

EL «SUJETO SIN SUJETO»:

EL DESCONCIERTO DEL TIEMPO  
EN EL GOBIERNO DE LA IMAGINACIÓN

GASTÓN MOLINA<sup>1</sup>

*¿Y si, por una parte, los humanos, en el sentido del humanismo, estuvieran obligados a llegar a ser inhumanos? ¿Y si, por la otra, lo 'propio' del hombre fuera estar habitado por lo inhumano? [...] También aquí se trata de una indeterminación, de una infancia que persiste hasta la edad adulta. Jean-Francois Lyotard Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo.*

MIMESIS:

LA PUESTA EN OBRA DE LA SUBJETIVIDAD

¿Cabe preguntar todavía por un «sujeto» de la historia que, en tanto agente y principio autónomo de producción de un orden habitable, permita inteligir en el decurso de los acontecimientos la manifestación de otra cosa que su mero devenir, algo así como una dirección, una tarea, un destino, una intención y una legalidad cifrada en el discurrir de la multiplicidad de los eventos particulares? ¿Es posible en la experiencia de la modernidad, en la que de uno u otro modo aún nos hallamos, aunque este modo sea el de su consumación y eclipse, eufórico o no, pensar una historia sin sujeto, si modernamente toda historia no sería sino el aparecer de éste, llámese, humanidad, espíritu, pueblo o individuo? De otro modo, y asumiendo el límite epocal en el que nos encontraríamos, ¿qué es lo que aparece en el transcurso de los acontecimientos allí donde no hay un principio de articulación que haga de la mera sucesión *el acontecer de algo?*

<sup>1</sup> Profesor de la Universidad Central de Chile, la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y la Universidad ARCIS

En una primera aproximación diríamos que lo que aparece bajo esas condiciones es el fin, pues el fin sería precisamente lo dispuesto de antemano en toda historia, como aquello no revelado que la hace posible. Pero allí donde hay condiciones articulando el presente, éste no podría darse por completo, no hay presente que pueda coincidir con la plenitud de un «sublime» final. Ahora bien, si esta pregunta por el sujeto ha sido necesaria para la constitución de la propia historia, de la historia como propiedad de un sujeto -el lugar donde éste se *autopresenta*-, ella habrá estado siempre trabajada por el problema del arte y su índole mimética. Esto llevaría a conjeturar en la posibilidad de que en tal autopresentación esté presupuesta su muerte.

¿Cuál sería la relación entre mimesis y muerte? ¿Qué sería la muerte si hay una tal relación interna con la mimesis? Si la mimesis aristotélica se juega en el re-conocimiento,<sup>2</sup> la muerte sería la desaparición del desgaste que el uso cotidiano le infringe a las cosas, y con ello el aparecer de lo no sujeto a la contingencia ni la casualidad. El ejemplo del cadáver en la aserto de Aristóteles establece una conexión entre mimesis y muerte (podríamos decir entre arte e interrupción). El problema de la muerte en la que se cifra el pavor y el espanto en las visiones míticas resulta ahora fuente de placer en las imágenes que reproducen con fidelidad el cadáver. Si la imagen ejecutada con fidelidad vendría siendo una especie de doble del muerto, entonces podríamos decir que en la imitación no se trata sólo de la imagen bien confeccionada de un cadáver, sino de la propia figura del cadáver como imagen en que se reconoce su desaparición, la muerte del muerto. Y con ello también la muerte que se le ha de dar, la que se le debe al muerto: el rito funerario del entierro - problema, como sabemos, de *Antígona*. En este sentido, en el contexto de la tragedia, la representación mimética del lenguaje produce placer en la medida que el lenguaje *se ofrecería como tumba y sepultura*, como el lugar que hace posible la sustitución del muerto. Es decir, el placer al que asistimos en la imitación tendría que ver con el trabajo de duelo que opera en el lenguaje, que se ofrece como el lugar vacío donde *recién* se hace presente el que ya no está. «Lo que es muerte para el hombre es pensar más allá de su propia duración finita. El entierro y el culto de los muertos, toda la suntuosidad del arte funerario y las ceremonias de consagración, todo ello es retener lo efímero

2 «Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten de las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de los cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutaban viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante.» Aristóteles (1974: 135 ss).

y lo fugitivo en una nueva permanencia propia.»<sup>3</sup> No se trata de que el lenguaje sustituya lo que alguna vez estuvo presente y ya no lo está. Más bien es como si la desaparición fuera la condición del llegar a la presencia: sólo reteniendo la ausencia y el desvanecimiento de las cosas en el lenguaje se puede aprender lo que en una hipotética relación inmediata no accedería nunca a la manifestación. En este sentido lo que permanece en el lenguaje sería la ausencia de lo que nunca fue presente.

La fidelidad de la imagen del cadáver no sería el parecido físico sino el reconocimiento de una semejanza no sensible en la imagen sensible. De la representación que es propia de la mimesis encontraríamos huellas en la figura del «colossos», el volumen de piedra que en los ritos funerarios de la Grecia antigua sustituye al muerto. «Sustituyendo el cadáver en el fondo de la tumba, el *colossos* no tiene por objeto reproducir los rasgos del difunto, dar la ilusión de la apariencia física. No es la imagen del muerto lo que encarna y fija en la piedra, es su vida en el más allá, esa vida que se opone a la de los vivos como el mundo de la noche al mundo de la luz. El *colossos* no es una imagen; es un 'doble', como el mismo muerto es un doble del vivo.»<sup>4</sup> Ahora bien, si la imitación está vinculada internamente con el conocimiento, en tanto la mimesis implica *re-conocer* que «éste es aquél», entonces no se trata del representar en el sentido de una presentación segunda, de la misma manera que «el *colossos* no es una imagen», en el sentido de copia. La imitación sería de cierta manera autónoma respecto al modelo o arquetipo que la precede. Gadamer señala que la operación mimética consiste en la identificación de la representación y de lo representado. De algún modo, sin embargo, se mantiene la diferencia entre ambos, pues de lo contrario nada podría ser reconocido. Por ello esta identificación no deja de resultar problemática, pues la identidad se resuelve aquí en una *no-distinción* entre la cosa representada y la representación de la cosa. La identidad hermenéutica plantea la paradoja de que la primera es gracias a su expresión en la segunda que la *suple y produce*, en la medida que por esta sustitución que la completa recién llega a ser. Es decir, no hay propiedad de la cosa sin el trabajo de apropiación en su representación. En la mediación del lenguaje esta diferencia interna correspondería a la temporalidad del re-conocimiento. Podríamos decir que el presente de la percepción, o sea «esto», se descubre

3 Hans-Georg Gadamer (2002: 112).

4 Jean-Pierre Vernant (2001: 304).

como tal en el pasado, en el recuerdo de «aquello», pero en tanto lo ya visto como nunca antes: «cuando *re*-conozco a alguien o a algo, veo a lo *re*-conocido libre de la casualidad del momento actual, o de entonces. Forma parte del re-conocer el que se mire en lo visto lo permanente, lo esencial, lo que ya no está empañado por las circunstancias contingentes del haber-visto-una-vez ni del haber-vuelto-a-ver. Eso es lo que constituye el reconocimiento, y lo que surte la alegría de la imitación.»<sup>5</sup> Lo que aquí conmueve de placer sería el instante en que lo contingente, lo transitorio, relampaguea y aparece como una diversidad no dispersa producida como una constelación inteligible en el conflicto de la interpretación -como aquella en que se enreda *Edipo*.

