

**ECONOMIMESIS,
JACQUES DERRIDA**

TOMADO DE:

MIMESIS-DESARTICULATIONS

S. AGACINSKI, J. DERRIDA, S. KOFMAN, PH. LACOU-LABARTHE, J.L.

NANCY, B. PAUTRAT.

LA PHILOSOPHIE EN EFFET, AUBIER-FLAMMARION, PARIS, 1975

ISBN. 2-08-212015-5

apoyado por la versión de R. Klein en:

Diacritics, Vol. 11, No. 2, The Ghost of Theology: Readings of Kant and
Hegel. (Summer, 1981), pp. 2-25.

TRADUCCION:

JUAN FERNANDO MEJIA MOSQUERA

jfmejia@javeriana.edu.co

Profesor Asistente - Facultad de Filosofía

Pontificia Universidad Javeriana - Bogotá - Colombia

Investigador del Núcleo de Investigación en Estética

Se publica electrónicamente para distribución gratuita
no es una traducción autorizada.

ECONOMIMESIS

A cubierto de una indeterminación reglada, la moralidad pura y el culturalismo empírico hacen alianza en la crítica kantiana de los juicios de gusto puros. Si bien no ha ocupado jamás el primer plano de la escena, una política opera en este discurso. Uno debería ser capaz de leerla. Una política y una economía están, ciertamente, implicadas en todo discurso sobre el arte y sobre lo bello. Pero, ¿cómo discernir la especificidad más aguda de una implicación semejante? Algunos de sus motivos pertenecen a una secuencia larga, a una poderosa cadena tradicional que reconduce hasta Platón o Aristóteles. Entrelazados con ellos de una manera muy estricta pero a primera vista indistinguible, [hay, además] otras consecuencias más estrechas que serían inadmisibles en una poética del arte platónica o aristotélica. Pero no basta ordenarlas o medir las distancias. Plegadas en un nuevo sistema, las grandes secuencias se desplazan, cambian de sentido y de función. Una vez que se los introduce en otra red, el “mismo” filosofema” ya no es el mismo, y además no ha tenido jamás una identidad fuera de su funcionamiento. Simultáneamente, los filosofemas “inéditos”, si los hay, en cuanto entran en composición articulada con los filosofemas heredados, se encuentran afectados sobre toda su superficie y bajo todos sus pliegues. Nosotros no estamos listos para disponer de criterios rigurosos para decidir con especificidad filosófica, sobre los límites que enmarcan un cuerpo (*corpus*) o lo propio de un sistema. El proyecto de semejante delimitación pertenece ya, él mismo, a un conjunto que está por pensar. Y el concepto de pertenencia (a un conjunto) se deja trabajar, ver dislocar, por la estructura del *parergon* [La verdad en pintura, (París, 1978) traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino, Paidós, Barcelona, 2001] .

La producción como mimesis

Esto suscita en nosotros, una vez más a encubrir (*feindre*) el punto de partida en los ejemplos, en todo caso en lugares muy particulares, según una operación que, por razones ya conocidas, no es empírica ni meta-empírica.

Estos lugares, aquí, ahora, son dos. Elección motivada por el concepto de *economimesis*. Aparentemente, *mimesis* y *oikonomia* no tendrían nada que hacer juntas. Se trata de mostrar lo contrario, de exhibir el nexo sistemático entre las dos. No entre tal economía política determinada y la *mimesis*: esta se puede acomodar a sistemas de economía política diferentes, incluso opuestos entre sí. Tampoco determinamos nosotros la economía, como economía de la circulación (economía restringida) o como economía general. Toda la dificultad se limita, tal es la hipótesis, en cuanto no hay *oposición* posible entre esas dos economías. Su relación no será ni de identidad ni de contradicción, sino otra.

Los dos lugares particulares son señalados por dos enunciados económicos en sentido corriente. Cada vez es cuestión de *salario*. Comentarios de este tipo son raros en la tercera *Crítica*. Esta no es razón para considerarlos insignificantes, al contrario. Es un azar de la construcción, una casualidad de la composición, si toda la teoría kantiana de la *mimesis* está enunciada entre estos dos comentarios sobre el salario.

Uno se encuentra en el párrafo 43 (*Del arte en general*) : es la definición del arte libre (o liberal: *freie*) por oposición al arte mercenario (*Lohnkunst*). El otro se encuentra en el párrafo 51: se trata de un paréntesis, en el que se declara que en

las bellas artes el espíritu se debe ocupar, se debe excitar y se debe satisfacer sin soñar con algún objetivo e independientemente de todo salario.

El primer comentario interviene en el curso de una definición del arte en general - una definición que aparece tardíamente en el libro. Hasta aquí se ha tratado de lo bello y de los juicios de gusto y si se han tomado ejemplos del arte, la belleza natural bien habría podido proveerlos para una teoría de los juicios de gusto. En el párrafo precedente, la superioridad de la belleza natural había sido justificada desde un punto de vista moral y por recurso a una analogía entre el juicio de gusto y el juicio moral. Sobre el fondo de esta analogía se lee el “lenguaje cifrado” (*Chiffreschrift*) que la naturaleza “nos habla figuradamente (*figürlich*) a través de sus bellas formas”, sus signatures reales que nos hacen considerarla como producción del arte. La naturaleza se hace admirar como un arte, según leyes ordenadas y no por accidente. Si Hegel parece decir aquí lo contrario, que no hay otra belleza que la del arte, la analogía entre la naturaleza y el arte proveería como siempre un principio de reconciliación.

Qué es el arte? Kant parece comenzar por responder: el arte no es la naturaleza, suscribiendo así a la oposición heredada, endurecida, simplificada, entre *techne* y *physis*. Del lado de la naturaleza, la necesidad mecánica, del lado del arte, el juego de la libertad. En el intermedio toda una serie de determinaciones secundarias. Pero la analogía anula esta oposición. Esta pone bajo el dictado de la naturaleza lo más salvajemente libre que produce el arte. El genio es el lugar de semejante dictado: aquello por medio de lo cual el arte recibe sus reglas de la naturaleza. Todas las proposiciones de forma anti-mimética, todas las exigencias contra la imitación resultan minadas en este punto. No se debe imitar a la naturaleza pero esta, al asignar sus reglas al genio, se pliega, vuelve a sí misma, se refleja/reflexiona

(*réfléchit*) a sí misma a través del arte. Esta flexión especular da a la vez principio a los juicios reflexionantes -la naturaleza al garantizar la legalidad en un movimiento a partir de lo particular- y el recurso secreto de la *mimesis* : [entendida] en primer lugar no como una imitación de la naturaleza por un arte sino como una flexión de la *physis*, la relación de la naturaleza consigo misma. Aquí no existe ya una oposición entre *physis* y *mimesis* ni, por consecuencia, entre *physis* y *techne* o, al menos, es lo que debe verificarse ahora.

El párrafo 43 comienza diciendo: “el arte se distingue de la naturaleza como hacer (*thun*) (*facere*) se distingue de obrar (*Handeln*) o de efectuar (*Wirken*) en general (*agere*) y el producto (*Produkt*) o la consecuencia de aquel, como obra (*Werk*) (*opus*), se distingue del producto de este como efecto (*Wirkung*) (*effectus*)”.

Estas analogías de proporcionalidad se construyen sobre un cierto número de oposiciones aparentemente irreductibles. ¿Cómo van, como siempre lo hacen, a ocultarse/soslayarse (*s’effacer*) finalmente? y a beneficio de qué economía política?

Para soslayarse, como siempre, la oposición debe producirse, propagarse y multiplicarse. Es un proceso que hay que seguir.

Al interior del arte en general (uno de los dos términos de la oposición precedente), otra división engendra toda una serie de distinciones. Su estructura lógica no es insignificante: [no hay] ninguna simetría entre los términos, sin embargo, una jerarquía regular tal que cualquier intento de distinguir entre los dos también los clasifica como [siendo] más y menos. Se propone definir dos artes distintas pero para poner en evidencia dos fenómenos del cual uno es más propiamente “arte” que el otro.

Inmediatamente, tras haber distinguido el arte de la naturaleza, Kant precisa que no debe llamarse “arte” más que a la producción de la libertad, por la libertad (*Hervorbringung durch Freiheit*). El arte propiamente dicho pone en obra lo libre-arbitrario (*Willkür*) y postula la razón como fundamento de sus actos. No hay pues un arte en sentido propio, más que la de un ser libre y *logon ekon*: el producto de las abejas (“las celdas de cera construidas regularmente”) no son una obra de arte. Aquello que se percibe a través de esa reiteración del tema humanista, también de la noto-teología que se confunde con él, a través de esa alharaca oscurantista que trata siempre de la animalidad *en general*, según uno o dos ejemplos escolares, como si no hubiese mas que una sola estructura “animal” que pueda oponerse a lo humano (siempre dotado de razón, de libertad, de sociabilidad [*sociabilité*], de risa, de lenguaje, de ley, de simbólica, de conciencia o de inconsciente, etc..), es que el concepto de arte ha sido construido de tal manera con miras a ofrecer semejante garantía. Toda la economimesis (Aristóteles: solamente el hombre es capaz de mimesis) se representa en este gesto. Su astucia y su inocencia -la lógica del hombre- no tiene otro objetivo que sostener el privilegio absoluto de la emergencia (arte, libertad, lenguaje, etc..) habrá que fundarla en un naturalismo absoluto y en un indiferencialismo absoluto, re-naturalizar alguna parte de la productividad humana, camuflar [*effacer*] la diferenciación dentro de la oposición.

Así pues, las abejas no tienen arte. Y si su producción se denomina “obra de arte”, sería solamente por analogía (*nur wegen der Analogie*). La obra de arte es siempre del hombre (*ein Werk der Menschen*).

Poder, aptitud, propiedad, destino del hombre (*Geschicklichkeit des Menschen*) el arte se distingue de la ciencia a su vez. El saber científico es un poder, el arte es a lo

que no le basta el saber: para saber hacer, para poder hacer. En la region de la que Kant es originario, el hombre del común no se engaña. Resolver el problema del huevo de Colón es ciencia, basta saber para saber hacer. Se aplica lo mismo a la prestidigitación. En cuando a bailar sobre una cuerda, es otra cosa: hay que hacerlo y no basta con saber (breve pasaje sobre un funámbulo en una nota confidencial, “*In mein Gegenden*”...) para quien quiera atreverse y poner algo de sí mismo: Kant, Nietzsche , Genet).

Distinta de la ciencia, el arte en general (ya no es una cuestión de bellas artes) no se reduce solo a la destreza (*Hand-werk*). Esta intercambia el valor de su trabajo por el salario, es un arte mercenario (*Lohnkunst*). El arte propiamente dicho es el arte liberal (*freie*) , su producción no debe entrar en el círculo económico del comercio, de la oferta y la demanda, no debe ser intercambiado. El arte liberal y el arte mercenario no forman, entonces una pareja de opuestos. Uno es más alto que el otro, más “arte” que el otro, hay más valor en no tener valor económico alguno. Si el arte, en sentido propio es “producción de la libertad”, el arte liberal se conforma más con su esencia. El arte mercenario no pertenece al arte más que por analogía. Y si se continúa el juego de esta analogía, la productividad mercenaria se asemeja a la de las abejas: carece de libertad, finalidad determinada, utilidad, finitud de la norma [código] [code] , fijeza del programa sin razón y sin juego de la imaginación. El hombre de la destreza, el trabajador, como la abeja, no juega. Y de hecho, la oposición jerarquizada del arte liberal y el arte mercenaria es la del juego y el trabajo. “Se considera a la primera como si no pudiera tener finalidad (eficacia) más que como juego, es decir como actividad que place por sí misma; el segundo como trabajo, es decir una actividad que disgusta (una molestia), que resulta atractiva solamente por su efecto (el salario, por ejemplo), y que por lo tanto, puede ser impuesta por constricción (*zwangsmässig*)”

Sigamos la ley de la analogía.

