

DOCUMENTOS

HIPOTIPOSIS*

Traducción de Nicolás Trujillo Osorio

RODOLPHE GASCHÉ
SUNY at Buffalo
gasche@buffalo.edu

Las invectivas de Kant contra la retórica en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* parecen continuar la clásica condena de la filosofía a tal arte en la medida en que comparten la abierta hostilidad de la Ilustración hacia ella, particularmente cuando insisten en que el arte del orador “no es digno de ningún respeto”. En efecto, el “traicionero arte” del habla busca “mover a los hombres como a máquinas hacia un juicio que en la tranquila meditación tiene que perder ante ellos todo peso”, señala Kant. Aún más, se dice que es un arte decadente que florece cuando los estados se apresuran a su ruina

* Este texto fue publicado primero en la revista *Argumentation* 4.1 (febrero 1990) en un número especial sobre “Rhetoric in the History of Philosophy”, y luego en *The Idea of Form. Rethinking Kant's Aesthetics*. Stanford University Press, 2003.

y se ha “extinguido el verdadero modo patriótico de pensar” (172)¹. Pero el tratamiento que hace Kant de la retórica bien puede revelar gran complejidad cuando es escudriñado. Algunos especialistas ya han sostenido que su posición en este asunto difiere en importantes aspectos del diagnóstico tradicional sobre el arte del habla, entre los cuales se destaca principalmente aquellos que sostienen que Kant intenta “asignar a la historia la función que clásicamente se le concede a la retórica” (Drostal 223). Lo que sugeriré en este capítulo es que, a pesar de que en la Tercera Crítica Kant condene ferozmente al arte del orador, no lo substituye por otra noción, en contra de la cual pudieran ser hechas las mismas objeciones; al contrario, expone una particular apropiación filosófica de la retórica que transforma su esencia. Así, no se trata simplemente de mostrar que, como todos los filósofos, Kant también habría recurrido a la inferencia figurativa como un modo de argumentación filosófica. Más bien, lo que intento mostrar es que el verdadero horizonte y motivo de la *Crítica de la facultad de Juzgar* depende de una elemental y constructiva apropiación no de lo que Kant deshecha como *ars oratoria*, sino de la retórica misma, a la que considera una parte integral del arte bello.

Es importante observar que la discusión sobre el arte del orador y el arte de la retórica misma, es decir, de la facundia y decencia del habla (*Beredsamkeit*), ocurre en la *Crítica de la facultad de Juzgar* cuando Kant, en el párrafo 51, realiza lo que llama una clasificación tentativa de las artes, sobre la base de sus habilidades para expresar ideas estéticas. Si el arte es concebido en analogía “con el modo de la expresión de que se sirven los hombres al hablar para comunicarse unos a otros tan perfectamente como sea posible, o sea, no sólo sus conceptos, sino también sus sensaciones”, entonces, aquellos tipos de arte que realizan tal comunicación mediante palabras, o mediante la articulación (mas que a través de la gesticulación lingüística y la modulación), son necesariamente las artes superiores (164). De las artes del habla, Kant distingue dos —retórica y poesía—, pero esta última la considera superior. La razón de la excelencia de la poesía es que es

Ver Kant, *Critique of Judgment*. Todas las referencias en el texto corresponden a esta edición. Para la traducción de las citas de textos de Kant, he utilizado la traducción al español de Pablo Oyarzún Robles, *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

✦ más libre que la retórica y por lo tanto está en mejor posición para realizar la esencia del arte bello. La poesía, dice Kant, “debe casi enteramente su origen al genio y es el que menos quiere ser guiado por preceptos o por ejemplos”. En definitiva, la poesía es, hasta cierto punto al menos, autónoma (170). Pero también es libre porque no está sujeta a ningún fin, material o espiritual, teórico o moral. La poesía, en efecto, no busca ningún tipo de remuneración. Además, promete menos y, por ello, evita el engaño. En palabras de Kant: “en el arte poético sucede todo franca y sinceramente” (172). Pero esta independencia de todo fin, es decir, este mero “entretenido juego con ideas” o “entretenido juego de la imaginación” (165), admite sin embargo “ser usado en vistas a un fin por el entendimiento” (171). Kant escribe: “El poeta no anuncia más que un juego entretenido con ideas, pero de ahí resulta tanto para el entendimiento como si hubiese tenido sólo el propósito de llevar a cabo el negocio de éste” (165). En efecto, porque el poeta promete muy poco, logra “algo que es digno de seria ocupación” [*was eines Geschäftes würdig ist*]” (165). En su juego con la ilusión y su pretensión de ser algo más que mero juego, uno podría preguntar: ¿qué es precisamente este negocio que la poesía ejecuta para el entendimiento?

El mérito de la poesía es “al jugar, proporcionar pábulo al entendimiento y dar vida a sus conceptos a través de la imaginación” (165-66). Ella combina y armoniza ambas facultades cognoscitivas —sensibilidad y entendimiento— de tal manera que realiza, como Kant demuestra claramente en el caso de lo bello, las condiciones mínimas para el conocimiento teórico en general, así como también para el placer asociado a ellas. Pero en vez de esforzarse en embellecer estas condiciones del conocimiento en general, Kant parece enfatizar, en este punto de su desarrollo, la vivificación del ánimo creada por el juego de la poesía. Tal vivificación no se alcanza sobrepasando insidiosamente y enredando al entendimiento a través de la presentación sensible, sino ampliando (*erweitern*) el ánimo, admitiendo armónicamente juntos al hacer formativo de la imaginación y a las leyes del entendimiento. En vez de conducirnos a la presentación intuitiva de un concepto determinado, el libre juego de la imaginación produce solo la presentación como tal, es decir, no la determinación intuitiva de los conceptos, sino su abundancia, su vitalidad, vigorosamente desbordadas en general. Esta abundancia indeterminada, intuitiva de los conceptos, que ocurre en el juego de la imaginación provocado por la poesía, vivifica al ánimo. Le

suministra una vida, si bien indeterminada, conforme a un fin, al punto que produce la organización mínima de las facultades necesarias para el conocimiento en general.