Así, con la noción de mimesis (una copia de carácter productivo) se aludiría en general al hecho de aparecer, menos que al parecido. Valeriano Bozal desarrolla este punto a partir de la dilucidación que hace del sentido de la mimesis desde la noción de *kolossos*: «El *kolossós* era un doble que permitía poner en relación este mundo con el otro, el de los muertos [...]. Este volumen de piedra en nada se parece a la figura del muerto en cuyo lugar está, al verlo no vemos ni la fisonomía ni los detalles del muerto, no es un 'retrato', tampoco un 'recuerdo', nada tiene que decir aquí el parecido. El *kolossós* es, como bien a señalado Vernant, un doble del muerto, no una imagen».<sup>6</sup> Dos cosas nos interesan aquí en vista al vínculo entre sujeto e historia en la modernidad: la desvinculación de la mimesis con el parecido y su relación con la muerte. Respecto a lo primero, si la historia puede pensarse como el lugar de manifestación de un sujeto, la historia, en este sentido, sería el aparecer y el desplegarse de algo que se resiste a darse de una vez por todas, pero que se mimetiza, es decir, se «encarna, dobla, presenta», en la particularidad de lo que acontece, operando, modernamente, como su hilo conductor. Respecto a lo segundo, el carácter ritual de la encarnación del muerto tiene la eficacia del conjuro, pero «no es una encarnación cualquiera: en ella, dos mundos distintos y distantes se ponen en contacto y lo inaccesible se hace presente».<sup>7</sup> No se trataría de la simple presencia del muerto, sino de la inaccesibilidad de la muerte, que suspende precisamente la disponibilidad de lo naturalmente presente. Así lo que se hace manifiesto es una ausencia, el modelo que faltando da lugar al proceso mimético que lo hace aparecer, re-conocerse.

5 Hans-Georg Gadamer (1998: 88).

6 Valeriano Bozal (1987: 67 ss)

7 *op. cit.*, 69

¿No sería una operación análoga al juego de presencia-ausencia lo que encontramos cuando preguntamos por el sujeto de la historia? ¿No estaría la autopresentación que constituye a la subjetividad posibilitada por la conformación de la escena de su sacrificio, como si la muerte fuera la instancia que le permite vincularse consigo misma? En esta medida sería su ausencia lo que abre el lugar para que ella pueda manifestarse. Así, el teatro de la historia sería abierto por la conmemoración de la falta. El sacrificio sería el origen de la historia, o más bien, la historia modernamente pensada sería de algún modo deudora de la escena de ese sacrificio inmemorial que, alojado en su propio despliegue, no deja de repetirse. En este sentido digamos que la muerte, el desistir de la presencia a sí, vendría siendo el imposible «sujeto» de la historia, en tanto el sujeto vive de su darse muerte, y en este no coincidir consigo mismo encuentra la posibilidad de llegar a ser, de aparecer ante sí. Por ello lo que no deja de aparecer en la historia, lo que demora su presentación, sería lo inaccesible de la muerte. Lo inaccesible no indicaría sólo la diferencia con otro mundo, instala la diferencia que hace posible un mundo que se recoge en su devenir, en su ausentamiento y en la patencia de su destrucción. Señala Vernant: «A través del *colossos* el muerto asciende a la luz del día y hace patente a los ojos de los vivos su presencia. Presencia insólita y ambigua que es también el signo de una ausencia. Manifestándose en la piedra, el muerto se revela al mismo tiempo como no perteneciente a este mundo».<sup>8</sup> Y Bozal: «Su masa petrificada y su fija inmovilidad, su configuración alargada, monolítica y ligeramente piramidal, son notas que caracterizan al *kolossós*. Si posee algún rasgo representativo, es una indicación, no un retrato. Esta simplicidad máxima está en el centro mismo de su monumentalidad: la conmemoración del *kolossós* es una sustitución».<sup>9</sup>

En este despunte de la operación mimética se ha subrayado que el doble no reproduce ni reduplica, no es una mera imagen (la cuestión del parecido, del retrato). Sin embargo, si la encarnación da lugar a una escena que se articula en la oposición entre lo invisible y lo visible, si lo ausente se ofrece para ser visto como tal, como ausente, entonces la sustitución del doble comporta originariamente aquel elemento «teatral», «algún rasgo representativo», que es el que se hará patente en la tragedia griega. Ahora bien, la valoración negativa o positiva que a partir de Platón y

8 J-P. Vernant (2001: 305 ss)

9 Valeriano Bozal (1987: 69)

Aristóteles ha tenido la noción de mimesis, estaría vinculada al carácter productivo de la manifestación, más precisamente, al carácter desbordante de esta producción, de este traer a la presencia, es decir al ser, un no-ser. Se tratará de una ausencia que, sin embargo, se resiste a entrar de lleno en la esfera de lo que *es*. De alguna manera en la matriz del modelo y la copia, del original y su sustituto -donde la tradición ha pretendido controlar esa profusión interna-, la mimesis presenta un exceso que desbarata la subordinación allí presupuesta.

Este exceso se puede mostrar conforme a la vieja figura del espejo: el reflejo no es sólo la imagen de una presencia original, produce ante todo el modelo que retrospectivamente adquiere esa dimensión de una identidad estable y primigenia. La presencia plena del modelo original sería el efecto del retraso de la mirada que se reconoce en esa imagen, como si el original se apropiara de sí mismo sólo en su repetición. De manera tal que si modelo y sustituto se copertenecen, lo originario sería ya la repetición mimética que produce ante todo la diferencia del doble, que hace posible la aparición y la fijación de una identidad a la que sería consustancial un desconocimiento y un «no saber». Este desconocimiento es excesivo en la medida que el «no saber» estaría inscrito en el propio pensamiento como aquella alteridad en la que ha de poder re-conocerse, pues el pensamiento no preexiste a la relación consigo mismo. Este diferimiento puesto en obra por el trabajo de la mimesis, que produce los modelos según los cuales algo y no nada se manifiesta, sería la condición del tiempo histórico. En tanto proceso de formación éste requiere de un modelo ejemplar que toma cuerpo en el desarrollo de sus momentos. La paradoja de la mimesis, entonces, es que presupone aquello que ella misma hace imposible, o sea, el modelo, una presencia plena anterior al proceso mimético: «ningún sujeto, en potencia idéntico a sí o en relación consigo, puede preexistir al proceso mimético sin convertirlo en imposible [...] El <sujeto> desiste y por eso es originariamente ficcionable y no accede a sí mismo, si es que alguna vez lo hace, sino por el suplemento de un modelo o modelos que lo preceden.»<sup>10</sup>

Como señalábamos, desde un punto de vista moderno la posibilidad de la pregunta por el sujeto de la historia sería la posibilidad de la historia misma, en tanto se trata

