Extraña sensación, Kant sobre el asco[1]

Pablo Oyarzún
Universidad de Chile
Pontificia Universidad Católica de Chile
poyarzun@hotmail.com

Resumen.

Este ensayo apunta a considerar la significación del sentimiento del asco, que es mencionado en la Crítica de la Facultad de Juzgar *de Kant en conexión con la discusión sobre la fealdad. El asco es descrito como un "extraño sentimiento" que se opone absolutamente a toda apreciación estética. Los pasajes relevantes en la obra de Kant son analizados usando como guía los conceptos de imaginación, representación y forma, en orden a destacar la importancia de esta experiencia peculiar en la consideración del juicio estético y de la constitución misma de la subjetividad.*

Palabras Clave: Kant, sensación, asco, facultad de juzgar.

Abstract.

This paper aims to ponder the significance of the feeling of disgust, which is mentioned in Kant's Critique of Judgement *in connection to the discussion of ugliness. Disgust is described as a "strange feeling" which opposes absolutely to every aesthetic appraisal. The relevant passages in Kant's work are analyzed using as guides the concepts of imagination, representation, and form, in order to point out the importance of this peculiar experience in the consideration of the aesthetic judgment and the very constitution of subjectivity.*

Keywords: Kant, sensation, disgust, power of judgement.

[1] Este trabajo es parte de los resultados del proyecto FONDECYT 1010956 "Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad", desarrollado entre los años 2001 y 2004. Fue presentado también, en versión levemente distinta, en el Seminario Internacional Kant en los 200 Años de su Muerte (12/02/1804), organizado por el Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el 25 de mayo de 2004.

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:39. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

En su examen y explicación de los juicios estéticos, Kant analiza incidentalmente el tema de la fealdad. Desde luego, en el contexto de una analítica que entiende tales juicios como pronunciamientos de aprobación que, en virtud de la facultad del gusto y bajo el apelativo de la belleza, se refieren a un carácter positivo del fenómeno estimado, la significación de lo feo no puede sino ser negativa. Esto no quiere decir que las fealdades queden excluidas del ámbito estético. No es posible decir que algo es feo si no es partir de los mismos rendimientos subjetivos que dan lugar al juicio de belleza, de modo que "feo" es propiamente un predicado estético, pero un predicado negativo, que expresa la contrariedad que afecta a dichos rendimientos y, por decirlo así, censura al objeto como causa de tal contrariedad. Decir que algo es feo es, pues, decir que es contrario a gusto *(geschmackswidrig)*. Y tal como la seña o el síntoma de la índole positiva de lo bello es el sentimiento de placer que acompaña a aquellos rendimientos, esto es, su congruencia con el principio del gusto, el síntoma de la significación negativa de lo feo es el sentimiento de displacer, que expresa su inadecuación con dicho principio.

Pero Kant no explica cuál sería la índole de esta contrariedad al modo en que lo hace para el hecho positivo de la belleza. Como bien se sabe, el juicio de belleza es concebido por Kant esencialmente como una operación subjetiva que supone el concurso de imaginación y entendimiento, en la cual estas facultades, en virtud de una representación dada, entran en un juego recíproco libre e indeterminado que no suministra ningún conocimiento de la cosa representada, pero, como acabamos de indicar, va acompañado de un sentimiento explícito de placer. El nombre técnico, digámoslo así, que da Kant a ese juego es reflexión, y la experiencia estética se caracteriza, entonces, precisamente por ser una reflexión placentera. Tendría uno que preguntarse, sobre la base de la dinámica que está en el fundamento del juicio de belleza, en qué ha de consistir la contrariedad que da lugar al juicio de fealdad. Por cierto, del mismo modo que no debe confundirse la belleza con el concepto de perfección (la belleza, de hecho, no es un concepto, sino la condición de presencia de un objeto tal como ella se hace manifiesta en el proceso libre de la reflexión a propósito de la representación de ese objeto), así tampoco se debiera atribuir la fealdad, en un sentido estético riguroso, a algún tipo de desproporción o monstruosidad objetivamente mensurable y determinable.

Es cierto que este punto dista de estar claro en el argumento kantiano. No hallamos allí ninguna declaración sobre si los juicios de fealdad implican o no implican consideraciones teleológicas, que sancionen la disconformidad de

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:39. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

la cosa que se evalúa con la finalidad a la cual está intrínseca o extrínsecamente ordenada. Hay lugares en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* (CFJ) que parecen sugerir que efectivamente hay un compromiso de esa índole, y ya tendremos ocasión de examinar uno de ellos.[2] De ser así, no existiría nada parecido a una fealdad "pura", cuya atribución resultase exclusivamente de un proceso de evaluación estética regido por el principio *a priori* de la reflexión. No la habría, como sí la hay en el caso de la belleza, y aquí al menos idealmente, ya que la emisión de un juicio puro de belleza no puede ser empíricamente constatada. La contrariedad que supone la fealdad sería, entonces, de carácter *relativo,* porque no podría evidenciarse sin la subrepción de un miramiento teleológico.

