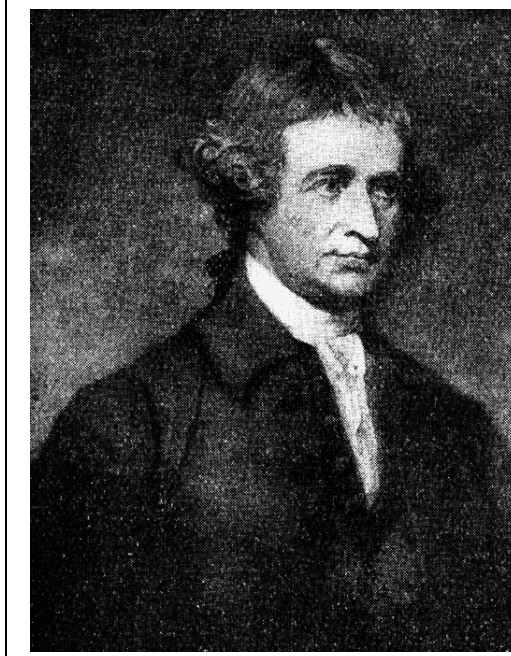
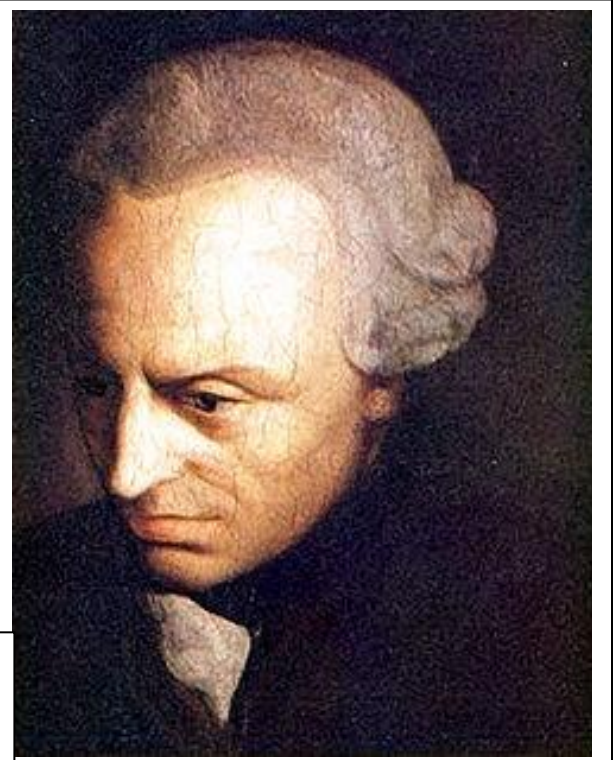
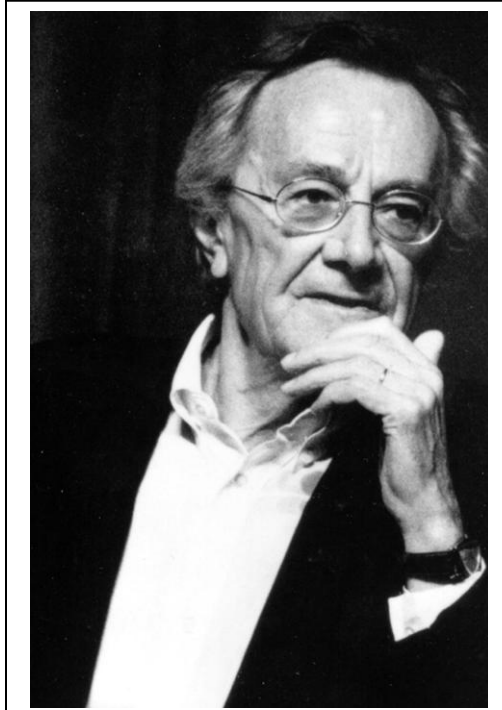


LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME

DEL SENTIMIENTO DE PLACER Y DISPLACER



OBED DELFÍN

PREFACIO

I. LA REPRESENTACIÓN DE LO IMPRESENTABLE: JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

1. El saber ilegitimado
2. El sentimiento sublime
3. Lo impresentable en el arte
4. La inadecuación de la representación

II. DEL PLACER NEGATIVO: IMMANUEL KANT

1. La emoción de lo sublime
2. Del placer negativo
3. De lo sublime matemático
4. De lo sublime dinámico
5. Del sentimiento moral

III. EL SENTIMIENTO DE TERROR: EDMUND BURKE

1. Del dolor y el placer
2. Preservación de sí mismo
3. Terror y oscuridad
4. El poder del poder
5. Vastedad e infinito
6. El no-suceder

IV. LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA: PSEUDO LONGINO

1. Naturaleza de lo sublime
2. Causas de lo sublime
3. Decadencia de lo sublime

EPÍLOGO

La interpretación iconográfica: lo sublime ahora

FUENTES DOCUMENTALES

PREFACIO

Lo sublime consiste fundamentalmente en un sentimiento de elevación extraordinaria capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, o incluso de provocar dolor por ser imposible de asimilar. Alude al sentimiento de lo colosal, efecto de una proyección subjetiva.

Las consideraciones sobre el ánimo designado como sentimiento de lo sublime están destinadas a resaltar la parte subjetiva del placer estético, placer en la medida del puro conocimiento intuitivo en oposición a la voluntad.

Asimismo, es la experiencia de una inadecuación de la presencia misma, o de una inadecuación de la presencia a lo presente. Una presencia inadecuada de lo infinito, que presenta su propia inadecuación como tal en su propia presencia-ausencia.

El sentimiento de lo sublime se da en la contemplación que genera contradicción en el ánimo del espectador, en la cual está latente la destrucción del observador. Esta forma de contemplación, de sentimiento tiene una relación antagonista con la voluntad humana, le amenaza con una superioridad que suprime toda resistencia o le empequeñece hasta la nada con su inmensa magnitud.

Quien contempla se aparta y retorna a ella desprendiéndose de su voluntad, de sus relaciones, y entregado, como sujeto involuntario, contempla arrobado aquellos objetos terribles. En tal estado de su soledad, se eleva por encima de sí mismo y de todo querer llenándose del sentimiento de lo sublime. Al objeto que provoca tal estado se lo llama sublime, que consiste fundamentalmente en una belleza extrema, capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, o incluso de provocar dolor por ser imposible de asimilar.

En el placer de lo sublime se advierte un desequilibrio entre la imaginación y la razón, que se esfuerza por abarcar la magnitud y la potencia del objeto sublime en la idea de lo infinito como totalidad absoluta. En el sentimiento de lo sublime se experimenta un contraste violento entre imaginación y razón. En virtud de lo cual, la imaginación es advertida como un sentido de sofocación que sigue un sentido de más elevada exaltación, que media a la razón a través de la idea de lo infinito.

Las indagaciones sobre lo sublime derivan del tratado clásico *Sobre lo sublime* del Pseudo Longino (siglo I d. C.); en el cual asienta las bases fundamentales de la estética de lo sublime. En el tratado, en cuestión, el autor aborda la discusión sobre la naturaleza de la retórica; discusión que se da entre la escuela de Apolodoro de Pérgamo (Aticista) y la de Teodoro de Gadara (Asianista).

La Escuela Aticista defiende la sobriedad y concisión en el discurso, ésta responde a una concepción de la lengua como un sistema acabado e inmutable. La Asianista, por su parte, es partidaria de la abundancia, la amplitud, la fogosidad y el estilo florido; considera la lengua como un sistema abierto, a la manera de un organismo vivo que crece e incorpora nuevos elementos.

Pseudo Longino es partidario de la segunda escuela. Por ello, para él lo sublime constituye lo más elevado del discurso poético; es el estilo superior de este arte pensado como grandeza y gravedad.

El tratado en cuestión y el concepto mismo permanecieron desconocidos durante toda la Edad Media. El concepto de lo sublime fue redescubierto durante el Renacimiento, y gozó de gran popularidad durante el Barroco, recuperó cierta notoriedad e influencia en el siglo XVI, después que Francesco Robortello publicase una edición de la obra clásica en Basilea en 1554, y Niccolò da Falgano otra en 1560.

Durante el siglo XVII, los conceptos del Pseudo Longino gozaron de gran estima y fueron aplicados al arte barroco. En 1674, año en que Boileau-Despréaux traduce el

tratado al francés, el mismo es una obra prácticamente desconocida. La obra fue objeto de varias ediciones durante este siglo. La más importante fue la de Nicolas Boileau-Despréaux: *Tratado de lo sublime o de las maravillas en la oratoria*; que situó al concepto de lo sublime en el centro del debate estético de la época. Según Boileau-Despréaux, lo sublime es cierta fuerza del discurso que eleva y seduce el alma, es algo que se dirige al sentimiento más que a la razón; éste fusiona lo sublime con la belleza acercándolo a la estética.

El sentimiento contradictorio por el cual se anuncia y se omite lo indeterminado fue el centro de la reflexión sobre el arte desde fines del siglo XVII hasta fines del siglo XVIII. Lo sublime es el modo de la sensibilidad artística que caracteriza a la modernidad.

En los albores del romanticismo, la elaboración de la estética de lo sublime por Burke y por Kant indica un mundo de posibilidades de experimentación artística en el cual las vanguardias van a trazar sus progresos¹.

En el siglo XVIII, con el Romanticismo, el silencio, la melancolía y el pavor son constitutivos de lo sublime; éste es considerado una categoría paralela a lo bello. Lo sublime y lo bello constituyen las principales categorías de la estética de este siglo. Burke publica, en 1757, *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. En el cual asume los presupuestos de la escuela analítica del empirismo inglés, que reivindica la sensación como fundamento seguro del conocimiento.

La indagación de Burke se propone analizar y explicar una experiencia estética que linda en el terror, el miedo y la sinrazón. Además, de las implicaciones antropológicas, psicológicas y metafísicas que trae el sentimiento lo sublime: el placer y el dolor. Las reflexiones y peculiaridades que singularizan a lo sublime en la obra de Burke han sido prominentes en la época contemporánea. La aportación de Burke a la estética radica en haber dotado de contenido y diferenciado categorialmente a lo sublime que parecía excluido de la estética.

¹ Cfr. J. F. Lyotard. *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 105.

Baillie (1747) considera que lo sublime es la grandiosidad. Diderot, en el Salón de 1767, señala que lo sublime es todo lo que sorprende al alma, e imprime un sentimiento de temor. Para David Hume, *The Tragedy*, éste es la elevación y la distancia.

En 1764, Kant publica sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* “destinado sólo a tratar la emoción sensible, de que las almas más comunes son también capaces”². En 1790, sin rechazar la herencia de Burke y conforme al proyecto general de su filosofía crítica aporta en la *Crítica de la facultad de juzgar* una indagación trascendental de la noción de lo sublime.

Jhon Ruskin³, por su parte, considera lo sublime como una categoría propia de lo bello, y éste recibe los nombres de siniestro y horrendo.

Ese sentimiento contradictorio, placer y pena, alegría y angustia, exaltación y depresión, fue bautizado o rebautizado, entre los siglos XVII y XVIII europeos, con el nombre de sublime. En ese nombre se jugó y se perdió la suerte de la poética clásica, en ese nombre la estética hizo valer sus derechos críticos sobre el arte, y triunfó el romanticismo, es decir, la modernidad⁴.

Jean-François Lyotard, en el siglo XX, aborda la temática de lo sublime en *La Posmodernidad (explicada a los niños)* y en *Lo Inhumano*. En estos textos elabora algunos ensayos sobre lo sublime. Para Lyotard, la característica esencial de lo sublime es la carencia de forma, que lo diferencia de lo bello que sí tiene una forma definida.

De allí que Lyotard hable de conceptos imposibles de representación; esto lo ilustra con el ejemplo bíblico que prohíbe esculpir imágenes de culto en un intento de representar lo absoluto. El autor, por otra parte, relaciona lo sublime con el poder; por lo que concuerda con Burke, quien ligaba lo sublime con el terror y el poder monárquico.

² I. Kant. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, México, Editorial Porrúa, 1991, p. 133.

³ Cfr. Wladyslaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas estéticas*, Madrid, Técno, 1992, pp. 203-206.

⁴ J. F. Lyotard. *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 98.

¿Para qué tratar sobre lo sublime? Más allá del interés histórico que indiscutiblemente posee y de la influencia que ha ejercido en innumerables estetas de la tradición estética. En lo que concierne a lo sublime, éste ha sido más vigente en los últimos tiempos.

Tratar sobre lo sublime tal vez sirva para analizar los aspectos irracionales-pasionales que trae consigo este sentimiento directamente asociado al terror; que es estimulante desde un punto de vista estético, pero cuando traspasa la frontera de lo estético corre el peligro de tergiversar o retorcer los estados del alma, al imponer a ésta la emoción concreta y primaria de los movimientos suspendidos por el asombro y el horror. Que hace que el alma se sature de este sentimiento volviéndose incapaz de reparar en ninguno más dejando de razonar sobre lo que la absorbe.

El modo de legitimación del que hablamos, que reintroduce el relato como validez del saber, puede tomar así dos direcciones, según represente al sujeto del relato como cognitivo o como práctico: como un héroe del conocimiento o como un héroe de la libertad. Y, en razón de esta alternativa, no sólo la legitimación no tiene siempre el mismo sentido, sino que el propio relato aparece ya como insuficiente para dar una versión completa.

La relevancia de lo sublime da cabida a la producción de diversos estudios acerca del tema, entre los más importantes se encuentran los de: Pseudo Longino, Edmund Burke, Immanuel Kant y Jean-François Lyotard. Los cuales son el objeto de estudio de este texto, que es una modesta puesta a punto.

I. LA REPRESENTACIÓN DE LO IMPRESENTABLE: JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

1. EL SABER ILEGITIMADO

Lo sublime conforma la concepción estética del mundo moderno, que intenta reemplazar lo meramente bello liberando al observador de las limitaciones de la condición humana. “La estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer”⁵.

Este límite de la capacidad intelectual queda determinado, en el individuo, por la posibilidad de no ser consensuado. Entre más individuo más corporativamente debe ser reconocido, lo ínfimo ante lo grande. El individuo es la nada ante la magnitud. De allí que, “los objetos y los pensamientos salidos del conocimiento científico y de la economía capitalista pregonan, propagan con ellos una de las reglas a las que está sometida su propia posibilidad de ser, la regla según la cual no hay realidad si no es atestiguada por un consenso entre socios sobre conocimientos y compromisos”⁶.

La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables⁷.

⁵ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 25.

⁶ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 19.

⁷ Jean-François Lyotard. La condición posmoderna, Barcelona, Editorial Cátedra, 1987, p. 4.

Lo sublime es ubicado en los límites de la demencia. Lo sublime produce cierto espasmo que prohíbe pensar a sí mismo lo absoluto. Ya que el límite es parte del método del entendimiento, que tampoco puede ser pensado como un objeto. “Se puede, por consiguiente, esperar una potente exteriorización del saber con respecto al «sabiente», en cualquier punto en que éste se encuentre en el proceso de conocimiento. El antiguo principio de que la adquisición del saber es indisociable de la formación (Bildung) del espíritu, e incluso de la persona, cae y caerá todavía más en desuso”⁸.

La mezcla de miedo y exaltación que se da en el sentimiento sublime, esto es un hecho insalvable. En este aspecto, nos encontramos que “el capitalismo tiene por sí solo tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas «realistas» sólo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o de la burla, como una ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción”⁹.

En este sentido, tiene una función legitimadora que viene acompañada de una aparente seguridad con respecto a los hechos. “La misma idea de desarrollo presupone el horizonte de un no-desarrollo, donde las diversas competencias se suponen envueltas en la unidad de una tradición y no se disocian en cualificaciones que son objeto de innovaciones, de debates y de exámenes específicos”¹⁰. Que se extravían en el discurso mismo, el no encuentro del relato.

La idea de interdisciplinaridad pertenece en propiedad a la época de la deslegitimación y a su urgente empirismo. La relación con el saber no es la de realización de la vida del espíritu o la de emancipación de la humanidad; es la de los utilizadores de unos útiles conceptuales y materiales complejos y la de los beneficiarios de esas actuaciones. No disponen de un metalenguaje ni de un metarelato para formular la finalidad y el uso adecuado. Pero cuentan con el brain storming para reforzar las actuaciones¹¹.

⁸ Jean-François Lyotard. La condición posmoderna, Barcelona, Editorial Cátedra, 1987, p. 6.

⁹ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 15.

¹⁰ Jean-François Lyotard. La condición posmoderna, Barcelona, Editorial Cátedra, 1987, p. 18.

¹¹ Jean-François Lyotard. La condición posmoderna, Barcelona, Editorial Cátedra, 1987, p. 42.

Con lo sublime, la imaginación es lo ilimitado, lo infinito, lo desproporcionado. En lo sublime el concepto no tiene presentación y la imaginación entra en el abismo. Se produce la ruptura con el entendimiento y desaparece el sentimiento de lo bello. “Lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar cuando, al contrario, la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque más no sea un principio, venga a establecerse de acuerdo con un concepto”¹². De allí que todas las formas son triviales frente a lo absoluto. Surge una estética que abandona toda forma.

Aquí termina la idea de la constitución del sujeto, lo cual enmarca la desconfianza a los relatos que caracteriza:

Una inconmensurabilidad entre la pragmática narrativa popular, que es desde luego legitimante, y ese juego de lenguaje conocido en Occidente que es la cuestión de la legitimidad, o mejor aún, la legitimidad como referente del juego interrogativo. Los relatos, se ha visto, determinan criterios de competencia y/o ilustran la aplicación. Definen así lo que tiene derecho a decirse y a hacerse en la cultura, y, como son también una parte de ésta, se encuentran por eso mismo legitimados¹³.

El relato abdica de la idea de emancipación, de la credulidad, de la comodidad de la mirada. Entra en contradicción al multiplicarse los anti-signos que proceden de la erosión interna del principio de legitimidad del saber. Al relajar la condición misma de lo fijo, se instaura una práctica lingüística que aparentemente legitima su interacción comunicacional, mas no el no poder decir; donde no es posible práctica lingüística posible.

Los juegos de lenguaje serán entonces juegos de información completa en el momento considerado. Pero también serán juegos de suma y sigue, y, por ese hecho, las discusiones nunca se arriesgarán a establecerse sobre posiciones de equilibrio mínimas, por agotamiento de los envites. Pues los envites estarán constituidos entonces por conocimientos (o informaciones, si se quiere) y la reserva de conocimientos, que es la reserva de la lengua

¹² Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 21.

¹³ Jean-François Lyotard. La condición posmoderna, Barcelona, Editorial Cátedra, 1987, p. 21.

en enunciados posibles, es inagotable. Se apunta una política en la cual serán igualmente respetados el deseo de justicia y el de lo desconocido¹⁴.

Como presentación negativa, lo sublime es pensamiento presente como llamado, pero ausente como presentación sensible. Como agente absoluto, la libertad no se da en una presentación, sin embargo está presente como llamado a pensar más allá de lo aquí presente.

Se aborda el problema del sentido sin posibilidad de resolverlo, ni por la esperanza en la emancipación de la humanidad, ni por la práctica para alcanzar una sociedad transparente. El discurso liberal o neoliberal parece difícilmente creíble.

Lo que Benjamin llama «pérdida de aura», estética de «choc», destrucción del gusto y de la experiencia, es el efecto de este querer, poco cuidadoso con las reglas. Las tradiciones, los objetos y lugares cargados de pasado individual y colectivo, las legitimidades recibidas, las imágenes del mundo y del hombre venidas del clasicismo, incluso las conservadas, son los medios para llegar a su meta, que es la gloria de la voluntad¹⁵.

Para Lyotard, el «sucede» es lo inexpresable. De allí que la ocurrencia, el acontecimiento no son expresables. Esto es una dialéctica negativa movida por el «sucede». “La amenaza que pesa contra la búsqueda vanguardista de la obra-acontecimiento, contra la acogida que trata de dar al *now*... Procede «directamente» de la economía de mercado. La correlación entre ésta y la estética de lo sublime es ambigua y hasta perversa”¹⁶

Sin embargo, existe una complicidad entre el capital y la vanguardia. Entre la fuerza del escepticismo y la destrucción por el capitalismo, que estimula en “los artistas la negativa de confiar en las reglas establecidas, además de experimentar con medios de expresión y materiales siempre nuevos. “Lo sublime está presente en la economía

¹⁴ Jean-François Lyotard. La condición posmoderna, Barcelona, Editorial Cátedra, 1987, p. 52.

¹⁵ Jean-François Lyotard. “Qué es lo posmoderno”, Zona Erógena, nº 12, 1992, p. 7.

¹⁶ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 108.

capitalista... al subordinar la ciencia mediante la tecnología, sobre todo las del lenguaje, solamente vuelve la realidad cada vez más inasible, sujeta a cuestionamientos, desfalleciente”¹⁷.

2. EL SENTIMIENTO SUBLIME

Lo sublime es fundamentalmente condición de lo negativo, pues no acude ni a la forma ni a la imaginación. El sentimiento sublime es la impresión de un pensamiento, un sordo deseo de ilimitación. Aparece como algo súbito y sin porvenir. “Es esa una extraña sensación que ningún objeto, incluso un uno inmoderado o sin forma, puede provocar un extraño valor de placer o displacer”¹⁸.