10 Philippe Lacue-Labarthe (2002: 101 ss)

de una época que se comprende en perspectiva, es decir, donde el sujeto se articula en la proyección de un horizonte de sentido que se le ofrece como el espesor infinito que ha de atravesar. En esta medida, si la historia requiere de un sujeto para ser tal, será porque se concibe no como mera secuencia de efectos sino como obra, es decir, una totalidad de sentido producto de su propia actividad, y por tanto, una obra cuyo principio de producción no ha de buscarse en ningún modelo externo, pues si bien el sujeto está extraviado en la contingencia, este extravío es la condición de su recuperación, o sea, de su puesta en obra. No se trata de una identidad plena que tenga que mantenerse firme frente a los avatares de la contingencia histórica, pues es en las vicisitudes de la historia donde ha de encontrar el principio de su sujeción. «La historia es la constitución ontológica del sujeto mismo. El modo propio de la subjetividad -su esencia y su estructura- es el modo de devenir sí mismo encontrando en el '*devenir*' la ley del propio sí-mismo, la ley y el *élan* del devenir. El sujeto deviene lo que es (su propia esencia) representándose él mismo a sí mismo [...], deviniendo visible a sí mismo en su verdadera forma, en su verdadero *eidos* o idea.»<sup>11</sup>

En este sentido la historia vendría a ser el escenario donde el sujeto deviene visible para sí mismo, instancia donde la propiedad sólo es posible por el trabajo de apropiación desde su condición irreductiblemente alienada. El sujeto, entonces, no es sólo el que hace *la* historia, sino el que hace *de* la historia la condición de su propia puesta en obra: la medida (desmedida) de su autopresentación. Así, en la disposición autónoma de un fin -un sentido, un mundo-, estaría ya la historicidad en la que, a su vez, el sujeto se levanta originariamente como tal desde el trabajo desrealizador de la subjetividad, entendida aquí como el instante de disonancia, sin ritmo y sin rima, de un «sujeto sin sujeto». En esta fórmula encontraríamos condensada la paradoja de la subjetividad, que desde su desavenencia constituyente a de templarse como modo de ser y estar en el mundo, como relación estructurada para con las cosas. «La paradoja anuncia una *ley de impropiedad* que es la ley misma de la mimesis: sólo el 'hombre sin atributos', el ser sin propiedades ni especificidad, el sujeto sin sujeto (ausente para sí mismo, distraído y privado de sí) es capaz de presentar o de producir en general.»<sup>12</sup> Por ello no se trata

11 Jean-Luc Nancy (2000: 168)

12 Philippe Lacue-Labarthe (2010: 29)

simplemente que el sujeto produzca una obra, pues el sujeto no sería sino la actividad ficcional de ese ponerse en obra la subjetividad.

Lo presupuesto en la historicidad del sujeto sería desde siempre su sacrificio, su fin. La muerte, entonces, como escena imaginaria constituyente, en tanto se trata del único *acto* en que la posibilidad de autopresentarse se realiza y se completa. Podríamos decir que, en cierto sentido, el sentimiento de lo sublime en Kant pone en juego una puesta en escena de la muerte del sujeto sobrecogido en una dimensión presintética que como un «sagrado estremecimiento» lo abisma en la dispersión, pero que, sin embargo, lo constituye como tal en tanto espectador melancólico<sup>13</sup> de su propio poder en la figura del individuo. Así el poder no está en esa naturaleza desmesurada, sino en la desmesura de la imaginación. En lo sublime el sujeto queda de algún modo expuesto al «no saber» de una imaginación que todavía no es facultad, como si el sujeto se levantara sobreponiéndose a la fuerza dislocadora que él mismo porta: la dimensión presintética de la subjetividad.

#### LA ORIENTACIÓN DEL TIEMPO EN EL JUICIO REFLEXIONANTE

«La unidad de la conciencia -ha escrito Kant en su primera *Crítica*- es, pues, *synthética* y, no obstante, originaria».<sup>14</sup> La unidad de la conciencia no es simple, en cuanto, para ser tal, ha de poder presentarse a sí misma: unidad, entonces, que se resuelve en la actividad de unir lo diverso de las representaciones en la referencia a sí. Sabemos que en Kant este trabajo de auto-remisión en que la conciencia consiste está elaborado a partir del problema del tiempo.<sup>15</sup> Ahora bien, ¿cuál es el modelo conforme al cual ha de pensarse el tiempo en vista a esta exigencia de originariedad? Tentamos aquí una vía de respuesta, que no pretende ser una exégesis exhaustiva del texto kantiano, siguiendo la noción de belleza trabajada en la *Crítica de la facultad de juzgar*.

Aquí estaría propuesta la belleza como modelo de la subjetividad. La subjetividad se produciría como belleza para presentarse originariamente, o sea, para darse una forma originaria -paradoja del juego mimético-, la de ser fuente y fundamento de toda presentación posible. Lo bello, presentando ante todo la fuerza del propio poder de

13 «La *estupefacción*, lindante en el terror, el horror y el sagrado estremecimiento, que coge al espectador ante la vista de masas montañosas que suben hasta el cielo, de simas hondas y, allí, enfurecidas aguas, de páramos profundamente ensombrecidos que invitan a la meditación melancólica, etc., no es, dada la seguridad en que aquél se sabe, efectivo temor, sino sólo un intento de aventurarnos en ellos con la imaginación, a objeto de sentir, precisamente, el poder de esta misma facultad para enlazar el movimiento del ánimo provocado por ellos con el estado de reposo del mismo y sobreponerse así a la naturaleza en nosotros mismos y, con ello, también a la naturaleza fuera de nosotros, en la medida que pueda tener ella influencia en nuestro sentimiento de bienestar». Immanuel Kant (1991: 182)

14 Immanuel Kant (1993: 157)

15 «Cualquiera que sea la procedencia de nuestras representaciones [...] pertenecen, en cuanto modificaciones de psiquismo, al sentido interno y, desde este punto de vista, todos nuestros conocimientos se hallan, en definitiva, sometidos a la condición formal de tal sentido. En él han de ser todos ordenados, ligados y relacionados. Esto es una observación general que debe tomarse como base imprescindible de lo que sigue». Immanuel Kant (1993: 131). *Crítica de la razón pura*. Y también: «lo que puede preceder, como representación, a todo acto de pensar algo es una intuición y, si esta no contiene más que relaciones [de sucesión, de simultaneidad

presentación, la relación de la subjetividad consigo misma, daría lugar a ésta como el escenario de lo representable, y con ello a una unidad no sustancial de la conciencia. Pero si se toma a la belleza como modelo esta unidad no puede ser nunca definitiva, pues en el juicio de gusto, en tanto juicio reflexionante, no se dispone de la regla para su aplicación, sino del caso que *busca* la regla. Aquí el juicio se cumple en ese ejercicio, como si la conciencia se encontrara en la tensión de esa búsqueda. Ocurre, pues, como si Kant hiciera de ese retardo la condición de la propiedad. Pero si la conciencia sólo se tiene a sí misma en la espera de sí, entonces esa propiedad originaria consistiría en un trabajo de apropiación.

