

Los límites de la teoría kantiana de la expresión y su crítica en Nietzsche

The limits on Kant's Theory of Expression and his critique by Nietzsche

Hans Frex^φ

U. de Chile

hansfrex@gmail.com



Recepción 13.10.2015 Aceptación 25.01.2015

Resumen: El objetivo de Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar* consiste en ofrecer una respuesta a la caída de las leyes trascendentales del entendimiento a una proliferación contingente de casos, donde la facultad de juzgar, ubicada entre las facultades del entendimiento y la razón, tiene que encontrar lo universal contenido en él. “Contingencia”, “límite” y “entre” son nuestras claves de análisis del concepto de expresión de Kant, que es traicionado por su argumento trascendente que remite al espíritu. Propongo que Nietzsche concluye la crítica kantiana de la expresión. Para él el gesto se encuentra ubicado efectivamente entre el cuerpo y la muerte, lo que impide la remisión de la expresión a la subjetividad o a conceptos metafísicos.

Palabras claves: Kant – Expresión – Interioridad – Nietzsche - Gesto

Abstract: Kant's objective in the *Critique of Judgment* is to respond to the fall of transcendental laws of understanding to a proliferation of contingent cases where the faculty of judgment, located between the faculties of understanding and reason, must find universal content within itself. 'Contingency', 'limit', and 'between' are our keys of analysis in Kant's concept of expression, as shown in his transcendental argument in reference to the spirit. I propose that Nietzsche concludes Kant's critique of expression. For Nietzsche, gesture is located between the body and death which impedes the remission of expression to subjectivity or metaphysical concepts.

Keywords: Kant – Expression – Interiority – Nietzsche – Gesture

Palabras preliminares

La tardía caída de cuenta para Kant de una tercera obra que concluya su filosofía crítica, exige a su vez un replanteamiento de toda su arquitectura, ya que si la *Crítica de la razón pura* (CRP) resolvía el problema de la subsunción trascendental,

^φ Licenciado en filosofía y educación por la Universidad de Valparaíso (2012). Magíster en curso en la Universidad de Chile (Becario Conicyt, Magíster Nacional). Distintas presentaciones en coloquios y congresos sobre filosofía contemporánea y publicaciones en el mismo tema en las revistas *Eleutheria*, *Filosofía en movimiento* e *ITER*, XXI.

la tercera *Crítica* plantea el problema de lo contingente, es decir, la caída de la aplicación de las leyes a priori del entendimiento a una proliferación indeterminada de casos empíricos en que se presentan. En este sentido el dato contingente da ocasión para que se reflexione a partir de él lo universal, en caso que se encuentre ya dado en él o, en caso contrario, deba indagarse. Cuando esta relación sea formulada bajo la forma de un juicio, Kant llamará determinante al primer caso y reflexionante al segundo. Dos tipos de juicios reflexionantes organizan la estructura de la *Crítica de la facultad de juzgar* (CFJ)¹: el estético y el teleológico. En ambos casos la ley es pensada de forma diametralmente opuesta como ocurría en las críticas anteriores, y con ello el mundo y la finitud. Así lo expone Oyarzún (1992 a):

En la CFJ, esa pretensión [de la razón finita, que haya mundo] mide el *telos* de la facultad de juzgar reflexionante y lo sitúa en el horizonte del programa entero: en vista de la naturaleza, se trata del paso de la síntesis a priori –es decir, de la determinabilidad de la experiencia a partir de leyes trascendentales que fundan su posibilidad– al sistema, como afinidad de los acaecimientos empíricos bajo leyes particulares que puedan ser coordinadas entre sí, y referidas de este modo a una experiencia coherente a título de totalidad heurística. (p. 12.)

Dado que la filosofía crítica tiene el interés de resguardar los límites de la razón, es preciso que Kant distinga taxativamente los dominios de conceptos que rigen cada una de las facultades según la legalidad de cada una. Kant sitúa entre las facultades del conocimiento, el entendimiento y la razón, a la facultad de juzgar, la que si no tiene su propia legislación, por analogía si posee, su principio propio para encontrar sus leyes. Mientras carece de su campo de objetos como su de dominio, sí tiene su suelo. Acaso en esa ausencia de dominio debe encontrarse la significación del juicio que operará en toda la obra como *Ur-teil*, esto es, partición originaria, cuyo efecto es una subjetivación radical de la naturaleza y del arte, de la bella apariencia de las formas y sus fines determinables de modo trascendental. Sobre estos datos preliminares quisiéramos indicar el horizonte que abordaremos en nuestro trabajo, los conceptos de «límite», «entre» y «contingencia», que convocados a participar en el fenómeno de la expresión llevan la solución de Kant a un punto de crisis que pone en juego el mismo sistema crítico, cuya solución es, por ende, a protegerlo a costa de la expresión.

La segunda mitad del siglo XVIII marca el apogeo del clasicismo y con ello de la teoría de la imitación, cuyo elástico principio se ha estirado para abarcar todas las artes en la obra de Batteux *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paralelamente surge el concepto de expresión que permite definir la naturaleza de la música, especialmente la música absoluta, aquella que carece de texto. En contra del modelo externo, sea de la bella naturaleza o la antigüedad, como ocurre en las versiones modernas de la mimesis, Kant pareciera extraer de la música la

¹ Todas las citas de la CFJ se realizarán del modo tradicional sobre la segunda edición de 1793 (B, seguido del número de página de dicha edición).

expresión, pero remitiéndola inmediatamente a la tradición retórica, no para desacreditar el proceder de la mimesis, sino rehabilitarla en lo que ella guarda de expresión, esto es, la externalización de una imagen originaria en un ectipo, que a su vez remite a ella como origen y originación de su plasmación. Este procedimiento lo realiza el genio por medio del espíritu que vivifica el ánimo e intensifica las facultades del conocimiento que hace oscilar.

