

JUICIO ESTÉTICO, IMAGINACIÓN Y CONCIENCIA SUBJETIVA EN LA *CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR*

CLAUDIA JÁUREGUI

La teoría crítica kantiana, sustentada sobre las bases que determina el “giro copernicano”, se muestra como un suelo fértil para dar cuenta de diversos tipos de conciencia, que expresan distintos aspectos de la subjetividad trascendental, tanto en lo que se refiere a la función cognoscente del sujeto, como a su condición de sujeto moral.

Hay, sin embargo, ciertos modos de conciencia –de las que Kant da cuenta en la *Crítica de la facultad de juzgar*, particularmente en la primera parte dedicada a la crítica del juicio estético– que no se dejan encuadrar ni en el operar teórico ni en el operar práctico de la razón. Se trata de formas de conciencia *sensible* que no se relacionan con algo propiamente atribuible a los objetos, sino que se refieren más bien a un estado de la mente del sujeto; estado que, curiosamente, no es meramente privado, sino que es universalmente comunicable. En el contexto de este modo peculiar de volvernos auto-conscientes, las facultades se interrelacionan de una manera que podría calificarse como atípica, al menos desde la óptica de la teoría gnoseológica que el autor desarrolla en la *KrV*.¹ Particularmente la imaginación –que en esta última obra se encuentra siempre sometida a las leyes del entendimiento– aparece ahora gozando de una extraña libertad, es decir, operando sin sujeción a una regla determinada. Esto podría, a primera vista, conducirnos a la idea de que existe cierta inconsistencia en el sistema kantiano, en tanto el “juego” que se le atribuye a la imaginación, particularmente en relación con los juicios sobre lo bello, resulta difícilmente conciliable con la idea, que se desprende de la Deducción Trascendental (B), de que esta facultad se reduce prácticamente a ser una aplicación del entendimiento (*KrV*, B 152).

¹ Emplearemos en adelante esta abreviatura para referirnos a la *Crítica de la razón pura*.

Queremos mostrar, sin embargo, a lo largo de este trabajo: 1) que no existe tal inconsistencia, ya que las funciones que la imaginación desempeña en relación con la constitución de la objetividad, y que la presentan como una facultad sometida a la legislación del entendimiento, no excluyen sino que más bien fundan la posibilidad de otras funciones no cognitivas por las que la imaginación da lugar a nuevas formas de conciencia que se desarrollan sobre el trasfondo de un mundo de objetos ya constituido, y 2) que la imaginación encuentra, en las funciones que se le atribuyen en la *KU*² -particularmente como imaginación creadora- su más alto grado de expresión, ya que realiza del modo más pleno las características que le son propias, i. e. la de hacer presente lo ausente (produciendo en este caso una segunda naturaleza) y la de cumplir una función mediadora (sensibilizando las ideas de la razón y generando un puente entre lo sensible y lo suprasensible).

El papel de la imaginación en los juicios sobre lo bello y lo sublime

En el contexto de la discusión acerca de las funciones del juicio reflexionante, y de la existencia de un principio *a priori* que lo guíe en su operar, Kant introduce en la *KU* su crítica de los juicios estéticos, analizando las características que presenta nuestra capacidad para apreciar lo bello y lo sublime.

En todo conocimiento de objetos sensibles -nos dice Kant- concurren, la cualidad estética de la representación (la cual constituye la relación de la misma *con el sujeto*) y la validez lógica de la representación (lo que en ésta sirve para la determinación *del objeto*) (*KU*, AA 05: 188). Hay, sin embargo, algo subjetivo en las representaciones que jamás puede llegar a convertirse en parte de conocimiento alguno, y es el placer que con ellas va unido (*KU*, AA 05: 189). El constituye la base sensible sobre la que se apoyan los juicios estéticos, y la razón por la cual se los denomina de esta manera. El juicio no contribuye, en este caso, al conocimiento del objeto, sino que da cuenta más bien del estado de la mente del sujeto; un estado en el cual el sentimiento de placer (o displacer) desempeña un papel central.

Para poder comprender en qué consiste esta forma de conciencia subjetiva, es menester analizar los elementos que en ella intervienen, y atender particularmente a la función que aquí cumple la imaginación.³ En la *KrV*, Kant había ya estableci-

² Emplearemos en adelante esta abreviatura para referirnos a la *Crítica de la facultad de juzgar*. Seguiremos la numeración de volumen y páginas de la edición de la Academia de Ciencias de Berlín (cf. *Kants gesammelte Schriften*, herausgegeben von der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1902 ss.)

³ No nos detendremos en el análisis de las características de los juicios estéticos, que sin duda es el problema central que aborda el texto, ya que nuestro interés se orienta más bien a tratar de elucidar en qué consiste el peculiar tipo de conciencia que tiene lugar en conexión con este tipo de juicios.

do la diferencia entre la actividad que realiza esta facultad en su función reproductiva y la que realiza en su función productiva. En la primera, la imaginación da lugar a síntesis contingentes de representaciones, operadas de acuerdo con las leyes de asociación. Aquellas representaciones que se han presentado juntas frecuentemente en el transcurso de nuestra experiencia tienden a ser asociadas, y, al darse nuevamente una de ellas, la imaginación trae a la presencia la representación ausente que le estuvo habitualmente unida.