Si en Kant encontramos un desplazamiento de la experiencia estética en relación a lo bello tal como fue pensado en la tradición, la radicalidad de éste consistiría, para decirlo de un modo grueso y esquemático, en que la belleza ya no se entenderá como un atributo o propiedad de las cosas ni como la mera sensación o efecto de agrado que estas puedan provocar, sino como un sentimiento que tiene la peculiaridad paradójica de ser puro. Tal desplazamiento, que implica una interiorización de la belleza, está inscrito en un proceso preparado explícitamente ya con el Renacimiento y el Manierismo, y que se va desplegando no sin hiatos y momentos aporéticos. Así, partimos del supuesto de la interna relación de la belleza -del sentimiento de lo bello-, con la constitución de la subjetividad, comprendida ésta como afección a distancia con las cosas. En este sentido la cuestión de la subjetividad no se puede plantear sólo como la delimitación y separación de una determinada instancia interna respecto al objeto exterior que se le enfrenta, en la medida que para que tal relación tenga lugar, previamente la subjetividad ha de estar separada de sí misma en tanto conciencia de sí. Ya en la primera *Crítica* la distinción entre conocer y pensar da cuenta de cierta desmesura interna del sujeto de saber: «El sujeto ‘no sabe’ de su orden respecto de sí mismo, de *ese exceso que es el pensar en general* y para el cual no existe mundo posible en la experiencia [el destacado es nuestro].»<sup>16</sup> Ese exceso del pensar vendría siendo el sujeto sin sujeto, es decir, la disonancia de la subjetividad. En la diferencia consigo misma se abre la distancia respecto al mundo. Y es en ésta que tiene lugar su reunión, en la actividad sintética del sujeto que previamente ordena la

y de aquello que coexiste con lo sucesivo (lo permanente)], es la forma de la intuición, forma que, al no representar más que lo puesto en el psiquismo, no puede ser otra cosa que la manera según la cual el psiquismo *es afectado por su propia actividad, es decir, por el acto de poner su representación y, consiguientemente, por sí mismo*. Esto es, se trata de un sentido que, por su forma, es interno [el destacado es nuestro]». Immanuel Kant (1993: 87)

16 Sergio Rojas (2008: 51)

experiencia posible para el individuo. En otros términos, no se trata de cómo lo interno puede entrar en relación con el mundo, pues lo «interno» es la propia relación.

Ahora bien, la pregunta que cabría formularse sería la de la necesidad interna que conduce a Kant al problema estético. ¿Qué es lo que el programa kantiano ha de resolver, o a qué han conducido sus preguntas que se hace necesario hacerse cargo de la experiencia estética? Se trata del problema del tiempo. En la *Crítica de la razón pura* ocurre como si el tiempo «se desenrollara como una especie de serpiente y se sacudiera toda su subordinación a un movimiento o a una naturaleza. Deviene tiempo en sí mismo y por sí mismo, deviene tiempo vacío y puro, ya no mide nada. El tiempo ha adquirido su propia desmesura. Sale de sus goznes, es decir, de su subordinación a la naturaleza. Es la naturaleza la que va a estar subordinada a él». <sup>17</sup> Ahora bien, si la unidad de la conciencia está dada por sus síntesis temporales, el problema es, entonces, que la desmesura del tiempo sería la de la propia subjetividad. «La síntesis es síntesis de algo que separa o que desgarrar. Y esa especie de yo kantiano está desgarrado por esas dos formas que lo atraviesan y que son completamente irreductibles una a la otra [la forma de la receptividad y la forma de la espontaneidad]. [...] Es un sujeto que está literalmente rajado, atravesado por una especie de línea que es precisamente la línea del tiempo» <sup>18</sup>

Toda la voluntad sistemática de Kant tendría la índole de un acusar recibo, y no soslayar, esta «inquietante» condición que recorre todo su programa. Así, en la primera versión de la introducción a la *Crítica de la facultad de juzgar*, en el lugar donde se refiere a la facultad de juzgar reflexionante, señala que sin ese «supuesto [«el de la posibilidad de la experiencia como un sistema»] no podemos esperar orientarnos en el laberinto de la diversidad de leyes empíricas». <sup>19</sup> Es su propio descubrimiento -dicho en una frase, que la unidad de la naturaleza es la unidad de la experiencia-, lo que le impide a Kant plantear un sistema de la naturaleza como algo dado y, al mismo tiempo, no poder abandonar la tarea de fundamentarlo. En efecto, no podemos conocer el sistema, y sin embargo resulta ser una «suposición necesaria», es decir, no se trata de hacer *como si* tal sistema existiera, pues su carácter es el de un «supuesto trascendental», y por lo tanto inscrito en la estructura de la razón, no sujeto a un arbitrio psicológico -en esta medida el

17 Gilles Deleuze (2008: 42)

18 *op. cit.*, 63

19 Immanuel Kant (1991: 37)

*como sí* ya forma parte, para decirlo de alguna manera, de esta estructura trascendental. Así, no se puede abandonar esa tarea, pues es en ella que se abre, para el hombre, el lugar de una «fundada expectativa», donde el orientarse no está fundado en el conocimiento, sino que se corresponde con un poder esperar. Lo que sugerimos entonces, cuando subrayamos que la subjetividad se produciría como belleza, sería que en el juicio de gusto estético se cifraría la clave de este *poder* esperar(se) cuando el tiempo deviene laberíntico. Así, la espera se refiere antes que nada a la propia subjetividad, se trata para ella de poder encontrarse en el laberinto que ella misma es.

La condición de ese laberinto, en cierto sentido, es ese tiempo vacío, puro y lineal que, para seguir la imagen de Deleuze, se desenvuelve como una serpiente. Aunque Deleuze hace alusiones explícitas a la fórmula de Hamlet y a los trabajos de Hölderlin sobre la tragedia para pensar la noción de tiempo en Kant, resulta difícil, a propósito de la figura de la serpiente, no recordar a Baudelaire en su prólogo a *El spleen de París*. Nos referimos obviamente a la presentación que Baudelaire hace de su obra, «de la cual no se podría decir, sin injusticia, que no tiene cola ni cabeza, puesto que, al contrario, todo en ella es, al mismo tiempo, cabeza y cola, alternativa y recíprocamente».<sup>20</sup> Esta «serpiente completa» alude al problema de la orientación y la espera, del tiempo y del laberinto y del laberinto del tiempo en la figura de las «villas enormes», de lo accidental, y de los «sobresaltos de la conciencia» del individuo en un tiempo fuera de quicio, disonante, «sin ritmo y sin rima».