1. Si el arte es propia del hombre en cuanto libertad, el arte libre es más humano que el trabajo remunerado, en la misma medida en que es más humano que la actividad instintiva de las abejas. El hombre libre, el artista en este sentido, no es *homo oeconomicus*.
2. De la misma manera que todo en la naturaleza prescribe la utilización de la organización animal por el hombre (§ 63) así también, el hombre libre debería poder utilizar, incluso por constricción, el trabajo humano en tanto que este no sea libre. Así, el arte liberal debe poder utilizar el arte mercenario (sin tocarlo, sin implicarse), *la aneconomia (l'anéconomie)* debe poder utilizar (volver útil) la economía del trabajo.
3. El valor del juego define la productividad pura. Lo bello y el arte proceden de la imaginación, ahora hay que distinguir entre la imaginación reproductiva y la imaginación productiva, espontánea, libre, juguetona (*joueuse*). “Si se sacan resultados de los anteriores análisis, se verá que todo conduce al concepto de gusto: a saber de una facultad de juzgar de un objeto dentro de su relación con la *legalidad libre* de la imaginación. Si ahora hay que considerar, dentro del juicio de gusto, la imaginación en su libertad, no ha de tomársela en primer lugar como reproductiva (*reproductiv*), en tanto que se somete a las leyes de la asociación, sino como productiva (*productiv*) y espontánea (*selbstthätig*) (en tanto que creadora de formas arbitrarias de intuiciones posibles; y aunque cuando recibe por los sentidos un objeto dado ella este ligada (*gebunden*) a una forma determinada de este objeto y no tenga entonces en esta medida libertad de juego (*freies Spiel*) (como en la poesía) se comprende muy bien que el objeto pueda justamente hacer disponible una forma que contiene una composición de elementos variados tal que la imaginación, liberada a sí misma, pueda trazar el

esbozo (*entwerfen*), de acuerdo con las *leyes del entendimiento* en general”.
(*Comentario General a la primera sección de la Analítica*).

La poesía, cumbre del arte bello como especie del arte, lleva a su extremo, en lo alto de la jerarquía, la libertad de juego que se anuncia en la imaginación productiva. Sin embargo la *mimesis* interviene, no solamente, como cabría esperar, en las operaciones reproductivas, sino también en la productividad libre y pura de la imaginación. Esta no despliega la potencia salvaje de su invención más que al *escuchar* a la naturaleza, su dictado, su dicho. Y el concepto de naturaleza funciona aquí, él mismo, al servicio de este humanismo onto-teológico, de este oscurantismo de la economía que uno podría llamar liberal dentro de su época de *Aufklärung* (ilustración). El genio, instancia de las bellas artes, (“las bellas arte deben ser necesariamente consideradas como las artes del genio” §46) lleva a su punto más alto la libertad del juego y la productividad pura de la imaginación. El genio da reglas o por lo menos ejemplos, pero él mismo se hace dictar sus reglas por la naturaleza: si bien la distinción entre arte libre y arte mercenario con todo el aparato de subordinación jerárquica que comanda, reproduce la naturaleza en su producción, no rompe con la *mimesis*, como imitación de lo que es, mas que para identificarse con el libre despliegue y repliegue de la *physis*.

Hay que analizar de cerca el párrafo que explota la falsa oposición entre el arte libre y la destreza. El arte libre es una ocupación agradable de suyo. El artista liberal -aquel que no trabaja por un salario- juega y da a jugar. Inmediatamente. El mercenario no juega en tanto que practica su arte. Pero se trata aquí de una jerarquía al interior de una organización general comandada por la ley universal de la naturaleza, el no-gozo del mercenario (su trabajo) está al servicio del gozo liberal. Y aquello que se impone por la fuerza sobre el arte mercenario, en última

instancia, es la naturaleza que ordena al genio y que, a través de toda suerte de mediaciones lo gobierna todo. Al hablar inmediatamente de “jerarquía” (*Rangliste*) entre las profesiones (*corps de métier*), Kant se pregunta si ha de considerar una actividad como la relojería como un arte (libre) o como artesanía (mercenaria) . Una pregunta difícil que se descarta inmediatamente: habría que plantearla desde “otro punto de vista”, el de “la proporción de los talentos”. Falta el criterio riguroso. Del mismo modo Kant “no quiere hablar aquí” de la cuestión de saber si entre las siete artes llamadas liberales, unas se encuentran entre las ciencias y otras entre las destrezas. Las artes liberales enseñadas en las facultades de artes de la Edad Media (*trivium*: gramática, dialéctica, retórica; *quadrivium*: aritmética, geometría, astronomía, música) son las disciplinas que le conceden una mayor parte al trabajo del espíritu, por oposición a las artes mecánicas que requieren sobre todo trabajo manual. Sin embargo, en el ejercicio del arte liberal (del espíritu libre) cierta constricción debe operar. Algún tipo de obligación (“*zwanmässiges*” también es la palabra que se aplica para designar la obligación que se impone sobre el trabajador manual) debe intervenir como “mecanismo” (*Mechanismus*). Sin esta constricción coercitiva, este apretado corsé (*corsage*), el espíritu que anima el arte liberal “no tendría cuerpo y se evaporaría completamente”. El cuerpo, la constricción, el mecanismo, por ejemplo para la poesía, la más elevada de las artes liberales, sería la precisión o la riqueza léxica (*Sprachrichkeit, Sprachreichtum*), la prosodia o la métrica. La libertad del arte liberal se refiere a un sistema de constricciones, a su propio mecanismo, como el espíritu a su cuerpo o el cuerpo vivo a su corset, este, como siempre y como su nombre lo indica, da cuerpo (*donnant corps*). Hay que estar atento para captar el nexo orgánico del sistema: las dos artes (liberal y mercenaria) no son dos totalidades independientes o indiferentes la una a la otra. El arte liberal se refiere al arte mercenario como el espíritu al cuerpo, y este no se puede producir, en su libertad sin aquello que subordina a sí mismo, sin la fuerza de

estructura mecánica que en todos los sentidos de esta palabra *supone*, la instancia mecánica, mercenaria, laboriosa, privada de gozo. De donde se sigue la reacción a toda pedagogía no-directiva: “más de un educador moderno cree que la mejor manera de producir arte libre es quitarle toda constricción (*Zwang*) y transformar el trabajo en juego puro” (ibid.)

Acabamos de decir que el libre juego del arte liberal, a diferencia del arte mercenario, ofrece gozo (*donne à jouir*). Esto resulta vago todavía. Hay que distinguir el placer (*plaisir*) del gozo (*jouissance*) en este contexto y de manera poco convencional, para marcar dos conceptos diferentes, Kant opone *Lust* y *Gennus*. Y precisamente en el instante en el que define las Bellas Artes, el arte bello (*schöne Kunst*). Esta definición, una vez más, no procede por oposición simétrica, por clasificación de género y especie. Las Bellas Artes, ciertamente, son artes libres pero no pertenecen en absoluto a las artes liberales. Algunas de estas últimas hacen parte de las Bellas Artes, otras de las Ciencias.

¿Qué caracteriza entonces a las bellas artes?

Esta locución, a pesar de ser tan familiar, no es evidente por sí misma. Hay alguna razón para que llamemos “bella” un arte que produce lo bello? Lo bello es el objeto, el *opus*, la forma producida. ¿Por qué sería bello el arte? Kant nunca se plantea esa pregunta. Esta parece ser invocada por su crítica. Si se transfiere al arte un predicado que, con todo rigor, no le pertenece más que a su producto es porque la relación al producto no puede, estructuralmente, recortarse de la relación con la subjetividad productora, sin importar qué tan indeterminada o anónima pueda ser: he aquí una implicación de signatura [*implication de signature*] que no debe confundirse con las exigencias extrínsecas de empirismo alguno (psicológico, sociológico, histórico etc.). Lo bello será siempre la obra (tanto el acto como el

objeto) el arte cuya signatura/firma permanece inscrita/marcada en el límite de la obra, ni dentro ni fuera, fuera y dentro, en el ancho parergonal del marco [*cadre*]. Si lo bello no se dice nunca simplemente del producto o del acto productor, sino de un estar en el límite [*passage à la limite*] entre ambos, entonces depende, dada otra elaboración, de cierto efecto parergonal: las Bellas Artes son siempre del marco y la signatura/firma. Sin duda, Kant no ratificaría estas proposiciones que sin embargo no parecen ser completamente incompatibles con su problema de la subjetividad estética.

¿Cuando decimos que un arte es bello, no nos referimos a una singularidad, a tal acto productor o a tal producción excepcional (*unique*). La generalidad (la música es un arte bello, el arte de tal compositor) implica, en el conjunto de las facultades operativas del sujeto, una repetición, una posibilidad de recomenzar. Esta iterabilidad pertenece al concepto mismo de las “Bellas Artes”.

La repetición es de un placer. De donde [se sigue] la respuesta a la pregunta: ¿puede una ciencia ser bella? No, dice Kant. “Una Bella Ciencia” sería un absurdo, un sinsentido y una no-cosa (*Unding*): nada. Seguramente, uno puede encontrar cosas bellas en torno a la actividad; un artista también puede poner en obra un saber. Pero en cuanto tales, un acto o un objeto de ciencia, por ejemplo un enunciado científico, no puede [llamarse] ser bello, en la misma medida en que no puede hablarse del valor científico de un arte. Eso sería realmente cháchara [*bavardage*]. La belleza de un enunciado científico estaría en el orden de los *Bonmot*: de las “frases de gusto exquisito eufemismos (buenas palabras)” [*geschmacksvolle Aussprüche (Bonmots)*]

Si el *Witz* (humor/ingenio) en cuanto tal no puede tener valor científico, la ciencia se debe privar de ello para ser lo que es. Por lo tanto debe prescindir también del arte, de la belleza e, indisociablemente, del placer. No debe operar con miras al placer, ni de tomarlo ni de brindarlo.

Un comentario de paso, en la *Introducción*, reconoce, sin embargo el placer en el origen distante del conocimiento: “pero este placer ciertamente ha existido a su tiempo, y solamente porque sin él la experiencia más común no sería posible, se lo confunde poco a poco con el simple conocimiento y no llama particularmente la atención”.

Si en un tiempo inmemorial, que no puede ser el tiempo de la conciencia, el placer no se dejaba separar del conocimiento, tampoco se puede excluir de la ciencia la relación con la belleza, con el *Witz*, como con toda la economía del placer (retorno a lo mismo, reducción de lo heterogéneo, reconocimiento de la ley, etc.) (“El parergon” El sin del corte puro- La verdad en pintura). Mejor, se debe admitir que en la buena palabra (*bon mot*), la fuerza del *Witz* reconduce al origen enterrado o reprimido de la ciencia, es decir a la ciencia de la ciencia, al punto en que todas las distinciones, las oposiciones, los límites recalcados (*remarquées*) por la crítica kantiana pierden su pertinencia. Es importante tomar nota de las consecuencias devastadoras [enjeu] de este problema en el lugar en que el texto kantiano mismo permite anunciar el disimulo [*l'effacement*] de esta pertinencia.

Volvamos al punto en que los límites son firmemente inscritos, incluso si esta inscripción resulta derivada. Las Bellas Artes no tienen nada de científico, las ciencias nada de bello o de artístico. Las Bellas Artes proceden de y brindan placer,

no gozo (*jouissance*). La ciencia: ni placer ni gozo (*jouissance*) . Sin embargo, no todo arte procura el placer. Se impone una una nueva serie de distinciones.

Un arte que se conforma al conocimiento de un objeto posible, que ejecuta las operaciones necesarias para realizarlo, que sabe de antemano que lo que debe producir y lo produce en consecuencia, semejante *arte mecánico* ni busca ni otorga placer. Se sabe cómo imprimir un libro, fabricar un máquina, se dispone de un modelo y de una finalidad. Al arte mecánico, Kant opone el arte estético. Este último encuentra su fin inmediato en el placer.

Pero el arte estético se escinde a su vez en dos especies jerarquizadas. Todo arte estético no es un arte bello. Por lo tanto hay un arte estético que no tiene que ver con lo bello. Entre las artes estéticas, las artes agradables, buscan el gozo (*Genuss*). Las Bellas Artes buscan el placer (*Lust*) sin gozo (*jouissance*). Kant las define en dos líneas severas y sin paréntesis después de haberse complacido en describir el arte del gozo (catorce líneas incluyendo un largo paréntesis), el arte de la conversación, de bromear, la risa, la alegría, las tonterías (*l'etourderie*), la conversación irresponsable en torno a una mesa, la música durante la comida, los juegos de sociedad, etc..Todas estas actividades tienden al gozo. “El arte bello, al contrario, es un modo de representación que tiene su fin en sí mismo y que, aunque sin fin (*sans but*)(*ohne Zweck*), favorece el cultivo de las facultades del espíritu con miras a la comunicación social”. (§ 44.)