Kant, por cierto, no introduce ninguna novedad al destacar esta función reproductiva de la imaginación, sino que retoma más bien ciertas ideas que ya habían sido desarrolladas por Hume. La novedad kantiana reside, sin embargo, en llamar la atención sobre el carácter insuficiente de este mecanismo de la imaginación para dar cuenta del modo en que tiene lugar el conocimiento empírico. Las representaciones enlazadas de acuerdo con las leyes de asociación pueden reunirse no sólo por la existencia de la ley, sino por el hecho de que se han encontrado juntas a largo de una experiencia que es *una y la misma*. La unidad de la experiencia es la condición última que hace posible toda asociación contingente de representaciones. Tal unidad es pues una condición necesaria y, por ende *a priori*, que no puede ser ella misma el resultado de mecanismos de asociación empíricos y contingentes. Todo enlace *a posteriori* se funda pues, en última instancia, en una experiencia unitaria que supone enlaces *a priori* de representaciones, realizados según reglas de síntesis también *a priori*, que constituyen la condición última de una experiencia posible.

La necesidad de que haya operaciones sintéticas *a priori* que funden la unidad necesaria de la experiencia pone al descubierto una función de la imaginación más originaria que aquella que consiste meramente en reproducir representaciones que han ido habitualmente juntas. La imaginación no es sólo reproductiva, sino también productiva. Es ella la que opera sintéticamente confiriéndole unidad al tiempo en el cual todo fenómeno aparece, y confiriéndole, por tanto, unidad a la experiencia misma.

Estas funciones que Kant atribuye a la imaginación en la *KrV* tienen, más allá de sus diferencias, un aspecto que les es común. La imaginación no opera libremente, sino que su actividad sintética está siempre sujeta a una regla de enlace de representaciones. Particularmente se pone ello en evidencia en el caso de la función productiva que esta facultad lleva a cabo. El entendimiento aporta los conceptos -las categorías- que constituyen las reglas de síntesis a través de las cuales la imaginación confiere unidad a lo múltiple que la intuición ofrece. La imaginación desempeña una función mediadora entre la sensibilidad y el entendimiento, y lo hace en tanto subordina su operar a las leyes que este último prescribe. Este acuerdo entre las facultades es condición de posibilidad de todo conocimiento

objetivo. Pero tal acuerdo tiene lugar en la medida en que la imaginación sujeta su actividad a una legislación que no le es propia.

En contraposición a este cuadro que traza la *KrV* para dar cuenta de las condiciones de posibilidad de la experiencia, la *KU* hace referencia a formas de conciencia no cognitiva, en las cuales las facultades operan de una manera peculiar. En el contexto, por ejemplo, de la explicación de los juicios de gusto, a través de los cuales los objetos son considerados como bellos, Kant subraya que la imaginación opera *libremente*, de un modo productivo y, a la vez, "auto-activo".⁴ No se da ya aquella subordinación a las leyes del entendimiento que tenía por resultado el *conocimiento* del objeto. Siendo el juicio de gusto un juicio estético, ha de descansar en una base meramente sensible y subjetiva; su fundamento de determinación no puede ser pues concepto alguno (*KU*, AA 05: 228).⁵ La imaginación puesta en libertad no significa, sin embargo, un conflicto de esta facultad con el entendimiento, sino, por el contrario, una armonía y acuerdo⁶ entre ambas, en el que es más bien el entendimiento el que queda al servicio de la imaginación (*KU*, AA 05: 242).

Nos enfrentamos pues con una forma de conciencia subjetiva en la que se destacan claramente tres aspectos: 1) el libre juego de la imaginación, 2) su armonía con el entendimiento, y 3) el placer que está a la base del juicio de gusto.

Respecto del primer punto, concuerdo con Makkreel en que esta actividad no parece ser propiamente una operación que pueda calificarse como *sintética*.⁷ No hay en la aprehensión estética de la forma del objeto bello una actividad que pueda encuadrarse en los tres momentos que Kant describe en la doctrina de la triple síntesis de la *KrV* (A 99 y ss.) i.e. un recorrido (*Durchlaufen*) de elementos discretos, que se reúnen conformando una serie al ser reproducidos, y que son sintetizados al reconocer la identidad de tal multiplicidad en su sujeción a un concepto. Parece tratarse más bien de la aprehensión de una totalidad, cuya unidad no es conceptualmente determinada, sino *sentida*.

⁴ Selbstthätig (*KU*, AA 05: 240)

⁵ La consideración de un objeto como bello no depende de su sujeción al concepto de lo que el objeto haya de ser, porque en tal caso el juicio haría referencia a la perfección del objeto y no a su belleza. De este modo, Kant se opone a aquellos que reducen la belleza a una percepción confusa del bien.

⁶ Übereinstimmung

⁷ Contra P. Guyer, quien pone en relación el operar de la imaginación estética con aquella actividad sintética pre-conceptual de la que Kant habla en la doctrina de la triple síntesis de la primera edición de la *KrV*, Makkreel subraya que no hay evidencia textual que permita equiparar ambas operaciones de la imaginación, sino que existe más bien una explícita negación del carácter reproductivo de la imaginación en el juicio de gusto (cf. R. Makkreel, *Imagination and Interpretation in Kant. The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*, University of Chicago Press, 1990, p. 47; P. Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 86).