El sentimiento sublime es una acogida inmediata de lo que se da; un *pathos*, una pasión. Es un sentimiento de diferendo, sentimiento doble de terror y de exaltación. Lo sublime es pena frente al terror de la privación –que no suceda nada– y placer de alivio porque acontece algo. Se puede afirmar que el acontecimiento de lo sublime es la presencia del pensamiento y el pensamiento sobre la libertad.

El «diferendo», como señala Lyotard, se dice también discrepancia, disenso, heterogeneidad, inconmensurabilidad, paradoja, disonancia y se relaciona con la resistencia. La afirmación de que en el límite de la sensación arranque la nada; da sentido a las reflexiones de Lyotard sobre la estética de lo sublime que implica ser despertado de la nada, de la desafección.

El diferendo, en lo sublime, da una estética vigorosa, enérgica, resistente a lo presente. Al afectar, lo sublime despierta el ánimo al pensamiento y la reflexión, frente a la

¹⁷ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 109.

¹⁸ Jean-François Lyotard. Lessons on the Analytic of the Sublime, Stanford, Stanford University Press, 1994, p. 158.

miseria y al terror que el pensamiento ya no suceda más, apagado, asfixiado por lo presente.

Es acontecimiento de la presencia del pensamiento. Lo sublime da testimonio de lo indeterminado al hacer ver que hay algo que no es determinable. En lo sublime, lo indeterminado y no determinable se llama lo impresentable, lo irrepresentable, lo inexpresable, lo desconocido, lo intratable, lo inhumano. Estos términos, lo sublime se relaciona con lo que no se ha determinado aún en lo presente, y hace referencia a lo que no debería determinarse.

Lo sublime no se puede exponer, ya que la razón llega a sus fronteras. Por lo cual el juicio estético se suspende. No puede universalizarse mediante ninguna la ley, pues tiende a una insatisfacción exultante. El placer de lo sublime sólo puede comunicarse a través del sentimiento mismo. “El sentimiento sublime, que es también el sentimiento de lo sublime es, según Kant, una afección fuerte y equívoca: conlleva a la vez placer y pena. Mejor: el placer procede de la pena”¹⁹.

El sentimiento sublime se produce a través de una conformidad con la causalidad libre. Pertenece a un fuera de la razón, a una ausencia de forma, a una comunicabilidad distinta. El auténtico sentimiento de lo sublime, nos indica Lyotard, “es una combinación intrínseca de placer y de pena, el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean en la medida del concepto”²⁰.

Al no haber una ley unitaria de lo sensible se da, por el contrario, una dispersión que tiende a disipar toda ilusión representativa. En este aspecto, lo sublime es el efecto que resulta de la desproporción con el deseo, la resistencia encontrada de la virtud y las pasiones. “La sentimentalidad sublime exige en efecto, para tener lugar, una sensibilidad

¹⁹ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 20.

²⁰ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 25.

hacia las Ideas que no es natural, sino obtenida por medio de la cultura”²¹. Se trata de manifestación y circulación de afectos.

Lo sublime se muestra como forma arbitraria y violenta que se impone en la estética. Reconoce, Lyotard, en lo contemplativo el deleite del miedo, que envuelto en lo sublime será de la nada que es. Un ahondar en el abismo del fracaso de la imaginación que genera miedos atractivos, de un misterioso sublime escondido en medio de la obra de arte. En lo sublime se experimenta la grandeza de la naturaleza como signo más allá de la razón.

Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a «hacer ver» esta magnitud o esta potencia absolutas se nos aparece como dolorosamente insuficiente. Por consiguiente, estas ideas no nos dan a conocer nada en realidad (la experiencia), prohíben el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas que son impresentables²²

Lyotard designa lo sublime como la representación de lo impresentable, una representación de manera negativa que busca contraponer ese miedo, esa incapacidad, que busca ahondar en el abismo del fracaso imaginativo, que “se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto, la facultad concebir una cosa y la facultad de «presentar» una cosa”²³.

²¹ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 84.

²² Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 21.

²³ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 20.

3. LO IMPRESENTABLE EN EL ARTE

La obra de arte moderna encuentra en lo sublime un modo que está enfrentado al miedo del vacío, al lienzo en blanco, a la hoja en blanco, que abarca y desborda el momento creativo en un sentimiento sublime igual al de la terminación de la obra. “Con la estética de lo sublime, lo que está en juego en las artes en los siglos XIX y XX es convertirse en testigos de lo que hay de indeterminado”²⁴.

Lo sublime anuncia el carácter complejo, inestable y paradójico del trabajo del artista. En este intento de hacer ver algo que no puede ser visto. Con relación a lo sublime, Lyotard llama «moderno» a aquel arte que consagra su «pequeña técnica» “a presentar qué hay de impresentable. Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver”²⁵.

Lo sublime en la estética moderna es nostálgico; pues alega lo impresentable como contenido ausente, donde la forma ofrece consuelo y placer, sin procurar un auténtico sentimiento sublime. Lo posmoderno, por el contrario, alega lo impresentable en la presentación misma, que niega las formas bellas, es decir, de un gusto que niega la nostalgia de lo imposible; indaga presentaciones nuevas con el objeto de hacer sentir lo impresentable²⁶. En esto consiste el diferendo entre ambas estéticas.

En lo sublime esta contradicción se desarrolla como un conflicto entre la facultad de concebir una cosa y la facultad de presentarla. Así la estética de lo sublime “encuentra en el arte moderno (incluyendo la literatura) su fuente, y la lógica de las vanguardias sus axiomas”²⁷. La contradicción de hacer alusión a lo impresentable por medios de presentaciones visibles.

²⁴ J. F. Lyotard. *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 106.

²⁵ Jean-François Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 21.

²⁶ Cfr. Jean-François Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 25.

²⁷ Jean-François Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 20.

De allí la pregunta: ¿Cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto? La actividad artística consistirá en producir paradojas cromáticas, de formas, sonidos, volúmenes, que pueden ser consideradas frases de articulaciones de elementos diferenciados.

La estética de la pintura sublime: como pintura, esta estética «presentará» sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será «blanca» como un cuadro de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena²⁸.

Las vanguardias tienen rasgos de lo sublime; no obstante contienen un diferendo, un matiz entre ellas. Son obras interrogativas, porque buscan las reglas y las categorías de la obra, la invención de otras reglas, el sondeo y la experimentación, presentaciones nuevas. “El artista intenta combinaciones que permiten el acontecimiento”²⁹, lo que afecta la actividad artística.

El intento vanguardista inscribe la ocurrencia de un *now* sensible como lo que no puede presentarse y queda por presentar en la declinación de la gran pintura representativa. Como la micrología, la vanguardia no se aferra a lo que sucede al «tema» sino a: ¿sucede?, a la indigencia. Es de esta manera como pertenece a la estética de lo sublime³⁰

En qué consiste la micrología que señala Lyotard. Ésta “inscribe la ocurrencia de un pensamiento como lo impensado que queda por pensar en la declinación del gran pensamiento filosófico”³¹

La obra de arte hace alusión a algo que se hace presente. “La obra no se somete a modelos, trata de presentar lo que hay de impresentable; no imita la naturaleza, es un artefacto, un simulacro”³².

²⁸ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 21.

²⁹ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 105.

³⁰ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 107.

³¹ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 107.

³² J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 105.

La actividad del artista consiste precisamente en encontrar condiciones capaces de producir imágenes inéditas, por definición no comunicables. Lo informe, la ausencia de forma, un índice posible de lo impresentable; “de la *abstracción* vacía que experimenta la imaginación en busca de una presentación del infinito... su *presentación negativa*”³³.

Se realiza la representación de lo impresentable, en un intento de presentaciones visible. Tales intentos son explicables en la medida que se tiene en consideración la inconmensurabilidad de la realidad.

“En el cinismo de la innovación se oculta seguramente la desesperación de que ya nada suceda... Con la ocurrencia, la voluntad se deshace. La tarea vanguardista sigue siendo deshacer la presunción del espíritu con respecto al tiempo. El sentimiento sublime es el nombre de ese despojamiento”³⁴

En Cézanne, la representación y la significación son reemplazadas por transmisiones afectivas que no dicen, que callan, ya que pierde todo tipo de significación exenta de mensaje, de cualquier elemento anecdótico o narrativo y de cualquier alusión simbólica. Cézanne es, según Lyotard:

Un intento de respuesta a la pregunta: ¿qué es un cuadro? La apuesta de su trabajo es no inscribir en el soporte más que las sensaciones «sensaciones colorantes», las «pequeñas sensaciones» que en la hipótesis de Cézanne, constituyen por sí sola toda la existencia pictórica de un objeto... sin consideración por la historia o por el «tema», por la línea, por el espacio, y ni siquiera por la luz³⁵

El cuadro deja de ser símbolo y adquiere valor por sí mismo; ya no importa el mensaje o la moraleja. Que vale como un objeto absoluto. Pues actúa en la obra un principio de des-representación.

³³ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 21.

³⁴ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 110.

³⁵ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 106.

Estas sensaciones elementales están ocultas en la percepción corriente que se mantiene bajo la hegemonía de la manera de mirar habitual o clásica. No son accesibles al pintor, y por lo susceptibles de que él las restituya, sino al precio de una ascesis interior que libera al campo perceptivo y mental de los prejuicios inscriptos incluso en la visión misma... lo que verdaderamente está en juego: hacer ver lo hace ver, y no lo que es visible³⁶.

De lo concebible se pueden distinguir dos modos. A saber, “se puede poner el acento en la impotencia de la facultad de presentación, en la nostalgia de la presencia que afecta al sujeto humano, en la oscura y vana voluntad que lo anima a pesar de todo. O si no, se puede poner el acento en la potencia de la facultad de concebir, en su «inhumanidad»³⁷. Que, sin embargo, surgen de la estética de lo sublime, que hace que se distinga lo impresentable.

Lo sublime apunta a una aporía de la razón, la cual indica el límite de la capacidad conceptual y revela la multiplicidad e inestabilidad del mundo postmoderno. Lo posmoderno, señala Lyotard:

Sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable³⁸

Con respecto al significado de la obra artística, ésta no está gobernada por reglas ya determinadas, de allí que no pueda ser juzgada por medio de categorías determinantes.

No se puede, pues, considerar la existencia ni el valor de lo narrativo a partir de lo científico, ni tampoco a la inversa: los criterios pertinentes no son los mismos en lo uno que en lo otro. Bastaría, en definitiva, con

³⁶ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 106.

³⁷ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 24.

³⁸ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 25.

maravillarse ante esta variedad de clases discursivas como se hace ante la de las especies vegetales o animales. Lamentarse de «la pérdida del sentido» en la postmodernidad consiste en dolerse porque el saber ya no sea principalmente narrativo. Se trata de una inconsecuencia. Hay otra que no es menor, la de querer derivar o engendrar (por medio de operadores tales como el desarrollo, etc.) el saber científico a partir del saber narrativo, como si éste contuviera a aquél en estado embrionario.³⁹

Referente al sentido, que es la interrogación sobre el lenguaje, se plantea si éste es efectivamente un medio, y si es un medio para comunicar. Según Lyotard, la hipótesis que subyace al trabajo del artista es que no lo es. El lenguaje debe ser autónomo y el artista debe decodificarle sus secretos: el ejemplo lo encuentra en Duchamp.

En Duchamp, por ejemplo, está claro que no es otro el problema: tomar elementos plásticos, pero a veces también lingüísticos; transformarlos por medio de operadores muy precisos y dar el resultado de la operación, sin revelar la naturaleza del operador. El receptor queda sorprendido, descontento: Ríe o protesta porque el mensaje es incomprensible. La tarea de los físicos de finales del último siglo no era diferente: se suponía que la masa era una cosa y la velocidad otra, hasta que se vio que la masa está en función de la velocidad⁴⁰.

Por otra parte, “el *ready made* duchampiano no hace sino significar activa y paródicamente este proceso constante de disolución del oficio del pintor, incluso del oficio del artista⁴¹. La obra se transfigura en el pensar lo impresentable. Donde “la misión de prestar testimonio de lo indeterminado arrastra uno tras otro los diques opuestos a la oleada de interrogantes presentados por los escritos de los teóricos y los manifiestos de los pintores mismos⁴²”.

El artista busca en su obra un aspecto de estas reglas que no había sido cuestionado. La percepción en su ocurrencia, de que suceda algo. “Las mismas imperfecciones, las infracciones al gusto, la fealdad, tienen su parte en el efecto del

³⁹ Jean-François Lyotard. La condición posmoderna, Barcelona, Editorial Cátedra, 1987, p. 25.

⁴⁰ Jean-François Lyotard. “Qué es lo posmoderno”, Zona Erógena, nº 12, 1992, p. 3.

⁴¹ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 16.

⁴² J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 107.

choque. El arte no imita la naturaleza, crea un mundo paralelo, *eine Zwischenwelt*, dirá Paul Klee, *eine Nebenwelt*, podríamos decir, donde lo monstruoso y lo informe tienen su derecho porque pueden ser sublimes⁴³.

4. LA INADECUACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN

Auschwitz⁴⁴ es el acto oculto que abre el sendero de la posmodernidad, y hace enmudecer a la poesía, tal como dijo Adorno. Es preciso, nos dice Lyotard “dejar en claro que no nos toca de *realidad* sino inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado... Los siglos XIX y XX nos han proporcionado terror hasta el hartazgo. Ya hemos pagado suficientemente la nostalgia del todo y de lo uno, de la reconciliación del concepto y de lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable⁴⁵”

Para Lyotard lo posmoderno es aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la representación misma. Lo que niega la consolación de las formas bellas, e indaga presentaciones nuevas no para gozar de éstas, sino para hacer sentir lo que es impresentable⁴⁶, es decir, lo sublime. Lo cual es lo impresentable, por ser en sí un contenido ausente que escapa a la claridad conceptual de la razón.

Podremos decir que esta «representación prohibida» intercepta la imposibilidad que ha sellado Auschwitz, sobre la posibilidad de mostrar incluso lo que mata toda posibilidad de imagen, para ubicarse por fuera de la pretensión de ser una representación.

⁴³ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 102.

⁴⁴ Señala Lyotard: “Siguiendo a Adorno, empleé el nombre de “Auschwitz” para significar hasta qué punto la materia de la historia occidental reciente parece inconsistente a la luz del proyecto “moderno” de emancipación de la humanidad”. En, La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 91.

⁴⁵ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 26.

⁴⁶ Jean-François Lyotard. La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa editorial, 1996, p. 25.

El sentimiento de lo sublime con lleva, a la vez, a la dualidad entre el placer y la pena. El placer, en lo sublime, es provocado por la percepción de ese peligro que conlleva a la destrucción de sí mismo. Peligro que es terror y dolor, que en su ocultamiento se muestra presente sin poder llegar a ser expresado.

Para Lyotard, esta contradicción del sentimiento sublime es el conflicto que se presenta entre las facultades del sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de «presentar» una cosa⁴⁷. Tal vez, de no poder representar lo que se concibe, pues lo sublime contiene la imposibilidad de no poder ser representado.

Toda representación es tan imposible como posible. No hay una interdicción expresa ante tal o cual tema, pues ese desconcierto es inherente a la representación, y no es una prohibición externa que la aniquila. Tal interdicción prohíbe tanto como permite, y es en este doble juego en el que se instala la idea de la imposibilidad como condición de posibilidad.

En el siglo XX se ha mostrado que la experiencia transparente y comunicable es inexistente. Pues, la experiencia estética de lo sublime nos muestra que tal experiencia no es transparente, sino oculta. Asimismo, la experiencia en vez de ser comunicable, es el silencio; que al intentar comunicarse se detiene en lo que no puede expresar, se detiene en el silencio que acecha en lo oculto.

En lo sublime la imaginación fracasa, ya que no consigue presentar el objeto de representación. En este sentimiento se tiene la idea del mundo, pero no se tiene la capacidad de mostrar una representación de ella⁴⁸. Mostrar las imágenes más terribles siempre es posible, pero mostrar lo que mata toda posibilidad de imagen es imposible.

Lo que prohíbe, en este sentido, la representación es el impresentable. Ante tal escenario no es posible ni la representación ni la finitud que se abre al infinito. Sólo es

⁴⁷ Cfr. J. F. Lyotard. La posmodernidad explicada a los niños, Barcelona, Editorial Gedisa, 1996, p. 20.

⁴⁸ Cfr. J. F. Lyotard. La posmodernidad explicada a los niños, Barcelona, Editorial Gedisa, 1996, p. 21.

posible una finitud equívoca que muestra la imposibilidad de la imagen, que sólo permite percibir las imágenes del displacer.

Es posible concebir lo oculto, el silencio, la aprehensión de lo absolutamente grande, de lo absolutamente poderoso. Sin embargo, toda representación destinada a hacer ver esta potencia se muestra como dolorosamente insuficiente. Por cuanto lo sublime se inscribe dentro de las ideas que no tienen presentación⁴⁹.

De allí, la imposibilidad de expresión, la impotencia del lenguaje, y el silencio se convierte, entonces, en la posibilidad de lo posible. Por lo cual, se hace preciso inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado⁵⁰. La dualidad del displacer y el placer se hace patente.

Entonces, nada puede ser representado, pues el significado de la representación misma falla. En el representar se aniquila toda posibilidad representativa, lo que implica que no se puede mostrar la posibilidad de la imagen. Lo inexpresable no reside en un allá lejos, en un otro mundo, en otra dimensión, éste reside en que suceda algo, en que se exprese algo. Así, el terror se convierte en una manera de dar cuenta de la indeterminación de lo que ocurre en lo oculto⁵¹.

Lo que está retraído, en lo que no quiere ser público, es desconocido para la conciencia, ya que no puede constituirlo. Lo oculto, el que suceda algo es lo que desampara la conciencia, lo que la destituye, lo que ésta no logra pensar e incluso lo que ella quiere olvidar para constituirse a sí misma⁵².

La impresentabilidad intercepta la imposibilidad que ha determinado Auschwitz, acerca de la posibilidad de mostrar incluso lo que posibilita la imagen ubicándose fuera de

⁴⁹ Cfr. J. F. Lyotard. La posmodernidad explicada a los niños, Barcelona, Editorial Gedisa, 1996, p. 21.

⁵⁰ Cfr. J. F. Lyotard. La posmodernidad explicada a los niños, Barcelona, Editorial Gedisa, 1996, p. 26.

⁵¹ Cfr. J. F. Lyotard. La posmodernidad explicada a los niños, Barcelona, Editorial Gedisa, 1996, p. 66.

⁵² Cfr. J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 96.

la pretensión de ser una representación. Pone en juego, en cambio, la posibilidad de toda representabilidad, que se dice de sí misma.

Las imperfecciones, las infracciones al gusto, la fealdad, lo retorcido tengan su parte en el efecto de lo aprehensivo. Lo sublime no imita la naturaleza, más bien crea un mundo paralelo, donde lo monstruoso y lo informe tienen su derecho porque pueden ser sublimes. Por ser informe, oscuro, el sentimiento de lo sublime es indeterminado, éste es un placer mezclado con lo doloroso, un placer que proviene del pesar⁵³.

Cuando se alude a la imposibilidad de representación, se alude al intento fallido de restablecer la realidad por medio de presencia significativa. Pero la alusión a tal imposibilidad de representación, en términos de imposibilidad afecta toda representación en tanto tal; pues ésta se configura en un sentido de encuentro palpable con algo como la realidad representada.

La afirmación que alude a la imposibilidad de la representación no desnuda en modo alguno la especificidad tan representable y tan irrepresentable como cualquier otra, y mucho menos la verdadera sentencia supuso a la representación. La especificidad de la no-representación habrá que indagarla en una interdicción que pueda sujetarla en todo su ser, y que emana, como consecuencia, de algo como el tenor del terror. La representación en Auschwitz ha sido aplastada, porque pone a prueba la representación de que no puede representar nada.

El alma, en lo sublime, está petrificada por el estupor, está inmovilizada, como si estuviera viva, pero, a la vez, muerta. El arte al intentar alejar esta amenaza del terror procura el placer del alivio, del deleite, el conjuro de lo encubierto. Gracias al arte, el alma se entrega a la agitación entre la vida y la muerte⁵⁴. Lo sublime es cuestión de intensificación. Es la ausencia del aliento, el estar en vilo.

⁵³ Cfr. J F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 102.

⁵⁴ Cfr. J F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 104.

Lo que está en juego es el orden de una verdad que ha sido dejada abierta, inacabada, para que sea verdad. La posibilidad de representación sólo se puede encontrar en semejante abertura no mostrada como un objeto, sino inscrita directamente en la no-representación.

El arte empujado por la estética de lo sublime va tras la búsqueda de efectos intensos, intenta realizar combinaciones sorprendentes, insólitas, chocantes. El intento del arte es, por excelencia, que suceda algo, en lugar de que no suceda nada, que no se produzca la privación suspendida⁵⁵. Pero en esta pena está el placer, que es condición de lo sublime.

Si la representación no puede tener lugar, debe encontrar en lo impresentable su modo de existencia. El arte debe ensayar el intento de restituir la posibilidad de esa opacidad que le es propia. En la dualidad placer-pena es la manifestación del arte, pues éste no consigue expresar lo que quiere expresar. La realidad del mundo, el terror incoado, lo sobre pasa, no obstante no abandona el intento de decirlo, he allí su placer la expresión que intenta decir, he allí su carencia no poder decir. En la pretensión del querer ronda la frustración.

En este sentido, a través de lo sublime se intentado un planteamiento que el arte moderno quiebra con la representación, que es por esencia un arte de lo irrepresentable. Al desvanecerse lo sublime en el instante, en el ahora, como un signo que interroga y al cual no hay respuesta, es el enmudecimiento ante lo ominoso. Ante el acontecimiento, ante el pensamiento desarmado. No hay disciplina sólo contacto directo.

