

*Leopoldo Tillería Aqueveque**

¿QUIÉN ES EL GENIO DE KANT?

WHO IS KANT'S GENIUS?

QUEM É O GÊNIO DE KANT?

RESUMEN

Se discute la naturaleza del genio kantiano, una de las figuras más inquietantes de la estética del filósofo de Königsberg, con el fin de conjeturar acerca del posible papel de la libertad de la imaginación en la tarea del genio de "dar la regla al arte". Se postula la oscuridad del filósofo para explicar el origen del genio, oscuridad que se explicaría por la tensión permanente que cruza toda la crítica de la facultad de juzgar la estética entre genio y gusto o, si se quiere, entre libertad y academia.

Palabras clave: Arte, estética, genio, gusto, imaginación, Kant, libertad.

ABSTRACT

The nature of the Kantian genius, one of the most disturbing figures in the aesthetics of the philosopher of Königsberg, is discussed, conjecturing about the possible role of freedom of the imagination in the genius' task of "giving rule to art". The darkness of the philosopher is postulated to explain the origin of the genius,

darkness that would be explained by the permanent tension that crosses all the critique of aesthetic judgment between genius and taste, or if you like, between freedom and academia.

Keywords: Art, aesthetic, genius, taste, imagination, Kant, freedom.

RESUMO

A natureza do gênio kantiano, uma das figuras mais perturbadoras da estética do filósofo Königsberg, é discutida, conjeturando sobre o possível papel da liberdade de imaginação na tarefa do gênio de "dar regra à arte". Postula-se a escuridão do filósofo para explicar a origem do gênio, escuridão que seria explicada pela tensão permanente que atravessa toda a crítica da facultade de julgar a estética entre gênio e gosto, ou, se você quiser, entre liberdade e academia.

Palavras-chave: Arte, estética, gênio, gosto, imaginação, Kant, liberdade.

* Chileno. Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Académico e investigador del área de Informática & Telecomunicaciones de INACAP sede Temuco. Líneas de investigación: Estética, Filosofía de la tecnología.

INTRODUCCIÓN

La *Crítica del juicio*, como se sabe, busca la raíz común de naturaleza y libertad, el puente entre conocimiento teórico y moral, entre razón teórica y razón práctica, que Kant dejó pendiente luego de las dos primeras críticas. Se ha dicho, incluso, a propósito de la consideración del sujeto que allí se establece, que la razón o el sujeto kantiano son en verdad el “ser” (Pérez, 2003, p. 171). Sin considerar la interpretación extendida según la cual Hannah Arendt halla en la *Crítica del juicio* la filosofía política no escrita de Kant (Di Pego, 2016, p. 194). Sin embargo, la primera parte de la obra, la crítica de la facultad de juzgar estética, encierra un problema todavía más enigmático: su objeto. Dice Françoise Proust: “[...] *mais il n’est même pas sûr que l’objet de la seule Critique de la faculté de juger esthétique soit clairement défini: Est-ce le beau? Le sublime? Le génie? Le sentiment? Le goût? Le jugement? La discussion (Streit)?*” (1998, p. 513). De modo que lo que me propongo (discutir acerca de eso que Kant llamó, en unos pocos pasajes, genio) se inserta en un terreno a lo menos fangoso, propiciado además por la propia arquitectónica de la crítica de la facultad de juzgar estética.

Antes, en todo caso, es necesaria una breve exégesis sobre el lugar de la tercera crítica en el interior del sistema kantiano. Si seguimos a Philonenko (1998), vemos que la *Crítica del juicio* estableció los dos campos noemáticos, que se insertan entre el de la persona y el del fenómeno en general, para establecer una clasificación de los cuatro subcampos noemáticos, por un lado, y para completar la unidad de la filosofía trascendental, por otro lado. Dichos subcampos serían el de lo bello y el de lo sublime, en la crítica de la facultad de juzgar estética, y el de una teoría de la organización y el de una teoría de la vida, en la crítica de la facultad de

juzgar teleológica (p. 44). Tal observación no deja de tener sentido, sobre todo si consideramos que, en el global, la arquitectónica entera de la tercera crítica no aparece sino como una completa fenomenología del mundo. De alguna forma, con Philonenko (1998), la tercera crítica sería el eslabón final del edificio crítico de Kant. Tal como lo afirma el mismo autor, el hecho de que la teleología ya hubiera sido develada en sus fundamentos en la *Crítica de la razón pura* llevó justamente a Kant a no considerarla como un simple apéndice de la teoría estética, sino como un todo real que vendría a completar, por así decir, una tardía pero decisiva exposición (Philonenko, 1998, p. 47). Se trata de un fenómeno (*Crítica de la razón pura*) perteneciente a un sistema racional (crítica de la facultad de juzgar teleológica) que consideramos bello (crítica de la facultad de juzgar estética) como un ser razonable (*Crítica de la razón práctica*).

Ningún acto, dirá Philonenko (1998), es más arquitectónico. A decir de Garroni (1998, p. 319), la facultad de juzgar sería finalmente el órgano de la tercera crítica o, mejor, de la crítica en general como esfuerzo de comprensión reflexiva de la posibilidad del conocimiento y de experiencia en general, incluso no cognitiva. Un argumento similar es el que presenta Aranda (2015) sobre la quintaesencia de la tercera crítica. En efecto, la estética no se constituiría únicamente como crítica del gusto, sino que, y dada la mediación del universal *sensus communis* en la formulación de los juicios estéticos, posibilitaría una noción de intersubjetividad construida justamente en torno a ella (Aranda, 2015, p. 173). Sostiene Aranda:

Ahora bien, que la estética, en ese sentido amplio, fije las condiciones de posibilidad del pensar conceptual, supone a la vez que el arte

1 “Pero ni siquiera es seguro que el objeto de la sola *Crítica de la facultad de juzgar estética* esté claramente definido: ¿es lo bello? ¿Lo sublime? ¿El genio? ¿El sentimiento? ¿El gusto? ¿El juicio? ¿La discusión (*Streit*)?” (Trad. propia).

no debe entenderse exclusivamente como una guía de interpretación de nuestra propia subjetividad, porque, al margen de ello, cumple una función muy especial en la dominación del mundo natural. (2015, p. 173)

En la extraordinaria observación de Sgarbi (2011, citado en Aranda, 2015, p. 171) acerca de la tercera crítica: “Se trata de una lógica completamente subjetiva que permite el paso de la física a la metafísica, una transición que parecía vetada definitivamente por la dialéctica trascendental de la *Crítica de la razón pura*”.

