



TESIS DE LICENCIATURA EN FILOSOFIA

Universidad Nacional del Comahue
Facultad de Humanidades
Departamento de Filosofía.

Autor: Scheck, Daniel Omar.

Directora: Dra. María Inés Mudrovic

TÍTULO:

KANT Y LO SUBLIME:

entre la angustia estética y el goce ético.

Alcances y limitaciones en algunas extrapolaciones
contemporáneas.

[2003]

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I: LO SUBLIME EN KANT. DE LAS <i>OBSERVACIONES A LA CRÍTICA DEL JUICIO</i>	8
Contexto histórico e intelectual de las obras de Kant.....	9
Lo bello y lo sublime en el período pre-crítico.....	10
Lo bello en la <i>Crítica del Juicio</i>	13
Lo sublime en la <i>Crítica del Juicio</i>	15
CAPÍTULO II: ALCANCES DE LO SUBLIME EN LA <i>CRÍTICA DEL JUICIO</i>	18
La sensibilización de ideas morales.....	19
La facultad suprasensible y la cuasi-percepción del noúmeno.....	21
CAPÍTULO III: EXTRAPOLACIONES CONTEMPORÁNEAS DE LO SUBLIME A LA ESTÉTICA.....	24
<i>Sección Primera:</i> Lo sublime en la historia de la estética.....	25
<i>Sección Segunda:</i> Algunas aplicaciones de lo sublime en filosofía del arte.....	28
Adorno y la formulación kantiana de lo sublime: entre lo trágico y lo cómico.....	28
Trías: lo sublime en la transición de lo bello a lo siniestro.....	29
Lyotard: el arte abstracto y la presentación de lo sublime.....	30
Los problemas de una “estética de lo sublime”.....	34
CAPÍTULO IV: LO SUBLIME Y LA HISTORIA.....	37
El problema de la representación en el discurso.....	38
El “entusiasmo” historicopolítico.....	41
Límites en la extrapolación de lo sublime a la historia.....	43
¿Es posible presentar lo sublime del pasado?.....	46

CAPÍTULO V: LO SUBLIME Y SUS IMPLICANCIAS ÉTICAS.....	48
La relación entre el dato y la idea.....	49
Goodreau: el rol moral de lo sublime.....	51
Lo sublime: la síntesis del <i>fenómeno</i> y el <i>noúmeno</i>	54
CONCLUSIONES.....	57
La paradoja de lo sublime: la presencia en la ausencia.....	58
BIBLIOGRAFÍA.....	63

INTRODUCCIÓN

En el primer capítulo en particular, y en los siguientes en general, pretendo mostrar que lo sublime de Kant es mucho más que un mero juicio estético. En rigor de verdad, lo sublime puede considerarse una experiencia fundamental y trascendental, que provoca en el sujeto un placer que va más allá de lo puramente sensual. El sentimiento de lo sublime sobreviene a partir de una reflexión del sujeto acerca de su propio valor moral. De esta manera, al sentir lo sublime el sujeto trasciende las barreras espacio-temporales y las restricciones de la sensibilidad. Sentir lo sublime, en este sentido, es sentirse a uno mismo, es experimentar todo el poder y la infinitud de nuestro interior espiritual. En consecuencia, desde el punto de vista de la estética, poco o nada le aporta al sujeto, no hay placer sensual, ni intuición sensible, ni algún producto ostensible. Empero, desde un punto de vista ético, abre las puertas al placer moral y a la interioridad suprasensible del sujeto.

Para sostener estas afirmaciones examino las obras de Kant en torno a lo sublime tanto de su período pre-crítico, en las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*¹, como de su período de madurez, en la *Crítica del Juicio*². En tal sentido, si bien existen algunos contrastes obvios -sobre todo en cuanto a la metodología y la perspectiva de análisis-, subyace en ambos escritos una concepción similar de lo sublime. Las diferencias son obvias puesto que en las *Observaciones* no se dan cosas tales como un “estudio crítico”, ni una aplicación del “método trascendental”, ni un análisis de índole propiamente “estético”; más bien, se trata del estudio empírico de un “observador”, antes que de un filósofo, en torno a un “sentimiento” que afecta al individuo. Sin embargo, ya en esta obra Kant sugiere algunos caracteres de lo sublime que sólo en la tercera *Crítica* especifica y desarrolla.

En el capítulo segundo, precisamente, se analizan las implicancias estéticas y éticas de lo sublime en la *Crítica del Juicio*. Se estudia la relación que en el sentimiento de lo sublime la imaginación establece entre la sensibilidad y la razón; así como también las semejanzas y diferencias entre *ideas de la razón e ideas estéticas*, y el concepto de *genio* en la estética kantiana. En este sentido, intento subrayar el carácter suprasensible de lo sublime, como un sentimiento que se aparta de lo dado en las intuiciones a partir de una reflexión interna del sujeto sobre su propio valor y dignidad frente a lo inconmensurable de la naturaleza. Lo sublime crea una conexión directa entre el dato y la idea, entre lo sensible y lo suprasensible, que en ninguna otra experiencia puede darse. Así, en el sentimiento de lo sublime, se instituye un vínculo indisoluble entre la dimensión espacio-temporal y la destinación trascendental del sujeto.

En el tercer capítulo se examina el comentario de algunos autores contemporáneos que consideran la “Analítica de lo sublime” como una sección dedicada particularmente a la estética. Por ejemplo, en la búsqueda de límites estéticos entre lo representable y lo irrepresentable, se ha considerado a lo sublime como un punto de inflexión entre lo que puede aparecer a los sentidos y lo que no, entre lo comunicable y lo incommunicable de la

¹ Kant, I., 1764: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Traducción al español, introducción y notas de Luis Jiménez Moreno, Madrid, Alianza, 1990. Todas las citas que aparecen a continuación pertenecen a esta edición. Se cita *Observaciones*.

² Kant, I., 1790: *Kritik der Urteilskraft*. Traducción al español y notas de José Rovira Armengol, Bs. As., Losada, 1993. Todas las citas que aparecen a continuación pertenecen a esta edición. Se cita *Crítica del Juicio*.

sensación³. Es decir, lo sublime puede aparecer, pero sólo como insinuación, en una presentación que no presenta nada, sino sólo su ausencia⁴. Lo sublime está en la obra de arte, existe aunque no aparezca a los sentidos; está en el espíritu del artista y en los sentimientos que experimenta el espectador frente a la obra. De esta manera, la “estética de lo sublime” propone un sugestivo juego entre lo aparente y lo velado que encierra un mar de posibilidades de experimentación artística; tales posibilidades habrían sido profusamente explotadas por los artistas de las vanguardias modernas⁵.

Los historiadores, por su parte, apelan a lo sublime para examinar procesos generales o hechos particulares complejos, sobre todo aquellos acontecimientos históricos rayanos al límite de la representación discursiva. En el cuarto capítulo de este trabajo se estudia, asimismo, la relación que se establece entre la formulación kantiana de lo sublime y las diversas “políticas de la interpretación histórica”, a partir de la disciplinación y profesionalización que se habría dado en este campo⁶. Se examina también una interpretación del Holocausto y de los caracteres comunes a todos aquellos cómplices o partícipes del genocidio nazi -en los que se cree descubrir cierta “predilección por lo sublime negativo”⁷. Intento sostener, a partir de este análisis, que esta extrapolación de lo sublime de Kant en ocasiones contradice o desatiende acápites salientes de la formulación original. Por tal motivo, luego de exponer la concepción de Kant y la de los autores seleccionados, se resaltarán las implicancias éticas y estéticas que limitan los alcances de lo sublime en su extensión a estos ámbitos.

Otros autores contemporáneos ponen el acento en las implicancias éticas y metafísicas de lo sublime. Desde esta perspectiva, expuesta y analizada en el quinto capítulo, la experiencia de lo sublime es considerada una experiencia fundamental en la que ética y estética se entrecruzan y sintetizan, provocando en el sujeto mucho más que un placer puramente sensual. Al sentir lo sublime el sujeto torna sobre sí en una reflexión acerca de su propio valor y dignidad moral, en este movimiento interno se alcanza la plena libertad de las facultades. Así, lo sublime adquiere su máxima significación al convertirse en un auxilio importante para la motivación del sujeto hacia lo moral⁸. Para muchos autores, la estrecha relación entre ética y estética que instituye Kant, a partir de su concepción de lo sublime, atraviesa toda la modernidad y llega hasta nuestros días.

En las conclusiones de este trabajo intento resaltar las consecuencias paradójicas de la experiencia de lo sublime: una intuición que despierta nuestras ideas racionales prácticas

³ Cfr. Trías, E., *Lo Bello y lo Siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1984; *Filosofía del Futuro*, Barcelona, Ariel, 1983; y también *Lógica del Límite*, Barcelona, Ensayos/ Destino, 1991.

⁴ Cfr. Adorno, T. W., *Teoría Estética* (1970), [obra inacabada]. Edición a cargo de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, traducción de Fernando Riaza, Madrid, Hyspamérica, 1984.

⁵ Cfr. Lyotard, J-F., particularmente en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, traducción de Horacio Pons, Bs. As., Manantial, 1998. La cuestión específicamente estética se encuentra analizada en el texto mencionado, aunque también reflexiona acerca de lo sublime de Kant en otros textos.

⁶ Cfr. White, H., *El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica*, traducción de Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós, 1992.

⁷ Cfr. LaCapra, D., “Prefacio” en Finchelstein, F., (editor) *Los Alemanes, el Holocausto y la Culpa Colectiva. El Debate Goldhagen*, Bs.As., Eudeba, 1999. Una versión en inglés del mismo texto y algunas consideraciones más acerca de lo sublime de Kant pueden encontrarse en *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001. Véase el capítulo cuarto: “Perpetrators and Victims”, y el capítulo sexto: “Conclusion: Writing (about) Trauma”.

⁸ Cfr. Goodreau, J. R., *The Role of the Sublime in Kant’s Moral Metaphysics*, Washington, The Council for Research in Values and Philosophy, 1998.

sin pasar por el “moldeo” de los conceptos; una estética que se enfrenta al problema de la representación de algo que es intangible para la sensibilidad; un placer intelectual que requiere una angustia sensible previa; la alusión en lo sensible a lo suprasensible; la presencia en la ausencia, etc. En este mismo orden de cosas, también pretendo exponer los motivos por los que considero que la experiencia de lo sublime es una *experiencia trascendental*, que parte de lo dado a los sentidos pero que trasciende lo meramente sensible hacia el plano de lo suprasensible. Es decir, sostengo que el *fenómeno*, además de transformarse en una insustituible vía de acceso a nuestra facultad suprasensible y a nuestro interior *nouménico*, confluye con el *noúmeno* en un movimiento de conmoción y éxtasis espiritual que suscitan un *goce ético* al que juzgamos como sublime.

CAPÍTULO I

LO SUBLIME EN KANT:

DE LAS OBSERVACIONES A LA CRÍTICA DEL JUICIO

Contexto histórico e intelectual de las obras de Kant

La primera aproximación de Kant a los juicios estéticos se encuentra en las *Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y lo Sublime*. Esta obra, que si bien no fue publicada hasta febrero de 1764, fue presentada por Kant para la censura en octubre de 1763. Durante las vacaciones de verano de ese año, instalado en una casa en pleno bosque, cerca de Königsberg, tal vez influenciado por el entorno y la belleza natural, Kant escribe esta obra. El período pre-crítico del pensamiento kantiano⁹, que va desde su primer escrito en 1747, *Pensamientos sobre el verdadero valor de las fuerzas vivas*, hasta la *Disertación* de 1770, *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*, suele subdividirse en dos etapas, a saber: la primera, que llega hasta 1760, en la que prevalece su interés por las ciencias naturales; y la segunda, de 1760 a 1770, en la que se aboca al estudio de cuestiones

⁹ Cfr., Schilpp, P. A., *La ética pre-crítica de Kant* (1938), traducción de J. Muñoz y E. C. Frost, México, Centro de estudios Filosóficos U.N.A.M., 1966. Cfr. también Jiménez Moreno, L. (traductor), “Introducción” en Kant, I., *Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y lo Sublime*, op. cit., pp. 7-25. Véase asimismo Rodríguez Aramayo, R. (traductor), “Topografía de los escritos kantianos en la edición de la Academia con reseña de sus traducciones al castellano”, en Kant, I., *Antropología Práctica*, Madrid, Tecnos, 1990, pp. XXVII-XXXVI.

filosóficas. De la primera etapa pueden mencionarse, entre otros escritos, dos ensayos sobre cuestiones físicas, además del de 1747, *Investigación sobre la cuestión de la causa del retraso de la tierra en su rotación alrededor del eje y ¿Envejece la tierra?*, ambos de 1754. En 1755 publica la obra más significativa de este período, *Historia general de la naturaleza y teoría del cielo*, en la cual, influido tanto por la física newtoniana como por la metafísica de Leibniz y Wolff, explica la formación de todo el sistema cósmico a partir de una nebulosa primitiva. Otros escritos de la época tratan, por ejemplo, sobre los terremotos o los vientos, o se reducen a disertaciones para acceder a distintos grados en la carrera docente.

En la segunda etapa de su período pre-crítico Kant publica obras tales como *La falsa sutileza de las cuatro figuras silogísticas* (1762); *El único fundamento posible de una demostración de la existencia de Dios* (1763); *Ensayo de introducción del concepto de cantidad negativa en filosofía* (1763); *Investigación sobre la claridad de los principios de la teología natural y de la moral* (1764); *Sueños de un visionario aclarados por los sueños de la metafísica* (1766); y, por último, la *Disertación* de 1770, con la cual finaliza este período y se inician los diez años de silencio hasta la publicación, en 1781, de *la Crítica de la razón pura*. Las *Observaciones*, de 1764, se encuentran editadas actualmente en el segundo volumen (pp. 205-256) de las *Obras completas de Kant* (*Kant's gesammelte Schriften*) de la Academia de Ciencias de Berlín, y se considera que es una obra posterior a *El único fundamento posible de una demostración de la existencia de Dios*, pero anterior al artículo titulado *Ensayo acerca de las enfermedades de la cabeza*.

La *Crítica del Juicio*, por su parte, es una obra que pertenece al período crítico, que se inicia con la publicación de la *Crítica de la razón pura*, editada por primera vez en 1781 y reeditada en 1787 con algunas modificaciones substanciales. Este escrito trata de la naturaleza del conocimiento, tanto teórico como práctico, en cuanto puramente intelectual. Luego le siguieron los *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia* (1783), una suerte de explicación y ampliación de la primera *Crítica*. En 1785 apareció *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, que fue presentada como una introducción y propedéutica para la segunda *Crítica*. Precisamente, en 1788, se publica la *Crítica de la razón práctica*, en la que se analiza el vínculo entre el concepto trascendental de libertad y el de la necesidad natural en su relación con las ideas e Dios y de inmortalidad. Antes, en 1784, aparece *Ideas para una Historia Universal en clave Cosmopolita*, y *Principios metafísicos de la ciencia de la naturaleza* (1786). Por último, se publica en 1790 la *Crítica del Juicio*, que contiene los problemas fundamentales de los juicios y sentimientos estéticos y la teleología de Kant. Esta obra, junto a la segunda *Crítica*, conforman el quinto volumen de la edición de la Academia (pp. 165-485).

La producción intelectual de Kant finaliza con lo que se ha denominado el período post-crítico, que va de 1790 hasta su muerte en 1804. Incluye obras como *La religión dentro de los límites de la mera razón* (1793), *La paz perpetua* (1795), *Metafísica de las costumbres* (1797), *Replanteamiento sobre la cuestión de si el género humano se halla en continuo Progreso hacia lo mejor* (1797), *El conflicto de las facultades* (1798), o *Antropología en sentido pragmático* (1798). También incluye textos que ya no fueron editados por el propio Kant, compilaciones de su correspondencia y de sus notas, obras publicadas póstumamente (*Opus postumum*), y recopilaciones de sus lecciones en la Universidad de Königsberg (*Lecciones de Lógica, de Metafísica, de Ética, de Antropología, de Geografía física, etc.*).

Lo bello y lo sublime en el período pre-crítico

Las consideraciones iniciales de Kant acerca de los juicios estéticos se encuentran en las *Observaciones*, obra en la que centra su atención, principalmente, en instanciar detalladamente los alcances de tales juicios. En resumen, el texto está compuesto de una primera sección dedicada al estudio de los distintos objetos relacionados al sentimiento de lo bello y lo sublime, otra sección a lo bello y lo sublime en el hombre, una tercera en cuanto a la relación entre ambos sexos, y la última sección está dedicada a los “caracteres nacionales” según se apoyen en el sentimiento de lo bello o de lo sublime. Si bien en este breve opúsculo Kant presenta un sinnúmero de ejemplos y caracterizaciones, no se interesa en las facultades que participan en tales sentimientos, ni en sus implicancias.

Sin embargo, en coincidencia con su pensamiento posterior, en esta primera frase de las *Observaciones* Kant subraya el carácter subjetivo de lo sublime: “las diversas sensaciones de agrado o desagrado, no se sustentan tanto en la disposición de las cosas externas que las suscitan, cuanto en el sentimiento de cada hombre para ser afectado de placer o displacer”¹⁰. En este mismo sentido, aunque veintiséis años después, dice: “lo que debe calificarse de sublime es, no el objeto, sino el estado de ánimo provocado por cierta representación que da ocupación a la facultad de juzgar reflexionante”¹¹. De esta manera, lo sublime tiene un carácter subjetivo en tanto que radica en las experiencias internas del sujeto; no es subjetivo en el sentido de que cada individuo juzga como sublime, según su “opinión” particular, la cosa que más le plazca del mundo exterior.

En ambos escritos, y presentando ejemplos similares, Kant analiza dos especies de sentimiento, el de lo bello y el de lo sublime. Lo bello se suscita, entre otras cosas, ante “el aspecto de un prado lleno de flores, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos por rebaños pastando, la descripción del Elíseo o el relato de Homero sobre el cinturón de Venus”¹²; la contemplación de cosas como estas produce en el sujeto una sensación agradable y apacible, alegre y risueña. Asimismo, se consideran bellas las plantaciones de flores, setos bajos y árboles recortados formando diversas figuras. También el resplandor de la luz del día es bella, es encantadora. En general, lo bello se siente ante algo pequeño, limpio y adornado. Por otra parte, el rostro de un hombre que siente lo bello se destaca por su “esplendorosa serenidad”, por su sonrisa y hasta por su regocijo.

Lo sublime, a diferencia de lo bello, genera cierta sensación de agrado pero acompañada de horror, admiración y respeto. Cosas tales como una montaña que se yergue por encima de la nubes, la descripción de una tormenta enfurecida o la caracterización que hace Milton¹³ del imperio infernal provocan lo sublime. Asimismo, las altas encinas, la sombra oscura del bosque, la noche con su temblorosa luz estelar, la luna solitaria en el horizonte, son objetos que despiertan el sentimiento de lo sublime. El hombre, ante

¹⁰ *Observaciones*, pp. 29, subrayado nuestro.

¹¹ *Crítica del Juicio*, pp. 96, subrayado nuestro.

¹² *Observaciones*, pp. 31.

¹³ Cfr. *Ibíd.*; Milton, John, poeta inglés (1608-1674). Autor de grandes poemas bíblicos, a los que Kant hace referencia también en otros pasajes. Posee profundo espíritu religioso, grandiosidad y belleza en las descripciones.

espectáculos tales, se estremece y se conmueve, y su expresión se torna seria, rígida y turbada. Todos estos ejemplos pertenecen a las *Observaciones*, texto en el que Kant hace una distinción entre diferentes especies de lo sublime, a saber: “Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo *sublime-terrible*. A lo segundo lo *noble* y a lo tercero lo *magnífico*”¹⁴.

La soledad profunda, como la que se da en los grandes desiertos, o el estremecimiento ante una enorme montaña motivan un sentimiento *sublime-terrible*. Lo *noble*, se asocia a grandes abismos y profundidades, que promueven el asombro y la admiración, tanto como la contemplación de las pirámides de Egipto; mientras que lo *magnífico*, por ejemplo, se suscita ante la basílica de San Pedro de Roma, porque su diseño es grandioso y sencillo. La utilización de estos ejemplos, que aparecen también en la *Crítica del Juicio* es, al menos, llamativa y problemática; puesto que, como es sabido, Kant nunca salió de su ciudad natal, salvo por cortos períodos de tiempo y en lugares cercanos a Königsberg. Así, sólo indirectamente pudo tener conocimiento de estas obras de arquitectura consideradas sublime; sin embargo, como se intentará mostrar en este trabajo, tales afirmaciones contradicen la propia concepción de Kant según la cual sólo la presencia ante el objeto, la contemplación directa de la cosa, suscita el sentimiento de lo sublime. No obstante lo anterior, para Kant, también es sublime un largo período de tiempo, “si se trata de tiempo pasado es *noble*; si se prevé para un futuro incalculable, tiene entonces algo en sí de *terrible*”¹⁵. La eternidad del futuro produce un “suave horror” y la del pasado un “asombro rígido”.

En el hombre, lo bello se manifiesta en caracteres tales como su ingenio y astucia, también en la gentileza, la finura y la cortesía. Lo sublime, se descubre en su entendimiento y audacia, tanto como en su veracidad, sinceridad y diligencia en el servicio desinteresado, que son todas propiedades sencillas y nobles. El aspecto externo de una persona también se ajusta a uno u otro sentimiento, una gran estatura infunde prestigio y respeto, mientras que una pequeña más bien confianza. Lo sublime se asocia a la persona de color moreno y ojos negros, y lo bello a los ojos azules y el color rubio. La edad avanzada se vincula a lo sublime y la juventud a la belleza. Otros caracteres que inspiran uno u otro sentimiento son la clase social, la vestimenta y hasta las situaciones externas de felicidad.

De todas estas disquisiciones, quizá la más importante y atinente al objetivo de este trabajo es la que tiene que ver con la clasificación que hace Kant de los diversos temperamentos humanos, sus desviaciones o “degeneraciones”, y las virtudes y debilidades que van asociadas a cada uno de ellos. El temperamento de los hombres, según se asiente en el sentimiento de lo bello o de lo sublime, se puede calificar como *melancólico*, *sanguíneo* y *colérico*. El individuo melancólico, posee “un sentimiento profundo de la belleza y de la dignidad de la naturaleza humana”¹⁶, su temperamento es firme y serio, pero a la vez noble y suave. La auténtica virtud por principios guía todas sus acciones, por esto posee un perfecto *sentimiento de lo sublime* (*terrible* en gran parte, *noble* en menor medida). Insiste Kant en que el hombre con éste carácter “tiene un elevado sentimiento de la naturaleza humana. Se aprecia a sí mismo y considera a todo hombre como una criatura

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 32.