Socialidad (*socialité*) comunicabilidad universal: no se puede tratar más que del placer, no del gozo. Este último incluye una sensibilidad empírica, comporta un núcleo de sensación incomunicable. El placer puro, sin gozo empírico, tiende

entonces al juicio y a la reflexión. Pero el placer del juicio y de la reflexión debe ser *sin* concepto, por las razones ya reconocidas.

Este placer, entonces, hace su duelo (*fait son deuil*) del concepto y del gozo. No puede darse más que en el juicio reflexionante. Y según el orden de un cierto *socius*, de una cierta intersubjetividad reflexionante.

¿Cuál es la relación con la *economimesis*? Poder hallar placer en una predicación reflexionante, sin gozar y sin concebir (*concevoir*) es, con seguridad, lo propio del hombre. Del hombre libre: capaz de productividad pura, es decir no intercambiable. No intercambiable en términos de cosas sensibles o de signos de cosas sensibles (el dinero, por ejemplo), no intercambiable en términos de gozo. Ni como valor de uso ni como valor de cambio.

Y sin embargo, esta productividad pura de lo no-intercambiable libera una especie de comercio inmaculado. Intercambio reflexionante, la comunicabilidad universal entre los sujetos libres abre el espacio de juego de las bellas artes. Hay en él una especie de economía pura en la que el *oikos*, lo propio del hombre se refleja (*reflechit*) en su libertad y en su productividad puras.

¿Por qué, entonces, *mimesis* aquí? Las producciones de las bellas artes no son producciones de la naturaleza, eso se da por sabido y Kant lo recuerda sin cesar. *Facere* y no *agere*. Pero un cierto *cuasi*, un cierto *als ob* restablece la *mimesis* analógica en el punto en el que esta aparece indiferente/distante (*coupée*). Las obras de las Bellas Artes deben tener la apariencia de la naturaleza y precisamente en tanto que producciones (*façons. latín: facere, hacer*) de la libertad. Estas deben semejar los *efectos* de la *acción* natural en el momento en el que ellas son, de la

forma más pura, obras (*opera*) de factura artística. “Ante un producto de las Bellas Artes hay que tener conciencia de que se trata del arte y no de la naturaleza; pero la finalidad en su forma debe parecer (*scheinen*) tan libre de toda constricción (*Zwang*) de reglas arbitrarias como si (*als ob*) fuera el producto de la pura naturaleza. Es en este sentimiento de libertad en el juego de nuestras facultades, que al mismo tiempo debe tener cierta finalidad, donde reside el placer (*Lust*) que solo resulta universalmente comunicable sin basarse en conceptos”. [§ 45].

¿cual es el ámbito del *como si*?

La productividad pura y libre debe semejar la de la naturaleza. Y lo hace precisamente porque, libre y pura, no depende de las leyes naturales. Entre menos depende de las leyes de la naturaleza más se asemeja a ella. La *mimesis* no es aquí la representación de una cosa por otra, la relación de semejanza o de identificación de dos seres, la reproducción de un producto de la naturaleza por un producto. Ella no es la relación entre dos productos sino entre dos producciones. Y de dos libertades. El artista no imita las cosas en la naturaleza, o si se quiere en la *natura naturata*, sino en los actos de la *natura naturans*, las operaciones de la *physis*. Pero como una analogía ha hecho ya de la *natura naturans* el arte de un sujeto autor y, puede decirse también, de un dios artista, la *mimesis* despliega la identificación del acto humano con el acto divino. De una libertad a otra. Comunicabilidad de juicios de gusto puros. Intercambio (universal, infinito, sin límites) entre los sujetos de manos libres en el ejercicio o la apreciación de un arte bello, todo esto supone un comercio entre el artista divino y el artista humano. En realidad, este comercio es una *mimesis* en sentido estricto, escena, máscara, identificación con el otro en escena, y no la imitación de un objeto por su copia. La “verdadera” *mimesis*: entre dos sujetos productores y no entre dos cosas producidas. Implicada por la tercera

crítica, si bien el tema explícito, menos aún la palabra misma nunca aparece, esta clase de *mimesis* inevitablemente pide la condenación de la imitación, que siempre se califica de servil.

Primer efecto de esta mimesis antro-po-teológica: la teleología divina garantiza la economía política de las Bellas Artes, la oposición jerárquica del arte libre y del arte mercenario. La economimesis pone todo en su lugar, comenzando por el trabajo instintual de los animales sin lenguaje y terminando en Dios, pasando a través de las artes mecánicas, las artes mercenarias, las artes liberales, las artes estéticas y las Bellas Artes.

En el punto en que nos encontramos, la estructura de la *mimesis* disimula (*efface*) la oposición entre la naturaleza y el arte, el *agere* y el *facere*. Y nosotros retomamos tal vez la raíz de un placer que antes de estar reservado al arte y a lo bello, solía pertenecerle al conocimiento. Así como para Aristóteles, la *mimesis* es lo propio del hombre. Kant habla de la imitación como “*singerie*” *monerías* (lo que hacen los monos/simios) [§ 49] el simio sabe cómo imitar pero no sabe *mimar* (*mimer*) en el sentido en el que sólo se mima la libertad de un sujeto. El simio no es un sujeto y no se relaciona con otro como tal -ni siquiera por sujeción-. Y la *Poética* ubica a la *mimesis* en el origen conjunto del conocimiento y el placer: “ Parece que la poesía debe su origen a dos causas, y dos causas naturales (*physikai*) . Imitar (*mimesthai*) es natural (*symphyton*: innato, congénito) a los hombres y se manifiesta desde su infancia - el hombre difiere de los otros animales en que es muy apto para la imitación (*mimetikôtaton*) y es por medio de ella que adquiere sus primeros conocimientos (*matheseis protas*)-, y en segundo lugar todos los hombres hallan placer en las imitaciones (*khairain tois mimemasi pantas*)”. [1448.b]

Ahora hay que explicar, para analizar tanto como sea posible una unión (soldadura, ensamblaje *soudure*) tradicional, pues si la *Poética* asocia el placer y el conocimiento, en el mismo espacio de la *mimesis*, la tercera *Crítica* parece disociarlos. Por una parte la unidad del placer y del conocimiento, ya lo hemos visto, no ha sido excluida sino reenviada a la inconsciencia de un tiempo inmemorial. De otra parte, la naturaleza, objeto de conocimiento, habrá de tornarse un arte, objeto de placer; y la belleza natural habrá sido la producción de un arte natural. Un extraño imperfecto (*imparfait*, el tiempo verbal) señala, lo refiere bien a un “más-arriba-en-el-texto” o a alguna producción originaria. A continuación de un *als ob*: “ Es sobre este sentimiento de libertad en el juego de nuestras facultades de conocer, el cual debe al mismo tiempo tener finalidad, que reside el placer que solo es universalmente comunicable sin fundarse, sin embargo, en conceptos. La naturaleza era bella cuando se daba a ver simultáneamente como arte (*Die Nature war schön, wenn sie zugleich*) y el arte no puede ser llamado bello más que si nosotros tenemos conciencia de que es arte mientras es visto por nosotros como naturaleza”.

La única belleza que queda entonces es la de la naturaleza productora. El arte es bello en la medida en que es producción *como* la naturaleza productora, reproduce la producción y no el producto de la naturaleza, hasta el punto en que la naturaleza pudo haber sido (fue), antes de la disociación crítica y antes de un olvido aún por determinar, bella. La analogía nos remite al tiempo per-crítico, anterior a todas las disociaciones , oposiciones y delimitaciones del discurso crítico, más viejo incluso que el tiempo de la estética trascendental.

Lo bello refiere la naturaleza productora a ella misma, califica un espectáculo que la naturaleza artista se ha dado a sí misma. Dios se ofrece a sí mismo en un

espectáculo como si estuviera encubierto: un theomimo, un physiomimo, por el placer de Dios. Inmensa liberalidad que no puede darse mas que para ser consumida ella misma por ella misma.

Si la economimesis instituye una relación especular entre dos libertades, legible en el juicio reflexionante y en el *gustus reflectens*, entonces ¿Cómo puede la libertad del hombre semejar la libertad de Dios? ¿Sabemos acaso lo que es la libertad, qué quiere decir libertad antes de pensar la naturaleza como *mimesis*? ¿Antes del pliegue que Dios se da a sí mismo en el espejo? ¿Cómo puede la libertad del hombre (en la economía liberal) semejar la libertad de Dios que se asemeja [a] si misma y semeja a sí misma en ella? Ella se le asemeja al no imitarla, la única manera para una libertad de semejarse a otra.

El lugar [passage] de la *mimesis* no puede proceder por conceptos sino -entre libertades- solamente por los ejemplares con valor reflexionante, producciones cuasi naturales que instituirán las reglas no conceptuales del arte.

La instancia original es aquí la figura del genio. Ella capitaliza la libertad pero naturaliza al mismo tiempo toda la *economimesis*. “El arte bello es el arte del genio [§ 46]. El *ingenium* es natural es un talento natural, es un don de la Naturaleza [Naturgabe]. Instancia productiva y dadora (*donatrice*), el genio es él mismo producido y dado por la naturaleza. Sin este don de la naturaleza, sin este presente de una libertad productiva, no habría arte bello. La naturaleza produce lo que produce , ella se produce la libertad y se la da (*donne*). Al dar reglas no conceptuales al arte (reglas “abstractas del acto, es decir, del producto”) produciendo los “ejemplares”, el genio no hace más que reflejar (*réfléchir*) la naturaleza, representarla: a la vez como su legado y como su delegado y como su

imagen fiel. “El *genio* es la disposición innata del espíritu (*ingenium*) , por la cual la naturaleza da reglas al arte” [§ 46].

La regla no-conceptual, legible en el acto y en el ejemplar, no procede de una imitación (el genio es incompatible con el “espíritu de imitación”). El genio no aprende. “Aprender no es otra cosa que imitar”. Más allá del hecho de que con esta última proposición[§ 47] , se retoma el lenguaje de la *Poética*, la afinidad se confirma además con el hecho de que la originalidad del genio y la ejemplaridad de sus productos deben apelar a cierta imitación. A una buena imitación: una que no repite servilmente, que no reproduce, que evita la falsificación y el plagio. Esta imitación libre de una libertad (la del genio) que imita libremente la libertad divina, es un punto “difícil de explicar”. Las ideas del artista “despiertan”, suscitan, excitan las “ideas semejantes” , vecinas, emparentadas, análogas (*ähnliche*). El matiz difícil que refiere la buena imitación a la mala, la buena a la mala repetición, se fija brevemente en la oposición entre la *imitación* y la *falsificación*, entre *Nachahmung* y *Nachmachung*. Lo inasible de esa distinción, que sin embargo lo invade todo, se repite, imita o falsifica en el significante: inversión anagramática perfecta, a excepción de una sola letra.

Una vez que la naturaleza ha destacado (*détache*) al genio para representarla y dar sus reglas al arte, todo se ha naturalizado, inmediatamente o no, todo es interpretado como estructura de naturalidad: el contenido del culturalismo empírico, la economía política del arte, sus proposiciones muy particulares, desde del verso de Federico el Grande hasta los enunciados sobre la escala salarial.

El segundo comentario sobre el salario pertenece al capítulo “Sobre la división de las Bellas Artes” [§ 51]: todo lo que es rebuscado y doloroso debe ser evitado [en

las Bellas Artes]; pues el arte bello debe ser arte libre en un doble sentido: no debe , con seguridad, estar bajo la forma de alguna actividad asalariada (Lohngeschäft), un trabajo en el que la cantidad se deja evaluar según una medida determinada, se deja imponer (erzwingen) o retribuir (bezahlen); pero al mismo tiempo el espíritu debe sentirse ocupado, aunque aliviado (apaisé) y excitado sin tener a la vista ningún otro objetivo (independientemente del salario).

“Por lo tanto, el orador, nos da algo que no ha prometido, a saber, un atractivo juego de la imaginación, pero también ha escamoteado un poco de aquello que prometió y de lo que anuncia como su asunto, a saber: ocuparse del entendimiento con conformidad a un objetivo. Por su parte el poeta promete poco y anuncia un simple juego de ideas, pero efectúa algo que tiene el valor de una ocupación seria, a saber: proveer al jugar de alimento al entendimiento y dar vida a sus conceptos gracias a la imaginación: en el fondo, este da mucho más y aquel menos de lo que promete”.