No se puede entender Auschwitz a partir de una reflexión, sólo se mira estupefacto el horror de lo ocurrido. En lo sublime la reflexión queda apartada, velada ante el acontecimiento que sobreviene. Por ello, la eventualidad se asocia a menudo a la sensación de angustia, a una espera cargada de contradicción. Este sentimiento contradictorio de alegría y angustia es lo sublime.

⁵⁵ Cfr. J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 105.

Aún cuando cualquier aproximación artística a la cuestión del horror está signada por la dificultad de representarlo, ésta concibe tal imposibilidad frente al silencio como el inicio de un lenguaje nuevo en la imposibilidad. Estos intentos permiten la aparición del sinsentido, del acontecimiento; ponen a prueba el propio mecanismo de la representación del ver que no puede ser visto.

La inconmensurabilidad entre el sentimiento y el mundo real da testimonio de lo desligado que está lo sublime de las reglas preestablecidas, sólo existe lo que se siente inmediatamente. Lo sublime desarregla la armonía de lo bello. Armonía que ha sido expulsada por el hombre. Pues, lo sublime en el siglo XX, con antes he indicado, no está referida a la naturaleza, sino a los actos llevados a cabo por éste.

Lo sublime está en relación al horror absolutamente grande, con el terror absolutamente poderoso. La estética de lo sublime convierte al arte en testigo de lo que hay de indeterminado en el siglo XX, en la destrucción oculta. Por lo cual, lo que está en juego en el arte ya no es lo bello, sino algo que compete a lo sublime⁵⁶.

Tales obras desnudan la imposibilidad de mostrar imágenes en el horizonte de imposibilidad, ya que trabajan en la aproximación estética del sentimiento del horror. “La paradoja del arte «después de lo sublime» es que se vuelve hacia una cosa que no se vuelve hacia el espíritu, que quiere una cosa o *tiene* algo contra una cosa que no quiere nada para él. Después de lo sublime, nos encontramos después del querer”⁵⁷. El terror de que ya nada acontezca es el terror de la privación del lenguaje, del silencio, de la vida; pero también alivio por la privación de esta miseria.

⁵⁶ Cfr. J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 139.

⁵⁷ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 146.

II. DEL PLACER NEGATIVO: IMMANUEL KANT

1. LA EMOCIÓN DE LO SUBLIME

Lo sublime es pensado con relación a la Naturaleza, de allí que lo colosal sea el criterio de lo sublime visto desde la perspectiva de la magnitud. Así que:

La vista de una montaña, cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes; la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton producen agrado, pero unido a terror... altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado son *sublimes*... La noche es sublime... En la calma de la noche estival, cuando la luz temblorosa de las estrellas atraviesa las sombras pardas y la luna solitaria se halla en el horizonte, las naturalezas que posean un sentimiento de lo sublime serán poco a poco arrastradas a sensaciones de amistad, de desprecio del mundo y la eternidad⁵⁸.

Para que lo sublime se manifieste, en toda su impresión con la fuerza apropiada, es necesario que el individuo posea en sí el sentimiento de lo sublime. El sentimiento de lo sublime es un sentir indeterminado; ya que es un placer mezclado con el pesar, un placer que proviene del placer.

La relación conforme a la cual se juzga lo sensible en la naturaleza se denomina sublime. “Lo sublime consiste solamente en la *relación* en que lo sensible en la representación de la naturaleza es juzgado idóneo para un posible uso suprasensible de aquel”⁵⁹. En agrada inmediatamente por oposición a los sentidos. “Lo sublime es lo que place inmediatamente por su resistencia al interés de los sentidos”⁶⁰.

En este sentido, lo sublime, como lo describe Kant, despierta la idea de un absoluto, que sólo puede ser pensado como una idea de la razón, el cual queda sin intuición sensible; ya que la facultad de presentación, la imaginación, no logra suministrar una

⁵⁸ I. Kant. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, México, Editorial Porrúa, 1991, p. 134.

⁵⁹ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 202.

⁶⁰ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 203.

representación conveniente de esta Idea⁶¹. Aun cuando el sentimiento de lo sublime pertenece a la reflexión, nos dice Kant.

La naturaleza de lo sublime conmueve, y “la expresión del hombre dominado por el sentimiento de lo sublime es seria; a veces fija y asombrada... Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía; en algunos casos, meramente un asombro tranquilo, y en otros, un sentimiento de belleza extendido sobre una disposición general sublime⁶².”

Al primero lo denomina Kant, lo sublime terrorífico; al segundo, lo sublime noble; y a lo tercero, lo sublime magnífico. “La cólera de un hombre terrible es sublime... y por ilícito que pueda ser, produce, al ser referido, una emoción al mismo tiempo terrorífica y placentera”⁶³.

La visión de Kant de lo sublime se remite a lo absolutamente grandioso, y esta connotación abarca un sentido de tamaño. “Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica... Lo sublime ha de ser siempre grande... Lo sublime ha de ser sencillo... Un largo espacio de tiempo, es sublime. Si corresponde al pasado, resulta noble; si se le considera en un porvenir incalculable, contiene algo de terrorífico”⁶⁴.

Para Kant, lo sublime es un exceso, un desbordamiento; éste desborda la forma, se dirige al infinito. “Una gran altura es tan sublime como una profundidad; pero a ésta acompaña una sensación de estremecimiento y a aquella una de asombro; la primera sensación es sublime, terrorífica, y la segunda, noble”⁶⁵.

En este sentido, lo sublime es el punto donde se pierden las formas; es aquello absolutamente grande, aquello que es capaz de imaginar el infinito. Es lo que inmediatamente atrapa por la resistencia que opone al interés de los sentidos.

⁶¹ Cfr. J. F. Lyotard. *Lo inhumano* (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, pp. 102-103.

⁶² I. Kant. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, México, Editorial Porrúa, 1991, p. 134.

⁶³ I. Kant. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, México, Editorial Porrúa, 1991, p. 137.

⁶⁴ I. Kant. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, México, Editorial Porrúa, 1991, p. 135.

⁶⁵ I. Kant. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, México, Editorial Porrúa, 1991, p. 135.

Lo sublime kantiano rebasa la capacidad del entendimiento. Lo sublime sobrepasa al espectador causándole una sensación de displacer, y puede darse únicamente en la naturaleza, ante la contemplación acongojante de algo cuya medida sobrepasa nuestras capacidades.

Lo sublime es algo súbito y sin porvenir; lo sublime se encuentra en las vecindades de la demencia. La tragedia excita el sentimiento de lo sublime,

Se nos muestra el magnánimo sacrificio en aras del bien ajeno, la decisión audaz y la fidelidad probada. El amor es en ella melancólico, delicado y lleno de respeto; la desdicha de los demás despierta en el espectador sentimientos compasivos y hace latir su corazón con desdichas extrañas. Nos sentimos dulcemente conmovidos y vemos íntimamente la dignidad de nuestra propia naturaleza⁶⁶.

Las ideas de la razón, en lo sublime, reinan por encima del caos del fracaso de la imaginación. “La inteligencia es sublime... la audacia es grande y sublime... La solicitud desinteresada es noble... Las cualidades sublimes infunden respeto... Aquellos en quienes se dan unidos ambos sentimientos, hallarán que la emoción de lo sublime es más poderosa que la de lo bello⁶⁷. Lo sublime se halla en un objeto sin forma, en cuanto en él es representado lo ilimitado.

Lo sublime es una proyección del sujeto, un estado del espíritu que se da cuando la forma sensible sobrepasa la capacidad de aprehensión de la imaginación. La razón funciona como soporte y extensión de aquella hasta fusionarse con ella. En este aspecto, el espíritu excede a las representaciones y se quiebra con los límites sensibles.

Para Kant, lo sublime no se halla propiamente en la naturaleza. La sublimidad se encuentra en el espíritu del hombre, que no puede aprehender ciertos aspectos de la realidad sensible. La infinitud que experimenta el sujeto en sí mismo capta la potencialidad de expandir la imaginación; la sensación de desbordamiento, hacia lo infinito, tiene lugar

⁶⁶ I. Kant. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, México, Editorial Porrúa, 1991, p. 136.

⁶⁷ I. Kant. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, México, Editorial Porrúa, 1991, p. 136.

en su interior, y no en la naturaleza. “Aquello que llamamos sublime en la naturaleza fuera de nosotros (por ejemplo, ciertos afectos), es representado sólo como un poder del ánimo para sobreponerse a obstáculos de la sensibilidad mediante principio humanos, y así llega a ser interesante”⁶⁸.

Esta experiencia, de perplejidad, de pena, de absoluta conmoción nos ubica en la traducción del sentimiento que surge al concebir lo infinito del mundo suprasensible. Es la experiencia dada por la potencia de la razón. En el pensamiento de Lyotard, lo sublime, tanto en su momento moderno (como el germen de lo posmoderno) como en su momento posmoderno, representa una aporía de la razón.

⁶⁸ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 208.

2. DEL PLACER NEGATIVO

En lo sublime kantiano, la finalidad del juicio estético es subjetiva, y la unidad está dada entre el objeto y el sujeto que lo aprehende. El sentimiento de lo sublime es incompatible con toda especie de encanto. El ánimo se siente atraído por el objeto y, a la vez, repelido por éste. Esta satisfacción es un sentimiento de admiración o de respeto, Kant lo denomina placer negativo.

El placer negativo, en la estética de lo sublime, proviene de la superación constante de la parálisis que se produce frente a la naturaleza. Puesto que, lo sublime “es un placer que sólo surge indirectamente, a saber, de modo tal que es generado por el sentimiento de un momentáneo impedimento de las fuerzas vitales y de una tanto más fuerte efusión de éstas inmediatamente consecutiva; por tanto, no parece ser, como emoción, un juego, sino seriedad en el hacer de la imaginación”⁶⁹.

Kant da el nombre de respeto a este placer que se devela. El sentimiento de lo sublime rebota en la exterioridad natural, cuya grandeza nunca ocupa el lugar del todo absoluto, y se vuelve sobre la propia razón como una facultad que consiste en la exigencia de lo incondicionado. Lo sublime se halla “en un objeto desprovisto de forma, en la medida que es representada la *ilimitación* en él o bien a causa de él, añadiéndosele, empero, el pensamiento de su totalidad”⁷⁰.

En primera instancia, el espíritu siente respeto y dolor por la inadecuación de la imaginación a lo sensible; Luego cuando entra en juego la razón siente la elevación de todas las facultades por encima del término ordinario, la cual excita la fuerza interior que conduce a lo sublime.

⁶⁹ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 175.

⁷⁰ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 175.

La facultad de juzgar, objeto de la tercera crítica, tiene dos poderes: apreciar lo bello y lo sublime. Ambos pertenecen a la reflexión estética, aunque haya variaciones dentro de la misma familia. Lyotard nos advierte que la analítica de lo sublime es fundamentalmente negativa pues ella no apela ni a las formas ni a la imaginación.

Es un placer que se produce al excitarse el sentimiento de una suspensión momentánea de las fuerzas vitales y de la efusión que la sigue. Esto es, por tanto, la emoción de algo de más serio producido por la ocupación de la imaginación. De esta manera, lo sublime se da en tanto manifestación de un concepto indeterminado de la razón.

Mediante la intuición, lo humano se dirige hacia algo que es el máximo esplendor natural. La satisfacción de lo sublime se halla ligada a la representación de la cuantidad. “De ahí que tampoco sea conciliable con atractivos; y desde que el ánimo no es sólo atraído por el objeto, sino alternativamente, una y otra vez repelido también, la complacencia en lo sublime contiene menos un placer positivo que una admiración o respeto, esto es, algo que merece ser denominado placer negativo”⁷¹.

Del mismo modo, el sentimiento sublime es la impresión de un pensamiento, de un deseo de ilimitación. La naturaleza “despierta las ideas de lo sublime más bien por su caos o por su desorden y devastación más salvaje, cuando sólo se puede ver magnitud y poderío”⁷². El pensamiento que es puesta en relación, en el caso de lo absoluto existe sin relación, pues se prohíbe a sí mismo pensar lo absoluto. De allí que lo sublime produce un cierto espasmo.

El sentimiento de lo sublime es, en este sentido, un sentimiento de displacer; debido a la inadecuación que se da en la imaginación entre la estimación estética de magnitudes y la estimación por la razón. Es, a la vez, un placer que despierta sobre la inadecuación de la más grande potencia sensible con ideas de la razón. Cuando se toma en consideración:

⁷¹ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, pp. 175-176.

⁷² I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 177.

Lo sublime en objetos naturales (lo sublime del arte está, por cierto, limitado a las condiciones de la concordancia con la naturaleza)... lo que despierta en nosotros, sin raciocinar sutilmente, sólo en la aprehensión, el sentimiento de lo sublime, podrá aparecer ciertamente contrario a fin en su forma para nuestra facultad de juzgar, no conforme a nuestra facultad de presentación y, por decir así, violentador de la imaginación, aunque sólo para ser juzgado como algo tanto más sublime⁷³.

Lo sublime excita el ánimo por la simple aprehensión que éste tiene de aquel. Lo sublime agita y mueve el espíritu, causa temor; pues las experiencias nacen de aquello que es temible, y se convierte en sublime a partir de la inadecuación de las ideas con la experiencia.

El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de displacer, debido a la inadecuación de la imaginación en la estimación estética de magnitudes respecto de la estimación por la razón; y es al mismo tiempo un placer despertado con tal ocasión precisamente por la concordancia de este juicio sobre la inadecuación de la más grande potencia sensible con ideas de la razón, en la medida en que el esfuerzo dirigido hacia ésta es, empero, ley para nosotros⁷⁴.

Este sentimiento de aflicción nace de la desconveniencia de la imaginación con la estimación racional. Este fracaso suscita un pesar, una especie de disociación en el sujeto entre lo que es capaz de concebir y lo que puede imaginar. Este pesar genera un placer doble, ya que la impotencia de la imaginación, por una parte, aspira a armonizar su objeto con el de la razón, y, por otra, la insuficiencia de las imágenes es un signo negativo de la inmensidad del poder de las ideas⁷⁵.

En lo sublime el espíritu se siente movido, en él se da una especie de conmoción. En lo sublime tiene origen una suspensión momentánea de las facultades vitales, en esta fase de suspensión, el individuo se sustrae de la realidad y de toda conexión con la misma; pierde su estado consciente y entra en un plano del inconsciente. Por lo cual, el

⁷³ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 176.

⁷⁴ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 191.

⁷⁵ Cfr. J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 103..

sentimiento de lo sublime se muestra inarmónico en cuanto a la facultad de juzgar y la facultad de exhibición.

No podemos decir sino que el objeto es apto para la presentación de una sublimidad que puede ser hallada en el ánimo; pues lo auténticamente sublime no puede ser contenido en ninguna forma sensible, sino que sólo atañe a ideas de la razón; las cuales, si bien no es posible ninguna presentación que les sea conforme son incitadas y convocadas al ánimo precisamente por esta inconformidad que se deja presentar sensiblemente⁷⁶.

Lo que se puede decir es que la sublimidad se halla en el espíritu, ya que la forma sensible no contiene lo sublime. Éste se da en las ideas de la razón, que despiertan en el espíritu una discordancia entre tales ideas y las cosas sensibles. Este desarreglo de las facultades entre sí da lugar a una extrema tensión, la cual caracteriza el *pathos* de lo sublime⁷⁷. De allí que en el espíritu se determine un sentimiento que es sublime.

La naturaleza despierta principalmente las ideas de lo sublime por el espectáculo de la confusión, del desorden y la devastación, en esto muestra su grandeza y poderío. Donde el poderío de esta experiencia estética invoca nuestra fuerza. La naturaleza es sublime porque eleva la imaginación al ánimo donde puede hacer de lo sensible, por sobre la naturaleza, la propia sublimidad de su destino. De este modo, Kant interpretó la naturaleza como fuerza, y en ésta lo sublime.

En lo sublime el fundamento está en nosotros mismos, señala Kant. En una disposición del espíritu que da a la naturaleza el carácter sublime. Puesto que las ideas de lo sublime consisten en cierta aplicación que la imaginación hace de sus representaciones; y hace de lo sublime “un apéndice del enjuiciamiento estético de la conformidad a fin de la naturaleza, puesto que a través de ella no es representada ninguna

⁷⁶ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 176.

⁷⁷ Cfr. J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 103.

forma particular en ésta, sino sólo es desarrollado un uso conforme a fin que la imaginación hace su representación”⁷⁸.

Lo humano, en lo sublime, manifiesta sus sentimientos más profundos, al sentir un gran dolor pero también un inmenso respeto, una mezcla de placer y displacer. Moviliza su interior y procura una aprehensión, contempla las representaciones de lo ilimitado, de lo informe.

La *cualidad* del sentimiento de lo sublime estriba en que es un sentimiento de displacer acerca de la facultad de juzgar estética relativamente a un objeto, pero que al mismo tiempo es representada conforme a fin; lo cual es posible por el hecho de que la propia impotencia descubre la conciencia de la potencia ilimitada del mismo sujeto, y que el ánimo sólo puede juzgar estéticamente de esta potencia por dicha impotencia⁷⁹.

La facultad de juzgar en tanto una finalidad subjetiva para la razón contiene ese sentimiento de desagrado que está unido estéticamente a un objeto, que muestra una impotencia que determina la acción ilimitada del objeto que “es acogido como sublime con un placer que sólo por medio de un displacer es posible”⁸⁰. En este aspecto, la satisfacción de lo sublime es simplemente negativa.

La complacencia en lo sublime de la naturaleza es, por ello, sólo negativa... a saber, un sentimiento de privación de la libertad de la imaginación por parte de sí misma, en la medida en que ella misma es determinada en conformidad a fin de acuerdo con una ley distinta que la del uso empírico. Con esto adquiere una ampliación y un poder que son más grandes que los que sacrifica, pero cuyo fundamento le está oculto a ella misma, a cambio de lo cual *siente* el sacrificio o la privación y *siente*, a la vez, la causa a la que está sometida⁸¹.

⁷⁸ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, pp. 177-178.

⁷⁹ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 193.

⁸⁰ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 194.

⁸¹ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 205.

3. DE LO SUBLIME MATEMÁTICO

El sentimiento de lo sublime produce un movimiento del espíritu que está enlazado con el juicio del objeto. La imaginación, por su parte, lo refiere, por una parte, a la facultad de conocer, que en este caso la finalidad es atribuida al objeto como una determinación matemática. Lo sublime matemático es del intelecto y se opone a la comprensión.

Lo sublime, en cuanto a la determinación matemática, es una infinidad en magnitud, de un objeto que nos rebasa en poder y tamaño. “La representación matemática de la magnitud inconmensurable del universo, las consideraciones de la metafísica acerca de la eternidad, de la providencia, de la inmortalidad de nuestra alma, contienen un cierto carácter sublime y majestuoso”⁸².

La apreciación de la inmensidad suscita también el sentimiento sublime. En tanto ésta es una cosa grande y de una magnitud absolutamente grande que está fuera de toda comparación.

Llamamos sublime lo que es absolutamente grande. Pero ser grande y ser de una magnitud son dos conceptos enteramente diferentes (*magnitudo* y *quantitas*). Asimismo, *decir sin más (simpliciter)* que algo es grande es completamente distinto a decir que es *grande absolutamente (absolute non comparative magnum)*. Lo último es aquello *que es grande fuera de toda comparación*⁸³.

En lo sublime se halla una satisfacción cuantitativa, que parece inapropiada para la cualidad representativa, como si ésta violentara la imaginación. En este sentido, lo grande absolutamente no es un concepto puro del entendimiento, dirá Kant, menos una intuición de los sentidos, y de ningún modo un concepto racional. Porque no hay en él ningún principio de conocimiento. Por tanto, es un concepto de la facultad de juzgar o deriva de ésta, y tiene su principio en una finalidad subjetiva de la representación.

⁸² I. Kant. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, México, Editorial Porrúa, 1991, pp. 139.

⁸³ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 179.

No se trata, señala Kant, de una gran unidad sino de un movimiento progresivo hacia lo siempre más grande. La imaginación sigue al entendimiento en este movimiento progresivo, pero experimenta cierto vértigo, ya que toda magnitud aparece pequeña en comparación con lo ilimitado.

La determinación de la magnitud sólo proporciona un concepto de comparación, no un concepto absoluto de la magnitud. Puesto que, la experiencia de lo absolutamente grande, en lo sublime matemático, de aquellos paisajes o eventos que exceden toda medida de la memoria del cuerpo hace fracasar a la imaginación, en su intento por aportar una comprensión estética sobre la dispersión de sensaciones, a la que ha sido lanzada en el proceso de aprehensión sin fin.

El juicio estético reclama para sí el asentimiento de todos, semejante a los juicios teóricos. Con respecto a la magnitud se da en el juicio estético una medida a la cual es posible atribuir un valor universal. Ya que tal magnitud es un principio subjetivo para el juicio reflexivo. El cual sirve para formar un juicio estético, no uno juicio lógico.

El juicio estético, en cuanto a lo sublime, lleva el libre juego de la imaginación a la facultad a la razón concertándola subjetivamente con las ideas racionales indeterminadas, con el objeto de producir en el espíritu un estado conforme al que se produce en el sentimiento la influencia de ideas determinadas prácticas.

Kant aplica las reglas lógicas para exponer el sentimiento de lo sublime. La estética no pertenece al orden del entendimiento ni a los procesos cognoscitivos. Ésta se ocupa del afecto y de la facultad de desear, pues los principios de la razón son constitutivos de la facultad de desear y regulativos para la facultad de conocer. De allí la facultad de juzgar que articula las relaciones entre el entendimiento y la razón.

