 1992.
- (1790b). *Crítica del juicio*, trad. al. M. García Morente, 9ª ed., Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- (1793). *La religión dentro de los límites de la mera razón*, trad. al. F. Martínez, Madrid: Alianza, 1969.
- (1798). *Antropología en sentido pragmático*, trad. al. J. Gaos, Madrid: Alianza, 1991.
- (1914). *Primera Introducción a la Crítica del juicio*, trad. J. L. Zalabardo, Madrid: Visor, 1987.
- (1936-38). *Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física (Opus postumum)*, trad. al. F. Duque, Madrid: Nacional, 1983.
- (1983). «Del sentimiento de placer y displacer», en P. Oyarzún (ed. y trad.), *Textos estéticos*, Santiago: Andrés Bello.

- Kobau, Pietro (1999). «Justificar la estética, justificar la estetización», en G. Vattimo (comp.), *Filosofía y Poesía: dos aproximaciones a la verdad*, trad. it. V. Magno Boyé, Barcelona: Gedisa, 75-107.
- Kogan, Jacobo (1965). *La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos*, Buenos Aires: Eudeba.
- Körner, Stephan (1987). *Kant*, trad. I. Zapata Tellechea, 3ª ed., Madrid: Alianza.
- Kühn, Manfred (2001). *Kant. Eine Biographie*, München: C.H. Beck, 2003.
- Lapoujade, María Noel (1988). *Filosofía de la imaginación*, México D.F.: Siglo XXI.
- La Rocca, Claudio (1998). «Forme et signe dans l'esthétique de Kant», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 530-544.
- Leibniz, G.W. (1714). *Monadología*, trad. fr. M. Fuentes Bernol, Madrid: Aguilar, 1980.
- (1765). *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, ed. J. Echeverría Ezponda, Madrid: Alianza, 1992.
- Locke, John (1690). *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad., prólogo y notas L. Rodríguez Aranda, Madrid: Folio, 2001.
- Lohmar, Dieter (1998). «Das Geschmacksurteil über das faszinierend Hässliche», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 498-512.
- Lories, Danielle (1998). «Génie et goût: complicité ou conflit? Autour du Par. 50 de la *Troisième Critique*», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 564-593.
- Lyotard, Jean-François (1979). *La condición postmoderna*, trad. M. Antolín Rato, 7ª ed., Barcelona: Cátedra, 2000.
- Marques, Antonio (1998). «Reflection and Fiction in Kant's Aesthetics», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 219-228.
- Martin, Gottfried (1950). *Kant. Ontología y epistemología*, trad. al. L. F. Carrer y A. Raggio, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1971.
- Martínez Marzoa, Felipe (1992). *De Kant a Hölderlin*, Madrid: Visor.
- Marty, François (1998). «Le jugement esthétique, raison d'être de la *Troisième* (et dernière?) *Critique*», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 66-83.
- Meerbote, Ralf (1998). «The Singularity of Pure Judgments of Taste», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 415-430.

- Mendelssohn, Moses (1755). «Sobre los sentimientos», en *Belleza y verdad*, trad. al. V. Jarque Soriano, Barcelona: Alba, 1999, 125-237.
- (1757). «Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras», en *Belleza y verdad*, trad. al. V. Jarque Soriano, Barcelona: Alba, 1999, 239-271.
- Menke, Christoph (1991). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor, 1997.
- Michaud, Yves (1998). *El juicio estético*, trad. fr. G. Vilar, Barcelona: Idea Books, 2002.
- Model, Anselm (1998). «Der Geschmack als teleologisches Urteil bei Kant», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 53-65.
- Oyarzún, Pablo (1991). «Estética y hermenéutica». *Revista de Teoría del Arte*, 3, 2000, Facultad de Artes, Santiago: Universidad de Chile, 2000, 63-81.
- (1996). *El dedo de Diógenes*, Santiago: Dolmen.
- (2001). «Arte, imaginación y experiencia». *Revista de Teoría del Arte*, 11, 2004, Facultad de Artes, Santiago: Universidad de Chile, 2004, 11-20.
- (2002). «Hipótesis sobre lo siniestro». *Revista de Teoría del Arte*, 6, Vol. I, Facultad de Artes, Santiago: Universidad de Chile, 9-21.
- (2003a). «Categorías estéticas», en R. Xirau y D. Sobrerilla (eds.), *Estética*, Madrid: Trotta.
- (2003b). «Schiller: lo sublime y la revolución de la sensibilidad». *Revista de Teoría del Arte*, 9, Facultad de Artes, Santiago: Universidad de Chile, 11-50.
- Paton, Herbert James (1936). *Kant's metaphysic of experience: a commentary on the first half of the Kritik der reinen vernunft*, London: George Allen & Unwin, New York: The Humanities Press.
- Philonenko, Alexis (1998). «L'architectonique de la *Critique de la faculté de juger*», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 41-52.
- Platón (2000). «Banquete», en *Diálogos*, Vol. III, introducción, trad. y notas C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo, Madrid: Gredos, 143-285.
- (2000). «Fedón», en *Diálogos*, Vol. III, introducción, trad. y notas C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo, Madrid: Gredos, 7-141.
- (2000). «Fedro», en *Diálogos*, Vol. III, introducción, trad. y notas C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo, Madrid: Gredos, 287-409.