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 35.

¹⁶ *Ibíd.*, pp. 50, subrayado nuestro.

que merece respeto. No tolera ningún sometimiento abyecto y respira libertad en su noble pecho. Son abominables para él todas las cadenas”¹⁷. A más del claro tinte rousseauiano – a quién el joven Kant leía con devoción por aquellos días-, cabe destacar el marcado cariz moral de esta caracterización, sobre el que se hará hincapié en innumerables ocasiones.

Por otra parte, en aquel en el que domina el temperamento *sanguíneo*, prevalece el *sentimiento de lo bello*. Es un hombre alegre, risueño y vivaz, divierte a los demás y es buen compañero. Tiene un sentimiento moral bello, pero sin principios, “ni es auténticamente bueno nunca, ni es auténticamente malo nunca”. Es generoso y caritativo, y cuando su carácter degenera, se torna ridículo y resulta “frívolo y pueril”. Por último, en el hombre de temperamento *colérico* domina el *sentimiento de lo sublime-magnífico*. Su principal característica es el egoísmo, y su amor por las apariencias. Por lo demás, casi nada lo apasiona, es frío y distante, y siquiera el respeto lo conmueve. Sus acciones están guiadas por los principios del honor y no de la virtud, “y no tiene sensibilidad alguna para la belleza, ni para el valor de las acciones, sino para el juicio que la gente pudiera dictar sobre ellas”¹⁸. Cuando degenera, se torna jactancioso hasta la “repugnancia”, se lo considera un “engreído” que carece totalmente de cualidades reales y talento.

En los dos capítulos finales de las *Observaciones* Kant efectúa otras consideraciones acerca de lo bello y lo sublime, que tienen que ver con las relaciones recíprocas entre ambos sexos y con las características de los habitantes de diversas naciones. En cuanto a la primera cuestión, Kant asegura que “el bello sexo tiene sin duda tanta inteligencia como el masculino, sólo que es una *inteligencia bella*; la nuestra debe ser una *inteligencia profunda*”¹⁹; es decir, una *inteligencia sublime*. En las mujeres el sentimiento de lo bello alcanza una excelencia y una perfección máxima; en tanto que en los hombres lo propio es lo noble, y una delicadeza especial para percibir los bellos encantos de la mujer. Acerca de los caracteres nacionales, sucintamente, Kant opina que es propio de los *italianos* y los *franceses* el sentimiento de lo bello, mientras que lo sublime predomina en los *alemanes*, los *ingleses* y los *españoles*. En los *italianos* se da un carácter bello que es a la vez “hechicero y conmovedor”, en los *franceses* la belleza se traduce en un temperamento “risueño y atractivo”. En cuanto a los rasgos sublimes, corresponde a los *españoles* un carácter terrible, a los *ingleses* uno noble y a los *alemanes* uno magnífico²⁰.

Lo bello en la *Crítica del Juicio*

El sentimiento de lo bello y de lo sublime, como ya se dijo, también es analizado por Kant en la *Crítica del Juicio*, la tercera y última de las *Críticas*. Esta obra se encuentra dividida en dos partes: la “Crítica de la Facultad de Juzgar Estética” y la “Crítica de la Facultad de Juzgar Teleológica”. Ambas partes, a decir verdad, podrían considerarse como dos textos distintos, pues no existen referencias ni se establecen relaciones explícitas entre una y otra. Por su parte, la “Analítica de lo sublime” (central en este trabajo), constituye el

¹⁷ *Ibid.*, pp. 53-54, subrayado nuestro.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 57.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 67. Véase, en general, la Sección Tercera.

²⁰ Cfr. *Ibid.*, Sección Cuarta.

Libro Segundo de la “Crítica de la Facultad de Juzgar Estética”; mientras que el Libro Primero está dedicado a la “Analítica de lo bello”.

Entre ésta obra y las *Observaciones* existen marcadas diferencias, no tanto de contenido como sí de estilo, metodología, y perspectiva de análisis. Asimismo, es notorio el contraste que se da entre una y otra clasificación de lo bello y lo sublime. En la tercera *Crítica* se analiza la facultad de juzgar -la facultad de concebir lo particular como contenido en lo universal-, que en el sistema kantiano aparece como intermediaria entre el entendimiento y la razón. De esta manera, entre la facultad de conocer -i.e.: el entendimiento, que supone el conocimiento teórico de la naturaleza- y la facultad de apetecer -i.e.: la razón, que en el concepto de libertad subsume todos los preceptos prácticos a priori-, se encuentra el sentimiento de agrado y desagrado. Este sentimiento es lo verdaderamente subjetivo ante la representación de un objeto, y es también la “cualidad estética” de la representación.

Por su parte, todo juicio estético supone un juicio de reflexión (o reflexionante), que no es un juicio empírico, ni lógico, ni de conocimiento; sino que es un juicio de gusto²¹. En este tipo de juicios “referimos la representación, no por el entendimiento al objeto con vistas al conocimiento, sino por la imaginación (tal vez unida al entendimiento) al sujeto y al sentimiento de agrado o desagrado experimentado por éste”²²; y por el cual nada se dice de la índole del objeto, sino de cómo se siente el sujeto a sí mismo al ser afectado por la representación. En tal sentido, Kant distingue en la “Analítica de lo bello” tres tipos diferentes de relaciones entre las representaciones y el sentimiento de agrado y desagrado, que a su vez provocan tres tipos distintos de placer, a saber: lo *agradable*, lo *bello* y lo *bueno*. Según Kant, “es agradable para alguien lo que lo deleita; bello, lo que simplemente gusta; bueno, lo que aprecia, aprueba, es decir, aquello a lo que atribuye un valor objetivo. [...] De todas estas tres clases de placer, sólo y exclusivamente el gusto por lo bello es un placer libre y desinteresado”²³.

Por ser objeto de un placer libre y desinteresado, quien juzga algo como bello tiene que considerar que también los demás sienten un placer similar ante ese objeto. En otras palabras, quien juzga algo como bello, no lo juzga sólo para sí, sino también para todos los demás, y habla de la belleza de una cosa como si fuera una cualidad de ella. Se formula un juicio de gusto con la pretensión de que tenga validez para todos; es decir, se pretende que tenga cierta universalidad, que por la índole de estos juicios, no puede ser una universalidad por conceptos, ni basada en el objeto, sino que es una *universalidad subjetiva*. Esta universalidad no tiene características lógicas sino estéticas, esto significa que la representación de un objeto no se refiere a la facultad de conocer, sino al sentimiento de agrado y desagrado de cada sujeto. Por esto, cuando se califica de bello un objeto, se pretende que los demás también coincidan con nuestro juicio. En esta suerte de *universalidad por consenso* se funda la comunicabilidad universal del juicio de gusto; que no es otra cosa que el estado de ánimo que se da en el sujeto a partir del libre juego entre la imaginación y el entendimiento.

²¹ En general, para Kant, “el *juicio* es el conocimiento mediato de un objeto, por consiguiente, la representación de una representación del objeto” [cfr. *Crítica de la razón pura*, Vol. I, traducción de José del Perojo, Bs.As., Losada, 1992, pp. 215].

²² *Crítica del Juicio*, pp. 45.

²³ *Ibíd.*, pp. 52.

En el juicio estético en torno a lo bello, en el cual el *entendimiento* se pone al servicio de la imaginación, hay que distinguir dos clases de belleza. La belleza natural *libre* (pura) y la belleza *adherente*. Algunas cosas, como las flores, los pájaros, el follaje de orlas, las fantasías musicales y, en general, toda la música sin texto, “son bellezas en sí, que no pertenecen a ningún objeto determinado por conceptos con vistas a un fin, sino que gustan libremente y por sí mismas”²⁴. En los juicios de una belleza libre el juicio de gusto es puro, es decir, no se presupone ningún concepto de fin del objeto. Contrariamente, la belleza de un hombre, de un caballo, de una iglesia, de un palacio, de un arsenal, presupone un concepto del fin a que la cosa está destinada, y la perfección del objeto bajo ese concepto. Por esto, deja de ser un juicio de gusto puro y libre, y se convierte en un juicio que combina el gusto con la razón, es decir, lo bueno con lo bello.

Lo sublime en la *Crítica del Juicio*

Por otra parte, en el inicio de la “Analítica de lo sublime”, Kant afirma que: “Lo bello coincide con lo sublime en que ambos gustan por sí mismos, y, además, en que ambos presuponen no un juicio que se defina por los sentidos ni lógicamente, sino uno de reflexión”.²⁵ En consecuencia, el placer que producen no se asocia a una sensación de los sentidos, sino que es referido a conceptos, aunque sin determinar cuáles, de la razón si es sublime, del entendimiento si es bello. De esta manera, asegura Kant, el placer sólo podrá asociarse a una “mera exposición”, o a la “facultad de exposición”. Así, en una intuición dada, la imaginación²⁶, debe considerarse acorde a los conceptos del entendimiento o la razón. Ambos juicios, además, pretenden una validez general para todo sujeto, aunque en verdad sean individuales. Recurriendo a ejemplos similares a los ya presentados en las *Observaciones*, Kant sostiene que el sentimiento de lo bello en la naturaleza se suscita ante un prado lleno de flores, los pájaros y su canto o un valle con arroyos serpenteantes; mientras que, lo bello en el arte, lo hallamos en la poesía, la música, la pintura o la jardinería. Lo sublime, por su parte, surge al contemplar una montaña cuya cima elevada sobrepasa las nubes o al transitar un lugar sombrío y solitario, poblado de grandes árboles. En el arte, Kant dice que lo sublime puede “asociarse a la belleza en una tragedia versificada, en un poema didáctico o en un oratorio”.

Lo sublime, a diferencia de lo bello –que supone límites y formas determinadas, que implica medida, y un agrado directo en estrecha relación con una imaginación que juega-, se aleja ya de lo formal y medido, pues puede hallarse en aquellos objetos informes e ilimitados que se presentan como totalidad. El sentimiento de lo sublime proporciona un agrado indirecto, es una emoción donde no hay juego de la imaginación, sino seriedad. No sólo hay atracción, sino también desvío, en incesante alternancia; lo que genera un

²⁴ *Ibid.*, pp. 72.

²⁵ *Ibid.*, pp. 89.

²⁶ Para Kant la imaginación, la facultad de exposición, “es la facultad de representar en la intuición un objeto aunque no esté presente”; además, “es la imaginación una facultad de determinar *a priori* la sensibilidad, y su síntesis de las intuiciones, conforme a las categorías [i.e.: los conceptos puros del entendimiento]”. Asimismo, Kant distingue entre dos tipos de imaginación, la *productora*, “cuya síntesis se somete exclusivamente a leyes empíricas”, y la *reproductora*, que comparte las características de espontaneidad y actividad del entendimiento [cfr. *Crítica de la razón pura*, op. cit., pp. 271].

impedimento momentáneo de las energías vitales. Así, lo sublime no proporciona tanto agrado positivo, más bien debe asociarse a la admiración y al respeto; es decir, produce cierto “agrado negativo”.

Lo sublime aparece como algo inapropiado a nuestra facultad de representación, pues se encuentra sin “raciocinar”, es mera aprehensión. Es claro, entonces, que no debe buscarse lo sublime en ninguna forma sensible, sino que es la misma inadecuación de lo sensible la que despierta nuestras ideas de la razón; de este modo, se potencia y amplía el alcance de la imaginación. Así, se entienden las razones por las que Kant considera que el placer por lo sublime es sólo **negativo**: en principio, surge un sentimiento de privación de la libertad de la imaginación en su uso empírico; el sujeto experimenta una “estupefacción rayana al espanto”, se estremece y siente un “horror sagrado”, causados por el sacrificio o la privación que le acometen. Sin embargo, tales impresiones no constituyen un verdadero temor; pues la distancia, y una íntima sensación de seguridad, permiten contemplar grandes masas montañosas, hondos abismos o lugares solitarios con una serenidad espiritual única, en la cual se percibe toda la potencia de la imaginación entregada a la razón. Nos descubrimos, entonces, superiores a la naturaleza en nosotros, y con ello, también a la que se encuentra fuera nuestro.

Según Kant, es necesario distinguir entre lo *sublime matemático* y lo *sublime dinámico*²⁷. En lo *matemático*, denominamos sublime lo “absolutamente grande”, para lo cual no existe parámetro; es grande más allá de toda medida de los sentidos, es inconmensurable. Por esto, lo sublime no debe buscarse en nada de la naturaleza, sino en nuestras ideas. El placer, en esta variedad de lo sublime, debe buscarse en la ampliación de la imaginación en sí misma. Según Kant, “en nuestra imaginación hay una tendencia a avanzar hasta lo infinito y en nuestra razón una pretensión a la totalidad absoluta como si fuera una idea real, esa misma inadecuación, con respecto a esa idea, de nuestra facultad de estimar magnitudes de las cosas del mundo sensible, es lo que despierta en nosotros el sentimiento de una facultad suprasensible”²⁸. En tal sentido, lo absolutamente grande -lo sublime- es, no el objeto, sino el estado de ánimo que provoca la representación del objeto en nuestra facultad de juzgar reflexionante. Por esto, a partir de lo inconmensurable de la naturaleza, descubrimos en la razón una medida no sensible (lo suprasensible) que subsume y comprende la infinidad de la naturaleza; así, hallamos una superioridad de nuestro espíritu sobre la naturaleza misma en lo que tiene de inconmensurable.

En lo sublime *dinámico*, lo que en potencia la naturaleza tiene de irresistible nos da a nosotros el conocimiento de nuestra impotencia física, a la vez que descubre una capacidad de juzgarnos independientes de la naturaleza y superiores a ésta. La juzgamos sublime, no porque inspira temor, sino por la capacidad que despierta en nosotros de considerar pequeño lo que nos preocupa, y que su potencia no es un poder ante el que debiéramos inclinarnos. De este modo, un mismo objeto puede despertar el sentimiento de lo sublime en sus dos formas; por ejemplo, al contemplar una gran montaña, el ilimitado océano en cólera, la altas cataratas de un río poderoso, en toda su magnitud, lo que en ellos hay de inconmensurable suscita lo *sublime matemático*. Por su parte, lo *sublime dinámico* surge cuando el sujeto se sobrepone a la potencia física que representa la montaña. Juzgamos de sublime la representación de cosas tales porque su potencia “exalta las fuerzas del alma”

²⁷ *Ibíd.*, cfr. “De lo sublime matemático”, pp. 93-106; y “De lo dinámicamente sublime de la naturaleza”, pp. 107-113.

²⁸ *Ibíd.*, pp. 96, subrayado nuestro.

más allá de lo corriente. De ahí que lo sublime sólo sea posible por “la capacidad existente en nosotros de juzgar aquella potencia sin temor y nuestra destinación como superior a ella”²⁹.

Ahora bien, para que el espíritu sienta lo sublime se requiere receptividad para las ideas; pues lo inadecuado de la naturaleza a éstas, y su presuposición y la del esfuerzo de la imaginación para tratar la naturaleza como un esquema para las ideas, es lo que atemoriza a la sensibilidad a la vez que la cautiva. Kant insiste en que hay cierta violencia de la razón sobre la imaginación, para ampliarla y hacerle avizorar lo infinito, lo ilimitado, lo incondicionado, que para la imaginación es un abismo. En rigor de verdad, sin previo desarrollo de ideas morales no podría superarse el efecto aterrador; sin ellas, el sentimiento sería sólo de temor, de angustia, de inferioridad, sin alcanzar nunca lo sublime. Por esto, el juicio sobre lo sublime necesita ser cultivado; “lo que preparados por la cultura calificamos como sublime produciría un efecto meramente aterrador al zafio”³⁰. Sin embargo, esto no implica que sólo sea el resultado de la cultura, no es un producto introducido convencionalmente en la sociedad, sino que se apoya en lo que es propio de la “naturaleza humana”. Tiene sus bases en la inclinación del hombre al desarrollo de ideas prácticas, pues a todos puede atribuirse y exigirse una propensión hacia lo moral.

Más aún, la necesidad de universalidad y coincidencia en los juicios acerca de lo sublime la exigimos, según Kant, “bajo un presupuesto subjetivo (aunque creyéndonos autorizados a poderlo exigir a todos): el del sentimiento moral del hombre, con lo cual atribuimos también necesidad a este juicio estético”³¹. En consecuencia, la posibilidad del juicio acerca de lo sublime depende, en última instancia, del desarrollo de ideas morales y del cultivo del *sentimiento moral del hombre*. Es decir que, por todo lo expuesto, en lo estéticamente sublime subyace una sensibilización de ideas morales, un trasfondo ético sin el cual las exigencias de necesidad y universalidad del juicio no tendrían razón de ser.

* * *

En general, para experimentar lo sublime “no importa tanto lo que el *entendimiento* capta, sino lo que el sentimiento siente”³². En este sentido, ni en las *Observaciones* ni más tarde en la *Crítica del Juicio*, se relaciona lo sublime al objeto, ni a nada que provenga de la sensibilidad, sino a las experiencias internas del sujeto afectado. El estremecimiento, la admiración, la conmoción de la sensibilidad ante el tamaño y la grandiosidad del objeto no es propiamente lo sublime. En vez, sólo la superación de la angustia y el temor, a partir de la reflexión del sujeto acerca de la propia superioridad frente al objeto, asegura un sentimiento placentero. El sujeto se sobrepone en tanto se aprecia a sí mismo y se reconoce como superior en su “destinación suprasensible”; es decir, en su propensión al desarrollo de la racionalidad práctica.

En este sentido, el sentimiento de lo sublime en Kant trasciende siempre el plano estético y remite necesariamente al ámbito de la moralidad subjetiva. Por esto, lo sublime

²⁹ *Ibíd.*, pp. 111.

³⁰ *Ibíd.*, pp. 112. Cabe aclarar que para Kant el término “cultura” conlleva cierto grado de “ilustración”; es decir, no se trata de “cultura general”, sino de una formación de índole académica que permita desplegar con plenitud las capacidades intelectuales y morales del hombre.

³¹ *Ibíd.*, pp. 113.

³² *Observaciones*, pp. 59.

de Kant es mucho más que un mero juicio estético. En realidad, puede considerarse una experiencia fundamental en la que ética y estética se entrecruzan y sintetizan, provocando en el sujeto un placer que va más allá de lo puramente sensual. En consecuencia, el sujeto kantiano sensible a lo sublime, tanto el melancólico de las *Observaciones* -que en razón de su temperamento tiene un profundo sentimiento de la belleza y de la dignidad humana, que se conduce según la virtud por principios, y que se aprecia a sí mismo, respeta a los demás, y aborrece todo sometimiento abyecto-; como el hombre culto de la tercera *Crítica* -que merced a su propensión hacia lo moral supera el temor, la angustia y el horror que le producen las limitaciones de la sensibilidad, el entendimiento y la imaginación-, experimenta el **goce ético** asociado a lo sublime.

CAPÍTULO II

ALCANCES DE LO SUBLIME EN LA *CRÍTICA DEL JUICIO.*

La sensibilización de ideas morales

Los juicios estéticos de la facultad de juzgar reflexionante no sólo se refieren a lo bello, en tanto juicio de gusto, sino también al “sentimiento espiritual” de lo sublime. Estos sentimientos difieren entre sí en muchos aspectos, algunos ya presentados en el capítulo precedente, pero existe una “diferencia intrínseca” entre ambos que es, según Kant, la más importante. En el sentimiento de lo bello debe suponerse cierta idoneidad formal de la naturaleza con nuestras facultades y en esta compatibilidad entre la forma del objeto y las facultades del sujeto se descubre un motivo de placer. Es decir, en la belleza natural (libre) la forma del objeto encierra una finalidad según la cual se presenta como “predeterminada para nuestra facultad de juzgar”, y en esta coincidencia se funda el sentimiento placentero asociado a lo bello. “Por el contrario, lo que sin raciocinar, por la mera aprehensión, provoca en nosotros el sentimiento de lo sublime, puede parecer inapropiado para nuestra facultad de representación y como si violentara la imaginación, y, no obstante, tanto más sublime se juzga”³³. Por esto, si bien podemos calificar de bellos algunos objetos de la naturaleza, jamás podremos juzgarlos como sublimes; ya que lo sublime no se encuentra en ninguna forma sensible, sino sólo en nosotros, en el sentimiento que pone sublimidad a la

³³ *Crítica del Juicio*, pp. 90.

representación de la naturaleza, y en el que la imaginación refiere la representación a *ideas de la razón*.

En este punto, se hace preciso distinguir entre dos tipos de ideas analizadas por Kant en la tercera *Crítica*. De un lado están las *ideas estéticas*, relacionadas a la noción de *genio* y a la belleza artística; y de otro las *ideas de la razón*, a las que la imaginación remite la representación de un objeto natural inconmensurable, y a partir de las cuales se suscita, en última instancia, el sentimiento de lo sublime. Las ideas, en general, son representaciones referidas según un principio a un objeto, del cual, empero, nunca deben contener un conocimiento. Si las ideas se refieren a una *intuición* a partir del principio *subjetivo* de la coincidencia de nuestras facultades de conocimiento entre sí (*imaginación y entendimiento*) se tratan de ideas *estéticas*; si, por otra parte, a partir de un principio *objetivo* se refieren a un concepto trascendente (distinto al concepto del entendimiento que es inmanente), aunque sin producir ningún conocimiento del objeto, se denominan entonces ideas *racionales*.

Según Kant, “una idea estética no puede convertirse en conocimiento porque es una intuición (de la imaginación) para la cual jamás puede encontrarse un concepto adecuado. Una idea racional no puede convertirse nunca en conocimiento porque contiene un concepto (el de lo suprasensible) para el cual jamás puede darse adecuadamente una intuición”³⁴. Por esto, califica a la idea estética como “representación *inexponible* de la imaginación”, y a la idea racional de “concepto *inmostrable* de la razón”. Una idea *estética* es *inexponible* puesto que el entendimiento no logra nunca reducir a conceptos la intuición interna de la imaginación -asociada a una representación dada. En consecuencia, al no poder juzgarse por conceptos, el arte bello no alcanza a prescribirse ningún principio objetivo, por esto debe suponer un principio subjetivo *a priori*, pero a la vez de validez universal. Este principio reside en el “substrato suprasensible de todas las facultades” y en la noción kantiana de “genio” como talento, capacidad, y facultad innata del artista para descubrir las ideas *estéticas* más adecuadas para representar un concepto dado.