La magnitud aunque considerada como informe produce, a la vez, una satisfacción universal y una conciencia de una finalidad subjetiva en el uso de las facultades de conocer. Esta satisfacción está referida a la extensión de la imaginación. En la analítica de

lo sublime, Kant expone el proceso de fundación del sentimiento de lo sublime desde la perspectiva interna del ejercicio entre las distintas facultades.

El espectáculo de una enorme e irregular cadena de montañas, del tenebroso mar agitado por la fuerza de los vientos deja una herida en el ánimo. La herida del exceso de la imaginación, que es un sentimiento de dolor, angustia o temor, el cual está unido a la conciencia de nuestro ser diminuto y débil puesto ante la inmensidad o el caos.

Lo sublime hace temblar las expectativas de sentido frente a la naturaleza dejando una especie de parálisis. Como el exceso de toda medida imaginativa éste es el signo de algo que desborda los límites de la experiencia. El entendimiento no puede fijar este vacío en la precisión del concepto. La razón, por su parte, ofrece un contenido capaz de llenar el vacío producido por el exceso de la imaginación, esto es, la idea del todo absoluto.

Esta idea no se presenta como una certeza. Es, en tal caso, una exigencia de la razón frente a lo que se muestra como una falta; para la imaginación una exigencia que permita componer sensiblemente la idea del todo absoluto. El fracaso de la imaginación en intentar alcanzar esta idea provoca el sentimiento de lo sublime, que sólo de manera ilusoria remite a la naturaleza. Aquí es “donde la facultad de juzgar reflexionante se encuentra acordada en conformidad a fin con respecto al conocimiento en general, sino en la ampliación de la imaginación en sí misma”⁸⁴.

La capacidad de juicio reflexionante consiste en un proceso de búsqueda que aspira a lo universal, y condena a lo particular. “La razón por la cual ha de buscarse en que, sea lo que fuere lo que podamos, conforme a la prescripción de la facultad de juzgar, presentar en la intuición (y, por tanto, representar estéticamente), ello es en su fenómeno y, con eso, también un *quantum*”⁸⁵.

⁸⁴ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 181.

⁸⁵ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 181.

A saber es que cualquier cosa que se halla en una manifestación de la intuición es representada estéticamente, y es siempre un fenómeno; en consecuencia, es una cantidad de algo.

Mas cuando llamamos a algo no sólo grande, sino absolutamente grande, grande en absoluto, grande en todo respecto (por sobre toda comparación), es decir, sublime, al punto se observa que no permitimos buscar para ello ninguna medida adecuada fuera de él. Es una magnitud que es igual sólo a sí misma. De aquí se sigue, pues, que lo sublime no haya de ser buscada en la naturaleza, sino únicamente en nuestras ideas; más en cuáles resida, debe ser reservado para la deducción⁸⁶.

Así como la magnitud sólo es igual a sí misma, por lo cual es inconveniente buscar tal fuera de sí misma. Lo mismo ocurre con lo sublime, a éste sólo es necesario buscarlo en las ideas, no en la naturaleza. “La verdadera sublimidad sólo tiene que ser buscada en el ánimo del que juzga, no en el objeto natural, cuyo enjuiciamiento da ocasiona al temple del sujeto”⁸⁷. El espíritu se eleva en su propia estimación cuando contempla sin prestar atención a su forma, él se abandona a la imaginación y a la razón.

Lo sublime no admite comparación. Asimismo, la magnitud no es objeto de una comparación objetiva. Por lo que, “ha de ser llamado sublime el temple del ánimo debido a una cierta representación que da que hacer a la facultad de juzgar reflexionante, y no el objeto”⁸⁸.

En la imaginación y en la razón se dan un esfuerzo a lo infinito, una demanda a la absoluta totalidad. La discordancia entre la facultad de estimar la magnitud de las cosas sensibles y la idea de la absoluta totalidad despierta el sentimiento de una facultad suprasensible, ésta es el uso que el juicio hace de ciertos objetos en favor de este sentimiento.

⁸⁶ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, pp. 181-182.

⁸⁷ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 189.

⁸⁸ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 182.

De lo anterior, podemos indicar que lo sublime es la disposición del espíritu producida por determinada representación que ocupa el juicio reflexivo, no el objeto de la naturaleza. Señala Kant, “sublime es aquello cuyo solo pensamiento da prueba de una facultad del ánimo que excede toda medida de los sentidos”⁸⁹

Esta facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos, en la estimación de la magnitud “tiene que consistir simplemente en que se la pueda aprehender de modo inmediato en una intuición, y usarla, mediante imaginación, para la presentación de conceptos numéricos; es decir, que toda estimación de magnitudes de los objetos de la naturaleza es en última instancia estética (o sea, determinada subjetiva y no objetivamente)”⁹⁰.

En el sentimiento de lo sublime, la magnitud es un juicio de la reflexión sobre la representación del objeto. El objeto es sólo ocasión del sentimiento sublime. De allí que el objeto de lo sublime sea algo colosal pero sin forma, y el sentimiento sublime una emoción violenta y ambivalente que el pensamiento experimenta con ocasión de lo sin forma.

La estimación estética de lo sublime excede el poder de la imaginación, como sentimiento de una aprehensión que tiende progresivamente a la intuición, donde se percibe la incapacidad de la imaginación. “Sublime es, pues, la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición conlleva la idea de su infinitud. Y esto último no puede ocurrir de otro modo que por la inadecuación aun del más grande esfuerzo de nuestra imaginación en la estimación de la magnitud de un objeto”⁹¹.

Lo sublime contiene la idea de lo infinito, cuyo progreso no tiene límites para percibir un gran esfuerzo de la imaginación en la estimación de la magnitud.

“Esa magnitud de un objeto natural que la imaginación infructuosamente aplica a toda potencia de comprensión debe llevar al concepto de naturaleza a un substratum suprasensible (que esté en el fundamento de

⁸⁹ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 182.

⁹⁰ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 183.

⁹¹ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 188.

ésta y, a la vez, de nuestra facultad de pensar), el cual es grande por sobre toda medida de los sentidos, y, por eso, permite juzgar como *sublime*, no tanto al objeto, cuanto más bien al temple del ánimo en la estimación de éste⁹².

La imaginación derrocha su facultad de comprensión en el intento de alcanzar un soporte suprasensible que sirva de sostén a la naturaleza y a la facultad de pensar. Lo cual es el estado del espíritu en la estimación del objeto sublime.

Lo sublime representa a nuestra imaginación en toda su ilimitación y con ella a la naturaleza, como desvaneciéndose ante la ideas de la razón, cuando debe proveer una presentación que sea adecuada a éstas. No obstante, el «respeto» es el sentimiento de la inadecuación de nuestra facultad para alcanzar una idea.

El sentimiento de lo sublime en la naturaleza es, pues respeto hacia nuestra propia destinación, el cual mostramos a un objeto de la naturaleza a través de una cierta subrepción (sustitución de un respeto por el objeto en lugar de respeto hacia la idea de la humanidad en nuestro sujeto), lo que nos hace, por así decir, intuir la superioridad de la destinación relacional de nuestras facultades de conocimiento por sobre la más grande potencia de la sensibilidad⁹³.

El sentimiento de nuestra incapacidad para alcanzar una idea es lo que Kant denomina «respeto» o estima, siempre que esta idea sea «para nosotros una ley». Tal sentimiento referido a la naturaleza hace ver la superioridad del destino racional de la facultad de conocer. Lo que en última instancia crea en el ánimo un sentimiento de aflicción.

La inconveniencia de toda medida sensible con la estimación racional supone inconformidad con la razón; ya que esta inconveniencia encierra una pena producida por el sentimiento de impotencia, que es el displacer de hallar toda medida de sensibilidad inferior a las ideas del entendimiento.

⁹² I. Kant. *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, pp. 188-189.

⁹³ I. Kant. *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, pp. 190-191.

El ánimo se siente conmovido en la representación de lo sublime en la naturaleza... Este movimiento puede ser comparado (sobre todo en su inicio), con un sacudimiento, es decir, con una repulsa y una atracción rápidamente cambiantes hacia uno y el mismo objeto... Pero el juicio mismo permanece así siempre y solamente estético, porque sin tener su fundamento un concepto determinado del objeto, representa simplemente como armónico el juego subjetivo de las fuerzas del ánimo (imaginación y entendimiento) aun a través de su contraste⁹⁴.

Tal emoción es un sacudimiento que atrae y repele simultáneamente, donde la imaginación es llevada a la aprehensión de la intuición como a un abismo donde teme perderse. Para lo racional es legítimo intentar un esfuerzo semejante de imaginación, por lo que se da una atracción que es equivalente a la repulsión que obra sobre la sensibilidad.

Lo absoluto de la razón no parece posible para la imaginación; ya que lo absoluto de la imaginación sólo es un momento de lo absoluto de la razón. Uno de los rasgos esenciales de lo sublime kantiano obedece al desastre que sufre la imaginación en el sentimiento sublime. Puesto que, como toda presentación consiste en la «puesta en forma» de la materia de los datos, “el desastre sufrido por la imaginación puede entenderse como el signo de que las formas no son pertinentes para el sentimiento de lo sublime”⁹⁵.

⁹⁴ I. Kant. *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 192.

⁹⁵ J. F. Lyotard. *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 140.

4. DE LO SUBLIME DINÁMICO

El sentimiento de lo sublime tiene por carácter producir un movimiento del espíritu enlazado con el juicio del objeto. La facultad de querer tiene la determinación dinámica de la imaginación. En este sentido, el juicio estético reflexivo representa la satisfacción de lo sublime, en cuanto a la cualidad, como el sentimiento de una finalidad subjetiva sin interés. De allí que a ésta corresponde lo sublime dinámico.

Lo sublime dinámico es como una potencia que amenaza la integridad física. Kant de denomina «poderío» o potencia a un poder superior a los mayores obstáculos. Tal potencia tiene «imperio» cuando es superior a la resistencia que le opone otra potencia. La naturaleza, considerada en el juicio estético como una potencia que no tiene ningún imperio sobre nosotros es dinámicamente sublime.

Cuando la naturaleza ha de ser juzgada por nosotros sublime [en sentido] dinámico, tiene que ser representada como inspiradora de temor (si bien, a la inversa, no todo objeto que despierta temor es hallado sublime en nuestro juicio estético)... La naturaleza, pues, sólo puede valer como poderío —y por tanto, como sublime dinámicamente— para la facultad de juzgar estética en la medida en que sea considerada como objeto de temor⁹⁶.

Lo sublime es universalmente subjetivo. El sentimiento de lo sublime se relaciona con un objeto sin forma. Porque la forma posee un límite bien demarcado. La forma implica limitación. No tener límite es lo sin forma.

Lo sublime es afín a la razón. Lo sublime dice relación a la razón porque no hay de él presentación posible. Lo sublime es impresentable. En lo sublime no hay ni forma ni presentación. Pues semejante a dios, el alma, la libertad no es un objeto empírico que puede ser presentado.

⁹⁶ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, pp. 194-195.

Lo sublime es inapropiado para la cualidad representativa si es violentada la imaginación. Es necesario, pues, representar la naturaleza dinámicamente sublime excitando el temor. Ya que la naturaleza, por el juicio estético, no puede ser considerada ni potencia ni sublime dinámico, en tanto sea considerada un objeto de temor.

“La naturaleza se llama aquí sublime simplemente porque eleva la imaginación a la presentación de los casos en que el ánimo puede hacer para sí mismo sensible la propia sublimidad de destinación, aun por sobre la naturaleza”⁹⁷. El poderío de esta experiencia estética invoca la fuerza de la imaginación hasta su límite; ya que la naturaleza de lo sublime eleva la imaginación a tal nivel de la presentación que el ánimo hace, para sí mismo, la propia sublimidad de su destino por sobre la naturaleza misma.

En los juicios estéticos, la naturaleza es considerada sublime porque obliga al individuo en su propia fuerza a mirar las cosas por las cuales padece de inquietud, y a considerar la potencia de la naturaleza como no teniendo ningún imperio sobre él. En este sentido, la naturaleza es llamada sublime porque la imaginación la eleva hasta hacer de ella una presentación. El espíritu se hace sensible su propia sublimidad y a la superioridad de su propio destino por sobre la naturaleza.

El aspecto de la naturaleza es atrae con más fuerza en cuanto ésta es más terrible, porque eleva las fuerzas del espíritu y descubre en éste un poder de resistencia que da valor a sus propias fuerzas ante la omnipotencia de la naturaleza. La naturaleza contribuye a la emoción de lo sublime por su grandeza y su fuerza.

En lo sublime dinámico toda satisfacción es pensada como un aumento de la potencia vital. Esta potenciación es indirecta. Así se produce, según Kant, una inhibición, un instante en que la fuerza es reprimida en sí misma, que experimenta una angustia transitoria. Lo sublime es una emoción que tiene aspecto negativo, cierta ambivalencia.

⁹⁷ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 196.

Esta potencia exige, por otra parte, que el individuo se halle en un estado de seguridad para que pueda experimentar esta tal satisfacción vivificante. Debe haber un embeleso en el peligro que produce la sublimidad en la facultad del espíritu. En efecto, la satisfacción está dirigida a descubrir el destino de esta facultad del espíritu, en tanto que su naturaleza es propia en él.

A lo sublime consiste el poderío. Al sentimiento de lo sublime, ante la representación de Dios a los fines de tal poder, corresponde al abatimiento, la sumisión y el sentimiento de completa impotencia que es conveniente en presencia de tal ser. Sentimiento que acompaña la idea formada ante la presencia de esta especie de poder. Se trata de la presentación de algo que es impresentable.

La sublimidad, por lo tanto, no está contenida en ninguna cosa de la naturaleza, sino solamente en nuestro ánimo, en la medida en que podemos llegar a ser conscientes de nuestra superioridad, sobre la naturaleza en nosotros y, con ello, también sobre la naturaleza fuera de nosotros (en cuanto que en nosotros influye)⁹⁸.

La sublimidad sólo reside en el espíritu, siempre que éste tenga conciencia de ser superior a su propia naturaleza; por ende, a la naturaleza exterior que influye sobre él. Por ello, todas las cosas que en la naturaleza excitan el sentimiento de lo sublime son denominadas de manera impropia sublimes.

El temple de ánimo para el sentimiento de lo sublime demanda una receptividad del ánimo a las ideas; pues precisamente en la inadecuación de la naturaleza con respecto a éstas y, por tanto, sólo bajo suposición de las mismas y del tensarse de la imaginación para tratar a la naturaleza como esquema de ellas, consiste lo aterrador para la sensibilidad, que, sin embargo, es al mismo tiempo atrayente: porque es una violencia que la razón ejerce sobre la imaginación sólo para ampliarla a la medida de su dominio propio (el práctico) y dejarla atisbar hacia el infinito que para ella es un abismo⁹⁹.

⁹⁸ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 199.

⁹⁹ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 200.

La disposición particular del espíritu para las ideas conviene al sentimiento de lo sublime; ya que en la inconveniencia de la naturaleza con las ideas, la imaginación trata aquella como un esquema de las ideas, en esto consiste lo terrible para la sensibilidad, que al mismo tiempo la atrae. “Este desarreglo de las facultades entre sí da lugar a la extrema tensión (la agitación, dice) que caracteriza el *pathos* de lo sublime”¹⁰⁰, señala Lyotard.

Pues *lo insondable de la idea de la libertad* cierra completamente el camino a toda presentación positiva; pero la ley moral es en sí misma suficiente y originariamente determinante en nosotros, de modo que ni siquiera nos permite mirar en busca de un fundamento de determinación fuera de ella misma¹⁰¹.

¹⁰⁰ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 103.

¹⁰¹ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 212.

5. DEL SENTIMIENTO MORAL

El juicio acerca de lo sublime permite que una síntesis propia de la necesidad sirva de signo de la obligación moral. Se trata del terror en lo presentado y de la exaltación en lo impresentable; puesto que en lo sublime la causalidad estética está presente en cuanto place o displace. De lo contrario, la analítica de lo sublime es parte de la razón práctica.

La disposición del espíritu que conviene al sentimiento de lo sublime es una disposición particular que atrae y al mismo es terrible para éste; ya que la razón ejerce su influencia sobre la imaginación con el objeto de extender a ésta de conformidad con el dominio práctico.

Aun cuando el juicio sobre lo sublime supone cierta cultura, éste no se origina ni de la cultura ni de una convención social, “sino que tiene su basamento en la naturaleza humana y, ciertamente, en aquella que, a la par con el sano entendimiento, puede serle atribuida a cada cual y de cada exigida, a saber, en la disposición para el sentimiento relativo a las ideas (prácticas), es decir, para el sentimiento moral”¹⁰².

En este medio se articulan las relaciones entre lo práctico y lo teórico. Tal articulación ocurre en el juicio estético, que posee una legalidad propia, de manera que se opera una separación de la parte pero que, a la vez, se reunifica el todo reformando el nexo de las dos partes de la articulación inicial. “En las cualidades morales sólo la verdadera virtud es sublime”¹⁰³.

Para Kant, el sentimiento sublime trata del signo estético negativo de una trascendencia propia de la ética, la de la ley moral y la libertad¹⁰⁴. De allí que “*genuina virtud*, a la que descansa sobre principios... pero sólo la segunda es sublime y

¹⁰² I. Kant. *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, pp. 200-201.

¹⁰³ I. Kant. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, México, Editorial Porrúa, 1991, p. 139.

¹⁰⁴ Cfr. J. F. Lyotard. *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, pp. 140-141.

venerable... en cambio, se atribuye con justicia un *noble corazón* al virtuoso, según principios, y a él mismo se le llama *recto*¹⁰⁵.

Lo sublime en tanto sentimiento del espíritu sólo se siente a sí mismo. De este modo, lo sublime es el anuncio sacrificial de la ética en el campo estético¹⁰⁶. Desde este momento lo sublime se apoya en el fundamento de la naturaleza humana, y “es sublime en grado sumo, tanto por la invariabilidad como por la generalidad de sus aplicaciones”¹⁰⁷.

Podemos considerar si en este punto la idea ética y lo sublime son lo mismo. Pues entre éstas se da una relación de analogía. Lo sublime se relaciona con las acciones prácticas, ya que se da como algo virtuoso. Donde al juicio sobre lo sublime se le exige el asentimiento de otro.

Lo sublime se refiere al posible uso de una finalidad que sea del todo independiente de la naturaleza. En contradicción con lo señalado en tanto que “un juicio puro sobre lo sublime no debe tener fin alguno del objeto por fundamento de determinación si ha de ser estético y no estar mezclado con algún juicio del entendimiento o de la razón”¹⁰⁸. Entonces tenemos un juicio ético de lo sublime.

Dado que [la facultad de juzgar] refiere allí la imaginación a la razón como la facultad de las ideas, lo exigimos sólo bajo una suposición subjetiva (que, sin embargo, nos creemos autorizados para poder atribuir a cada cual), que es la del sentimiento moral en el hombre y, con ello, también atribuimos necesidad a este juicio estético¹⁰⁹.

La imaginación referida a la razón es exigida como una condición subjetiva del sentimiento moral, por lo que se le atribuye la necesidad al juicio estético. La imaginación trasciende la naturaleza estética en vista de lo moral.

¹⁰⁵ Kant. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, México, Editorial Porrúa, 1991, p. 140.

¹⁰⁶ Cfr. J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 141.

¹⁰⁷ Kant. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, México, Editorial Porrúa, 1991, p. 142.

¹⁰⁸ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 185.

¹⁰⁹ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 201.

En esta modalidad de los juicios estéticos, o sea, en la necesidad [que para ellos] se pretende, reside un momento capital para la crítica de la facultad de juzgar. Pues dicha modalidad da a conocer en éstos, precisamente, un principio a priori, y los saca de la psicología empírica, en que éstos permanecerían de otro modo sepultados bajo los sentimientos del deleite y el dolor (sólo con el vacuo adjetivo de un sentimiento *más delicado*), para ponerlos —y, por medio de ellos, a la facultad de juzgar— en la clase de los que tienen por fundamento principios a priori, y como tales trasladarlos a la filosofía trascendental¹¹⁰.

El contenido afectivo es parte de la sublimidad del sentimiento moral. Pues el estado subjetivo del pensamiento puede dar paso a lo sublime. Lo sublime difiere más por la cantidad de energía que por la cualidad de los sentimientos implicados. El entusiasmo es la idea del bien en cuanto va acompañada de afecto.

El sentimiento moral, está emparentado con la facultad de juzgar estética y sus *condiciones formales*, en tal alcance que puede servir para hacer representable la legalidad de la acción [que se hace] por deber a la vez como estética, esto es, como sublime, o también como bella, sin desmerecer su pureza; lo cual no ocurre si se lo quisiera poner en vinculación natural con el sentimiento de lo agradable¹¹¹.

La moralidad de la acción hecha por deber se puede representar como sublime, sin alterar en nada su pureza; de allí que el sentimiento moral esté ligado al juicio estético y a sus condiciones formales de éste. Hay una estética de la moralidad, puesto que lo moral intelectual, en sí mismo, es considerado estéticamente como sublime.

Se establece un puente entre la facultad de pensar, del querer y el sentimiento estético sirve. Se trata de un diferendo entre el gusto y el querer referido a principios subjetivos; aun cuando la sensibilidad, esté satisfecha al mismo tiempo que el entendimiento contemplativo o que se encuentre contrariada en provecho de los fines de la razón práctica, tiene una relación con el sentido moral.