El poeta está en la cumbre. De manera análoga a Dios, y precisamente por una vuelta del logos: da más de lo que promete, no se somete a un contrato de intercambio, su subordinación rompe generalmente la economía circular. La jerarquía de las Bellas Artes, significa entonces que una potencia/poder (*puissance*) interrumpe la economía (circular), gobierna y se pone sobre la economía política(restringida). La naturalización de la economía política subordina la producción y el comercio del arte a una trans-economía.

La *economimesis* no sufre con ello, al contrario. Se despliega al infinito. Sufre para pasar al infinito. Como el “kantismo” pasa a un “hegelianismo”. Un círculo infinito se juega y se sirve del juego humano para reapropiarse del don. El poeta genial

recibe de la naturaleza lo que da, ciertamente, pero recibe primero de la naturaleza (de Dios), además de lo dado, el dar, el poder producir y dar más de lo que ha prometido a los hombres. El don poético, contenido y poder, riqueza y acto, es algo de más (*un en-plus*) dado como un dar de Dios al poeta que lo transmite para permitir a este plus-valía (*plus-value*) suplementario retornar a la fuente infinita: esta no puede perderse (Por definición, si tal cosa puede decirse del infinito). Todo ello debe pasar por la voz. El poeta genial es la voz de Dios que le da voz, que se entrega y que al dar se da, se da lo da, se da el dar (*Gabe y es gibt*), juega libremente consigo mismo, no rompe el círculo finito del intercambio contractual mas que para contratar consigo mismo un pacto infinito. Desde que el infinito se da (a pensar), tiende a soslayarse/disimularse la *oposición* entre la economía restringida y la economía general, entre la circulación y la productividad extravagante (*dépensière*). Esta misma, si puede decirse, la *función* de paso al infinito: pasaje *del* infinito entre don y deuda.

En cuanto tal, el poeta da más de lo que promete. Mas de lo que se le pide. Y es más pertenece al entendimiento: anuncia un juego y nos da un concepto. Sin duda es un más-ley (*plus-de-loi*), pero producido por una facultad cuyo carácter esencial es la *espontaneidad*. Al dar más de lo que promete, o lo que no se le ha pedido, el poeta genial no es pagado por este de más, por nadie, por lo menos en la economía política del hombre. Pero Dios lo mantiene. El se mantiene con él por la palabra, y en agradecimiento le provee su capital, produce y reproduce su fuerza de trabajo, le da la plusvalía y con qué dar la plusvalía.

Se trata de un comercio poético, porque Dios es poeta. Hay una relación de analogía jerárquica entre la acción poética del arte hablante , en la cumbre, y la acción de Dios que dicta la *Dichtung* al poeta.

Esta estructura de la *economimesis* tiene necesariamente su *analogon* en la ciudad. Mientras el poeta no está cantando ni escribiendo, hombre entre los hombres, también debe comer. Debe mantener la fuerza de trabajo (mecánica) de la que Kant muestra que la poesía no puede prescindir. Para que no olvide que su riqueza esencial le viene de arriba y que su verdadero comercio lo liga a la superioridad del arte libre y no mercenaria, recibe la pensión del rey sol o del monarca ilustrado/esclarecido e iluminador, del rey-poeta análogo del dios poeta: de Federico el Grande, especie de fondo nacional para las letras que sirve para disminuir los rigores de la oferta y la demanda en la economía liberal. Pero este poderoso esquema no se desplaza necesariamente a alguna otra organización de la economía restringida. La *economimesis* misma puede aún [*retrouver dans ses comptes*] encontrar una manera de obtener algún provecho.

Federico el Grande, el “gran rey”: es casi el único poeta citado en la tercera *Crítica*. Una muestra de previsión servil y de mal gusto por parte del filósofo, notadas frecuentemente. Pero estos versos y el comentario que los rodea rigurosamente describen la generosa sobreabundancia de una fuente solar. Dios, Rey, Sol, Poeta, Genio etc. dan de sí sin medida. Y si la relación de alteridad entre una economía restringida y la economía general no es sobre todo una relación de oposición, las heliopoéticas platónica, kantiana, hegeliana, nietzscheana (incluso la de Bataille) forman una cadena de apariencias analógicas. Ninguna lógica de la oposición parece apropiada para disociar sus temas.

Cuando el gran rey se expresa así en una de sus poesías:

Si, terminemos sin inquietud y muramos sin arrepentimiento
al dejar que el universo desbordarse con nuestros beneficios

Así el astro del día al final de su carrera
esparce una suave luz en el horizonte
y los últimos rayos que lanza al aire
son los últimos suspiros que le da al universo

anima su idea de la razón con un sentimiento cosmopolita, aún al término de su vida, por un atributo de la imaginación...” [§ 49] Inversamente, precisa Kant, un concepto intelectual puede servir como atributo de una representación sensible y por ende animarla (“el sol se levanta con la calma de la que surge la virtud” *”die Sonne quoll hervor, wie Ruh aus Tugend quillt”*) con la condición de recurrir a la conciencia sensible de lo supra sensible. Y en nota: “ Puede ser que jamás se haya dicho nada más sublime o expresado un pensamiento de manera más sublime que en esta inscripción en el templo de Isis (la mera Naturaleza): “ yo soy todo lo que es, que ha sido y que será, y ningún mortal ha levantado mi velo”” Entre la citación del sol levantándose y la nota sobre el velo de la madre naturaleza, el análisis de Kant: “ La conciencia de la virtud, incluso si la sustituimos en nuestros pensamientos por un hombre virtuoso, difunde en la mente una multitud de sentimientos sublimes y serenos, con una perspectiva ilimitada sobre un porvenir dichoso que jamás alcanzará una expresión proporcionada a un concepto determinado.”

La ejempl-oralidad [exemploralité]

Tal vez nos acercamos a la desembocadura, si no al mar. ¿Qué tiene una desembocadura que podría abrir a la *economimesis*? Hemos reconocido el pliegue de la *mimesis* en el origen de la productividad pura, especie de don para sí de Dios que se hace un regalo a sí mismo, incluso antes de la estructura reproductiva o imitativa (es decir ajena e inferior a las Bellas Artes): el genio no imita nada, se identifica con la libertad productiva de Dios que se identifica en él, en el origen del origen, en la producción de la producción. ¿El concepto de producción esta marcado de parte en parte y *en general*? ¿Pertenece acaso, por una invariante semántica irreductible, a esta lógica de la *economimesis*? Dejemos que la cuestión trabaje.

La analogía entre la productividad libre de la naturaleza y la productividad libre del genio, entre Dios y el poeta, no es solamente una relación de proporcionalidad o una relación entre dos -dos sujetos, dos orígenes, dos producciones. El proceso analógico también es un acenso hacia el *logos*. El origen es el *logos*. El origen de la analogía, aquello a partir de lo cual procede y hacia lo cual retorna, es el *logos*, razón y palabra, fuente como boca y desembocadura.

Ahora hay que demostrarlo.

La naturaleza provee las reglas del arte del genio. No conceptos, leyes descriptivas, sino reglas precisamente, normas singulares que también son también órdenes, enunciados imperativos. Cuando Hegel le reprocha a la tercera *Crítica* el mantenerse en el “tú debes”, pone en evidencia el orden moral que sostiene el orden estético. Este orden procede de una libertad a la otra, se da de la una a la otra: y como discurso, a través de un elemento significante. Cada vez que volvemos a encontrar en este texto algo que asemeja a una metáfora discursiva (la naturaleza dice, dicta, prescribe, etc..), no son metáforas entre otras sino analogías de

analogías, para decir que el sentido propio es analógico: la naturaleza es propiamente *logos* al que siempre hay que remontarse. La analogía es siempre lenguaje (*L'analogie est toujours du langage*).

Por ejemplo, leemos (al final del § 46) que “la naturaleza, a través del genio, prescribe (*vorschreibe*) no a la ciencia sino al arte”. El genio transcribe la prescripción y su *Vorschreiben* él lo escribe al dictado de la naturaleza, de la cual asume libremente la función de secretario. En el momento en que escribe, se deja literalmente inspirar por la naturaleza que le dicta, que le dice en la forma de órdenes poéticas lo que debe escribir y a su turno prescribir: y sin que comprenda verdaderamente lo que escribe. El genio no comprende las prescripciones que transmite, en todo caso no tiene ni el concepto ni la ciencia. “... el autor de un producto que se deba a su genio no sabe él mismo de donde le vienen las ideas y no tiene en su poder el concebirlas a voluntad o de acuerdo a un plan, ni comunicarlas a otros en preceptos (*Vorschriften*) que les permitan también producir (*hervorbringen*) productos (*Producte*) semejantes.” El genio prescribe pero bajo la forma de reglas no conceptuales que prohíben la repetición, la reproducción imitativa.

En el momento en el que libremente da ordenes al hombre, por la voz del genio, la naturaleza es ya, ella misma, un producto, la producción del genio divino. En el momento en que dicta, está ya en una situación análoga a la del genio humano que produce, además, una segunda naturaleza. La imaginación productiva tienen la potencia de crear, “de cierta manera” (*gleichsam*) “otra naturaleza” (*Schaffung einir andern Natur*)(§ 49) ... La analogía entre el genio que crea una segunda naturaleza al prescribir por ejemplo reglas a otros artistas, la primera naturaleza que dicta sus prescripciones al genio y Dios que crea la primera naturaleza y produce el arquetipo

que servirá de ejemplo y de regla. Tal analogía jerárquica forma una sociedad del logos, una sociología del genio, una logoarquía. En todos los casos, a cada paso de la analogía, ello habla: Dios ordena, la naturaleza habla para transmitirle al genio, el genio más alto es el genio parlante, el poeta.

La analogía es la regla. ¿Qué quiere decir esto? Esto quiere decir que esto quiere decir y que esto quiere decir que esto quiere decir que esto quiere decir por ejemplo.

Por ejemplo, es por ejemplo que esto quiere decir que quiere decir y que dice que quiere decir que esto quiere por ejemplo.

Por ejemplo, la analogía es la regla, esto quiere decir que la analogía entre la regla del arte (del arte bello) y la regla moral, entre el orden estético y el orden moral, esta analogía es la regla. Esta consiste en una regla. Hay una “analogía” (*Analogie*) entre el juicio puro de gusto que, sin depender de un interés, provoca un *Wohlgefallen* que conviene a priori a la humanidad, y el juicio moral que opera por medio de conceptos (§ 42, *El interés intelectual de lo bello*). Esta analogía confiere un interés igual e inmediato a los dos juicios. El juego articulado de esta analogía (*Wohl/Gut*) se somete él mismo a una ley de complementariedad: nosotros admiramos la naturaleza “que se muestra como arte de sus bellas producciones” y “como si se tratara de un diseño”, pero en la experiencia estética el fin de esta finalidad no se nos aparece.

Es el sin-fin que nos remite a nuestra interioridad (*au-dedans de nous mêmes*). Porque el afuera aparece sin fin, buscamos el fin dentro (*au-dedans*). Hay en ello como un movimiento de sustitución interiorisante, una suerte de succión (*suçotement*) por el cual, separados de lo que buscamos fuera, de un afuera cuya finalidad se ha suspendido, buscamos y damos adentro, de manera autónoma, no al hacer bromas vulgares (*en nous lechant les babines*), al mordernos los labios o al

jugar a exagerar sino, lo cual no es totalmente otra cosa, al darnos ordenes a nosotros mismos, imperativos categóricos, al conversar entre nosotros gracias a esquemas universales, una vez que ya no provienen de fuera.

Kant describe este movimiento de interiorización idealizante. “Añadamos a esto la admiración de estas bellas producciones de la naturaleza, en donde ésta se muestra artista, no por efecto de la casualidad, sino como con intención, siguiendo un orden regular, y nos revelará una finalidad, cuyo objeto no hallamos en ninguna parte fuera, de suerte que lo buscamos naturalmente en nosotros mismos, en el objeto final de nuestra existencia [*Dasein*], saber, en el destino moral (*moralishcen Bestimmung*) (la investigación del principio de la posibilidad de esta finalidad de la naturaleza se presenta en la teleología).” (§ 42).