La actividad de la imaginación no se reduce, por otra parte, solamente a esta aprehensión estética de la forma del objeto, sino que se agrega a ello un movimiento libre, que esta facultad es capaz de auto-generar con ocasión de tal aprehensión, del cual resulta la producción de nuevas representaciones. Ante la presencia de lo bello, la imaginación juega libremente, moviéndose en direcciones que ninguna regla puede establecer por adelantado. Ahora bien, esta actividad que la imaginación lleva a cabo, sin sujeción a una regla determinada, tiene lugar, de todos modos, en armonía con el entendimiento; y ésta es la segunda cuestión que habíamos mencionado. La subjetiva armonía entre la imaginación y el entendimiento es descrita como una suerte de legalidad sin ley (*KU*, AA 05: 241). El entendimiento aporta el marco categorial dentro de cuyos límites la imaginación va a moverse; pero ese movimiento no consistirá ahora en encuadrar lo múltiple dado a la sensibilidad dentro del marco trazado por el entendimiento, sino en generar libremente representaciones llenando aquellos espacios que la estructura categorial deja indeterminados.⁸ De todo ello resulta una vivificación recíproca de las facultades que es propia de la conciencia estética.

Este estado del espíritu, en el cual se da un libre juego entre la imaginación y el entendimiento, es universalmente comunicable, ya que tal acuerdo subjetivo entre las facultades es la condición necesaria de todo conocimiento en general, y debe tener por tanto igual valor para todo hombre. Ahora bien, cabe aquí preguntarse qué papel desempeña, en este estado del espíritu, el sentimiento de placer; y éste es el tercer aspecto que habíamos destacado en relación con el peculiar modo de conciencia que tiene lugar en conexión con los juicios de gusto.

En el § 9 de la Analítica de lo Bello, Kant subraya que el placer no puede preceder a este tipo de juicio, porque si así fuera se reduciría al *agrado* de la sensación, y no podría por ende tener más que una validez privada. Lo primero ha de ser pues la reflexión, por la cual la representación del objeto es comparada con la condición subjetiva del conocimiento en general, es decir, con el acuerdo armonioso entre las facultades. El placer tendrá lugar *como consecuencia* de la capacidad universal de comunicación de aquel estado del espíritu.⁹

⁸ A. Marques sostiene que Kant introduce en la *KU* un perspectivismo que consiste en la libertad de la imaginación adoptando los mejores y más sorprendentes puntos de vista respecto de un objeto, sin perder por ello la conexión con los conceptos. Su juego podría describirse como "una variación dentro de los límites de la regla" (cf. A. Marques, "What the Concept of 'Gemüt' Brings to the Concept of Reason", en *Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX Internationalen Kant-Kongresses*, Berlin, Walter de Gruyter, 2001, Bd. 3, 583).

⁹ "Also ist es die allgemeine Mittheilungsfähigkeit des Gemüthszustandes in der gegebenen Vorstellung, welche als subjective Bedingung des Geschmacksurtheils demselben zum Grunde liegen und die Lust an dem Gegenstande zur Folge haben muß" (*KU*, AA 05: 217).

Unas líneas más abajo, sin embargo, Kant describe el placer como un sentimiento *del* libre juego de las facultades;¹⁰ lo cual nos lleva a pensar que, más que una mera consecuencia del acuerdo entre las mismas, constituye tal sentimiento una forma de conciencia –o autoconciencia– del estado del espíritu que es propio de lo que podríamos denominar “experiencia” estética.¹¹

Las oscilaciones que los textos muestran respecto de esta cuestión dan probablemente cuenta de que la relación entre la armonía de las facultades y el sentimiento de placer es, a la vez, causal e intencional. La conformidad de la representación de un objeto con las condiciones subjetivas de nuestras facultades de conocimiento (i.e. la armonía entre las mismas) “produce” un sentimiento de placer; y este estado mental placentero, en el que el entendimiento y la imaginación concuerdan de una manera armónica y se vivifican recíprocamente en un libre juego, es *sentido* por el sujeto y constituye un modo de volverse consciente de sí mismo, y de ser estéticamente consciente del objeto bello. El sentimiento de placer se enlaza con el objeto *como si* fuera un predicado del mismo (cf. *KU*, AA 05: 191). Pero la atribución de belleza no constituye conocimiento alguno.¹² Lejos de hacer referencia a las propiedades objetivas del objeto, el juicio de gusto se refiere más bien al estado mental subjetivo que tiene lugar cuando la forma del objeto es estética-

¹⁰ “Also muß der Gemüthszustand in dieser Vorstellung der eines Gefühls des freien Spiels der Vorstellungskräfte an einer gegebenen Vorstellung zu einem Erkenntnisse überhaupt sein” (*loc. cit.*); cf. también *KU*, AA 05: 222.

¹¹ Esta doble caracterización ha llevado a algunos comentaristas a interpretar de diferentes maneras la naturaleza del estado mental que Kant está describiendo. Así por ejemplo Guyer sostiene que la armonía de las facultades es la *causa* del sentimiento de placer. Este último es producido por un mecanismo psicológico del cual no somos conscientes (cf. P. Guyer, *op.cit.*, Cambridge University Press, 1997² pp. 88-97). Allison, por su parte, interpreta que la armonía de las facultades es primariamente el *objeto intencional*, más que la causa del sentimiento. El autor no deja, sin embargo, de reconocer que esta interpretación resulta problemática. Kant establece claramente la diferencia entre tal sentimiento y las sensaciones: las últimas *se refieren a objetos* y desempeñan por tanto una función importante en el conocimiento; el primero, en cambio, se refiere sólo al sujeto, y no juega ningún papel en el conocimiento, ni siquiera en aquel por el cual el sujeto se auto-conoce (AA 05: 206). Teniendo en cuenta esta diferencia, parece difícil atribuirle pues un carácter propiamente intencional al sentimiento de placer o displacer. Sin embargo, Allison considera que no es necesario equiparar significado cognitivo con intencionalidad. Los sentimientos podían relacionarse con objetos en el sentido de estar dirigidos hacia ellos o permitir una estimación de su carácter placentero o displacentero, sin proporcionar conocimiento alguno de las propiedades que poseen (cf. H. Allison, “Pleasure and Harmony in Kant’s Theory of Taste: A Critique of the Causal Reading” en H. Parret (ed.), *Kants Aesthetik. Kant’s Aesthetics. L’esthétique de Kant*, Berlin: W. de Gruyter, 1998, pp. 467-483).