Es en este proceso de remisión indefectible a la subjetividad que acontece en el fenómeno de la expresión que postulamos –a modo hipotético aún en vistas a un trabajo de tesis definitivo– que la expresión kantiana requiere aún de una crítica que no traicione lo que en la expresión hay de «límite», «entre» y «contingencia», conceptos que resumen la forma no metafísica de expresión que define al gesto y su diferencia y que Kant refiere solo como lo “innominable”. Quien realiza esta crítica es Nietzsche. El gesto es el lugar de emergencia «entre» lo interior orgánico y lo exterior inorgánico. No es la imagen expresante de la expresión que expresa su origen primordial, sino la emergencia de ese campo de fuerzas que luchan entre sí y su pathos, movimientos, apariencias, interpretaciones, ensayos, meras tentativas destinadas a colisionar y perderse en un instante inefable. Formas de las que serán herederas las expresiones estéticas de las vanguardias artísticas del siglo xx y llevarán a práctica, cuyo destino expresa T. S. Eliot como acaso una versión del gesto en esa dimensión que referimos: “*For us, there is only the trying. The rest is not our business*” (Eliot, 1989, p. 189). Esta es, para nosotros, la última impronta del ensayo [*Versuch*], que Kant introdujera en la filosofía, haciendo ‘como sí’ ésta fuera una ciencia.

La naturaleza trascendente de la expresión kantiana en la tercera *Crítica*

El segundo momento de la “Analítica de lo bello”, según la cantidad, propone que bello es la representación del objeto de una complacencia universal sin concepto. Este momento se encuentra habilitado por el anterior, según la cualidad, donde se propuso que la complacencia relacionada al gusto carece de interés alguno, pues lo que se juzga en él es la representación de un objeto independientemente de su existencia, y dado que la existencia del objeto está determinada por el interés que puede tener el sujeto en él, entonces, si ese interés es excluido de este tipo de juicio, queda dado que el juicio de gusto tiene un carácter universal, cuyo fundamento de determinación refiere al sujeto.

Estos dos momentos –cualidad y cantidad– serán rearticulados en los § 41-42 de la “Deducción de los juicios de estéticos puros” de cara al abandono de la esfera pura del juicio estético y el ingreso al análisis del arte por medio del interés. Ambos vienen precedido por el desarrollo del § 40 “Del gusto como una especie de *sensus communis*” que expone que el gusto puede ser llamado *sensus communis*, puesto que es común a todos y el sentimiento de una representación dada sin concepto es universalmente comunicable. Kant señala en el § 41 “Del interés empírico en lo bello” que la ausencia de interés en el juicio de gusto no excluye necesariamente

que pueda existir un interés en dicho juicio a condición que este enlace sea sólo indirecto, es decir, “el gusto tiene que ser primeramente representado como enlazado a otra cosa para poder vincular la complacencia a la mera reflexión de un objeto, todavía un placer en la existencia de éste (en lo cual consiste todo interés)” (B 162). Esa “otra cosa” puede ser un interés empírico o intelectual. El interés empírico por lo bello es propio de la naturaleza humana y se encuentra promovido por la sociabilidad de comunicar nuestro sentimiento a cada uno de los otros. Pero no es este tipo de interés el que le preocupa a Kant, ya que ofrece sólo un paso “muy ambiguo” de lo agradable hacia lo bueno, que es más alto cuando “éste es tomado en su pureza”.

Esta ambigüedad la esclarece el § 42 “Del interés intelectual en lo bello”, que allana el camino por venir a la prescripción de lo bello en el arte que debe favorecer el sentimiento moral de lo bueno. Así, dice Kant al comienzo de este párrafo, que fue con un buen propósito que quienes quisieron dirigir las preocupaciones de los hombres, “a las cuales impulsa a éstos la disposición natural interna, hacia el fin último de la humanidad, a saber, el bien moral, tuvieron por signo de un buen carácter moral en tomar, en general, interés en lo bello” (B 165). Esta estructura, así dispuesta, echa luz sobre toda la CFJ y su intención final: el fin último de la naturaleza, el fin final que es el hombre, y que pone en acción por medio de la voluntad los fines de la razón, es una “disposición natural interna” que se ve favorecida e incrementada por los signos de lo bello. La apariencia de lo bello, que se juzga a partir del “órgano del sentido interno” (B 58), conserva la misma estructura que la disposición natural interna de la razón que le exige a la naturaleza la realización de sus fines. Este umbral tenue atraviesa la disposición arquitectónica de la CJF y tendrá, como veremos, una importancia insoslayable para la teoría kantiana de la expresión, pues ella se jugará en el poder exteriorizante del genio para expresar las ideas estéticas. Son finalmente los intereses de la razón los que nos señalan que el fundamento de la concordancia a fin de nuestro juicio respecto a las exteriorizaciones de la naturaleza, por lo que no podemos finalmente reflexionar sobre ella si interés alguno:

Pero como a la razón también le interesa que las ideas [...] tengan a la vez realidad objetiva, es decir, que la naturaleza muestre al menos una huella o dé una seña [*Spur / Wink*] de que contiene en sí algún fundamento para admitir una concordancia conforme a fin de sus productos respecto de nuestra complacencia libre de todo interés [...], tiene la razón que tomar interés en cada exteriorización de una concordancia parecida a ésta; por consiguiente, el ánimo no puede meditar sobre la belleza de la naturaleza sin hallarse, a un tiempo, interesado en ella. (B 169)

El interés intelectual en lo bello abre el círculo de la comprensión analógica del arte por medio de la naturaleza y de la naturaleza por medio del arte, pues la concordancia a fin de las exteriorizaciones de la naturaleza con nuestra facultad representativa la tomamos no como un ciego accidente sino como una intención de la naturaleza según “una ordenación legal” y “como este fin no lo encontramos

externamente [*ausserlich*] en ninguna parte, lo buscamos de modo natural en nosotros mismos [*in uns selbst*] y ciertamente en aquello que constituye el fin último de nuestro existir, o sea, en la destinación moral...” (B 170-1). De esta coincidencia de las señas de la naturaleza con nuestra disposición interna para juzgarlas conforme a fin sin fin respecto a la legalidad de nuestro entendimiento, sugiere Kant la posibilidad de interpretar a la naturaleza como una “escritura cifrada” que nos habla por medio de sus formas bellas. De aquí se sigue que el juicio de gusto que aplicamos a los productos del arte no es inmediato, pues o bien es un producto intencionado a engañarnos respecto a ella haciéndonos creer que es naturaleza, pero apenas descubrimos el artilugio, nos resulta insoportable; o bien, es una obra intencionada dirigida a nuestra complacencia, por lo que su fundamento descansa en un concepto.