El *genio*, para Kant, “es la disposición natural del espíritu mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. [...] En efecto, todo arte presupone reglas que requieren ser previamente establecidas [...]. [Sin embargo], el arte bello no puede inventar por sí mismo la regla en virtud de la cual haya de crear su producto. [...] [Por esto], debe la naturaleza dar en el sujeto la regla al arte, es decir que el arte bello sólo es posible como producto del genio”³⁵. El artista, por mor de su genialidad, logra “sensibilizar” las ideas estéticas que se encuentran más allá de lo visible y que representan algo bello. Este interés del artista por lo bello revela, al mismo tiempo, una predisposición para los sentimientos morales buenos. La analogía entre el *juicio de gusto* y el *juicio moral* se establece en razón de que en ambos se exige un placer desinteresado, directo, y universalmente compartido por el objeto; la diferencia entre uno y otro reside únicamente en que la belleza supone un placer libre, mientras lo moralmente bueno implica un placer fundado en leyes objetivas.

En este sentido, Kant considera que “lo bello es el símbolo de lo moralmente bueno, y asimismo sólo en este aspecto (en una relación que es natural para todos, y que también todos atribuyen a los demás como deber) gusta con la pretensión de tener el asentimiento de todos los demás”³⁶. Lo bello es *símbolo* en tanto que es una exposición indirecta de un

³⁴ *Ibid.*, pp. 194, subrayado nuestro.

³⁵ *Ibid.*, pp. 159.

³⁶ *Ibid.*, pp. 205, subrayado nuestro.

concepto, por la cual la imaginación asocia al objeto de una intuición sensible un concepto que remite a otro objeto de una índole totalmente diferente, y del cual el primero es sólo el símbolo. De esta manera, “calificamos de majestuosos o soberbios ciertos edificios y árboles, y de sonrientes y alegres ciertas praderas; aun ciertos colores se califican de inocentes, modestos o tiernos, porque suscitan sensaciones que revelan cierta analogía con la conciencia de un estado de ánimo provocado por juicios morales”³⁷. En última instancia, según la concepción de Kant, la facultad de juzgar en sus juicios de gusto no se ocupa de otra cosa que de la “sensibilización de ideas morales”, de la cual se deriva el placer que el juicio declara como válido para toda la humanidad. Por esto, la propedéutica más apropiada para fundamentar y estimular el gusto, es el “desarrollo de ideas morales” y el cultivo del “sentimiento moral” del hombre.

Las *ideas de la razón*, por su parte, son *inmostrables* porque en ellas la imaginación nunca alcanza a exponer cosas tales como el concepto racional del “sustrato suprasensible de todos los fenómenos”, o el concepto de la “libertad trascendental”, que es el fundamento para motivar nuestra voluntad hacia la ley moral. Por mor de la incapacidad de la imaginación para exponer adecuadamente en una intuición estos conceptos, no puede asegurarse que todos los demás coincidan con nuestro juicios acerca de lo sublime y sientan placer ante lo inconmensurable de la naturaleza. Sin embargo, dice Kant, “puedo presumir que todos sienten ese placer, pero sólo mediante la ley moral, que, a su vez, se funda en conceptos de la razón”³⁸. De esta manera, queda planteada la distinción kantiana entre ideas estéticas, que se asocian al sentimiento de lo *bello* -como productos de la relación entre la imaginación y el entendimiento-, e *ideas de la razón*, a las que remite el sentimiento de lo *sublime* –suscitadas por la razón cuando fortalece y amplía los alcances de la imaginación para que ésta logre comprender lo inconmensurable dado en una intuición.

Por lo expuesto, la concepción kantiana de lo sublime nos sitúa ante lo que podríamos denominar “el problema de la representación estética”. Este problema, como se podrá apreciar a lo largo del trabajo, es el que ineluctablemente deben enfrentar todos aquellos autores que extrapolan lo sublime a diversos ámbitos de análisis y que, asimismo, es el que también se afronta aquí. El eje de la cuestión reside en que lo sublime, en última instancia, remite siempre a las *ideas de la razón*, las cuales, por su parte, nunca pueden ser expuestas convenientemente; ya que sólo lo comprensible se puede mostrar. Una idea racional jamás alcanza a ser expuesta o mostrada en toda su dimensión porque contiene un concepto (el de lo suprasensible) para el cual no existe una intuición apropiada. En otras palabras, una idea racional es un concepto *inmostrable* de la razón porque la imaginación con sus intuiciones jamás podrá presentar adecuadamente el concepto de lo suprasensible.

La facultad suprasensible y la cuasi-percepción del nómeno

Mientras que el motivo de placer en lo bello se encuentra en algo exterior al sujeto, el motivo para lo sublime sólo debe buscarse en el espíritu de quien juzga. Lejos ya de la afinidad que se da en la belleza natural independiente entre la forma del objeto y nuestras facultades, “la naturaleza suscita la más de las veces las ideas de lo sublime cuando es

³⁷ *Ibíd.*, pp. 206, subrayado nuestro.

³⁸ *Ibíd.*, pp. 144, subrayado nuestro.

contemplada en su caos y en el desorden e ímpetu destructor más salvajes e irregulares con tal de que se pueda ver grandiosidad y potencia”³⁹. Por esto, en lo sublime el placer reside en la ampliación de la imaginación en sí misma, que no alcanza a comprender lo “infinito dado en una intuición”⁴⁰; esta inadecuación de la imaginación para estimar la magnitud de un objeto absolutamente grande es lo que despierta en nosotros el sentimiento de una facultad suprasensible. Para subsumir en una sola representación lo dado en la intuición, la imaginación lleva a cabo dos “procesos”: la *aprehensión* y la *comprehensión*. Según Kant, “la aprehensión no ofrece dificultades, pues con ella puede irse hasta el infinito; pero la comprehensión se hace cada vez más difícil a medida que avanza la aprehensión, y pronto llega a su máximo: a la medida fundamental estética máxima de estimación de magnitudes”⁴¹. En otras palabras, en la comprehensión hay un límite que no puede rebasarse.

Lo infinito dado en una intuición, lo absolutamente grande, se encuentra allende esos límites. Por esto, sólo a partir de la violencia que ejerce la razón sobre la imaginación, para ampliarla y hacerle avizorar lo infinito, puede comprehenderse una magnitud tal. Lo absolutamente grande, por su parte, no es el objeto, ni algo muy grande, ni lo más grande, sino que es grande “más allá de toda medida de los sentidos”, “es una magnitud que sólo es igual a sí misma”. Por consiguiente, no cabe juzgar como sublime ningún objeto de los sentidos, sino sólo el estado de ánimo que se suscita en el propio sujeto que descubre, a partir de la violencia que ejerce la razón sobre la imaginación para ampliarla, el sentimiento de una *facultad suprasensible*.

En consecuencia, sólo aquellos fenómenos de la naturaleza cuya intuición implique la idea de *infinitud* pueden suscitar en nosotros lo sublime. Según Kant, “para poder siquiera pensar sin contradicción lo infinito dado, se requiere en el espíritu humano una *facultad suprasensible*, pues sólo mediante esa facultad y su *idea de un noúmeno* (que a su vez no admite intuición alguna <...>) se comprende totalmente bajo un concepto lo *infinito del mundo sensible*”⁴². En la experiencia de lo sublime se produce una suerte de *conmoción* espiritual que implica, alternativamente, repulsión y atracción hacia el mismo objeto. Según la cual, en primer lugar, se produce un sentimiento de *desagrado*, ante las limitaciones y la inadecuación de la imaginación para la estimación estética de la magnitud de un todo dado en una intuición; pero que a la vez genera un sentimiento de *agrado*, porque esta misma incapacidad para juzgar estéticamente un objeto es la que descubre una capacidad ilimitada en el sujeto. En este sentido, el desagrado, la angustia, la inadecuación de la imaginación, se torna condición necesaria para que la razón actúe sobre ella, para que le muestre el camino hacia la destinación suprasensible del sujeto.

³⁹ *Ibíd.*, pp. 91.

⁴⁰ Esta afirmación parece contradecir lo expuesto por Kant en la *Crítica de la razón pura*. En la “Estética trascendental” de la primera *Crítica*, lo “infinito dado” son las formas puras de la intuición, es decir, Espacio y Tiempo; mientras que el contenido de la intuición, lo dado a los sentidos, siempre es algo finito y condicionado. En la *Crítica del Juicio*, no obstante lo anterior, puede “pensarse” lo infinito como dado en una intuición, siempre que se suponga que en nuestro espíritu subyace una “facultad suprasensible”; que a su vez tiene la capacidad de concebir la “idea de un noúmeno” como sustrato de la intuición del mundo (aunque en verdad esta idea no admite intuición alguna). En rigor, “lo infinito dado en una intuición”, debe entenderse como lo infinito a que se alude, o que se insinúa, en lo dado en una intuición.

⁴¹ *Ibíd.*, pp. 97.

⁴² *Ibíd.*, pp. 100-1, subrayado nuestro.

De lo expuesto se desprende que, las rocas enhiestas, las nubes tempestuosas, los volcanes, los huracanes, etc., no son sublimes porque nos inspiran temor, sino porque despiertan en nosotros una facultad por la cual consideramos pequeño todo lo que nos preocupa de la naturaleza, y por la que juzgamos nuestra destinación como superior a ella. Lo sublime, en suma, desplaza la representación de la imaginación del plano de la *sensibilidad* hacia el ámbito de lo *suprasensible*. Así, lo que “repugna” a la sensibilidad, lo que atenta contra el interés de los sentidos, se transforma en algo conforme a los fines de la razón práctica. En este movimiento de conmoción, la imaginación descubre en lo inconmensurable de la naturaleza que es imposible exponer objetivamente (sensiblemente) las ideas. Pero a la vez también nos obliga a pensar *subjetivamente* la naturaleza como un esquema para la exposición de lo suprasensible. En realidad, se trata de una exposición meramente negativa, *abstracta* en palabras de Kant, que no presenta nada, pero que “ensancha el alma”.

Por esta razón, como ya se expuso en el primer capítulo⁴³, sólo el espíritu de un hombre culto puede sentir lo sublime. Se requiere cierto desarrollo de ideas en lo moral para superar la repulsión y la angustia de la sensibilidad ante lo que, preparados por la cultura, podríamos calificar como sublime. En este sentido, las exigencias de universalidad y coincidencia en los juicios acerca de lo sublime se asientan en la inclinación natural del hombre al desarrollo de ideas prácticas. Esta propensión hacia lo moral es una precondition para lo sublime, es un presupuesto subjetivo; que sin embargo puede y debe exigirse a todo hombre culto para que nuestro juicio sobre lo sublime coincida con el de los demás. En consecuencia, se advierte cierto debilitamiento en la exigencia de universalidad consensual que se daba en el juicio acerca de lo bello. Sólo bajo el presupuesto subjetivo del sentimiento moral del hombre puede atribuirse necesidad y universalidad al juicio estético sobre lo sublime.

En rigor de verdad, según Kant, “es indudable que no cabe concebir un sentimiento de lo sublime de la naturaleza sin asociarle un estado de espíritu análogo al que se necesita para lo moral”⁴⁴; es decir, el espíritu debe sentirse como sujeto a una ley. En la violencia que la razón ejerce sobre la imaginación ésta se siente privada de su libertad y sometida a una ley distinta a la del uso empírico; empero, por mor de esta privación, adquiere también una ampliación y una potencia mayor a la sacrificada. Por esto, en tanto instrumento de la razón y sus ideas, la imaginación experimenta un *placer negativo* por la naturaleza, o sea, un sentimiento sublime. El placer es negativo desde el punto de vista *estético* –i.e.: de la sensibilidad-, pero *positivo* y conforme a los fines de la razón. En palabras de Kant, el juicio estético acerca de lo sublime, “se convierte para la razón en fuente de ideas, es decir, [fuente] de una comprensión intelectual tal que para ella es pequeña toda comprensión estética, y el objeto es apercebido con un agrado sólo posible por medio de un desagrado”⁴⁵. En suma, lo sublime es el sentimiento que se origina cuando la razón supera mediante principios morales los obstáculos que le presenta la sensibilidad y la inadecuación de la imaginación para comprender apropiadamente lo infinito dado en una representación.

El verdadero objeto de placer, en lo sublime, es la *ley moral concebida subjetivamente*, la cual ejerce su potencia sobre todas y cada una de las facultades del sujeto; y que a la vez supone ciertas privaciones y cierto placer negativo, aunque sólo visto

⁴³ Cfr. *supra*, capítulo I, notas 31 y 32.

⁴⁴ *Crítica del Juicio*, pp. 116.

⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 106, subrayado nuestro.

desde el lado de la sensibilidad. Cabe aclarar, en este punto, que estos principios morales a los que remite lo sublime son sólo *subjetivos*, mientras que la *ley moral concebida objetivamente* no es otra que el *imperativo categórico*⁴⁶. Por otra parte, estas mismas privaciones estéticas son las que descubren, al experimentar lo sublime, la libertad interior y la profundidad inconmensurable de la facultad suprasensible, que trasciende por mucho el ámbito de lo dado a los sentidos. La imaginación logra emanciparse de las trabas que le impone la sensibilidad, y así alcanza a exponer, al menos de un *modo abstracto*, lo infinito dado en una representación. Según Kant, esta representación de la moralidad aparece como “espiritualmente estimulante”, aunque “meramente negativa” al mismo tiempo, puesto que la idea de libertad resulta insondable, inescrutable, y excluye toda posibilidad de exposición positiva.

Por lo expuesto, puede considerarse que lo sublime traza el último límite de la representación estética. En verdad, el sentimiento de lo sublime no se encuentra en ninguna cosa intuita, ni en nada que pueda representarse estéticamente; es decir, lo sublime no puede exponerse, ni mostrarse en ningún producto sensible. No debe asociarse tampoco a ningún placer de los sentidos, sino que el motivo de agrado se encuentra en el interior del sujeto, en el modo de sentir que pone sublimidad a la representación que la imaginación refiere a la razón. En la experiencia de lo sublime el sujeto escapa a las restricciones de la sensibilidad y alcanza la plena libertad de las facultades. De esta manera, el hombre descubre lo suprasensible en sí mismo, en su *libertad trascendental*, y se reconoce en su interior como un *noúmeno*. En lo sublime, entonces, la superación de lo que atemoriza y repugna a la sensibilidad se transforma en una suerte de *placer moral*. En consecuencia, la *angustia estética* se transforma en un *goce ético* que el sujeto juzga como sublime.

CAPÍTULO III

EXTRAPOLACIONES CONTEMPORÁNEAS DE LO SUBLIME A LA ESTÉTICA.

⁴⁶ Cfr. Kant, I., *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres* (1785), traducción de Manuel García Morente, México, Porrúa, 1998. “[...] el imperativo universal del deber puede formularse: *obra como si la máxima de tu acción debiera tornarse, por tu voluntad, ley universal de la naturaleza*”, pp. 40.

SECCIÓN PRIMERA

Lo sublime en la historia de la estética

En general, los autores que analizan el Libro Primero de la *Crítica del Juicio* lo hacen considerando esta obra como un texto de filosofía del arte o, al menos, como un texto en el que Kant trata cuestiones estrechamente relacionadas a la estética. De esta manera, es común encontrar párrafos o apartados donde se estudia la “estética de lo bello” por un lado; y por otro, secciones donde se analiza lo que se ha denominado la “estética de lo sublime”. Esta última aparece, o bien como una extensión y anexo de la primera, o bien como opuesta y distinta, o bien como diferente pero con independencia de la “estética de lo bello”, es decir, como si fuera un tópico aparte pero no opuesto. Desde esta perspectiva, en el presente capítulo intento mostrar las características de la extrapolación de lo sublime al ámbito de la filosofía del arte. En tal sentido, primeramente emprendo un análisis de la concepción en torno a lo sublime de Kant que presentan diversos autores contemporáneos, como Aquiles Repetto, Monroe Beardsley y John Hospers, y Giulio Carlo Argan en textos donde se examinan algunas cuestiones básicas relacionadas a la filosofía del arte, en lo que podrían catalogarse como “historias de la filosofía del arte” (o “historias de la estética”).

En *Breve historia de la estética* Aquiles Repetto presenta un estudio del origen, desarrollo, evolución y características definitorias “del hecho estético llamado belleza”, en cada período histórico. En el capítulo dedicado a la *estética alemana* analiza, entre otras cosas, el pensamiento de Kant en torno a lo bello y lo sublime, aunque a este último sólo le dedica un par de párrafos. Según Repetto, lo sublime no es una extensión de lo bello, sino una categoría opuesta y distinta, y por esto no se la valora como es debido. En este sentido, asegura que Kant reconoce dos fases en lo sublime, a saber: “la primera sería un sentimiento de temor y fracaso ante el tamaño y grandiosidad del espectáculo natural o artificial, y la segunda, un recobramiento que nos libra de este temor y nos agranda moralmente”⁴⁷. Asimismo, subraya que la diferencia con lo bello reside en que éste refiere siempre a la “forma armoniosa”, mientras que lo sublime “puede referirse a ella, como así también a lo informe, esto es, a lo deforme o a lo carente de forma indistintamente”⁴⁸. Por otra parte, en cuanto al principio metafísico que subyace a la teoría de Kant, asegura que “la belleza no es imitativa sino simbólica, es decir, expresiva de un significado suprasensible”⁴⁹. Acerca de esto, pero en torno a lo sublime, nada dice de su relación con lo suprasensible.

Desde otra perspectiva, Monroe Beardsley y John Hospers, en su investigación acerca de la historia y los fundamentos de la estética, dedican todo un capítulo al “problema de los juicios estéticos” de la tercera *Crítica*. Allí destacan el aporte de Kant por ser el primero en integrar una teoría estética al conjunto de su sistema filosófico. Respecto a lo sublime, aseguran que se trata de un sentimiento en el que se conjugan la “nobleza de la razón” y el “sentimiento moral del hombre”. Asimismo, rescatan la distinción kantiana entre lo *sublime matemático* –algo extremadamente vasto ante lo cual nuestra imaginación desfallece, pero que a la vez nos hace conscientes de la supremacía de la razón-, y lo *sublime dinámico* –una fuerza abrumadora ante la que tomamos conciencia de la debilidad de nuestro “yo empírico”, y que superamos a partir de nuestra dignidad como “seres morales”. A partir de lo sublime, según estos autores, Kant establece una conexión entre distintos niveles por cuya autonomía había luchado en las dos primeras *Críticas*. En la *Crítica del Juicio* “intenta probar que lo estético tiene consistencia en sí mismo, independientemente del deseo y el interés, del conocimiento o la moralidad. Sin embargo, [...] puesto que la experiencia de lo sublime hace uso de lo informe y horrendo natural para encumbrar a la razón misma, estos valores estéticos sirven, en definitiva, a un fin y a una necesidad moral, ensalzando y ennobleciendo el espíritu humano”⁵⁰. Es decir, lo sublime no sería una categoría exclusivamente estética, sino que también fijaría cierta conexión entre lo natural y lo moral.

Otro autor que explica lo sublime de Kant en términos de su importancia en la historia de la estética es el italiano Giulio Carlo Argan, en una extensa obra titulada *El arte moderno*⁵¹. En su análisis, Argan reconoce dos “poéticas” que coexisten en contradicción dialéctica desde la Ilustración y hasta el presente, la poética de lo “pintoresco” (bello para Kant) y la poética de lo sublime. Ambas reflejarían el problema epocal de la relación entre

⁴⁷ Repetto, A. D., *Breve historia de la estética*, Bs.As., Plus Ultra, 1973, pp. 96.

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 97, subrayado nuestro.

⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 98.

⁵⁰ Beardsley, M. y Hospers, J., *Estética: Historia y Fundamentos* (1976), traducción de Román de la Calle, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 61-62, subrayado nuestro.

⁵¹ Cfr. Argan, G. C., *El arte moderno*, Tomo I, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977. Véase el capítulo I, “Clásico y Romántico”.

individuo y colectividad: mientras lo pintoresco supone un individuo integrado en el ambiente natural y social; lo sublime implica un alejamiento de la sociedad, en una soledad que el individuo paga con angustia y terror. La poética de lo sublime, en este sentido, aparece como la poética de lo absoluto, en contraste con lo pintoresco, que sería una poética de lo relativo. En palabras de Argan, “la existencia, que ya no se justifica con un fin más allá del mundo, tiene que encontrar todo su significado en el mundo; o se vive íntegramente de la relación con los otros y el *yo* se disuelve en una relatividad sin fin, o el *yo* se absolutiza pero rompe toda relación con lo que está fuera de él. Quien vive en relación con el mundo sentirá siempre el deseo de lo que está más allá, quien vive más allá del mundo sentirá siempre el absurdo de su propia soledad”⁵². Según Argan, lo que vemos de la naturaleza tiene un trasfondo espacio-temporal infinito. De esta manera, “lo que vemos pierde interés; lo que no vemos, sin embargo, es algo que se *nos impone* y *nos desasosiega*, pues su infinitud despierta la angustia de nuestra propia finitud. Esta realidad trascendental es lo ‘sublime’ ”⁵³. En consecuencia, en lo sublime la sensación visual se desvanece para mostrar los signos o los símbolos de las verdades suprasensibles.

* * *

Estas tres historias de la estética, que explican lo sublime de Kant, no por breves dejan de ser interesantes. En todas ellas, explícita o implícitamente, se establece una conexión entre lo sublime y la dimensión moral del sujeto, entre las limitaciones de la sensibilidad y la imaginación, y la infinitud de la razón. Todos comprenden la superación del temor y la angustia, ante la grandiosidad y potencia de la naturaleza, en términos de una reflexión del sujeto sobre su propia dignidad e infinitud como ser moral frente a sus limitaciones empíricas. Sin embargo, a diferencia de lo expresado por Repetto, lo sublime no coincide con lo bello, puesto que no surge frente a un objeto con “forma armoniosa”. Contrariamente, necesita de la “infirmidad”, o carencia de forma, para provocar la inadecuación de la imaginación frente a lo inconmensurable de la naturaleza. Según lo señalado por el propio Kant, “la naturaleza suscita las más de las veces las ideas de lo sublime cuando es contemplada en su propio caos y en el desorden e ímpetu destructor más salvajes e irregulares con tal que se pueda ver grandiosidad y potencia”⁵⁴. En el mismo sentido, lo sublime no debe buscarse en objetos deformes u horrendos, no se trata de algo feo, muy feo u horripilante, ni de algo que ha perdido su forma original. El sentimiento de lo sublime se da en el sujeto, no por la fealdad o deformidad del objeto, sino por la angustia producida por las limitaciones y la finitud de las facultades de conocimiento del individuo ante lo infinito dado en una representación de algo absolutamente grande y potente.