¹² Cuando Kant dice que los juicios de gusto son sintéticos, probablemente haya que entender por ello que lo son en cuanto a la forma, en el sentido de que van más allá de la intuición o el concepto del objeto. Pero no son juicios sintéticos a la manera de un juicio cognitivo, porque lo que se agrega como predicado no es un conocimiento, sino un sentimiento de placer (o dolor) (cf. *KU*, AA 05: 288-289).

mente aprehendida. El predicado “bello” agrega a la representación del objeto sólo la conciencia del placer que se produce con ocasión de tal representación. El juicio de gusto, y el peculiar modo en que las facultades se relacionan cuando él tiene lugar, dan cuenta pues de una forma de conciencia –y a la vez de autoconciencia– sensible, no cognitiva, que no había sido considerada en la *KrV*.

También en el contexto de la explicación referida a los juicios sobre lo sublime, Kant introduce nuevas formas de conciencia sensible, no cognitiva, a cuya base encontramos funciones de la imaginación que no habían sido anteriormente tenidas en cuenta. Mientras que en el juicio sobre lo bello dicha facultad se refiere, en su libre juego, al entendimiento, para concordar de un modo indeterminado con sus conceptos, en la apreciación de lo sublime, por el contrario, la imaginación queda ahora referida *a la facultad de la razón* para concordar con sus ideas (sin determinar cuáles) (*KU*, AA 05: 256). El placer que tiene lugar en este caso es descrito por Kant como negativo, ya que lo sublime produce en nosotros, a la vez, rechazo y atracción: una suerte de suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un marcado desbordamiento de las mismas (*KU*, AA 05: 245, 257-258). Lo sublime violenta a la imaginación, es decir, la fuerza hasta sus propios límites, para enfrentarla con su inadecuación para representar las ideas de la razón. Así por ejemplo, mientras que, en la apreciación matemática de las magnitudes, la imaginación es capaz de darle medida a todo objeto –ya que los conceptos de número del entendimiento pueden adecuarse, por progresión, a cualquier magnitud dada–, en la apreciación *estética* de lo sublime (matemático), es decir, de lo absolutamente grande, la imaginación se enfrenta, en cambio, con su propia inoperancia para exhibir la idea de lo infinito como totalidad. Pero esta violencia que la imaginación sufre conlleva, a la vez, un sentimiento de placer, ya que la posibilidad de *pensar* tal idea nos permite descubrir en nosotros la existencia de una facultad que supera toda medida de los sentidos. Para poder pensar lo infinito como totalidad se requiere una facultad que sea ella misma suprasensible; y este descubrimiento produce un ensanchamiento del espíritu en tanto se hace patente nuestra capacidad (no teórica, sino práctica) para superar las barreras de la sensibilidad (*KU*, AA 05: 253-255).

De la misma manera, el juicio sobre lo sublime dinámico –i. e. la naturaleza en la irresistibilidad de su fuerza– se funda sobre el sentimiento placentero de nuestra independencia con respecto al poder que la naturaleza muestra. En efecto, el mar en medio de la tempestad o la acción devastadora de los huracanes se nos presentan como sublimes en tanto sentimos, por un lado, que nuestra capacidad de resistencia es insignificante frente a esas fuerzas, pero que, por otro lado, nosotros estamos a salvo de ellas. Lo sublime se muestra como un objeto temible, cuyo poder, sin embargo, no puede alcanzarnos. Y en este sentimiento de atracción y

rechazo, descubrimos, juntamente con nuestra impotencia física, nuestra independencia y superioridad por sobre la naturaleza. Esta última no es considerada sublime porque sea temible, sino porque excita en nosotros una fuerza por la que consideramos pequeño aquello que habitualmente nos preocupa (los bienes, la salud, la vida). La sublimidad, aclara Kant, no está, en última instancia, en los objetos naturales mismos, sino en nuestro propio espíritu, en cuanto nos volvemos conscientes de nuestra superioridad respecto de la naturaleza en nosotros y fuera de nosotros.

El sentimiento de lo sublime guarda así cierta semejanza con nuestra disposición hacia lo moral. Mientras que en la moralidad la razón violenta a la sensibilidad, en el juicio estético sobre lo sublime tal violencia es ejercida sobre la imaginación que se ve privada de su libertad, pero a la vez recibe una extensión y una fuerza mayor que la que sacrifica. Lo sublime nos obliga a *pensar* subjetivamente la naturaleza en su totalidad como exposición de algo suprasensible, sin que la imaginación pueda realizar objetivamente tal exposición; y nos lleva, a la vez, a descubrir nuestro propio destino suprasensible.