Así se cierra la revisión de aquellos dos momentos de la “analítica”, la cualidad y la cantidad, para tratar en el § 43 “Del arte en general” la definición de arte que tiene la función de distinguir el arte de la naturaleza, la ciencia y la artesanía. De la primera se distingue porque es una acción u obrar que genera un efecto determinado; de la ciencia, en que siendo una habilidad es una facultad práctica y no meramente teórica, es decir, no debe saber solamente cómo algo debe ser hecho sino que además debe conocer su efecto; respecto a la artesanía, se distingue por último, en que es un arte liberal, esto significa que es como un juego cuya ocupación es de por sí agradable. Al igual que como la primera resolución de la antinomia de la facultad de juzgar teleológica dice relación con que ninguna finalidad de la naturaleza puede prescindir de la causalidad mecánica, este párrafo se cierra con la primera mención al espíritu, que tendrá en adelante una importancia radical para la teoría kantiana del arte, ya que como para todas las artes es menester un mecanismo, sólo el espíritu vivifica la obra.

El espíritu es “el principio vivificante del ánimo” (B 192) que habita en el genio, quien requiere una habilidad determinada para producir el efecto de la obra, pero la pura habilidad, aún en su máxima expresión, produce una obra de arte sin espíritu. La resolución del interés no inmediato del arte se resuelve en los párrafos siguientes por medio de la teoría del genio. Esta resolución pasa por el hecho que el genio no imita a la naturaleza sino que expresa ideas estéticas. Aquí se juega la fundamentación de un principio alternativo para la teoría estética de la mimesis, que en ningún caso podría decirse que la deseche, sino que la recupera completamente en la expresión. Sin embargo, el descrédito de la imitación vino preparado ya por el análisis del juicio de gusto el cual debe ser producido autónomamente por el sujeto dentro de sí y no por imitación externa del juicio de otro. De aquí se sigue el problema de si los modelos del gusto que nos entrega la historia los juzgamos acorde a un principio interno de autonomía o uno externo. Revisemos rápidamente este primer argumento.

El lugar en que esto tiene cabida es el § 17 “Del ideal de la belleza”. Ya con antelación § 16 distinguió la belleza libre [*pulchritudo vaga*] de aquella que es meramente adherente [*pulchritudo adhaerens*], que requiere del concepto de fin que

condiciona su belleza, mientras que la primera es una belleza que existe libremente. Esta es, recordemos, la exigencia del segundo momento de la “Analítica”, que el objeto de la complacencia fuera considerado bello universalmente sin concepto alguno. Al carecer el objeto del juicio de gusto de concepto, no puede tenerse ninguna regla objetiva acerca de lo que es bello. Por lo que el sujeto debe encontrar dentro de sí la regla que permita la correcta aplicación del juicio de gusto y por eso algunos de sus productos se consideran ejemplares, pues no debe adquirirse el gusto imitando a otros:

De ahí se sigue, empero, que el más alto modelo, el arquetipo [*Urbild*] del gusto, sea una mera idea que cada cual debe producir [*hervorbringen*] en sí mismo y según la cual debe él juzgar todo lo que sea objeto del gusto, todo lo que sea ejemplo del enjuiciamiento mediante gusto, e incluso el gusto de cada cual. *Idea* significa propiamente un concepto de la razón, e *ideal*, la representación de un ser singular en cuanto es adecuado a una idea. Por eso aquel arquetipo del gusto, que por cierto reposa en la indeterminada idea de la razón de un máximo, pero que no puede ser representado por conceptos, sino sólo en una presentación [*Darstellung*] singular, puede ser mejor llamado el ideal de lo bello, que nosotros, aunque no estemos en directa posesión del mismo, tendemos a producir en nosotros mismos. Será, no obstante no más que un ideal de la imaginación, precisamente porque no descansa en conceptos, sino en la presentación; y la facultad de la presentación es la imaginación. (B 54)

Sentado este precedente de la producción interna del gusto en nosotros mismos, conforme al cual juzgamos la multiplicidad de formas en que se nos presenta la naturaleza bella surge, como dijimos, el problema de si el arte clásico lo juzgamos internamente conforme a ese principio o por mera coerción externa, por imitación. Pero dado que el juicio tiene pretensión de autonomía: “se exige que el sujeto juzgue por sí mismo [*für sich*] sin tener necesidad de ir a tientas, por medio de la experiencia, entre los juicios de los otros e instruirse previamente de su complacencia o displacencia ante el mismo objeto” (B 136). Este es el caso del arte clásico, que a la época de Kant y producto de los desarrollos llevados a cabo por Winckelmann, aparece como modelo de la producción artística y, que por su precursoriedad [*Vorgang*] parece indicar una fuente a posteriori del gusto. Contra esta posibilidad Kant sugiere la sucesión que da el autor ejemplar:

Sucesión [*Nachfolge*], que se refiere a un curso previo, y no imitación, es la expresión recta para toda influencia que puedan tener en otros los productos de un autor ejemplar; lo cual no significa más que beber de las mismas fuentes donde bebió aquel mismo y aprender de sus precursores sólo el modo de portarse a ese propósito. Pero entre todas las facultades y talentos es el gusto, precisamente, aquel que ha mayormente menester –porque su juicio no es determinable por conceptos y preceptos– de ejemplos de aquello que en el curso continuo de la cultura se ha conservado por más tiempo en

aprobación, a fin de no volverse, al punto, otra vez zafio y caer de nuevo en la rudeza de los primeros ensayos. (B 139)

Las primeras preocupaciones de la humanidad por la belleza, que la hicieron ingresar a la civilización, llevaron su destino hacia la producción del autor ejemplar señalado por la antigüedad clásica. El esfuerzo realizado por él constituye una rica herencia que nos permite encontrar el modelo del gusto en la misma fuente en que él bebió. Así como no existe un solo uso de nuestras fuerzas que no haya procedido por medio del ensayo y del error, ellos nos indican nuestro propio camino a seguir: “y no para hacer de los sucesores simples imitadores [*Nachfogenden / Nachhamern*], sino para poner a otros, a través de su proceder, en la huella, a fin de que busquen en sí mismos los principios y tomen su propio camino, a menudo mejor” (B 138). Si la imitación permaneció en vilo, como fuente externa a posteriori por la que encontrábamos el ideal de belleza, ella es definitivamente abandonada con la sucesión que funda el autor ejemplar, pues no exige nunca una imitación de él, sino que por medio de su ensayo acicatea a sus herederos a la búsqueda de ese principio interior en el que él mismo bebió. Si la sucesión y el ideal del gusto rechazan la imitación, el sujeto debe encontrar “en su interior” el arquetipo de la belleza con el cual pueda juzgar los casos que le presentan la naturaleza o el arte. Esta “versión hacia la interioridad” (Oyarzún, 1992 b, p. 90) propongo que debe interpretarse como una ilustración del gusto, producto de su pretensión de autonomía. Ahora bien, la contraparte de esta ilustración estética se encuentra en la producción de la obra de arte por parte del genio, quien logra expresar ideas estéticas únicamente a condición que se haya emancipado él a su vez de la imitación. Como hasta acá ha sido manifestado, este principio de imitación debe ser restringido a la externalidad que se impone sobre el juicio, por la ausencia del ideal de belleza producido en nosotros. La tutoría del gusto se impone en el descrédito extremo opuesto al genio respecto a sus productos como “remedo simiesco” (B 201 y B 185).