Al respecto conocemos la idea orgánica de obra en la matriz aristotélica de la tragedia, en la que la conciencia histórica moderna encuentra quizá, vía muchas mediaciones, uno de sus modelos paradigmáticos, al hacer del antagonismo y la disensión el elemento coagulante del acontecer. La tragedia, dice Aristóteles, es la imitación de una acción, es decir, ante todo, la producción del modelo que estructura y hace inteligible su devenir. Ésta supone una magnitud y un tiempo determinado, sin embargo, aquí el tiempo se cierra sobre sí mismo, o al menos a eso se encamina, y los momentos de la trama estructurada en un principio, un medio y un fin, corresponderían menos a un tiempo lineal que a uno que tiende a curvarse y anudarse en el conflicto que organiza de antemano su desarrollo dramático. Aunque

20 Charles Baudelaire (2008: 15)

si el ejemplo ejemplar de la *Poética* de Aristóteles es *Edipo*, retrospectivamente, con efecto retardado, esta tragedia resulta ser la que abre el lugar de lo moderno: «en *Edipo*, el comienzo y el final ya no riman [...] En *Edipo* el tiempo ha devenido una línea recta, que va ser la línea sobre la cual Edipo vaga errante. La larga errancia de Edipo. Ya no habrá reparación -esto no ocurriría más que bajo la forma de una muerte brutal-. Edipo está en perpetuo aplazamiento».<sup>21</sup> Recordemos que el aplazamiento, la aproximación *constante* al fin, es la forma en que kantianamente se comprende la articulación de una historia universal que, en tanto *idea*, se ofrece al individuo para orientarse en ese tapiz que parece tejido con «hilos de locura», es decir, el espectáculo de la historia del género humano. Sólo esa idea brinda las tensiones anímicas para que el individuo haga de la historia la obra en la que habita y no caiga en un hastío desmoralizante que le ahorre su tarea. Así, si la historia es la casa en la que habita el hombre, entonces la casa sería el proceso de construcción exigido por la subjetividad para orientarse en aquella serpenteante condición.<sup>22</sup>

Ahora bien, la «serpiente» baudelairiana estaría en el filo de la comprensión orgánica de la obra y del sujeto que ahí se articula. No en el sentido de que esté más allá, sino en la medida que expone sus contradicciones. Digamos que sigue la figura de la vida orgánica, pero ahora, como imagen del tiempo lineal, presenta a éste como un límite interno de la subjetividad que se despliega en aquella irreversibilidad del devenir que vuelve infamiliar a la naturaleza en el desmesurado lugar que la suple, la ciudad moderna. La inquietud que trasluce la desatada contingencia de las leyes empíricas desprendidas de la subordinación armónica al tiempo cosmológico y al tiempo del alma, no sólo dificulta o impiden la orientación, sino que, como enfatiza Kant, lo realmente inquietante aquí -lo que hace que la conciencia viva sobresaltada-, es la posibilidad de no poder esperar aquella orientación en la experiencia de un tiempo lineal irreversible. Este tiempo que configura a la conciencia condensa la posibilidad de abandonarse y desistir en la autocomplaciente desgana. Pero a la vez ese tiempo puramente formal y vacío viene siendo la fisura de la conciencia en que el sujeto desiste de sí, es decir, renuncia a ser sujeto, para poder esperarse ahí en su propia imposibilidad. Como si sólo en su errancia pudiera tener lugar la

21 Gilles Deleuze (2008: 51)

22 Ver Immanuel Kant (2004)

auto-afección que lo constituye. Esta noción que pareciera venir a resolver las contrariedades del asunto en rigor esboza el problema de la brecha irremontable en el núcleo del sujeto, en la relación entre pensamiento y tiempo. *Auto* (actividad/espontaneidad/pensamiento) -*afección* (pasividad/receptividad/tiempo). Es lo que Kant refiere como la paradoja del sentido interno: «nosotros sólo nos intuimos según somos afectados interiormente, lo cual parece contradictorio, ya que entonces nos tendríamos que comportar como pacientes frente a nosotros mismos»<sup>23</sup> Lo que determina el aparecer del sujeto en el orden fenoménico es el tiempo, que deja desconocido el origen de la actividad que lo vuelve tal.

### LA IMAGINACIÓN: LA CAUSA AUSENTE

La cuestión espacio-temporal de la distancia y de la espera en la que consistiría la subjetividad sería abordada en la *Crítica de la facultad de juzgar*, en el análisis del carácter estético del gusto. Según éste en el placer que suscita la belleza está implicado un juicio de gusto puro.<sup>24</sup> En principio esto parece un contrasentido, pues ¿qué más inmediato y pasivo que el sentido del gusto, el menos noble que todos por su contacto casi directo con la materia? Sin embargo, es precisamente ahí donde Kant ve el origen de una actividad del juicio que no tiene aplicación en tanto no cuenta con una regla dada. Se trata sólo -nada más y nada menos- de discernir, diferenciar, separar, distanciar, y no en términos empíricos sino *a priori*. El problema podría formularse en los siguientes términos: la belleza, como juicio subjetivo y desinteresado, conlleva una tranquilidad que no solamente se ofrece como lugar de descanso y entretención del sujeto, en tanto de algún modo esa tranquilidad sería la posibilidad de la propia conciencia (de la conciencia de sí como cifra de lo posible). La belleza, en cierto sentido, sería esa distancia que la conciencia es respecto a la naturaleza y respecto a sí misma, en la medida que la tranquilidad sería la medida que permite la relación con el mundo desde sí, y con ello la comparecencia del mundo como representación. Ésta no es un mero doble respeto a una presencia originaria, sino lo que se presenta para y desde sí, con lo cual seguimos en el problema de la paradoja de la mimesis, es decir, el problema de un doble o un fantasma en el origen en la medida que todo comienza con la delegación y la sustitución. Como

23 Immanuel Kant (1993: 167)

24 Respecto a esto especifica Kant: «Un juicio de gusto es, pues, puro, sólo en la medida en que ninguna complacencia meramente empírica se mezcle al fundamento de determinación del mismo». Immanuel Kant (1991: 140)

en el dilema entre arte mecánico («arte de la aplicación y del aprendizaje») y arte bello («arte del genio» que da la regla al arte), ahí donde Kant opone el genio al *espíritu de la imitación*. El artista no copia, sin embargo requiere un modelo o regla a seguir que no puede aprender puesto que se ofrece como don natural. Sucede entonces que ha de guiarse por lo que tiene que producir e inventar.<sup>25</sup> En otros términos, si en el principio está la representación, entonces en el principio no hay principio, todo ya comenzó. Esta imposibilidad de reparación sería la catástrofe que opera como ingreso en un mundo simbólico. En este sentido la historicidad de la subjetividad sería posible por esa falta en el origen que estructura la dinámica de la sustitución y la suplencia.