Sin embargo, Kant reconoce una clase de fealdad que lleva consigo una contrariedad *absoluta:* es el asco *(Ekel).*[3] Detengámonos en el pasaje en que se formula esta tesis; pertenece al § 48:

El arte bello muestra su eminencia precisamente en describir bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o displacenteras *(häßlich oder* mißfällig*).* Las furias, enfermedades, las devastaciones de la guerra y las cosas de esa índole pueden ser descritas, como nocividades, muy bellamente, e incluso representadas en pinturas; sólo una especie de fealdad *(nur eine Art Häßlichkeit)* no puede ser representada conforme con la naturaleza *(der Natur gemäß)* sin echar por tierra *(zugrunde zu richten)* toda complacencia estética y, con ello, la belleza artística: es la fealdad que inspira *asco (Ekel).* Pues debido a que en esta extraña sensación *(sonderbaren […] Empfindung),* que descansa en la imaginación neta *(auf lauter Einbildung beruhenden),* el objeto es representado, por decir así, como si se impusiera al goce *(als ob er sich zum Genusse aufdränge),* contra lo cual, no obstante, nos debatimos con violencia, así la representación artística del objeto no se distingue ya *(wird […] nicht mehr unterschieden)* en nuestra sensación de la naturaleza de este objeto, y es entonces imposible que ésa fuera tenida por bella. También el arte escultórico —dado que en sus productos casi se confunde el arte con la naturaleza— ha excluido, de sus figuraciones la representación inmediata de objetos feos y, en cambio, se ha permitido representar, por ejemplo, la muerte (en un bello genio), el valor guerrero (en

[2] Lugares que lo sugieren por contraste, ya que en ellos se trata expresamente de lo bello o de lo sublime. De hecho, el único pasaje de la CFJ que contiene la noción de fealdad es el que inmediatamente reproduciremos.

[3] La palabra alemana *Ekel*, que significa "aversión violenta", es de origen oscuro. Nuestro vocablo "asco" proviene del latín vulgar **osicare*, que procede a su vez de *odi*; "asqueroso", en cambio, viene del latín vulgar *escharosus* "cubierto de escaras".

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:39. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Marte), a través de una alegoría o de atributos que se destacan placenteramente y, por tanto, sólo de modo indirecto *(nur indirekt)* por medio de una interpretación de la razón *(vermittelst einer Auslegung der Vernunft)* y no para la simple facultad de juzgar estética.[4]

El pasaje merece ser auscultado cuidadosamente. Pertenece a un extenso argumento inserto en la "Deducción de los juicios estéticos puros" que está destinado a establecer la índole y la posibilidad del bello arte. Dicha posibilidad estriba en que éste es el producto del genio, entendido como "la disposición innata del ánimo *a través de la cual* la naturaleza le da la regla al arte" (§ 46). El parágrafo en que hallamos el pasaje busca establecer la relación entre genio y gusto, que está vinculada a la comunicabilidad del producto artístico, puesto que también es posible un "sinsentido original". Ya la indicación de que la estimación de lo bello natural no necesita un previo concepto acerca de qué sea la cosa juzgada, y, en cambio, la de lo bello artístico, puesto que el arte supone un fin en la causa, requiere el concepto de lo que la cosa es, sugiere que en el juicio sobre la belleza artística hay implicado un concepto de perfección *(Vollkommenheit)* del producto, si bien la virtud de la obra consiste en borrar las huellas del penoso logro y presentarse con la originaria espontaneidad de lo natural (cf. § 45).

Pero el arte tiene la capacidad sobresaliente de transfigurar o transmutar lo que en su inmediatez de fenómeno natural despertaría aversión en el espectador. Es probable que hablar de "transfiguración" induzca a equívoco. No se trata de una *transformación* de la cosa o el evento, sino de su *bella representación.* El punto para Kant es que ésta, como tal representación, supone la preservación de la semejanza de la cosa o evento: la cláusula "conforme a la naturaleza *(der Natur gemäß)*", que se consigna poco más abajo, deja en claro este rasgo mimético. Pero, al parecer, es la propia operación mimética o, dicho de otro modo, la eficacia representativa del arte, la que está dotada de una virtud que le permite a éste re-inscribir la fealdad en un contexto que la vuelve

[4] *Kritik der Urteilskraft*, B 189 s. Tomo las citas de mi traducción de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* (Caracas: Monte Ávila, 1992), a la que referiré bajo la sigla CFJ. Ciertamente, como hemos señalado antes, la indicación de la eminencia o del poder del arte con que se abre este párrafo es un tópico de larga data. Su primera formulación filosófica la encontramos en la Poética de Aristóteles, en el contexto de la explicación de las causas naturales de la poética, a propósito del disfrute que extraen los seres humanos de las imitaciones: "hay seres cuyo aspecto real nos molesta (*ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν*), pero nos gusta ver (*χαίρομεν θεωροῦντες*) sus imágenes ejecutadas con la mayor fidelidad posible (*τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας*), por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes [o despreciables] y de cadáveres (*οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν*)" (1448 b 10-12).