¹¹⁰ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 201.

¹¹¹ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 203.

La idea moral se relaciona con lo sublime. En este sentido, la idea es un concepto al que no le corresponde una intuición como ocurre normalmente en los conceptos del entendimiento. La libertad, como idea moral de la razón práctica, es entonces impresentable.

No se puede pensar un sentimiento para lo sublime de la naturaleza, sin ligar a él un temple del ánimo que es parecido al temple para lo moral... sin embargo, la libertad es representada más bien en el *juego* que bajo un *quehacer* conforme a la ley, lo cual es la genuina eticidad en el hombre, donde la razón tiene que hacer violencia a la sensibilidad; sólo que en el juicio estético sobre lo sublime esta violencia es representada como algo que la imaginación misma ejerce a título de instrumento de la razón¹¹².

El carácter de lo sublime, como la moralidad o la razón, violenta la sensibilidad. En el juicio sobre lo sublime esta violencia es ejercida por la imaginación por medio de un instrumento de la razón. En lo sublime encuentra Kant una forma de experiencia estética de la razón.

La conformidad a fin estética es la conformidad a la ley de la facultad de juzgar en su *libertad*. La complacencia en el objeto depende de la relación en que queremos poner a la imaginación; pero ella ha de mantener por sí misma al ánimo en ocupación libre. Cuando, por el contrario, otra cosa es determina el juicio, ya sea una sensación de los sentidos o un concepto del entendimiento, él es entonces, sin duda, conforme a ley, pero no es el juicio de una facultad de juzgar libre¹¹³.

La legalidad en la libertad del juicio es la finalidad estética. El juicio es libre si está determinado por esta legalidad. Si está determinado por la sensación o un concepto del entendimiento será legítimo, pero no libre. El concepto de legalidad inspira el sentimiento moral, sí se liga con el interés práctico. La ley moral se acoge a la voluntad por obligación, ella es la ley moral y se impone universalmente.

¹¹² I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, pp. 204-205.

¹¹³ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 207.

El objeto de la satisfacción intelectual, pura e incondicional, es la ley moral considerada en cuanto a su poderío, el cual ejerce sobre el espíritu

Este poderío sólo se da propiamente a conocer estéticamente a través de sacrificios (lo cual es una privación, si bien en pro de la libertad interna y que, en cambio, descubre en nosotros una profundidad inagotable de esta facultad suprasensible, con todas sus consecuencias que se extienden hasta perderse de vista), la complacencia es, considerada desde el lado estético (en relación con la sensibilidad), negativa, esto es, contraria a este interés, pero, considerada desde el lado intelectual, positiva y ligada a un interés¹¹⁴.

Este poderío supone una privación en provecho de la libertad interior. De allí que, la satisfacción relativa a la sensibilidad estética es negativa, contraria a los sentidos. En cambio, bajo el punto de vista intelectual es positiva y ligada a un interés. Para juzgar estéticamente se debe representar, primero, el bien intelectual contiene una finalidad absoluta, esto es, el bien moral; segundo, que excite el sentimiento de respeto.

El interés ético es fundado en un concepto de la razón. El respeto es lo que determina a la voluntad en cuanto la realización de la moral. Aparece un interés que no puede estar mediatizado y que se deduce de la concepción de la ley, un interés que inicia como contradicción un desinterés estético, Ya que en la estética trascendental del juicio, no debe existir cuestión más que acerca de los juicios estéticos puros, que suponen el concepto de un fin.

Toda afección del espíritu excita las fuerzas a vencer toda resistencia. “Lo sublime debe tener, pues, siempre, relación con el *modo de pensar*, es decir, con máximas que procuren supremacía a lo intelectual y a las ideas de la razón por sobre la sensibilidad”¹¹⁵. Lo moral considerado estéticamente es un sentimiento del espíritu, en oposición al gusto. Por esto es representado como sublime, pues el sentimiento del espíritu pertenece a las ideas morales.

¹¹⁴ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 208.

¹¹⁵ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 211.

No hay que preocuparse de que el sentimiento de lo sublime pierda por causa de semejante modo de presentación tan abstracto, que en vista de lo sensible resulta enteramente negativo; pues la imaginación, aunque ciertamente no halle nada más allá de lo sensible a lo que pueda aferrarse, se siente, no obstante, y precisamente por esta eliminación de las barreras suyas, ilimitada; y esa abstracción es, por tanto, una presentación de lo infinito, que, precisamente por eso jamás puede ser otra cosa que presentación meramente negativa, la cual empero, amplía el alma¹¹⁶.

El sentimiento de lo sublime pierde porque la imaginación no encuentra nada que esté más allá de lo sensible en lo cual poder asentarse; sin embargo, se siente ilimitada por cuanto se elevan sus propios límites que ensancha el espíritu, en este modo abstracto de presentación que es en un todo negativo.

¹¹⁶ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 211.

III. EL SENTIMIENTO DE TERROR: EDMUND BURKE

1. DEL DOLOR Y EL PLACER

El dolor y el placer, en su forma más simple y natural, afectan de manera positiva, y son independientes uno del otro para su existencia. La mente humana está a menudo, en su mayor parte, en un estado que no es ni de dolor ni el placer, el cual es un estado de indiferencia. El placer y el dolor son meras relaciones que se contraponen y de las cuales es posible:

Discernir claramente que no son dolores y placeres positivos, que no dependen unos de otros... El dolor y el placer no sólo no depende necesariamente de su existencia en su disminución o eliminación mutua; en realidad, la disminución o cese de placer no funciona como el dolor positivo, y la eliminación o disminución del dolor, en su efecto, ha parecido muy poco al placer positivo¹¹⁷.

En primer término, que no todo lo que está bajo el ámbito de la pena o el terror es necesariamente doloroso; en segundo lugar, que no toda pena es negativa. Por otra parte, considera que el placer y el dolor son dos movimientos autónomos que pueden surgir desde la indiferencia y a ésta pueden remitirnos al cesar. El dolor es un efecto, no una ausencia.

Lo sublime es la emoción más poderosa que el humano puede sentir. Hay algo en el enfrentamiento físico que nos carga de energía y nos libera sometiendo al cuerpo a una química ancestral, como una embriaguez que a veces tiene efectos terribles. “No hay nada que puedo distinguir en mi mente con más claridad que los tres Estados, de indiferencia, de placer y de dolor”¹¹⁸.

¹¹⁷ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 31.

¹¹⁸ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 31.

La experiencia estética de lo sublime linda con el terror, el miedo y la sinrazón. Según él, no se trata de analizar los procedimientos para alcanzar un estilo sublime, sino de estudiar los objetos sublimes y la índole de sus efectos; razón por la cual se plantea la interrogante de ¿por qué lo terrible nos complace?¹¹⁹

Kant, por su parte, señala que una exposición psicológica como la de Burke:

Llega por el método empírico a este resultado; que el sentimiento de lo sublime se funda sobre la tendencia a la conservación de sí mismo y sobre el temor, es decir, sobre cierto dolor que, no llegando hasta el trastorno real de las partes del cuerpo, produce movimientos que desembarazan los vasos delicados o groseros de obstrucciones incómodas y peligrosas, y son capaces de excitar sensaciones agradables, no un verdadero placer, sino una especie de horror delicioso, o una tranquilidad mezclada de terror¹²⁰.

Lo sublime conlleva la búsqueda de un dolor delicioso, de emociones fuertes. Lo sublime complace si no se está sometido directamente a los efectos reales de una situación.

Hay placeres y dolores de carácter positivo e independiente entre sí. El sentimiento que resulta de la cesación o disminución del dolor no se parece ser un placer positivo, ni que se considere de la misma naturaleza, o a ser conocido por el mismo nombre. El principio de la eliminación o calificación del placer no tiene ninguna semejanza con el dolor positivo¹²¹.

Para Valeriano Bozal esta circunstancia consiste en una «condición estética», es decir, no estar sometido a los efectos reales de una terrible tormenta o de un naufragio, al espanto de una noche tenebrosa, ser espectadores, no protagonistas de estos fenómenos. Como espectadores se contempla con una distancia estética.

¹¹⁹ Cfr. Valeriano Bozal. "Edmundo Burke", Historia de las ideas estética y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. I, Madrid, Editorial Visor, 1996, pp. 52-53.

¹²⁰ I. Kant. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 214.

¹²¹ Edmund Burke. Of the Sublime and Beautiful, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 33.

La eliminación de un gran dolor no se asemeja al placer positivo; pero debemos recordar en qué estado hemos encontrado nuestras mentes al escapar de algún peligro inminente, o de ser liberado de la gravedad de algún dolor cruel. En tales ocasiones encontramos, si no estoy equivocado, el temperamento de nuestras mentes en un tenor muy alejado que asiste a la presencia de placer positivo; nos encontramos en un estado de gran sobriedad, impresionado por una sensación de temor, en una especie de tranquilidad sombreada por el horror¹²².

Burke acentúa el aspecto sombrío del patetismo sublime: el terror, la sensación y la idea de amenaza y de dolor, es el estado más intenso de la mente y en cuyo asalto puede ésta llegar a padecer la sublimidad.

El tipo de pasión mezcla de terror y sorpresa, con la que afecta a los espectadores, pinturas muy fuertemente la manera en que nos vemos afectados en ocasiones alguna manera similares. Para cuando hemos sufrido de cualquier emoción violenta, la mente natural continúa en algo así como la misma condición, después de la causa que produjo por primera vez se ha dejado de funcionar¹²³.

Tal pasión se consigue y mantiene con cierta conciencia acompañada de un querer individual, que busca el temor y el deseo, en tanto expresa su subjetividad en lo corporal. Un asedio y un peligro real produce conmoción y hace imposible la tranquilidad de la contemplación, la impresión de lo sublime se pierde al dejar paso al miedo.

El sentimiento de la eliminación o moderación del dolor tiene en su naturaleza algo de penoso o desagradable. Este sentimiento no tiene nombre como el placer positivo. No obstante, así como se da el placer positivo, se da la pena positiva que se produce cuando el peligro es intenso o reina una soledad absoluta. "Cualquier cosa que excite la idea de dolor y peligro, esto es, cualquier objeto terrible que actúe de manera análoga al terror es fuente de lo sublime; es decir, produce una emoción más fuerte de lo que la mente es capaz de sentir"¹²⁴.

¹²² Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 32.

¹²³ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 32.

¹²⁴ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 35.

Las reacciones contradictorias que genera lo sublime están por encima de la voluntad; pues éstas se dan en un estado puro del sentimiento, las cuales están desprendidas de lo consciente en un movimiento libre. Empujadas por la estética de lo sublime a la búsqueda de efectos intensos intentan combinaciones sorprendentes.

La muerte es, en general, una idea que afecta más que el dolor, porque nadie desea la muerte. Lo que hace que el dolor en sí sea más doloroso, pues éste se considera un emisario de esta reina de los espantos. Cuando el peligro o el dolor están demasiado cerca son incapaces de dar alegría alguna, son simplemente terrible; pero a cierta distancia y con ciertas modificaciones, en la experiencia cotidiana, son encantadores¹²⁵.

La sublimidad que Burke expone se inscribe en el marco de las pasiones más intensas. Esta radicalidad de lo sublime agita el espíritu e impide toda indiferencia. Es una pasión que conduce al terror, como veremos más adelante.

En la tragedia a diferencia de las angustias reales el placer resulta de los efectos de la imitación, que nunca es perfecto. Aunque en algunos casos se deriva tanto placer o más fuerte que de las calamidades reales. No obstante, si justo en el momento en que los espectadores están en el punto más elevado de sus expectativas “son informados de que un criminal de alto rango está a punto de ser ejecutado en la plaza contigua, en un momento el teatro queda vacío, lo que demuestra la debilidad comparativa de las artes de imitación, y la proclamación del triunfo de la verdadera compasión”¹²⁶.

La sublimidad artística se origina en el dominio de la ficción de las pasiones. La tragedia es una ficción del dolor y del peligro que en el escenario se representa; gracias a esta representación se percibe y reconoce lo sublime de las pasiones humanas en la vida real. En el lenguaje de la tragedia está el poder de conmover a través de la manifestación de las verosimilitudes figurativas.

¹²⁵ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 36.

¹²⁶ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 42.

Lo sublime no se puede conseguir por medio de artificios o recargamientos en la obra artística. Puesto que lo sublime ha de ser oscuro, áspero, opaco, por lo que es inútil intentar conseguir éste mediante adornos innecesarios. Así cuanto más se intenta expresar lo sublime mediante añadidos menos sublimidad tendrá la obra, pues se pierde toda aprehensión por el dolor y el peligro desconocido.

Cuando la pasión es causada por una gran sorpresa y por lo sublime en la naturaleza, se da en el alma el asombro. En este caso,

La mente está tan llena por completo con su objeto y no puede entretenerse con cualquier otro... De ahí surge el gran poder de lo sublime, que lejos de ser producido por ellos, se anticipa a nuestros razonamientos, y se apresura con nosotros por una fuerza irresistible. Asombro, como ya he dicho, es el efecto de lo sublime en su más alto grado, los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto¹²⁷.

El sentimiento de lo sublime no se resuelve en el puro pavor, menos aún, en un placer positivo ajeno a la jovialidad del espíritu que define más bien la experiencia de lo sublime. Burke acentuaba el carácter no racional de lo sublime, como una cualidad de la imaginación y los sentidos que es atraída y repelida por lo sublime. De esta manera, lo sublime es un sentimiento de atracción-repulsión, capaz de impresionar a la imaginación despertando en ésta sentimientos de miedo, vértigo, vacío e infinitud.

La disparidad de las emociones que surge de la contemplación de lo sublime repele y atrae al abismo de los sentimientos donde la intuición y la imaginación vagan de uno a otro extremo de las pasiones. El sentimiento de lo sublime se desliga razón y entra en el terreno de los sentimientos, de lo oscuro, de aquello que es capaz de inspirar terror.

Lo sublime agita violentamente al alma, ya que es imposible mirar impávidamente aquello que puede ser amenazador y terrible. Lo sublime es el encuentro con el miedo y el

¹²⁷ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 49.

placer de reconocerlo como una ficción; tal atracción produce, por contradicción, por un deleite. Precisamente en este contraste se encuentra el sentimiento de lo sublime.

2. PRESERVACIÓN DE SÍ MISMO

El sentimiento de lo sublime, ante la naturaleza turbulenta y abrumadora, se manifiesta en el placer-displacer al avizorar objetos muy violentos y destructivos que amenazan con dañar y destruir al espectador. En este aspecto, Burke identifica continuamente la relación Eros-Tánatos con el sentimiento de lo sublime.

El miedo desbanca cualquier otro pensamiento, ya que el individuo busca afanosamente salvarse. Atrapado entre el placer de la pena y la remoción que produce en el alma la idea de la muerte y el placer estético que remite al terror y lo desconocido. “La mayoría de las ideas que son capaces de hacer una poderosa impresión en la mente, ya sea simplemente de dolor o placer, o de las modificaciones de éstos, se pueden reducir a estos dos aspectos, el instinto de conservación y de la sociedad; a los fines de uno u otro de los que todas nuestras pasiones se calculan para responder”¹²⁸.

Burke señala que lo sublime se genera del instinto de auto-conservación y es causa de un error placentero, le atribuye a éste fuerza y poder ilimitados. “Las pasiones que se refieren a la autopreservación están estimuladas principalmente por el dolor o el peligro... Las pasiones, por tanto, que están familiarizadas con la preservación de lo individual, principalmente el dolor y el peligro, son las más poderosas de todas las pasiones”¹²⁹.

Lo sublime se presenta como una amenaza relativa a la conservación del individuo; y no hay nada que ponga más en peligro la supervivencia de éste que la muerte, fuente directa o velada de todos los terrores. “Lo sublime es una idea que pertenece a la

¹²⁸ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 35.

¹²⁹ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 35.

autopreservación; es, por tanto, la idea que más afecta a la mayoría de los sentidos; la emoción más fuerte es un padecer esta emoción; y ningún placer causa positiva pertenece a ella”¹³⁰.

Lo sublime es terror porque estima por la presencia de la libertad, que es no es casi nada frente a lo que podría y debería ser. El interés en pensar la libertad resiste la presentación de lo sensible. Lo sublime es placer de pena y placer de alivio.

Los peligros que acechan la supervivencia producen la suspensión de los movimientos en el espíritu, lo que induce a una especie de éxtasis emocional. Estos sentimientos producen una catarsis.

Sin embargo, cuando la aflicción de esta amenaza es atroz hace imposible cualquier tipo de goce. Lo sublime desaparece en el momento en que el individuo es directamente afectado por la violencia de tal circunstancia, ya que se pierde la condición de espectador y se convierte a la condición de mero superviviente.

¹³⁰ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 73.

3. TERROR Y OSCURIDAD

El terror es la forma común de lo sublime; ya que implica dominio de una fuerza superior en sentido absoluto, ante la cual el individuo está perdido. “Este aspecto llamativo del hombre a quien Homero supone que ha escapado de un peligro inminente, la pasión mezcla de terror y sorpresa que afecta a los espectadores, acentúa fuertemente la forma en que nos encontramos afectados en ocasiones de cualquier forma similar”¹³¹.

Lo sublime es como un temor controlado que atrae al alma, él cual está presente en cualidades como la inmensidad, el infinito, el vacío, la soledad, el silencio. El terror es lo sublime como asombro sin peligro, el placer como sentimiento que proviene de experiencias como la oscuridad, el infinito, la tormenta, el terror.

No hay pasión tan eficazmente que robe a la mente de todos sus poderes de actuación y razonamiento como el miedo. El miedo es una aprehensión del dolor o la muerte, que opera de manera similar el dolor real. Lo que es terrible por lo tanto, con respecto a la vista, es sublime también, si esta causa de terror es dotada de grandeza de las dimensiones o no, porque es imposible mirar en algo tan insignificante o despreciable, que puede ser peligroso¹³².

Lo terrible es causa de miedo y espanto se presenta como lo imperfecto, como lo excesivo, casi siempre es monstruoso. “De hecho, el terror es en todos los casos que sea, ya sea de manera más abierta o latente, el principio rector de lo sublime”¹³³.

Lo sublime es el efecto de atracción-repulsión que produce un objeto. “Todo lo que está dado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, lo que es de algún modo terrible y versa sobre objetos terribles u obra de manera similar al terror, es una fuente de

¹³¹ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 32.

¹³² Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 49.

¹³³ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, pp. 50.

lo sublime, es decir, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”¹³⁴.
Pues despierta los sentimientos de miedo, vértigo, vacío e infinitud en el sujeto.

Otra clase de placer ligado a una pasión más intensa que la satisfacción es el dolor y la cercanía de la muerte que afecta el alma.

El dolor actúa más fuerte que el placer, así en general, la muerte es una idea que afecta mucho más que el dolor; porque hay muy pocos dolores que no son preferido a la muerte; lo que hace que el dolor, si me permite decirlo así, sea más doloroso es que se considera a éste un emisario de aquella reina del terror. Cuando el peligro o el dolor presionan demasiado cerca son incapaces de causar cualquier placer y son simplemente terribles; pero a cierta distancia y con algunas modificaciones, pueden ser y son, encantadoras, como lo experimentamos todos los días¹³⁵.

El deleite que proviene del terror de lo sublime se distingue del puro pavor y del placer positivo. Del pavor porque supone una distancia con respecto a éste, y un cierto estar resguardado ante los poderes, las dimensiones o espacios que perturban los sentidos y el ánimo.

Proviene del placer positivo porque éste lo causa y porque la naturaleza del deleite es diferente. Junto al terror está el asombro, que determina la suspensión de todos los movimientos del alma en la forma de un terror. “La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza... es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror”¹³⁶.

El terror en lo sublime está vinculado a la conciencia de la desproporción que se da entre los poderes telúricos y cósmicos y la frágil presencia de lo humano, en un mundo apartado del centro y destinado a la ruina.

“La mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los

¹³⁴ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 35.

¹³⁵ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 36.

¹³⁶ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 49.

anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto¹³⁷.

Los terrores están vinculados a privaciones: privación de la luz, terror a las tinieblas; privación del prójimo, terror a la soledad; privación del lenguaje, terror al silencio: privación de los objetos, terror al vacío; privación de la vida, terror a la muerte. Lo que aterroriza, señala

La oscuridad es necesariamente algo muy terrible... la noche considerada como enorme se agrega a nuestro temor, en todos los casos peligro, y en la medida que las nociones de fantasmas y duendes, de los cuales ninguno puede formarse ideas claras que afecta a las mentes que dan crédito a los cuentos populares sobre tal tipo de seres¹³⁸.

En la naturaleza, las imágenes oscuras, confusas, inciertas tienen un gran poder sobre la fantasía para formar grandes pasiones, que aquellas que son claras y definidas. Por ello, los edificios calculados para producir una idea de lo sublime son más bien oscuros y sombríos¹³⁹.

Este terror sublime no se puede mostrar, porque se oculta dejando tras de sí el silencio y el terror. La imaginación se ve arrastrada a un estado de horror, hacia lo oscuro, incierto y confuso. Este horror implica un placer estético obtenido de la conciencia de que esa percepción es una ficción.

Tanto una luz demasiado intensa como la total ausencia de luz son sublimes, en el sentido de que pueden nublar la visión del objeto. Sin embargo, "una gran claridad, ayuda poco a afectar las pasiones, ya que es en cierto modo un enemigo de todos los entusiasmos."¹⁴⁰

¹³⁷ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 49.

¹³⁸ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 50.

¹³⁹ Cfr. Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 68.

¹⁴⁰ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 51.