En relación a esto, aunque en dirección inversa a la indicada por Beardsley y Hospers, lo sublime no hace uso de lo informe y horrendo para encumbrar la razón y ensalzar el espíritu humano. En vez, como intento mostrar en éste trabajo, es la razón la que, a través de lo inconmensurable de la naturaleza, suscita en el sujeto un sentimiento placentero sólo posible a partir del desagrado y la angustia de la sensibilidad. Lo sublime, en concordancia con lo planteado por Argan, se asocia a lo que no vemos, al trasfondo

⁵² *Ibíd.*, pp. 11.

⁵³ *Ibíd.*, *Ibíd.*

⁵⁴ Cfr. *Crítica del Juicio*, pp. 91, subrayado nuestro.

espacio-temporal infinito, a una realidad trascendental y a las verdades suprasensibles. Empero, a diferencia de lo que este autor sostiene, este trasfondo no es el de los objetos, no es el de la naturaleza grande y potente; sino el sustrato suprasensible en el sujeto y del sujeto, su libertad trascendental y la infinitud de la razón como facultad de las ideas, que es suscitada con motivo de lo infinito dado en una intuición. En palabras de Kant, “para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar un motivo fuera de nosotros, mientras que para lo sublime sólo tenemos que buscarlo en nosotros y en el modo de pensar que ponga sublimidad en la representación de la naturaleza”⁵⁵. Por consiguiente, quien “pone” sublimidad a lo natural es el hombre, su dimensión trascendental; es decir, el poder que tiene la razón para trascender el mundo espacio-temporal sensible. Consecuentemente, en contraste con lo bello, lo sublime no es imitación, pero tampoco signo o símbolo de una verdad suprasensible; sino que **es lo suprasensible, es lo no visible, es el trasfondo espacio-temporal del sujeto, es la presentación de la infinitud -en la razón, de lo moral y de la libertad trascendental.** Claro está, una manifestación sólo negativa, una exposición abstracta, que no presenta nada, pero que tampoco puede ser de otra manera, sino sólo una alusión; una presencia que nunca se concreta, que nunca debe concretarse.

SECCIÓN SEGUNDA

Algunas aplicaciones de lo sublime en filosofía del arte

En esta segunda sección, emprendo un estudio más detallado del pensamiento de algunos filósofos contemporáneos que extrapolan lo sublime, y lo utilizan como categoría de análisis en temas referidos al arte de nuestro tiempo. En particular, autores como Theodor Adorno, Eugenio Trías y Jean-Francois Lyotard echan mano a cierta “estética de lo sublime” al momento de considerar los alcances de tal o cual obra o movimiento artístico. Todos ellos, no obstante las diferencias en sus perspectivas de análisis y en sus concepciones filosóficas, apelan a una explicación desde lo sublime cuando la obra, el autor o el movimiento se acercan, en algún sentido, a los límites de la representación estética. Estos pensadores no sólo tratan de explicar los alcances de lo sublime en Kant, sino que también adoptan y aplican en sus investigaciones la concepción kantiana de lo sublime; y la extrapolan como categoría de gran valor y vigencia para analizar cuestiones estéticas contemporáneas.

⁵⁵ *Ibíd., Ibíd.*

Adorno y la formulación kantiana de lo sublime: entre lo trágico y lo cómico

El primero de ellos, filósofo alemán continuador de la Escuela de Frankfurt, concibe al arte moderno como una tendencia a comunicar lo incomunicable. En tal sentido asegura: “las obras en que la configuración estética se trasciende a sí misma, empujada por su contenido de verdad, son las que ocupan el lugar que en otro tiempo quería significar el concepto de lo sublime”⁵⁶. Según Adorno, es propio de este tipo de arte que se conserve cierta tendencia a la unidad, a pesar del distanciamiento que se produce entre los materiales y el espíritu. Mientras el espíritu se reconoce a sí mismo como irrepresentable sensiblemente, los materiales –incluido el lenguaje–, se hacen pobres, desnudos, visibles.

En este contexto, “la doctrina de Kant sobre el sentimiento de lo sublime trata de describir una clase de arte vibrante en sí mismo, que queda en suspenso en gracia a una verdad que no tiene apariencia, lo cual no le impide, en cuanto arte, conservar su carácter apariencial”⁵⁷. Para Adorno, esta concepción, que Kant había reservado para la naturaleza, cuando fue trasladada al arte, hacia fines del siglo XVIII, entró en creciente conflicto con el gusto estético. Sin embargo, lo repelente a los sentidos, lo no agradable, se transformó en algo afín y agradable al espíritu. Asimismo, a pesar del aporte en el proceso de espiritualización estético, la extrapolación de lo sublime de Kant al arte, va más allá de sus propios alcances. Lo sublime, que debía ser “la grandeza del hombre como espíritu que domina la naturaleza”, se transforma en la conciencia que tiene el hombre de su procedencia de la naturaleza. De esta manera, según Adorno, la concepción kantiana de lo sublime “estuvo teñida de nihilismo humano”, y en la debilidad del individuo diluyó también la eternidad de su esencia universal, es decir, del espíritu.

La doctrina kantiana de lo sublime, a la vez, expresaría “inconscientemente” que lo sublime no es compatible con el carácter apariencial del arte; como apariencia, esconde un contrasentido y “colabora a la neutralización de la verdad”. Según sostiene Adorno, “la ascética de Kant contra lo estéticamente sublime es una anticipación objetiva de la crítica del clasicismo heroico y del arte enfático derivado de él. Pero al haber situado lo sublime en la grandeza avasalladora, en la antítesis entre poder y debilidad, afirmó limpiamente su clara complicidad con el poder y el dominio. De ello tiene que avergonzarse el arte y darle la vuelta a lo duradero que pretendía la idea de lo sublime”⁵⁸. En suma, la herencia de lo sublime, en el arte contemporáneo, se descubre en la “dura negatividad, desnuda y sin apariencia”, que a causa de sus exigencias se convierte en nada. Pero también se percibe en lo trágico y lo cómico del arte nuevo, en el que todo se conserva, en su ocaso.

Trías: lo sublime en la transición de lo bello a lo siniestro

⁵⁶ Cfr. Adorno, T. W., *Teoría Estética, op. cit.*, pp. 258. Véanse, especialmente, los capítulos titulados “El concepto de verdad es histórico” y “Lo sublime en la naturaleza y el arte. Sublimidad y juego”.

⁵⁷ *Ibíd.*, subrayado nuestro.

⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 261, subrayado nuestro.

Por su parte, el español Eugenio Trías también emprende un análisis de la estética contemporánea, aunque a la luz de una tesis distinta. Este autor intenta probar que “*lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. [...] lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente en forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado*”⁵⁹. En este planteo, lo sublime de Kant tiene una importancia fundamental, ya que Trías considera que este sentimiento es el máximo antecedente en la transición que lleva a pensar la estética en términos de lo siniestro como condición y límite de lo bello. Según sostiene Trías, “el análisis de Kant de lo sublime significa el giro copernicano en estética: la aventura del goce estético más allá del principio formal, mensurado y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello”⁶⁰. Por esto, para entender el concepto romántico de lo “siniestro”, debe primero detenerse en la noción kantiana de lo sublime.

Para Trías, lo sublime rompe con el yugo de la tradición, porque extiende la estética hacia la consideración de objetos sensibles “conceptuados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos”. La concepción kantiana de lo sublime, en este sentido, expone un nuevo enfoque de la naturaleza y el paisaje, que se produce en el siglo de las luces –secretamente enamorado de las sombras, dice Trías-. Una vez planteada su tesis, y la relevancia de lo sublime en su investigación, presenta lo sublime de Kant como el producto de un doble movimiento interno: por un lado, un sentimiento de angustia y vértigo ante el objeto de magnitud no mensurable, informe, ilimitado y caótico; por otro, una reflexión en la que el sujeto advierte su insignificancia *física*, a la vez que se sobrepone a partir de la conciencia de su propia superioridad *moral*. Esto es así puesto que el objeto físico inconmensurable remueve en el sujeto una idea de la razón, que contiene en sí la concepción racional-moral de infinitud.

De esta manera, “a través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, noúmeno y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria. El hombre ‘toca’ aquello que le sobrepasa y espanta (lo inconmensurable)”⁶¹. En lo sublime, según Trías, el objeto material no es más que un pretexto y una ocasión para remover en el sujeto toda una trama de sensaciones encontradas, pero placenteras a la vez. En esta suerte de conmoción espiritual, es la razón la que sensibiliza la idea de infinitud, a partir de la cual el hombre siente en sí mismo su magnitud y su destino, al mismo tiempo que su pequeñez. “El sentimiento de lo sublime, por lo tanto, une intrínsecamente un dato de la sensibilidad (océano encrespado, tromba marina, cordillera alpina, fosa del océano, tiniebla de la noche sin luna y sin estrellas, desierto crepuscular) con una idea de la razón, produciendo en el sujeto un *goce moral*, un punto en el cual la moralidad se hace placentera y en donde estética y ética hallan su juntura y síntesis”⁶². El sentimiento moral, entonces, se convierte en el único lazo entre la sensibilidad y la ley moral objetiva (la idea del deber).

⁵⁹ Cfr. Trías, E., *Lo Bello y lo Siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pp. 17. Véase la Primera Parte, titulada “Lo bello y lo siniestro”, en particular los apartados que van del N° 1 al N° 4.

⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 18, subrayado nuestro.

⁶¹ *Ibíd.*, pp. 24-25.

⁶² *Ibíd.*, pp. 27.

Lyotard: el arte abstracto y la presentación de lo sublime

La extrapolación de lo sublime de Kant que hace Lyotard merece un análisis más extenso y detallado⁶³. Este autor, además de presentar un estudio mucho más amplio que el de Adorno y el de Trías, reflexiona acerca de algunas cuestiones que son centrales en éste trabajo. Lyotard no sólo expone los alcances de lo sublime dentro del *corpus* kantiano, sino que también presenta su propia concepción acerca de esta noción, y las implicancias y posibles aplicaciones de lo sublime en el estudio de algunas tendencias estéticas contemporáneas. En tal sentido, considera que sólo a la luz de una “estética de lo sublime” pueden comprenderse los cambios en las escuelas artísticas del siglo veinte. Las vanguardias artísticas en general, y la corriente abstraccionista en particular, surgen y se desarrollan en la búsqueda de respuestas al problema de la representación del contenido no sensible de las obras, el trasfondo espiritual suprasensible. El problema de la representación estética de aquellos sentimientos placenteros más allá de lo bello, que no sólo suscitan un placer sensual, sino también un goce más profundo -asociado a la moralidad del sujeto- es lo que Lyotard considera un tópico en todas las vanguardias modernas. Precisamente, la imposibilidad de alcanzar una exposición adecuada de lo sublime, el recurso a una presentación negativa, o abstracta, de este sentimiento, es lo que Lyotard considera un legado de Kant para la estética actual.

En *La Posmodernidad*, una compilación de cartas editada en 1986, Lyotard sostiene que “la modernidad, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de *lo poco de realidad* que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades”⁶⁴. En este contexto, “poco de realidad” se remonta al nihilismo nietzscheano, pero aún más atrás en el tiempo, a la “estética de lo sublime” de Kant; en la que el arte moderno encuentra su fuente, y las vanguardias los axiomas de su lógica. En palabras de Lyotard, “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”⁶⁵. La angustia, en este sentimiento, es el producto del conflicto de las facultades del sujeto, entre la facultad de “presentar” una cosa y la facultad de concebirla; en la actualidad, según Lyotard, hablaríamos de esto en términos de neurosis o masoquismo.

En lo sublime la imaginación fracasa en la presentación de un objeto, en razón de su tamaño o su potencia. Podemos concebir cosas tales como la idea de mundo (la totalidad de todos los fenómenos) o la idea de lo simple (lo no descomponible), pero no las podemos exponer o ilustrar por medio de una representación visible. Lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, es impresentable, porque ningún objeto sensible destinado a “hacer ver” estas magnitudes resultará suficiente. Por esto, dice Lyotard siguiendo a Kant, estas ideas nada nos dan a conocer de la realidad, no hay posibilidad de una experiencia de ellas, y las facultades jamás alcanzan un acuerdo al respecto. En este sentido, para Lyotard, todo el arte moderno se caracteriza por su intención de presentar qué hay de impresentable:

⁶³ En este capítulo la exposición se limita a los ensayos en los que Lyotard analiza algunas cuestiones estéticas, mientras que en el capítulo siguiente se examinarán otros escritos en los que aborda temas relacionados con la historia.

⁶⁴ Cfr. Lyotard, J.-F., *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987, pp. 20. Véanse, en particular, las secciones tituladas “Lo sublime y la vanguardia” y “Lo posmoderno”.

⁶⁵ *Ibid.*, subrayado nuestro.

“hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: éste es el ámbito de la pintura moderna. ¿Pero cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto? El propio Kant nos dicta la dirección a seguir llamándolo lo *informe*, la *ausencia de forma*, un índice posible de lo impresentable. Dice también de la *abstracción* vacía que experimenta la imaginación en busca de una presentación del infinito que esta abstracción es ella misma como una presentación del infinito, su *presentación negativa*”⁶⁶.

El planteo que hace Lyotard en este párrafo nos sitúa nuevamente ante el *problema de la representación*; es decir, el problema que enfrenta el artista, el filósofo, el historiador o, en general, cualquiera que pretenda presentar de una u otra forma lo que resulta impresentable. Una estética de lo sublime, sin dudas presentará algo, pero lo hará negativamente, abstractamente, no podrá recurrir a la figuración o la representación; en todo caso, como ejemplifica Lyotard, se parecerá a una pintura de Malevitch⁶⁷ – se refiere a *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*-, intentará hacer ver en la medida en que prohíbe ver, “procurará placer dando pena”. En este sentido, todas las vanguardias de la pintura poseen una característica común, puesto que intentan aludir a lo impresentable por medio de presentaciones visibles. En la paradoja de lo sublime, que en cierto sentido incluso resulta inexplicable (si se entiende que también el lenguaje es una forma de representación), subyace la concepción kantiana de la inconmensurabilidad de la realidad frente a las limitaciones del concepto.

Para Lyotard, la modernidad se caracteriza por una estética de lo sublime, pero nostálgica. “Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado [aludido] 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. Sin embargo, estos sentimiento no forman el auténtico sentimiento de lo sublime, que 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 a la medida del concepto”⁶⁸. En este sentido, la tarea es la de inventar modos de aludir a lo concebible que no puede ser presentado. No hay que insistir, con la experiencia transparente y comunicable, ni con la reconciliación entre la idea y lo sensible, entre el todo y lo uno. Según Lyotard, la ilusión de una totalización en una unidad real se paga con el “terror”, de lo cual los siglos XIX y XX nos han dado muestras hasta el hartazgo.

Un par de años más tarde -ya que *Lo inhumano*⁶⁹ se publica en 1988-, Lyotard aborda con mayor profundidad y detenimiento la cuestión de lo sublime, y esta vez no sólo menciona a Kant, sino también a Longino⁷⁰ y Burke⁷¹. Respecto a la formulación kantiana

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 21.

⁶⁷ Malevitch, Maliévich o Malévich, Kazimir Severínovich (1878-1935), pintor ruso de origen polaco. Pintor de las vanguardias modernas, de corte espiritualista y abstraccionista. Creó una corriente que se denominó suprematismo, en la cual niega a la pintura toda función de representación, cuya máxima expresión es *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* -un bastidor pintado de blanco sobre el cual hay (según el autor) un cuadrado blanco.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 25, subrayado nuestro.

⁶⁹ Cfr. Lyotard, J.-F., *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Bs.As., Manantial, 1998. En general, todos los artículos reunidos en la obra abordan el problema de la representación de lo impresentable. Lo sublime de Kant, en particular, es analizado en las siguientes secciones: “El instante, Newman”, “Lo sublime y la vanguardia”, “Algo así como: ‘comunicación... sin comunicación’”, “Representación, presentación, impresentable”, y en “Después de lo sublime, estado de la estética”.

⁷⁰ Cfr. Longino, *De lo sublime* (c. 1554), traducción de Francisco de P. Samaranch, Bs.As., Aguilar, 1980.

⁷¹ Cfr. nota 1.

expone algunas cuestiones ya abordadas en otras ocasiones, porque se trata de un libro que recoge una serie de artículos y conferencias dictadas en distintos lugares y fechas, y vuelve a explicar, nuevamente, lo sublime en términos de algo que no puede presentarse en el espacio y el tiempo. Asimismo, insiste en trazar un paralelo entre la estética de lo sublime del siglo XVIII y las vanguardias artísticas del siglo XX, en las cuales reconoce una tendencia similar a escapar a las restricciones de la representación figurativa, y a intentar presentar lo impresentable de un modo abstracto.

Para Lyotard, lo sublime de Kant supone un tipo de placer indeterminado, un placer que se mezcla con un pesar, mejor aún, un placer que proviene del pesar. El fracaso de la imaginación para proporcionar una representación adecuada de algo absolutamente grande y poderoso provoca un pesar. Empero, este pesar suscita a la vez un doble placer en el sujeto; el de la imaginación, que ve ampliada sus capacidades hasta armonizar con el objeto de la razón, y el que proviene de la razón misma, cuando descubre en sí la inmensidad del poder de las ideas. Este desarreglo entre las facultades genera una tensión extrema que, según Lyotard, caracteriza el *pathos* de lo sublime, y que lo diferencia del “calmo” sentimiento de lo bello. Así, “en el límite de la ruptura, lo infinito o absoluto de la Idea puede hacerse reconocer en lo que Kant denomina una presentación negativa, e incluso una no presentación. Cita la ley judía de la prohibición de las imágenes como un ejemplo eminente de presentación negativa: el placer de los ojos reducido a casi nada hace pesar infinitamente el infinito”⁷². De esta manera, para Lyotard, queda abierta una puerta hacia la búsqueda del arte abstracto y el arte minimal.

Lyotard intenta probar su tesis a partir del análisis de la obra de Newman⁷³, pintor norteamericano de origen polaco, que incursionó en el campo de la abstracción cromática y el arte minimal. Las obras de este artista, realizadas entre 1950 y 1960, son monocromáticas y de grandes dimensiones, y hacen referencia al problema de la representación de lo sublime; incluso una de ellas se titula *Vir Heroicus Sublimis*, mide 2,42 metros por 5,42 metros, es una gran tela pintada de rojo, atravesada por dos líneas verticales, una blanca (en la mitad izquierda) y la otra negra (en la mitad derecha). Según Lyotard, Newman es el único que logra presentar lo sublime en un cuadro. En realidad, “un cuadro de Newman es un ángel. No anuncia nada, es el anuncio mismo. [...] Newman no representa una anunciación impresentable, la deja presentarse”⁷⁴. Lo sublime está allí, sostiene Lyotard, sin alusión, en la sensación de que “aquí está”; en el instante, en el momento en que sucede. Newman no remite a ninguna historia situada en otro lado, no se refiere figurativamente a ningún acontecimiento. “Lo inexpresable no reside en un allá lejos, otro mundo, otro tiempo, sino en esto: que suceda (algo). [...] No en otra parte, no allá arriba ni allá lejos, ni más temprano ni más tarde, ni en otro tiempo. Aquí, ahora, sucede que..., y es el cuadro. Que ahora y aquí haya este cuadro y no más bien nada, eso es lo sublime”⁷⁵.

La pintura de vanguardia, en general, escapa a la estética de lo bello, no apela al sentimiento en común de un placer compartido. Las obras vanguardistas aparecen al público como “monstruos”, como “objetos informes”, o como entidades puramente “negativas”; por esto, se explican mejor desde una estética de lo sublime. Una estética que

⁷² Cfr. *Lo inhumano*, pp. 103.

⁷³ Newman, Barnett Baruch (1905-1970).

⁷⁴ Cfr. *Lo inhumano*, pp. 86.

⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 98, subrayado nuestro.

no dispone de parámetros ni de símbolos pre-establecidos, ni de figuras o formas plásticas que ayuden y colaboren en la comprensión de que en la obra se hace alusión a ideas de la razón. La tarea del artista consiste, en este sentido, en “hacer ver que en lo visual existe lo invisible”. Lo que no puede presentarse sensiblemente, lo que no puede mostrarse con ningún ejemplo ni símbolo, es el contenido infinito y absoluto de las ideas de la razón. Lo absoluto de una idea es impresentable porque presentar algo equivale a relativizarlo, es decir, colocarlo en contextos y condiciones de presentación. Sin embargo, según Lyotard, “puede presentarse que hay absoluto. Se trata de una “presentación negativa”; Kant también la llama “abstracta”. Es en esta exigencia de alusión indirecta, casi inasible, a lo invisible en lo visible, donde tiene su fuente la corriente de la pintura “abstracta” desde 1912”⁷⁶. Que no se pueda presentar lo absoluto no es impedimento para dejar de aludir a él. Más aún, Lyotard está convencido que la tarea del arte sigue siendo la de lo sublime, la de hacer alusión y evocar algo absoluto e impresentable, que no tiene en sí nada edificante, pero que se asocia a lo infinito de la “transformación de las realidades”.