Podríamos decir que esta conmoción sublime no se opone simplemente a la tranquila contemplación de la belleza. «El ánimo se siente *conmovido* en la representación de lo sublime en la naturaleza, mientras en el juicio estético sobre lo bello de ésta está en *tranquila* contemplación. Este movimiento puede ser comparado (sobre todo en su inicio) con un sacudimiento, es decir, una repulsa y una atracción rápidamente cambiantes hacia uno y el mismo objeto».<sup>26</sup> Ahora bien, por este privilegio de la tranquilidad de la belleza, como instante de recogimiento que posibilitaría la autopresentación, es decir la pura presentación de la conciencia como límite que se pliega sobre sí, para Kant lo sublime no tiene el mismo estatuto que aquella, pues en él está implicada una violencia, una conmoción y alteración, que lo deja fuera del juicio de gusto. En lo sublime, en principio, lo que se presenta es lo ilimitado. El asunto sería, por una parte, que el sentimiento de lo sublime presenta negativamente, al mismo tiempo que la destinación racional de lo humano, y con ello la enormidad de su tarea, también la marca irreductible, el carácter originario de la violencia en la conformación de la subjetividad: su estar fuera de sí. Si en la belleza el tiempo *parece* estar detenido en un instante pleno, en lo sublime el movimiento de la repulsa y la atracción hacen de ese instante un éxtasis temporal. Y sin embargo se trataría del mismo instante, en tanto el texto deja leer que la distinción entre lo bello y lo sublime, subrayadas todas sus radicales diferencias, al menos en un punto no es tan fácil de delimitar. La belleza, para que sea tal, siempre ha de estar en juego *algo más* (un «no sé qué»)

25 Ver *op. cit.*, 217 ss

26 *op. cit.*, 171

para que no se reduzca a lo meramente agradable. Y en lo sublime ha de haber operado ya aquella sublimación de lo bello para que sea un sentimiento estético.<sup>27</sup> *Lo sublime vendría a ser un suplemento originario de la belleza, sin el cual ésta no sería tal.* Así, la belleza, en tanto juicio de gusto, se presentaría como una especie de pasaje hacia sí misma en cuanto límite, es decir, como instancia de *paso* hacia ese *algo más* que es ella misma. O bien ese *algo más* sería el *paso* como tal: «El gusto hace posible, por decir así, el paso del atractivo sensorial al interés moral habitual sin un salto demasiado violento, al representar a la imaginación, aun en su libertad, como determinable en conformidad a fin para el entendimiento, y al enseñar, incluso en objetos de los sentidos carentes de atractivo sensorial, a encontrar una complacencia libre».<sup>28</sup> Y en otro lugar: «Pues si también en esta forma debiera develarse un interés a él vinculado, descubriría el gusto un paso de nuestra facultad de enjuiciamiento desde el goce de los sentidos hacia el sentimiento moral; y no sólo porque a través de ello se estaría guiado a mejor ocupar el gusto en conformidad a fin, sino que también sería presentado como tal un eslabón intermedio de la cadena de las facultades a priori, de las que tiene que depender toda legislación».<sup>29</sup>

Si en el gusto la imaginación juega un papel destacado, no dejan de ser curiosos estos párrafos, pues el *paso* al que el gusto da lugar, siguiendo al propio Kant, no puede ser un eslabón intermedio. A esta cadena la une más bien un eslabón perdido o secreto, cifrado en el del poder de la imaginación, que operaría como una especie de causa ausente. En su libertad, la imaginación no determina ni es determinada, sino que se ofrece como determinable. En este sentido, como en la primera *Crítica*, no constituye un puente, pues para decirlo de algún modo, las orillas que une un puente han de ser de la misma naturaleza, cosa que no sucede aquí (entre la receptividad de la sensibilidad y la espontaneidad del entendimiento). De tal manera que este paso podría ser pensado al modo en que Baudelaire expone a la imaginación, o sea, como un roce: «Misteriosa facultad es esta reina de las facultades. Ella roza a todas las otras; las excita, las envía al combate. Se les parece algunas veces a tal punto, que se confunde con ellas y, sin embargo, es siempre ella misma».<sup>30</sup> El paso entre las facultades no constituye ningún lugar. La imaginación en Baudelaire,

27 La historia de este entrecruzamiento encuentra uno de sus momentos en esta referencia: «En cuanto a Boileau [...], consume la ruptura indicada con la institución clásica de la *tekné*: lo sublime no se enseña, la didáctica es impotente a su respecto; no está ligado a reglas susceptibles de determinarse por una poética; sólo exige que el lector o el oyente tenga comprensión, gusto y 'que sienta lo que todo el mundo siente primeramente'. Boileau toma así el mismo partido que el padre Bouhours en 1671, cuando declaraba que el respeto de las reglas es insuficiente para obtener una obra bella, que además es preciso un 'no sé qué' también llamado *genio* que es 'incomprensible e inexplicable', un 'don del cielo', esencialmente 'oculto' y sólo reconocible por sus 'efectos' sobre el destinatario.» Jean-Francois Lyotard (1998: 100 ss)

28 Immanuel Kant (1991: 260)

29 *op. cit.*, 208

30 Charles Baudelaire (1968: 139)

al igual que en Kant, no tiene territorio alguno. De esta manera su lugar es el límite, se presenta en el combate que desata, en la excitación y puesta en juego de las facultades, en la vivificación e intensificación del ánimo, es decir, se mantiene siempre la misma en la confusión porque su consistencia sería la de un pasaje mimético. Ella no roza, ha sido el linde, el roce mismo. «Sin ella, todas las facultades, por sólidas y agudizadas que sean, son como si no fueran, mientras que la debilidad de algunas facultades secundarias, excitadas por una imaginación vigorosa, es una desgracia secundaria. Nadie puede prescindir de ella y ella puede suplir a algunas.»<sup>31</sup>

### TIEMPO Y BELLEZA: HABITAR EN LA ESPERA

Repitamos algunos momentos de la argumentación kantiana que definen las notas características de la belleza en vista a encaminar una dilucidación de este «armonioso» sentimiento en el que se juegan, no obstante, según su *forma*, irreductibles tensiones de *fuera*. Como señalábamos más arriba la tranquilidad y armonía de lo bello se opone a la violencia y conmoción de lo sublime. Y si bien en el ámbito del análisis estético se pueden separar con nitidez, interesa la copertenencia de ambos. Se trata de no tomarlos como dimensiones opuestas donde finalmente cada una tendría su lugar en un antagonismo que podría resolverse armoniosamente, haciendo rimar el orden de la belleza con el caos de lo sublime. Interesa su disonancia interna. O en otros términos, la violencia que comporta toda tranquilidad: lo inhumano inherente a lo humano. Si sólo lo humano puede ser inhumano: «¿qué otra cosa queda como 'política' más que la resistencia a esta inhumanidad? ¿Y qué otra cosa queda, para resistir, más que la deuda que toda alma contrajo con la indeterminación miserable y admirable de la que nació y no deja de nacer, es decir, con el otro inhumano? Esta deuda para con la infancia no se salda.»<sup>32</sup>

Repitamos entonces. El juicio «esto es bello» es de índole subjetiva. Esta afirmación pareciera surgir del más llano sentido común, que comprende con esto que la belleza es algo relativo a cada cual. Con ello se cae en el contrasentido de estar afirmando una cualidad objetiva, que en tanto tal reclama universalidad, pero que sólo vale según el asentimiento particular de cada uno. El mismo Kant afirmará más adelante que el sano entendimiento es

31 *op. cit.*, 140

32 Jean-Francois Lyotard (1998: 14)

mucho más criterioso y que aquello que vale sólo para él no se presenta como un juicio de conocimiento, en cuanto tal universal y necesario, y que por tanto restringe su validez al de un juicio privado que tiene por fundamento el placer por el que son embargados sus sentidos. Por ello estos juicios no son objeto de *discusión*, precisamente porque nadie pretende que tengan una validez universal. Es más bien la *disputa*<sup>33</sup> -en tanto el sentimiento de lo bello conlleva la *exigencia* de adhesión por parte de todos, una *pretensión* de universalidad que está inscrita en el propio juicio y no en un consenso-, la que muestra ser un indicio de su precedencia respecto a los gustos y preferencias personales. Si bien algo parecido se puede decir respecto a lo bueno, en este caso «debo saber siempre que clase de cosa es el objeto, es decir, debo tener un concepto del mismo».<sup>34</sup> Concepto que es el que precisamente falta en el juicio reflexionante.