La oscuridad, la incertidumbre, la eternidad, causan una impresión más sublime precisamente porque guardan en sí el objeto del temor. El sentimiento de lo sublime sobrepasa limitaciones de lo terrorífico, lo desmesurado, lo irracional y caótico. El terror está unido a la grandeza, a la magnificencia, al infinito, y, sobre todo, al poder. Este último extrae toda la sublimidad del terror que generalmente le acompaña.

4. EL PODER DEL PODER

Ese poder deriva toda su sublimidad del terror con el que generalmente es acompañado. El terror y lo inconcebible, todo lo que es de alguna manera capaz de excitar las ideas de dolor y peligro, todo lo que de algún modo es terrible, o versa acerca de objetos terribles, y que opera por el poder.

No conozco nada sublime, que no sea una modificación del poder... La idea de poder, a primera vista, parece de la clase indiferente, pero también pertenece al dolor o al placer. Pero, el afecto que surge de la idea de gran poder, está muy alejada de ese carácter neutral. Para las primeras, hay que recordar, que la idea del dolor, en su más alto grado, es mucho más fuerte que el más alto grado de placer, y que conserva la misma superioridad a través de todas las gradaciones especiales¹⁴¹.

Lo sublime aparece unido al poder en tanto encierra la amenaza del dolor y el peligro, es puesto como terror psicológico. No hace falta que el peligro sea real, basta con que la amenaza del mismo pueda causar el sentimiento de lo sublime. En el fondo es una desesperanza, una especie de grito imposible que ronda lo *figural* como una escritura no escrita.

El poder no se deja dar forma, es campo de tensión. El poder en tanto sublime excede toda medida de los sentidos. "El dolor es siempre infligido por un poder de alguna manera superior, porque nunca nos sometemos a dolor de buena gana. Así que la fuerza,

¹⁴¹ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 55.

la violencia, el dolor y el terror, son ideas que se apresuran en la mente juntos”¹⁴². Se trata de una idea producida por la mente, la más terrible que ésta pueda percibir.

Lo que está en juego en Burke es la posibilidad de redefinir lo político, abandonando el plano teórico que pretende hegemonizar el discurso de la acción. “Ese poder deriva el terror con que generalmente está acompañado, aparecerá evidentemente en su efecto en los muy pocos casos en que es posible considerar su capacidad de hacer daño con su fuerza”¹⁴³.

Se trata es de mostrar los límites de una filosofía política que pretende legitimar las proposiciones que intenta restablecer una unidad histórico-político exigida por la angustia ante lo inconmensurable.

El poder que surge de la institución en Reyes y los comandantes, tiene la misma conexión con terror. Soberanos se tratan con frecuencia con el título de la siniestra Majestad. Y se puede observar que las personas jóvenes, poco familiarizado con el mundo, y que no se han utilizado para hombres de enfoque en el poder, comúnmente se golpeó con un temor que quita el libre uso de sus facultades¹⁴⁴.

El poder restablece la unidad de lo histórico-político. La idea de inconmensurabilidad que sirve en el pensamiento para el dominio. “De hecho las ideas de dolor y, sobre todo, de la muerte, son tan que afectan, mientras seguimos en presencia de lo que se supone que tiene el poder de infligir a cualquiera, es imposible ser perfectamente libre de terror”¹⁴⁵.

El poder expresado como terror configura la experiencia de lo sublime, al ser inaccesible está vinculado al interior de la conciencia. Ya que se establece la relación entre el sujeto y el interior de lo que no percibe como objeto, por otra parte el sujeto se toma a sí mismo como objeto de observado.

¹⁴² Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 55.

¹⁴³ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, pp. 55-56.

¹⁴⁴ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 57.

¹⁴⁵ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 55.

Debemos recordar, que la idea de dolor, en su más alto grado, es mucho más fuerte que el mayor grado de placer; y que conserva la misma superioridad a través de todas las graduaciones subordinadas. De ahí es que cuando las posibilidades de igual grado de sufrimiento o disfrute en cualquier tipo de igualdad, la idea del sufrimiento debe prevalecer¹⁴⁶.

En la medida en que se mueven las reglas, que tienden a establecer las paradojas y el azar, éstas se convierten en lo bastante sutiles para extraer el interior de las cosas; esa capacidad para imponerse a la naturaleza humana descubre lo incierto que ante el poder se encuentra ésta.

Cuando contemplamos a Dios, sus atributos y su funcionamiento vienen unidos a la mente y forman una especie de imagen sensible, que como tal es capaz de afectar la imaginación... al mismo tiempo que contemplamos un objeto tan vasto de la omnipotencia, que se encuentra en todas partes con su omnipresencia, nos resistimos a la pequeñez de nuestra propia naturaleza, y en cierto modo aniquilado antes que él... Si nos regocijamos, nos regocijamos con temblor, y al mismo tiempo que estamos recibiendo los beneficios, no podemos dejar de estremecernos ante un poder que puede conferir beneficios de importancia tan poderosa¹⁴⁷.

El poder genera una incertidumbre de queda sin análisis; una perplejidad que pierde las condiciones de un proceso que no recupera las cosas de sí misma.

¹⁴⁶ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 55.

¹⁴⁷ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 58.

5. VASTEDAD E INFINITUD

La inmensidad de la extensión o infinitud del universo produce en el observador un placer por su propia insignificancia y de su pequeñez en la naturaleza. “Una dimensión de grandeza es una causa poderosa de lo sublime. Esto es demasiado evidente, y la observación muy común, que necesita la ilustración: no es tan común a considerar en qué forma la grandeza de la dimensión, amplitud de la extensión o cantidad, tiene el efecto más llamativo”¹⁴⁸. Todo lo que es terrible con respecto a la vista, es sublime también en grandes dimensiones porque se manifiesta como una cosa que puede causar temor.

En el espectador, ante la vastedad y la infinitud se siente como una partícula aislada, un ser frágil que al menor golpe de aquellas fuerzas puede ser aniquilado; está desamparado frente a la naturaleza entregado a la inmensidad; es una nada evanescente frente a poderes enormes.

Me inclino a imaginar también, que la altura es menos grande que la profundidad, y que somos más golpeados al mirar hacia abajo desde un precipicio, que mirando a un objeto de la misma altura, pero de que no soy muy positivo. Una perpendicular tiene más fuerza en la formación de lo sublime, de un plano inclinado, y los efectos de una superficie rugosa y quebrada parece más fuerte que cuando es lisa y pulida¹⁴⁹.

La grandeza de la dimensión, la amplitud de medida o la cantidad tienen el efecto más llamativo por lo que son causa majestuosa de lo sublime. Las formas de gran forma y gran dimensión privan el ánimo para obrar y raciocinar, porque infunden miedo y una aprehensión de la pena o de la muerte.

Al estar enfrentado a la vastedad de la naturaleza el sujeto no es más que una representación, en la cual se halla incapacitado a las ideas, ajeno a todo querer y a toda necesidad. Es la completa impresión de lo sublime. Aquí está causada por la visión de un

¹⁴⁸ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 61.

¹⁴⁹ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 61.

poder que amenaza con destruirlo superándolo sin comparación alguna. “Otra fuente de lo sublime es infinito... Infinito tiene una tendencia a llenar la mente con ese tipo de horror delicioso, que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime”¹⁵⁰.

En forma totalmente inmediata aparece esa impresión de lo sublime en lo infinito, través de un espacio que es pequeño en comparación con el Universo; y actúa en toda su magnitud sobre el individuo, al cual le imprime su infinita pequeñez en la medida de todo su ser. Lo infinito no puede convertirse en objeto de los sentidos.

Esta impresión la produce un espacio vacío que rebasa la percepción, es decir, un espacio abierto más allá de la inmediata percepción, sin limitación de toda dimensión. El ojo no puede percibir los límites de lo infinito, ya que lo infinito se manifiesta como número indefinido, que la imaginación no puede reunir.

Un horizonte ilimitado, bajo un cielo completamente despejado y en el más profundo silencio, es como una llamada a la seriedad, a la contemplación desligada de todo querer y de su miseria. Tal aspecto da a tal entorno, solitario y quieto, un toque de sublimidad. Pues, al no ofrecer ningún objeto, ni favorable ni desfavorable a la voluntad necesitada de un continuo aspirar y alcanzar, sólo queda el estado de pura contemplación.

La infinitud proporciona la desmedida de la capacidad para soportar o desear la vastedad. Ofrece así de lo sublime un grado máximo, que surge de esa impresión ante la magnitud del espacio-tiempo cuya inmensidad reduce al individuo a la nada.

La consideración de la infinita magnitud del mundo en el espacio-tiempo penetra en la conciencia sin poder asir la inmensidad del Universo, entonces allí es sujeto se siente reducido a la nada, un mero cuerpo vivo, un efímero fenómeno desapareciendo fundido en la nada, al igual que una gota de agua en el océano.

¹⁵⁰ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 62.

Los signos de lo sublime, en Burke, son expresados en la fuerza de los animales salvajes que excede toda utilidad, el poder del soberano, de la naturaleza o de la divinidad que crecen en la imaginación mientras el individuo se hace cada vez más pequeño; ya que las formas y espacios de grandes dimensiones parecen infinitas y saturan la mente de ese horror delicioso que constituye lo sublime.

Frente a tal espectro de la propia nada, frente a esa imposibilidad se alza la conciencia de que todo ese infinito existe en la representación, sin modificación del sujeto que descubre en él mismo la individualidad, que es el soporte necesario y condición de todos los mundos y todos los tiempos.

Magnificencia es también una causa de lo sublime. Una gran profusión de cosas que son espléndidas o valiosas en sí mismas es algo maravilloso. El cielo estrellado, a pesar de que ocurre tan frecuentemente en nuestro punto de vista, nunca deja de excitar a una idea de grandeza. Esto no puede ser a causa de las propias estrellas, consideradas por separado. El número es sin duda la causa¹⁵¹.

La percepción de una fuerza enorme y enigmática son el origen posible de la magnificencia del cielo estrellado o de una vertiginosa proliferación de imágenes en la poesía; “también hay muchas descripciones de los poetas y oradores, que deben su sublimidad de una riqueza y profusión de imágenes, en los que es tan deslumbrado como la mente para que sea imposible atender a la coherencia exacta y el acuerdo de las alusiones, que debemos requerir en cada ocasión”¹⁵².

La luz cegadora del sol o la brusca transición de la máxima luz a la máxima oscuridad y viceversa; el ruido sutilmente pavoroso del trueno y de las tormentas; y finalmente, todas las privaciones o ausencias, donde el individuo padece la angostura de su ser y la atracción de la nada: el vacío, la oscuridad, la soledad y el silencio.

¹⁵¹ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 66.

¹⁵² Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 66.

Imágenes nobles y poéticas consisten “En las imágenes de una torre, de un arcángel, la salida del sol a través de la niebla, un eclipse, la ruina de los monarcas, y las revoluciones de los reinos. La mente se apresura a salir de sí misma, por una multitud de imágenes grandes y confusas que la afectan, ya que son abundantes y confusas”¹⁵³.

La magnitud del mundo que inquieta a la imaginación se muestra como un sentimiento de que en algún sentido se es con el mundo. La sublimidad surge en la contemplación de lo que por su grandeza puede ser calificado de absoluto, es un modo de contemplar lo que abruma. La contemplación de lo sublime lo es de esa grandeza; una contemplación en la que el sujeto pierde lo que es presintiéndose en ese horizonte, como nada.

Lo sublime admite sólo lo grande, lo menos cuantificable, lo más complicado de explicar y lo más poderoso porque toca de manera directa la fibra emocional. La luz de la luna iluminando un busto sobre un panteón, con las siluetas entrecortadas de ramas sin hojas proyectando su sombra es algo sublime que hace vibrar resortes sensibles en lo más profundo del sujeto; éste siente cierta congoja quedando el alma embargada por terror de lo sublime.

¹⁵³ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 53.

6. EL NO-SUCEDER

Para que el terror se mezcle con el placer y componga con él el sentimiento sublime es preciso que la amenaza que lo genera quede suspendida, mantenida a distancia, contenida. Nos dice Lyotard, ese “*suspense*, esa disminución de una amenaza o un peligro, provoca una especie de placer que, sin duda, no es el del una satisfacción positiva, sino más bien de un alivio”¹⁵⁴.

El alma está petrificada de estupor, inmovilizada como si estuviera muerta. El alma se entrega a la agitación entre la vida y la muerte. Para Burke, señala Lyotard, “lo sublime ya no es cuestión de elevación... sino de intensificación”¹⁵⁵. De allí que:

La pasión causada por lo grande y sublime en la naturaleza, cuando esas causas operan más poderosamente, es el asombro; y asombro es ese estado del alma, en el que se suspenden todos sus movimientos, con cierto grado de horror. En este caso la mente está completamente llena de su objeto, no puede atender a cualquier otro, en consecuencia no puede la razón concertar con ese objeto que la ocupa. De ahí surge el gran poder de lo sublime, que lejos de ser producido por ésta anticipa nuestros razonamientos y nos avasalla con una fuerza irresistible. Asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su más alto grado; los efectos inferiores son reverencia, admiración y respeto¹⁵⁶.

Esta forma de suspense-deleite ante un objeto muy grande y poderoso amenaza al alma con privarla de todo suceso, la sacude de asombro. Es la afirmación de todo el poder y la conciencia de la carencia, de la finitud ante lo absoluto; el individuo ante el peligro.

Esta pasión tan eficaz no despoja la mente de todos sus poderes para actuar y razonar con miedo. El miedo por ser una aprehensión de dolor o muerte funciona de manera similar al dolor real. Por lo tanto, lo que es terrible, con respecto a la vista, es demasiado sublime, si esta causa de

¹⁵⁴ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 104.

¹⁵⁵ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 104.

¹⁵⁶ Edmund Burke. Of the Sublime and Beautiful, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 49.

terror está dotada con la grandeza de las dimensiones o no es imposible mirar nada como insignificante o despreciables, puede ser peligroso”¹⁵⁷.

Las pasiones arrolladas por lo sublime van a la búsqueda de afecciones intensas, que intentan realizar combinaciones sorprendentes, insólitas y extravagantes. El conflicto es que *suceda* algo en lugar de nada; a esto lo denomina Lyotard la «privación suspendida»¹⁵⁸.

Una baja trémula, un sonido intermitente... producen lo sublime... la noche aumenta nuestro terror, tal vez más que cualquier otra cosa en nuestra naturaleza, cuando no sabemos lo que nos puede pasar a nosotros, tememos lo peor que puede suceder; por lo que, la incertidumbre es tan terrible, que a menudo tratamos de deshacernos de ella por el peligro de un daño cierto. Algunos sonidos bajos, confusos e inciertos nos dejan en la misma terrible ansiedad sobre cuáles serán su causa; o no hay luz o una luz incierta sobre los objetos que nos rodean¹⁵⁹.

La apuesta fundamental, según Lyotard, de la estética burkeana es mostrar que lo sublime es suscitado por la amenaza de que no suceda nada más¹⁶⁰. Esto es, “que el *sucede* no suceda, deje de suceder”¹⁶¹. Lo que queda en suspenso sin saber si ocurre o deja de ocurrir.

Un comienzo repentino o un cese repentino de un sonido, de cualquier fuerza considerable, tiene el nombre de poder... En todo lo repentino e inesperado, que está pronto a reiniciar tenemos una percepción del peligro, y nuestra naturaleza está alerta para protegerse de él. Se puede observar, que un solo sonido con algo de fuerza pero de corta duración si se repite después de largos intervalos tiene un gran efecto¹⁶².

La brusquedad, lo repentino adopta un carácter terrible; nuestro ánimo se vuelve cada vez más trágico: la elevación al conocimiento puro se produce con un decidido

¹⁵⁷ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 49.

¹⁵⁸ Cfr. J. F. Lyotard. *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 105.

¹⁵⁹ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 70.

¹⁶⁰ Cfr. J. F. Lyotard. *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 103.

¹⁶¹ J. F. Lyotard. *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 104.

¹⁶² Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 70.

apartamiento del interés de la voluntad; y al permanecer en el estado del conocimiento puro, aparece el sentimiento de lo sublime.

El sentimiento de lo sublime surge al percatarse el sujeto de la evanescente nihilidad del propio cuerpo ante la privación. Puesto que, “todas las privaciones, en general, son grandes, porque todas son terribles. La vacuidad, la oscuridad, la soledad y el silencio”¹⁶³. Por otra parte, el sujeto ante la privación no se halla más que como una mera representación, cuyo soporte se ha extraviado ante la naturaleza; surge el contraste entre la insignificancia y la dependencia del yo ante lo otro que lo anula.

Ya antes se ha señalado que la forma más fácil de desplazarse al estado de intuición pura se da cuando los objetos se prestan a ella, es decir, cuando por su forma variada y a la vez determinada y clara, se convierten fácilmente en representantes de su idea; en esto consiste la belleza en sentido objetivo.

Lo que inmediatamente le es negado, deja en suspenso la emoción, suprime toda resistencia hasta la nada; pero el sujeto permanece privado contemplando aquellos objetos terribles, ante esa imponente hostilidad de la cual se aparta desprendiéndose violentamente de su nada le llena el sentimiento de lo sublime. De allí que “lo inexpresable no reside en un allá lejos, otro mundo, otro tiempo, sino en esto: que suceda (algo). En la determinación del arte pictórico, lo indeterminado, el «sucede», es el color, el cuadro. El color, el cuadro, en tanto que ocurrencia, acontecimiento, no son expresables, y es esto lo que él tiene que testimoniar”¹⁶⁴

¹⁶³ Edmund Burke. *Of the Sublime and Beautiful*, New York, The Harvard Classics, 1956, p. 60.

¹⁶⁴ J. F. Lyotard. *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 98.

IV. LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA: PSEUDO LONGINO

1. NATURALEZA DE LO SUBLIME

Es propio de lo sublime expresar el conflicto entre la posesión de sentimientos elevados, las desgracias e infortunios que sufren hombres y dioses. Por ello tal sentimiento es máximamente padecido. Así, “cuando Homero nos presenta las heridas de los dioses, sus discordias, sus venganzas, sus lagrimas, sus cautiverios y sus pasiones de todo tipo, me parece que hace cuanto está en su poder para convertir a los hombres de la guerra de Troya en dioses y a los dioses, en cambio, en hombres”¹⁶⁵.

Lo que conduce a lo sublime es la desgracia del hombre moral. Pues al ser éste poseedor de pensamientos nobles y elevados cayendo en la desgracia es arrastrado sin misericordia por el infortunio. Cuanto más elevadas son las penas y los avatares del hombre virtuoso más sublime se expresa el sentimiento en la obra poética.

El poeta alcanza lo sublime al representar en toda su magnitud la pasión del hombre enfrentado a las circunstancias de su existencia. Para pseudo Longino, la *Odisea* no es sublime, pues Homero realiza en ésta una descripción de la vida familiar, más acorde con la comedia de costumbres¹⁶⁶.

Lo sublime, por otra parte, no es propio de espíritus envejecidos. Porque falta en éstos el calor y el ímpetu de la pasión; tales espíritus son más propensos a la reflexión pausada que a la pasión desbordada. La *Ilíada*, en la que se advierte la escasez de episodios y digresiones, es sublime porque está dominada por la pasión. La acción está en constante movimiento sobrecogiendo a mortales y dioses.

¹⁶⁵ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 9, 7. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p.162.

¹⁶⁶ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 9, 20. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 166.

La adversidad y el infortunio, en la *Ilíada*, se ciernen permanentemente sobre los personajes y las secuencias arrebatadas no permiten el reposo del alma. El poeta:

No pone límite al terror en ningún momento, sino que él describe más bien hombres que siempre y casi en cada ola están continuamente a punto de perecer. Y, por otra parte, al obligar a reunirse a preposiciones separadas por naturaleza y forzándolas a combinarse entre ellas, [...] atormenta el verso de la misma forma que el terror que cae sobre ellos¹⁶⁷

Lo sublime explora las pasiones hasta conmover lo irracional que hay en el alma. La expresión sublime nace en el alma irracional, y a ésta se dirige porque en ella se asienta la pasión. Por ello el poeta elige lo inesperado, lo inexplicable, lo inaprensible por medio de la libre configuración de imágenes arrebatadoras, que hacen que lo sublime irrumpa y remueva las emociones que anidan en el alma.

El sentimiento sublime se apodera del poeta, y éste lo encarna en el espectador transformando el alma en pasión vital. De este modo, se adueña del alma la alegría, el orgullo, el temor y es arrebatada por la narración poética. Lo sublime se apodera del alma pulverizando “como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador”¹⁶⁸.

Señala el pseudo Longino, “lo sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje... Pues el lenguaje sublime conduce a los que escuchan no a la persuasión sino al éxtasis”¹⁶⁹. Es lo sublime expresión elevada que tiene su grandeza en la pasión del poeta.

Es pasión lo sublime que seduce y arrebatada el espíritu y no es indiferente a éste. Tal arrebatado seduce al alma y la remonta hasta el centro mismo de la acción haciéndola participe de la narración poética.

¹⁶⁷ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 10, 6. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 168.

¹⁶⁸ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 1, 4. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 149.

¹⁶⁹ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 1, 3-4. Madrid, Editorial Gredos, 1979, pp. 148-149.

Sólo es sublime la pasión que conduce al alma hacia sentimientos elevados siendo su recuerdo duradero e indeleble¹⁷⁰. Lo sublime es la elevación del espíritu que puede alcanzar el éxtasis a través del lenguaje excelso del poeta apasionado.