Pero la poesía también implica a la razón en su mero juego con la ilusión. Kant escribe que la poesía:

Amplía el ánimo poniendo a la imaginación en libertad y, dentro de los límites de un concepto dado, ofrece, de entre la ilimitada multiplicidad de formas posibles concordantes con él, aquella que alcanza la presentación de ese concepto con una abundancia de pensamientos a la que ninguna expresión del lenguaje es plenamente adecuada, y se eleva, pues, estéticamente hacia ideas. Fortalece al ánimo, en cuanto que le deja sentir su libre potencia, por sí activa e independiente de la determinación de la naturaleza, de contemplar y juzgar a ésta, como fenómeno, de acuerdo a aspectos que ella no ofrece por sí misma en la experiencia ni al sentido ni al entendimiento, y de usarla entonces en pro de lo suprasensible y, por así decirlo, como esquema de éste (171).

En tanto la imaginación conciba a la naturaleza como un esquema para lo suprasensible en general, la poesía también proporciona pábulo a la razón y da vida a sus ideas. Aunque las ideas de la razón no pueden, por supuesto, ser representadas de ninguna manera determinada, el mero hecho de que la naturaleza pueda ser examinada para que nos sea inteligible sugiere que es diseñada por y adaptada a nuestras facultades contemplativas. Así lo suprasensible puede expresarse mediante la naturaleza, de manera alguna determinada sino solo de forma esquemática, o mejor dicho, ya que no puede ser una presentación directa de la razón, se expresa de una forma meramente simbólica. De este modo la poesía logra producir una indeterminada intuición de lo suprasensible, una intuición sin la cual lo suprasensible no tendría ninguna realidad en general. Tal intuición, dice Kant, fortalece al ánimo, en la medida que se deja sentir su espontaneidad y autonomía, y así es como se vivifica mediante un acuerdo de las facultades en un juego que se puede pronunciar para promulgar las condiciones mínimas de la moralidad en general.

Mientras que la poesía es “[el arte] de conducir un juego libre de la imaginación como negocio del entendimiento” y de la razón, la retórica, en cuanto elegancia del habla —elocuencia y estilo—, se dice que es “el arte de

llevar a cabo un negocio del entendimiento como libre juego de la imaginación” (165). La retórica, que pertenece a las bellas artes junto con la poesía, no es tan libre como ella; pues se deja guiar por preceptos y ejemplos que uno supone tomados prestados de la poesía. Como la elocuencia y el estilo, la retórica tiene en su poder “el buen hablar”. Ella procede “sin contravención a las reglas de eufonía de la lengua o de la decencia de la expresión”. Donde tales habilidades son combinadas con una clara visión de los asuntos humanos y con “una vívida simpatía por el bien verdadero”, la retórica pone provechosamente a la imaginación al servicio de una “vívida presentación” mediante ejemplos de “ideas de la razón (que juntos constituyen el buen hablar)”, como escribe Kant (171-72). Sin arte (arte del engaño), la retórica, en vez de lograr una fundamental estimulación (*Erweckung*) del ánimo —su animada predisposición hacia el conocimiento y la moralidad en general, una predisposición originada también en la belleza libre de la poesía—, crea una vívida impresión en él mediante vigorosos ejemplos de acciones subjetivamente correctas tomadas en préstamo por el solo hecho de ser correctas. Tal vivificación de ideas concretas de la razón es el mayor logro del orador sin arte o, en los términos de Cicerón, del *vir bonus dicendi peritus*.

Pero Cicerón, insiste Kant, no siempre se ha mantenido fiel a este ideal. Ciertamente, incluso como mera elegancia del habla, la retórica tiene algo deshonesto. Pretende, dice Kant, ocuparse de asuntos serios, pero en verdad ofrece algo que no promete, a saber, un entretenido juego de la imaginación. La retórica misma tiene un toque de engaño. Si el orador que promete asuntos serios los desarrolla como si fueran meros juegos con ideas, es porque no está libre de fines. Él desea entretener a su audiencia. Esta es la razón de por qué la retórica como elegancia del habla, como la vívida presentación mediante ejemplos de ideas concretas de la razón, puede fácilmente convertirse en el arte del orador (*ars oratoria*): el de la persuasión. Kant lo caracteriza como una dialéctica, es decir, en consecuencia con la definición de Aristóteles de la dialéctica como un razonamiento probable, como una “lógica de la ilusión”. Este arte, que engaña mediante un bello espectáculo, “sólo toma a préstamo del arte poético cuanto le es necesario a objeto de ganarse, en provecho del orador, los ánimos antes del enjuiciamiento y hurtarles a éstos la libertad” (171). Para este arte, Kant no tiene ningún halago. Lo que en la poesía impulsa al ánimo hacia su independencia respecto de la naturaleza mediante una presentación de lo

suprasensible, y lo que lo impulsa en la retórica a una vivaz ejemplificación de ideas de la razón; se vuelve una mera ilusión al estar al servicio del esfuerzo del orador por privar a las personas de su autonomía. En vez de elevar la vida del ánimo para mejorar su habilidad para juzgar, la “maquinaria de la persuasión” traicioneramente marchita la vida espiritual de la audiencia y enreda “al entendimiento a través de la presentación sensible” (172).

Esta clasificación de la poesía y la retórica, como también la vituperación de Kant en contra del arte del orador, presupone que las bellas artes son la expresión de ideas estéticas. Una idea estética, debemos recordar aquí, es “aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún *concepto*”. Porque estas ideas “tienden hacia algo que yace fuera del límite de la experiencia”, pero “sin duda principalmente, porque en cuanto intuiciones internas, ningún concepto puede serles enteramente adecuado”, ellas “buscan aproximarse a una presentación de los conceptos de razón (de las ideas intelectuales)” (157). La presentación de conceptos de la razón mediante ideas estéticas “pone en oscilación a las fuerzas del ánimo, esto es, en un juego tal que por sí mismo se mantiene y aun intensifica las fuerzas para ello”, observa Kant (156). La presentación sensible de lo suprasensible a través de ideas estéticas anima al ánimo mediante una combinación conforme a fin de sus fuerzas, una combinación que, como dice Kant, se mantiene, y por ello garantiza su autonomía y libertad. Ahora bien, es “propriamente en la poesía donde la facultad de ideas estéticas puede demostrarse en toda su medida” (157). La poesía, entonces, es el arte que produce la vívida presentación mediante la cual las fuerzas anímicas son puestas, conforme a un fin, en oscilación. La poesía es el arte que asegura, en primer lugar, la vida del ánimo; la vida del ánimo en general. Conforme a lo dicho hasta aquí, podría parecer que la retórica deriva de la poesía y, en consecuencia, es secundaria. En lo que sigue no pretendo cuestionar esta jerarquía. Sin duda, lo que Kant llama “esquematación de lo suprasensible mediante una presentación sensible” es más fundamental, en tanto que es más vivificante, que la ejemplificación de lo verdaderamente bueno y correcto mediante la retórica, para no mencionar las traicioneras presentaciones sensibles del arte del orador.