Es preciso considerar una última reflexión de Lyotard acerca de lo sublime, al menos en lo que tiene que ver estrictamente con la estética, y se refiere, justamente, a lo paradójico que resulta hablar de una “estética de lo sublime”. La imposibilidad de la representación de lo sublime remite a la inadecuación de la imaginación para presentar la informalidad o carencia de formas de lo inconmensurable de la naturaleza y las ideas. De esta manera, se plantea la paradoja de una estética “sin formas sensibles o imaginativas”. Sin embargo, a la par de las limitaciones en la representación, se revela todo el poder y la magnitud de las ideas de la razón que, por mor de la incapacidad de la facultad de presentación, casi se tornan perceptibles para el sujeto. Cabe preguntarse, entonces, si el deslizamiento que hace Kant hacia el ámbito de la razón deja lugar a una estética. En torno a esta cuestión, Lyotard sostiene que “el principal *interés* que Kant ve en el sentimiento sublime es que se trata del signo “estético” (negativo) de una trascendencia propia de la ética, la de la ley moral y la libertad. En todo caso, lo sublime no puede ser obra de un arte humano y ni siquiera de una naturaleza que esté “en inteligencia” con nuestro sentimiento”⁷⁷.

En lo sublime no se da algo así como una comunicación o entendimiento entre el sujeto y la naturaleza, ya no hay un lenguaje común y coincidente entre las formas sensibles y las facultades del sujeto. Por el contrario, en lo sublime, que es un sentimiento del espíritu (*Geistesgefühl*), éste rompe con la naturaleza, y no se siente más que a sí mismo. “De este modo, lo sublime no es otra cosa que el anuncio sacrificial de la ética en el campo estético. Sacrificial en cuanto requiere que la naturaleza imaginativa (en el espíritu y fuera de él) se sacrifique al interés de la razón práctica. Así se anuncia el fin de una estética, la de lo bello, en nombre del destino final del espíritu, que es la libertad”⁷⁸. En suma, el dilema que plantea Lyotard puede resumirse en términos de si corresponde o no hablar de una estética de lo sublime y, en todo caso, si existe esa posibilidad, ¿qué formas, contenidos o símbolos caben considerar en tal estética?. Esta cuestión, en cierto sentido, es la misma que se pretende desentrañar en este trabajo.

⁷⁶ *Ibíd.*, pp. 129, subrayado nuestro.

⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 140-1, subrayado nuestro.

⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 141, subrayado nuestro.

Los problemas de una “estética de lo sublime”

La presentación, interpretación y extrapolación de lo sublime de Kant que hacen estos tres autores resulta, por lo menos, muy estimulante, incitante y sugestiva. Al mismo tiempo, algunas de las tesis que intentan sostener aparecen como difíciles de conciliar con el pensamiento kantiano. El “nihilismo humano”, la “neutralización de la verdad”, y la “complicidad con el poder y el dominio”, que Adorno asocia a la concepción kantiana de lo sublime, se oponen a ciertas cuestiones expuestas en la *Crítica del Juicio*. En primer lugar, la debilidad del hombre ante la naturaleza se reduce a la incapacidad de las facultades de conocimiento, sobre todo de la imaginación, para abarcar en una representación lo infinito, lo absolutamente grande y poderoso, dado en una intuición. La angustia y el pesar, que provoca esta inadecuación de la imaginación, remueven en el individuo todo el poder y el alcance de las ideas de la razón. En esta conmoción interna, el sujeto toma conciencia de su verdadera destinación suprasensible y de su dignidad como ser moral, se sobrepone a la *impotencia física* a partir de la reflexión sobre su propia superioridad frente a la naturaleza. Según Kant, “en nuestro juicio estético juzgamos sublime la naturaleza, no en cuanto inspira temor, sino porque despierta en nosotros nuestra capacidad de considerar pequeño lo que nos preocupa, y, en consecuencia, que su potencia no es, sin embargo, para nosotros y nuestra personalidad un poder ante el cual tuviéramos que inclinarnos”⁷⁹.

Por lo expuesto, si nos atenemos a la formulación kantiana de lo sublime, no cabría hablar de “nihilismo humano” ni de “neutralización de la verdad”. Lo absolutamente poderoso, lo verdaderamente humano, es el espíritu del individuo, su facultad suprasensible y su destinación moral. En este sentido, de nada tiene que avergonzarse el arte porque no hay tal complicidad con el poder y el dominio; parece que Adorno olvida sus propias afirmaciones, en el sentido de que lo sublime transplantado al arte “va más allá de sí mismo”. Lo poderoso, lo dominante, la “grandeza avasalladora”, la “antítesis entre poder y debilidad” que implica el sentimiento de lo sublime, se da en dos planos distintos. La debilidad, la angustia, la impotencia, es *física*, sólo se da en el plano de la sensibilidad, es decir, en el ámbito de la *estética*. Por otro lado, lo absolutamente grande y poderoso no debe buscarse en ninguna intuición, ni en ninguna magnitud sensible, sino que es lo grande más allá de toda medida estética. Lo inconmensurable, lo infinito, lo absoluto, lo verdaderamente sublime, sólo se encuentra en el espíritu del sujeto; es decir, en la libertad trascendental de su destinación suprasensible, en su propensión hacia las ideas en lo moral.

En este sentido, en coincidencia con lo expuesto tanto por Adorno como por Lyotard, resulta paradójico y hasta contradictorio hablar de una “estética de lo sublime”. Aunque parezca ocioso repetirlo, una estética de lo sublime remite siempre a la comunicación de lo incomunicable, a la presentación de lo impresentable, a lo invisible en lo visible, a lo velado en lo aparente; es decir, enfrenta el problema de una representación que no puede valerse de ninguna forma sensible determinada, ni figurativa ni simbólica. Sin embargo, aún queda el recurso a una presentación negativa, abstracta, una alusión indirecta a lo racional en lo visible, una evocación en el contenido relativo al contenido absoluto. En última instancia, como sostiene Lyotard, siempre será posible optar por los mecanismos de representación del arte abstracto. Como es obvio, en la formulación kantiana de lo sublime no están contempladas las técnicas no figurativas de representación.

⁷⁹ *Crítica del Juicio*, pp. 109.

La imposibilidad de poder representar adecuadamente lo sublime implica también resignarse a la imposibilidad de intercambiar, compartir y comunicar adecuadamente las experiencias de esta índole a los demás. Puede suponerse, intentando no caer en un análisis psicológico de los autores, que es ésta razón la que induce a artistas como Newman o filósofos como Lyotard a sostener, en un primer momento, que lo sublime es impresentable e irrepresentable; pero luego, en un sentido inverso, a finalizar convencidos de que en algún caso se ha logrado presentar sensiblemente lo sublime –y no sólo evocarlo indirectamente-. En particular, aludiendo a lo expuesto en párrafos anteriores, hago referencia a la tesis de Lyotard según la cual Newman logra presentar de un modo directo lo sublime en sus pinturas. No hay alusión, no hay anuncio, es el anuncio mismo; no hay figuración de nada que esté más allá, lo inexpressable está allí, en el instante, en el momento en que sucede. Paradójicamente, lo impresentable está presente, sin representación, sólo presentado. No existe intermediario entre la obra y el espectador, el pintor desaparece; lo sublime está allí presentado, comunicado, mostrado y expuesto directamente para que todos puedan sentirlo.

Sin embargo, cabe preguntarse si en verdad es lo sublime lo que se encuentra allí expuesto; y si se insiste en afirmar esto, las preguntas se multiplican, a saber: ¿cuál es la idea sensibilizada en el cuadro?; ¿lo sublime está presente sólo en la pintura o también en las experiencias del espectador frente a ella, o en ambas?; ¿son sublimes las formas (aunque sean abstractas) o los sentimientos?; ¿qué es lo que debería suscitar el goce ético del sujeto?; ¿es el rojo lo inconmensurable, la intensidad del color lo poderoso, las dimensiones del lienzo lo infinito, las líneas verticales lo incondicionado? En cualquier caso, ¿hasta qué punto una forma abstracta es preferible a una figurativa para exponer un sentimiento auténtico -que en verdad no es ni figurativo ni abstracto, sino que es-? Una cosa es afirmar que sobre un bastidor todo pintado de blanco **hay** un cuadrado blanco; pero otra muy distinta es asegurar que sobre una tela de 13 metros cuadrados, pintada de rojo, y con dos líneas verticales, **está, existe, hay** lo sublime.

No siempre la investigación filosófica concluye en pretenciosas afirmaciones o en grandilocuentes postulados; en algunas ocasiones la conclusión sólo se reduce a una pregunta. Éste parece ser uno de esos casos. En consecuencia, el problema se restringe a formular el interrogante adecuado. Por el momento, basta con preguntarse qué sentido tiene seguir insistiendo en una “estética de lo sublime” que no puede presentar estéticamente siquiera lo que anuncia. No obstante lo anterior, esto no implica un silencio artístico, poético, o filosófico, en torno a lo sublime; sino sólo que la búsqueda de la alusión más adecuada para lo sublime debería dejar de plantearse únicamente en términos de lo estéticamente representable. De hecho, tal como lo plantea Kant, en la experiencia de lo sublime no hay nada que se exprese sensiblemente, a excepción del fenómeno incompreensible que actúa como un disparador del conflicto y la conmoción interna. La imaginación, claro está, sólo genera cierta angustia en presencia de lo infinito dado en una intuición, y con motivo de ese objeto inabarcable es que se eleva hasta acomodarse a los principios de la razón. Sin embargo, aún no hay nada sublime en esto. Sólo sobreviene lo sublime a partir del segundo movimiento, que se da en lo más profundo del espíritu humano –un movimiento de introspección o reflexión interior-; en el que lo suprasensible se revela como el destino del hombre, que reside en el desarrollo de ideas prácticas y de la libertad trascendental. En este plano, claro está, todo es impresentable, inmostrable, inexponible; no hay representación posible, nada le cabe a los sentidos. Fin del placer estético, principio del **goce ético**.

CAPÍTULO IV

LO SUBLIME Y LA HISTORIA

El problema de la representación en el discurso

Los historiadores apelan a lo sublime para examinar procesos generales o hechos particulares complejos, sobre todo aquellos acontecimientos históricos que se consideran rayanos al límite de la representación discursiva. La cuestión que pretendieron resolver autores como Hayden White, Dominick LaCapra y Jean Francois Lyotard, la misma con la que se enfrentó Kant, es también la que aquí se aborda: la paradoja que resulta al tratar de “presentar” o “re-presentar” lo “impresentable”; es decir, lo infinito, lo incondicionado, lo absoluto. En este capítulo del trabajo se analiza el problema de la representación de lo sublime en el discurso del historiador, o del filósofo que reflexiona sobre cuestiones históricas, y, al mismo tiempo, se examinan las implicancias estéticas y éticas de la extrapolación de lo sublime de Kant a la historiografía.

En una obra publicada en 1987, *El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica*⁸⁰, Hayden White analiza las políticas de la interpretación histórica, en particular aquella que él considera que promovió, hacia fines del siglo XIX, la disciplinación, regulación y profesionalización en este campo. Esta “política”, para Hayden White emparentada tanto con el positivismo como con el marxismo, suponía en general la represión del pensamiento utópico. Así, se descartó todo programa político o pensamiento ligado al utopismo porque era considerado “poco realista”. De esta manera, lo que debía

⁸⁰ Cfr. Nota 7.

disciplinarse era la imaginación para poner límites a lo que podía ser considerado como un hecho histórico. Este afán proscriptivo, cabe aclarar, radica en que lo excluido o proscripto limita las reglas de descripción, a la vez que determina lo que habrá de considerarse un acontecimiento específicamente histórico. Según denuncia Hayden White, el afán de profesionalización de la historia implicó una regulación, “no sólo de lo que podía considerarse el verdadero objeto de estudio histórico sino también de lo que podía considerarse una representación adecuada de aquel objeto en un discurso, la especialidad consistía en subordinar la historia escrita a las categorías de lo ‘bello’ y suprimir las de lo ‘sublime’ ”⁸¹. Se erigió, entonces, una nueva teoría estética, que subrayó y privilegió lo bello, al tiempo que excluyó lo sublime a la hora de enfrentar los problemas del gusto o la imaginación.

La imaginación, en el historiador, opera en la última etapa de su actividad; es decir, en el momento de elaborar un discurso o narrativa en el que representar los hallazgos de su investigación⁸². En este punto, entra en juego el estilo literario del historiador, considerado como un escritor de prosa; por esto, la disciplinación del trabajo del historiador implicó también una regulación estética. Esta nueva teoría estética, asegura Hayden White -que fue aceptada tanto por los marxistas como por los conservadores y liberales-, entrañó una limitación en las especulaciones acerca de “cualquier orden social ideal”. Así, la filosofía de la historia marxista sería tan antiutópica como su contrapartida burguesa, en tanto que comparten “la convicción de que la historia no es un espectáculo sublime sino un proceso comprensible cuyas varias partes, etapas, épocas e incluso eventos individuales son transparentes a una conciencia dotada de los medios para darle sentido de una u otra forma”⁸³. Por esto, para Hayden White, la supresión de lo “sublime histórico” implica una domesticación de la historia. Una disciplinación que “descartó la posibilidad de que la historia pueda ser tan absurda “en sí” como pensaron que lo era los teóricos de lo sublime histórico”⁸⁴.

Una historiografía que se empeña en hacer comprensibles y explicables todos los acontecimientos del pasado nunca puede servir de base a una política utópica o visionaria. Si, por el contrario, se pretende alcanzar una “formación reactiva”, que subraye la dignidad y la libertad del ser humano, debe poder percibirse el “absurdo” inmanente a la historia. En este sentido, puede decirse que, para Hayden White, lo sublime histórico aparece como una “precondición necesaria”, que debe reinstalarse en el discurso de los historiadores, para posibilitar la creación de una historiografía crítica, “encargada de vengar al pueblo”; una historiografía que dé por tierra con la historiografía burguesa y su disciplinación. En suma, la recuperación de lo sublime histórico pondría en evidencia el papel represivo de la ideología burguesa y su función disciplinante de los estudios históricos, a la vez, revelaría cierto absurdo inmanente a la historia, tal cual lo pensaron los teóricos de lo sublime, entre ellos Kant.

⁸¹ *Ibíd.*, pp. 84. Para sostener estas afirmaciones, Hayden White recupera un sinnúmero de autores, en torno a lo sublime, además de Kant, destaca los aportes de Edmund Burke; y la formulación, desde el romanticismo, de Schiller (véase Nota 1).

⁸² *Ibíd.*, pp. 85-86.

⁸³ White, H., *op. cit.*, pp. 92.

⁸⁴ White, H., *op. cit.*, pp. 101.

Desde una perspectiva diferente, en su intento por hallar los caracteres comunes a todos aquellos cómplices o partícipes del genocidio nazi, Dominick LaCapra⁸⁵ cree descubrir cierta “predilección” por lo sublime negativo compartida por todos ellos. Según este historiador, “una función de ciertas ideologías es la de transvalorar lo traumático en una figura de lo sublime, y la ideología y la práctica nazis lograron esta proeza en una forma aborreciblemente nociva y extremadamente destructiva”. Lo sublime negativo, para LaCapra, supone una tendencia a acentuar la negatividad. Ya que guarda estrecha relación con la “fascinación con el exceso” o la “transgresión extrema”, y con el júbilo o la exaltación en circunstancias traumáticas límites. Además, este autor asegura que lo sublime puede verse como una “extática secularización de lo sagrado”, un deseo de trascendencia radical de las condiciones corrientes. En tal sentido, permitiría convertir lo traumático en una fuente de regocijo, estableciendo, a la vez, un correlato entre la trascendencia y la transgresión extrema que sobrepasa los “límites morales ordinarios”. En otras palabras, “el trauma y lo sublime son dos puntos que se desvanecen en un contraste extremo, que amenazan con romper toda continuidad y con desfigurar toda mediación”⁸⁶.

En este contexto, la desconcertante proximidad entre lo sublime y lo abyecto, hace suponer a LaCapra que “lo sublime estaría más allá de la ética”. De esta manera, el “secreto” de la extrema transgresión, y la “gloria” del genocidio nazi, son el fruto de una paradójica combinación entre la “habilidad para originar y contemplar una expansión de cadáveres que se incrementa geométricamente (lo que puede ser visto como una siniestra versión de lo sublime matemático kantiano) y una decencia moral corriente o integridad en otras esferas de la vida”⁸⁷. Este vínculo antinómico entre lo sublime y lo moralmente bello, concluye LaCapra, sólo es posible bajo el supuesto de una convicción y dedicación fanáticas. En este punto, cabe transcribir un fragmento del discurso que Heinrich Himmler⁸⁸ dio en Posen en 1943 ante oficiales superiores de la SS, y que LaCapra cita para dar un ejemplo de la ideología a la que alude:

“[...] deseo hablarles aquí, con completa franqueza, de un asunto realmente serio. Por esta vez, entre nosotros, lo trataremos de manera abierta, pero nunca hablaremos de ello en público [...].

Me refiero aquí a la evacuación de los judíos, al exterminio del pueblo judío. Es una de las cosas que resulta fácil decir: ‘el pueblo judío es exterminado’; es lo que dice cada miembro del partido: ‘Está claro que el exterminio, la eliminación de los judíos, forma parte de nuestro programa, lo haremos’. Y luego, vienen todos, los 80 millones de ‘honorables’ alemanes, y cada uno tiene su judío decente. Desde luego, los demás son puercos, pero éste es un judío de primera categoría. Entre quienes hablan así, no hay ninguno que haya visto lo ocurrido, no hay uno solo que haya tenido que pasar por ello.

La mayoría de ustedes, señores, saben lo que es ver a 100 cadáveres juntos el uno con el otro, o a 500, o a 1000. Manténnos firmes y –salvo los casos de debilidad humana– haber mantenido nuestra integridad, esto es lo que nos ha hecho

⁸⁵ Cfr. LaCapra, D., “Prefacio” en Finchelstein, F., (editor) *Los Alemanes, el Holocausto y la Culpa Colectiva. El Debate Goldhagen*, op. cit., pp. 25-28 (Véase Nota 8).

⁸⁶ LaCapra, D., *Writing History, Writing Trauma*, op. cit., pp. 190, traducción nuestra.

⁸⁷ LaCapra, D., “Prefacio”, op. cit., pp. 26.

⁸⁸ Himmler, Heinrich (1900-1945). Jefe de la *Gestapo* (desde 1934) y de la policía del *Reich* (desde 1938), fue ministro del interior, dirigió la represión contra los adversarios del régimen nazi y organizó los campos de concentración. Se suicidó.

fuertes. Ésta es una página gloriosa de nuestra historia que no se escribió y que jamás se escribirá [...]”⁸⁹.

Sintetizando, de un lado, Hayden White denuncia cierta “domesticación de la historia”, producto de aquellas ideologías empecinadas en atribuirle cierto sentido; “...que se basan o presuponen una concepción específica de la realidad histórica [...] y son ciegas al carácter sublime del proceso histórico y a la política visionaria que autoriza”⁹⁰; más aún, según Hayden White esta deliberada supresión de lo sublime histórico sería en parte una de las causas por las que surgieron diversas políticas fascistas. En consecuencia, la recuperación de lo sublime histórico se tornaría condición necesaria para terminar con esta disciplinación y domesticación; a la vez, lo sublime quitaría el sentido y evidenciaría lo absurdo de la historia. Por otro lado, Dominick LaCapra sostiene que uno de los máximos logros de la ideología y la práctica nazi es el de transvalorar lo traumático en lo sublime negativo, una versión sádica y siniestra de lo sublime matemático de Kant. Esta predilección por la sublimidad negativa implica la fascinación con el exceso, la exaltación, el júbilo y el regocijo ante circunstancias traumáticas extremas; además podría entenderse como una “secularización de lo sagrado”, llegando incluso a combinar la trascendencia con la transgresión extrema que rompe o va más allá de los límites normativos y morales ordinarios.

El “entusiasmo” historicopolítico

El análisis de Lyotard, por último, merece un estudio más detallado y exhaustivo, puesto que no sólo extrapola lo sublime de Kant al ámbito de la historia, sino que también tiene en cuenta el *problema de la representación* de lo sublime, y su importancia en la motivación del sujeto hacia la moralidad. La mayor trascendencia y significación de la formulación kantiana de lo sublime, para Lyotard, “está en la desrealización del objeto de los sentimientos estéticos y por lo tanto en la ausencia de una facultad de conocer estética propiamente dicha. Lo mismo cabe afirmar, tal vez de manera aun más radical, del objeto historicopolítico que no tiene realidad como tal y que resulta inexistente una facultad de conocer política”⁹¹. Es importante recordar, tal como lo hace Lyotard, que sólo los fenómenos, todos condicionados y condicionantes, tienen una realidad. La serie de fenómenos, la totalidad de ellos, que nunca está dada ni puede darse, es lo que constituye la historia de la humanidad. La serie no está dada, dice Lyotard, por ello “es el objeto de una idea”. En otras palabras, “el conjunto absoluto de todos los fenómenos *es solamente una idea*, pues, como nunca podremos bosquejarla en una imagen, sigue siendo un *problema* sin solución”⁹². Un problema con mayúscula, tanto en el arte como en la historia, que puede

⁸⁹ LaCapra, D., “Prefacio”, *op. cit.*, pp. 26-27, subrayado nuestro.

⁹⁰ White, H., *op. cit.*, pp. 93-94.

⁹¹ Lyotard, J.-F., *El Entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, traducción de Alberto Bixio, Barcelona, Gedisa, 1987, pp. 53.

⁹² Kant, I., *Crítica de la razón pura*, Vol. II, traducción de José Rovira Armengol, Bs. As., Losada, 1991, pp. 68, subrayado nuestro.

resumirse en una sola pregunta: ¿cómo presentar en el discurso historiográfico lo impresentable, lo “inexponible”, lo absoluto, que implica una idea?

La “idea del todo absoluto” y lo “absolutamente grande” (una medida que supera la capacidad de comprensión del espíritu) son impresentables, tanto como la totalidad de los fenómenos de la historia humana, también lo son el universo, Dios, el Alma inmortal, o la Libertad. En todo esto subyace lo absoluto, cuya presentación es imposible, “puesto que presentar es relativizar, colocar en contextos y condiciones de presentación [...]. Por lo tanto, no se puede presentar lo absoluto. Pero puede presentarse que hay absoluto”⁹³. Aunque esta presentación sea sólo negativa, o “abstracta” en palabras de Kant, en ella se expone lo infinito; es decir, que **hay** lo infinito, lo absoluto. Es una presentación meramente negativa, que no presenta nada, aunque “ensancha el alma”.