Ahora, yendo al grano, digamos que la noción de genio que presenta Kant al final de su teoría estética es de un origen tan extraño que resulta virtualmente inentendible (al menos si la seguimos a la letra en las pocas páginas que le dedica el pensador germano), ni en qué condiciones surge, ni menos cómo es que logra transformarse en naturaleza en su tarea de “dar la regla al arte”. Es evidente que el *genio* de Kant es el artista, cuestión que nos pone frente a un asunto que no tiene que ver directamente con el enjuiciamiento estético, sino en realidad con el momento de producción de la obra, con su *poiesis*.

Aun así, el arte ocupará en la crítica de la facultad de juzgar estética un lugar bastante menor, pre-ocupada casi exclusivamente por el ámbito de la belleza natural o, para no ser tan lapidarios, que se refiere al arte solo como una maniobra exegética. Al respecto, dice Prego (citado en Hanza, 2008, p. 58):

En efecto, reducido el rol de los conceptos a su mínima expresión, el arte parece estar contemplado, en el texto de Kant, bajo una política de excepciones o en la búsqueda del restablecimiento de un equilibrio entre la belleza artística y la natural o, incluso, en la propuesta de una identidad entre ambas.

El trabajo se organiza como sigue: primero, describiré algo así como el estado del arte del problema del genio kantiano. En segundo lugar, abordaré con un poco más de detalle la idea de genio que se halla en la *Crítica del juicio*, intentando vincularla lo más productivamente posible con los conceptos de arte y naturaleza. Enseguida, discutiré la posible relación entre *genio y mundo suprasensible*, relación que, hasta ahora, salvo en algunas posturas románticas, ha pasado casi inadvertida. En la última sección, sugeriré que la teoría del genio representa en la tercera crítica uno de los puntos de mayor zozobra de nuestro filósofo, sobre todo teniendo en cuenta la tesis de Desmond sobre el terror del genio en Kant. Razones, pues, tendrá Molina para afirmar que la *Crítica del juicio* no deja de sorprenderle, “dada la temática tan particular y el complejo método de exposición, mitad deudor de la *Crítica de la razón pura*, mitad desarrollo autónomo de una problemática que va surgiendo de manera espontánea y que no parece ser derivada del resto” (2001, p. 29).

BREVE ESTADO DEL ARTE

Conviene describir, en lo esencial, lo que pudiéramos llamar el estado de arte del problema del genio en Kant, habida cuenta de las diferencias sustantivas que es posible hallar en las recepciones más o menos actuales del filósofo. Ciro Palacios, por ejemplo, pone énfasis en la idea de creatividad infinita al interpretar, de forma constructivista, el proceso artístico kantiano como una experiencia en la que el conocimiento del arte y el “hacer” de la obra se retroalimentan de manera obligada. Señala Palacios:

En el hacer del *genio* los procesos de formalización y de producción marchan en paralelo, intercambiándose lo que se va sabiendo conforme se va haciendo y lo que se va haciendo según

se va sabiendo, en una alternancia que permite la invención en un proceso indefinidamente abierto, creativamente infinito y permanentemente innovador. (2006, p. 177)

Por su parte, Haworth (2014) pone en liza la propia recepción de Derrida sobre el concepto de genio de la tercera crítica. De hecho, mediante su recepción de la idea de genio de Derrida, acusa al filósofo prusiano literalmente de “traicionarse” a sí mismo en cuanto a las posibilidades trascendentales del genio. Efectivamente:

Kant's account, to use a familiar expression from deconstruction, says this without saying it. It betrays it, in both senses of the word. At every turn it shrinks back from its own logic and covers over what it has allowed to be seen. These hints are legible nonetheless and Derrida's genius is still recognizably Kant's genius but pushed to the limit.² (Haworth, 2014, p. 336)

Ahora, si se lee en detalle a Haworth (2014), se cae en la cuenta de que lo que Kant ha querido hacer con la idea del genio es justamente salvar al artista de una caída en el abismo. Esto significa que para Haworth (2014) la naturaleza le da al genio kantiano el “arnés de seguridad” que evita que el riesgo de la locura aceche el resultado. El artista, así, se convertiría en algo parecido a un conducto para un poder que otorga reglas fuera de su control, no muy alejado del genio extático del periodo romántico (Haworth, 2014, p. 336). A su vez, para Kalinnikov (2016), la noción de genio en Kant, no obstante guardar concordancias fundamentales y evidentes con las tesis de Schopenhauer, se separa por completo de la idea de genio del filósofo de Gdansk, en cuanto a que el genio kantiano no se

distrae enteramente de la acción de la voluntad en el momento de la contemplación estética; es decir, la superioridad estética del genio no dependería en Kant, advierte Kalinnikov (2016, p. 77), de la necesidad de una completa abstracción de los motivos volitivos.

Ahora, administrando eclécticamente la doctrina kantiana del genio, Ameriks (2009) postulará, concediendo el argumento global de Whewell referido a la reproductividad de esta facultad en Kant, una especie de heurística de la genialidad en el campo de la ciencia. En efecto: también se requeriría de la actividad del genio en la ciencia en determinados momentos de conocimiento para descubrir nuevas “Ideas” (por ejemplo, en la introducción de paradigmas revolucionarios).

En otras palabras, uno puede apropiarse de la noción kantiana de genio sin creer que los científicos no pueden ser genios simplemente por la razón de que su disciplina implica regularmente progreso, el cual incluso los “no genios” pueden reproducir, y también sin creer que los artistas son genios simplemente por la razón de que su trabajo regularmente implica logros que otros de hecho no pueden reproducir (Ameriks, 2009, p. 45). Esto resulta finalmente en la posibilidad de una genealogía del genio en los filósofos poskantianos:

There is something about each post-Kantian philosophy that always bears what appears to be an essentially personal stamp, and to that extent strong post-Kantians might in fact be best understood as Bloomian philosophical geniuses—belated figures with a special talent for creating an original place for themselves in an already long tradition by “swerving” into a significant

2 “El relato de Kant, para usar una expresión familiar de la deconstrucción, dice esto sin decirlo. La traiciona, en ambos sentidos de la palabra. A cada paso retrocede respecto de su propia lógica y cubre lo que ha dejado ver. Estas pistas, no obstante, son legibles, y el genio de Derrida sigue siendo reconociblemente el genio de Kant, pero empujado al límite” (Trad. propia).