No obstante, ¿no es sorprendente que en su intento por tematizar la presentación misma, esto es, el principio mismo de la vida del ánimo, Kant

recurra a una noción cuyo origen es evidentemente la tradición retórica? En el parágrafo 59, titulado “De la Belleza como símbolo de la Eiticidad”, habla de *Darstellung* (presentación) como ilustración sensible, en referencia al concepto griego de *hypotiposis*. Esta palabra, que proviene de *hipo* —bajo, abajo, debajo— y *tiposis*, una figura hecha por moldeado o modelado, significa originalmente “esbozo”, “bosquejo”. En este sentido, Sexto Empírico usó *hypotiposis* como nombre para su trabajo sobre la Filosofía Pirrónica (*Esbozos Pirrónicos*). Un uso filosófico de la forma verbal *hypotypoun* se encuentra en la *Metafísica* y la *Ética Nicomaquea* de Aristóteles. A pesar de que tradicionalmente se traduce e interpreta como “presentar tentativamente, en un esquemático esbozo preliminar”, el uso que hace Aristóteles de *hypotypoun* corresponde, tal como ha demostrado Rudolf Boehm, a un muy específico pensamiento filosófico. En vez de significar un difuso e indeterminado esbozo o bosquejo (como lo opuesto a un concepto bien articulado), *hypotypoun*, particularmente en la discusión sobre la esencia en *Metafísica* (1028 b 31-32), se refiere a lo que “forma”, figura, o moldea a la esencia misma. La forma de la esencia (*das Wesensgepräge des Wesens selbst*) es, por derecho, algo muy diferente de lo que la esencia significa según algún caso particular (Boehm 57-59). Sin embargo, la referencia que hace Kant a hipotiposis no se refiere a este significado técnico y filosófico del término. Como claramente muestra la explicación entre paréntesis de hipotiposis, este debe ser entendido como un término retórico. En efecto, Kant decide definir hipotiposis como *subjectio sub adspectum*, es decir, “presentación visual” o, más precisamente, “arrojada ante los ojos” o “[exhibida] bajo su apariencia o aspecto”. Esta es la definición de hipotiposis que da Cicerón en *De oratore* cuando explica que “la expolición en una misma cosa” y “la explanación luminosa, como la hipotiposis, de las cosas como si fueran realizadas” son dispositivos muy eficaces para afirmar un caso o amplificar una declaración (161; III. 53. 202). La descripción de Quintiliano del término en *De institutione oratoria* enfatiza aun más la especificidad de esta vívida ilustración cuando la caracteriza diciendo que “más parece que se percibe con los ojos que con los oídos” (397; IX.2.40). Así, hipotiposis hace mucho más que explicar o proporcionar claridad. Mientras “esta [la claridad de la narración] se deja ver . . . la otra [la presentación vívida] evidencia la cosa [*se quodam modo ostendit*]”, escribe Quintiliano (245; VIII. 3. 61). En resumen, como noción retórica, hipotiposis significa una ilustración en la cual

lo vívidamente representado es elaborado con tal detalle que parece estar presente, y presentarse *a sí mismo* en persona y completamente por sí mismo. Algunos sinónimos del término, tales como *enargeia*, *evidentia*, *illustratio*, y *demonstratio*, enfatizan aun más la habilidad de la hipotiposis para presentar un asunto como si realmente fuera contemplado por los ojos.

Como resultado del énfasis del término en lo vívidamente sensible y la presentación visual, hipotiposis tiene todos los atributos de la representación pictórica. Du Marsais traduce “hipotiposis” como “imagen” o “pintura” (*tableau*) (110), y Fontanier habla de ella como un modo de pintura que es tan vigoroso y energético que pone a las cosas, por así decirlo, ante los ojos. Hipotiposis, concluye, transforma una narración o descripción en una imagen, un cuadro [*tableau*], o incluso en una escena viviente (390). Junto a esto, aparece otro rasgo importante de la noción retórica de hipotiposis; ¿para qué es un cuadro [*tableau*] sino para reunir y agrupar una multiplicidad en un único conjunto? En efecto, hipotiposis es un concepto tradicionalmente relacionado a temas que poseen todas las características de una totalidad. Según Henri Morier, hipotiposis representa vigorosamente, como en la pintura, actividades civiles colectivas, eventos bélicos, catástrofes naturales tales como tormentas, naufragios, terremotos, ceremonias públicas y festividades, plagas, etc. La descripción hipotipótica de estos temas, continúa Morier, sirve para subrayar la ejemplaridad y la grandeza moral de la escena [*tableaux*] en cuestión —actividad y solidaridad humana en progreso, la crueldad y fatalidad de las fuerzas de la naturaleza, la tragedia del destino, coraje y sacrificio— como también el más puro placer de los ojos (521-24). Estos son los principales rasgos que caracterizan la hipotiposis como una figura retórica del estilo, y es a ellos que Kant se refiere cuando introduce la pregunta por la presentación o exhibición. Consecuentemente, a pesar de que Kant relega la retórica a un segundo lugar dentro de los tipos de arte bello, la retórica, o al menos una de sus figuras, es revalorizada en el instante en que Kant necesita enunciar el problema filosófico de la presentación en general. Para evaluar este gesto de Kant, debemos recordar primero, al menos brevemente, en qué punto del desarrollo de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* recurre a la noción retórica en cuestión.