El lugar que ocupa el estudio del genio va del párrafo § 46 al 50 y lo orientan dos vectores cardinales: salvar la cualidad intencionada de la obra de arte y proporcionar un relevo a la teoría de la imitación, producto de una versión hacia la interioridad equivalente al ideal del gusto. De este nuevo principio sustitutivo de expresión, Kant enarbola la provisoria clasificación de las artes. Como hemos reiterado, no es la imitación la que es superada por Kant, sino sólo su versión moderna, que encara la imitación de la bella naturaleza siguiendo el patrón clásico de ella o bien, en su versión clasicista, como imitación de la antigüedad. Esta versión conoce su apogeo en la interpretación de Batteux quien propone en *Les beaux arts réduits à un même principe*, a la imitación como el principio rector de todas las artes. Ante lo determinado de la representación que opera dentro de la imitación, la música carece de un objeto determinado al que pueda ser aplicado bajo dicho principio. De ahí que por su carácter abstracto, se acuñara el concepto de expresión para definirla a mediados del siglo XVIII, sobre todo a la denominada música absoluta, que carece de texto y que será para el romanticismo el centro de

gravidad de la teoría estética. Ahora bien, la expresión como tal, es heredera de la tradición retórica, cuya técnica puede definirse como el arte de la bella expresión, por lo que se encuentra inalienablemente ligada a la lengua. De aquí Kant extrae el principio de la expresión para, de alguna forma, arrebatárselo a la música y dar un nuevo fundamento metafísico al paradigma de la mimesis. De toda esta disputa será la expresión la que sobreviva para encumbrarse sobre la imitación, abanderando la música para culminar su proceso en el definitivo abandono del modelo en las vanguardias artísticas en las primeras décadas del siglo XX. El resorte, en fin, por el cual Kant emancipa al arte de la imitación servil de lo externo en la sección del arte, es el genio, que en él define así en el § 46 “El arte bello es arte de genio”:

Genio es el talento (don natural), que le da la regla al arte. Dado que el talento, como facultad productiva innata del artista, pertenece, él mismo a la naturaleza, podría uno expresarse también así: genio es la innata disposición del ánimo (*ingenium*) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte. (B 181)

Dado que la condición para que plazca la naturaleza es que tenga viso de arte (*als Kunst aussah*) en su conformidad a fin con nuestras facultades de juzgar y, a su vez, del arte, que tenga éste viso de naturaleza (B 179), el genio es el sello que cierra de este círculo analógico, pues si la naturaleza es fecunda en su actividad productiva, no lo será el arte si se atiene a la servil imitación de ella y la naturaleza tampoco nos lograría interesar si no viéramos en ella cierto interés por su escritura cifrada, y su viso que nos advierten de su disposición a ser enjuiciada por nosotros a propósito del placer gratuito que nos genera dicho juicio y permite sentirnos acogidos en ella en dicha concordancia. Cuatro propiedades caracterizan al genio: 1) La originalidad, pues él es un talento para producir algo para lo cual no existe ninguna regla determinada. 2) Sus productos no pueden ser originados por imitación, sino que sus obras deben ser modelos, es decir, ejemplares. 3) Él mismo no puede describir o explicar como pone en pie su obra, del modo como lo hace la ciencia, sino como la naturaleza. 4) Por medio del genio, la naturaleza le prescribe, por lo mismo, la regla no a la ciencia, sino al arte.

Así se derivan dos hechos notables, uno es que “el genio ha de ser totalmente contrapuesto al *espíritu de imitación* [Nachhamunggeiste]” (B 183); y el otro consiste en que así como para juzgar un objeto bello se requiere gusto, el genio define la producción de objetos bellos. “Una belleza natural es una cosa bella; la belleza artística es una bella representación [*schöne Vorstellung*] de una cosa” (B 188). Sin embargo, al momento de definir las facultades que participan e interactúan en el genio la representación, íntimamente arraigada a la imitación, pierde relevancia, siendo reemplazada por la facultad de la presentación, que es la imaginación. En este proceso textual se configura el paso decisivo a la expresión, que le conviene al genio. Ahora bien, estos pasajes aludidos configuran silenciosamente un espectro que va de la imitación a la expresión, en cuyo extremo se encuentran la representación y la expresión, pasando por la presentación, pues teniendo el arte la capacidad de entregar una bella representación de cosas feas, a saber, las furias,

las enfermedades, las devastaciones de la guerra y todos las cosas de esa índole que se tienen por nocividades, pues basta “la bella representación [*schönen Vorstellung*] de un objeto, que es propiamente sólo la forma de la presentación de un concepto” (B 190) para ser comunicado universalmente. El principio general de la bella representación artística es abandonado en el tránsito hacia la expresión. Dado que la facultad de presentación es la imaginación y ésta junto al entendimiento componen las facultades que oscilan fuertemente en el genio por medio del espíritu que obra en él, la presentación dará paso a la expresión, de la misma forma que era la presentación la facultad por la que comparecía el arquetipo del gusto, el ideal de lo bello. En este sentido se puede sostener: “Con el nombre de presentación se entreteje, al comienzo tímida, hasta equívocamente, luego con siempre crecido énfasis, un segundo nombre: *Ausdruck*, expresión” (Oyarzún, 1992 b, p. 94). Es a propósito del espíritu que la presentación jugará un rol decisivo:

Espíritu en acepción estética, significa el principio vivificante del ánimo. Pero aquello a través de lo cual este principio vivifica el alma, el material que para ello aplica, es aquello que, en conformidad a fin, pone en oscilación las fuerzas del ánimo, esto es, en un juego tal que por sí mismo se mantiene y aun intensifica las fuerza para ello.