*misreading of their own, so that, as Kant says “a new rule is won”.*³ (Ameriks, 2009, p. 47)

En un flanco diferente, Luciana Martínez demuestra que la noción kantiana de genio tuvo un desarrollo disímil en el recorrido filosófico del pensador germano y que parece haberse consolidado en la década de 1780. De este modo, la evolución de la doctrina del genio en la década silenciosa habla de una reflexión sistemática y no exenta de dificultades: “En primer término, las variaciones, las añadiduras y las nuevas explicaciones exhiben un trabajo constante del filósofo sobre los materiales y una búsqueda auténtica por el conocimiento” (Martínez, 2020, p. 187). Igualmente, pone énfasis en el concepto de *sensación social* (la cuarta facultad observada por Martínez) como facultad decisiva del genio: “En estas lecciones [el apunte de antropología *Menschenkunde*], el gusto se presenta como el aspecto social de la producción artística, ya que reúne la sensación y el significado social de la obra” (Martínez, 2020, p. 186). Por último, aludiré al interesante concepto de *llave* que expone Woszczyńska (2004). Para este autor, la facultad del genio puede ser vista en la tercera crítica como una verdadera llave —o clave— que abre las puertas desde la belleza en la naturaleza a la belleza en el arte. Desde esta perspectiva, la idea de genio parece ser una verdadera maniobra ontológica de Kant, como materia capaz simplemente de extender el intelecto y liberar imaginación:

Zgodność wyobraźni i intelektu w sztukach przywracana jest do życia tylko przez geniusz i

*bez niego byłaby niekomunikowalna. Geniusz dostarcza więc porządku, zgodnie z którym wnioski dotyczące piękna w przyrodzie można rozciągnąć na całe piękno w sztuce.*⁴ (Woszczyńska, 2004, p. 67)

LA IDEA DE GENIO EN LA CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR ESTÉTICA

En el § 46 de la tercera crítica, titulado «Arte bello es arte del genio», Kant da la siguiente definición de genio, que no por breve es menos confusa: “*Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt*”⁵ (1922, p. 160, A181). A renglón seguido, y no contento con el acertijo que ha planteado, agrega la noción de espíritu: “*Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt*”⁶ (p. 160, A181). De cualquier manera, el filósofo de ojos azules se asegura de insistir en que el concepto de genio debe entenderse siempre en relación con el arte bello, cuestión que ya nos pone sobre aviso de que el genio no tendría nada que ver con la belleza natural. Ahora, si nos adentramos un poco más en el corazón de su teoría del arte, veremos que esto no es del todo así.

Sin entrar a decodificar toda la nomenclatura que usa Kant para justificar la figura del genio, digamos que este surge para conciliar en la esfera del arte dos planteamientos clave y al mismo tiempo antagónicos, expuestos en la analítica del juicio estético. Por un lado, que el juicio de lo bello

3 “Hay algo en cada filosofía poskantiana que siempre lleva lo que parece ser un sello esencialmente personal y, en esa medida, los poskantianos fuertes podrían entenderse mejor como genios filosóficos bloomianos —figuras tardías con un talento especial para crear un lugar original para ellos mismos en una ya larga tradición—, al ‘desviarse’ hacia una significativa lectura errónea de sí misma, de modo que, como dice Kant, ‘se gana una nueva regla’ (Trad. propia).

4 “La armonía de la imaginación y el intelecto en las artes vuelve a la vida solo a través del genio y sin él sería inaccesible. El genio entrega el orden según el cual las conclusiones sobre la belleza en la naturaleza pueden ser extendidas a toda la belleza en el arte” (Trad. propia).

5 “*Genio* es el talento (dote natural) que le da la regla al arte” (Trad. propia).

6 “*Genio* es la cualidad innata del espíritu (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte” (Trad. propia).

carece en su base de concepto, o sea, de fin; y por otro, que es esencial a todo arte que haya en él algo que deba ser “ejecutado según reglas” y que Kant tiene que readministrar para poder sostener un mínimo discurso sobre el arte (por ejemplo, la clasificación de las bellas artes del § 51). El papel del genio será, entonces, resolver esta especie de antinomia artística de la tercera crítica: finalidad versus regla. Lo normal (el propio Kant lo indica) es que toda regla que describa el modo de producir un objeto de arte “tenga un concepto como base de determinación”. Sin embargo, en el § 44 Kant hace una problemática conexión entre arte bello y belleza natural, conexión que, como se verá sobre el final, parece una cuña irresoluble en su teoría del genio. Escribe ahí Kant: “*Schöne Kunst dagegen ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert*” (1922, p. 158, A179). Es bastante obvio que cuando Kant dice “en cambio”, está diferenciando el arte bello de los otros tipos de arte que se mencionan en la deducción de los juicios estéticos puros: las *artes agradables*, “que solo tienen por fin el goce”, y el *arte mecánico* o “mero arte de la laboriosidad y del aprendizaje”.

En todo caso, lo más importante en la explicación anterior es la idea de “conformidad a fin sin fin”, que en jerga kantiana significa que efectivamente la obra del genio nos parecerá como si estuviera realizada de antemano para un determinado fin, pero sin que seamos capaces (de ahí el valor del “sin”)⁸ de determinar cuál es este exactamente, o lo que es lo mismo, que no tengamos ningún concepto a la mano para calificar esta finalidad.

La última parte de esta tesis trascendental es la corroboración en nuestra pura conciencia de que dicha finalidad en suspenso no es otra que el libre juego de nuestras facultades del conocer, es decir, imaginación y entendimiento. Kant “descubre” esa particular entidad que es el genio como forma de justificar aquello de que la finalidad en el arte bello debe carecer, al menos en apariencia, de fin, sin dejar por supuesto de ser arte, o sea, de suponer una regla en su producción. La clave, por si no lo hemos notado, está en el concepto de naturaleza.

El § 45 debe ser uno de los más “oscuros” de toda la crítica de la facultad de juzgar estética, sobre todo por la extraña relación que ahí entabla el juicio con el arte, relación que, por así decir, parece quedar al borde de la ficción. Por una parte, se nos pide no perder de vista que lo que tenemos ante nosotros es un objeto artificial, creado conforme a reglas, pero por otra parte y al mismo tiempo, se nos pide que no nos demos cuenta de estas reglas, haciendo como si se tratara de un producto de la naturaleza. Sostiene Kant:

*An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. Auf diesem Gefühle der Freiheit im Spiele unserer Erkenntnisvermögen, welches doch zugleich zweckmäßig sein muß, beruht diejenige Lust, welche allein allgemein mitteilbar ist, ohne sich doch auf Begriffe zu gründen.*⁹ (1922, p. 159, A179)

7 “Arte bello, en cambio, es un modo de representación que es por sí mismo conforme a fin y, aunque sin fin, promueve la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social” (Trad. propia).

8 Cf. El excelente análisis de Derrida sobre el concepto kantiano de finalidad sin fin en *La verdad en pintura* (2001), especialmente la sección «El sin del corte puro».

9 “En un producto del arte bello uno debe tomar conciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del arte debe parecer tan libre de todas las limitaciones de reglas arbitrarias como si fuera un producto de la mera naturaleza. En este sentimiento de libertad en el juego de nuestras facultades cognitivas, que, al mismo tiempo, debe ser conforme a fin, descansa ese placer que solo puede ser comunicado universalmente, sin basarse, sin embargo, en conceptos” (Trad. propia).