Si la deducción de los juicios estéticos puros es para demostrar la legitimidad del reclamo que hacen tales juicios a la necesidad, no basta con buscar la confirmación de tal necesidad en las presiones sociales que nos

conminan a tener gusto y a comunicar nuestros sentimientos. Una justificación empírica de este tipo no puede constituir un fundamento para la pretensión de validez universal de los juicios de gusto ni por lo tanto para nuestra demanda de que otros compartan nuestro juicio. Solo un principio a priori puede asegurar la validez universal de los juicios estéticos. Por lo tanto, la facultad de juzgar lo estético necesita fundamentarse en un concepto que, como Kant expone en “La Dialéctica de la Facultad de Juzgar”, debe ser, en última instancia, un concepto de la razón, esto es, el concepto del sustrato suprasensible. Sin embargo, como bien es sabido, lo suprasensible solo puede ser contemplado en la esfera de la moralidad. En consiguiente, a fin de completar la deducción de la facultad de juzgar estética, Kant debe mostrar una conexión entre, por un lado, el puro goce estético en la representación sensible de objetos y, por el otro, el sentimiento moral. De acuerdo con Donald W. Crawford, si la belleza tanto en la naturaleza como en el arte “puede ser vista como un símbolo tal (de la moralidad) por cualquier ser moral, entonces hay una base para suponer que los otros deberían estar de acuerdo con nuestro juicio de gusto, porque ellos deberían ser moralmente sensitivos” (149). Kant ofrece pruebas de una conexión entre lo bello y la moral en el párrafo 59, “De la Belleza como símbolo de la Eticidad”. Pero ¿no enfatiza una y otra vez toda la “Analítica de la bello” la separación entre la belleza y la moral? Obviamente esta distinción no es denegada. Kant, entonces, debe intentar mostrar en el párrafo 59 que a pesar de la distinción, o quizá debido a ella, existe alguna clase de relación entre la belleza y el bien. Para determinar esta relación, el filósofo alemán introduce el problema de la presentación, o hipotiposis. Pero ¿qué es presentación (*Darstellung*)? A diferencia de *Vorstellung*, o representación, que Kant usa generalmente para nombrar el modo en que algo es dado al sujeto, *Darstellung*, o presentación, tiene un significado técnicamente muy conciso y definido —a pesar del uso notoriamente laxo que hace Kant del término. La presentación es la exposición [*showing forth*] intuitiva y sensible de conceptos puros. Sin tal “realidad de nuestros conceptos” (196) mediante intuiciones, es decir, en última instancia, mediante intuiciones puras de espacio y tiempo, no habría conocimiento alguno. Es esta función de producir realidad la que Kant desarrolla en su discusión sobre la presentación en general. Aunque uno quizá desee concluir que si Kant escoge, en este punto de su argumentación, hablar de hipotiposis en vez de presentación

es por el esfuerzo [*tour de force*] que el contexto exige —la demostración de cierto tipo de relación entre dos esferas heterogéneas, la belleza y la moral. La elección del término “hipotiposis” es motivada primeramente por la necesidad de explicar la función de la presentación de producir realidad. Hipotiposis, un término caracterizado por el vigor de sus ilustraciones, sus cualidades sinópticas, sus connotaciones sublimes, ofrece precisamente los recursos necesarios para tematizar la función en cuestión. En efecto, hipotiposis es un modo de presentación que ilustra cosas tan vigorosamente que parecen presentarse a sí mismas. Además, la hipotiposis presenta en totalidad, y la grandeza moral o el espectáculo estético que proporciona es constitutivo de una reflexión subjetiva. Por lo tanto, lo presentado en la hipotiposis está dotado de realidad, está vivo y es autoconsciente. Pero este recurso a una figura retórica para conceptualizar la relación elemental entre intuición y concepto —y por lo tanto la realidad, la vida, y la autoafección del ánimo—, ¿deja sin cambios a ese término, o lo modifica en el proceso? En otras palabras, lo que Kant llama “hipotiposis”, ¿es la misma figura retórica que ha sido transmitida por la tradición? Para responder esta pregunta, debemos determinar las modalidades exactas de la apropiación que hace Kant de esta figura retórica.

Jean Beaufret ha sostenido que la nota al pie del párrafo 59 sobre la demostración permite distinguir cuatro modos de presentación: ejemplo, símbolo, construcción y esquema. Pero el comienzo del párrafo solo parece distinguir con claridad las intuiciones que corresponden a los conceptos puros del entendimiento y de la razón, de aquellas presentaciones intuitivas de conceptos empíricos mediante ejemplos (Beaufret 79-81). Kant escribe:

Toda *hipotiposis* (presentación, *subiectio sub adspectum*), como sensibilización, es doble: o bien *esquemática*, cuando a un concepto que el entendimiento aprehende le es dada a priori la intuición correspondiente; o bien *simbólica*, cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar, y al que ninguna intuición sensible puede serle adecuada, se pone una tal a cuyo propósito el procedimiento de la facultad de juzgar coincide de modo meramente analógico con aquél que ésta observa en la esquematización, es decir, coincide con él simplemente según la regla del proceder, y no según la intuición misma y, por tanto, simplemente según la forma de la reflexión y no según el contenido (197).

Sin duda, la ejemplificación no es un modo de presentación lo suficientemente digno para merecer llamarlo hipotiposis. Los ejemplos solo son intuiciones empíricas para conceptos, y no intuiciones puras o a priori como lo son las presentaciones esquemáticas y, como sostendré, las simbólicas. La presentación por construcción es más compleja, ya que representa una intuición a priori mediante un concepto o un modo de juicio. Así, no está completamente excluida de la hipotiposis, sino que es una parte de la hipotiposis esquemática. Se entiende que Kant limite la construcción tan solo al concepto de magnitud, en general, solo a conceptos matemáticos, a los que otorga una figura en el espacio. Por consiguiente, la esquematización en realidad difiere de la construcción en tanto que la esquematización se aplica a todos los conceptos puros —incluido el de magnitud— y les otorga figuras en el tiempo (Beaufret 92-95). Pero, puesto que Kant llama demostrativa (197) a la presentación esquemática, y lo demostrativo implica construcción, uno puede conjeturar que al menos en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* la construcción es solo un modo del esquematismo. Hipotiposis, entonces, se aplica exclusivamente a la presentación de conceptos puros del entendimiento y de la razón mediante intuiciones a priori. Es a este limitado pero extremadamente esencial tipo de presentación, sin el cual nuestros conceptos puros quedarían sin vida, al que Kant llama hipotiposis; presentación sensible, o vívida ilustración. En contraste con el uso retórico del término “hipotiposis”, cuya específica aplicación a las vivaces pinturas de diversas escenas de interés estético y moral es todavía muy amplia, el uso nuevo y original que hace Kant del término limita la hipotiposis a la producción de la realidad de nuestros conceptos, y con ello a la vida y fuerzas del ánimo. De esta forma, la hipotiposis es en realidad una presentación trascendental. Su función es relacionar las fuerzas del ánimo de tal manera que ellas entren en oscilación hasta volverse capaces de cognición y praxis moral. Si esta forma de relacionar sensibilidad, entendimiento y razón es llamada por Kant hipotiposis, es porque su presentación de la vida del ánimo es aquella del cuadro [*tableau*], de la *scene d'emsemble*. La figura retórica es aquí “esencializada” para designar la mínima interrelación entre las facultades, su mínima orquestación en un todo y sin la cual permanecerían inanimadas. Pero este *cuadro* [*tableau*] total del ánimo, un espectáculo basado en la armonía o la lucha de las facultades, no solo anima al ánimo sino que también afecta al ánimo así animado. Al venir a la vida mediante