Lyotard se enfrenta a la paradoja de una estética “sin formas sensibles o imaginativas”. Una estética en la que la imaginación se desprende de las restricciones de la sensibilidad y el entendimiento, claro está que ya no es la estética de lo bello. Puesto que ante lo absolutamente grande, ante lo incondicionado, la imaginación es “llevada hasta su límite” por la razón. Así, en tanto instrumento de la razón y sus ideas, la imaginación ejerce cierta violencia sobre la sensibilidad, a la vez que adquiere una potencia mayor y una ampliación que le permite “avizorar lo infinito”. Si esto ocurre, y si nuestra “propensión” hacia lo moral se halla intacta, entonces sí descubriremos nuestra “destinación suprasensible”, en una cuasi-percepción de lo absoluto. Es decir, en una experiencia sublime. Por ende, en lo sublime el espíritu se aparta de la naturaleza y torna sobre sí. En otras palabras, el espíritu se siente a sí mismo en la plena libertad de sus facultades, lejos ya de la angustia sensible, en el plano de la moralidad, rayano en lo absoluto.

En este contexto, entonces, Lyotard emprende el análisis del *entusiasmo*, como una modalidad de lo sublime trasplantado a lo historicopolítico. El estudio de Lyotard debe sortear varios obstáculos para alcanzar una extrapolación satisfactoria de la formulación kantiana de lo sublime. Primeramente, se enfrenta al problema de que la totalidad de los fenómenos del pasado, como producto de una idea, es impresentable. En segundo lugar, debe indagar en los escritos kantianos acerca de la historia. En este sentido, considera la concepción de Kant según la cual, para no caer en el escepticismo o el quietismo absoluto ante el “absurdo decurso de las cosas humanas”⁹⁴ que se verifica en los hechos del pasado, debe buscarse un acontecimiento significativo que de cuenta de algún tipo de progreso en la humanidad. Ese acontecimiento es, para Kant, la Revolución Francesa: “la revolución de un pueblo plétórico de espíritu, que estamos presenciando en nuestros días, puede triunfar o fracasar, puede acumular miserias y atrocidades [...] y, sin embargo, esa revolución encuentra en el ánimo de todos los espectadores (que no están comprometidos en el juego) una simpatía rayana en el **entusiasmo**”⁹⁵.

El otro pasaje en el que Kant menciona el *entusiasmo*, y en el que Lyotard sustenta su análisis, pertenece a la tercera *Crítica*: “La idea de lo bueno con afección, se llama entusiasmo. Ese estado de ánimo parece ser sublime [...]. Ahora bien, toda afección es ciega [...]. Por consiguiente, de ningún modo puede merecer el beneplácito de la razón.

⁹³ Lyotard, J.-F., *Lo inhumano*, op. cit., pp. 129, subrayado nuestro.

⁹⁴ Cfr. Kant, I., *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita* (1784), traducción de Rodríguez Aramayo y Roldán Panadero, Madrid, Tecnos, 1994.

⁹⁵ Kant, I., *Replanteamiento de la cuestión sobre si el género humano se halla en continuo progreso hacia lo mejor* (1797), traducción de Rodríguez Aramayo y Roldán Panadero, Madrid, Tecnos, 1994, pp. 88, subrayado nuestro.

Estéticamente, sin embargo, es sublime el entusiasmo, porque es una exaltación de las fuerzas por ideas, que imprime al espíritu alientos de efecto mucho más poderoso y duradero que el impulso por las representaciones de los sentidos”⁹⁶. En este sentido, el *entusiasmo* aparece como un modo extremo de lo sublime. Los espectadores de la Revolución, según Lyotard, experimentaron esa fuerte afección, esa agitación y conmoción del espíritu; es decir, la rápida sucesión de repulsión y atracción hacia el objeto que supone el *entusiasmo*.

Ese acontecimiento crucial, signo de progreso del hombre hacia lo mejor, sólo puede ser recibido con *entusiasmo* por los espectadores, por los que se ubican en la “sala de la historia”. Los actores, los que forman parte de la escena, no pueden experimentar lo sublime del acontecimiento, porque están dominados por las pasiones, por los emociones, por el interés de conseguir el fin perseguido. El *entusiasmo* de los espectadores, como signo de progreso humano, apela a un sentido comunitario, reclama un consenso indirecto, una comunicabilidad de la sensación que no está determinada por ningún concepto. Más aún, el sentimiento sublime “no requiere una comunidad de sensibilidad o imaginación [como lo bello]; requiere una comunidad de razón práctica, de ética. [...] Esa es la razón por la cual la sensibilidad de lo sublime, por estética que sea, puede servir de indicio de un progreso de la humanidad en la cultura ética, ‘hacia lo mejor’ ”⁹⁷. De esta manera, no algo bello, sino sólo algo sublime puede indicar que la humanidad se halla en constante progreso hacia un estado mejor.

Lo sublime, ahora como el entusiasmo compartido por todos los espectadores de la Revolución Francesa, plantea nuevamente el *problema de la representación*. En este caso en particular, y tal como lo expone Lyotard, el entusiasmo constituye una suerte de presentación de la idea de una sociedad civil republicana y cosmopolita; “es decir, de la idea de moralidad en la experiencia cuando en realidad ésta no puede ser presentada. Lo sublime es pues un signo. Ese signo es tan sólo un indicador de una causalidad libre que sin embargo tiene valor de ‘prueba’ para la proposición que afirma el progreso, puesto que es menester que la humanidad espectadora haya progresado ya en la cultura para poder hacer ese signo, es decir, por su ‘manera de concebir’ la revolución. Ese signo es el progreso en su estado presente”⁹⁸. Y el pensamiento de Kant, al poder reflejar ese signo, no sólo es una explicación sino también un componente del signo.

La paradoja, en este capítulo, ya no se plantea sólo en términos de lo que es impresentable o irrepresentable de la naturaleza o el arte; no se trata de saber si tal o cual objeto natural o artístico puede, o no, hacer alusión a lo invisible en lo visible, a lo absoluto en lo relativo, o a lo suprasensible en lo sensible. Ahora se trata de representaciones discursivas de acontecimientos ocurridos en el pasado, se pretende saber si se puede, o no, exponer en el discurso lo que ha sido considerado como sublime en el pasado. En cierto modo, la paradoja se duplica, ya no enfrentamos solamente los problemas que tiene el sujeto para presentar sensiblemente sus sentimientos sublimes; además, ahora se suma el problema de cómo representar lo que ya en el pasado otros no pudieron representar, pero que juzgaron como sublime. En este sentido, la paradoja que plantea Lyotard de forma explícita, también se encuentra en las formulaciones de LaCapra y White, aunque de manera implícita. Y también se expone aquí a partir de una serie de interrogantes, a saber:

⁹⁶ Cfr. *Crítica del Juicio*, pp. 120, subrayado nuestro.

⁹⁷ Lyotard, J.-F., *El Entusiasmo*, op. cit., pp. 82-83.

⁹⁸ *Ibíd.*, pp. 85.

¿qué ocurre con una historiografía que pretenda presentar lo impresentable?, ¿cómo se representa lo sublime?, ¿o sólo se presenta?, ¿o sólo cabe presentar que es impresentable (es decir, su ausencia)? Para desentrañar estas cuestiones, y otras, a continuación se analizarán las limitaciones de lo sublime en su extensión a la historia.

Límites en la extrapolación de lo sublime a la historia

En la extrapolación que realizan White y LaCapra pueden señalarse algunas diferencias con lo expuesto por Kant en la *Crítica del Juicio*. En primer lugar, tanto uno como otro hacen depender, el juicio acerca de lo sublime, de un objeto y de una decisión frente al mismo. En sus escritos, lo sublime aparece como el resultado de la voluntad, de una elección del sujeto ante el objeto. En resumen, por un lado White acusa al positivismo y al marxismo de promover una política de la interpretación histórica que proscribiera, excluye y suprime lo sublime de la historia. Por otra parte, LaCapra cree descubrir en la “política de aniquilación o exterminio” de los nazis cierta “predilección” por lo sublime negativo (un mecanismo para transvalorar lo traumático). Empero, el juicio acerca de lo sublime no responde ni depende de una “política” –sea esta de exclusión en la interpretación o de exterminio de personas-; lo sublime no guarda relación con los intereses de un sector, ni se asocia al objeto en sí.

Lo sublime es, como claramente expone Kant, un sentimiento, no de los sentidos, sino que surge de la relación entre la imaginación, en tanto facultad capaz de representar como presente lo que está ausente, y la razón, como facultad de lo incondicionado implícito en las ideas. De ningún modo lo sublime puede interpretarse como el producto de la voluntad pues no depende de una decisión del sujeto. Lo sublime se siente, se experimenta; juzgar algo como sublime resulta de un mecanismo interno imposible de accionar o suprimir a voluntad. Según Kant: “Para que el espíritu pueda sentir lo sublime: se requiere que tenga receptividad para las ideas, pues precisamente lo inadecuado de la naturaleza a éstas, y, por lo tanto, únicamente su presuposición y la del esfuerzo de la imaginación, para tratar la naturaleza como un esquema para las ideas, es lo que hace que la sensibilidad se sienta aterrorizada y al propio tiempo cautivada”⁹⁹; es decir que la razón ejerce cierta “violencia” sobre la imaginación, con el objeto de ampliar los alcances de ésta hacia lo moral y “hacerle avizorar el infinito”, pues sin el auxilio de las ideas no vería más que “miserias, peligros y calamidades”, ya que lo infinito, lo incondicionado, no es más que un “abismo” para la imaginación.

Por otra parte, es importante resaltar que lo “verdaderamente sublime debe buscarse solamente en el espíritu del que juzga, y no en el objeto”¹⁰⁰. Por lo tanto, no es una categoría que pueda aplicarse al análisis de objetos. Es decir, ninguna política de la interpretación histórica puede eliminar lo que la historia contenga de sublime, porque lo sublime no son los hechos, sino lo que han sentido -las experiencias internas- de los que la han juzgado como tal. Por esta misma razón, es imposible suponer que la ideología nazi haya tenido “predilección” por lo sublime, tampoco cabe afirmar que es un “logro” la transvaloración de lo traumático en una “figura de lo sublime”, como afirma LaCapra.

⁹⁹ Kant, I., *Crítica del Juicio*, pp. 112.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 102.

Sostener tal hipótesis implica obviar que “un juicio puro sobre lo sublime no debe tener como motivo determinante ningún fin del objeto”¹⁰¹; en otras palabras, lo sublime es un juicio de reflexión por el cual nada se dice de la índole del objeto, sino que en tal juicio el sujeto se siente a sí mismo tal como es afectado por la representación. En suma, toda intencionalidad, tanto implícita como manifiesta, al igual que todo interés predeterminado, queda excluida como motivo de lo sublime.

En rigor de verdad, lo único que asegura el goce estético ante lo sublime –pero que a la vez supone la negación y anulación del mismo–, lo único que permite superar el temor y la angustia de la sensibilidad y las privaciones de la imaginación, es la posibilidad de referir la representación a ideas de la razón. El sentimiento de lo sublime, entonces, nunca podrá asociarse al placer sensual, no es un mero goce de los sentidos. Todo lo contrario, lo sublime sólo representa un placer negativo para la sensibilidad, aunque positivo y conforme a las exigencias del *placer moral*.

La profunda relación entre la dimensión estética y la dimensión ética de lo sublime no queda planteada claramente en la extrapolación a la historia. Por esta razón, surgen un par de interrogantes imposibles de soslayar, a saber: ¿debemos suponer que a lo sublime de la historia se asocia un “estado del espíritu análogo al que se necesita para lo moral”? ¿es lícito extrapolar lo sublime a la historia ignorando la fuerte impronta ética que conlleva? Siguiendo a Kant, y tratando de dar una respuesta común a todas estas cuestiones, puede afirmarse que es insuficiente una extrapolación de lo sublime a lo histórico sólo sustentada en algunas similitudes. Es decir, tanto Hayden White como Dominick LaCapra desatienden los acápites más salientes de la formulación kantiana; entre ellos, las exigencias morales de lo sublime.

A partir de lo sublime, Kant instaura una estrecha relación entre ética y estética que aún hoy algunas teorías estéticas siguen rescatando¹⁰². Desde esta perspectiva, quizá la más rica en el análisis de lo sublime, resulta difícil sostener una categoría como la de lo “sublime negativo” de LaCapra. Puesto que para Kant la angustia, el temor, la sensación de inferioridad del sujeto ante la magnitud del objeto es **física**; el “sentimiento de desagrado es provocado por lo inadecuado de la imaginación, en la estimación estética, de magnitudes”¹⁰³. Sin embargo, esta primigenia sensación de privación y sacrificio de la imaginación, se presenta como un obstáculo de la sensibilidad a vencer mediante principios **morales**. Así, sólo la capacidad de resistencia al temor, y su superación, dan lugar al sentimiento de lo sublime.

Puede percibirse un claro contraste entre estas características de lo sublime kantiano y lo expuesto por LaCapra. Así, mientras que, para Kant, lo sublime es un sentimiento que eleva al sujeto sobre todo temor de los sentidos –es decir, sobre toda *angustia estética*–, a partir de una reflexión sobre la propia superioridad moral. Para LaCapra, lo sublime es el producto de una premeditada política de superación del trauma. Según afirma este autor, la preocupación y el miedo de que los perpetradores se “desorienten” o “desmoralicen” ante

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 99.

¹⁰² Acerca de la relación entre ética y estética formulada por Kant y su vigencia; véase Eugenio Triás: “El análisis kantiano del sentimiento de lo sublime” en *Lo Bello y Lo Siniestro* (1982). Véase también Oscar del Barco, “Apuntes sobre Kant y el arte contemporáneo”, en revista *Nombres*, Año XI, N° 16, pp. 7-33, U.N.Córdoba. Para un abordaje más general de la cuestión, véase Jean-Francois Lyotard en varios capítulos de *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, también en *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, y en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Cfr. asimismo el capítulo III de éste trabajo.

¹⁰³ Kant, I., *Crítica del Juicio*, pp. 103.

lo traumático (una expansión de cadáveres que se incrementan geométricamente), hizo posible que los nazis logren transvalorar lo traumático en una figura de lo sublime. Para LaCapra, entonces, lo sublime convierte al trauma en una fuente de júbilo y regocijo; pues lo que horroriza a la sensibilidad -tanto *estética* como *ética*-, se transforma en algo glorioso. Visto de este modo, se entiende por qué LaCapra considera que lo sublime se encuentra más allá de la ética.

Contrariamente, aquí se quiere mostrar que lo sublime de Kant tiene su máximo valor como categoría ética. El sentimiento de lo sublime, como vía de acceso directo a nuestra destinación suprasensible, muestra al individuo el camino hacia la moralidad; pues sentir lo sublime implica una toma de conciencia sobre el propio valor del sujeto como ser eminentemente ético. En tal sentido, resolvería al menos en parte el problema de cómo motivar al sujeto hacia lo moral. Asimismo, el placer intelectual que suscita lo sublime sólo es comparable con el placer moral que se asocia a la libertad (a la idea de libertad). En consecuencia, lo sublime no se encontraría “más allá” de la ética, como supone LaCapra, sino “más acá”, pues descubre nuestra facultad suprasensible y nos enfrenta a nuestro propio potencial ético.

¿Es posible presentar lo sublime del pasado?

Por último, volviendo al punto en que abandonamos a Lyotard, cabe preguntarse sobre la posibilidad misma de lo sublime histórico en cualquiera de sus formulaciones. Como ya se expuso, para Hayden White la tarea del historiador consiste en reinstalar lo sublime histórico en el discurso historiográfico para mostrar el absurdo inherente a la historia. De un modo similar, Lyotard considera que “la tarea del arte sigue siendo la de lo sublime inmanente, la de hacer alusión a un impresentable que no tiene nada de edificante pero se inscribe en lo infinito de la transformación de las ‘realidades’”¹⁰⁴. Lo que reclaman ambos autores, de un modo más o menos consciente, no es una labor propiamente histórica o estética; más bien, la cuestión se dirime en el plano ético. ¿Qué otra tarea podría implicar lo sublime? Es decir, si nos atenemos a la exposición de Kant, lo sublime es una experiencia donde la moralidad se hace placentera, y en donde ética y estética se entrecruzan y sintetizan. Si se nos concede esto, la paradoja nos devuelve a sus inicios.

La pregunta entonces sería la siguiente: ¿es posible re-producir, re-presentar, o siquiera, presentar lo sublime de algún acontecimiento del pasado? En todo caso, si la respuesta fuese en sentido afirmativo, ¿qué sería lo sublime histórico? Es decir, si concedemos que exista la posibilidad de que alguna historiografía exponga lo sublime de la historia, ¿cómo saber que lo expuesto allí es efectivamente algo sublime?, ¿cuál es la vara, el parámetro, con el que juzgaríamos lo sublime histórico? Para responder a estas preguntas

¹⁰⁴ Lyotard, J.-F., *Lo inhumano*, op. cit., pp. 131.

se nos puede proponer que fijemos la atención en la magnitud del acontecimiento, o en su potencia, o quizá en su “informidad”. De igual modo, podríamos averiguar si tal o cual hecho provocó admiración, respeto, angustia, “horror sagrado”, o “placer negativo”. También podríamos investigar si hubo transgresión, transvaloración, trascendencia, exaltación, fascinación, etc., etc. Al finalizar la tarea, no sin esfuerzo, tendríamos una considerable cantidad de elementos propios de lo sublime asociados a tal o cual suceso de la historia. En tal caso, podríamos publicar un texto con lo investigado, y en él mostrar documentos o gráficos que avalen la investigación, o presentar las fuentes, o sugerir tal o cual exposición de museo al lector. Ahora bien, ¿logramos también con esto exponer, mostrar, presentar lo sublime de lo acontecido en el pasado? Pues no, de ninguna manera, nada de eso es lo propiamente sublime.

Para lograr una mejor comprensión del problema se puede volver a considerar el ejemplo que nos proporciona Kant, y que es retomado por Lyotard, del espectador de la Revolución Francesa, el sujeto ubicado en la “sala de la historia”, aquel que experimenta una “simpatía rayana en el entusiasmo”. A partir de este ejemplo, entonces, se puede recordar que lo sublime es un sentimiento provocado por una representación de la imaginación referida a ideas de la razón; ideas que, por su parte, jamás pueden ser expuestas sensiblemente en toda su dimensión. Es decir, en lo sublime hay un *plus* de contenido, el contenido suprasensible y el contenido subjetivo, que nunca podrá ser representado.

Entonces, si esto es así, ¿qué es lo que siente el espectador y escapa a la pluma del historiador? La pregunta contiene la respuesta, puesto que el espectador siente lo sublime, experimenta lo sublime, en un movimiento interno que desplaza al espíritu hacia el ámbito de la moralidad. Lo sublime no implica un goce sensual, sino un placer en el que la representación de la imaginación trasciende las restricciones sensibles y se proyecta en la plena libertad de las facultades. Así, la Revolución Francesa no es sublime por una determinación del espectador –en rigor de verdad, ningún acontecimiento lo es–; sino que, con motivo de la revolución, el espíritu torna sobre sí y experimenta el placer intelectual de hallarse a sí mismo en plena libertad, descubriendo la “profundidad inconmensurable” de lo suprasensible. En suma, el espectador descubre en sí mismo lo sublime, en un plano al que ningún historiador podrá acceder, en el ámbito de la moralidad subjetiva. De esta manera, seguirá siendo posible leer, o comentar, o discutir, o incluso escribir acerca de lo sublime; aunque sólo de forma directa podremos sentir o experimentar lo sublime. Es decir, lo que ningún discurso puede presentar es la dimensión ética de una experiencia sublime; en consecuencia, el **goce ético** del sujeto resultará intangible para cualquier historiografía.

CAPÍTULO V

LO SUBLIME Y SUS IMPLICANCIAS ÉTICAS

La relación entre el dato y la idea

Según se ha intentado mostrar en los capítulos precedentes, si se insiste en sostener que el sentimiento de lo sublime es una experiencia estética, deben considerarse también sus restricciones y limitaciones en este plano. En consecuencia, debe enfrentarse el *problema de la representación* de este sentimiento. La “estética de lo sublime”, una estética que no puede recurrir a formas sensibles, ni simbólicas ni figurativas, conlleva la paradoja de intentar aludir a un contenido invisible –absoluto, infinito e incondicionado- en una forma visible –relativa, finita y condicionada. En tal sentido, ya sea por medio de técnicas artísticas o del discurso historiográfico, lo sublime supone enfrentar el problema de presentar lo impresentable. Empero, si se emprende un análisis de lo sublime haciendo hincapié en sus alcances e implicancias éticas, se despliega todo su potencial y todo su valor en el ámbito de la moralidad subjetiva, principalmente en lo que respecta al cultivo y desarrollo de las ideas prácticas. En este sentido, algunos autores, como Lyotard y Trías, esbozan, de cierta manera, la conexión que aquí se quiere destacar. Otros autores, como del Barco y, aún más, Goodreau, resaltan y explotan hasta sus últimas consecuencias la estrecha relación entre ética y estética que Kant establece a partir de lo sublime. Por esta razón, y antes de arribar a conclusiones fragmentarias, conviene volver a considerar algunas características de lo sublime pero a la luz de una posible “ética de lo sublime”.

Todos los autores mencionados en el párrafo anterior coinciden en sostener que la experiencia de lo sublime une dos ámbitos ubicados en las antípodas, a saber: un dato de la

sensibilidad con una idea de la razón –lo sensible con lo suprasensible, el *fenómeno* con el *noúmeno*-. La mediación entre la sensibilidad y la razón, dos facultades tan distintas y autónomas una respecto de la otra, es el producto de la imaginación. Esta facultad, caracterizada por Kant como la facultad de exposición, es la que se encarga de representar como presente lo que en realidad está ausente. Como bien dice Oscar del Barco, “la imaginación no necesita que el ente intuido *esté presente*. Así, la imaginación actúa sin el objeto, es la facultad constitutiva, crea una intuición (como lo sensible) y a la vez impone formas (como el entendimiento); en este sentido es receptiva y constitutiva. Crea, fundamentalmente, el *horizonte de la objetividad*, ‘precede a toda experiencia posible’, es independiente de la experiencia (de los objetos de la experiencia) y así hace posible la experiencia”¹⁰⁵. La imaginación, por tanto, no se restringe solamente a reproducir sino que también tiene una fase “productiva”. En el caso de lo sublime, la imaginación no alcanza a producir una representación adecuada de lo absolutamente grande y poderoso dado en una intuición.