Kant presenta, de esta manera, en la *KU*, diversas formas de conciencia sensible, no cognitiva, en las que la imaginación desempeña funciones que en la *KrV* no habían sido tomadas en cuenta, y que podrían llevarnos a pensar que existe cierta inconsistencia en el sistema, ya que el comportamiento de las facultades no responde a los caracteres atribuidos a las mismas en el contexto de la teoría gnoseológica kantiana.

Creemos, sin embargo —como ya lo habíamos adelantado en las primeras líneas de este trabajo— que no existe tal inconsistencia. El aparente conflicto entre los caracteres atribuidos a la imaginación en las obras mencionadas surge, a nuestro entender, de una dificultad de carácter más general, que concierne a la posibilidad de admitir la existencia de ciertas formas de conciencia *subjetiva*, sin que por ello se vea afectada la estrategia argumentativa de la Deducción Trascendental de las Categorías que Kant presenta en la *KrV*. En efecto, tanto en la versión de 1781 como en la de 1787, la demostración de la validez objetiva de los conceptos puros del entendimiento se articula en torno de la idea de que éstos son condiciones de posibilidad de la experiencia, i. e. condiciones de toda conciencia *objetiva*. Pero el argumento, en ambos casos, parece ir más allá de esto, estableciendo que, en última instancia, la aplicación de las categorías es condición de posibilidad de *toda* conciencia. La necesaria reunión de las representaciones en un mismo objeto —que resulta de tal aplicación— se muestra como indisolublemente correlacionada con la reunión de las representaciones en una misma conciencia. Y esta referencia de las representaciones a un yo que es uno y el mismo —la unidad trascendental de la apercepción— es la condición para que las representaciones sean algo para mí, es

decir, para que sean conscientes. Ahora bien, si esto es así, cualquier forma de conciencia que no sea una conciencia *de objetos* resulta difícilmente conciliable con lo establecido por el argumento. Una conciencia meramente subjetiva habría de diferenciarse de la objetiva por la necesaria aplicación de las categorías en la última, y la falta de tal aplicación en la primera. Pero esta falta de aplicación privaría a las representaciones de su referencia a la unidad trascendental de la apercepción, con lo cual dejarían ellas de ser conscientes.

La conciencia estética, que Kant introduce en la *KU*, presenta precisamente este problema. Nos enfrentamos con una forma de conciencia no cognitiva, en la que no hay sujeción a las leyes del entendimiento; con lo cual el problema de las funciones atípicas que la imaginación desempeña se presenta sobre el trasfondo de un problema más general que es de la posibilidad de que tal forma de conciencia subjetiva tenga lugar.

Para dar respuesta a esta dificultad podríamos remitirnos a un caso paradigmático de conciencia subjetiva que ha dado lugar desde siempre a numerosas controversias entre los comentaristas kantianos: nos referimos al problema de los juicios de percepción que Kant introduce en el § 18 *Prolegómenos*.¹³ En contraposición al tipo de síntesis que tiene lugar en los juicios de experiencia, el juicio de percepción expresa un enlace que no está fundado en la aplicación de las categorías. Las representaciones no son reunidas en un mismo objeto, sino referidas meramente al sujeto; con lo cual tal enlace carece de validez objetiva, y no constituye la expresión de un conocimiento en sentido estricto. Pero si esto es así, no se comprende cómo, en estos juicios de percepción, las representaciones pueden ser conscientes. No habiendo síntesis categorial, no pueden ellas quedar referidas a la unidad trascendental de la apercepción; con lo cual serían mí —como dice Kant— lo mismo que nada (*KrV* B 132).

El problema podría, sin embargo, resolverse si se interpreta que el juicio de percepción expresa la conciencia meramente subjetiva que poseemos de nuestros propios estados mentales a través del sentido interno; y que tal auto-conciencia empírica depende siempre —como lo establece la Refutación del Idealismo— de la conciencia de un mundo de objetos espacio-temporales categorialmente constituidos (*KrV*, B 274 y ss). El juicio de percepción deja de mostrarse como problemático si se le quita la aparente autonomía que se desprende de una interpretación literal de aquellos pasajes de *Prolegómenos* en los que Kant dice que todos nuestros juicios son primero juicios de percepción para luego convertirse en juicios de experiencia (cf. AA 04: 298) o que los últimos se derivan de los primeros (cf. AA 04: 300). Si se entiende que la conciencia subjetiva que expresa el juicio de percepción

¹³ I. Kant, *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten*, (AA 04)

sólo puede darse en una relación de dependencia respecto de la conciencia de objetos, entonces los enlaces meramente subjetivos de representaciones pueden tener únicamente lugar sobre el trasfondo de un orden categorialmente constituido, y quedan, por ende, aunque más no sea indirectamente, referidos a la unidad trascendental de la apercepción.