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:39. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

admisible, y no repudiable. Sin temor a error, podría decirse que el bello arte *sublima* lo feo. Kant habla de furias, enfermedades, desastres de la guerra, y más adelante menciona la muerte; en suma, se trata de hechos destructivos. En la segunda edición de la CFJ, haciéndose cargo de esta característica general, interpola la especificación "como nocividades *(als Schädlichkeiten)*". La nocividad, el daño, puesto que son contrarios de la utilidad y del provecho, requieren de una referencia a la facultad de desear y, por lo tanto, no pueden pertenecer a un juicio de gusto puro, desinteresado, sino a uno marcado por el interés.

Sin embargo, habría una "especie de fealdad" que no es susceptible de ser bellamente representada, que ejerce resistencia a esa capacidad de transfiguración o sublimación propia del arte; esa fealdad es la de lo asqueroso. Reparemos en la inclusión del asco bajo el género de lo feo, porque lo que aquí mismo se dice —y que será acentuado por la continuación— da a entender que el asco es algo más que una especie del género "fealdad", es decir, que comporta un exceso que la margina del género o acaso de-genera al género mismo. Razón demás para preguntar qué pasa aquí; es decir, qué pasa, respecto de lo asqueroso como tal, con la implicación conceptual que es inherente a la producción artística y con la consideración teleológica que tanto ésta como la estimación de la fealdad comportan. Razón demás, porque de alguna manera podría, aquí, estar la razón misma en entredicho. Si la resistencia que lo asqueroso ofrece a la posibilidad de la bella representación, de la sublimación merced a la mimesis, es *absoluta,* si en esa medida "echa por tierra toda complacencia estética", si la abisma en el fondo *(Grund)* sin fondo de lo inasimilable, ¿cómo hemos de pensar la relación entre lo asqueroso y lo bello?

El Kant precrítico había tocado brevemente esta relación en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime,* obra ensayística publicada por vez primera en 1764, visiblemente deudora de los debates estéticos al uso y sobre todo de la magnífica *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756) del joven Edmund Burke. En la Tercera Sección, que aborda la "diferencia de lo sublime y lo bello en la relación recíproca de ambos sexos", Kant anota que "nada se contrapone más *(nicht so sehr entgegengesetzt)* a lo bello que el asco, así como nada cae más por debajo de lo sublime que lo ridículo". Sus consideraciones, por cierto, se remiten a la citada diferencia, y ponen la noción de lo asqueroso en estrecha relación con las valoraciones antropológico-morales. No hay peor insulto para una

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:39. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mujer que ser tildada de asquerosa, y esto va inevitablemente de la mano de la imputación de ser deshonesta *(unkeusch);* la pulcritud *(Reinlichkeit),* no ajena al pudor *(Schamhaftigkeit),* es el único adarve seguro para mantenerse a salvo de semejante asquerosidad. Y parece claro que la simple contraposición de que habla Kant en este temprano escrito, condicionada por el predicamento de la moral de costumbres, dista de la aguda tensión específicamente estética que acusa el pasaje que comentábamos.

Pero todavía tenemos que convencernos que se trata de una resistencia absoluta. Descontada una segunda utilización de la palabra "asco" en la CFJ que abordaremos más tarde, hay otro texto tardío de Kant que alude también a esta "extraña sensación", y que encontramos en el Segundo Libro de la *Antropología en perspectiva pragmática* ("Del sentimiento de placer y displacer"), publicada en primera edición en 1798 y en segunda, en 1800; se encuentra en el § 64, que explica el gusto:

> *Belleza* es sólo aquello que corresponde al gusto; es cierto que lo *sublime* pertenece también al enjuiciamiento estético, pero no [corresponde] al gusto. Mas la *representación (Vorstellung)* de lo sublime puede y debe ser en sí bella. Hasta la *presentación (Darstellung)* de lo malo *(Bösen)* o feo *(Häßlichen)* (por ejemplo, la figura de la muerte personificada en Milton) puede y tiene que ser bella si un objeto ha de ser representado estéticamente, aun si fuese un Tersites; pues de otro modo tiene por efecto insipidez *(Unschmackhaftigkeit)* o bien asco *(Ekel),* los cuales contienen, ambos, el esfuerzo por repeler de sí *(von sich zu stoßen)* una representación que es ofrecida al goce *(Genuß),* mientras que, al contrario, la *belleza* conlleva el concepto de la invitación a la unificación más íntima *(die Einladung zur innigsten Vereinigung)* con el objeto, es decir, al goce inmediato.