Acto seguido, hace su célebre comentario: “*Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst ausah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht*”¹⁰ (Kant, 1922, p. 159, A179). Este pasaje ha sido ampliamente discutido en términos del problema que representaría para la estética del filósofo un concepto tan “platónico” como el de mimesis. Para no extendernos demasiado, digamos que esta suerte de imitación de la naturaleza respecto al arte, y viceversa (esto de que una debe parecer la otra), es lo diametralmente opuesto a la idea de genio, cuyo talento innato ni él mismo sabe de dónde viene ni cómo explicar: “*Darin ist jedermann einig, daß Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegenzusetzen sei*”¹¹, subraya Kant en el §47. Sin embargo, y aunque el filósofo entrega en el §48 una larga justificación para esta curiosa analogía, es palmaria la dificultad argumentativa a la que se enfrenta. No es este el lugar para discutir en qué sentido eso de que “bella era la naturaleza cuando a la vez tenía viso de arte” tiene que ver en realidad con la crítica del juicio teleológico, segunda parte y, en mi opinión, con el corazón de la tercera crítica. Lo que quiero destacar es más bien este criterio de verosimilitud que pone Kant respecto a lo que podríamos llamar cierta “naturalización” del arte. Esta explicación que se da en la primera parte de la tercera crítica acerca de aquello que sería la regla que da el genio, y sobre todo de cómo es que esta se da, queda bastante a maltraer precisamente porque Kant pareciera quedar atrapado entre una explicación del genio como excepción o “fenómeno raro” (de donde serían también raras las obras de arte bellas, y si lo son, ¿qué sería entonces la generalidad de los productos del arte?, ¿feos?, ¿arte mecánico?, ¿o solo son bellas las obras de Fragonard y de Miguel Ángel o las de Bernini y no las de un artista genial de

un desconocido taller?), postura que por lo demás el filósofo no explica, y otra que muestra al genio como un ejemplo, como “una enseñanza metódica según reglas” para otros posibles genios que hayan podido sacar dichas reglas de “aquellos productos del espíritu y de su característica”. En otras palabras: el problema de la comunicabilidad estética del arte. Veremos enseguida cómo esta descripción *ad litteram* del genio kantiano choca de frente con la noción de lo suprasensible.

EL GENIO COMO NATURALEZA SUPRASENSIBLE

La endeble justificación que da Kant (1922) de lo que es genio pareciera encontrar salida si nos fijamos en una singular referencia que se hace en la dialéctica del juicio estético. Aquí se describe al genio como facultad de ideas estéticas y, por primera vez, se afirma que es la naturaleza del sujeto la que da la regla al arte:

Denn da das Schöne nicht nach Begriffen beurteilt werden muß, sondern nach der zweckmäßigen Stimmung der Einbildungskraft zur Übereinstimmung mit dem Vermögen der Begriffe überhaupt: so kann nicht Regel und Vorschrift, sondern nur das, was bloße Natur im Subjekte ist, aber nicht unter Regeln oder Begriffe gefaßt werden kann, d.i. das übersinnliche Substrat aller seiner Vermögen (welches kein Verstandsbegriff erreicht), folglich das, in Beziehung auf welches alle unsere Erkenntnisvermögen zusammenstimmend zu machen, der letzte, durch das Intelligibele unserer Natur gegebene Zweck ist, jener ästhetischen, aber unbedingten Zweck

10 “La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte solo puede llamarse bello si somos conscientes de que es arte y, sin embargo, nos parece naturaleza” (Trad. propia).

11 “Todo el mundo está de acuerdo en que el genio debe oponerse completamente al *espíritu de imitación*” (Trad. propia).

kmäßigkeit in *der schönen Kunst, die jedermann gefallen zu müssen rechtmäßigen Anspruch machen soll, zum subjektiven Richtmaße dienen*.¹² (Kant, 1922, p. 203, A242)

Dicho brevemente: las ideas estéticas son intuiciones, representaciones de la imaginación que el genio produce para intentar “atrapar” algo que sobrepasa los límites de la experiencia y así acercarse a una exposición de las ideas de la razón. Es a lo que Kant llama “extensión estética” de las ideas de la razón. Lo que hacen estas ideas estéticas es “vivificar el alma”, logrando que la razón piense respecto a ellas más de lo que puede en ellas “ser aprehendido y aclarado”. La razón termina, entonces, pensando lo inefable. Tal como lo afirma Pineda: “Las ideas estéticas están relacionadas con la capacidad productiva de la imaginación, que Kant comprende como el poder de crear otra naturaleza a partir del material que la naturaleza provee” (2014, p. 105). Ahora bien, lejos de considerar que la alusión a un “substrato suprasensible” pudiera complicar una mejor comprensión de lo que quiere decir Kant con genio, creo que viene en cierto modo a decantar el abismo estético abierto por la propia tercera crítica. Siguiendo la línea de Pareyson (2017), me inclino a pensar que la imaginación no tiene nada que ver (al menos no de manera sustantiva) con el entendimiento al momento de la producción de las ideas estéticas, sino que, por el contrario, justamente considerando la definición de genio de la dialéctica del juicio estético, se relaciona directamente, o al

menos tiende a hacerlo, con las ideas de la razón. El mismo Kant afirma que las ideas estéticas por medio de sus atributos estéticos operan “sensibilizando las ideas de la razón”, ideas que el genio no puede representar precisamente por tratarse de conceptos indeterminados de la razón. En los archiconocidos ejemplos del § 49, dice el filósofo de Königsberg: “*So ist der Adler Jupiters mit dem Blitze in den Klauen ein Attribut des mächtigen Himmelskönigs, und der Pfau der prächtigen Himmelskönigin*”¹³ (Kant, 1922, p. 169, A195). Sin embargo, continúa Kant, estos atributos, dado que no son lógicos sino estéticos, no representan lo que hay en nuestros conceptos (las ideas de sublimidad o majestad, o lo que sea), “[...] sondern etwas anderes vor, was der Einbildungskraft Anlaß gibt, sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten, die mehr denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriff ausdrücken kann”¹⁴ (1922, p. 169, A195).

De manera que mediante el arte el genio intenta conectar imaginación y razón. Pero entonces, ¿cuál es la regla que da al arte? Desde luego no puede ser una regla al modo de un protocolo que dirija un fin en la obra, pues esto sería, afirma Kant, ciencia o imitación mecánica. La regla que el genio da al arte debe ser entendida en realidad como legalidad, como la ley que hace posible el libre juego de las facultades de conocer, de donde tal legalidad no sería otra que la libertad de la imaginación: “La ley que da la naturaleza, a través de la creatividad del genio, es la ley de la libertad” (Labrada, 1988,

12 “Pues como lo bello no tiene que ser juzgado según conceptos, sino según el estado del espíritu apropiado de la imaginación para conformarse a la facultad de los conceptos en general: no puede haber regla y regulación, sino solo lo que es mera naturaleza en el sujeto, pero no bajo reglas o conceptos, es decir, el substrato suprasensible de todas sus facultades (al que no llega ningún concepto del entendimiento), y, consiguientemente, aquello en relación con lo cual el concordar todas nuestras facultades cognitivas es el propósito último dado a nuestra naturaleza por lo inteligible, esa conveniencia estética pero incondicional en el arte bello que se supone que hace un reclamo legítimo de tener que complacer a todos para servir como un estándar subjetivo” (Trad. propia).