una presentación que reúne a las facultades, el ánimo se ve afectado por su propio espectáculo. Experimenta, y se siente a sí mismo como una unidad, en cuanto tal, bella y, en consecuencia, capaz de cognición; o como sublime y, en consecuencia, capaz de acción moral. No podría hallarse mejor palabra que el término retórico “hipotiposis”, con sus connotaciones de viveza, cuadro, y grandeza moral, para designar esta elemental presentación de la interconexión de conceptos e intuiciones que es tanto la vida del ánimo como su auto-afección. Con todo, la naturaleza de esta figura de la tradición retórica es esencialmente modificada, no solo por tal uso, que limita la función de la figura a la presentación elemental bosquejada más arriba, sino también por el modo mismo en que esta figura produce esta presentación.

Como hemos visto, Kant distingue dos tipos de hipotiposis: primero, aquellas producidas por el esquematismo, que son, como dice Kant, presentaciones directas o demostrativas de conceptos aprehendidos por el entendimiento mediante una correspondiente intuición a priori —los esquemas—; y segundo, aquellas producidas por presentaciones indirectas de conceptos de la razón (cuya realidad objetiva no puede ser demostrada). Este último tipo de hipotiposis no opera mediante intuiciones a priori correspondientes, sino a través de símbolos en los que la intuición misma no cuenta pero que, sin embargo, han sido producidos de acuerdo a las reglas observadas en el esquematismo. Porque solo el procedimiento observado en el esquematismo, y no el contenido de la intuición, corresponde de modo a priori a los conceptos de la razón en cuestión: la presentación simbólica es indirecta, o análoga². En consecuencia, la diferencia entre los dos tipos de presentación es la diferencia entre, por un lado, esquemas, o “imágenes puras”, como Kant las llama en la *Crítica de la Razón Pura*, que presentan conceptos del entendimiento mediante intuiciones puras de espacio y, especialmente, de tiempo; y, por el otro lado, símbolos que presentan conceptos de la razón no mediante el contenido de una correspondiente intuición sino solo mediante la forma de la reflexión que se aplica en ellos. Para entender mejor este último tipo de presentación, que Kant califica de indirecta o

En consecuencia, la naturaleza de las intuiciones que están a la base de la hipotiposis simbólica no importan. En este caso, observa Kant, uno puede incluso prescindir de intuiciones empíricas (Kant, *Critique of Judgment* 197).

análoga, permítanme inquirir brevemente lo que este filósofo entiende por analogía.

Una extensa definición de analogía aparece en la “Analítica de los Principios” en la Primera Crítica, donde Kant escribe:

Las analogías significan en la filosofía algo muy distinto de lo que representan en las matemáticas. En éstas constituyen fórmulas que expresan la igualdad de dos relaciones cuantitativas y son siempre *constitutivas*; de forma que, dados tres miembros de la proporción, se da también el cuarto, es decir, puedo construirlo. En filosofía, en cambio, la analogía no es la igualdad de dos relaciones *cuantitativas*, sino la de dos relaciones *cualitativas*. Es una igualdad en la que, dados tres miembros, puedo simplemente conocer e indicar *a priori* la *relación* con un cuarto miembro, pero no conocer *este cuarto miembro* directamente. Lo que sí poseo es una regla para buscarlo en la experiencia y una característica para descubrirlo en ella. Consiguientemente, la analogía de la experiencia constituirá sólo una regla en virtud de la cual surgirá de las percepciones la unidad de la experiencia, no el modo según el que se producirá la percepción misma como intuición empírica en general. Como principio de los objetos (de los fenómenos), esta regla poseerá un valor meramente *regulador*, no *constitutivo* (211)³.

El conocimiento por analogía, sigue explicando Kant en los *Prolegómenos*, “no significa, como se entiende ordinariamente la palabra, una semejanza imperfecta entre dos cosas, sino una semejanza perfecta de dos relaciones entre cosas completamente desemejantes” (125)⁴. Esta definición, respaldada en los ejemplos de analogía que Kant da en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, una definición que no niega la heterogeneidad de las cosas en relación ni tampoco afirma su completa separación, muestra a estas cosas diferentes como similares meramente según la forma en que ellas mismas se relacionan o dependen de otras cosas. El ejemplo de Kant sobre el molinillo

Ver Kant, *Critique of Pure Reason*. Versión castellana: Kant, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Trad. Pedro Ribas. México: Taurus, 2006. 213-214.

Ver Kant, *Prolegomena to Any Future Metaphysics*. Versión castellana: Kant, Immanuel. *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia*. Trad. Mario Caimi. Madrid: Ediciones Istmo, 1999. 267.