Ahora bien, yo sostengo que este principio no es otra cosa que la facultad de la presentación [*Darstellung*] de *ideas estéticas*; y bajo *idea estética* entiendo aquella representación [*Vorstellung*] de la imaginación que da ocasión a mucho pensar [*viel zu denken veranlast*], sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún *concepto*, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede alcanzar ni hacer comprensible. Fácilmente se ve que ella es una pareja (*pendant*) de una *idea de la razón*, que inversamente es un concepto al que no puede serle adecuada ninguna intuición (representación de la imaginación). (B 192)

Si lo que se juzga bello en el caso de la naturaleza es la forma de la representación del objeto considerado bello, el análisis de la obra de arte enriquece el análisis del juicio estético puro de manera considerable, ya que introduce en él el proceso mismo de formación de esa forma desde el espíritu hasta la instancia en que se nos presenta de forma exteriorizada. Esta formulación no es redundante, ya que no toda presentación es una exteriorización, sino sólo aquella que expresa el genio, en donde actúa el espíritu, que insufla vida en la materia de su producción, tras haber intensificado y hecho oscilar sus fuerzas del ánimo. La imaginación tiene en el genio dos funciones: una productiva [*productive*] y otra creadora [*schöpferische*]. Esta facultad productiva es, dice Kant, “por cierto muy poderosa en la creación” y con ella nos entretenemos donde la experiencia se nos hace cotidiana e incluso, por medio de ella, la transformamos según leyes analógicas, pero también según principios que residen en la razón, entonces “sentimos en ello nuestra libertad respecto a la ley de asociación” a partir del material que nos da la naturaleza, pero que al ser “reelaborado por nosotros con vistas a algo totalmente distinto”, este producto que

difiere de la naturaleza y a su vez la supera (B 193). Esto en cuanto a la imaginación.

Respecto a la *idea estética*, Kant dice que es una pareja de una *idea de la razón*, y es el espíritu, la facultad que la presenta. En este sentido la presentación [*Darstellung*], como dice Oyarzún, “denomina al proceso de la imaginación por el cual un contenido inteligible es puesto en condiciones concretas de intuibilidad, así como también el propio resultado de este proceso.”² Sin embargo no puede serle presentada a esta idea estética ningún concepto determinado. Esta esencial inadecuación “da mucho que pensar” y ningún lenguaje alcanza ni hace comprensible porque carece de cualquier fundamento de determinación. Es el concepto de representación lateral el que define esta inadecuación:

A las formas que no constituyen la presentación misma de un concepto dado, sino que sólo expresan, como representaciones laterales [*Nebenvorstellen*] de la imaginación, las consecuencias enlazadas a él, y el parentesco suyo con otros conceptos, se las denomina *atributos* (estéticos) de un objeto, cuyo concepto, como idea de la razón, no puede ser presentado adecuadamente. (B 195)

Un atributo que la imaginación asocia a una representación lateral, carece de expresión concreta o conceptual. El conocimiento racional, en la medida en que se refiere a un objeto por medio de conceptos puede, si bien, ser expuesto de múltiples formas e incluso no sin elegancia, la belleza de su exposición es puramente accesoria y no afecta en lo más mínimo el contenido de dicho conocimiento. Sin embargo, para la producción del arte bello, la presentación de la idea, en cuanto expresión, es indiscernible de ella, ya que se juzga conforme a fin en su forma y cada variación en su presentación la afecta indefectiblemente. Por eso habla Kant de sensaciones y representaciones laterales. Remito nuevamente a Oyarzún (1992 b) para explicar el punto:

De esta perspectiva, la referencia a la expresión es el expediente del que se vale Kant para acusar la excedencia de la idea estética respecto de todo esfuerzo por incorporarla a una unidad determinable. “Expresión” designa inicialmente la insuficiencia de tal esfuerzo, por lo que queda contrapuesta a la presentación. (p. 94)

Si la presentación parecía avisar el tránsito que ocurría desde la representación a la expresión, termina ésta siendo contrapuesta a aquélla. La expresión es ampliada por Kant en el siguiente pasaje:

En una palabra, la idea estética es una representación de la imaginación asociada a un concepto dado, la cual está ligada a una multiplicidad tal de representaciones parciales, que no se puede hallar para ellas ninguna expresión que designe un concepto determinado y que deja, pues, pensar a propósito de un concepto mucha cosa innominable [*Unnennbares*], el

² *Íbid.*, p. 93.

sentimiento de lo cual vivifica las facultades del conocimiento y al lenguaje, en cuanto mera letra, asocial el espíritu. (B 197)

En tanto que la idea estética es la representación de la imaginación para la que no existe un concepto adecuado, ésta se expresa mediante representaciones laterales, cuyos parentescos con otros conceptos se denominan atributos estéticos, pero tampoco encuentran éstos un concepto determinado que pueda ser presentado adecuadamente. Su presentación, sin embargo, en su insuficiencia innominable, para lo cual no existe expresión alguna, amplía el mismo concepto de expresión. Si un concepto determinado es lo nominable por excelencia, “lo expresivo –dice Oyarzún– podrá designar tanto la puesta en palabra de un contenido conceptual establecido, como la exteriorización de un contenido ideal que carece de nombre.” (1992 b, p. 95.) Esta coincidencia de la exteriorización de la idea estética con la expresión, que liga el lenguaje a la vivificación de las facultades del conocimiento y la mera letra al espíritu, incorpora en el cuerpo de su contingencia el sello que define la facultad más propia del genio, la de dar ese cuerpo contingente a una idea estética, de manera que parezca su obra un libre producto de la naturaleza que favorece la reflexión moral y no un artificio de vanidad presumida, en cuyo descrédito cae el barroco. Así incorpora Kant los momentos descritos de la expresión a la definición del genio:

El genio consiste, entonces, propiamente, en la feliz relación que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, de descubrir ideas para un concepto dado y, por otra parte, encontrar la *expresión* para ellas a través de la cual puede ser comunicado a otros el temple subjetivo del ánimo por ese medio efectuado, como acompañamiento de un concepto. El último talento es propiamente aquel que se denomina espíritu; pues expresar lo innominable en el estado de ánimo a propósito de una cierta representación y hacerlo universalmente comunicable –consista la expresión en lenguaje, pintura o plástica–, exige una potencia para aprehender el juego de la imaginación que pasa velozmente y para unificar en un concepto (que es, por eso mismo, original, y abre, a la vez, una nueva regla que no ha podido ser inferida de ningún principio o ejemplo precedente), el cual puede comunicarse sin la coartación de las reglas. (B 198)