Sin encontrar en la experiencia estética, que es primaria *aquí*, el fin determinado del cual estamos separados y que se encuentra muy lejos, invisible o inaccesible, *allí*, nos replegamos hacia el fin de nuestro *Dasein*. Este fin interior está a nuestra disposición, es nuestro, nosotros mismos, el nos llama y nos determina desde adentro, somos/estamos *ahí (da)* para responder a una *Bestimmung*, a una vocación de autonomía. El *Da* de nuestro *Dasein*, está ya determinado por este fin que se nos presenta, que nos presentamos a nosotros mismos como el nuestro y por el cual somos/estamos presentes a nosotros mismos, como lo que somos. Una existencia o una presencia (*Dasein*) libre, autónoma, es decir, moral.

Nuestro *Da* se llama así y pasa por la boca. El *Da* de *Sein* se da lo que no puede consumir afuera, ni consumir formando la condición de posibilidad del gusto en tanto que nos referimos al sin fin.

Además, en este capítulo que se multiplican las analogías sobre el lenguaje de la naturaleza. Se trata de explicar por qué debemos tomar un interés moral en lo bello en la naturaleza, un interés moral en esta experiencia desinteresada. La naturaleza debe abrigar en sí un principio de acuerdo (*Übereinstimmung*) entre sus producciones (*Producte*) y nuestro placer desinteresado. Aunque este sea puramente subjetivo y permanezca apartado de toda finalidad determinada, hace falta que cierto acuerdo reine entre la finalidad de la naturaleza y nuestro *Wohlgefallen*. El *Wohl* no sería explicable sin esta armonía. Como este acuerdo no puede ser demostrado por conceptos, debe anunciarse de otra manera.

¿Cómo se anuncia? ¿Cómo se anuncia, dicho de otro modo, la adherencia entre la adherencia y la no-adherencia?[sobre esta cuestión y sobre la del *sin* de sin-fin, El parergon II, el sin del corte puro, la verdad en pintura]

Por signos. Aquí se reconoce el lugar propio, el primer lugar de la *significación* en la tercera *Crítica*. Toda significación ulterior dependerá de ello. La naturaleza, entonces, nos anuncia por signos y trazos (que por el momento no vamos a distinguir) que debe tener, acuerdo, correspondencia, concierto, entendimiento recíproco (*Übereinstimmung*) entre la finalidad de sus propias producciones y nuestra desinteresada *Wohlgefallen*, precisamente en la medida en que aparece como desnudo de toda finalidad. “Mas la razón interesa por lo mismo que las ideas (por las cuales ella produce en el sentimiento moral un interés inmediato) tienen también una realidad del objeto, es decir, por aquello que la naturaleza revela, al menos por cualquier traza (*Spur*) o cualquier signo [*Wink*: signo que uno hace silenciosamente, una señal o el guiño de un ojo, un anuncio breve y discreto en lugar de un discurso.], un principio que nos autoriza a admitir una concordancia [*Überstimmung*] regular entre sus producciones y la satisfacción que somos capaces

de experimentar independientemente de todo interés (y que no conocemos a priori como una ley para cada uno, sin poderlo fundar sobre pruebas). La razón debe, pues, tomarse un interés en toda manifestación (*exteriorization*) (*Äusserung*) de la naturaleza que realiza semejante acuerdo; por consiguiente, el espíritu no puede reflexionar sobre la belleza de la naturaleza, sin hallarse al mismo tiempo interesado en ella. Pero este interés es moral por asociación; y el que toma interés por la belleza de la naturaleza, no puede hacerlo más que a condición de haber sabido unir un gran interés al bien moral (*der Verwandtschaft nach moralisch*).” [§ 42]

La meditación de un placer desinteresado provoca, por lo tanto, un interés moral por lo bello. Extraña motivación, interesarse en el desinteresarse, interés de lo sin-interés, ganancia/rédito (*revenu*) moral obtenida de una producción natural carente de interés para nosotros, de la cual se toma riqueza (*bien*) sin interés, singular plus-valía moral del sin del corte puro; todo aquello guarda una relación especial con el trazo (*Spur*) y el signo (*Wink*) de la naturaleza. Esta nos deja signos para que nos podamos sentir asegurados, en el sin del corte puro, de encontrar nuestra propia cuenta (*d'y trouver encore notre compte / of banking on our own account*), de satisfacer nuestro propio fin, de ver nuestras acciones y nuestros valores en la cúspide de la moral.

Y para responder a aquellos que encuentren sutil esta argumentación, especiosa, laboriosa (*studirt*), Kant precisa la analogía entre el juicio de gusto y el juicio moral: “Se dirá que esta interpretación (*Deutung*) de los juicios estéticos que les supone una especie de parentesco con el sentimiento moral, parece muy reducida para que se la pueda considerar como la verdadera explicación (*Auslegung*) de la escritura

cifrada (*Chiffreschrift*) que la naturaleza nos habla (*uns spricht*) figuradamente (*figürlich*) en sus bellas formas. Mas ...” [§ 42]

Las bellas formas, que no significan nada y para nosotros carecen de toda finalidad determinada, son *por tanto y por lo mismo*, signos encriptados, una escritura figural desposeída en la producción natural. El sin del corte puro es en verdad un lenguaje que la naturaleza nos habla, ella que ama ocultarse y poner su signatura en las cosas. Ensayemos improvisar un marco epidémico para esta proposición común a Heráclito, en el campo de la *signatura rerum*, y a la configuración de la tercera *Crítica*, veremos que esta no encaja por sí misma y que eso hace sufrir el *parergon*.

Así, el no-lenguaje in-significante de las formas que no tienen finalidad alguna ni algún sentido, este silencio es un lenguaje entre la naturaleza y el hombre.

No son solamente las bellas formas, las bellezas puramente formales que parecen causar, son también los adornos y los encantos, que frecuentemente, erradamente, dice Kant, se confunden con las bellas formas. Se trata, por ejemplo de colores y de formas. Todo ocurre como si estos encantos tuviesen una “significación más alta” (*einen höhern Sinn*), como si estas modificaciones de sentido (*Modificationen der Sinne*) tuvieran un sentido más elevado y poseyeran “alguna clase de lenguaje” (*gleichsam eine Sprache*). El blanco de los lirios parece “disponer” (*stimmen*) el espíritu a la idea de inocencia, los siete colores, del rojo al violeta, dan respectivamente la idea de sublime (el rojo, pues), coraje, la franqueza, la afabilidad, la modestia, la firmeza, la ternura.

Estas significaciones no se plantean como verdades objetivas. El interés moral que tomamos en la belleza además supone que el trazo y el guiño de la naturaleza no

han sido controlados objetivamente por la ciencia conceptual. Interpretamos los colores como un lenguaje natural y es este *interés* hermenéutico el que importa: no se trata de *saber* si la naturaleza nos habla y quiere decirnos esto o aquello, sino de nuestro interés en lo que ella hace, en implicarlo necesariamente, y de la intervención de este interés moral en el desinterés estético. Pertenece a la estructura de este interés que creamos en la sinceridad, en la lealtad, en la autenticidad del lenguaje cifrado, incluso si resulta imposible controlarlo objetivamente. Y Kant lo dirá más adelante sobre la poesía: esta no es lo que es sin lealtad o sin sinceridad. Lo que habla por la boca del poeta, como por la boca de la naturaleza, aquello que por su voz, lo escrito por su mano ha de ser auténtico y verídico. Por ejemplo, cuando la voz de un poeta celebra y glorifica el canto del ruiseñor en el bosquecillo solitario durante una tarde silenciosa a la dulce luz de la luna, el boca a boca o pico a pico de los dos cantos debe ser auténtico. Si un farsante falsifica el canto del ruiseñor, “por medio de una caña o un junco en la boca”, todo el mundo encontrará insoportable la superchería tan pronto como advirtiesen el engaño. En el caso contrario, si tal cosa llegara a gustarte, tus sentimientos serán groseros o sin nobleza. Para caracterizar a aquellos que están privados del “*sentimiento* de lo bello natural”, Kant recurre una vez más a un ejemplo oral. -Tiene cierta ejemploralidad que sea tratado aquí- Juzgamos grosera y carente de nobleza a la “manera de pensar” de aquellos que no tienen el sentimiento de lo bello natural y que se contentan en la mesa o junto a la botella, disfrutando simplemente de sus sentidos”. En la primera ejemploralidad, en la oralidad ejemplar, se trata de cantar y de oír (*ouïr*), de voz sin consumación o de consumación ideal, de una sensibilidad elevada o interiorizada, en el segundo caso de una oralidad consumidora que en cuanto tal, como gusto interesado o como degustación, no puede tener nada que ver con el gusto puro. Lo que ya se anuncia, es una cierta alergia, en la boca, entre el gusto puro y la degustación. Tenemos pendiente la cuestión de saber donde inscribir el

disgusto. Este, al volverse contra la degustación, ¿No estará también en el origen del gusto puro, según una especie de catástrofe?

La boca en todo caso ya no ocupa un lugar entre otros. Ya no puede ser situada en una topología del cuerpo sino que intenta organizar todos los lugares y localizar todos los órganos. ¿El *os* del sistema, lugar de gustación o de consumación pero también de producción emisora de *logos*, es además un término dentro de una analogía? ¿Podrá, por figura, compararse a esto o a aquello, a tal otro orificio, más bajo o más alto? ¿No es acaso ella misma la analogía, a la que todo se remonta como hacia el *logos* mismo? El *os* por ejemplo no es ya un término sustituible al ano, pero se determina, jerárquicamente, como absoluto de todo análogo. Y la división (*clivage*) entre todos los valores opuestos en un momento o en otro pasará por la boca: lo que le parece bueno o lo que le parece malo, según la sensibilidad o la idealidad, como entre dos maneras de entrar y dos maneras de salir de la boca, uno de los cuales sería expresivo y emisor (del poema en el mejor de los casos), el otro vomitivo o emético.

Para mostrarlo hay que hacer una desviación. Por la división de las Bellas Artes (§ 51) Antes de este capítulo, por un efecto de marco que no hemos dejado de perseguir, Kant había determinado el gusto como un cuarto término que viene a unificar las tres facultades que requieren las Bellas Artes, la imaginación, el entendimiento y el espíritu: “Las tres primeras facultades no llegan a su unificación más que por la cuarta”.

El capítulo sobre la división de las Bellas Artes nos interesará según sus tres motivos principales. 1. Pone en obra la categoría de *expresión*. 2. Se deja guiar por la

organización expresiva del cuerpo humano. 3. Por estas razones, organiza la descripción de las artes en jerarquía. Estos tres motivos son inseparables.

Hacen falta *golpes de fuerza (coups de force) (forceful interventions)*, toda violencia de enmarcado (*violence d'encadrement*) del cual la retórica lleva las marcas. Primera frase: "Se puede, en general llamar belleza (se trate de la artística o la natural) a la *expresión* de las ideas estéticas." En las Bellas Artes, el concepto del objeto preexiste a la expresión; aquel no es necesario en la naturaleza, pero la ausencia de concepto no impide considerar la belleza natural como expresión de una idea.

Ahora bien ¿por qué *expresión*? ¿Por qué la "podemos llamar" expresión? ¿Quiénes podemos? ¿Con qué derecho? y ¿Por qué expresión de una idea?

Kant no lo dice. Se sobre entiende (*ce la va de soi*). Él solamente dice lo que dice, a saber que ello expresa y, como se confirmará en breve, que la expresión más alta es el dicho, que ello dice lo que ello expresa y que ello pasa por la boca una boca que se afecta ella misma porque no toma nada de afuera y se complace en lo que pone afuera.

De este dictado que pone como axioma que lo bello es expresión (aunque esto no signifique nada) se sigue de manera totalmente natural una división de las Bellas Artes referida a los llamados órganos de expresión del hombre. Se ha reconocido que las Bellas Artes no pueden ser más que artes del hombre. Al explicar que va a clasificar las artes en función de los órganos de expresión del hombre, Kant advierte que el forzamiento es un poco evidente. Los signos de su estupor se multiplican. "Si, pues, queremos dividir las bellas artes, no podemos escoger, al menos como ensayo,

un principio más cómodo que la analogía del arte con la especie de expresión de que los hombres se sirven cuando hablan (*Sprechen*) para comunicarse tan perfecta como fácilmente, no solo sus conceptos, sino también sus sensaciones” [§ 51] Esto demanda una nota en la que el estupor se acentúa: “El lector no ha de juzgar el presente esbozo de una posible división de las Bellas Artes como el proyecto de una teoría. Este no es más que uno de múltiples intentos que pueden y deben acometerse”. Hay otra nota, en la siguiente página, para decir exactamente lo mismo.