resulta ilustrativo para entender esta duplicidad: un molinillo manual puede representar un estado despótico a pesar de la ausencia de cualquier similitud entre los dos “asuntos”, porque ambos funcionan solo si son manipulados por una voluntad individual absoluta. Asimismo, la presentación analógica hace dos cosas. Primero, aplica el concepto (aquí el de estado despótico) al objeto de una intuición sensible (el molinillo manual), y luego aplica “la mera regla de la reflexión sobre esa intuición [el tipo de causalidad que implica] a un objeto enteramente distinto, para el cual el primero es sólo el símbolo” (198). La presentación analógica no le produce a un concepto un esquema propio. Sin embargo, la presentación analógica observa la regla de este procedimiento aplicando una intuición sensible a un concepto, que, en vez de ser una intuición para el concepto, produce un “símbolo para la reflexión” que le permite a la reflexión percibir una similitud entre la intuición y el concepto: a saber, la exacta similitud de la relación que los dos tienen con lo que depende de ellos o con lo que hacen posible. En resumen, en esta clase de presentación, en la cual la intuición no corresponde directamente al concepto, la cognición ocurre, sin embargo, en el punto en que concepto e intuición se vuelven comparables para la reflexión. Al transportar la regla de la reflexión desde la intuición al concepto, tal concepto pierde su vaciedad y adquiere una figuración específica. En la analogía, los conceptos pueden ser presentados por cosas desemejantes en naturaleza a ellos mismos, solo si en vez de formas puras de la intuición, se pudiesen presentar formas puras de juicio para aplicárselas formalmente. En efecto, la presentación analógica no es solo formalmente similar a la presentación esquemática porque asigna una intuición a un concepto, sino que también es formalmente diferente de la esquematización en la medida en que, como aplicación de “la mera regla de la reflexión sobre esa intuición a un objeto enteramente distinto”, moviliza funciones judicativas (relación y sus diferentes modos) en vez de la forma del sentido interno.

La presentación indirecta o análoga de conceptos procede, como vimos, a través de símbolos. Como Kant explica en el párrafo 59, un símbolo no es un signo (arbitrario), es decir, una “mera *caracterización*”, que serviría, sin una relación intrínseca a un concepto, como una expresión para el mismo (197). En conformidad con la tradición, Kant usa el concepto de símbolo suponiendo una intrínseca base común entre el símbolo y lo simbolizado. Si Kant expone, en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*,

como también en la *Antropología*, la presentación simbólica (junto con el esquematismo) en relación con la presentación intuitiva y, en consecuencia, como opuesta a la cognición intelectual o discursiva, es por esta supuesta naturaleza común entre el símbolo y lo que presenta. Los símbolos son definidos en la *Antropología* como “las figuras de las cosas (intuiciones), en tanto se limitan a servir de medios a la representación por conceptos [*Gestalten der Dinge (Anschauungen)*, so fern sie nur zu Mittel der Vorstellung durch Begriffe dienen]”. Estos meros instrumentos del entendimiento, continúa Kant, lo son “sólo indirectamente, a través de una *analogía* con ciertas intuiciones [*Anschauungen*], a las cuales puede aplicarse el concepto [*Begriff*] del entendimiento, para proporcionarle una significación mostrando un objeto”. Lo importante de esta definición es que el símbolo que sirve para proporcionar significado (y nada más que significado) a los conceptos es definido como la forma de un objeto que resulta de la aplicación de conceptos del entendimiento a aquel, sin producir, no obstante, ningún conocimiento intelectual (mediante conceptos). El conocimiento mediante símbolos, escribe Kant en la *Antropología*, es “*figürlich*”, figurado (*speciosa*) (83-84)⁵. En consecuencia, los símbolos también deben ser entendidos como figuras de conceptos que, a diferencia de la figuración espacial y temporal de conceptos puros del entendimiento en el esquematismo, resultan meramente de una transposición formal de formas de juicio a conceptos de la razón, sin producir un conocimiento determinado. Kant escribe en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*; “esta ocupación [*Geschäft*, e.d., un negocio o una ocupación de las facultades del ánimo] ha sido hasta ahora escasamente analizada, por mucho que merezca una honda indagación” (214). Sin embargo, Kant decide no detenerse en ello. Al señalar que el lenguaje, especialmente el lenguaje filosófico alemán, está lleno de presentaciones indirectas, Kant da solo evidencias empíricas de lo común que es la hipotiposis simbólica y por lo tanto de este enigmático proceso que asegura la significatividad de los conceptos. Para concluir, el símbolo es una figura que presenta *de iure* conceptos inintuibles que invitan al entendimiento a aplicar su reflexión

Ver Kant, *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Versión castellana: Kant, Immanuel *Antropología en sentido pragmático*. Trad. José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1991. 103.

acerca de un objeto a aquel concepto, lo cual hace significativo al concepto sin hacerlo inteligible. La hipotiposis simbólica presenta indirectamente, no situando un concepto puro del entendimiento dentro de formas puras de espacio y tiempo sino transponiendo formas de una determinada reflexión, esto es, formas judicativas, a conceptos puros racionales. Ella los dota así de un aire de conocimiento que lo hace significativos sin ser discursivos.

En este punto permítannos resumir lo que ocurre en las hipotiposis esquemática y simbólica. Los esquemas son presentaciones directas, de acuerdo a las formas (puras) de espacio y tiempo, de las categorías del entendimiento, imágenes puras, por así decirlo, que hacen posible la mediación entre percepciones (imágenes) y conceptos. Los símbolos son presentaciones indirectas —indirectas porque el contenido no importa— de conceptos de la razón, figuras o formas (*Gestalten*) que resultan de la transposición de la forma de la reflexión desde una intuición a un concepto que, gracias a ello, pierde su vaciedad y se vuelve significativo. Esquema significa “forma”, “contorno”, “figura”, ellos se halla frecuentemente no solo en escritos retóricos de Cicerón y Quintiliano, sino también en escritores tardíos tales como Du Marsais. Aquí, designa figuras del discurso y figuras retóricas en general. Los esquemas trascendentales kantianos como la intuición en el tiempo (y espacio) de las categorías, esto es, de las reglas según las cuales los objetos en general se determinan, no son concretos esquemas particulares. A pesar de que en principio habría un conjunto de 12 esquemas identificables, correspondientes a las 12 funciones judicativas, estas imágenes puras trascendentales son meramente lo intuitivo, es decir, articulaciones temporales de reglas concernientes a la determinación de objetos en general. Cuando Kant, en la *Crítica de la Razón Pura*, dice que los esquemas son los que hacen posible a las imágenes, es evidente que, a pesar de que ellos puedan ser enumerados e identificados, no son figuras empíricas sino modificaciones de la posibilidad trascendental de las figuras. Lo mismo debe ser establecido respecto de los símbolos. Aunque su contenido puede ser empírico, es la regla de la reflexión transpuesta a un concepto la que hace que presenten este concepto. Sin embargo, la regla de la reflexión, en tanto que su sola forma se vuelve presentativa del concepto, muestra, especialmente, que el símbolo es una apropiada figura trascendental. Es un operador trascendental del volverse significativo de los inintuibles e incognoscibles conceptos de la razón. Quizás hay muchos tipos de símbolos, distinguibles según las

varias formas de las reglas que son transpuestas a conceptos, no obstante, al igual que en el caso de los esquemas, los símbolos son meramente figuras o formas (*Gestalten*) previas a toda determinación.