13 “Así, el águila de Júpiter con el relámpago en sus garras es un atributo del poderoso rey del cielo, y el pavo real de la magnífica reina del cielo” (Trad. propia).

14 “[...] sino algo más, que hace que la imaginación se extienda sobre una multitud de representaciones afines, que hacen pensar más de lo que se puede expresar por palabras en un concepto determinado” (Trad. propia).

p. 148). A propósito de este papel productivo de la imaginación estética, escribe Fondevila:

Con esto queda invertido el paradigma tradicional, donde libre era quien no trabajaba, ahora libre es quien puede *producir* teorías. Pero esta libertad no quiere decir arbitrio irreflexivo, azar, sino más bien, imposición de la idea a la cosa. La síntesis reflexionante del científico-artista consiste en *imaginar* formas para imponerlas a la naturaleza. Se trata, esencialmente, de la libertad de la imaginación. (2016, p. 64)

Siguiendo este razonamiento, la libertad de la imaginación, en cuanto legalidad subjetiva y facultad productiva del genio, no puede entenderse determinada por ninguna otra legalidad, ni moral ni categorial. “La libertad de la imaginación se presenta, entonces, como *indeterminada*” (Fondevila, 2016, p. 67), justamente porque ella misma es la regla de determinación del arte bello. Resumiendo: el sustrato suprasensible de todas nuestras facultades, es decir, lo que es naturaleza en nosotros como legalidad para el acuerdo de nuestras facultades del espíritu, no es otro que la libertad de la imaginación estética. Dicha libertad, como regla que hace posible que el arte del genio sea arte bello, se hunde, tal como lo ha dicho Kant *sotto voce*, en lo más recóndito del espíritu del genio, incluso siendo desconocido para este como es que en cuanto naturaleza puede llegar a crear su propia obra. Parafraseando a Ferrer en su excelente análisis de la libertad en el filósofo prusiano, digamos que la libertad entendida como legalidad del genio comparece como un donar originario, donde lo que se comunica mediante ella “no es un don externo, como antes, sino el propio sentido del ejercicio de la libertad. El don no pertenece ahora al orden de lo que tengo, sino que como trascendental rebrota o renace de continuo; no se agota, sino que está penetrado del además” (2014, p. 94). Pero entonces queda pendiente una cuestión fundamental: ¿cómo es que la libertad de la

imaginación puede ser al mismo tiempo legalidad o, en palabras de Kant, la “regla que da la naturaleza al arte”? El *quid* radica en la comprensión de la imaginación como productora de representaciones indirectas, “gracias a las cuales cabe mostrar semejanzas o afinidades estructurales justamente allí donde no se da ninguna asociación conceptual directa” (Wagner, 2004, p. 171). La imaginación es simbolizadora en el sentido originario de la palabra, actividad que Kant llamará hipotiposis simbólica. En tal actividad, por medio de los signos metafóricos y ejemplificadores, “se establecerán nuevas reglas evidentes, pero intuitivas, para el empleo de los conceptos” (Wagner, 2004, p. 172). Y algo esencial a lo que venimos discutiendo: la libertad estética brindará la posibilidad de suspender la propia conceptualización y la perspectiva del discernimiento, al admitir otras conceptualizaciones y juicios e incluso otras captaciones del mundo (Wagner, 2004, p. 173).

Ciertamente, el genio trabaja sobre lo dado, sobre las reglas del arte dadas por la naturaleza, “pero a la vez avanza sobre una tierra de nadie fijando nuevas reglas, que son fijadas a través de él por... ¿por quién?, ¿por el Ser, por el Absoluto, por Dios? Quien tiene el control de todo el movimiento es eso neutro a lo que Heráclito llamó *logos*” (Del Barco, 2001, p. 21). Conviene aquí traer a colación el comentario de Shaw:

Dios, según lo pensado por la unificación sintética de las categorías de la comprensión, y como se aplica a la ontología y la teología, está contenido dentro de la producción epistemológica e imaginativa de las apariencias representativas, ya que son determinables para y por el sujeto. Así, la cuestión de qué es lo que traemos a la experiencia se vuelve aún más relevante cuando uno considera qué es lo que se piensa, cuando uno piensa en Dios como un concepto y una idea. (2012, p. 21)

Hemos llegado, dicho coloquialmente, a los pies de la imaginación kantiana, esa especie de “Dama del Laberinto”¹⁵ que parece fundar en nosotros algo más que la mera posibilidad de esquematizar. Dice María Noel Lapoujade (1988), refiriéndose a las “otras” imaginaciones que presenta Kant en su *Antropología*: “Al papel productivo y reproductivo de la imaginación agrega su actividad involuntaria que denomina: *fantasmagoría*. La imaginación puede asumir una *función fantasmagórica* cuando genera imágenes sin finalidad epistémica, ni estética ni práctica, sino por sí mismas *imágenes autónomas* que aparecen en el sueño y en el ensueño” (1988, p. 98).

EL TERROR DEL GENIO

Es evidente que la teoría kantiana del genio tiene tantos problemas que es como si estuviera incrustada a la fuerza en la tercera crítica, en un intento por satisfacer a los espíritus románticos y racionalistas en relación con uno de los tesoros más preciados del Siglo de las Luces: el arte. De hecho, las nociones de fin y perfección contradicen en la figura del genio la retórica de una belleza libre como epítome de lo bello. En efecto, Kant ha dicho en el § 44 que el arte bello es un modo de representación conforme a fin, aunque sin fin, pero paradójicamente ha afirmado en el § 48 que “*Wenn aber der Gegenstand für ein Produkt der Kunst gegeben ist und als solches für schön erklärt werden soll, so muß, weil Kunst immer einen Zweck in der Ursache*”¹⁶ (1922, p. 165, A188). Esta idea, que muestra toda la tensión trascendental en el pensamiento estético

del filósofo, no debería sorprendernos, pues Kant ha sido suficientemente majadero en aclarar que el arte siempre presupone un fin en la causa. Acto seguido, blande la carta de la perfección:

*[...] und da die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in einem Dinge zu einer inneren Bestimmung desselben als Zweck die Vollkommenheit des Dinges ist, so wird in der Beurteilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen, wonach in der Beurteilung einer Naturschönheit (als einer solchen) gar nicht die Frage ist.*¹⁷ (Kant, 1922, p. 165, A188)

Lo que parece querer decir Kant con *perfección estética* es simplemente que la obra de arte, como producto material artificial, posee un determinado modo de organización natural propio, el cual está configurado, valga la redundancia, por su propia conformidad a fin. Tal perfección, aunque Kant no lo diga debido a su exasperante eclecticismo, no es otra cosa que la relación objetiva-subjetiva del genio con la academia. Al respecto, indica Álvarez:

De este modo las ideas estéticas y formas del arte preservan lo suprasensible en una universalidad objetiva y válida porque contienen una intuición a la cual, aunque no puede corresponderle ningún concepto, se la llega a comprender, es comunicable, siendo al mismo tiempo un modo especial de conocimiento. (2017, p. 54)

15 Desde luego me refiero a la figura de Ariadna, quien, según el mito, ideó la forma en que Teseo logró matar al Minotauro.