Como se ve, estamos en las inmediaciones de aquel poder del arte que establece la CFJ, su capacidad para representar o presentar bellamente lo que en la naturaleza es feo; aquí se agregan lo sublime y lo malo. Pero aquí parece sugerirse una variante respecto de lo que allá se dice: mientras en la CFJ se trata del fracaso de todo intento de representar estéticamente lo asqueroso, aquí la representación, digamos, directa de lo feo o lo malvado resulta en insipidez (quizá sería mejor decir mal gusto) o en asco. Sin embargo, la lección parece ser la misma. Dicha representación directa se frustra a sí misma, por decir así, al abolir la distancia o la mediación que la representación está llamada a poner (éste es un punto al que daremos especial importancia luego), y entonces ocurre la imposición de goce contra la que, no obstante, nos resistimos. Pero

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:38. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aquí recibimos una seña adicional: los términos de la explicación de la belleza y su invitación "a la unificación más íntima con el objeto, es decir, al goce inmediato" bien podrían ser considerados como elementos para una adecuada descripción del caso del asco, sustituida la invitación por la imposición y la receptividad esencial de ese convite por el rechazo violento. Pues lo asqueroso también implica una suerte de fusión con el objeto, una sórdida y sucia fusión, sin duda, que despierta nuestra alergia más intensa. Y entonces también en este caso hallamos la destrucción de toda complacencia estética.

Lo que sigue en el texto de la CFJ, al cual volvemos ahora, es una explicación de esta descomposición radical, y por eso debemos prestarle la máxima atención. Volvamos a transcribirla:

> Pues debido a que en esta extraña sensación *(sonderbaren […] Empfindung),* que descansa en la imaginación neta *(auf lauter Einbildung beruhenden),* el objeto es representado, por decir así, como si se impusiera al goce *(als ob er sich zum Genusse aufdränge),* contra lo cual, no obstante, nos debatimos con violencia, así la representación artística del objeto no se distingue ya *(wird […] nicht mehr unterschieden)* en nuestra sensación de la naturaleza de este objeto, y es entonces imposible que ésa fuera tenida por bella.

La explicación está articulada en dos momentos: "pues" *(denn)*…, "así" *(so).* El primero de ellos contiene una especificación del tipo de sensación que es el asco y la relación del sujeto respecto de esa sensación; el segundo muestra, sobre la base de esa especificación, por qué no es posible una representación bella del objeto de la sensación. Sin que todavía entremos en la complejidad de esta explicación e interroguemos sus términos, observemos que su peso recae sobre la idea de una supresión total de toda distancia entre el objeto representado y el sujeto: aquél se le impone al gozo irresistiblemente y así arruina la posibilidad de una relación meramente contemplativa. Ciertamente, Kant restringe el alcance descriptivo de esa "imposición al gozo" anteponiéndole un "por así decir" *(gleichsam),* de suerte que ella no ha de tomarse como una caracterización propia y plena de lo que ocurre en esta experiencia. Es verosímil pensar que esta restricción tenga que ver con el prurito de no concederle al objeto algo así como una iniciativa en la relación, y que, en consecuencia, no haga sino expresar la participación decisiva que en ella tiene la imaginación, que —por así decir, aduzcamos a nuestra vez— le concede al objeto ese poder. La limitación de la validez de la fórmula afectaría, pues, a la idea de la imposición, y no a la del goce, toda vez que se está determinando al asco

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:39. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

como una "sensación" *(Empfindung),* que comporta consigo la materialidad del objeto en ella presente, y es justamente esta materialidad la que se impone a ser consumida.

A ser consumida o gozada inmediatamente: la supresión de la distancia de que hablábamos hace un momento equivale a una supresión del momento de la representación, y una supresión que es aparentemente absoluta (aparentemente, en el sentido de que así, al menos, le *parece* ser al sujeto, y así lo experimenta según tal "parecer"). De ser como decimos, podemos empezar a barruntar por qué Kant llama "peculiar" o, como tiendo a traducir más enfáticamente, "extraña" *(sonderbar)* a esta sensación; "extraña", cabe agregar, porque es una sensación *sui generis,* y no simplemente, quizá, localizable como especie de un género superior. Ha de ser necesariamente "extraña", porque, como se puede leer en el texto, es una sensación que surge del hecho de que el objeto es *representado* conforme a esa vehemente "imposición" que, sin embargo, suprime la actualidad meramente representada del objeto, de suerte que *sentimos* estar *ya* ingiriéndolo. La representación del objeto asqueroso anula la representación del objeto. Y es precisamente esta supresión la que explica por qué ninguna representación *artística* tiene la fuerza para apartar o decantar la "naturaleza" del objeto, es decir, su materialidad sensible.