De la misma manera, creemos que las formas de conciencia subjetiva que Kant presenta en la *KU* no entran en conflicto con lo establecido en la Deducción Trascendental de la *KrV*, sino que hay que comprenderlas también sobre el trasfondo de un mundo de *objetos*. En efecto, la flor que apreciamos como bella es ante todo el objeto de una experiencia posible, a la que este fenómeno se integra gracias a las operaciones sintéticas que la imaginación realiza de acuerdo con las categorías. Su carácter de objeto no excluye, sin embargo, la posibilidad de referirnos a ella de una manera no cognitiva, ni excluye tampoco la posibilidad de que, junto a las funciones de la imaginación que se describen en la Deducción Trascendental, se agreguen otras diferentes que den lugar a nuevas formas de conciencia. Estas últimas no ocurren al margen de toda conciencia objetiva, sino dentro de los límites de la estructura categorial, pero sin estar, no obstante, determinadas por ésta. La imaginación trae sintéticamente las representaciones dentro del horizonte de una experiencia posible, pero a la vez, con ocasión de algunas de estas representaciones, entra en un juego armónico con el entendimiento, concordando con sus leyes pero sin subordinarse a las mismas, y dando lugar a una forma de conciencia —o más bien de autoconciencia— sensible dirigida hacia nuestro propio estado mental.

Creemos que sólo considerando toda forma de conciencia subjetiva como correlativa e inescindible de la conciencia objetiva podemos integrar a ambas dentro un cuadro explicativo que resulte coherente.¹⁴ En este despliegue de variadas formas de conciencia, la imaginación se presenta desempeñando funciones diferentes, pero no recíprocamente excluyentes, que dan cuenta de distintas maneras de relacionarse con lo fenoménico. Y es tal la riqueza que estos modos de relación admite, que incluye la posibilidad de remitirnos, a partir de fenómenos que apreciamos como bellos o sublimes, a su substrato suprasensible o incluso a lo suprasensible en nosotros mismos.

En este puente entre lo sensible y lo suprasensible trazado a partir de las formas de conciencia subjetiva que Kant presenta en la *KU*, la imaginación, como

¹⁴ El paralelismo trazado entre la conciencia subjetiva que tiene lugar en los juicios de percepción y aquella que tiene lugar en los juicios de gusto se refiere particularmente a esta correlación. Más allá de ello, existen profundas diferencias entre ambos tipos de juicio, especialmente en cuanto los primeros conciernen a un estado mental privado, y los segundos conciernen a estados mentales universalmente comunicables.

hemos visto en las páginas anteriores, desempeña una función importante. Pero si bien esto es así, creemos que, en la apreciación de lo bello y lo sublime, no es ella misma todavía la que genera tal puente. Sólo cuando la imaginación es capaz de *crear belleza* —no cuando se limita a intervenir de alguna manera en la apreciación de la misma— produce representaciones que constituyen una sensibilización de las ideas de la razón, y, al hacerlo, lleva a su máxima expresión la característica que la define: la de ser una facultad mediadora, cuya función radica principalmente en hacer presente lo ausente (*KrV* B 151-2). En efecto, lo que por definición no puede presentarse en intuición alguna, i. e. lo suprasensible, se sensibiliza a través de la ideas estéticas que el genio genera en relación con su obra.

La imaginación creadora

Así como el juicio de gusto se basa en el sentimiento de placer y no está conceptualmente determinado, el arte bello no es tal por sujeción a una regla que determine previamente cómo la obra ha de ser producida. La creación de belleza supone un particular talento, al que Kant denomina 'genio', gracias al cual se genera la regla al mismo tiempo que la obra.¹⁵ El genio se caracteriza fundamentalmente por su originalidad, por su habilidad para darse su propia regla;¹⁶ una regla que no puede recogerse en ninguna fórmula, ni transmitirse a la manera de un precepto.¹⁷ La regla ha de abstraerse de la obra a fin de que otros se sirvan de ella

¹⁵ En tanto muy pocos seres humanos poseen la capacidad del genio, la elucidación de este especial talento debería quedar, según K. Fry, fuera del proyecto epistemológico kantiano. La creatividad que aquí está en juego requiere una forma de conocimiento no conceptual, de la cual la teoría de Kant no puede dar cuenta (cf. K. Fry, "Kant and the Problem of Genius", en *Kant und die Berliner Aufklärung*, Bd. 3, pp. 550-552).

Creemos que esta dificultad planteada por Fry puede resolverse si se tiene en cuenta que la creatividad no constituye un tipo especial de conocimiento. Aunque la realización de la obra de arte se sustente siempre en algún conocimiento o técnica, la creatividad supone un *plus* que no se deja apresar por ninguna teoría epistemológica.

¹⁶ En este sentido, la creación supone, según B. Sassen, una mediación entre la libertad y la determinación (cf. B. Sassen, "Artistic Genius and the Question of Creativity", en P. Guyer (ed.), *Kant's Critique of the Power of Judgment*, Lanham/ Boulder/ New York/Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 2003, p. 172).

¹⁷ El genio no sabe indicar la regla que siguió para la producción de la obra. Tal es el motivo por el cual Kant no considera que, por ejemplo, Newton sea un genio. Aunque la elaboración de un texto como el de los *Principios de la filosofía de la naturaleza* requiere de una gran inteligencia, Newton podría describir a otros cuál fue la secuencia de pasos que siguió para llegar a sus descubrimientos. Sólo hay pues una diferencia de grado entre el científico y el imitador laborioso o el estudiante. Homero no podría, en cambio, haber indicado cómo surgieron en su mente sus ideas ricas en fantasía y pensamiento, a fin de que otros aprendan a hacer poesía (*KU*, AA 05: 308-309). Para la evolución de las ideas kantianas respecto de la relación entre el genio, el artista y el científico, cf. P. Giordanetti, "Das Verhältnis von Genie, Künstler und Wissenschaftler in der

como modelo, no para copiarla, sino para seguirla, despertando, al hacerlo, nuevos talentos. La originalidad del genio es, en este sentido, ejemplar; pero esto no significa que la habilidad que él posee pueda comunicarse o enseñarse. Se trata de un don de la naturaleza que muere con el genio mismo (KU, AA 05: 307-310).