Lo sublime es “un pensamiento desnudo y sin voz, por sí solo, a causa de esta naturaleza de contenido, causa admiración; así el silencio de Ayante en la *Nekyia* es grandioso y más sublime que cualquier palabra”¹⁷¹ Interioridad e intensidad del alma consigo misma, el recogimiento del alma en sí es propio de lo sublime. El recogimiento del alma es producto de la fuerza poética, no un movimiento de ella que deviene de un objeto externo.

El poeta trata apasionadamente lo sublime, de allí la preeminencia de la grandeza del alma; ya que el sentimiento sublime se establece entre las almas, en la que el poeta pone su espíritu a modo de impronta. Esta interioridad sienta las bases de la concepción moderna y contemporánea de lo sublime, en la que prevalece el factor del recogimiento anímico.

La naturaleza pasional de lo sublime convierte la estética del pseudo Longino en una estética de la pasión, una estética pasional o emocional. Pues de ella emerge y hacia ella está dirigida. Por ello precipita y antepone aprehensiones y temores en el alma pasional o volitiva. Es movimiento pasional, es un estado velado del alma opuesto a la razón, es la pura libertad emocional.

La pasión de lo sublime reúne en sí emociones encontradas que producen, al mismo tiempo, frío y calor, irracionalidad y sensatez, miedo y temor. Lo sublime produce una multiplicidad de emociones¹⁷², un sentimiento confuso por el cual el alma se encuentra arrebatada en sí misma.

¹⁷⁰ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 7, 3-4. Madrid, Editorial Gredos, 1979, pp. 157-158.

¹⁷¹ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 9, 2. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p.160.

¹⁷² Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 10, 3, Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 167.

Lo sublime es un arrebatado perezoso. En el alma se manifiesta la brevedad de la pasión a través de la superposición de imágenes que la seducen. El poeta arrebatado por lo sublime se eleva hasta participar de lo divino y “de la grandeza espiritual de la divinidad”¹⁷³.

Conmueve las pasiones más excelsas y los sentimientos más admirables. Él tiene su fin en la emoción, puesto que busca conmover. Lo sublime es una emoción inaprehensible e inexpresable que conduce al éxtasis¹⁷⁴.

Es una emoción, una pasión desconcertada. El sentimiento sublime es una pasión arrebatada y encontrada en sí misma, que se funda en lo volitivo. Lo sublime apela a la pasión que reside en el alma volitiva, y a ésta está dirigido todo el esfuerzo del poeta. En conmover y arrebatar toda emoción que en esta alma habita. Lo sublime se asienta en lo volitivo, su incomprehensibilidad radica en que es pura pasión.

Es indeterminado, perplejidad emocional, lenguaje pasional. Lo sublime agrada siempre y a todos¹⁷⁵. La estética de lo sublime está fundada en la pasión. Lo sublime no pretende trascender la pasión, pues ésta es su fundamento. La expresión y la participación estética se fundan en el alma.

Es arrebatamiento del alma, conmoción que arroja toda la plenitud del alma. Ésta es llevada fuera de sí por la pasión, por el temor, la ira, el desaliento y recogida nuevamente en sí por la pasión desbordada. En lo sublime el éxtasis es intensidad, privación y arrebatado. El éxtasis sublime es conmoción absoluta.

Lo sublime es temporal. El poeta debe considerar el momento justo para producir el efecto arrebatador, si éste no actúa en el momento adecuado lo sublime no es alcanzado, y la expresión poética se convierte en algo fatuo y fútil. Lo sublime necesita del tiempo, es perezoso.

¹⁷³ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 36, 1, p. 203.

¹⁷⁴ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 1, pp. 148-149.

¹⁷⁵ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 7, 3-4, pp. 157-158.

Lo sublime corresponde al reino de lo mudable, No es permanente ni en el poeta ni en el oyente. Es provocado. Pertenece al reino del lenguaje, es expresión poética que arrebatada. Es nobleza de espíritu y técnica retórica. Es expresión del alma.

Carece de causa inmutable y eterna. Es azaroso. Lo sublime siempre es un acto único, sin divisiones ni grados. Es un sentimiento pleno, que se inicia y concluye en sí mismo.

El sentimiento de caída es fundamental para lo sublime. En la representación trágica, en el conflicto de las pasiones, en la vivencia del drama tiene su asidero la expresión sublime. Éste revive y reclama los apremios de la vida, en ellos encuentra su fuente. Lo sublime es arrebato que libera estéticamente al espíritu.

El mito, para pseudo Longino, es necesario porque es fuente permanente para la retórica. Es esencial para lograr el sentimiento sublime. La función del mito es emocional. Lo estética de lo sublime busca conmover. No pretende ni la verdad ni persuadir.

Lo sublime permanece en lo sensible. No pretende ninguna trascendencia metafísica. Es simultáneamente afirmación y negación. No es autónomo, no es en sí mismo. Es interdependencia entre poeta y oyente, es una relación necesaria.

2. CAUSAS DE LO SUBLIME

Pseudo Longino en su tratado indaga la estética de la palabra en el sentido estilístico que la retórica clásica le había asignado. El tratado concibe lo sublime como una majestad del lenguaje que busca el correlato emocional del alma a través de la poesía y la prosa. Persigue el entusiasmo en una mezcla de placer, admiración y sorpresa; lo que se impone es el brillo del relámpago, que todo lo eclipsa, sobre el espíritu del espectador.

El lenguaje sublime proviene tanto de la naturaleza como del arte. El pensamiento elevado y el arrebató emocional son atributos del alma más que fórmulas de estilo. La disposición de las figuras y la nobleza en la expresión y el tono, en cambio, son fuentes de sublimidad que obedecen más al estudio que a la buena fortuna.

El patetismo sublime se diferencia de la emoción trivial y, sobre todo, del discurso inflado de los oradores, cuya grandilocuencia es proporcional a su pobreza de sentimiento. No hay que confundir el arrebató, que el genuino esplendor del lenguaje produce, con el furor de naturaleza divina.

La elevación del ánimo y del pensamiento por sobre los límites de lo percibido, no conducen hacia un más allá de lo humano. En el Pseudo-Longino, lo sublime es la promoción de lo humano hacia su máxima realización frente al enorme espectáculo del mundo: la admiración se vuelve sobre el oyente como si fuera él mismo el creador de la frase que acaba de escuchar, un arrebató cuyo resorte es el amor por lo inconmensurable. Lo sublime conduce, paradójicamente, a la revelación de la angostura del mundo frente al ilimitado afán del espíritu por intentar saltar los márgenes de la naturaleza.

Según el concepto original de Longino, que sería recuperado por filósofos y críticos de arte posteriores, lo sublime se caracteriza por una pasión extrema que produce en quien lo percibe una pérdida de la racionalidad, una filiación total con el proceso creativo del artista y gran placer estético.

Para Longino, una obra sublime tiene grandeza, no depende de la forma, prescinde de opiniones, se dirige más al interior, a la cualidad psicológica. Lo sublime sobrepasa todo límite de la pasión. Lo sublime es incontinente; lo sublime extravía las formas; lo sublime involucra y sorprende; en lo sublime el objeto desaparece. Lo sublime se sumerge en un océano de pasiones turbulentas. Lo sublime puede llegar a producir dolor en vez de placer.

En este aspecto, el pseudo Longino critica a Cecilio de Calatte, en particular, y a la escuela de Apolodoro de Pergamo (Aticista), en general; ya que esta escuela considera que la retórica es una ciencia, y considera, siguiendo a Aristóteles, que es posible reglamentar la retórica por medio de principios racionales y científicos.

Para los aticistas, la retórica debe ser ejercida por medio de argumentos racionales apoyándose en los hechos y la experiencia; no en la ilusión, la sugestión, el embelesamiento, la exaltación y el éxtasis. La retórica debe fundarse, según éstos, en cánones racionalmente sistematizados, ya que ésta es un saber de formas objetivas. El aticismo es fiel a Demóstenes y sobre todo a Lisias, para quienes el discurso debe ser: demostrativo, sin ornamento y sin seducciones pasionales.

Para pseudo Longino, el aticista está en un error al afirmar que lo patético y lo sublime son una y la misma cosa. Por el contrario, éste afirma que “existen pasiones que no tienen nada que ver con lo sublime y que son insignificante, como los lamentos, las tristezas y los temores; y, a su vez, hay muchas veces sublimidad sin pasión”¹⁷⁶.

Cecilio considera que la pasión no contribuye a lo sublime y no debe ser considerada con respecto a éste. En cambio, pseudo Longino considera “que nada hay tan sublime como una pasión noble, en el momento oportuno, que respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales que convierte a las palabras en algo divino”¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 8, 2. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 159.

¹⁷⁷ Pseudo Longino. Sobre lo Sublime 8, 4. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 159.

Lo sublime, para Cecilio de Calatte, se alcanza por medio de la perfección técnica, y ser sometido a las reglas técnicas de la retórica. Para pseudo Longino, no es posible reducir lo sublime a la técnica, por cuanto la grandeza del alma no se adquiere por enseñanza técnica¹⁷⁸. Pseudo Longino es partidario del poeta arrebatado acentuando el carácter pasional y el talento innato de éste.

La escuela de Teodoro de Gadara (Asianista), por el contrario, de la cual es partidario pseudo Longino, considera que la retórica no es una ciencia sino un arte práctico. Los asianistas asignan a la pasión y al sentimiento el papel predominante en la oratoria. Lo más importante es excitar la parte afectiva e irracional del alma¹⁷⁹. Para ello el discurso debe ser pomposo y metafórico.

El asianismo sigue a Isócrates, para quien el discurso no sólo debe convencer, sino persuadir, mover las pasiones y conmover. En este sentido, pseudo Longino señala “el lenguaje sublime conduce a los que escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis”¹⁸⁰

Según Longino, cinco son las causas para alcanzar lo sublime, a saber:

La primera y más importante es el talento para conseguir grandes pensamientos... La segunda es la pasión vehemente y entusiasta. Pero estos dos elementos de lo sublime son, en la mayoría de los casos, disposiciones innatas; las restantes por el contrario, son productos de un arte: cierta clase de formación de figuras (éstas son de dos clases, figuras de pensamiento y figuras de dicción), y, junto a éstas la noble expresión, a la que pertenecen la elección de palabras y la dicción metafórica y artística. La quinta causa de la grandeza de estilo y que encierra todas las anteriores, es la composición digna y elevada¹⁸¹.

Las causas de lo sublime son de dos tipos. Las causas innatas y las técnicas. Las innatas son: el talento del poeta para concebir grandes pensamientos y la pasión

¹⁷⁸ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 1. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 149.

¹⁷⁹ Cfr. Rosario Assunto. Naturaleza y razón en la estética del setecientos. Madrid, Editorial Visor, 1989, pp. 17-18. Ver, además, David Estrada. “Quintiliano: aticismo y asianismo”. Estética, Barcelona, Editorial Herder, 1988, pp. 51-57.

¹⁸⁰ Pseudo Longino. Sobre lo sublime, I 4, Madrid, Editorial Gredos, 1979, pp. 148-149.

¹⁸¹ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 8, 1-2. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p.158.

vehemente y entusiasta de éste. Las causas técnicas, por su parte, son: la formación de figuras (la figura de pensamiento y de dicción); la expresión noble y la grandeza del estilo.

Las causas innatas están constituidas por las particularidades psicológicas del poeta; éste estará dotado por naturaleza del poder de expresión, por la fuerza expresiva capaz de aspirar a la grandeza de lo sublime. A través de esta fuerza, el poeta trasciende la simple acción de comunicar hechos, de manifestar deseos y sentimientos.

El poder de expresión revela una aptitud plena para el entusiasmo y el éxtasis que no se da en el poeta común. Pseudo Longino, consecuente con la escuela asianista, otorga preeminencia a la “natural grandeza de espíritu”¹⁸² del poeta.

El talento y la pasión impetuosa constituyen la causa primera de lo sublime, que es potencia generadora. La pasión arrebatadora hace al lenguaje sublime y conduce al espectador al éxtasis. Lo que arrebatara y es maravilloso va acompañado del asombro, éste siempre es superior a la persuasión y a lo que sólo es agradable¹⁸³.

Es condición necesaria que el poeta sea de espíritu elevado y noble, ya que sólo son sublime las palabras de quien tiene pensamientos profundos, pues “el lenguaje sublime se encuentra en hombres dotados de pensamientos elevados”¹⁸⁴. Quien posee estas características es el verdadero poeta. Por el contrario, quien posee un espíritu mezquino, pensamientos y hábitos bajos no realiza nada digno de admiración ni de estima¹⁸⁵. En consecuencia, no puede aspirar a lo sublime.

La imitación, la amplificación y la imaginación son elementos retóricos complementarios a las causas innatas y cualidades adjuntas a éstas. Con respecto a la imitación, el poeta al trabajar sobre un pasaje que demanda sublimidad debe imaginar como “hubiera dicho eso mismo Homero, cómo lo hubieran hecho sublime Platón o

¹⁸² Pseudo Longino. Sobre lo sublime 9, 1. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 160.

¹⁸³ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 1. Madrid, Editorial Gredos, 1979, pp. 148-149

¹⁸⁴ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 9, 3-4. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 160.

¹⁸⁵ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 9, 3. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 160.

Demóstenes o en su historia Tucídides”¹⁸⁶. Pues imitando los más grandes modelos literarios adquiere el estilo de aquellos.

La ampliación acumula los detalles y los tópicos del discurso e insiste en el motivo central del tema. La correcta amplificación logra “el desarrollo de un lugar común o por la vehemencia o por insistencia en circunstancias o argumentos o por una cuidadosa construcción de acciones o emociones”¹⁸⁷.

La imaginación, por su parte, es el medio adecuado para “producir grandeza, elevación y vehemencia en el lenguaje. En este sentido las usamos nosotros, pero algunos las llaman figuraciones mentales. Pues se designa comúnmente por imaginaciones a todo pensamiento capaz de cualquier forma de producir una expresión”¹⁸⁸.

La imaginación en la retórica contribuye a la pasión, y por medio de ésta se alcanzan momentos sublimes. La imaginación es para el arte el motivo psicológico más importante, ya que ésta realiza una selección libre entre la abundancia de motivos combinándolas libremente.

Las causas técnicas, por su parte, son producto del estudio y de la aplicación de los métodos e instrumentos de la retórica. Aun cuando la grandeza del espíritu tiene primacía sobre la técnica, el poeta debe educarse en el arte de la retórica, ya que nada debe quedar al azar; éste debe hacer uso de su intuición y de la inspiración natural, además de hacer uso de los recursos retóricos para alcanzar el sentimiento sublime.

El método de la retórica fija los límites del discurso y determina el momento oportuno que conduce a lo sublime, ya que “los grandes genios son especialmente

¹⁸⁶ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 14, 1. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 173.

¹⁸⁷ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 11, 2. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 169.

¹⁸⁸ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 15, 1. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 174.

peligrosos, confiados a sí mismos, sin disciplina, sin apoyo y sin lastres, abandonados a su solo impulso y a su ignorante temeridad”¹⁸⁹.

Las causas técnicas, antes indicadas, son los instrumentos técnicos de los que hacen uso la retórica para alcanzar lo sublime. Entre las figuras retóricas tenemos el juramento, que imprime a la acción grandeza, arrogancia, temeridad y acrecienta las emociones de los espectadores. El poeta en un momento dado detiene el discurso y realiza el juramento con vehemencia conduciendo a los oyentes hacia lo sublime.

Demóstenes dirigiéndose a los helenos los encomia “No, vosotros no habéis cometido falta alguna; no, os lo juro por los que se expusieron al peligro en Maratón”¹⁹⁰. Por medio del juramento, Demóstenes convierte a los antepasados en dioses de los helenos.; transforma “la naturaleza de la demostración en un pasaje sublime y patético en grado sumo y dándole el poder de la convicción que hay en un juramento y sorprendente”¹⁹¹

El apóstrofe, como segunda figura retórica, consiste en cortar el discurso para dirigir la palabra con vehemencia a una persona presente o ausente aprisionando los sentimientos de los espectadores en una arrebatada pasión¹⁹².

El interrogar, el poeta inquiere vehemente al oyente. En las *Filípicas*, Demóstenes utiliza “el tono inspirado y el juego rápido de preguntas y respuestas y el modo como responde a sus propias objeciones, como si contestara a las de otro”¹⁹³. El poeta al interrogar ha de hacerlo con vehemencia para apasionar y arrebatar al oyente; pues quien es interrogado inesperadamente contesta con vigor.

El asíndeton, en cuestión, consiste en omitir las conjunciones con el objeto de dar rapidez a las frases y al discurso. Pues las frases rápidas y desconectadas, una de detrás de otra, producen la impresión de una agitación, éstas acosan y frenan el discurso. Para

¹⁸⁹ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 2, 1-2. Madrid, Editorial Gredos, 1979, pp. 149-150.

¹⁹⁰ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 16, 2. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 179.

¹⁹¹ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 16, 2. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 180.

¹⁹² Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 16, 2. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 179.

¹⁹³ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 18, 1. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 183.

reforzar el asíndeton es necesario reunir diferentes figuras, que dan movilidad, fuerza, persuasión al discurso.

Asimismo, el hipérbaton; el cambio en el número de persona en la oración; transformar los hechos pasados en presentes y transmutar los personajes de la narración, por ejemplo, cuando el poeta asume el papel del personaje de quien está hablando. Todas estas figuras y las anteriores constituyen parte de la primera causa técnica de las que hace uso el poeta para exacerbar las pasiones de los espectadores y alcanzar así lo sublime.

La segunda causa técnica está conformada por la correcta elección de las palabras. Tal elección conforma la noble expresión del discurso a través de la apropiada dicción metafórica del poeta. La elección de palabras justas y elevadas atrae y fascina al oyente; ya que ésta proporciona grandeza, fuerza, poder y cierto brillo a las palabras del poeta, éstas son “la verdadera luz del pensamiento”¹⁹⁴.

La elección de las palabras apropiadas conduce a la creación de las metáforas; ésta al ser apasionada e impetuosa arrastra en su movimiento a las pasiones. La metáfora logra que el discurso sea elegante y distinguido, con el objeto de lograr que los sentimientos se conviertan en un caudal de pasiones desbordadas¹⁹⁵.

No obstante, para pseudo Longino señorea la grandeza del espíritu y la virtud del poeta sobre la técnica. O acaso:

¿No preferirías tú ser Homero más que Apolonio?... en poesía lírica, ¿preferirías ser tú Baquílides más que Píndaro y en tragedia Ión de Quíos más que Sófocles? Pues los unos no tienen faltas y escriben con elegancia y finura, pero Píndaro y Sófocles, a veces, lo abrasan todo con su ímpetu, pero también se apagan con frecuencia incomprensiblemente y caen en los defectos más desafortunados¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 30, 1. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 194.

¹⁹⁵ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 32, 4. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 196.

¹⁹⁶ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 33, 4. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 199-200.

La composición de las palabras constituye la tercera causa técnica. La armonía del determina la grandeza del discurso en la consecución de lo sublime, pues excita el alma al suscitar diversas clases de palabra, de pensamientos, de acciones y melodías naturales a ésta. La armonía por medio de la combinación de sonidos introduce la pasión en el alma y hace a ésta participe de lo sublime.

3. DECADENCIA DE LO SUBLIME

Entre los diversos vicios que afectan la retórica y contribuyen a la decadencia de lo sublime está, en primer término, la grandilocuencia inadecuada, que es el abultamiento y la hinchazón inoportuna del discurso; ésta convierte al discurso en ampuloso, recargado y pomposo pero nunca en sublime¹⁹⁷.

La futilidad es otro de las corrupciones que rebajan la grandeza de lo sublime, pues lo fútil hace al discurso poético poco importante e insignificante. Lo pueril es opuesto a lo sublime, ya que lo pueril es bajo, mezquino y es el vicio retórico más innoble¹⁹⁸.

El dramatismo vacío y sin sentido ofrece un patetismo inoportuno y vacío. Puesto que el mismo es superfluo, innecesario o desmesurado donde el dramatismo ha de ser moderado¹⁹⁹. Tal vicio se da porque el orador desconoce el momento justo para dirigirse correctamente al espectador; el discurso se convierte en algo inoportuno.

El uso de frases que están excesivamente unidas, cortadas en sílabas breves y pequeñas hace que el discurso carezca de grandeza. La expresión que es excesivamente

¹⁹⁷ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 3, 1. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 151.

¹⁹⁸ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 3, 4. Madrid, Editorial Gredos, 1979, pp. 152-153.

¹⁹⁹ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 3, 5. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 153.

rítmica no es sublime; pues la grandeza del discurso queda truncada cuando ésta es demasiada abreviada²⁰⁰.

La causa de tales vicios se debe al afán de originalidad de los poetas. Éstos tras la búsqueda afanosa y trivial de nuevos pensamientos cometen todas las corrupciones posibles, que degradan lo sublime y hacen que éste carezca de grandeza. El poeta al querer innovar indiscriminadamente revela el agotamiento de los modelos clásicos y la decadencia del espíritu creador. Además, manifiestan en el poeta la pequeñez de espíritu, escasa imaginación y ausencia de talento.

La decadencia moral en la cual vive pseudo Longino —época del Emperador Calígula— no es ámbito apto ni para las acciones ni para los sentimientos sublimes. En este sentido, el tratado está afectado “por una incertidumbre, como si su tema, lo sublime, lo indeterminado, desestabilizara su proyecto didáctico”²⁰¹.