16 “Pero cuando el objeto se da como un producto de arte y debe declararse bello como tal, debe hacerlo, porque el arte siempre presupone un fin en la causa” (Trad. propia).

17 “[...] y puesto que la concordancia de lo múltiple en una cosa con una determinación interna de ella como fin es la perfección de la cosa, deberá considerarse en el juicio de la belleza artística, al mismo tiempo, la perfección de la cosa, la cual en el juicio de una belleza natural (como tal) ni siquiera es la cuestión” (Trad. propia).

Entonces: ¿cómo explicar que el arte del genio sigue siendo bello a pesar de ser arte, es decir, pese a tener como base la perfección de la obra y, por lo mismo, suponer necesariamente de antemano un fin en ella? Esta contradicción parece no tener solución en toda la crítica de la facultad de juzgar estética, salvo la argumentación circular del §45 que dice, como vimos, que la condición de lo bello en la naturaleza y en el arte se funda en que uno se enmascare en el otro y viceversa. Mas todavía, la explicación que da Kant (1922) en el mismo §48, luego de que ha “puesto” a la base del objeto de arte bello el concepto de perfección, poco o nada clarifica el asunto. Por lo pronto, cuando señala que: *“Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt”*¹⁸ (Kant, 1922, pp. 165-166, A189), lo que está demostrando es justamente cómo el arte puede crear productos bellos que la naturaleza por sí misma no puede crear. Ni hablar del ejemplo de la estatuaria, en el que lisa y llanamente llega a plantear, contra lo que recién había asegurado, que para representar objetos feos el artista debe hacer uso de alegorías o atributos como representaciones de la razón y “no como meros juicios estéticos”. Dicha contradicción ha sido también observada por Desmond (1998): *“In one strand of Kant’s thinking, it is the self who gives the rule to nature; in another strand, however, it is nature that gives a rule to art through the self of genius”*¹⁹ (1998, p. 595).

Las insuficiencias apuntadas sobre la naturaleza del genio parecen radicar en las condiciones de posibilidad de su producción. Comenta Rodríguez: “Por decirlo así, la determinación del concepto de

Genio parte siempre de aquello que dicha determinación debería explicar, esto es, la singularidad de la actividad genial” (2002, p. 150). Siguiendo esta consideración, es bastante obvio que esta debilidad trascendental del genio, por así decir, ponga en liza su naturaleza con su propia actividad productiva. Como sostiene Rodríguez, “el único recurso explicativo, en este sentido, es la apelación a la naturaleza «innata» de dicha actividad, por más que esta apelación no provoque sino el retorno de la pregunta por la naturaleza de dicha «naturaleza»” (2002, p. 150).

William Desmond tiene razón cuando afirma que Kant retrocede ante el terror del genio. Sustentar la validez de la creación estética del hombre en lo suprasensible no solo sería ceder a las demandas de la religión, sino sobre todo depositar la autonomía del sujeto en las mismas fauces del irracionalismo. En efecto: *“Not surprisingly, genius was often invested with a quasi-religious significance”*²⁰ (Desmond, 1998, p. 601). Este sería el motivo por el cual, en la encrucijada mayor de la teoría del arte que enfrenta genio y gusto, el filósofo regiomontano se decida a favor de la facultad de juzgar. Vale decir, en la disyuntiva entre la naturaleza (entendida como la actividad de la imaginación bajo la legalidad de la libertad) y la exigencia de la facultad de juzgar de acomodar las ideas estéticas al conocimiento en general, el juicio, dice Kant en el famoso pasaje, *“[...] wird eher der Freiheit und dem Reichtum der Einbildungskraft als dem Verstande Abbruch zu tun erlauben”*²¹ (1922, p. 175, A203). Pero, afirma Rodríguez (2002), el genio en su producción es naturaleza antes de que su producto sea ejemplar, original y se halle sometido al enjuiciamiento del

18 “El arte bello muestra su excelencia en el hecho de que presenta de manera hermosa las cosas que serían feas o desagradables en la naturaleza” (Trad. propia).

19 “En una hebra del pensamiento de Kant, es el yo quien da la regla a la naturaleza; en otra hebra, sin embargo, es la *naturaleza* la que da una regla al arte a través del yo del genio” (Trad. propia).es la cuestión” (Trad. propia).

20 “No es de extrañar que el genio fuera a menudo investido con un significado cuasi-religioso” (Trad. propia).

21 “[...] permitirá que se dañe la libertad y la riqueza de la imaginación que al entendimiento” (Trad. propia).

gusto. Esto requiere una fundamentación más extensa.

Una pista decisiva, en este conflicto aparentemente trascendental entre genio y gusto, la da Danielle Lories (1998, p. 566) cuando expone que el genio apela al gusto en el sentido de que el juego de las facultades cognitivas del creador está en el principio de lo que, expresado en la obra, suscitará en la cabeza del espectador, un libre juego de la imaginación y el entendimiento, y que comunicará un cierto acuerdo de las facultades. Esta especie de “conflicto en complicidad” muestra al gusto guiando el lento y penoso trabajo del artista, con lo que se constituye en algo así como un eco de la genialidad (Lories, 1998). Podríamos sugerir que esta expresión dominante del gusto en el proceso de creación de la obra (afirmación, por lo demás, casi apenas dicha por Kant en la tercera crítica y virtualmente borrada por el hegelianismo y sus herederos) parece en realidad responder a una desconocida filosofía de la cultura, que se hallaría (¿deliberadamente?) en los intersticios de la *Crítica del juicio*. Sobre el punto, observa Escudero:

En este sentido, y siguiendo de cerca algunas afirmaciones de Heidegger, cabe afirmar que la Estética moderna es una auténtica «antropología del arte», en tanto defiende que la obra de arte es una peculiar expresión de la vida humana. De hecho, la centralidad del artista en el Campo estético delimitado y articulado en la modernidad no es sino un reflejo, en este ámbito concreto, de la centralidad del hombre-sujeto en el conjunto de la realidad. (1995, p. 233)