Este don se resume en lo que Kant llama 'espíritu' (*Geist*). En su significación estética, el espíritu es un principio vivificante del alma, por el cual las facultades son puestas en un movimiento o juego que se conserva a sí mismo y las fortalece (KU, AA 05: 313). Volvemos a encontrar pues, en el contexto de la explicación de la actividad creadora del genio, aquella estimulación recíproca de las facultades que se presentaba en los juicios sobre lo bello.

Pero se agrega ahora algo más. El medio a través del cual el espíritu lleva a cabo tal actividad vivificadora es la exposición de las *ideas estéticas*, con lo cual Kant introduce, en el § 49 de la KU, uno de los elementos más interesantes de la teoría. Las ideas estéticas son representaciones producidas por la imaginación, que se caracterizan por estimular el pensamiento, pero a las cuales, sin embargo, ningún concepto les es totalmente adecuado.¹⁸ En tal sentido, son ellas una expresión de lo inefable, y una suerte de contrapartida de las ideas de la razón que se caracterizan, en cambio, por ser conceptos a los cuales ninguna intuición les es adecuada. La relación entre ambos tipos de ideas es, no obstante, mucho más estrecha que la que se describe en esta mera contraposición entre sus caracteres. Las ideas estéticas remiten a algo que está por encima de los límites de la experiencia, y, al hacerlo, cumplen la curiosa función de *sensibilizar* las ideas que la razón produce.¹⁹

Así por ejemplo el poeta sensibiliza las ideas del reino de los bienaventurados, del infierno, de la eternidad, etc. y también conceptos de elementos que se encuentran en la experiencia, como ser el amor y la muerte, y lo hace de una manera peculiar, i.e. los sensibiliza como totalidades de las que no hay ejemplo alguno en la naturaleza.²⁰ La imaginación trata de igualar a la razón en la persecución de un máximo, extendiendo estéticamente el concepto de un modo ilimitado. Es así que

Kantischen Philosophie. Entwicklungsgeschliche Beobachtungen", *Kant-Studien*, 86 (1995), pp. 406-430.

¹⁸ Más adelante, en la Dialéctica del Juicio Estético, las caracteriza como representaciones inexponibles de la imaginación (KU, AA 05: 342).

¹⁹ Tal sensibilización difiere, por cierto, de la que tiene lugar cuando un objeto de la experiencia se hace intuitivamente presente. En este último caso, las determinaciones contenidas en la intuición son instancias concretas de las propiedades que se hallan en el concepto del objeto en cuestión. Las ideas estéticas son, en cambio, representaciones sensibles que no pueden ser, en rigor, subsumidas bajo el concepto que sensibilizan (cf. sobre esta cuestión R. Lüthe, "Kants Lehre von den ästhetischen Ideen", *Kant-Studien*, 75 (1984), p. 72).

²⁰ Kant subraya que, en ocasiones, también las ideas de la razón vivifican representaciones de los sentidos. Tal es el caso de las palabras de cierto poeta, quien describiendo una hermosa mañana expresa: "Manaba la luz del sol como la paz mana de la virtud" (cf. KU, AA 05: 316).

pone en movimiento la facultad de las ideas intelectuales, para pensar en ellas más que lo que puede ser conceptualmente aprehendido. Hay un núcleo conceptual en las ideas estéticas, al que se agregan representaciones adyacentes que la imaginación produce —lo que Kant denomina atributos estéticos— que no forman parte del concepto como los atributos lógicos, sino que se asocian a él para promover el pensamiento, y dar ocasión a la imaginación para que se extienda sobre representaciones afines. Una vez más, la imaginación juega libremente, sin sujeción a una regla, aunque opera conforme a un fin: el de la exposición (*Darstellung*) del concepto en cuestión. Y es por ello que en este libre movimiento ha de concordar con la legislación del entendimiento. De no ser así, sus productos serían algo inadecuado para promover el pensamiento y vivificar las facultades de quien contempla la obra. El genio consiste precisamente en una proporción feliz entre la imaginación y el entendimiento —que no puede ser ni enseñada ni aprendida— gracias a la cual se es capaz de sensibilizar las ideas de la razón, y de encontrar un vehículo de expresión que permita comunicar universalmente las representaciones así producidas.²¹

Para ejemplificar esta sensibilización de lo suprasensible que el genio lleva a cabo, tomaremos en consideración un poema de Miguel Hernández que resulta sumamente ilustrativo, ya que el concepto que el poeta se propone exponer es la idea de libertad. Esta idea —que sin duda ocupa un lugar central en el sistema kantiano— puede ser pensada sin contradicción por la razón teórica, y puede incluso adquirir realidad objetiva en relación con la razón práctica. Pero en el contexto de la KU se abre aún una nueva posibilidad respecto de ella: la de ser sensibilizada a través de una obra de arte, presentándola como una totalidad inefable.

Es, por cierto, posible describir con palabras el contenido conceptual de lo que el poema dice, y poner la idea de libertad en relación con otros conceptos a través de afirmaciones tales como por ejemplo: "La libertad es aquello que le da sentido a la vida y a la esperanza en un mejor futuro. Vale la pena, por ende, morir defendiéndola".