Con esto debemos retornar a la pregunta sobre la hipotiposis. La hipotiposis trae a presencia —arroja ante los ojos, por así decirlo— esencialmente dos modos distintos, cada cual correspondiente a los dos diferentes reinos del entendimiento y la razón. En la presentación esquemática, la hipotiposis realiza una síntesis trascendental entre formas puras de la intuición y conceptos puros del entendimiento. En la presentación simbólica, la hipotiposis sirve para hacer significativos a los conceptos de la razón, en los cuales se proyecta la mera forma de las reglas de la reflexión que se aplican a intuiciones empíricas específicas⁶. Ambos tipos de presentación producen síntesis figurativas y formales que son precognitivas tanto en sentido teórico como práctico, y que realizan una operación de la facultad de juzgar sin la cual ningún conocimiento teórico o práctico sería posible. Así, la hipotiposis es un modo trascendental de presentación que procede creando las elementales y trascendentales figuras, esquemas y formas que son necesarias para que haya un particular, es decir, figuras determinadas por un lado y, por el otro, ejemplos concretos de una regla de la razón. A partir de esto, podemos sugerir otra razón de la decisión de Kant de escoger el término “hipotiposis”. En efecto, como término, “hipotiposis” describe perfectamente la presentación de estas figuras precognitivas como “tipos” (*typoi*), es decir, como impresiones (en un sello), moldes vacíos, o grabados que proporcionan el bosquejo general, la forma prescrita, el modelo para cualquier realización particular (cognitiva y práctica). “Hipotiposis” nombra el estar-formado [*being-shaped*] de toda presentación particular y determinada, la presentatividad de las presentaciones. Si bien Kant escogió inicialmente la noción retórica de “hipotiposis” por sus connotaciones de presentación vivaz, amplitud sinóptica, y las cualidades de grandeza moral,

En consecuencia, no puedo estar de acuerdo con el intento de Eliane Escoubas en su, no obstante, excelente estudio *Imago mundi: Topologie de l'art* (París: Galilée, 1986. 346-56) de comprender la presentación primeramente mediante la hipotiposis simbólica. La hipotiposis esquemática y simbólica son complementarias. La presentación debe ser entendida según lo que Kant piensa cuando la nombra con el nombre griego de la figura retórica en cuestión.

ahora resulta obvio que el motivo dominante para la elección del término no es retórico sino filosófico. Específicamente, el motivo de la elaboración de los modos de presentación trata de los esquemas trascendentales y los símbolos que proporcionan los moldes figurativos para todo aparecer determinado. La hipotiposis sirve para conceptualizar la elemental precisión filosófica de la figuralidad de las figuras, de la formalidad de las formas, etc., de manera similar a lo que Aristóteles intentó con la forma verbal de *hypotypoun*. No obstante, el tránsito a través del registro retórico de hipotiposis no fue, por supuesto, accidental, pues los atributos de vitalidad, síntesis y grandeza, tradicionalmente no asociados con el uso filosófico de hipotiposis, sirvieron para transformar fundamentalmente la noción filosófica de la moldeabilidad de lo que se presenta a sí mismo o de lo que es presentado. Lo que Kant puede demostrar, al hacer uso de las propiedades retóricas específicas de la hipotiposis, es que las figuras trascendentales de los esquemas y los símbolos son las figuras que dotan al ánimo de vida, lo conforman como un todo, y proporcionan los medios a través de los cuales se afecta y siente a sí mismo. Es mediante los esquemas y los símbolos que las fuerzas del ánimo entran en oscilación, fuerzas sin las cuales el ánimo permanecería inanimado. Parece así que Kant renueva totalmente la noción filosófica de hipotiposis y las dota de cualidades que se originan en el uso retórico de la noción. No obstante, estos últimos atributos —vitalidad, síntesis, grandeza moral— son también fundamentalmente transformados porque, al concernir exclusivamente a las figuras mediadoras de las facultades, pertenecen solo a la vida del espíritu, a su totalidad y su auto-afección, mediante la grandeza moral de su propio espectáculo.

El recurso de Kant aplicado al concepto retórico de hipotiposis para conceptualizar y elaborar la presentación en general, la presentación desde un punto de vista trascendental, está, como hemos visto, fundamentado en la vigorosidad, vitalidad y fortaleza asociadas a esta noción y, por supuesto, primeramente a la retórica. El arte de la persuasión, definido, por ejemplo, en *Gorgias* como “un simulacro de una parte de la política” (463 d), es una rutina y así, como sostiene Sócrates, no un arte, al menos, no uno reputado— cuyo objetivo es usar el don de la palabra para asegurar la sobrevivencia individual en la ciudad no-filosófica. La retórica como arte de la persuasión es una práctica completamente profana y no-filosófica cultivada para ayudar a uno a “vivir el mayor tiempo posible” (511 b-c) y a elevar

la vida natural, mediante halagos, mentiras oficiosas, y especialmente la fuerza del habla. De ella, Sócrates distingue el arte del diálogo, o dialéctica (448 d-e, 471 d-e), como una buena retórica cuyo logro es la búsqueda de la bondad y la verdad incluso a expensas de la vida. Pero es importante observar que a pesar de su radical posición negativa sobre el arte de la persuasión, en *Gorgias* Sócrates no excluye por completo a la persuasión de la buena retórica si su objetivo es mejorar al hombre (517 b-c)⁷. Con esto, sin embargo, se muestra que las cualidades mundanas, naturales de vigorosidad y fortaleza, junto con ser elementos emotivos, se mantienen en una relación, aunque limitada, con el discurso racional⁸. Estas cualidades profanas se vuelven aun más relevantes en el intento de Kant por tematizar la presentación de conceptos puros de la razón y el entendimiento. La mera palabra “hipotiposis”, y, con ella, la retórica en cuanto excelencia del estilo (por lo tanto no como arte del orador), simboliza este poderoso incremento de la importancia de los atributos de la vida y de la vida misma en el intento filosófico de comprender el armónico trabajo conjunto de las facultades anímicas.