Digamos de paso que esta aclaración contribuye también a comprender lo que está en juego en la virtud del arte para retratar bellamente lo feo; en ella debe tener lugar necesariamente la separación o decantación de que hablamos: la pintura de lo horrible nos lo ofrece *en representación,* y aun cuando guarde fidelidad con su modelo, se ha operado ya un discernimiento primario entre la constancia material de la cosa y su comparecencia, en el orden de la imagen, bajo la condición de la *forma.*

Éste, que no es sólo un privilegio que el filósofo le otorga a la forma en nombre de algún precepto teórico hostil a la materia, sino lo que él mismo estima es el principio esencial en virtud del cual el arte puede habérselas con lo que naturalmente afrontaría las expectativas de complacencia, es decir, con lo de-forme, es asimismo la razón por la cual Kant — en el § 52— advierte sobre el destino final de un arte que, desatendiendo a la condición de la forma, cifre su complacencia en las cualidades meramente sensibles (sensoriales o emotivas) de su producto:

[…] Mas en todo arte bello lo esencial consiste en la forma *(besteht das Wesentliche in der Form),* que es conforme a fin para la observación y el enjuiciamiento, donde el placer es, a un

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:38. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tiempo, cultura y templa el ánimo para ideas, haciéndolo, con ello, receptivo a más de tal placer y entretenimiento; no en la materia de la sensación (el atractivo o la emoción), donde sólo es cuestión de goce, que no deja nada en la idea, embota al espíritu, haciendo al objeto más y más repulsivo *(anekelnd)* y vuelve al ánimo descontento consigo mismo y caprichoso, a través de la conciencia de su temple contrario a fin en el juicio de la razón.

Si las bellas artes no son puestas en vinculación, de cerca o de lejos, con ideas morales, únicas en llevar consigo una complacencia independiente, lo último será su destino final. Sirven entonces sólo de diversión *(Zerstreuung),* de la cual se vuelve uno tanto más necesitado cuanto más de ella se vale para expulsar el descontento del ánimo consigo mismo, de manera tal que nos hacemos cada vez más inútiles y descontentos con nosotros. En general las bellezas de la naturaleza son las más compatibles con el primer propósito, cuando se habitúa uno tempranamente a observarlas, juzgarlas y admirarlas.[5]

Éste es, pues, el otro pasaje de la CFJ en que figura la noción de asco. Tal como hemos empezado a leerlo con nuestra observación introductora, parece enteramente consistente con el anterior, en la medida en que asumimos que la causa necesaria del asco está en la materia de la sensación. De hecho, estamos utilizando este pasaje para echar una luz sobre el anterior con el auxilio del concepto de forma, cuya significación esencial para el arte se estipula aquí. Pero lo que en estas frases queda dicho aporta otros antecedentes, casi podría decirse otro registro en la consideración de lo asqueroso. Es importante que reconozcamos bien ese registro. Para ello debemos atender al contexto.

El § 52 lleva por título "De la vinculación de las bellas artes en uno y el mismo producto", que sigue a aquél en que se intenta una clasificación de las bellas artes a partir de la matriz lingüística que proporciona el concepto de expresión. Es cierto que Kant no confiere un valor definitivo a su clasificación, que estima no sólo posibles sino necesarias otras tentativas análogas,[6] pero está claro que para la integridad del análisis del arte es indispensable dar cuenta de su pluralidad. Una vez llevada a cabo esta suerte de deducción (según la palabra, el gesto y el sonido como componentes de la totalidad del lenguaje en su función expresiva), el presente parágrafo examina las diversas combinaciones que pueden darse entre las artes, dando lugar al espectáculo teatral, al canto, a la ópera, a la danza: la enumeración no es exhaustiva;

[5] *Kritik der Urteilskraft*, B 214 ss.

[6] Cf. B 204 nota.

https://doi.org/10.5771/0719-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:39. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

todavía apunta Kant la vinculación entre lo sublime y lo bello en la tragedia, el poema doctrinal y el oratorio. En todos estos casos, dice, "el bello arte es todavía más artístico *(noch künstlicher)*", aunque no necesariamente más bello, debido a que "se cruzan entre sí especies tan múltiples y diversas de complacencia". Es precisamente en este punto que se señala la relevancia de la forma, que cabe concebir, entonces, como *conditio sine qua non* de la belleza artística, más aun, de la belleza *tout court:* tanto lo sublime, a título de "contrapeso" de la belleza,[7] como lo feo se explican por esa condición; lo sublime, como lo falto de forma *(formlos),* lo feo, como deforme.

Esta noción de forma tiene que ser referida a la elucidación que de ella ofrece el tercer momento de la Analítica de lo Bello, según la relación de los fines. Resumidamente puede sostenerse que Kant explica la forma en acepción estética como el correlato de la reflexión finita que tiene lugar en el juicio de belleza y, por tanto, como el modo de la pura presencia del objeto en la representación que dicha reflexión procesa en el libre juego de las facultades, sin consideración del fundamento de su existencia. La forma que es temática para dicho juego consiste, si podemos decirlo así, en la cumplida adecuación del objeto representado para el ejercicio reflexivo, sin que éste pueda ni requiera determinar el principio de esa adecuación. La cosa bella es conforme al fin *(zweckmäßig)* del uso de nuestras facultades con prescindencia de todo concepto que especifique ese fin. Comparece, pues, la cosa según la mera forma de una conformidad a fin o, dicho de otro modo, según una conformidad a fin meramente formal. En cuanto que lo pertinente para la estimación estética es en todo caso un objeto de los sentidos, la forma de éste, como se explica en el § 14, es o bien *figura (Gestalt)* o *juego (Spiel).* Estas últimas dos nociones definen otro criterio posible de clasificación de las artes, que efectivamente es empleado por Kant en conjunto con aquél de la expresión. Si este último permite dividir las artes en artes de la palabra *(redende),* plásticas *(bildende)* y del bello juego de las sensaciones *(des schönen Spiels der Empfindungen),* el primero caracteriza a las artes plásticas como artes de la figura, en tanto que las otras dos clases lo son del juego.