- Proust, Françoise (1998). «Les Idées esthétiques», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 513-529.
- Rohs, Peter (1973). *Transzendente Ästhetik*, Meisenheim am Glan: Anton Hain.
- Schelling, F.W.J. (1800). *Sistema del idealismo trascendental*, trad. J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, Barcelona: Anthropos, 1988.
- (1802-03). *Filosofía del arte*, trad. al. E. Tabernig, Buenos Aires: Nova, 1949.
- (1809). *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, trad. y ed. H. Cortés y A. Leyte, Barcelona: Anthropos, 1989.
- Schiller, J.C.F. (1793). «Calias o sobre la belleza», trad. M. García Morente, M^a J. Callejo Hernanz y J. González Fisac, en *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos, 1991.
- (1795a). «Sobre la educación estética del hombre», trad. M. García Morente, M^a J. Callejo Hernanz y J. González Fisac, en *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos, 1991.
- (1795b). «Sobre lo patético», trad. M. García Morente, M^a J. Callejo Hernanz y J. González Fisac, en *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos, 1991.
- (1801). «Sobre lo sublime», trad. M. García Morente, M^a J. Callejo Hernanz y J. González Fisac, en *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos, 1991.
- (1803). «Sobre el uso del coro en la tragedia», trad. M. García Morente, M^a J. Callejo Hernanz y J. González Fisac, en *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos, 1991.
- Schlegel, A.G. (1943). *Teoría e historia de las bellas artes*, Buenos Aires: Tor.
- Schleiermacher, Friedrich (1819-25). *Estética*, trad. al. A. Lastra y E. González de la Aleja Barberán, Madrid: Verbum, 2004.
- Schopenhauer, Arthur (1851). *Parerga y paralipomena: eudemonología: aforismos sobre la sabiduría de la vida*, Madrid: Bergua.
- (2003). *El mundo como voluntad y representación*, trad. al. E. Ovejero y Maury, 7^a ed., México D.F.: Porrúa.
- Schuhl, Pierre-Maxime (1952). *Platón y el arte de su tiempo*, trad. E. J. Prieto, Buenos Aires: Paidós, 1968.
- Schultz, Margarita (2005a). *En torno a las Artes*, Santiago: Radio Universidad de Chile y Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- (2005b) et al. *Epistemología y estética. Seminario de Doctorado*, Facultad de Artes, Santiago: Universidad de Chile.

- Simon, Josef (1998). «Erhabene Schönheit. Das ästhetische Urteil als Destruktion des Logischen», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 246-274.
- Tapiés, Antoni (1978). *El arte contra la estética*, trad. J. Sampere, Barcelona, Caracas, México D.F.: Ariel.
- Tatarkiewicz, Wladislaw (2002). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. F. Rodríguez Martín, Madrid: Tecnos.
- Torretti, Roberto (1967). *Manuel Kant. Estudio sobre los fundamentos de la filosofía crítica*, 2ª ed., Buenos Aires: Charcas, 1980.
- (2007). *Estudios filosóficos (1986-2006)*, Santiago: Universidad Diego Portales.
- Trottein, Serge (1998), «Esthétique ou philosophie de l'art?», en H. Parret (edit.), *Kants Ästhetik*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 660-673.
- Valcárcel, Amelia (1998). *Ética contra estética*, Barcelona: Crítica.
- Vattimo, Gianni (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. it. A. L. Bixio, 3ª ed., Barcelona: Gedisa, 1990.
- (2006). *Introducción a Heidegger*, trad. it. A. Báez, Barcelona: Gedisa, 2006.
- Verneaux, Roger (1982). *Immanuel Kant: las tres críticas*, trad. M. Olasagasti, Madrid: Magisterio Español.
- von Hartmann, Eduard (2001). *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo Inconsciente en el arte*, trad. M. Pérez Cornejo, València: Universitat de València.
- Villacañas, José Luis (1987). *Racionalidad crítica. Introducción a la filosofía de Kant*, Madrid: Tecnos.
- Virilio, Paul (1988). *Estética de la desaparición*, trad. N. Benegas, Barcelona: Anagrama, 2003.
- Weischedel, Wilhelm (1974). *Denken mit Kant*, Frankfurt/M. & Leipzig: Insel, 2004.
- Wellmer, A. y Gómez, V. (1994). *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, trad. M. Jiménez, València: Universidad de València.
- Winckelmann, J. J. (1755). «Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura», en *Belleza y verdad*, trad. al. V. Jarque Soriano, Barcelona: Alba, 1999, 79-123.
- (1958). *Lo bello en el arte*, trad. al. M. Schönfeld e it. S. Sosa Miatello, Buenos Aires: Nueva Visión.