El genio engrandece a la humanidad en su conjunto al hacer comunicable la excepcionalidad de su obra, pero junto a ella, y esto es lo importante, “el temple subjetivo del ánimo”, por lo que nos hace sentir el espíritu cuya oscilación de las facultades se movieron en él. Esta ocasión de la que nos hace partícipes, lleva el signo de la ilustración, pues no sólo funda una escuela de talentos y guía a otros por medio de su ensayo a buscar en sí mismos la fuente de la que él bebió, sino que además nos pone en camino del aprendizaje del juego de la imaginación para la captación de conceptos. Es decir, con sus obras el genio no le habla sólo a las escuelas de artistas, sino que a la humanidad entera y tales productos son las

conquistas del espíritu que se expresan en él. El interés particular del genio se suspende en su obra y se ofrece a la comprensión universal que favorece, por tanto, a las demandas del conocimiento y la moralidad. El genio lo podríamos definir también en términos ilustrados como la emancipación del espíritu en el hombre. En esta pugna de lo universal de su espíritu y lo particular de sus vivencias las poéticas románticas encontrarán el terreno fértil para sus mitos, hasta que finalmente se prescinda de la noción de genio. Antes de ello, sin embargo, es la belleza misma (tanto la natural como la artística) la que define ahora Kant como expresión de ideas estéticas (B 204); esto en el contexto indeciso de la división de las artes a falta de un principio más seguro, siguiendo la analogía de la expresión.

Echemos rápidamente una mirada a esta división, no en relación a su principio unificador, sino a su tipología, con tal de discernir en la última mención de la expresión por parte de Kant. De acuerdo a dicho principio, las artes se dividen en artes de la palabra, artes plásticas y aquellas que son del bello juego de las sensaciones. Es respecto a la segunda que se refiere dicho señalamiento:

2) Las artes plásticas (*bildende*) o las de la expresión de las ideas en la *intuición de los sentidos* (no a través de representaciones de la mera imaginación, que son concitadas por las palabras) son las artes de la *verdad de los sentidos* o bien de la *apariciencia de los sentidos*. Llámase la primera *plástica*, *pintura* la segunda. Ambas hacen de figuras (*Gestalten*) en el espacio expresión para ideas [...] La idea estética (arquetipo, imagen originaria [*Urbild*]) está en el fundamento de la imaginación; mas la figura que constituye la expresión suya (ectipo, imagen ulterior [*Nachbild*]) es dada ya en su extensión corpórea (tal cual existe el objeto mismo), ya de acuerdo al modo en que ésa se retrata en el ojo (según su apariciencia en una superficie). (B 207)

La distinción realizada respecto al gusto entre la coerción externa de la imitación en el juicio y la producción interna del modelo de la belleza es, de alguna manera, transpuesto a la expresión, si se tiene que la coerción externa del juicio corresponde al “remedo simiesco”. En ese juicio de belleza ocurría la “versión hacia la interioridad” producto que la referencia de la representación juzgada bella no era el objeto, sino el sujeto. Y en la conformidad a fin de la presencia del objeto con nuestras facultades de conocimiento se asentaba nuestro sentimiento de placer. Esto no corresponde exactamente con la expresión si a la imagen originaria que es la idea estética, se le da una correspondencia exteriorizante en una imagen posterior que expresa por medio de la exteriorización de la imagen originaria. El *Urbild* es lo expresado de la expresión y el origen a su vez del *Nachbild*. El ectipo, que ha sido exteriorizado en la expresión, permanece vinculado por medio de una relación de originación con el arquetipo. En este doble movimiento de exteriorización de la expresión y de remisión de lo expresante a lo interior originario, la idea estética, se consolida en el fundamento de la imitación luego que lo que ha sido rechazado de ella es su versión moderna. La expresión no excluye a la imitación si esta no se reduce a una imitación de las apariciencias externas, que es como se nos

presenta la bella naturaleza, sino que obedece a la autenticidad de la expresión y expresa las ideas estéticas como si fuera naturaleza. Así comenta Oyarzún (1992 b) este doble movimiento que remite a su interior originación:

Expresión designa, pues, la relación entre el arquetipo y el ectipo, pero de tal modo que la hace pensable como una relación de surgimiento, de originación. Expresión, entonces, es originación, producción originaria. Con ello quedan dos cosas afianzadas: el movimiento de exteriorización (*aus*) del modelo originario, como entrega del mismo en un concreto, y el permanente vínculo interiorizante que re-asume el ectipo como adecuada concreción del modelo. (p. 97)

Queda, entonces finiquitada la CFJE, con la rúbrica de la interioridad subjetiva por sobre la contingencia que se nos presenta de forma externa. La exteriorización (*aus*) de la *Ausdrücken* es un *Nachbild*, que expresa el *Urbild* como su “vínculo interiorizante”, que a su vez es su origen desde donde viene a ser. Así, el centro de gravedad del análisis de Kant se mueve hacia el interior de la subjetividad, porque ella es el destino del espíritu, en tanto que éste es pura interioridad vivificante. La destinación práctica de la razón impone su voluntad a la naturaleza por sobre cualquier contingencia no esperada y con ello, la naturaleza bella y las bellas artes son subjetivadas conforme a la determinación analógica de comprensión, por lo que no nos queda más que responder ahora respecto a la naturaleza juzgada bella que ella es también la expresión del arquetipo originario que nos llama a complacernos en su juicio estético y nos acoge para ello. Este mismo proceso de subjetivación será aplicado en la segunda parte de la CFJ de cara al fundamento teleológico de la naturaleza, por lo que la intención del programa de la tercera *Crítica*, podemos aventurarnos ya a decir que zozobra en cuanto no logra mantener su estructura mediadora entre la CRP y la CRPr, abandonándose al clausura trascendente de la subjetividad para el finiquito de su “negocio crítico”.