Concebida la forma como la esencia del bello arte *en cuanto bello,* el *addendum* de Kant a su pormenor de las diversas combinaciones posibles entre las artes se deja leer como una restricción de la eficacia puramente estética del arte y, por tanto, de lo artístico en éste. Lo artístico del arte, fomentado por sí

[7] *Anthropologie*, BA 190.

https://doi.org/10.5771/0719-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:39. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mismo, conlleva el peligro fundamental de distraer del criterio esencial de la forma a favor de lo que podríamos denominar los efectos espectaculares de la obra. Si esto es así, entonces Kant parece estar pensando que este relieve favorece la atención a los componentes materiales de la misma, especificados en el atractivo y la emoción. Al lector que viene de haber examinado el pasaje del § 48 que citamos antes, aun si fuese sólo de manera superficial, podría resultarle un poco disonante esta restricción con aquella eminencia del arte que allí se reconoce. No diremos una contradicción, por cierto, pero sí una discreta perturbación que podría ser aplacada suponiendo que la restricción que, como vemos, es la que impone el principio de la forma, podría ser a la vez la razón de aquella eminencia, entendida ésta como la capacidad del arte para tratar todo fenómeno bajo dicho principio, para hacerlo ingresar al dominio de la forma, no importa cuál fuese su deformidad; a excepción, como sabemos, de lo asqueroso. Pero todavía hemos de volver sobre esto.

Hablábamos de una suerte de nuevo registro de la consideración de lo asqueroso. Éste se acusa en la caracterización de una progresiva repugnancia por un objeto que sólo se valida por su capacidad para aportar goce sin réditos intelectuales y en el requerimiento que de ahí se desprende de una vinculación de las bellas artes con ideas morales. Como se puede ver a partir de la primera de estas características, aquí no se trata de un objeto de suyo asqueroso, si es que podemos pensar que haya algo así como lo "objetivamente asqueroso", es decir, algo que mueve a repulsión en razón de sus propiedades inherentes, lo cual es problemático, como ya insinuamos y volveremos a ver más adelante. De hecho, el objeto artístico del que ahora se habla ha sido originalmente recomendado al disfrute sensorial y lo ha brindado quizá profusamente, incentivando en el sujeto la búsqueda de similares placeres. Si bien la idea de una imposición del goce parece seguir dando aquí la pauta, por una parte está exenta de la violencia que es típica de aquello que inmediatamente experimentamos como asqueroso (el objeto actúa más bien con la insidia propia de la seducción), y por otra parte la repugnancia es en este caso el resultado de una reiterada exposición del sujeto al goce sensible del objeto. Como añadido, debemos observar asimismo que la creciente repugnancia que despierta la cosa está indisociablemente ligada al disgusto consigo mismo que siente igualmente recrudecer el sujeto de tales goces, cautivo en clausura del placer sensible, de lo cual tiene conciencia —arguye Kant— por la censura con que la razón castiga su estado anímico.

La segunda característica viene acompañada también por significativos índices. La restricción de la eficacia estética de las bellas artes envuelve

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:39. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

positivamente la necesidad de vincularlas "de cerca o de lejos" con ideas morales, en la medida en que éstas son las "únicas en llevar consigo una complacencia independiente". (Esta razón debe entenderse referida a las ideas, porque la forma que deviene temática en la reflexión estética también es experimentada con una complacencia que no tiene condicionamientos extrínsecos.) A la condición de la forma se agrega, pues, la condición de la idea; es como si se dijera que el arte bello necesita tener también un componente de sublimidad para acreditarse plena y duraderamente. Y esta exigencia parece aludir derechamente a algo que no podríamos atribuir con exclusividad al momento de la forma, sino al del *contenido.* Si la forma como correlato de la reflexión finita puede motivar una ocupación pensante tan intensa como ágil y desenvuelta, y ésta es, por lo demás, la virtud de la idea *estética* que "da mucho que pensar",[8] las ideas *morales* parecen proveer soporte y orientación al proceso reflexivo, puntos de reparo, si puede decirse así, de la apertura pensante que en éste se da. Y aquí conviene tener presente que toda idea es "de cerca o de lejos" moral, porque apunta al fundamento suprasensible de la existencia. El requisito que formula Kant implica, pues, la moralización del arte, y como leemos en el pasaje, esta indispensable moralización, que lo previene de ser el simple instrumento de una diversión que distrae al sujeto de sus más altas responsabilidades y de su destinación, deja al arte de todos modos a la zaga de las bellezas naturales: el carácter no intencional de estas últimas o, como se desprende de lo que dice Kant en algún otro lugar, su sinceridad establece su superioridad estética respecto de los dobleces que puede comportar el producto artístico a causa de la agencia deliberada a la que se debe.[9]

Entonces, la inquietud sobre la eventual diferencia entre los dos pasajes que hemos leído pareciera cobrar un nuevo aire. En efecto, en la cita del § 48 se habla de una eminencia *(Vorzüglichkeit)* del arte; esta eminencia no puede ser sino una superioridad sobre la naturaleza, que aquí, sin embargo, se invierte, o, más bien dicho, vuelve a su cauce propio, dado que la estética kantiana estipula repetidamente la primacía de la naturaleza sobre el arte.