La vívida presentación, que en el nivel trascendental de los esquemas y de los símbolos reúne a las facultades en un todo armónico viviente, es, como se sabe, un logro de la imaginación (*Einbildungskraft*). Esta última, en cuanto productiva, o como también dice Kant en la *Antropología*, en cuanto imaginación poética, es “una facultad de representarse originariamente el objeto” que precede a la experiencia (*exhibitio originaria*) (*Anthropology* 52). Ya no más reproductiva ni mimética, como lo fue en la historia de la filosofía desde los griegos a Descartes, la imaginación es asignada a un rol esencial en la síntesis de los dispares reinos anímicos de la sensibilidad, el entendimiento y la razón. Es importante recordar aquí, como Beaufret ha señalado, que el significado de la imaginación kantiana no deriva de la semántica del *imago* latino, que de acuerdo con Tomás de Aquino se cree que se origina en el verbo *imitari*, sino del significado alemán de *Bild* en

Ver Platón. Versión castellana: Platón. “Gorgias”. *Diálogos II*. Trad. J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri y J. L. Calvo. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

Sobre este tema de las *páthe*, ver, además, a Ernesto Grassi. *Rhetoric as Philosophy: The Humanist Tradition*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1980. 28-32.

Einbildungskraft. Beaufret señala que *Bild* se acerca más en significado a pintura, cuadro [*tableau*] o escena que a imagen. Es en este sentido que en Kant la imaginación sintetiza la multiplicidad de la intuición en una especie de cuadro unitario (Beaufret 102). Pero produciendo los esquemas temporales mediante los cuales los conceptos se vuelven figurativamente intuitivos, la actividad sintética de la imaginación va mucho más allá de esta síntesis empírica de aprehensión. Incluso la apropiada actividad trascendental de la imaginación, cuando es analizada al nivel de la presentación en general, también revela, según lo que Rudolf Makkreel ha llamado un “regreso de la imaginación”, “ciertas condiciones trascendentales del ánimo” (303-15). La imaginación causa que las facultades se reúnan, que formen un todo, un todo formal, la figura de un todo que representa las condiciones mínimas de la vida del ánimo. Ella forma, moldea o modela las dispares fuerzas del ánimo en la vigorosa figura de su unidad cuyo espectáculo (sublime) proporciona la animante oscilación para que el ánimo valore su propia vida como algo diferente de la naturaleza. Si seguimos la terminología de Kant en la *Antropología*, aprendemos que dicha formación de las facultades del ánimo efectuada por la fuerza formativa (*Bildung*) de la *Einbildungskraft* es *Dichtung*, es decir, poesía o ficción, no en el sentido de engaño sino en el sentido de formación, producción o figuración de acuerdo a la etimología de *fingere*. Tal *Dichtung* de la imaginación es composición, o invención (*Erfindung*) (52).

Para concluir, quisiera formular una pregunta. En consideración al novedoso uso filosófico que hace Kant de la imaginación, la pregunta se plantea si acaso el desarrollo kantiano de esta noción no está en deuda con una tradición distinta a la específicamente filosófica, a saber, con la tradición retórica. La teoría estética desarrollada por Alexander Gottlieb Baumgarten en el siglo XVIII ha sido relacionada con un renacimiento de la retórica. Como ha señalado Alfred Bäumler, el siglo del “gusto” estaba enamorado de Cicerón y Quintiliano (168). En efecto, la teoría estética —y esto es verdad en Kant— es primeramente una poética, una que en gran medida es una retórica. La imaginación también es un concepto familiar en la tradición retórica. El descubrimiento y la invención, el hallazgo de los medios de persuasión disponibles, el ingenio inventivo, la facilidad para hacer conexiones entre cosas distintas y aparentemente no relacionadas y la ingenuidad están arraigadas en la facultad anímica de la imaginación.

Es ella la que asegura la vitalidad del estilo y las sorpresivas y vigorosas conexiones que hacen persuasiva a la argumentación. Pareciera así que la renovación de Kant, especialmente en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, de la imaginación como una facultad de síntesis, que en un nivel trascendental inventa mediante la formación la animada forma del ánimo, bien podría haber recurrido a las fuentes de la retórica. Los mundanos atributos de vida, fuerza y viveza asociados con la imaginación en tanto facultad poética que modela las facultades del ánimo en una unidad viva proyecta un aura de retórica sobre este concepto central de la doctrina de Kant. Pero así como ocurre con la noción retórica de hipotiposis que este autor reapropia para el pensamiento filosófico, toda su teoría de la imaginación es también el resultado de un intento de poner a trabajar tal concepto retórico al servicio de la comprensión filosófica de la vida del ánimo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bäumler, Alfred. *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- Beaufret, Jean. "Kant et la notion de Darstellung". *Dialogue avec Heidegger*. Vol. 2. París: Minuit, 1973. 79-81.
- Boehm, Rudolf. *Das Grundlegende und das Wesentliche*. The Hague: Nijhoff, 1965. 57-59.
- Cicerón. *De oratore*. Vol. 4. Trad. Eds. H. Rackham y E. W. Sutton. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942.
- Crawford, Donald W. *Kant's Aesthetic Theory*. Madison: University of Wisconsin Press, 1974.
- Drostal, Robert J. "Kant and Rethoric". *Philosophy and Rhetoric* 13.4 (1980): 223-244.
- Du Marsais. *Traité des tropes*. París: Le Nouveau Commerce, 1977.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. París: Flammarion, 1968.
- Kant, Immanuel. *Anthropology from a Pragmatic Point of View* Trad. V. L. Dowdell. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1978.

Critique of Judgment. Trad. J. H. Bernard. Nueva York: Hafner, 1951.

Critique of Pure Reason. Trad. N. K. Smith. Nueva York: St. Martin's Press, 1965.

Prolegomena to Any Future Metaphysics. Trad. P.G. Lucas. Manchester: Manchester University Press, 1959.

Makkeel, Rudolf. "Imagination and Temporality in Kant's Theory of the Sublime". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42.3 (1984): 303-15.

Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 3° ed. París: Presses Universitaires de France, 1981.

Plato. *The Collected Dialogues*. Ed. E. Hamilton y H. Carns. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980.

Quintilian. *The Institutio Oratoria*. Trad. H. E. Butler. Nueva York: Putnam, 1922.