Pero cuando Miguel Hernández en su poema expresa:

Porque donde unas cuencas vacías amanezcan,
ella²² pondrá dos piedras de futura mirada
y hará que nuevos brazos y nuevas piernas crezcan
en la carne talada.

²¹ Para el arte bello se requieren imaginación, entendimiento, espíritu y gusto (cf. KU, AA 05: 320).

²² La libertad

la idea de libertad, junto con las de la vida y la muerte, se ven extendidas y sensibilizadas a través de imágenes, de un modo tal que el significado ya no puede ser apresado por aquella primera afirmación, ni por ninguna otra.²³ El núcleo conceptual de las ideas se ve, de alguna manera, desbordado por el juego de atributos estéticos que el poeta pone en movimiento; y aunque el vehículo de comunicación sea en este caso el lenguaje –por tratarse de un poema– las ideas estéticas que el artista transmite no se dejan traducir en palabras. La obra está expresando algo que es inefable. No se trata simplemente del significado conceptual de las ideas, sumado al contenido simbólico de imágenes como las de las cuencas vacías o los miembros reverdeciendo a partir de un cuerpo mutilado. Es todo esto combinado de una *forma* bella. El genio no sólo es capaz de poner representaciones simbólicas en conexión con un cierto concepto –para lo cual probablemente no se requiera ningún talento especial– sino que es capaz de crear belleza. Y ésta, además de ser una expresión de las ideas estéticas (KU, AA 05: 320), está directamente relacionada con la forma del objeto. En efecto, en el tercer momento de la Analítica de lo Bello, Kant trata de salvaguardar el carácter puro del juicio de gusto, y lo hace subrayando que el placer en lo bello es diferente de la satisfacción que se produce meramente por sensaciones que son agradables (KU, AA 05: 223 y ss.). La belleza no concierne al aspecto material de las representaciones, sino a la forma del objeto. Así por ejemplo, en las artes plásticas lo esencial es el dibujo, y en la música lo esencial es la composición. El encanto de los colores o de los sonidos agradables de un instrumento puede ser agregado, pero no constituye en sí mismo el objeto del juicio de gusto puro. Es la forma del objeto lo que lo vuelve digno de ser considerado bello (KU, AA 05: 225). Pero si bien el juicio de gusto no concierne al carácter agradable de las sensaciones, la belleza del objeto no es independiente de todo contenido. El objeto es bello en tanto, por su forma, constituye un vehículo adecuado para comunicar ideas estéticas. El talento del genio no sólo reside en la producción de estas ideas, sino en la capacidad de crear un medio adecuado para comunicarlas. La imaginación se muestra pues, en la creación, como doblemente productiva: da origen, por un lado, a representaciones intuitivas –las ideas estéticas– gracias a las cuales las ideas de la razón se ven sensibilizadas y extendidas, y da origen a la vez a una segunda naturaleza –la obra de arte– que, por su forma, es

²³ M. McCloskey subraya que la función expresiva de las ideas estéticas no puede ser satisfecha por ninguna paráfrasis; y esto es así no porque la última sea incorrecta, sino más bien porque es siempre incompleta. La paráfrasis capta el núcleo de lo que la obra sugiere, pero no logra apresar el movimiento del pensamiento que las ideas estéticas desatan (cf. M. McCloskey, *Kant's Aesthetic*, State University of New York Press, 1987, pp. 116-117).

capaz de transmitir el contenido de tales representaciones.²⁴ El talento del genio se revela en esta doble producción del contenido y de la forma, y de una feliz relación entre los mismos que hace que la última sea capaz de expresar el primero.²⁵ Al crear y comunicar belleza, el genio promueve, a través de la obra, la interacción entre las facultades de quien la contempla, y el placer que tal estado armonioso de la mente conlleva. La imaginación es puesta en libertad, y el pensamiento se expande, moviéndose en direcciones que ninguna regla puede predeterminar.

La imaginación se vuelve, pues, poderosa²⁶ en la creación. El genio, tomando materiales de la experiencia,²⁷ crea analógicamente una segunda naturaleza –la obra–, y, al hacerlo se apoya y, a la vez, se libera de las leyes de asociación, produciendo algo que supera a la naturaleza misma (KU, AA 05, 314), en tanto la convierte en una suerte de esquema de lo suprasensible. La función de la imaginación de traer lo ausente a la presencia encuentra en el arte su máxima expresión, en cuanto es capaz de generar algo que no estaba naturalmente dado, y al hacerlo cumple una función mediadora, cuyo fin no es ya el de salvar la heterogeneidad entre la sensibilidad y el entendimiento, sino el de construir un puente superador del dualismo más radical que atraviesa la filosofía crítica: el de la distinción entre lo fenoménico y lo nouménico.

Universidad de Buenos Aires

CONICET

²⁴ La melodía y la armonía en la música suponen, por ejemplo, formas de conexión entre los sonidos –cuyas proporciones pueden ser matemáticamente determinadas– que expresan ideas estéticas en conexión con un tema que es la emoción dominante en la obra (cf. KU, AA 05: 329).

²⁵ Cf. sobre esta cuestión P. Guyer, *op. cit.*, 1997² p. 360.

²⁶ *Mächtig*

²⁷ También en la *Antropología* Kant subraya que la imaginación del artista no procede a partir de la nada, sino que toma sus materiales de la experiencia (cf. *Antropologie in pragmatischer Hinsicht*, AA 07: 168).