- (1959). *De la belleza en el arte clásico*, trad. al. J. A. Ortega y Medina, México D.F.:
Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wittgenstein, Ludwig (1922). *Tractatus logico-philosophicus*, trad. J. Muñoz e I. Reguera,
Barcelona: Altaya, 1997.
- Zecchi, Stefano (1994). *La belleza*, trad. M. García Lozano, Madrid: Tecnos.

INDICE ONOMASTICO

- Adorno, Theodor W. 34, 44.
- Aristóteles 8, 51 (n.), 120.
- Baumgarten A.G. 8, 16 (n), 93 (n), 134.
- Berkeley, George 20 (y n.).
- Bowie, Andrew 47, 116 (y n.), 117 (n), 119, 124 (n), 156 (n).
- Buonarotti, Miguel Angel 190.
- Burke, Edmund 53.
- Chiurazzi, Gaetano 16 (y n.), 47.
- Cassirer, Ernst 11, 34, 47, 123 (n), 125 (n), 126 (n), 127 (n), 128 (n), 132 (n), 135, 136 (n), 137, 140 (n), 146 (n), 147 (n), 165.
- Deleuze, Gilles 6, 11, 17 (n), 23 (y n.), 24, 25 (y n.), 26, 34, 45, 48, 116, 164, 165, 189.
- Derrida, Jacques 6, 11, 31 (y n.), 32 (y n.), 34 (y n.), 43, 44, 48, 62 (n.), 63, 64 (n.), 65 (y n.), 72 (y n.), 80, 129 (y n.), 138 (n.), 142, 144 (y n.), 166.
- Descartes, Rene 20, 91, 92, 93.
- Dickie, George 6, 9, 11, 37, 40, 48, 51 (n.), 55, 56, 62 (n.), 65, 128 (n.), 129 (y n.), 130 (n.), 134, 135 (n.), 138 (n.), 139, 140, 142 (y n.), 146 (y n.), 154, 156 (n.), 157 (y n.), 159, 162, 163 (n.), 170, 191, 196.
- Dumouchel, Daniel 6, 46, 128, 129 (n.).
- Erdmann, Benno 142.
- Ferraris, Maurizio 47.
- Fichte, Johann Gottlieb 84.
- García Morente, Manuel 30 (n.), 35, 142, 159 (n.), 140 (n.).
- Gasché, Rodolphe 6, 11, 26, 34, 38, 39, 40 (y n.), 41, 48, 53 (n.), 59, 117, 130 (n.), 142 (n.), 143, 150, 151, 152 (n.), 155, 164 (y n.), 166 (y n.), 167, 168 (y n.), 169, 174, 182 (y n.), 190, 191.
- Giannini, Humberto 47, 121 (y n.).
- Guyer, Paul 163.

Gadamer, Hans-Georg 34, 35.

Garrido, Juan Manuel 178, 179 (n.).

Hartmann, Nicolai 115.

Heidegger, Martin 6, 11, 12 (n.), 13 (n.), 15 (n.), 17, 23 (y n.), 24, 25 (n.), 31 (y n.), 32, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 84 (y n.), 89, 105, 106 (y n.), 107 (y n.), 108 (y n.), 109 (y n.), 110, 117 (n.), 162, 186, 187, 193.

Hegel, G.W.F. 43, 172 (n.).

Hume, David 53.

Husserl, Edmund 44.

Hölderlin, J.C. Friedrich 23 (n.).