[8] *Kritik der Urteilskraft*, § 42.

[9] El extremo indeseable de estos dobleces es el juego engañoso de la imitación, como en el ejemplo del niño emboscado que remeda el canto de un ruiseñor: una vez descubierto el embuste, ya ninguno de los que antes admiraron los trinos puede soportarlo más (*es lange aushalten*, cf. B 173). Esta condición "insoportable" del artificio que se disfraza de candor no está lejos, por cierto, de un efecto de repulsión como el que indica nuestro segundo pasaje, habida cuenta de que en él va envuelta una censura moral.

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:39. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Otro pasaje, esta vez del § 42, lo enuncia con claridad, aludiendo asimismo a la eventualidad de aquella eminencia: "esta primacía *(Vorzug)* de la belleza natural por sobre la belleza artística, aun si la primera podría ser sobrepasada *(übertroffen)* por la segunda a través de la forma *(Form)*, concuerda con la manera de pensar purificada y sólida de todos los hombres que han cultivado *(kultiviert)* su sentimiento moral".[10]

Regresemos ahora a nuestro primer y fundamental pasaje. Recordemos su punto central: sorprendente —e insuperable— en su capacidad de transmutar la fealdad en belleza merced a la mediación representacional, el arte se queda sin recursos ante la fealdad que inspira *asco (Ekel)*. Lo asqueroso es una fealdad irrepresentable, porque, en el instante mismo de ser representada, suprime la mediación, "como si se impusiera al goce" inmediatamente. Lo asqueroso es, entonces, el límite absoluto del poder de representación que ha de reconocérsele al arte bello, poder que tiene su principio en la forma.

¿En qué consiste este límite? ¿Se trata sólo del límite de la capacidad de representación o de sublimación del arte, o es éste el límite absoluto de la belleza como tal? ¿Sería el límite absoluto de la estética? Quizá la única indicación que nos entrega el texto esté en la formulación en cierto modo enigmática con que Kant comienza a describir el asco: "esa extraña sensación, que descansa en la imaginación neta *(auf lauter Einbildung)*". ¿Qué significa que la sensación de lo asqueroso descanse "sólo" en la imaginación, o en la imaginación "pura"? Por una parte está la cuestión de si lo asqueroso es un hecho puramente subjetivo, que esta formulación pareciera inducir como tesis. A eso ayuda también el giro del cual se vale Kant, y que aquí traducimos un poco abusivamente: *Einbildung* no nombra a la *facultad* como tal *(Einbildungskraft)*,

[10] B 167 ss. Este comentario pertenece a la exposición del "interés intelectual" en los juicios estéticos puros, y mide con el rasero de la moralidad los respectivos méritos de la belleza natural y la artística. Si bien aquí se trata declaradamente del interés que suscita un juicio que en sí mismo ha de ser desinteresado, y así como el espontáneo dispendio de bellezas indeliberadas de la naturaleza es lo que mejor se presta para lo uno y para lo otro, es decir, para el desinterés del juicio y para el interés intelectual en él, así también se mantiene limpia la diferencia entre uno y otro, está claro que en la estimación del arte sobre premisas kantianas hay una tendencia a lo que podría denominarse un "compromiso ético" del juicio. Como debe quedar claro, estoy jugando con dos comparaciones: lo que se dice del arte y lo que se dice del asco en uno y otro caso; así como en el último se sostiene que la forma artística tiene que mostrarse apta para dar que pensar de modo que la reflexión asocie a su proceso ideas morales, así también la repugnancia de que aquí se trata es otra que la del primer caso, porque, más que estribar en una resistencia absoluta a toda inversión en forma, es rechazo que el sujeto siente por sí mismo y su dependencia del goce sensible.

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:39. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

menos aun —al menos aparentemente— a la "imaginación *pura*" (hablar de "pureza" aquí pareciera el más flagrante contrasentido), sino a la *representación* que esa facultad nos suministra; *auf lauter Einbildung* se lee, entonces, como un "puras imaginaciones", "cosas que meramente nos figuramos".