Ahora, el placer sensorial, en tanto está determinado por la facultad apetitiva desea la existencia del objeto, por ello no se corresponde con el placer estético, que es desinteresado. «Se quiere sólo saber si la mera representación del objeto es acompañada en mí por complacencia, a pesar de lo indiferente que yo pueda ser en vista de la existencia del objeto de esta representación».<sup>35</sup> Esta indiferencia se refiere al deseo que siempre tiene en vistas la posesión del objeto. ¿Esto quiere decir que el deseo precede a la indiferencia, que el deseo sería más originario? Si y no, porque en la relación estética con las cosas estaría siempre involucrado el pasaje desde el goce inmediato a un proceso de formación, donde lo deseado, digamos, es el no-deseo. Se trata de un gusto puro que, sin embargo, ha de ser cultivado por una comunidad que se pone en obra alrededor de una contingencia vacía o interrumpida por el desinterés, es decir un gusto al que la historicidad le sería constitutiva. Por otro lado ya el deseo implicaría una *distancia*, una diferencia respecto al objeto deseado. En este sentido esa especie de indiferencia originaria sería la posibilidad del deseo al inscribir la falta en la relación. Ahora bien, Kant, para marcar la distinción, al placer sensorial lo llama agrado. Pero la belleza, que pretende universalidad (que es distinto a tenerla), tampoco es asunto de la facultad de conocimiento, pues en el juicio de gusto no se predica nada que de a conocer algo en el objeto, «únicamente [...] la relación con el sentimiento de placer y de displacer».<sup>36</sup> En él, a pesar de la forma lógica que lleva a

33 Immanuel Kant (1991: 245)

34 *op. cit.*, 125

35 *op. cit.*, 122

36 *op. cit.*, 121

pensar lo contrario, no se indica nada que esté en el objeto como atributo que el juicio se encarga de aprehender.

Pero así las cosas en el juicio de gusto no acusamos recibo de ningún conocimiento ni tampoco de alguna afección sensorial producida por algún objeto determinado. ¿Qué siente entonces el sujeto? Siente su propia presencia justo allí donde se ha vaciado de toda sustancialidad, precisamente donde falta. La relación con la representación de la cosa supone una indiferencia respecto a su existencia: «el sujeto -señala Kant- se siente a sí mismo tal como es afectado por la representación».<sup>37</sup> Es decir, no es la cosa la que provoca una afección placentera en un espectador pasivo, sino que el placer se manifiesta a propósito de lo que el espectador hace con la representación. Pero lo que hace es dejarse afectar. En este sentido el placer tendría lugar entre la espontaneidad y la receptividad, en la paradójica brecha de la libre actividad del que pasivamente contempla. Sabemos que no se refiere a la cosa como causa del placer, sino a la representación que suscita en él la puesta en juego de sus facultades cognitivas, entendimiento y sensibilidad -y con esta la imaginación-, en lo que Kant llama una conformidad a fin sin fin. Es decir, ahí donde encontramos al entendimiento y a la imaginación ocupadas en su empresa, presentándose así mismas en su propia búsqueda, sin que logren, por ello, realizar aquella tarea a la que están desde sí avocados. En el juego armonioso de estas fuerzas (lo bello) o en el fracaso que enfrenta a la imaginación a su límite (lo sublime), se produce una tensión, que aunque de distinta índole, en último término mantiene a la conciencia ocupada consigo misma en un goce que ya no es el placer o la mezcla de dolor y placer que los caracteriza por separado: «la experiencia estética, tal y como la define Kant, no quiere limitar la conciencia de contingencia del hombre, que siempre rige como la obsesión y el oscuro miedo escondidos tras el esfuerzo técnico, sino elevar esa misma conciencia de contingencia a conciencia feliz que goza de sí misma».<sup>38</sup>

Ahora bien, en el goce de sí misma la pureza aloja una contingencia. La conciencia necesitaría de la mediación de un elemento extraño, de la ilimitación de lo contingente, en vista a su dichosa autopresentación. Pero no se trata de la elevación de la contingencia sin más, pues ésta se presenta ya como «conciencia de contingencia». En eso lo extraño para la conciencia es ella misma en su familiaridad, que es

37 *Ibíd*

38 J.L. Villacañas (1990: 39)

como decir, la conmoción sublime es ya la tranquilidad de lo bello. La conciencia entonces aparecería como indiscernible del temple anímico que pone en forma a aquellas fuerzas, forma -y fuerza- por la que es justamente afectada. «Las fuerzas de conocimiento que son puestas en juego por esta representación están, así, en libre un juego, porque ningún concepto determinado las constriñe a una regla particular de conocimiento. En esta representación, entonces, el estado de ánimo debe ser el de un sentimiento del libre juego de las fuerzas representacionales a propósito de una representación dada, con vistas a un conocimiento». <sup>39</sup> Así, es precisamente *esta no realización de la tarea*, el hecho de que se mantenga como tal, la que en el juicio de gusto provoca placer, dificultando el goce de la plenitud. Pues la conciencia, conducida a un concepto y a una imagen que no pueden completar es afectada por el trabajo de esas fuerzas que en tanto son sentidas, por la tensión que provoca su no determinación, vivifican el ánimo en el presentimiento de un sentido que no aparece como un constructo del entendimiento, sino que se experimenta, se siente, en ese advenimiento que no se agota en ninguna determinación: un fin sin fin.

La demora en la contemplación implica que el objeto es dado sin ser comprendido. Creo que esta instancia no se acota simplemente a la situación del espectador frente a la belleza natural o la belleza artística, cuya delimitación, por lo demás, no es para nada obvia. Esta demora se dejaría leer como el tiempo de la reflexión en que la conciencia se reúne a distancia de las cosas, es decir, se reúne en la distancia que da lugar al mundo desde el cual las cosas la afectan *en* la representación que es producto de su (im) propia actividad. Si la belleza, aquí, se corresponde con la subjetividad misma, con su reflexividad constitutiva como actividad que no se agota, entonces la subjetividad se desplegaría en ese demorarse a sí misma, que en tanto a hecho suya la diferencia consigo, tranquiliza, es decir, pone en forma a la experiencia como esa unidad sintética que llamamos mundo. Pero ese hacer suya la diferencia es lo que no se realiza en la imaginación productiva con la que se confunde la subjetividad. Lo que no se realiza viene siendo la deuda, el resto que la demora en la producción del espacio-tiempo donde ha de desplegarse.