Esta incapacidad de la imaginación desemboca en la angustia inicial que caracteriza a la experiencia de lo sublime. En palabras de Lyotard, “uno de los rasgos esenciales que revela el análisis kantiano de lo sublime obedece al desastre que sufre la imaginación en el sentimiento sublime. [...] La imaginación, en su libertad misma, es la facultad de presentar datos en general, incluidos los ‘imaginativos’ y hasta los ‘creados’, como escribe Kant. 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 sublime”¹⁰⁶. Empero, ¿por qué no son atinentes las formas para sentir lo sublime?, ¿qué es lo que no puede “formarse” adecuadamente? La respuesta es, claro está, lo absolutamente grande, lo incomprendible, lo suprasensible, lo *noúmeno*; en suma, las *ideas de la razón*. Ideas que, por su arte, sólo admiten una presentación negativa, abstracta, que no presenta nada, sólo su ausencia. Su magnitud rebasa cualquier medida de los sentidos, porque son absolutas, inconmensurables, incondicionadas, infinitas. Lo sublime, que surge a partir de la relación con un objeto informe, despierta estas ideas, que amplían los alcances de la imaginación más allá de las barreras y las restricciones de la sensibilidad. Más aún, una experiencia sublime exige la presencia de un objeto sin forma, porque la forma supone límites, medida, comprensibilidad.

Por esta razón, es inapropiado hablar de lo sublime como algo que se percibe, como algo sensible, como algo que pertenece a los objetos, o como una experiencia estética. En el instante en que se siente lo sublime nada sensible queda, es un sentimiento del espíritu, en el cual éste no se siente sino a sí mismo, tal como es afectado por lo infinito dado en una intuición –que, por otra parte, nunca llega a ser dado más que en su informidad-. Parece contradictorio, pero no lo es, lo inconmensurable de la naturaleza (algo inabarcable por su magnitud) descubre lo inconmensurable del propio sujeto (las ideas), y el espíritu deja de “mirar hacia fuera” para tornar sobre sí, en una introspección que descubre lo suprasensible del sujeto, el *noúmeno* que es uno mismo. De esta manera el sujeto puede penetrar al único *noúmeno* al que tiene acceso, a sí mismo, con independencia de las restricciones de la sensibilidad y el entendimiento; es decir, accede directamente, sin mediar intuiciones ni conceptos. Según del Barco, “nos encontramos en un mundo extraño. Nada más y nada

¹⁰⁵ del Barco, O., “Apuntes sobre Kant y el arte contemporáneo”, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁰⁶ Cfr. Lyotard, J.-F., *Lo inhumano*, *op. cit.*, pp. 140, subrayado nuestro.

menos que en el interior del noumeno que somos nosotros mismos en nuestra immanencia. Se ha producido una suerte de milagro. Hemos penetrado en una cosa en sí y podemos analizarla, someterla a crítica”¹⁰⁷.

El sujeto descubre, en su naturaleza finita, la infinitud en sí mismo. Se produce una suerte de “choque”, el alma se abre y se desgarrar. Así, se alcanza la plena libertad de las facultades y del sujeto mismo, en una cuasi-percepción de lo absoluto, de lo infinito. En palabras de Trias, “el hombre *siente* en sí mismo su magnitud y su destino a la vez que su pequeñez. Siente sensiblemente esa dignidad que en la segunda *Crítica* había sido concebida como ‘sentimiento moral’, único lazo del sentimiento y de la idea de deber”¹⁰⁸. Lo suprasensible en sí mismo, la profundidad inconmensurable que descubre el sujeto en lo sublime, es su dignidad y su destinación moral, que lo coloca por sobre el temor y la angustia de la sensibilidad. Por consiguiente, según Kant, “lo sublime no está en ninguna cosa de la naturaleza, sino sólo en nuestro espíritu, en cuanto somos capaces de adquirir conciencia de ser superiores a la naturaleza en nosotros y, con ello, también a la naturaleza fuera de nosotros”¹⁰⁹. De esta manera, como sentimiento espiritual, lo sublime excluye todo nihilismo humano, todo sentimiento de inferioridad del sujeto ante la infinitud de la naturaleza; la conciencia de que lo suprasensible también se halla en sí mismo, de que hay lo infinito en su finitud, lo sobrepone a cualquier temor de los sentidos y le muestra el camino hacia su verdadera destinación, en lo suprasensible, en la libertad trascendental, y en el desarrollo de la racionalidad práctica.

Goodreau: el rol moral de lo sublime

Un autor contemporáneo que comprende la relación entre lo sublime y la moralidad en términos muy similares a los que aquí se postulan es el norteamericano John R. Goodreau. Este filósofo analiza el rol de lo sublime en lo que denomina una “moral metafísica” kantiana. En tal contexto, lo sublime aparece como un sentimiento que motiva al sujeto hacia el ámbito de la moralidad, y que suministra una entrada adicional a lo suprasensible que hay en nosotros mismos. La tesis que Goodreau intenta defender a lo largo de su exposición se encuentra condensada en el siguiente pasaje: “hay una continuidad en el pensamiento de Kant en torno a lo sublime y su rol moral, que puede señalarse desde sus primeros escritos hasta sus últimos trabajos, y que a la vez no es una inconsistencia entre la imputación moral -y la significancia metafísica de la descripción kantiana de la experiencia de lo sublime- y las dos primeras *Críticas*”¹¹⁰. Según Goodreau, entre aquellos que analizan la *Crítica del Juicio*, que no son tantos ni tan reconocidos como los que analizan las dos primeras, pueden distinguirse dos grupos contrapuestos: por un lado, están los que tienden a interpretar la tercera *Crítica* como inconsistente o irrelevante en relación con las anteriores; otro grupo, en cambio, está más dispuesto a considerar que la *Crítica del Juicio* no es una anomalía en la filosofía crítica, y que existe una relación consistente entre la estética y la moral kantiana. Goodreau adscribe a esta última posición,

¹⁰⁷ del Barco, O., *op. cit.*, pp. 18-19, subrayado nuestro.

¹⁰⁸ Cfr. Trias, E., *Lo bello y lo siniestro*, *op. cit.*, pp. 27.

¹⁰⁹ *Crítica del Juicio*, pp. 90.

¹¹⁰ Cfr. Goodreau, J. R., *The Role of the Sublime in Kant's Moral Metaphysics*, *op. cit.*, pp. 1, traducción nuestra.

pero además considera que la formulación kantiana de lo sublime aún no ha sido valorada en su verdadero contexto histórico; por esto, emprende un estudio de la obra de Kant, esperando encontrar argumentos en favor de su tesis.

Goodreau analiza y critica a otros comentaristas de la *Crítica del Juicio* justamente porque no alcanzan a profundizar en las implicancias éticas de lo sublime, y porque no llegan a poner en su verdadero contexto toda la significación de este sentimiento. En algunos estudios, según Goodreau, llega a decirse que Kant “insinúa” la posibilidad de que en lo sublime uno se vuelva consciente de su propia facultad suprasensible, a partir de una suerte de “experiencia nouménica o religiosa”, que traza un “puente poético” hacia el *noúmeno*. Así, juzgan lo sublime como el sentimiento más alto y elevado al que puede aspirar el hombre; pero no como un acceso privilegiado al *noúmeno*. Por el contrario, si bien Goodreau coincide en afirmar que es imposible comprender adecuadamente una experiencia mística, como la de lo sublime; no considera que esta imposibilidad de articular una experiencia niegue también la posibilidad de la experiencia misma. En este sentido, el objetivo de Goodreau es el de mostrar que lo sublime para Kant es más que una simple insinuación de nuestra facultad suprasensible. La accesibilidad a nuestra facultad suprasensible y al *noúmeno*, según Goodreau, tiene su origen en el interés de Kant “en el problema de la motivación moral y en su reflexión acerca del sentimiento como un motor capaz de movilizar a la persona individual existente [el sujeto concreto, no el trascendental] a subordinar la realización del sentimiento de deseo subjetivo (la felicidad) en favor de la ley universal (la moralidad) concebida objetivamente”¹¹¹. Si esto se entiende así, se ve con claridad la conexión que establece Kant entre el sentimiento de lo sublime y nuestra facultad suprasensible.

Las consideraciones más sustanciosas de Goodreau acerca de lo sublime de Kant no sólo se encuentran en sus conclusiones; sino también en secciones anteriores, en las que, además de exponer los alcances de este sentimiento en la tercera *Crítica*, presenta algunos comentarios de gran interés, y muy atinentes al objetivo de éste trabajo. Por ejemplo, en el pasaje en que analiza la relación que establece Kant entre lo sublime y lo absolutamente grande, Goodreau sostiene: “cuando decimos que algo es absolutamente grande, no hablamos de una medida que pueda buscarse en el exterior. Semejante medida sólo puede hallarse en el interior; es una magnitud que sólo es igual a sí misma. Solamente una estimación estética puede exponer una magnitud absoluta (como el límite de lo que la mente puede percibir en una intuición). De esto se sigue que lo sublime no debe buscarse en cosas de la naturaleza. Lo sublime sólo se halla en nuestras ideas”¹¹². En la naturaleza, como bien dice Goodreau, todo es grande o pequeño en comparación con alguna medida; lo absolutamente grande, sin embargo, es lo que es grande más allá de toda comparación. En lo sublime, lo absolutamente grande es el uso que nuestro espíritu hace de ciertos objetos para despertar nuestra facultad suprasensible; en contraste con este uso, cualquier otro es juzgado pequeño.

Según entiende Goodreau, “esta facultad suprasensible produce la idea de un *noúmeno* que no puede ser intuido pero que es considerado como el sustrato fundamental de nuestras intuiciones del mundo, que son sólo apariencias”¹¹³. La infinitud suprasensible que subyace a nuestras intuiciones sobrepasa cualquier medida de la sensibilidad, no es un

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 10, subrayado nuestro.

¹¹² *Ibid.*, pp. 137.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 139.

pensamiento adecuado a nuestro objetivo teórico ni a nuestra facultad de conocimiento. Sin embargo, sólo a partir de esta expansión de la mente nos sentimos capaces de sortear las barreras de la sensibilidad hacia un objetivo superior. El objetivo superior que Kant tiene en mente, según Goodreau, se encuentra en el plano de la *moralidad*. De esta manera, el primer aspecto, y el más importante, de lo sublime en la tercera *Crítica*, es que el mero hecho de que tengamos una experiencia de este tipo prueba que hay en nosotros algo suprasensible. En palabras de Goodreau, “la experiencia del sentimiento de lo sublime proporciona una evidencia tangible de que existimos a la vez como seres sensibles y suprasensibles. Semejante conclusión es tremendamente importante para Kant, porque nuestra facultad suprasensible es la que hace posible la moralidad. Si no tenemos una facultad para trascender el mundo sensible causalmente determinado, nuestra vocación moral no es más que una quimera”¹¹⁴.

Por otra parte, para Goodreau, el parentesco entre lo sublime y lo moral se da también en el plano de la sensación. El sentimiento de “temor reverencial” en presencia de lo sublime se asemeja muchísimo al temor reverencial que experimentamos cuando caemos en la cuenta de nuestra propia vocación (destinación) moral. El sentimiento de lo sublime, entonces, es un sentimiento de respeto ante nuestra propia destinación, que se encuentra en el ámbito de la racionalidad práctica. La razón, en este sentimiento, entra en escena cuando la imaginación no alcanza a comprender en una intuición simple el todo de la naturaleza como apariencia. Esta incapacidad de la imaginación es prueba de su propia limitación e inadecuación; empero, al mismo tiempo, la imaginación se somete a los designios de la razón, y se siente obligada a armonizar con sus ideas. Esta “vocación racional” de la imaginación, así la denomina Goodreau, concuerda con nuestra vocación moral suprasensible, y proporciona una puerta adicional de acceso a lo suprasensible desde lo sensible.

En párrafos posteriores, Goodreau analiza el sentimiento de impotencia y temor ante el poder destructivo e inconmensurable de la naturaleza. Acerca de este punto, asegura que estos objetos naturales (v.g.: huracanes, tornados, grandes olas, etc.) no son juzgados como sublimes porque nos atemorizan, sino porque descubren en nosotros una capacidad de resistencia que sobrepasa cualquier medida de los sentidos; y además, a pesar de la impotencia física, porque subrayan nuestra superioridad sobre la naturaleza en base a una auto-preservación aún más importante que la física. Para Goodreau, Kant está pensando en una auto-preservación *moral*, que conserva la humanidad en nosotros incluso ante una posible destrucción en manos del poder de la naturaleza. De esta manera, consideramos que la naturaleza no tiene un poder suficiente para dominarnos como *personas*, y la llamamos sublime porque eleva la imaginación por sobre las limitaciones de los sentidos. En consecuencia, “la sublimidad de la mente descansa en su vocación moral, la cual nos eleva aún por encima de la naturaleza, y cuando experimentamos el sentimiento de lo sublime nos volvemos conscientes de nuestra vocación superior, y, tal vez, alcanzamos a hacernos el concepto o la imagen de Dios –el sentimiento de lo sublime (creemos encontrar expresado en este argumento) es una puerta de entrada al noúmeno”¹¹⁵.

Para Goodreau, lo sublime es mucho más que una insinuación o un puente poético hacia el noúmeno, es un sentimiento que descubre lo suprasensible del propio espíritu y motiva al sujeto hacia la moralidad. En suma, “la experiencia de lo sublime promueve la

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 140, subrayado nuestro.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 145.

conciencia del valor moral de uno. Conciencia del valor moral de uno que es también conciencia de la dignidad de uno, una dignidad que es el resultado de nuestra habilidad para trascender el mundo espacio-temporal empírico. Esta habilidad se encuentra en nuestra facultad suprasensible, y es ésta la que experimentamos cuando sentimos lo sublime”¹¹⁶. Este pasaje pertenece a las conclusiones de Goodreau, en las que además asegura que lo sublime une lo sensible y lo suprasensible en el ser humano. De esta manera, Kant estaría intentando desentrañar un poco más el concepto de lo nouménico, ya que en la experiencia de lo sublime el *fenómeno* y el *noúmeno* aparecen como una misma realidad pero examinada desde dos puntos de vista distintos.

El principal interés de Kant, según entiende Goodreau, se concentra en el problema de cómo motivar la subjetividad individual hacia el desarrollo de la ley moral concebida objetivamente. Para motivar la subjetividad individual se requiere mucho más que un principio objetivo; por esto, Kant debe echar mano a un sentimiento. Sin bien Goodreau no llega a sostener que el sentimiento de lo sublime es *la solución* al problema de la motivación; sí se anima a señalar la experiencia de lo sublime como un “importante auxilio” para la motivación moral. En este sentido, considera que el acceso al noúmeno “atravesada” la experiencia de lo sublime, la cual proporciona una entrada adicional, y quizá más inmediata, a lo suprasensible, que la vía cognitiva. En todo caso, dice Goodreau, “puede asegurarse que a través de la experiencia de lo sublime, que *es* la experiencia de nuestra facultad suprasensible, uno puede ser motivado a alcanzar el sentimiento moral innato de uno mismo”¹¹⁷. Esta interpretación quiere remarcar la importancia de lo sublime en la motivación del sujeto hacia la moralidad, puesto que proporciona una entrada adicional a lo suprasensible.

El sentimiento moral al que alude Kant, para Goodreau, es una suerte de predisposición innata hacia la moralidad que conecta el mundo sensible con el mundo inteligible. Este sentimiento produce cierto placer intelectual que sólo puede darse en tanto el espíritu se sienta en libertad. Lo sublime, en este contexto, es una “presentación de la naturaleza” que suscita este mismo placer intelectual en nosotros. Esto es así en tanto que la experiencia de lo sublime es un sentimiento espiritual que eleva y libera el alma de las restricciones de la sensibilidad y la imaginación. Según sostiene Goodreau, Kant siempre creyó que ésta es una explicación exacta de la verdadera condición humana; es decir, una naturaleza insuficiente que requiere de un motor que motive y empuje al individuo hacia la ley moral objetiva, ya que por *motu proprio* no lo haría jamás.

Lo sublime: la síntesis del *fenómeno* y el *noúmeno*

Todos los autores analizados en este capítulo, especialmente del Barco y Goodreau, destacan la estrecha relación que se establece en lo sublime entre la dimensión estética del sujeto y su inclinación moral. Asimismo, todos reconocen la conexión que la experiencia de lo sublime instaura entre la sensibilidad y la razón, entre lo sensible y lo suprasensible, entre el fenómeno y el noúmeno, entre el dato y la idea. En este sentido, tanto Goodreau como del Barco, interpretan la experiencia de lo sublime como una vía de acceso

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 189.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 190.

privilegiada a lo suprasensible; es decir, al noúmeno que somos nosotros mismos en tanto seres cuya destinación se encuentra en el ámbito de la moralidad. Ambos autores, además, distinguen entre dos tipos de sublimidad, lo sublime de la naturaleza y lo propiamente sublime, que sólo se halla en el sujeto. Oscar del Barco asegura que “hay un sublime de la naturaleza y un sublime, lo esencialmente sublime, del hombre”¹¹⁸, para diferenciar entre lo “más grande de lo más grande” de la naturaleza –i.e.: el objeto sin forma y absolutamente grande-, que no puede exponerse por mor de su magnitud; y lo sublime de la moralidad, que en razón de la imposibilidad de conocer adecuadamente la “idea de libertad” sólo admite una presentación negativa (abstracta).

En términos similares, Goodreau dice: “la única cosa que puede ser absolutamente grande es el *todo* de la naturaleza, que, como hemos visto, envuelve una contradicción *a menos que* pensemos en un sustrato suprasensible subyacente a la naturaleza como apariencia. Pero sólo lo que es absolutamente grande es propiamente llamado sublime, y entonces nuestra experiencia del sentimiento de lo sublime depende, en última instancia, de la existencia de lo suprasensible; no obstante, el estado mental, que *es lo sublime propiamente dicho*, es ocasionado por la naturaleza como apariencia”¹¹⁹. Es decir, además de dos “clases de lo sublime”, existirían también dos tipos de cosas suprasensibles. Lo suprasensible de la naturaleza, por un lado; esto es, la infinitud del sustrato suprasensible que subyace a la naturaleza como apariencia. Y lo suprasensible del sujeto, su destinación moral, el ámbito de la libertad trascendental que se torna inaccesible para las facultades cognitivas. Lo sublime de la naturaleza, en consecuencia, depende de la informidad, la grandeza absoluta y la potencia atemorizante de las cosas, y de la suposición de que tras ellas existe un sustrato suprasensible, nouménico, que también es inconmensurable, inabarcable e inaccesible para las facultades del sujeto. Al mismo tiempo, si bien esta sublimidad no es lo esencialmente sublime, es la condición *sine qua non* de la otra, de lo sublime del sujeto.

Lo propiamente sublime, entonces, es el estado mental o espiritual que es ocasionado por la representación de lo sublime de la naturaleza. En rigor de verdad, como tantas veces se ha dicho ya, no existe tal representación de lo absolutamente grande de la naturaleza, sino que, justamente, la incapacidad de la imaginación para presentar adecuadamente lo infinito dado en una intuición es lo que despierta nuestras ideas de la razón. Se produce así una suerte de conmoción espiritual en la que el sujeto descubre su destinación más allá de las barreras de los sentidos, en lo suprasensible; el sujeto se vuelve consciente de su dignidad y su valor como ser eminentemente ético, de su propensión al desarrollo de ideas prácticas, y de su libertad trascendental; así, se reconoce superior a la naturaleza en una cuasi percepción de lo absoluto que guarda en sí mismo, accede al único *noúmeno* al que puede penetrar, a su infinita interioridad espiritual. De esta manera, el sujeto acaricia lo absoluto, en un sentimiento que es juzgado como sublime.

Sin embargo, hablar de lo sublime, del sentimiento de lo sublime, de la experiencia del sentimiento de lo sublime, de la experiencia sublime, del juicio de lo sublime, de lo sublime de la naturaleza, de lo sublime del hombre, etc., parece una multiplicación innecesaria de lo que en realidad siempre es una sola cosa y la misma. Lo sublime no es, tal como se dijo en párrafos anteriores, ni una categoría de análisis, ni un concepto, ni una intuición, ni, en general, ningún objeto de los sentidos. Puede hablarse, no obstante, de lo

¹¹⁸ Cfr. del Barco, O., *op. cit.*, pp. 20.

¹¹⁹ Cfr. Goodreau, J. R., *op. cit.*, pp. 141, subrayado nuestro.

sublime como un sentimiento, una experiencia o un juicio, sin que la elección de uno u otro término modifique en algo el significado de lo sublime. Esta aparente falta de rigor terminológico, que debemos al mismísimo Kant, tiene su razón de ser en que lo sublime, técnicamente hablando, no es más que un *juicio estético* de la *facultad de juzgar reflexionante*. De esta manera, lo sublime tiene un carácter subjetivo en tanto que radica en las experiencias internas del sujeto; no es subjetivo en el sentido de que cada individuo juzga como sublime, según su “opinión” particular, algún objeto que le parezca grande o potente del mundo exterior.

Sólo cabe juzgar como sublime lo que es “absolutamente grande”, como bien dicen estos autores. Empero, lo absolutamente grande, una magnitud superior a cualquier medida de los sentidos, no se encuentra en nada de la naturaleza. Como afirma Kant, “lo absolutamente grande es, no el objeto de los sentidos, sino el uso que, con vistas a ese sentimiento [el de una facultad suprasensible], hace naturalmente de ciertos objetos la facultad de juzgar, comparado con el cual son pequeños todos los demás usos”¹²⁰. Por esto, considero que resulta inapropiado distinguir entre lo sublime de la naturaleza y lo sublime del hombre (lo esencialmente sublime). No existe algo así como lo sublime-en-sí de la naturaleza, aunque parezca que el propio Kant lo dice¹²¹. Nada externo al sujeto, ni nada que provenga de los sentidos puede calificarse de sublime. Lo esencialmente sublime, lo sublime propiamente dicho, sólo puede hallarlo el sujeto en sí mismo. Y esta sublimidad, según entiendo, es la única que existe, nada que se encuentre más allá del sujeto puede ser juzgado como sublime.