La clausura nietzscheana de la expresión en el espacio de la diferencia

Sin embargo, Kant le da forma a una representación cardinal de la expresión que ha reinado en nuestra cultura durante milenios, que es precisamente la exteriorización, por medio de la forma, de un contenido interior. Entonces cuando interrogamos una obra de arte por su significado, preguntamos en otras palabras qué expresa y, por medio de su forma, indagamos su idea, sea cuál sea aquella que nos importe, social, psicológica o la visión de mundo que expresa. Pero entonces nos mantenemos dentro de la concepción tradicional de la expresión. Heidegger (2002), expone sintéticamente aquella concepción de la expresión, que fundamentaba Kant, de la siguiente manera:

Primero, y antes que nada, hablar es expresar. La representación del habla como exteriorización es la más corriente. Presupone un interior que se exterioriza. Si se entiende el habla como exteriorización entonces es

representada exteriormente y ello particularmente si se retrotrae dicha exteriorización hacia un interior. (p. 11)

El habla y la expresión, así expuestas permanecen en el ámbito de la metafísica que quiere superar. Entonces, el poema que da ocasión a su reflexión, no expresa en sus versos un significado que de pie a sus formulaciones ontológicas, son ellos mismos los que convocan a las cosas, las gestan en su nombrarse. Esta gestación abre un espacio en la interpretación que no es más el de la interioridad subjetiva de la expresión. La invocación de la cosa gesta un mundo en el que las cosas moran. Pero lo que aquí nos interesa no es el argumento de Heidegger sino la raíz del gesto, que es gestar: “Nuestro idioma alemán antiguo denomina la *Austragung* [gestación]: *bern, bären*, de donde vienen las palabras *gebären* (estar en gestación, parir) y *Gebärde* [gesto, ademán]. «Coseando» las cosas son cosas. «Coseando» gestan mundo” (Heidegger, 2002, p. 16). Esta gestación, que no es ya la exteriorización de la idea estética kantiana, abre el espacio del gesto en que Heidegger quiere ubicar la interpretación de Trakl: este espacio de encuentra entre el mundo y las cosas. Es el Medio que se llama *zwischen*. El argumento de Heidegger nuevamente es secundario respecto a nuestro interés, pues lo que nos interesa aquí es la precisión respecto a este espacio. Según Heidegger, *zwischen* corresponde al latín *inter*. Pero no es en la unión entre mundo y cosa donde habita la intimidad que ocurre la gestación, pues ésta existe sólo en la diferencia entre ambos, “en su *unter*, reina el *Schied*”, en su *Unter-Schied* se da esa intimidad. “La intimidad de la Diferencia es lo unitivo de la $\Delta\iota\alpha\phi\omicron\rho\acute{\alpha}$, de la gestación terminal, habiendo llevado de un extremo a otro [*durchtragender Austrag*]” (Heidegger, 2002, p. 18). La diferencia es el Medio de la intimidad y la gestación. Esta intimidad para Heidegger es exigida por la correspondencia [*entsprechen*] del habla y la escucha. Foucault (2011) pareciera estar discutiendo esta posición cuando su método abre un espacio sin interioridad ni promesa.

No queriendo en cualquier caso abandonar el planteamiento de Heidegger, sino sólo realizar una rectificación respecto de algo que es discutible, quisiera situar al gesto en ese espacio del «entre» dentro de lo que es la crítica de Nietzsche a la expresión, con el matiz diferenciador de Foucault, sin promesa de intimidad. Ya se ha señalado que Nietzsche concluye la crítica kantiana en su genealogía de los valores (Deleuze, 2002), también habría que agregar su crítica de la expresión en el gesto. Si Kant se hace cargo en la CFJ del severo problema de la contingencia, y para ello la ubica en la arquitectura de su sistema crítico entre las otras dos críticas, la necesidad de mantener la apariencia en su juicio de gusto y la naturaleza en su juicio teleológico dentro de la interioridad subjetiva impide dar cuenta, finalmente, del fenómeno concreto de la expresión si no es por la referencia irremisible de la interioridad, es decir, de la metafísica, ya que esa interioridad es tanto originaria como originante, lo que frustra, en última instancia, aquello que hay de inaprensible e inexpresable de la expresión, su gesto, y que termina, por lo mismo, en un idealismo de la forma; y forma y expresión son contrarios, sacrificando la expresión por lo que hay de forma en ella.

En este sentido propongo que Nietzsche concluye la crítica kantiana. A falta de un concepto concreto, Kant recurrió al espíritu para dar cuenta de ese origen de la expresión. Nietzsche, desde el período de sus investigaciones ilustradas sobre la procedencia de los valores morales, se pone al día también con todo tipo de material científico existente a la fecha sobre la vida para realizar una explicación científica de la doctrina del eterno retorno de lo mismo. El ingrediente temático más importante de esta validación científica es, desde luego, su concepción de la vida. Mientras que para Kant su idea lata de organismo refiere a la naturaleza en su totalidad, para Nietzsche la vida no es más que una forma de lo inorgánico; es en la vida donde comienza el error, cuando trata de dar cuenta de lo inorgánico, allí donde no existe error alguno. Esta distinción nos permite calibrar de manera más precisa nuestra hipótesis. Sí la expresión es parte del error, de la metafísica, entonces el gesto habría que situarlo en el espacio «entre» lo orgánico y lo inorgánico. El gesto emerge, más precisamente, «entre» lo orgánico y lo muerto. Nietzsche discute justamente contra cualquier posición posible de tomar a partir de la tercera *Crítica* de Kant, a la que alude respecto a los juicios que realizamos sobre la naturaleza:

Cuidémonos de pensar que el mundo es una criatura viviente [...] Nosotros ya sabemos aproximadamente qué es lo orgánico: ¿deberíamos cambiar nuestra interpretación acerca de lo indeciblemente derivado, tardío, raro, azaroso –que sólo percibimos sobre la corteza de la tierra–, por algo esencial, universal, eterno, como hacen aquellos que llaman organismo al universo? Eso me da náuseas. Cuidémonos también de creer que el universo sea una máquina; sin duda, no está construido de acuerdo a una finalidad, y con la palabra ‘máquina’ le concedemos un honor demasiado alto [...] ¡Pero cómo habríamos de censurar o alabar al universo! ¡Cuidémonos de imputarle impiedad e irracionalidad o su contrario!: ¡no es perfecto, ni bello ni noble, y no quiere llegar a ser nada de de todo eso, no aspira en absoluto a imitar al hombre! ¡El universo no puede ser representado de ninguna manera mediante nuestros juicios estéticos y morales! [...] Cuidémonos de decir que la muerte se opone a la vida. Lo viviente sólo es una especie de lo muerto, y una especie muy rara. (Nietzsche, 1999, p. 106)