39 Immanuel Kant (1991: 134)

Podríamos decir que en la demora que la conciencia es, ésta se hace conmensurable con la multiplicidad y va-

riedad de la naturaleza, que así deviene paisaje, mundo posible en la tarea de ponerlo en forma. La naturaleza se ofrece como la casa del hombre porque la imaginación, que en la *Antropología* Kant define como la «facultad de tener intuiciones sin la presencia del objeto [...], esto es, una facultad de representarse originariamente el objeto»<sup>40</sup>, remarcando su carácter productivo, o como diría Baudelaire, su «naturaleza de suplente», ha dado lugar a una originaria relación estética que hace posible tanto al comportamiento cognoscitivo como al práctico moral. Pero si la conciencia es tiempo -tiempo de espera- no habita propiamente en la familiaridad de una naturaleza devenida paisaje, en la tranquila belleza de la casa, sino en su promesa. «Nos quedamos en la contemplación de lo bello -señala Kant-, porque esta contemplación se refuerza y reproduce a sí misma».<sup>41</sup> Lo que se refuerza y reproduce sería la propia puesta en obra: se reproduce la producción infinita que vendría a ser la historia de esa construcción de la naturaleza como espera de la verdad<sup>42</sup>, o sea, como actividad de apropiación.

Si en la esfera cognoscitiva la contingencia (no de las cosas sino de las leyes empíricas) atenta siempre contra la universalidad y necesidad del sistema de la razón, en su disposición estética la contingencia se ofrece para acrecentar la fuerza de las facultades cognoscitivas, que si bien no pueden elevarla a la universalidad, se sienten a sí mismas avocadas por «una voz universal» que «espera confirmación».<sup>43</sup> Pero como esa confirmación implica la determinación de un concepto cuya modalidad no es la del juicio de gusto, el peso recae aquí en la *espera activa* del juego en que la subjetividad se siente a sí misma, justo en el momento en que no puede presentar su determinación última, pues la imaginación como «facultad» de la presentación se sustrae como aquel origen «desconocido» y abismal al que tal retraimiento le sería esencial, precisamente para que sea posible el advenimiento de la presencia. La historia, el tiempo humano, el tiempo habitable, aquí, sería ese presente retraído nunca consumado que se ofrece como promesa de lo que todavía está porvenir: de lo posible en el presente.<sup>44</sup> Sería en relación a la promesa que podría leerse la primacía de la poesía en Kant. Cuando compara la retórica con el arte poético dice: «El orador da, pues, algo que no promete, a saber un juego entretenido de la imaginación; pero también trunca algo de lo que promete y que es, empero, su

40 Immanuel Kant (1992: 71)

41 Immanuel Kant (1991: 139)

42 «Así, también, el juicio sería, por excelencia, el lugar de la historia: no el lugar de la verdad, sino el de su advenimiento». Pablo Oyarzún, en el prólogo a la *Crítica de la facultad de juzgar*, Immanuel Kant (1991: 14)

43 *op. cit.*, 133

44 Así, ocurre como si la autopersección del sujeto implicara de antemano sacrificar ese momento de plenitud. Y es lo que de algún modo Kant aborda en su dilucidación del sentimiento de lo sublime: «La complacencia en lo sublime de la naturaleza es, por ello, sólo *negativa* (en cambio, la complacencia en lo bello es *positiva*), a saber, un sentimiento de privación de la libertad de la imaginación por parte de sí misma [...] Con esto adquiere una ampliación y un poder que son más grandes que los que ella sacrifica, pero cuyo fundamento le está oculto a ella misma, a cambio de lo cual *siente* el sacrificio o la privación y *siente*, a la vez, la causa a la que está sometida». *op. cit.*, 182

anunciado negocio, o sea, ocupar en conformidad a fin al entendimiento. Por el contrario el poeta promete poco y anuncia un simple juego con ideas, pero cumple algo que es de seria ocupación, esto es, al jugar, proporcionar pábulo al entendimiento y dar vida a sus conceptos a través de la imaginación: por tanto, aquél da en el fondo menos, y éste más de lo que promete». <sup>45</sup>

En el límite de la argumentación que da Kant, una manera de abordar esta cuestión sería pensar que ese «más» no está referido sólo a algo así como un contenido no explicitado, reservado con anterioridad para luego sacarlo a relucir como una especie de añadidura. Pues si hay un añadido éste se referiría al suplemento de la imaginación, a ese secreto poder de dar vida, de excitar a los conceptos. O bien, al hecho de que si lo dado en el poema es más de *lo* que el poeta promete, lo dado entonces sería la promesa como tal: la dicha y la desdicha de lo (im)posible. En otros términos lo que daría el poema sería el destino, el extravío en las palabras como destino en la producción de un espacio-tiempo.

Ahora bien, las preguntas sobre el sujeto de la historia con que abrimos estas páginas tendrían en Kant una respuesta: la idea de humanidad. En ella resuena la figura de la autonomía y del progreso. Pero la imaginación kantiana no deja de desbordar desde su «interior» aquella idea. Si la imaginación fisura la presencia (no necesita del objeto para tener intuiciones), está catástrofe de una presencia plena es a la vez la posibilidad de la entrada a un mundo, a una estructura significativa, a un todo de relaciones simbólicas. Así la imaginación productiva sería la catástrofe del sujeto para que éste, en el originario roce del tiempo, pueda devenir tal en ese «permiso de suplir» (presenta intuiciones posibles) que le confiere a la imaginación, en términos de Baudelaire, un «origen divino», es decir, no-humano, no humanista.

45 *op. cit.*, 229 ss

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles (1974). *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

Charles Baudelaire (2008), *El spleen de París*. Traducción de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: LOM.

- (1968), «La reina de las facultades», en *Poesía y prosa*. Traducción de Tabaré J. Freire. Montevideo: Letras.
- Valeriano Bozal (1987), *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor.
- Gilles Deleuze (2008), *Kant y el tiempo*. Traducción de Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus
- Hans-Georg Gadamer (2002). *La actualidad de lo bello*. Traducción de Rafael Argullol. Barcelona: Paidós.
- (1998). *Estética y hermenéutica*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos.
- Immanuel Kant (1991), *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila.
- (1993), *Crítica de la razón pura*. Traducción de Pedro Ribas. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1992), *Antropología*. José Gaos. Madrid: Alianza.
- (2004), «Idea para una historia universal en clave cosmopolita», en *¿Qué es la Ilustración?* Traducción de Roberto Aramayo. Madrid: Alianza
- Philippe Lacoue-Labarthe (2002), *La ficción de lo político*. Traducción de Miguel Lancho. Madrid: Arena Libros
- (2010), *La imitación de los modernos (tipografías 2)*. Traducción de Cristóbal Durán. Buenos Aires: La Cebra.
- Jean-Luc Nancy (2000), *La comunidad inoperante*. Traducción de Juan Manuel Garrido. Santiago de Chile: Arcis/Lom
- Jean-Francois Lyotard (1998), *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Sergio Rojas (2008), *El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant*, Santiago de Chile: Universitaria.
- J-P. Vernant ( 2001), *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel.
- J.L. Villacañas (1990). «Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo», en *Estudios sobre la 'Crítica del Juicio'*. Madrid: Visor.