Sin embargo, está claro que para esa sensación se requiere de una contrariedad del objeto mismo, y más precisamente de su materia. Se requiere de esa contrariedad, pero al mismo tiempo de algo así como la superación de la misma debida a un exceso que, desbordando la frontera que nos separa del objeto en su materialidad —frontera cifrada en la representación—, es causado por el efecto que ésta provoca en nosotros, en nuestra propia disposición sensible, descomponiéndonos. Si el asco tiene esa condición imaginaria, ésta no se refiere a la materia de la sensación, sino a la irresistible anticipación del consumo de dicha materia, de su unificación íntima con nosotros mismos, con nuestra determinación material, sensible. Momento esencial de esa "curiosa sensación" que es el asco es, precisamente, la supresión del límite en virtud del cual nos diferenciamos de lo "exterior", y su "curiosidad" o "extrañeza" estriba en que esa supresión ocurre allí donde se traza ese mismo límite. Como sugeríamos antes, nos imaginamos estar *ya* consumiendo la cosa, ingiriéndola, deglutiéndola, experimentando en nuestra carne y nuestro cuerpo la contrariedad absoluta entre ella y nuestra determinación física, orgánica, al tiempo que nosotros mismos nos vemos reducidos precisamente a dicha determinación; no estaríamos lejos de decir que nuestra propia identidad y nuestra condición de individuos, es decir, de seres separados, está amenazada esencialmente de ser abolida en el (re)establecimiento de una suerte de continuidad primordial: la náusea y el vómito son los mecanismos extremos de defensa ante esta agresión radical de la exterioridad. Aquí la representación de la imaginación ha operado ya un paso más allá de sí misma, se ha hecho carne y cuerpo, por decir así. De hecho, el vómito es quizá la última "representación" que resta cuando el poder de la representación ha hecho crisis: representación del cuerpo, de la íntima materialidad de nuestro cuerpo, y —todavía podría aventurarse— de la radical *heterogeneidad* del cuerpo. Lo asqueroso, como esta singular "especie" de fealdad irrepresentable —que, en cuanto resiste la representación, la suprime— es, en cierto modo, más que una fealdad; es la fealdad como límite absoluto y como exceso de ese límite (exceso en que consiste su carácter absoluto): lo excesivo es, precisamente, lo propio de lo asqueroso, propio de una propiedad que no puede ser situada ni subjetiva ni objetivamente, y que trastorna de raíz toda economía del placer y del goce, centrada en la afirmación de sí: a diferencia de la belleza, que

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:39. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

precisamente nos da la ocasión de afirmarnos en la libertad de la reflexión, lo asqueroso amenaza con la supresión radical de eso que somos en cuanto *podemos* decir "yo". En este sentido, cabe entender que lo asqueroso no sólo es aquello que no se puede representar bellamente, sino que es lo que excluye a la belleza misma, lo que ni siquiera puede referirla, aludirla negativamente, su absoluto revés. Y ese límite desde siempre excesivo, como hemos visto, se inscribe, a pesar de todo, en el arte mismo, cuando éste se aboca al prestigio de la sensación y descuida la forma, lo que pudiésemos llamar el imperativo, la moralidad de la forma. Porque éste es también el límite del arte, de su poder y su eminencia: la autosuficiencia del arte en su propio poder de asegurar el goce en la materia de su representación, cuando se toma toda la escena, contiene, irrefrenable, el exceso y así también la náusea, que no es asco que se siente por esa materia, sino por sí mismo, en la necesidad que se tiene de cebarse más en ello.

Queda la cuestión del juicio. Hay juicios de fealdad, desde luego, y ya hemos visto que su principio de determinación parece incluir forzosamente una consideración teleológica. Pero ¿hay un juicio de lo asqueroso? Todo parece hablar en contra de ello. Decir "esto me asquea" no es caracterizar nada en el objeto, pero tampoco nada en mí; digamos, nada *actualmente* en mí, que no sea el momento de restitución de mi sujeto a sí mismo, después de la amenaza de su evacuación por el imperio de la cosa. Pero esa amenaza es "pura imaginación". "Tengo náuseas" es la expresión de un estado de alteración radical que no posee causa susceptible de ser precisada que no sea, como sostiene Kant, el anticipo de la imaginación, que insidia nuestra representación de la realidad, haciéndola colapsar como tal representación. Ese estado es, entonces, una catástrofe del juicio, de la posibilidad misma de discernir y articular representaciones y, con ello, del *Ur-teil,* es decir, de la distinción originaria entre un sujeto y sus representaciones, que sostiene la diferencia entre realidad y ficción: en lo asqueroso no podemos relacionarnos con la imagen como imagen, sino como (inmediatamente) real. Pero el asco es todavía el afecto de un sujeto expuesto a su crisis extrema, afecto por el cual el sujeto, acosado en su posibilidad misma, se debate por restituirse separándose con pareja radicalidad de aquello que (según imagina) lo acosa. En ese sentido, podría decirse que el asco (el vómito), que ciertamente no es ni puede ser un juicio, precede a todo juicio en la misma medida en que es el afecto de la posibilidad del sujeto. No un juicio, el asco es el *Ur-Ur-teil,* la originaria partición que hace posible al sujeto.

https://doi.org/10.5771/0716-2775-2008-3-7 - Generiert durch IP 216.73.216.57, am 08.03.2026, 02:50:38. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.