Si seguimos a Lories (1998), caemos en cuenta de que incluso el propio sentimiento de lo sublime, aquel que la crítica de la facultad de juzgar estética pone literalmente al borde de lo inteligible, es interpretado por Kant en una muy dudosa subsunción respecto a la razón práctica, privilegiando (yo diría, en la región más irracional de la tercera

crítica) las prerrogativas del juicio moral. En un parangón similar, la contrastación entre genio y academia representaría (siguiendo nuestra conjetura de una posible lectura de la tercera crítica como filosofía de la cultura) en buena medida el énfasis iluminista o, para decirlo directamente, elitista de Kant en su percepción del arte. Atendiendo al propósito original de Kant (realizar una crítica del gusto, según la carta a Reinhold del 28 de diciembre de 1787), notamos que desde el principio el gusto ha sido el centro de la preocupación estética kantiana, la cual ha sido certeramente advertida por Saint Girons: “¿Qué mejor manera de recordar que el gusto debe al estudio y al tiempo? Pero ¿cómo establecer también que el gusto es el órgano de una élite, de esta aristocracia y alta burguesía que tienen recursos y ocio, así como los prejuicios que les corresponden?” (1998, p. 710)

Algo más: si nos detenemos en la división de las bellas artes del § 51, notamos que, por ejemplo, la jardinería de placer y las artes ornamentales parecieran hablar por sí mismas de este peso académico y elitista que el filósofo intenta conferir a su abortada filosofía del arte. Como sea, el propio Kant, y esto refleja a las claras esta estética ecuménica pergeñada en la tercera crítica, señala en las *Leciones de antropología* que genio y gusto están en realidad llamados a convivir —precisamente— en el marco de una visión, como quien dice, universal del hombre, visión que no deja de ser un correlato del lugar de la *Crítica del juicio* en el corpus filosófico kantiano. Esto es lo que será interpretado por Pierobon (1998, p. 16) como la posibilidad de ver en la tercera crítica, al mismo tiempo, una filosofía objetiva y una filosofía subjetiva, en el sentido de que la tercera crítica daría al juicio reflexivo la connotación de un sistema que existe objetivamente y que, por tanto, puede ser referido como alguna exterioridad, a pesar de que es solo un principio subjetivo *a priori*. Ahora, si en la disyuntiva y dado el caso debemos sacrificar la imaginación en favor del entendimiento, vale decir, asegurar la primacía de la razón por sobre los vericuetos de la imaginación,

esto no significaría otra cosa que el reconocimiento postrero de un Kant ilustrado. (¿Y no es este acaso literalmente el ejemplo que expone Kant en el § 50?). Dicha potencial antinomia pareciera también correlacionarse con la observación que hace Kant acerca de la heteronomía de la razón, uno de los “pecados” fundamentales de nuestra facultad de juzgar. Pues, si seguimos a Baghai (2020), notamos que la heteronomía en Kant significa realmente la experiencia de una razón pasiva, que acepta la dirección de otros en la orientación del juicio. Precisamente, en cuanto parece representar la quintaesencia de la Ilustración, Kant postulará sobre todo la necesidad de una razón autónoma —no heterónoma—, aquella que contraste radicalmente con la *performance* del genio. Afirma Baghai:

*Kant defines enlightenment methodologically, as the way or method of using reason in which reason does not obey others but is active and self-directing [...] which is the use of reason with direction from others, and what makes reason methodologically autonomous is its self-directing activity.*²² (2020, p. 139)

Hace rato que Heidegger (1986) nos ha sacudido con su tesis del retroceso de Kant ante la “desconocida raíz común” de sensibilidad y entendimiento, que resulta ser la imaginación trascendental en cuanto fundamento de nuestra subjetividad. Kant trepida una vez más ante la imaginación, pero ahora en el corazón de la facultad de juzgar, justo ahí donde él mismo ha dicho que debería levantarse el puente entre naturaleza y libertad. Sea lo que fuere lo que signifique el genio kantiano, podemos decir, con Desmond, que finalmente ha sido controlado, domesticado y civilizado según las normas del gusto.

CONCLUSIONES

1. En la teoría kantiana del arte, el papel del genio se dirige a resolver esa suerte de antinomia artística de la tercera crítica expresada en la antítesis de finalidad versus regla. Kant parece “descubrir” esa particular entidad que es el genio como una forma de justificar aquello de que la finalidad en el arte bello deba carecer, al menos en apariencia, de fin, sin dejar al mismo tiempo de ser arte, vale decir, de suponer una cierta regla en su producción.
2. La crítica de la facultad de juzgar estética parece mostrar a un Kant atrapado entre una explicación del genio, por un lado, como excepción o “fenómeno sobrenatural” y, por otro, como ejemplo o paradigma para otros posibles genios. Esta última posibilidad (la del traspaso de la peculiaridad de lo genial) pone en liza un problema que no ha sido suficientemente discutido hasta ahora por los comentaristas de Kant: el de la comunicabilidad estética del arte o, si se quiere, el de la relación genio-academia.
3. La regla que el genio da al arte (de acuerdo con el canónico pasaje del § 46) debe ser entendida, siguiendo la tesis de Labrada (1988), como legalidad; es decir, como la ley que hace posible el libre juego de las facultades de conocer, de donde tal legalidad resulta ser la propia libertad de la imaginación. De este modo, la libertad de la imaginación estética viene a ser el sustrato suprasensible de todas nuestras facultades, es decir, lo que es naturaleza en nosotros como legalidad para el acuerdo de nuestras facultades del espíritu.

22 “Kant define la ilustración metodológicamente como la forma o método de usar la razón, en la que esta no obedece a los demás, sino que es activa y autodirigida [...] Lo que hace que la razón sea metodológicamente heterónoma es su pasividad, el uso de la razón con la dirección de otros, y lo que hace que la razón sea metodológicamente autónoma es su actividad autodirigida” (Trad. propia).