El principio es entonces la analogía, y una analogía muy particular: la analogía con el *Sprechen*, con la lengua y con sus modos. Todo se remonta al lenguaje, la analogía se produce por el lenguaje que, entonces, pone todo en relación consigo mismo, a la vez razón de relación, a la vez razón de la relación y término de la relación.

El lenguaje descompone, encontramos la *palabra* (*mot*), el *gesto* (*geste*), y el *tono* (*ton*). No habrá entonces más que tres especies de Bellas Artes: la hablante (*redende*), la figurativa (*bildende*), y el arte del “juego de sensaciones (*Spiel der Empfindungen*)” como impresiones externas de los sentidos.

Las artes discursivas a tu turno se reducen a la elocuencia (*Beredsamkeit*) y a la poesía (*Dichtkunst*), concepto en el que la gran generalidad explica que no haya lugar a otro arte literario. Pero también un concepto muy puro: se obtendrá por las combinaciones complejas de géneros poéticos como la tragedia, el poema didáctico, el oratorio, etc. El orador y el poeta cruzan e intercambian su máscara, la máscara de un *como si*. Ambos fingen (*feignent*) pero el *como si* de uno vale más y mejor que el *como si* del otro. Al servicio de la verdad, de la lealtad, de la sinceridad, de la

libertad productiva, el *como si* del poeta quien, por tanto, expresa más y mejor. El *como si* del orador engaña y maquina. Es justamente una máquina, o un arte engañoso (*“art fourbe”*) que manipula a los hombres “como a máquinas” [§ 53]. El orador anuncia un asunto serio y lo trata como si fuera un simple juego de ideas. El poeta propone un juego de ideas y hace como si se tratara de un asunto del entendimiento. El orador da lo que no ha prometido, el juego de la imaginación, pero guarda también lo que el se ha comprometido a entregar o a hacer: entretener el entendimiento como le conviene. El poeta hace lo contrario, anuncia un juego y hace una obra seria (*eines Geschäftes würdig*). El orador promete el entendimiento y da la imaginación, el poeta promete jugar con la imaginación mientras nutre el entendimiento y da vida a los conceptos. Estas metáforas alimentadoras, no se las impongo a Kant. Esta nutrición (*Nahrung*) que jugando aporta el poeta al entendimiento y lo que hace con ello, es dar vida (*Leben zu geben*) a los conceptos: concepción por la imaginación y por la oreja, nutrición de boca a boca y de boca a oreja que desborda el contrato finito al dar más de lo que promete.

En lo más alto de las artes parlantes, la poesía. Ella está en lo mas alto (*den obersten Rang*) por que emana casi totalmente del genio. Por lo tanto, se sitúa en la mayor proximidad, en virtud de su “origen”, de esta productividad libre que rivaliza con la de la naturaleza. Es el arte que imita *menos* y que, por lo tanto, *semeja* más la productividad divina. Ella produce más liberando la imaginación, juega más porque las formas de la naturaleza sensible externa no alcanzan a limitarla. Desatando la imaginación productiva, la poesía hace saltar los límites de las demás artes. “Ella extiende el espíritu, poniendo en libertad la imaginación, presentando (*darbietet*), dentro de los límites de un concepto dado, entre la infinita variedad de formas que pueden conformar con este concepto, la que liga (*verknüpf*) la presentación (*Darstellung*) de este concepto a una abundancia de pensamientos (*Gedankenfülle*),

a la que ninguna expresión del lenguaje (*Sprachausdruck*) es perfectamente adecuada (*völlig adäquat*), y elevándose (*sich erhebt*) de este modo estéticamente a las ideas. Ella le fortifica, haciéndole sentir esta facultad libre, espontánea, independiente de las condiciones de la naturaleza...” [§ 53]

Los criterios aquí son de presentación (*darbieten, darstellen*). La poesía presenta más y mejor -la plenitud del pensamiento [*Gedankenfülle*]. Ella liga la presentación (del lado de la expresión) a un pleno de pensamiento. “Liga” mejor lo que presenta a lo presentado en su plenitud. Ella presenta más y mejor lo pleno, lo pleno del pensamiento conceptual o lo pleno de la idea, en tanto que ella nos libera de los límites de la naturaleza sensible. Al ser una arte, un arte bello, ciertamente ella todavía [se] desprende de la imaginación. Y como todo lenguaje, resulta inadecuado a la plenitud absoluta de lo no-sensible. Y Kant habla inmediatamente del “esquema” de lo suprasensible. La imaginación es, por supuesto, el lugar del esquematismo y el nombre de este arte que se oculta en las profundidades del alma, pero se comprende mejor aquí que ese arte sea “hablante” y por excelencia “poético”.

¿Por qué ese privilegio de lo poético? Mas allá de aquello que la poesía comparte con las artes parlantes en general y que tiende a la estructura (boca-oreja) del oírse-hablar, ¿qué es lo que la eleva sobre la elocuencia?

Su relación con la verdad, más precisamente su autenticidad, su sinceridad y lealtad, su fiel adecuación a *sí misma*, a su contenido interior si no *ad rem*: a lo que asegura, en la presentación, lo lleno de sentido, lleno de pensamiento presentado. Estos valores no son estricta o inmediatamente morales. La instancia moral misma deriva o depende del valor de presencia plena o de palabra (*parole*) plena. Cuando

el poeta da más de lo que promete, da un regalo (*present*), un auténtico don. No engaña pues presenta una plenitud al pensamiento (*Gedankenfülle*) pero también porque el confiesa que juega con la imaginación con esquemas inadecuados: “Ella juega con la apariencia que elabora (*bewirkt*) a voluntad, pero sin engañar por esto; porque ella misma declara a su obra como un simple juego, un juego que siempre puede ser dirigido por el entendimiento de manera conforme a sus propias operaciones” [§ 53]. La poesía no engaña al decir que ella juega además su juego, auto-afección que elabora la apariencia sin limitación externa, “a voluntad” está seriamente al servicio de la verdad. El valor de la presencia plena garantiza a la vez la verdad y la moral de lo poético. La plenitud no puede cumplirse mas que en la interioridad del oírse-hablar y la formalidad poética favorece la interiorización: ella prescinde de la ayuda de todo contenido sensible externo.

La elocuencia por el contrario define un arte de engañar, de frustrar por medio de las bellas apariencias, por medio de los artificios de presentación sensible (*sinnliche Darstellung*), por las máquinas de persuasión (*Maschinen der Überredung*) . La condena clásica de la máquina significa justamente que el discurso produce efectos sobre los otros sin que la intención venga a animar y a completar la palabra. De allí, la vida falsa, el simbolismo vacío de estas *technai* sofisticas.

Si el arte es expresivo, si la palabra expresa más que los otros modos de expresión, la palabra poética es por su parte la palabra más parlante. La interioridad se produce y se guarda mejor en su plenitud. Y ella produce no solamente el placer desinteresado más moral y más verdadero, el más presente, el más elevado pero también el más positivo. Un placer sin premio. Al romper el intercambio de valores, al dar más de lo que se le pide, la palabra poética está a la vez fuera del comercio, al menos fuera del comercio finito, sin valor determinado y de valor infinito. Ella es

el origen del valor. Todo se mide con la escala en la que ella ocupa la altura absoluta. Ella es el equivalente analógico general y el valor de los valores. Es en ella que el trabajo del duelo, al transformar la hetero-afección en auto-afección produce el máximo placer desinteresado.

¿Qué relación mantienen esta ejemplaridad y la estructura del *gustus* (relaciono entre el paladar, los labios, la lengua, los dientes, la garganta, oposiciones entre *gustus reflectus* y *gustus reflectens*) de una parte, con el oírse-hablar por la otra? ¿Cual es el lugar de lo negativo, especialmente del “placer negativo”, en el proceso?

El oído detenta cierto privilegio entre los cinco sentidos. La clasificación de la *Antropología* lo escalafona entre los sentidos *objetivos* (tacto, vista, oído) que nos dan una percepción mediada del objeto. Los sentidos objetivos nos ponen en relación con un afuera. Esto es lo que no hacen ni el gusto ni el olfato. Lo sensible se mezcla, por ejemplo con la saliva y penetra el órgano sin atender (*garder*) su subsistencia objetiva. La percepción objetiva *mediada* se reserva a la vista y al oído que requieren la mediación de la luz o del aire. El tacto es objetivo e inmediato.

Hay entonces dos sentidos objetivos mediados, el oído y la vista. ¿En qué aventaja el oído a la vista? Por su relación con el aire, es decir con la producción vocal que puede ponerlo en movimiento. La mirada es incapaz de tal cosa.” y justamente por este medio puesto en movimiento por el órgano de la voz, la boca, es como más fácil e íntegramente pueden los hombres entrar en comunidad de pensamientos y sensaciones con los demás, principalmente cuando los sonidos que cada cual deja oír a los demás son articulados y constituyen un lenguaje por haberlos combinado según leyes del entendimiento. El oído no da la forma del objeto, ni los sonidos del lenguaje (*Sprachlaute*) llevan directamente a la representación del objeto, pero

precisamente por esto, porque en sí no significan nada, o al menos ningún objeto, sino, en rigor, meros sentimientos íntimos, los medios más idóneos para designar los conceptos, y los sordos de nacimiento, que precisamente por serlo resultan de necesidad mudos (sin lenguaje) no pueden llegar nunca a nada más que a un *análogon* de la razón.” (Antropología, § 18)

“Más fácilmente y más completamente”: ningún medio exterior es necesario, ningún factor externo presenta un obstáculo. La comunicación está más próxima a la libertad y a la espontaneidad. Mas completa también porque la interioridad se expresa directamente. Más universal por todas estas razones. Al hablar en esta ocasión del tono y de la modulación, la tercera *Crítica* reconoce una suerte de “lengua universal”. Y una vez que los sonidos no tienen relación alguna de representación natural con las cosas sensibles externas, se ligan más fácilmente a la espontaneidad del entendimiento. Articulados, abastecen (*fournissent*) un lenguaje de acuerdo con sus leyes. Se trata ciertamente de lo arbitrario del signo vocal. Pertenece al elemento de la libertad y no puede entonces tener mas que significados interiores o ideales: conceptuales. Entre el concepto y el sistema del oírse-hablar, entre lo inteligible y la palabra, el lugar es privilegiado. Hay que decir que el oírse-hablar porque esta estructura es auto-afectiva, la oreja y la boca no pueden disociarse. Y la prueba en la juntura de lo empírico y lo metaempírico, es que los sordos son mudos, no tienen acceso al *logos mismo*. Por medio de los otros sentidos y de los otros órganos, pueden imitar el *logos*, encontrarse con él en una especie de relación vacía o exterior. No acceden más que a un *análogon* de aquello que regula toda la analogía y que no es ello mismo analógico, formando la razón de la analogía, el *logos* de la analogía hacia el que todo remonta pero que permanece él mismo fuera del sistema que él mismo orienta como su fin y su origen, su desembocadura y su fuente. Es por eso que la boca puede tener análogos en el

cuerpo en cada uno de sus orificios, más altos o más bajos que él, pero no es simplemente intercambiable con ellos. Si hay alguna *vicariance* de todos los sentidos es menos verdadero de el del oído. Es decir, del oírse-hablar. Este tiene una posición única en el sistema de los sentidos. No es el más “noble” de los sentidos. La nobleza más grande se le abona (*revient*) a la vista que se aleja lo más posible del tacto, se deja afectar menos por el objeto que todos los demás sentidos. En ese sentido lo bello tiene una relación esencial con la visión toda vez que ella consume (*consomme*) menos. El duelo supone la vista. La *pulcritud vaga* se da sobre todo a ver y, al suspender la consumación por el *theorein*, forma en la naturaleza un objeto de gusto puro. La poesía, en tanto que arte bello, supone un concepto anterior y da lugar a una belleza más adherente en un horizonte de moralidad más presente.