La crítica del § 12 del Tratado segundo de *La genealogía de la moral* a la función como origen del órgano y el despliegue de su teoría de la voluntad de poder tienen el propósito de criticar por una parte todo finalismo de la naturaleza y, en última instancia de lo humano y, por otra, de introducir la idea de vida como producto de un azar y una lucha ciega de fuerzas entre sí que sigue operando aún en cualquier concepción metafísica. La muerte de Dios no tiene otra intención que poner en escena esa pugna de fuerzas y no dejarla en los bastidores del trasmundo. Por otra parte, el eterno retorno es la forma de comprender lo inorgánico sin incorporarlo, es decir, como muerte y estar en capacidad de soportar su pensamiento, no reduciéndolo a las categorías de comprensión propia sino en su diferencia. Esta diferencia es el espacio de lucha entre las fuerzas. Al carecer ya la naturaleza de

una interioridad finalista en el hombre o al estar impedida ya de hacernos señas para regocijarnos en su belleza al corresponder con nuestras facultades, ella ya no se expresa. Si la genealogía ha denunciado la invención de la subjetividad, entonces ni siquiera el sujeto es ya capaz de expresar cosa alguna, primero porque carece de interioridad y segundo porque de haberla tampoco hay algo así como ideas estéticas. Queda el gesto entre la vida y la muerte:

– todos los movimientos deben entenderse como gestos [als Gebärde aufzufassen], como una especie de lenguaje por medio del cual las fuerzas se comprenden. En el mundo inorgánico no existe el malentendido, la comunicación parece perfecta. En el mundo orgánico comienza el error. En el mundo inorgánico no existe el malentendido, la comunicación parece perfecta. En el mundo orgánico comienza el error. ‘Cosas’, ‘substancias’, propiedades, activ-‘idades’ – ¡todo esto no debe proyectarse en el mundo inorgánico! Son los errores específicos gracias a los cuales viven los organismos. ¿El problema de la posibilidad del ‘error’? La oposición no es entre ‘falso’ y ‘verdadero’, sino entre las ‘abreviaturas de los signos’ y los signos mismos. Lo esencial es: la constitución de formas que representan muchos movimientos, la invención de signos para especies enteras de signos. (Nietzsche, 2008, pp. 47-8)

El movimiento es el mutuo entendimiento entre las fuerzas. Cada una de ellas es un gesto que se entiende perfectamente con otro en el mundo inorgánico. La vida introduce el error en el gesto cuando trata de captarlo por medio de una remisión a la subjetividad, una sustancia o, simplemente cosas y lo interpreta entonces como expresión, signándole a ella un significado. Simon señala que “entender el «signo mismo» en lugar de su «abreviatura» significaría sin embargo no preguntar por su significado, entender sin preguntar *cómo* hay que entender esto ahora” (1988, p. 133). Dios, la sustancia, el sujeto, la metafísica en fin, son la abreviación de los signos por medio del resentimiento, la redención en la apariencia – el nihilismo. La voluntad de poder interpreta el *pathos* de esos signos en enfrentamiento, con los que se los tiene que ver el eterno retorno, sin ‘*abreviaciones de los signos*’, sin resentimiento.

La expresión es el efecto de una voluntad de poder resentida. Si se abandona dicha remisión a la interioridad, entonces el *pathos* puede ingresar a la filosofía y lograr finalmente ponerse en curso de un pensamiento del cuerpo y la vida, que no son, podríamos decir ahora, más que gesto. Si la expresión es la exteriorización subjetiva y lo inorgánico es la muerte externa, la versión moderna de la imitación introduce lo muerto en la subjetividad y la expresión, en su versión kantiana, expulsa a la muerte de la subjetividad; el gesto, en cambio, emerge entre la expresión y la muerte. En el gesto, la expresión se emancipa del espíritu, el arquetipo y el sujeto. La clausura de la remisión trascendente de la expresión a la interioridad del espíritu subjetivo remite el gesto al proceso inmanente de su gestación: aquí concluye la crítica nietzscheana a la expresión kantiana. Pero dicho proceso de ilustración es anticipado (Nietzsche, 2004) cuando Apolo termina hablando el lenguaje de Dioniso, impidiendo así

cualquier tipo de retorno dialéctico a la forma o el significado. Pero para Nietzsche allí la ilustración griega era ya la decadencia de la tragedia, el pesimismo de la fuerza.

La crítica contra la Ilustración que se desliza en sus páginas quizá debiera hacernos replantear el problema de si puede formularse la emancipación del gesto en términos de ilustración. Si su emergencia acontece en la diferencia de la subjetividad y lo inorgánico, entonces carece de un dominio de autonomía del cual pueda emanciparse y de un suelo como lo tiene la facultad de juzgar. Siendo la diferencia irreductible a la interioridad, debiéramos corregir las formulaciones anteriores para concluir que el gesto, así pensado, en su emergencia inmanente, carente de campo y de dominio, sólo es concebible en su orfandad y desarraigo, sin "abreviatura de signos" ni resentimiento, sin significado.

Recursos bibliográficos

- Deleuze, G. (2002). *Nietzsche y la filosofía*, séptima edición. Barcelona: Anagrama.
- Eliot, T. S. (1989). *Colected Poems (1909 - 1962)*, New York: Harcourt~ Brace & World, Inc.
- Foucault, M. (2011). *La arqueología del saber*, primera reimpresión. México D.-F.: Siglo XXI.
- Heidegger, M. (2002). *De camino al habla*, tercera edición. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
- Nietzsche, F. (1999). *La ciencia jovial*, tercera edición. Caracas: Monte Ávila.
- (2004) *El nacimiento de la tragedia*, sexta reimpresión. Madrid: Alianza.
- (2008). *Fragmentos póstumos IV (1885-1889)*, segunda edición. Madrid: Tecnos.
- Oyarzún, P. (1992 a). "Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte", en Rohden, V. (Coord.), *200 Anos da Crítica da facultade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Río Grande do Sul - Goethe Institut.
- (1992 b) "Introducción del traductor" en Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
- Simon, J., (1998) *Filosofía del signo*. Madrid: Gredos.