4. La libertad de la imaginación estética se hunde en lo más recóndito del espíritu del genio, incluso siendo desconocido para él cómo es que, en cuanto naturaleza, puede llegar a crear su propia obra. Probablemente, las fenomenologías más modernas, como, por ejemplo, la de Merleau-Ponty, puedan abrirse camino frente a este misterio trascendental y establecer, aunque sea de forma tentativa, una mirada un poco más decidida hacia el infinito.
5. Tal como lo sugiere Desmond, Kant parece retroceder ante el terror del genio, debido a que fundamentar la creación estética en lo suprasensible sería no solo ceder a las demandas de la religión, sino directamente hacer recaer la autonomía del sujeto en las fauces del irracionalismo. Esta sería la razón por la cual, en la encrucijada mayor de la teoría del arte que enfrenta genio y gusto, Kant se decida inopinadamente a favor de la facultad de juzgar.
6. La conjetura de Heidegger acerca del retroceso de Kant ante la “desconocida raíz común” de sensibilidad y entendimiento, que resulta ser la imaginación trascendental, pone de alguna manera “los pies sobre la tierra” en torno a la filosofía kantiana, pues por mucho que una de las principales críticas de Kant a la metafísica tradicional sea precisamente la dificultad de reconocer sus propios límites, su teoría del genio ha mostrado que su acercamiento estético al problema del arte queda en absoluto delimitado. Más bien sugiere, como observa Wicks (2015), la indecisión de Kant entre el formalismo estricto y una explicación expresionista de la belleza a mayor escala

REFERENCIAS

- Álvarez, W. (2017). Técnica y conformidad a fin en la estética kantiana. *Praxis Filosófica*, (45), 29-55. <http://dx.doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i45.6052>
- Ameriks, K. (2009). Interpretation after Kant. *Critical Horizons*, 10(1), 31-53. <https://doi.org/10.1558/crit.v10i1.31>
- Aranda, V. (2015). Subjetividad trascendental. El giro irracional de la *Crítica del juicio*. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, (65), 165-173. <https://doi.org/10.6018/daimon/208091>
- Baghai, F. (2020). The Disciplinary Conception of Enlightenment in Kant's Critical Philosophy. *Critical Horizons*, 21(2), 130-152. <https://doi.org/10.1080/14409917.2020.1759282>
- Del Barco, O. (2001). Apuntes sobre Kant y el arte contemporáneo. *Nombres*, (16), 7-33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2280>
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Paidós.
- Desmond, W. (1998). Kant and the Terror of Genius. *Kants Ästhetik* (H. Parret, ed.; pp. 594-614). Walter de Gruyter.
- Di Pego, A. (2016). La potencialidad política del juicio estético: acerca de la reapropiación arendtiana de Kant. *Isegoría*, (54), 193-224. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2016.054.08>
- Escudero, A. (1995). Genio y gusto en la estética kantiana. *Anales del Seminario de Metafísica*, (29), 223-233. <https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM9595110223A>
- Ferrer Santos, U. (2014). De la libertad como espontaneidad causal en Kant a la libertad de la persona. *Studia Poliana*, (16), 83-97. <https://doi.org/10.1016/j.studpol.2014.05.001>

- revistas.unav.edu/index.php/studia-poliana/article/view/427
- Fondevila, G. J. (2016). Kant y la libertad de la imaginación. *Revista de Filosofía*, (51), 57-68. <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/43574>
- Garroni, E. (1998). Une faculté à acquerir: sens et non-sens dans la *Troisième Critique*. *Kants Ästhetik* (H. Parret, ed.; pp. 313-324). Walter de Gruyter.
- Hanza, K. (2008). La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público. *Revista de Filosofía*, (64), 49-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2712353>
- Haworth, M. (2014). Genius is What Happens: Derrida and Kant on Genius, Rule-Following and the Event. *British Journal of Aesthetics*, 54(3), 323-337. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayu030>
- Heidegger, M. (1986). *Kant y el problema de la metafísica*. Fondo de Cultura Económica.
- Kalinnikov, L. A. (2016). Genius as a Norm or the Moravian Church in the Life and Works of A. A. Fet. *Kantovskij Sbornik*, 56(2), 73-93. https://journals.kantiana.ru/eng/kant_collection/3253/9083/
- Kant, I. (1922). *Kritik der Urteilkraft*. Felix Meiner.
- Labrada, M. A. (1988). La imagen del hombre en la teoría kantiana del genio. *Anuario Filosófico*, 21(2), 145-154. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=28870>
- Lapoujade, M. N. (1988). *Filosofía de la imaginación*. Siglo Veintiuno.
- Lories, D. (1998). Génie et goût: complicité ou conflit? Autour du Par. 50 de la *Troisième Critique*. *Kants Ästhetik* (H. Parret, ed.; pp. 565-593). Walter de Gruyter.
- Martínez, L. (2020). El desarrollo del genio artístico. *Con-Textos Kantianos International Journal of Philosophy*, (11), 176-190. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3865093>
- Molina, A. (2001). *Doble teoría del genio. Sujeto y creación de Kant a Schopenhauer*. Universidad de Sevilla.
- Palacios, C. (2006). El genio y la comunicabilidad universal en la estética de Kant. *Lienzo*, (27), 175-191. <https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/3813>
- Pareyson, L. (2017). *Estetica dell'idealismo tedesco*. Ugo Mursia Editore.
- Pérez Rodríguez, B. (2003). Hegel y la *Crítica del juicio*. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, (20), 145-177. <https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF0303110145A>
- Philonenko, A. (1998). L'architectonique de la *Critique de la faculté de juger*. *Kants Ästhetik* (H. Parret, ed.; pp. 41-52). Walter de Gruyter.
- Pierobon, F. (1998). L'architectonique et la faculté de juger. *Kants Ästhetik* (H. Parret, ed.; pp. 1-17). Walter de Gruyter.
- Pineda Repizzo, A. F. (2014). Kant y la comunicación de ideas estéticas. *Cuestiones de Filosofía*, (16), 96-108. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/cuestiones_filosofia/article/view/3627
- Proust, F. (1998). Les Idées esthétiques. *Kants Ästhetik* (H. Parret, ed.; pp. 513-519). Walter de Gruyter.
- Rodríguez Tous, J. A. (2002). *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad como contrafigura de lo lógico en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*

[tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. Repositorio institucional us. <https://idus.us.es/handle/11441/102635>

Saint Girons, B. (1998). Kant et la mise en cause de l'esthétique. *Kants Ästhetik* (H. Parret, ed.; pp. 706-720). Walter de Gruyter.

Shaw, C. D. (2012). *On Exceeding Determination and the Ideal of Reason: Immanuel Kant, William Desmond and the Noumenological Principle*. Cambridge Scholars Publishing.

Wagner, A. (2004). Libertad estética y libertad práctica. La *Crítica del discernimiento* y su incidencia en el concepto kantiano de «libertad moral». *Isegoría*, (30), 147-162. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2004.i30.481>

Wicks, R. (2015). The Divine Inspiration for Kant's Formalist Theory of Beauty. *Kant Studies Online*, 2015, 1-31. <https://researchspace.auckland.ac.nz/docs/uoa-docs/rights.htm>

Woszczyńska, J. (2004). Koncepcja geniusza w rozważaniach estetycznych Immanuela Kanta i Arthura Schopenhauera. *Filo-Sofija*, 1(4), 65-72. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.cejsh-a46d86d5-1839-45cd-abb3-33dd256cf4e5>