Pero si el oído no es el sentido más noble, tiene el privilegio absoluto de ser el menos reemplazable. El oído tolera mal la substitución y se sustrae casi a toda *vicariance*¹

“¿Hay una *vicariance* de los sentidos (*Vicariat der Sinne*), la utilización de cada sentido con miras a hacerlo tomar el lugar de otro? Cuando un *sordo* ha tenido posibilidad de escuchar, tal vez por la mímica y, por consecuencia, gracias a la vista sacar de ella el lenguaje habitual; en ello entra también la observación del movimiento de los labios, la sensación táctil de su movimiento en la oscuridad puede producir el mismo efecto. Pero cuando es sordo de nacimiento, la vista debe partir del movimiento de los órganos de fonación, y convertir los sonidos obtenidos por la educación en un sentimiento de los movimientos de sus propios músculos; sin embargo la educación no puede conducirlo a los conceptos efectivos (*wirklichen Begriffen*), porque los signos de los cuales habría de hacer uso no son susceptibles de universalidad alguna. (...) ¿Cuál es la ausencia (*Mangel*) o la pérdida sensorial

que tiene la mayor importancia, la del oído o la de la vista? La primera si es innata, es mucho menos reemplazable (*ersezlich*).” (Antropología en sentido pragmático § 22, Derrida utiliza en su texto la traducción de M. Foucault , ligeramente modificada.)

Por lo tanto, debido a su lugar particular, su intolerancia a la prótesis, la estructura auto-afectiva que lo distingue de la vista, su proximidad al afuera y al concepto, el oírse-hablar que la constituye, el oído no es un sentido entre los otros. Tampoco es, a pesar de la clasificación en curso, un sentido externo. Tiene una relación de afinidad evidente con lo que Kant llama el sentido interno. Ahora bien, este último es peculiar y su elemento, su “forma” es el tiempo. Como el oírse-hablar. No surge, como todos los demás sentidos, de la antropología sino de la psicología. Así, el oírse-hablar, en su relación singular tiene el único sentido interno y por el lugar eminente que ocupa en la tercera *Crítica*, arrebatada la problemática de su espacio antropológico para hacerlo pasar con todas la consecuencia que tal cosa puede inducir, hacia un espacio psicológico.

“ El sentido interno no es la apercepción pura, una conciencia de lo que el hombre hace, pues esta surge de la facultad de pensar, pero lo que el hombre prueba (*éprouve*) en la medida en que esté afectado por el juego de su propio pensamiento. La intuición interna, por consecuencia, la relación de las representaciones en el tiempo (bien sean simultáneas o sucesivas), está en el fundamento de esta conciencia. Sus percepciones y la experiencia interna (verdadera o aparente) compuesta por su relación no corresponden simplemente a la *antropología* , donde se soslaya la pregunta de si el hombre posee un alma (como sustancia intemporal, singular) o no . Pero la *psicología* en la que creemos percibir en sí, una cosa tal y dónde el espíritu, representa a propio título de pura facultad de sentir y de pensar,

es considerada cómo sustancia particular habitando en el hombre.- Además no hay más que un sentido interno pues no tiene órganos diferentes para los cuales el hombre recibe una impresión interna de sí mismo” [§ 24.] (trad. , Foucault, corregida)

Si el oírse-hablar, en la medida en que también pasa por cierta boca, transforma todo en auto-afección, asimila todo al idealizarlo en la interioridad, domina todo al hacer su duelo, renunciando al tacto, a digerirlo naturalmente, sino digerirlo idealmente, consume aquello que no consume y viceversa, produce el progresivo desinterés en la posibilidad de enunciar los juicios, si esta boca preside un espacio de analogía en el que ella no se deja incluir, es desde el irremplazable lugar de este enorme “fantasma” (“*phantasme*”) (pero uno no sabe lo que es un fantasma antes al sistema de *estos* efectos) que ordena el placer, cual es el límite del desbordamiento absoluto de esta problemática? ¿Cual es el borde (interno y externo) que traza su límite y el marco de este *parergon*? En otras palabras, ¿qué es lo que no entra en esta teoría así enmarcada, jerarquizada, regulada? ¿Qué es lo excluido de ella y qué, procediendo a partir de esta exclusión, le da forma, límite y contorno? ¿y qué ocurre con este desbordamiento con respecto a lo que uno llama la boca? Porque la boca ordena un placer dependiente de la asimilación, en pos de la auto-afección ideal, ¿que es lo que no se permite a asimismo ser transformado en auto-afección oral, tomando el *os* como *telos*? ¿Qué es lo que no se deja a sí mismo ser regulado por la ejemploralidad?

No hay respuesta a semejante pregunta. No se puede decir: esto o aquello, tal o tal cosa. Se verá por qué. Es la imposibilidad de encontrar los ejemplos en este caso, la incapacidad en la que se encuentra Kant de proveer alguno en cierto momento será bastante notoria. De la misma manera en que frecuentemente hemos tenido que

tratar ejemplos que preceden la ley de forma reflexiva, estamos a punto de descubrir un tipo de ley sin ejemplo; y primero que todo deberemos afirmar nuestra respuesta en una forma tautológica, como la duplicación invertida de la pregunta.

Lo que este sistema logo-fonocéntrico excluye no es siquiera negativo. Lo negativo es su asunto y su trabajo. Lo que excluye, lo que este mismo trabajo excluye, es lo que no le permite ser digerido, o representado, o afirmado -no se permite a sí mismo ser transformado en auto-afección por la ejemplaridad. Es una heterogeneidad irreductible que no puede ser comida ni sensiblemente ni idealmente y la cual -he aquí la tautología- al no permitirse a sí mismo ser tragado debe entonces *causarse a sí mismo el ser vomitado*.

El vómito da su forma a todo este sistema, comenzando con su desbordamiento parergonal específico. Debe entonces mostrarse que el esquema del vomito, como experiencia de disgusto, no es meramente un término excluido entre otros.

¿Cuál es entonces la relación entre el disgusto y el vómito? Se trata más del vómito que del acto de vomitar, lo cual es menos desagradable que el vómito en la medida en que implica una actividad, algunas iniciativas por las cuales el sujeto aún puede al menos imitar (*mimer*), soñar el dominio en la auto-afección y creer que él se *hace vomitar*. La hetero-afección no se permite a sí misma ser per-digerida en un acto de *provocarse el vómito a sí mismo*.

¿Por qué el vómito entonces, como parergon de la tercera *Critica* considerada como una síntesis general del idealismo trascendental?

Parto del lugar de lo negativo. Kant admite la posibilidad y el concepto de un *placer negativo*. Por ejemplo el sentimiento de lo sublime. Mientras que “lo bello hace

nacer por sí mismo un sentimiento de intensificación de las fuerzas vitales, y por esta razón no es incompatible con los encantos que atraen la sensibilidad, y con los juegos de la imaginación; la segunda [el sentimiento de lo sublime] es un placer que no se produce (*entspringt*) más que indirectamente, es decir, que no excita más que por el sentimiento de una inhibición [*Hemmung*: una detención, una retención] instantánea de las fuerzas vitales seguida inmediatamente de una efusión [*Ergiessung*: desbordamiento, *deversement*], y que viene a ser más fuerte que esas mismas fuerzas. [el esquema corporal, aquí, dado que hay *Wohlgefallen* y placer, es el de la eyaculación más que el de vomitar al cual dicho desbordamiento podría haberse semejado en primer lugar], la emoción, prosigue Kant, esto no es, por tanto, sólo la emoción de un juego, sino algo de más serio, producido por la ocupación de la imaginación. También el sentimiento de lo sublime es incompatible con toda especie de encanto; y como el espíritu en esto no se siente solamente atraído por el objeto, sino también repelido, esta satisfacción [el *Wohlgefallen* de lo sublime] es menos un placer positivo que un sentimiento de admiración o de respeto, es decir, y para darle el nombre propio, un placer negativo.” [§ 23]

Aunque repulsivo en una de sus caras, lo sublime no es lo otro absoluto de lo bello. Provoca, además, cierto placer. Su negatividad provoca, con seguridad, un desacuerdo entre las facultades y un desorden en la unidad del sujeto. Pero ella todavía es productora de placer y el sistema de la razón puede dar cuenta. Una negatividad interna todavía no reducida al silencio, ella se deja decir. Lo sublime mismo puede emerger en el arte. El silencio que impone al quitar el aliento, y privar de la palabra es menos que nunca heterogéneo al espíritu y la libertad. El movimiento de reapropiación, por el contrario, es mucho más activo. Aquello que, en este silencio, opera contra nuestros sentidos o contra nuestros intereses sensibles (*resistencia y sacrificio*, dice Kant) mantiene vigilada la extensión de un dominio y

de un poder. *Sacrificio* [*Aufopferung*] y la expoliación [*Beraubung*] a través de la experiencia de un *Wohlgefallen* negativo, permite adquirir un dominio y una fuerza [*Macht*] superiores a aquello que es sacrificado a ellos (*Comentario general sobre la exposición de los juicios reflexionantes*). El cálculo económico permite tragar lo sublime. Lo mismo se aplica para todo tipo de “placeres negativos”. Placeres que desplacen a aquellos que los sienten en el presente: por ejemplo el individuo pobre pero de buen talante que se convierte en heredero de un padre querido pero avaro; o la viuda ante la muerte de su esposo (en este último caso su pena es satisfactoria, mientras que el placer del huérfano, en el ejemplo precedente, le provoque ahora pena) [§ 54] En todos estos casos, sea que cuenten o no para lo mismo, hay placer negativo o negativa de placer, y el trabajo del duelo no está absolutamente, trabado, posible, excluido.

De la misma forma, las Bellas Artes pueden proporcionar belleza a cosas feas o displacenteras y en ello radica su superioridad. [§ 48] Lo feo, lo malo, lo falso, lo monstruoso, lo negativo en general puede ser asimilado por el arte. Un viejo *topos*: *furias, enfermedades*, los estragos de la guerra, etc. Puede proveer las descripción bellas y “también ser representados en pinturas”. Lo feo, lo malo, lo horrible, lo negativo en general no son entonces inadmisibles al sistema.

Una sola “cosa” es inadmisibles, ella formará entonces lo trascendental de lo trascendental, lo no trascendentalizable, lo no *ideabilizable*, lo que disgusta. Se presenta, en el discurso Kantiano como una “especie” (*Art*) de lo horrible o de lo odioso pero se constata rápidamente que no es una especie que pertenezca pacíficamente a un género. “ Una sola especie de fealdad [*Hasslichkeit*] que no puede ser representada de acuerdo con la naturaleza sin destruir [derribar: zu

Grunde zu richten] toda satisfacción estética y en consecuencia la belleza artística: a saber, aquella que excita el disgusto [*Eckel*]”.

No se trata pues de uno de esos valores negativos, uno de esos objetos feos o dañinos que el arte puede representar y por tanto idealizar. Lo excluido absoluto no pesa para conferir tampoco el estatuto de un objeto de placer negativo o de fealdad redimida por la representación. Es irrepresentable. Y al mismo tiempo innombrable en su singularidad. Si lo podemos representar o nombrar, comenzará a entrar en el círculo auto-afectivo de la destreza [*maîtrise*] o de la reapropiación. Una economía sería posible. La X asquerosa no puede tampoco anunciarse como objeto *sensible* sin ser inmediatamente enmarcada en una jerarquía teleológica. Es entonces insensible e in-inteligible, irrepresentable e innombrable, es el otro absoluto del sistema.