Donde reina la esclavitud no existe el sentimiento de lo sublime, porque el espíritu está constreñido a lo inferior y en él no existe la grandeza. En este contexto, el poeta al no ser libre carece de grandeza espiritual y es incapaz de aspirar a lo sublime. Donde reina la esclavitud no existe el sentimiento sublime porque el espíritu está constreñido a lo inferior y en él no existe la grandeza. La nobleza moral y la libertad de espíritu son condiciones esenciales para la concreción de lo sublime.

El verdadero poeta aspira a lo sublime porque es libre. Quien es esclavo tiene el alma disminuida. La esclavitud es cárcel del espíritu y ausencia de grandeza. Lo servil carece de la expresión sublime, por ser prisionero de lo mezquino; “la mitad de nuestro valor desaparece el día de la esclavitud”²⁰².

Ni en la esclavitud ni en la decadencia moral hay grandes pensamientos. En la esclavitud la belleza es vacía y lo sublime no tiene cabida. El afán de riquezas, el deseo

²⁰⁰ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 41, 3. Madrid, Editorial Gredos, 1979, pp. 210-211.

²⁰¹ J. F. Lyotard. Lo inhumano (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 98.

²⁰² Pseudo Longino. Sobre lo sublime 44, 4. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 214. Pseudo Longino cita a Homero.

de placeres bajos y el amor desmedido por el dinero hacen al hombre esclavo, éstos engendran en el alma: la vanidad, la soberbia y el libertinaje; hijos bastardos del alma pervertida²⁰³.

Aun cuando en este periodo la técnica alcanza su máxima perfección, el espíritu permanece yermo; ya que la perfección técnica no garantiza la libertad del espíritu.

«Parece que hemos aprendido desde la infancia a vivir en una esclavitud legal, casi envueltos en pañales desde nuestro aún tiernos pensamientos en las mismas costumbres y ocupaciones, y no hemos degustado la más bella y fecunda fuente de la literatura, a la libertad», dijo, «me estoy refiriendo, por lo que nosotros no seremos otra cosa que sublimes aduladores»²⁰⁴.

En quien permanece en la esclavitud y en la decadencia moral no hay grandes pensamientos, ni virtud por estar entregado a las bajas pasiones. Lo sublime no tiene cabida en la esclavitud. Puesto que el afán de riquezas, el deseo de placeres bajos y el amor por desmesurado por el dinero hacen al hombre esclavo, lo deshonran hasta lo más innoble y engendran en el alma la vanidad, la soberbia, el libertinaje que son hijos bastardos del alma pervertida²⁰⁵

Quien se entrega a la vanidad no aspira a pensamientos sublimes, pues envilece y degrada el alma. La búsqueda de la vida moral, de las pasiones elevadas cae en el olvido y lo noble perece. El goce inmediato y perecedero reina. El hombre vive en la indiferencia y el único propósito es alcanzar alabanzas y placeres, “pero nunca por alguna utilidad digna de emulación y de honor”²⁰⁶.

Para pseudo Longino, lo sublime es la valoración de aquello que en la naturaleza transgrede y supera el campo ordenado y concluido del arte clásico, esto implica una crisis en la estructura y en el sentido cultural de aquel arte²⁰⁷

²⁰³ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 44, 6. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p.215.

²⁰⁴ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 44, 3. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 214.

²⁰⁵ Cfr. Pseudo Longino. Sobre lo sublime 44, 6. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 215.

²⁰⁶ Pseudo Longino. Sobre lo sublime 44, 11. Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 216.

²⁰⁷ Cfr. Antonio Banfi. Filosofía del arte, La Habana, Ediciones ICAIC, 1967, pp. 143-144.

Ante la decadencia moral y la esclavitud de espíritu es necesario el pensamiento elevado que aspira a la libertad. El tratado *Sobre lo sublime* está dirigido contra la miseria de la retórica y la perfección literaria carente de espíritu. Es una acusación contra el arte esclavo que se complace en renunciar a la libertad.

EPÍLOGO

LA INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA: LO SUBLIME AHORA

Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*²⁰⁸ realiza un análisis iconográfico del *Nacimiento de Venus* y *La Primavera* de Botticelli. Botticelli, en el *Nacimiento de Venus*, representa pictóricamente el mito del nacimiento de Afrodita.

El mito en cuestión ha sido narrado por Hesíodo en la *Teogonía*. Según el mito, Cronos castra, instado por Gea su madre, a Urano, quien es su padre; y lanza al mar los genitales del dios, de cuya carne inmortal brota una blanca espuma de la cual nace Afrodita²⁰⁹.

Sostiene Trías que el fundamento arcano del *Nacimiento de Venus* es lo siniestro, que se oculta bajo el agua seminal de la que nace Afrodita, esto es, la mutilación de Urano. Lo cual otorga a la obra de Botticelli un carácter sublime.

Señala que la “belleza primera se representa desnuda, sin velos, en escenario elemental —mar y cielo abierto— surgiendo de la Unidad, como primera y originaria manifestación de lo inefable”²¹⁰. Damascio (siglo VI d. C.) es quien hace uso del término inefable, que escinde la experiencia de lo Uno en dos realidades; por un lado, la experiencia de lo puro racional; por el otro, la experiencia de lo puro irracional. De este modo, Damascio coloca un trasfondo a lo real que designa con el término de lo inefable²¹¹.

La Afrodita celestial, hija de Urano, es “el primer velo, un paradójico que en cierto modo es revelación pura, presencia sin reverso y sin secreto, pura patencia; pero que en

²⁰⁸ Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984.

²⁰⁹ Cfr. Hesíodo. *La Teogonía*. Barcelona, Editorial Iberia, 1972, pp. 100-101.

²¹⁰ Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984, p.58.

²¹¹ Cfr. Émile Bréhier. *La filosofía de Plotino*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1953, pp. 199-200.

otro sentido es recubrimiento de algo tenebroso, abismal, y como veremos siniestro”²¹². Oculta el acto cometido por Cronos, la castración de Urano. Oculta lo no representable.

Está omitida la revelación siniestra del acto inaugural precedente al que remite y en el que se fundamenta la presencia entrevista de la belleza: ésta es revelación fugitiva, instantánea, suspendida y sorprendida por un instante ante nuestros ojos atónitos, de algo resplandeciente que tiene por soporte un fondo terrible y tenebroso... Lo bello es ese comienzo de lo terrible que los humanos podemos todavía soportar. Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto y secreto, se ha revelado, se ha hecho presente ante nuestros ojos²¹³

El ocultamiento no permite que aparezca lo impresentable, es la presencia-ausencia del contenido; no obstante, ofrece al espectador un motivo solaz y placer. El nacimiento de Afrodita muestra lo impresentable en la presentación misma; aquello que niega el solaz de la forma adecuada.

Sólo el consenso de un buen gusto hace posible compartir lo inaprehensible, aquello que busca nuevas presentaciones para impartir un nuevo sentido de lo impresentable. El parricidio “esa crueldad y ese carácter siniestro sirven a los neoplatónicos florentinos para alegorizar el pasaje de la Unidad primera a la primera hipóstasis... El paso de lo Uno a la originaria división y escisión es pensado profundamente, como catástrofe y cataclismo y se echa mano para describirlo simbólicamente de las mitologías más terribles”²¹⁴.

Lo siniestro inhibe todo razonamiento por una fuerza irresistible y arrebatadora. Las pasiones que provoca en el alma son poderosas, tanto que el alma parece quedar suspendida, paralizada, horrorizada. Todo aquello que provoque temor es algo sublime; ya que el principio dominante en lo sublime es el terror.

Para Lyotard, esta contradicción del sentimiento sublime es el conflicto que se presenta entre las facultades del sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de

²¹² Eugenio Trías. Lo bello y lo siniestro, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984, p.58.

²¹³ Eugenio Trías. Lo bello y lo siniestro, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984, p. 74.

²¹⁴ Eugenio Trías. Lo bello y lo siniestro, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984, p. 73.

presentar una cosa , tal vez, de no poder representar lo que se concibe, pues lo sublime contiene la imposibilidad de no poder ser representado.

Lo sublime descubre el poder de sobreponerse a las limitaciones de las facultades receptoras, y encuentra algún tipo de placer allí donde la integridad física está en juego. De esto resulta un tipo de placer asociado al displacer. Los sentimientos y las emociones se desplazan desde lo frecuentado a lo estético. Lo que suscita lo sublime es un placer que proviene de un pesar; la pena y la angustia son condiciones necesarias para lo sublime.

Aun cuando la estética moderna es una estética de lo sublime; permite que aparezca lo impresentable únicamente como falta de contenido; pero la forma debido a su coherencia identificable continúa ofreciendo al espectador un motivo de solaz o placer.

El sentimiento de lo sublime soporta, a la vez, la dualidad entre el placer y la necesidad. El placer, en lo sublime, es provocado por la percepción de ese peligro que soporta a la destrucción de sí mismo. Peligro que es terror y dolor, que en su ocultamiento se muestra presente sin poder llegar a ser expresado.

Barnett Newman en su obra *Vir Heroicus Sublimis* no violenta la naturaleza para mostrarla poderosa, grandiosa, colosal. No violenta el espacio. Newman en el ensayo "The sublime is now", señala:

Con mi pintura busco que el cuadro de al hombre una impresión de lugar: que sepa que está ahí y que, por lo tanto, sea consciente de sí mismo. En este sentido, ya se relacionaba conmigo mientras yo realizaba el cuadro, porque en ese sentido yo estaba allí [...] Cuando estás frente a mis cuadros te das cuenta de tu propia escala. Antes mis cuadros, el espectador sabe que está allí. Para mí, esa impresión de lugar no sólo encierra un misterio sino que tiene algo de hecho metafísico.

Para Lyotard, lo sublime se encuentra precisamente en el "now" de Barnett. "¿Cómo comprender que lo sublime —digamos provisoriamente el objeto de la experiencia sublime— sea aquí y ahora?... Newman escribe que en sus cuadros no se consagra «a la

manipulación del espacio ni a la imagen, sino a una sensación del tiempo»²¹⁵. Es el ahora, el instante, el sucede y no lo que sucede, lo que se presenta como indeterminado, como irrepresentable, poseyendo un poder que nos convoca con esa especie de horror y placer que caracteriza a lo sublime.

Lo que acontece, lo que ocurre, no importa qué, se trata del hecho mismo del acontecer, del suceder. De la indigencia del ahora, suerte de esperar a que suceda algo, y volviendo nuevamente a esperarlo. Que muestra lo impresentable en la presentación misma de lo inalcanzable; aquello que busca nuevas presentaciones para impartir un sentido más fuerte de lo impresentable.

Lo siniestro en la interpretación de Trías acerca del *Nacimiento de Venus* está influido por la concepción freudiana de lo siniestro, que concibe el miedo a la castración como un acto siniestro. Freud, con respecto a lo siniestro, señala:

El estudio de los sueños, de las fantasías y mitos nos ha enseñado que la angustia por los ojos, la angustia de quedar ciego, es con harta frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración... tras la angustia de la castración no se esconde ningún secreto más arcano ni un significado diverso. Sin embargo, así se dejará sin explicar el nexo de recíproca sustitución que en el sueño, la fantasía y el mito se da a conocer entre ojo y miembro masculino y no se podrá contradecir la impresión que tras la amenaza de ser privado del miembro genital se produce un sentimiento particularmente intenso y oscuro, y que es ese sentimiento el presta su eco a la representación de perder órganos²¹⁶

Lo siniestro es lo que está oculto, lo que es una amenaza; es lo no cotidiano, lo no familiar ni amigable. Lo impresentable. He ahí el horror, la conciencia de un placer inmovilizador.

"El caminante sobre el mar de nubes" de Caspar David Friedrich produce en el espectador el sentimiento de lo sublime mediante la representación de un escenario

²¹⁵ J. F. Lyotard. *Lo inhumano* (charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, p. 95.

²¹⁶ Sigmund Freud. "Lo ominoso", *Obras Completas*, Vol. 17 (1917-19) Buenos Aires, Amorrortu editores, 1988, p. 231.

imponente y grandioso. El cuadro representa a un hombre vestido de negro con ropa de ciudad apoyado en un bastón en lo alto de una montaña, éste contempla el paisaje medio cubierto por un piélago de nubes tempestuosas de entre las cuales surgen los picos rocosos y filosos de las montañas.

El movimiento está representado por las nubes que pasan y los cabellos revueltos del hombre. El caminante ha llegado al final de su camino no puede dar un paso más, solo sus pensamientos pueden seguir avanzando. El cuadro hace alusión a la indigencia del hombre frente a la grandeza de la naturaleza; también muestra que el tiempo pasa lo mismo que delante de él pasan las nubes. El hombre está suspendido en el presente entre dos precipicios. Entre lo visible y lo oculto.

Lo sublime referido a ese sentimiento de la existencia que provoca la visión de la naturaleza en su máximo esplendor, es un sentimiento ante la grandeza que envuelve, un sentimiento de miedo y admiración. Es aquí cuando se alcanza plenamente la impresión de lo sublime; cuando el espectador se encuentra ante un poder infinitamente superior que amenaza a éste con aniquilarlo, lo que Kant denomina lo sublime dinámico.

En lo sublime dinámico es donde el espectador se encuentra presenciando la escena a buen resguardo, y experimenta en toda su plenitud la impresión de lo sublime; en este estado alcanza la duplicidad de su conciencia, donde la naturaleza se presenta de enfrentándosele con un poder que supera cualquier resistencia conformando formas íntimas y subjetivas de expresión, que otorgan un nuevo enfoque a lo oscuro, a lo tenebroso.

El sentimiento del drama humano que aparece ante la visión del destino, ante la visión de la insignificancia en el mundo, de las limitaciones ante la visión del infinito. No obstante hay un límite, una cuota máxima de dolor y peligro que es posible soportar, cuando este máximo se excede no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles.

La sensación del profundo tiempo enfrentado a lo oculto acaba rindiéndose ante el final. El silencio absoluto, la oscuridad de lo inmenso y tenebroso, de lo inenarrable. Esa sensación sobrepasada por lo inconmensurable. Es la atracción ante lo que no se puede soportar; lo doloroso, lo placentero y lo patético. Ante el silencio absoluto, el vacío, la oscuridad, la inmensidad, lo infinito y eterno, ante la muerte.

Tal cosa lleva hasta los límites la capacidad de sentir y produce las emociones más fuertes, que son siempre las que se asocian los dolores más poderosos e intensos que las procedentes del placer.

El sujeto reconstruye lo conocido, lo representado en el horizonte de toda experiencia posible y objetiva de la naturaleza. El sujeto está detrás de su desbordamiento; desde su interioridad se abre hacia el afuera, proyecta el tiempo de los objetos de su experiencia.

Desde esta perspectiva, lo sublime aparece como un derrotero que acorta las distancias entre las facetas de la subjetividad. Lo sublime reunifica al sujeto en su propio reino espiritual, pero arrobado en un mundo que le resulta extraño y hostil a sus pretensiones.

El objeto a partir del cual apreciamos lo sublime en la interpretación iconográfica es la totalidad de lo sin-límite. Lo sublime está saturado de la negatividad, lo sin-forma. La medida de lo sublime es la desmedida de la desmesura, en esta inconmensurabilidad se oculta la acción del tiempo, de cronos, del placer de lo negativo.

La oposición surge entre objetos determinados, con su contorno, sus bordes, su finitud. El tiempo es la imagen en sí. Lo que una conclusión curiosa y atractiva. El tiempo en lo sublime es inconmensurable. Nada de lo que se refiere a ver una versión cuantificable, reloj impulsado de tiempo.

Lo sublime se refiere a lo sin límite y sin forma, y es apreciado sólo con ocasión de un concepto indeterminado de la razón. No hay narración, sin principio ni fin, el tiempo se

oculta y no se devela. No es sólo la pintura en sí misma - el color, la profundidad, la extensión sin horizontes. Para estar delante de una obra es permitir el funcionamiento tictac de la vida cotidiana que se evapore. Se trata de experimentar un momento que no-es, porque no sucede o puede dejar de suceder, donde nada puede ser concebido.

FUENTES DOCUMENTALES

1. FUENTES BÁSICAS

LYOTARD, Jean-François. La posmodernidad (explicada a los niños) Barcelona, Editorial Gedisa, 1996.

..... Lo inhumano (charla sobre el tiempo) Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998.

..... Lessons on the Analytic of the Sublime, Stanford, Stanford University Press, 1994.

BURKE, Edmund. On the Sublime and Beautiful. New York, editad by Charles Elliot, 1956.

Kant, Emmanuel. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila 1992.

..... Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, México, Editorial Porrúa, 1991.

Pseudo Longino. Sobre lo sublime, Madrid, Editorial Gredos, 1979.

2. FUENTES SECUNDARIAS

ASSUNTO, Rosario. Naturaleza y razón en a estética del setecientos, Madrid, editorial Visor, 1989.

BANFI, Antonio. Filosofía del Arte, La Habana, Ediciones ICAIC, 1967.

BAYER, Raymond. Historia de la estética, México, F. C. E., 1980.

BEARDSLEY, M. C. y J. Hospers. Estética, Historia y Fundamentos, Madrid, Editorial Cátedra, 1990.

BOSANQUET, Bernard. Historia de la estética, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1961.

BOZAL, Valeriano (Ed.) Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Madrid, Edición Visor, 1996.

CAPPELLETTI, Ángel. La estética griega, Mérida, Universidad de los Andes, 1991.

CARRIT, Edgar. Introducción a la estética, México, F. C. E., 1955.

CHALLAYE, Félicien. Estética, Barcelona, Editorial Labor, 1935.

DE BRUYNE, Edgar. Historia de la estética, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.

DEMARGNE, Pierre. Nacimiento del arte griego, Buenos Aires, Editorial Aguilar, 1964.

EYOT, Yves. Génesis de los fenómenos estéticos, Barcelona, Editorial Blume, 1980.

FAIRBANKS, Arthur. El arte griego, Buenos Aires, Editorial Nova, 1949.

FLEMING, William. Arte, música e ideas, México, Editorial Interamericana, 1982.

FREUD, Sigmund. "Lo ominoso", Obras Completas, Vol. 17 (1917-19), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1988.

GADAMER, Hans G. La actualidad de lo bello, Barcelona, Editorial Paidós, 1991.

GIANNI, Carchia. Retórica de lo sublime. Madrid, Editorial Tecnos, 1994.

GOMBRICH, Ernest. Historia del arte, Madrid, Editorial Debate, 1995.

HANSBERG, Olbeth. Diversidad de las emociones. México, F. C. E., 1996.

HARTMANN, Nicolai. Estética, México, Universidad Autónoma de México, 1997.

..... Ontología. México, F. C. E., 1954.

HESÍODO. La Teogonía. Barcelona, Editorial Iberia, 1972.

SAINZ, Friederich. Estética, México, F. C. E., 1952.

KLIBANSKY, Raymond. Saturno y la Melancolía. Madrid, Alianza Editorial, 1991.

LYONS, William. Emoción. Barcelona, Editorial Anthropos, 1993.

MAISONNEUVE, Jean. Los sentimientos, Barcelona, Oikos-Tau ediciones, 1973.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. Historia de las Ideas Estéticas, Vol. I, Argentina, Editorial Espasa-Calpe, 1943.

MIGUEZ, José. La tragedia y los trágicos griegos, Madrid, editorial Aguilar, 1973.

MONDOLFO, Rodolfo. El pensamiento antiguo, Buenos Aires, Editorial Losada, 1983.

ORTONY, Andrew. La estructura cognitiva de las emociones, Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1996.

QUINTILIANO. Instituciones Oratorias, Madrid, Editorial Gredos, 1981.

SCHILLER, Federico. Sobre lo sublime, Buenos Aires, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. Historia de seis ideas estéticas, Madrid, Editorial Tecnos, 1992.

TRÍAS, Eugenio. Lo bello y lo siniestro, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984.

WINCKELMANN, Johan. Lo bello en el arte, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1964.

WIND, Edgar. Los misterios paganos del Renacimiento, Madrid, Barral Editores, 1972.

RESEÑA DEL AUTOR

OBED DELFÍN

- ARQUITECTO (1989). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Trabajo de Grado: “Oportunidades de diseño en la ciudad de Coro, Estado Falcón”.
- LICENCIADO EN FILOSOFÍA (1998). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Trabajo de grado: “La libertad de la voluntad en Plotino”.
- MAGISTER SCIENTIARUM EN FILOSOFÍA, MENCIÓN CIENCIAS HUMANAS (2001). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Trabajo de grado: “Análisis de la relación ontológica entre la concepción plotiniana de lo bello y la concepción del pseudo Longino sobre lo sublime”.

Profesor universitario:

- Universidad José María Vargas. Facultad de Arquitectura y Artes Plásticas. Departamento de Teoría de la Arquitectura. En las asignaturas de:
 - Teoría de la Forma I
 - Teoría del Espacio I
 - La Poética del Espacio (lectura de Gaston Bachelard)
 - Construir, Morar y Pensar (lectura de Martin Heidegger)
 - Laboratorio de Investigación I y II
 - Historia e historiografía
 - Semiología Gráfica
 - Teoría del diseño
- Colegio Universitario Monseñor de Talavera (2010)
 - Historia de la Arquitectura y el Diseño I
 - Historia de la Arquitectura y el Diseño II

Publicaciones:

- 1939, CLARO/OSCURO, una Lectura del Lopecismo (Hombre, Política y Ciudad), Caracas, Editorial el Perro y la Rana, 2009.
- “¿De qué hablamos cuando hablamos de espacio?”, Revista Estética, Vol. 1, Nº 6, Mérida, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes, noviembre 2002.

- “La estética de lo sublime”, Revista Estética, Vol. 1, Nº 6, Mérida, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes, noviembre 2002.