Kant, Emmanuel 6, 8 (y n.), 9 (y n.), 10, 11, 12, 13 (y n.), 14 (y n.), 15 (y n.), 16 (y n.), 17, 18, 19 (y n.), 20 (y n.), 21 (y n.), 22 (y n.), 23, 24, 25 (y n.), 26, 27 (n.), 28 (y n.), 29 (y n.), 30 (y n.), 31 (y n.), 32 (y n.), 34 (y n.), 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41 (y n.), 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50 (y n.), 51 (y n.), 52, 53 (y n.), 54, 56, 57, 58 (y n.), 59 (y n.), 60, 61, 62 (y n.), 63 (y n.), 64, 66, 67 (y n.), 68 (y n.), 69 (y n.), 70 (y n.), 71, 72, 73, 74 (y n.), 75 (y n.), 76, 77 (y n.), 78, 79, 80, 81 (y n.), 84 (y n.), 85, 86 (y n.), 87, 88 (y n.), 89, 90, 91 (y n.), 92 (y n.), 93, 94 (y n.), 95 (y n.), 96 (n.), 97, 98, 99 (y n.), 100 (y n.), 101 (y n.), 102, 103 (y n.), 104 (y n.), 105 (y n.), 106 (n.), 107 (n.), 108, 110 (y n.), 111 (y n.), 112, 113 (y n.), 114 (y n.), 115 (n.), 116 (y n.), 117 (y n.), 118, 119, 120 (y n.), 123 (y n.), 124 (y n.), 125, 126 (y n.), 127 (y n.), 128 (y n.), 129 (y n.), 130 (y n.), 131, 132 (n.), 133 (n.), 134, 135 (y n.), 136 (y n.), 137 (y n.), 138 (n.), 140 (n.), 141, 142 (y n.), 143, 144, 147 (n.), 149, 151, 152, 155 (n.), 156 (y n.), 157, 158 (y n.), 159 (n.), 160, 161 (y n.), 162, 163, 164, 166 (n.), 167, 169, 170 (y n.), 171, 172 (y n.), 173 (y n.), 174, 175, 176, 177 (y n.), 178, 179 (n.), 180, 182, 183 (y n.), 184, 185, 186, 187, 189, 191, 194, 195, 197, 198.

Kobau, Pietro 11, 13 (n.), 14 (n.), 47, 186 (n.).

Kogan, Jacobo 9, 11, 34, 47.

Körner, Stephan 11, 28 (n.), 47, 130, 134 (n.), 135 (n.), 140 (n.), 142 (y n.), 143, 150 (n.), 151 (y n.), 161 (n.), 162.

Lapoujade, Maria Noel 109 (n.), 111 (n.).

La Rocca, Claudio 6, 47, 167, 168, 169.

Leibniz, G.W. 90, 92, 93.

Lories, Danielle 47.

Lyotard, Jean-François 31 (n.).
 Martínez Marzoa, Felipe 6, 11, 20, 41 (y n.), 48, 84 (y n.), 91 (n.), 92 (n.), 107 (y n.), 149 (n.),
 172 (n.), 189, 190, 191, 192 (n.).
 Marques, Antonio 6, 11, 47, 133, 137 (n.), 163.
 Martin, Gottfried 6, 11, 47, 111 (n.), 113 (n.), 115 (y n.), 119 (y n.), 120.
 Menke, Christoph 44.
 Newton, Isaac 90.
 Oyarzún, Pablo 15 (n.), 27 (n.), 30 (n.), 35, 59 (n.), 133 (n.), 140 (n.).
 Paton, Herbert James 115 (n.).
 Platón 8, 119 (n.), 121 (n.).
 Philonenko, Alexis 8 (n.).
 Pieterzoon, Jan 190.
 Reinhold, Karl 127, 136, 167.
 Schelling, F.W.J. 29 (n.).
 Schiller, J.C.F. 28 (n.).
 Schlegel, A.G. 29 (n.).
 Schleiermacher, Friedrich 183 (n.).
 Schopenhauer, Arthur 172 (n.).
 Schultz, Margarita 33 (n.), 44.
 Sócrates 119 (n.).
 Torretti, Roberto 6, 11 (y n.), 20 (y n.), 22 (n.), 47, 90 (y n.), 93 (y n.), 95, 99, 100 (y n.), 101
 (y n.), 102, 103, 106 (n.), 108, 116, 117 (n.).
 Trottein, Serge 6, 11, 42, 48, 64 (n.), 65, 66, 75, 76, 81 (y n.), 147 (n.), 171, 172 (y n.), 173
 (n.), 180, 182 (y n.), 183, 184, 186.
 Vattimo, Gianni 6, 11, 31 (y n.), 32 (y n.), 34, 45, 46, 48, 187.
 Verneaux, Roger 47, 113 (n.), 129 (n.), 132 (n.), 135 (n.).
 Villacañas, José Luis 11, 34, 47, 114 (n.), 117.
 Zenón (de Elea) 125.