Sin embargo Kant habla de cierta representación correspondiente (a son sujet) “Pues en esta sensación singular [*sondernbaren*], que reside en la mera imaginación [por lo tanto no hay ninguna] el objeto es representado de cierta forma [der Gegenstand gleichsam ...vorgestellt wird] como si se impusiera al gozo [als ob er sich zum Genusse aufdränge: lo desagradable, el vomito se presenta ya como si se forzara a gozar y es por esto que disgusta] mientras que nosotros lo resistimos con fuerza [wider den wir mit Gewalt streben]: la representación artística del objeto no se distingue ya más, en nuestra sensación, de la naturaleza de este objeto y este no puede ya ser tenido por bello”

cita literal En efecto; como en esta singular sensación que no descansa más que sobre la imaginación, rechazamos con fuerza un objeto que sin embargo, se nos ofrece como un objeto de placer, no distinguimos en nuestra sensación la

representación artística del objeto de la naturaleza de este objeto mismo, y entonces nos es imposible hallar bella esta representación. [§48]

El vómito tiene relación con el gozo si no con el placer. Este representa lo que nos fuerza a gozar: nuestro cuerpo (*corps defendant*). Esta representación se anula a sí misma y es por ello que el vómito permanece irrepresentable [nota: Representación de lo irrepresentable, presentación de lo impresentable, es también la estructura de lo colosal, tal como se lo describe o se marca el contorno en §26, cfr *Lo colosal*] Al violar nuestro gozo sin límite, sin dejar ningún límite determinante, abole la distancia representativa -en el mismo golpe también abole la belleza- y prohíbe el duelo. Pone irresistiblemente a la consumación pero sin dejar oportunidad de idealización. Si permanece irrepresentable o indecible, absolutamente heterogéneo, no es porque sea este o aquel. Mas bien al contrario. Forzando a gozar suspende el suspenso de la no-consumación que es el placer ligado por la representación (*Vorstellung*), el placer ligado al discurso, a lo poético en el sentido más alto. No puede ser bello, ni feo, ni sublime, dar lugar a un placer positivo o negativo, interesado o desinteresado. Da más a gozar por ello y *brûle* todo trabajo como trabajo del duelo.

Que se entienda en todos los sentidos: lo que se denomina bajo la palabra *degoûtant* (asqueroso), es aquello de lo que uno no puede resignarse a hacer el duelo (*fiare son deuil*). Y si el trabajo del duelo consiste siempre en comer menos, lo *degoûtant* (asqueroso) no puede más que ser vomitado.

Se objetará: todo esto es tautológico. Es muy normal que lo otro del sistema del gusto sea el disgusto. Y que si el gusto metaforiza la ejemplaridad, el disgusto tiene la misma forma, pero invertida; no se ha aprendido nada. Ciertamente. A

menos de que interroguemos de otra manera la necesidad tautológica. Y preguntar si la estructura tautológica no es la forma misma de lo que construye la exclusión [del disgusto].

Si se puede confirmar que todo puede ser dicho (asimilado, representado, interiorizado, idealizado) por este sistema logocéntrico, salvo el vómito, es solamente porque la relación oral gusto/disgusto constituye, de otro modo que como metáfora, todo este discurso sobre el discurso, toda esta tautología del *logos* como lo mismo. Y para confirmarlo, hay que asegurarse que la palabra *dégoût* (*Eckel*) (*disgusto*) no designe lo repugnante o lo negativo en general. Se trata de que aquello que da, envidia de vomitar (*envie de vomir*). ¿Cómo tener envidia de vomitar? [Es una cuestión (precisamente del *Eckel*) que Zarathustra (tercer pasaje) no cesa de rumiar.]

Además, una vez fijado en su “sentido propio” por la *Antropología*, la palabra disgusto puede ser vista atrapada en una derivación analógica. Hay algo peor que lo *degoutante* literal. Y si hay algo peor es porque lo literalmente *degoutante* es mantenido, por seguridad, en el lugar de lo peor. Si no de algo peor, al menos de un “en el lugar”, en el lugar del reemplazo sin lugar propio sin trayecto propio, sin retorno económico y circular. En el lugar de la prótesis.

Todo aquello no puede ya pasar entre los sentidos “objetivos” (oído, vista, tacto) sino entre los sentidos “subjetivos” y eso ya no depende de la mecánica, sino de la química:

[Antropología §20] Los sentidos del gusto y el olfato son ambos más subjetivos que objetivos; el primero consiste en *el contacto de la naranja con*

la lengua, de la garganta y el paladar, el segundo, por la absorción de las emanaciones extrañas mezcladas con el aire, pudiendo emanar de un cuerpo que esté bastante alejado de la naranja. Ambos sentidos están estrechamente emparentados y si el olfato falta, el gusto no puede más que embotarse. Se puede decir que ambos son afectados por sales (fijas o volátiles) de las cuales unas tienen que ser disueltas, en un caso por obra de un líquido en la boca ; en el otro por obra del aire; estas sales han de penetrar en el órgano para que este experimente su sensación específica.

Comentario general sobre los sentidos externos

[Antropología §21] Se pueden dividir las sensaciones de los sentidos externos en las del influjo *mecánico* y las del influjo *químico*. Surgen de de una influencia mecánica los tres primeros sentidos, de la acción química los dos últimos. Aquellos son los sentidos de la *percepción* (en superficie), estos son los del gozo (*Genusses, jouissance*) (la ingestión más íntima). De aquí viene que el (*Eckel*) asco, excitación a deshacerse de lo gustado por el camino más corto del *esófago* (a vomitar) (*sich zu erbrechen*) lo que uno ha consumido [de lo que ha gozado: *Genossenen*], le haya sido dado al hombre como una sensación vital tan fuerte; porque la recepción íntima puede resultar peligrosa para el animal.

Pero como también hay un goce del espíritu (*Gestes-genuss*) que consiste en comunicar sus pensamientos, cuando nos es impuesto [*uns aufforderungen*] y no nos resulta provechoso como alimento espiritual, el espíritu lo encuentra repugnante (como, por ejemplo la repetición continua de una misma clase de ocurrencias que pretenden ser chistosas o divertidas [*witzig*] [*de traits qui devraient être spirituels*] puede hacérsenos ingrata precisamente por esas

monotonía), el instinto natural que mueve a librarse de él se llama, por analogía, igualmente asco, aun cuando pertenece al sentido interno.

El olfato es una suerte de gusto a distancia, que obliga a los demás a gozar también [*mit zu geniessen*], quieran o no, por lo cual este sentido es, como contrario a la libertad, menos sociable que el gusto, con el que, entre muchas fuentes o botellas puede el comensal elegir una de su agrado, sin obligar a los demás a gustar también de ella. La inmundicia parece despertar el asco, no tanto por lo repugnante para la vista y la lengua, cuanto por la fetidez que cabe presumir por ambas. Pues la recepción por el olfato (en los pulmones) es todavía más íntima que la que se realiza por los vasos absorbentes de la boca o de la garganta”. [JD usa la traducción de M. Foucault modificada]

Así que hay más asqueroso que lo asqueroso, que aquello que disgusta/asquea el gusto. La química del olfato excede la tautología gusto/disgusto . El disgusto/asco no es el inverso simétrico del gusto, lo propio negativo del sistema que en la medida en que un interés sostiene su excelencia, como aquella de la boca misma -la química del verbo-, y prohíbe que se la sustituya por un análogo no-oral. El sistema tiene pues interés en determinar lo otro como *su* otro, a saber como literalmente *asqueroso (degoutant)*.

Aquello que está absolutamente forcluido (*forclos*)², no es el vómito, sino en principio la posibilidad de una *vicariance*³ del vómito, de su reemplazo por otro irrepresentable, innombrable, ininteligible, insensible, inasimilable, obsceno, otro que fuerza el gozo y cuya violencia irreprimible viene a desafiar la autoridad jerarquizante de la analogía logocéntrica: su poder de identificación.

La *vicariance* no sería por su parte tranquilizante a menos que substituyera un término identificable por uno irrepresentable, si ella le permitiera apartarse del abismo con dirección a otro lugar, si estuviera interesada en alguno otra artimaña/escaramuza [*intéressée à quelque manège*]. Pero para ello tendría que ser *él mismo* y presentarse como tal, así, es a partir de este imposible que la *economimesis* se halla constreñida en su proceso.

Este imposible: no podemos decir que es algo, un sensible, un inteligible, lo que vendría a caer bajo tal o cual sentido, bajo tal o cual concepto. No se lo puede nombrar en el sistema logocéntrico -en el nombre- que no puede mas que vomitarlo y vomitarse en él. Ni siquiera puede decir: ¿qué es eso? Sería comenzar a comérselo o, lo que ya no es absolutamente otro, vomitarlo. La pregunta *¿Qué es eso?* ya examinada (*arraisonne*) como un *parergon*, construye un marco que capta la energía de todo otro inasimilable y absolutamente reprimido (*refoulé*). Toda pregunta filosófica determina ya, con respecto al otro (*quant à cet autre*), un *parergon* parergórico. Un remedo parergórico aducido por la palabra, consuela, exhorta con el verbo. El nombre indica.

La palabra *vómito* detiene la *vicariance* de un asco, pone la cosa en la boca, substituye, pero sólo como ejemplo, lo oral por lo anal. Está determinado por el sistema de lo bello “símbolo de la moralidad”, como *su* otro: es entonces para la filosofía, además, un elixir, en su propio mal gusto.

Jacques Derrida

¹ "Vicaría" es permitido. Vicario es tener experiencia legítima a través del otro. Anotación de Richard Tamayo

² ORIGIN Middle English : from Old French forclos, past participle of forclore, from for- 'out' (from Latin foras 'outside') + clore 'to close.' The original sense was [bar from escaping,] in late Middle English [shut out,] and [bar from doing something] (sense 2), hence specifically [bar someone from redeeming a mortgage] (sense 1, early 18th cent.).

Una anotación de los responsables del establecimiento y traducción al español del texto de este Seminario (Diana Rabinovich y Jacques-Alain Miller), fechada en 1984, aclara que:

"clásicamente este término tenía dos acepciones en francés:

1) En derecho: el vencimiento de una facultad o derecho no ejercido en los plazos prescritos*.

2) Figurativamente: exclusión forzada, imposibilidad de entrar, de participar.

En castellano no existe ningún equivalente exacto. Por otra parte, su difusión ha precedido la publicación del Seminario ³ , y forclusión se ha vuelto de uso habitual en el ambiente psicoanalítico. En base a esta difusión y al hecho de que el Petit Robert (1978), del cual están tomadas las dos acepciones anteriores, incluye una tercera acepción:

3) Psicoanálisis: mecanismo que está en el origen de los estados psicóticos, hemos decidido mantener el término forclusión, que aparece pues como un vocablo específicamente psicoanalítico y vinculado a la teoría de Jacques Lacan".

³ VICARIANT, -ANTE, adj.

A. – BIOL. Hôte vicariant. Hôte occasionnel d'un parasite. La multiplicité des hôtes vicariants montre que cette trypanosomose pourrait s'adapter dans de nombreux pays (Brumpt ds Nouv. Traité Méd. fasc. 5, 1 1924, p. 377).

B. – ÉCOL. Espèce vicariante. Espèce animale ou végétale qui correspond écologiquement à une autre d'une autre contrée (d'apr. Daget-Godron 1979). Schmarda (...) discute l'action des divers facteurs (chaleur, lumière, air, électricité, climat, cycles saisonniers, alimentation, nature du sol, altitude..., etc.) sur la répartition animale. Les espèces vicariantes sont déjà signalées (Hist. gén. sc., t. 3, vol. 1, 1961, p. 423). Empl. subst. „Espèce qui, dans une région donnée, en remplace une autre en occupant la même place biologique et en se trouvant dans les mêmes groupements végétaux” (Daget-Godron 1979).

C. – MÉD., vieilli. [En parlant d'une activité, d'une fonction] Qui supplée à l'insuffisance fonctionnelle d'un organe. Organe vicariant; fonction vicariante. Le rhumatisme et la neurasthénie sont deux formes vicariantes du neuro-arthritis. On peut passer de l'une à l'autre par métastase (Proust, Sodome, 1922, p. 891).

Prononc.: [vikarjã], fém. [-ã:t]. Étymol. et Hist. 1. 1878 physiol. fonctions vicariantes (Lar. 19e Suppl.); 2. 1922 « (d'un élément, d'un phénomène) qui se substitue à un autre » (Proust, Sodome, p. 625: des habitudes qui reprendront un jour ou l'autre la place du mal vicariant et guéri). Part. prés. adjectivé de vicarier*.

DÉR.

Vicariance, subst. fém. a) Écol. „Phénomène qui localise, dans des territoires éloignés, mais de caractères écologiques analogues, des espèces ou des catégories plus étendues, taxonomiquement voisines” (George 1984). b) Méd. Caractère vicariant d'un organe, d'une fonction. Phénomène de vicariance. La psycho-physiologie moderne nous a appris que, s'il existe des connexions déterminées entre certaines régions du cerveau et certaines fonctions psychiques, des vicariances sont possibles, par lesquelles une région saine assume le rôle d'une région lésée (Mounier, Traité caract., 1946, p. 721). – [vikarjã:s]. – 1re attest. 1904 physiol. (Nouv. Lar. ill.); de vicariant, suff. -ance*.