Decimos que lo absolutamente grande de la naturaleza es sublime, no porque lo sea en-sí, sino porque con motivo de ese objeto natural, en ocasión de su presencia, experimentamos en nosotros tal sentimiento. Lo suprasensible de la naturaleza, su suposición, evoca lo suprasensible del sujeto; es decir, la infinitud de su destinación moral. Y lo que juzgamos sublime no es el objeto de los sentidos, sino nuestra propia potencia y dignidad como seres morales. En consecuencia, no se trata de un placer sensual, de un goce de los sentidos; más bien, debe hablarse de un placer moral, de un **goce ético**. De esta manera, lo sublime no sólo es más que una insinuación, y mucho más que un puente poético al noúmeno, como afirma Goodreau; sino que también es más que un importante auxilio para la motivación hacia lo moral. Lo sublime, sostengo, es ya algo suprasensible, en tanto que nada de lo que se da en ese sentimiento depende de algo sensible. Por esto, no sólo es una “entrada adicional” al *noúmeno*, es mucho más, es la ruptura en la distinción entre *fenómeno* y *noúmeno*. Incluso podría entenderse que es la experiencia en la que el *noúmeno-hombre* se siente a sí mismo tal como es afectado por la apariencia de un objeto natural -como *fenómeno*-, pero bajo el cual se supone algo igualmente suprasensible. Lo sublime, en suma, es ese sentimiento en el que el espíritu se siente a sí mismo, es esa reflexión sobre la propia trascendencia y superioridad ante lo sensible, es el sentimiento de la *dignidad* y la *destinación ética* del sujeto. No sólo es una motivación, es ya un sentimiento moral. Sin embargo, no se trata de un principio *objetivo* que puede expresarse en toda su dimensión a través de una fórmula, como lo es el *imperativo categórico*; sino de

¹²⁰ *Crítica del Juicio*, pp. 96, subrayado nuestro.

¹²¹ Cfr., *Ibíd.*, por ejemplo, el pasaje en el que Kant dice: “La naturaleza es, pues, sublime en aquellos de sus fenómenos cuya intuición implica la idea de su infinitud”, pp. 101, subrayado nuestro. Sin embargo, a vuelta de página asegura: “...lo verdaderamente sublime debe buscarse solamente en el espíritu del que juzga, y no en el objeto natural cuyo juicio provoca en él ese estado de ánimo”, pp. 102, subrayado nuestro.

una experiencia *subjetiva*, que enfrenta el problema de una representación que siempre resulta insuficiente.

CONCLUSIONES

La paradoja de lo sublime: la presencia en la ausencia.

En este trabajo se analizaron los alcances e implicancias de lo sublime casi como si ésta se tratara de una formulación independiente. En cierto sentido, independiente de Kant, de los artistas, los historiadores, los filósofos, los comentaristas de Kant, e incluso independiente de lo que aquí se escribe. Es decir, si bien Kant no es el primero en postular un concepto como éste, parece que sí es original en tanto que su formulación de lo sublime inicia y da lugar a toda una serie de reflexiones filosóficas en torno al *problema de la representación* de ciertos sentimientos, objetos o acontecimientos. Lo sublime trazaría límites insondables entre lo que es presentable, expresable, mostrable, y lo que no, lo que sólo puede anunciarse de un modo indirecto; esto es algo en lo que todos los autores aquí trabajados coinciden. De un modo u otro, con mayor o menor apego a la concepción de Kant, echan mano a lo sublime para examinar aquellas cosas, sucesos o sensaciones, que se encuentran en los límites de la representación –ya se trate de una representación plástica, gráfica, simbólica o discursiva. En suma, para justipreciar el valor y la trascendencia de lo sublime de Kant, no es necesario defender su sistema filosófico o adherir ciegamente a lo expuesto en la *Crítica del Juicio*. En tal sentido, el objetivo de éste trabajo no ha sido otro que el de intentar llevar hasta las últimas consecuencias un concepto como el de lo sublime en un sistema como el de Kant, y analizar, a la vez, las implicancias éticas de tal sentimiento y su vigencia en la actualidad.

No obstante, creo que es imposible arribar a una conclusión acabada y definitiva en una investigación en torno a lo sublime, pretender tal cosa sería obviar la paradoja inherente a este sentimiento. Por esto, en esta última parte del trabajo, no se hará otra cosa que reexponer y sistematizar las conclusiones de las secciones anteriores, tratando de mostrar que las contradicciones que se plantean a partir de la formulación kantiana de lo sublime no son más que aparentes, aunque irresolubles al mismo tiempo. Es decir, la paradoja no anula la significación de lo sublime, pero tampoco permite llegar a una exposición clara y concisa de sus alcances, sino que sólo da lugar a una serie de interrogantes que no hacen más que resaltar el sentido paradójico de lo sublime. La coherencia en lo sublime justamente reside en este rasgo, en una imposibilidad que necesita seguir siendo imposible pero que a la vez también requiere cierta posibilidad latente, cierta “amenaza” de exposición -la presencia en la ausencia, lo velado en lo aparente.

En primer lugar, parece contradictorio que una intuición, sin “pasar” por el entendimiento –i.e.: sin que esta facultad pueda encontrar un concepto adecuado para “enlazar” lo infinito dado-, despierte una idea de la razón. En la *Crítica de la razón pura*, acerca de las ideas, Kant aseguraba: “Entiendo por idea un concepto necesario de razón, para el cual no puede darse en los sentidos un objeto coincidente. [...] son trascendentes y rebasan los límites de toda experiencia, en la cual, por consiguiente, no puede presentarse nunca un objeto que sea adecuado a las ideas trascendentales”¹²². No obstante esto, la sensibilización de ideas morales, a partir de la intuición de un objeto que suscita el sentimiento de lo sublime¹²³, parece oponerse a esta concepción. La facultades cognitivas

¹²² Cfr. Kant, I., *Crítica de la razón pura*, Vol. II, *op. cit.*, pp. 68, subrayado nuestro.

¹²³ No me parece propio, por lo expuesto en las conclusiones del capítulo anterior, expresarse en términos de “objetos sublimes”; más bien, aunque extenso, el término más adecuado sería el de “objetos que suscitan el sentimiento de lo sublime”.

(sensibilidad, imaginación, entendimiento), ante lo infinito dado en la intuición de un objeto absolutamente grande y poderoso, descubren su incapacidad y su inadecuación para subsumir lo incondicionado bajo un solo concepto. En este movimiento de conmoción interna la razón ejerce cierta violencia sobre la imaginación para que ésta logre “avizorar lo infinito”; es decir, para que alcance una “comprehensión”, aunque más no sea sólo negativa, de lo absoluto. De esta manera, en lo sublime se abre una puerta de acceso directo a la razón desde la sensibilidad: el entendimiento no alcanza a darle una forma adecuada a lo dado en una intuición y por esto la imaginación remite ese contenido imposible de “formar” inmediatamente a la razón.

Otro punto difícil de conciliar es la paradoja de un sentimiento que no tiene nada de lo sensible, que incluso repugna a los placeres de la sensibilidad, pero que requiere, como condición *sine qua non*, la presencia tangible de un objeto natural. Es imprescindible que el sujeto sienta el temor y la angustia ante lo que amenaza su existencia física para que pueda descubrir en sí mismo una potencia superior a cualquier objeto natural. En palabras de Kant: “lo que en potencia tiene de irresistible [la naturaleza], nos da a nosotros, considerados como seres naturales, el conocimiento, sí, de nuestra impotencia física, pero nos descubre al propio tiempo una capacidad de juzgarnos independientes de la naturaleza y una superioridad sobre ésta”¹²⁴. Es decir, esta vez Kant hace depender una reflexión racional-moral de un dato, de una intuición sensible de un objeto espacio-temporal. Sin embargo, no puede decirse que existe una suerte de anclaje de lo moral en lo sensible. La intuición que suscita el sentimiento de lo sublime no actúa más que como un disparador, no es más que el interruptor que acciona todo un mecanismo estrictamente racional. Lo sensible es imprescindible, aunque sólo en el momento inicial, pues más allá de este punto nada queda que provenga de los sentidos.

En rigor de verdad, si nos atenemos al pensamiento kantiano, nada es ajeno al sujeto, porque también el objeto es un producto del sujeto. El objeto es una suerte de “construcción” del sujeto, en la que participan la sensibilidad, como facultad que recibe el contenido empírico en una intuición y organiza en espacio y tiempo lo dado (le da forma); y el entendimiento, que subsume la diversidad de lo dado en las representaciones bajo un mismo concepto. En suma, para Kant, “objeto es aquello en cuyo concepto se reúne la diversidad de una intuición dada”¹²⁵, y aquello que no tiene existencia fuera de la experiencia del sujeto. Por esto, el objeto de una experiencia sublime sería también un objeto sublime (en sentido técnico). Sin embargo, al mismo tiempo, el objeto de una experiencia sublime **no** llega a ser un objeto propiamente dicho, porque nunca alcanza a ser claro, limitado, formado, condicionado, medido, placentero, agradable, etc., etc. En resumen, nunca puede ser subsumido bajo un determinado concepto. En consecuencia, estrictamente hablando, tampoco llega a ser un objeto, sino sólo una alusión, una presentación que no presenta nada, una presentación abstracta que presenta que hay algo allí, lo absoluto, pero que como es impresentable sólo es una insinuación.

Nuevamente, la “estética de lo sublime” y el *problema de la representación*, una estética que no puede recurrir a las formas para representar lo que anuncia. Ni el objeto que suscita lo sublime ni el sentimiento mismo pueden ser expuestos. No hay formas adecuadas –ni simbólicas, ni representativas, ni abstractas-, que puedan presentar lo sublime en toda

¹²⁴ *Crítica del Juicio*, pp. 108.

¹²⁵ *Crítica de la razón pura*, Vol. I, *op. cit.*, pp. 261.

su dimensión. Por un lado, es imposible comprender sensiblemente en una sola intuición ese objeto absolutamente grande y poderoso que suscita lo sublime; y por otro, es imposible exponer en algún producto sensible el sentimiento que se experimenta ante ese objeto. De esta manera, la paradoja se duplica, hay una doble presentación negativa, la que va desde la sensibilidad a la razón, pasando por la imaginación; y la que vuelve, en sentido inverso, cuando el sujeto intenta exponer y comunicar sensiblemente su experiencia interna. El sujeto debe resignarse a una comunicación parcial de lo que juzga como sublime; y a la vez debe suponer, si pretende que los demás coincidan con sus juicios, que el otro es al menos algo culto, y que posee intacta su propensión al desarrollo de ideas prácticas. Renunciar a una exposición acabada, íntegra y satisfactoria de lo sublime no desmerece ni disminuye en nada lo que siente el sujeto. El intento de comunicar lo incomunicable siempre produce un placer negativo desde el punto de vista estético, pero positivo y acorde a los fines de la racionalidad práctica del sujeto.

Esto descubre otro contrasentido inherente a lo sublime, el de un placer que proviene de un pesar; más aún, un placer que requiere un desagrado previo como condición de posibilidad de sí mismo. Podría decirse que no hay *placer moral* sin *angustia estética*. No hay reflexión sobre la destinación moral y la dignidad del hombre como ser eminentemente ético sin sufrir antes las privaciones de la sensibilidad. El temor, la “estupefacción rayana al espanto”, el “horror sagrado”, el sentimiento de un “impedimento momentáneo de las energías vitales”, que acompañan la intuición de algo absolutamente grande e inconmensurable, son una precondition para lo sublime, pero no lo sublime en sí. Lo único que puede ser juzgado como sublime es la superación de este sentimiento de inferioridad física frente a la naturaleza. Lo sublime es un sentimiento en el que el sujeto se sobrepone a sí mismo, a las limitaciones de sus facultades receptivas y cognoscitivas. En la experiencia de lo sublime el sujeto escapa a las restricciones de la sensibilidad y alcanza la plena libertad de las facultades. De esta manera, el hombre descubre lo suprasensible en sí mismo, en su libertad trascendental, y se reconoce en su interior como un *noúmeno*. En lo sublime, entonces, la superación de lo que atemoriza y repugna a la sensibilidad se transforma en una suerte de placer moral; en otras palabras, la *angustia estética* se transforma en un *goce ético* que el sujeto juzga como sublime.

El sentimiento de lo sublime es la experiencia de nuestra facultad suprasensible, esa facultad que nos hace conscientes de todo nuestro valor y dignidad como seres morales. La misma que nos proporciona una cuasi-percepción de lo absoluto, una suerte de sensibilización de nuestras ideas prácticas. En presencia de lo infinito dado en una intuición, el sujeto descubre su propia facultad suprasensible y logra acercarse asintóticamente a lo absoluto. A lo absoluto del sustrato suprasensible de los *fenómenos* y a lo absoluto de sí mismo; es decir, a su interior *nouménico*. El sujeto, como *noúmeno*, es interioridad pura, es mera espiritualidad; ya nada queda que provenga de los sentidos, nada espacio-temporal. Lo sublime es la experiencia de esa interioridad, es la conciencia de lo suprasensible que hay en nosotros mismos -de lo absolutamente grande de nuestra destinación. En el plano de la moralidad subjetiva, lo sublime es más que una insinuación, un “puente poético”, o una puerta de acceso adicional al *noúmeno*. Experimentar lo sublime es experimentar la infinitud interior, es penetrar en el único *noúmeno* al que tenemos acceso. En suma, sentir lo sublime es sentirnos tal como somos en nuestra inmanencia, allende las barreras y las restricciones de la sensibilidad y el entendimiento.

Tal vez Goodreau se refiera a los rasgos expuestos en el párrafo precedente cuando habla del rol de lo sublime en la “metafísica moral” kantiana, aunque nunca llega a exponer

puntualmente, ni a caracterizar acotadamente lo que entiende por tal “metafísica”. En todo caso, esto no se encuentra explícito ni en Kant ni en Goodreau, experimentar lo sublime no sólo es una evidencia de que existimos a la vez como seres sensibles y suprasensible. Sentir lo sublime, asimismo, no sólo permite descubrir nuestra facultad suprasensible y trascender el mundo espacio-temporal causalmente determinado hacia el ámbito de la moralidad subjetiva¹²⁶. Es aún más, creo que se puede entender lo sublime, en el sistema kantiano, como una *condición de posibilidad* de la moral. El propio Kant sostiene que quien permanece impasible ante aquello que los demás juzgan como sublime carece de sentimiento moral, es un inculto que debe desarrollar y cultivar las ideas prácticas para alcanzar este juicio. En este sentido, puede pensarse que la experiencia de lo sublime incluso posibilita y condiciona el acceso a la ley moral concebida objetivamente. Es decir, en términos metafísicos, lo sublime sería un antecedente y una precondition necesaria para el acceso a la dimensión moral de sujeto; sería aquello por lo cual descubrimos la libertad interior y nuestra dignidad y destinación moral.

Sin embargo, la experiencia de lo sublime no termina en esta introspección, sino que implica aún un movimiento más. En un tercer momento, el sujeto enfrenta la paradoja de intentar comunicar lo incomunicable. O bien a través del discurso -oral o escrito-, o bien a partir de técnicas artísticas -figurativas o abstractas-, el sujeto emprende la difícil tarea de compartir con otros su sentimiento sublime. Ya sea que se trate de un historiador, un poeta, un pintor, un filósofo o, en general, un sujeto cualquiera, enfrenta el problema de intentar hacer ostensible aquello que es imperceptible (al menos para la sensibilidad). En primer lugar, debe resignarse a no poder presentar, ni exponer, ni mostrar, de forma directa, lo que siente –este es un límite infranqueable que impone lo sublime. No obstante esto, siempre será posible aludir, al menos indirectamente, a lo suprasensible. En los versos del poeta, en el discurso del historiador, en las obras del artista, en las reflexiones del filósofo, alcanza a exponerse, a mostrarse, a presentarse lo sublime, aunque sólo de un modo negativo o, como preferiría Kant, de manera abstracta. Lo sublime está allí, se muestra, pero sólo en lo que no aparece a los sentidos; más aún, en lo que *no puede aparecer*. Es la presencia en la ausencia, lo invisible en lo visible, lo velado en lo aparente.

En consecuencia, existe la posibilidad de que el lector o el espectador experimenten lo sublime frente a la representación plástica o lingüística, pero sólo *por lo que no está presente* en ella. Lo sublime se encuentra expresado como ausencia, es lo imprescindible que sin embargo falta, es una carencia tan significativa que llega a experimentarse indirectamente. Sentir lo sublime, nuevamente, no es sentir algún objeto de la sensibilidad, no es un placer sensual; sino que es experimentar lo suprasensible a partir de una intuición, se trata otra vez de un sentimiento espiritual en el que el sujeto se descubre a sí mismo como un ser infinitamente superior -por su destinación moral- a los objetos del mundo externo. De esta manera, el carácter aporético de lo sublime queda suficientemente expuesto, tanto que incluso afecta esta investigación. Ha sido muy difícil, casi imposible, expresar, decir, presentar, de forma acabada y acotada, los caracteres y las implicancias más importantes de lo sublime; como lo es también para un artista o un historiador comunicar una experiencia tal, más aún en el caso de este último, si es que pretende exponer lo que otros han juzgado como sublime en el pasado.

En conclusión, creo que la máxima significación de la formulación kantiana de lo sublime, para la reflexión filosófica actual, reside en un rasgo analizado sólo

¹²⁶ Cfr. Nota 106.

tangencialmente por los comentaristas de la *Crítica del Juicio*. Lo más importante de esta experiencia es la conexión directa que establece entre lo sensible y lo suprasensible (entre la sensibilidad y la razón, dos ámbitos totalmente separados en Kant). En este sentido, resulta indiferente si uno adhiere o no al sistema filosófico kantiano; el legado de lo sublime es la paradoja, que trasciende tanto a Kant, como a sus críticos, como al contexto histórico, de una estética que intenta presentar lo impresentable, una estética de lo suprasensible que presenta su contenido como lo ausente en lo aparente; pero que, al mismo tiempo, moviliza y motiva al sujeto hacia lo moral. Sentir lo sublime sería algo así como completar esa ausencia, llenar el vacío estético, superar la angustia introspectivamente, en una reflexión que libera nuestras facultades y nos hace conscientes de nuestra superioridad moral frente al mundo y sus objetos -incluidos los de la historia y el arte. En consecuencia, si bien lo sublime comienza en la sensibilidad, tiene su fin y su razón de ser en lo suprasensible. Lo sublime subsume el dato empírico y la idea racional, el *fenómeno* y el *noúmeno*, es lo absoluto hecho “carne”, es el sentimiento ante una presencia que se anuncia, que aparece velada, y que nunca llega a concretarse. Aún más, que nunca debe concretarse, porque una presentación positiva terminaría por disolver la paradoja y el *goce ético* de lo propiamente sublime.

BIBLIOGRAFÍA

Kant y lo sublime:

- *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), traducción, introducción y notas de Luis Jiménez Moreno, Madrid, Alianza, 1990.
- *Crítica del Juicio* (1790), traducción de José Rovira Armengol, Bs.As., Losada, 1993.

Kant, otras obras consultadas:

- *Crítica de la razón pura* (1781), Vol. I, traducción de José del Perojo, Bs.As., Losada, 1992.
- *Crítica de la razón pura* (1781), Vol. II, traducción de José Rovira Armengol, Bs.As., Losada, 1991.
- *Ideas para una Historia Universal en clave Cosmopolita* (1784), traducción, introducción y notas de Concha Roldán Panadero y Roberto Rodríguez Aramayo, Madrid, Tecnos, 1994.
- *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres* (1785), traducción de Manuel García Morente, México, Porrúa, 1998.
- *Antropología Práctica* (1785), traducción, introducción y notas de Roberto Rodríguez Aramayo, Madrid, Tecnos, 1990.
- *Crítica de la Razón Práctica* (1788), traducción de E. Miñana y Villasagra y Manuel García Morente, México, Porrúa, 1998.
- *Crítica de la Razón Práctica* (1788), traducción de José Rovira Armengol, Bs. As., Losada, 2003.
- *Replanteamiento sobre la cuestión de si el género humano se halla en continuo Progreso hacia lo mejor* (1797), traducción, introducción y notas de Concha Roldán Panadero y Roberto Rodríguez Aramayo, Madrid, Tecnos, 1994.

Fuentes contemporáneas principales:

- Adorno, Theodor W., *Teoría Estética* (obra inacabada). Edición a cargo de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, traducción al español de Fernando Riaza, Madrid, Hyspamérica, 1984.
- Goodreau, John R., *The Role of the Sublime in Kant's Moral Metaphysics*, Washington, The Council for Research in Values and Philosophy, 1998.

- LaCapra, Dominick, “Prefacio” en Finchelstein, Federico, (editor) *Los Alemanes, el Holocausto y la Culpa Colectiva. El Debate Goldhagen*, Bs.As., Eudeba, 1999.
- LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
- Lyotard, Jean-Francois, *El Entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, traducción de Alberto Bixio, Barcelona, Gedisa, 1987.
- Lyotard, Jean-Francois, *La Postmodernidad (explicada a los niños)*, traducción de Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa, 1987.
- Lyotard, Jean-Francois, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, traducción de Horacio Pons, Bs.As., Manantial, 1998.
- Trías, Eugenio, *Lo Bello y lo Siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Trías, Eugenio, *Filosofía del Futuro*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Trías, Eugenio, *Lógica del Límite*, Barcelona, Ensayos/ Destino, 1991.
- White, Hayden, *El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica*, traducción al español de Jorge Vigil Rubio, Paidós, Barcelona, 1992.

Estudios y artículos:

- Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno*, Tomo I, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.
- Beardsley, Monroe y Hospers, John, *Estética: Historia y Fundamentos*, traducción de Román de la Calle, Madrid, Cátedra, 1980.
- Cassirer, Ernst, *Kant, vida y doctrina*, México, F.C.E., 1974.
- del Barco, Oscar, “Apuntes sobre Kant y el arte contemporáneo”, en revista *Nombres*, Año XI, N° 16, pp. 7-33, Universidad Nacional de Córdoba.
- García Morente, Manuel, *La filosofía de Kant*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Longino, *De lo sublime* (c. 1554), traducción de Francisco de P. Samaranch, Bs.As., Aguilar, 1980.
- Lyotard, Jean-Francois, “Qué era la posmodernidad”, en Casullo, Nicolás, (compilador) *El debate modernidad-posmodernidad*, Bs.As., Ed. El Cielo por asalto, 1993.
- Lyotard, Jean-Francois, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, traducción de Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 1998.
- Repetto, Aquiles D., *Breve historia de la estética*, Bs.As., Plus Ultra, 1973.
- Schilpp, Paul Arthur, *La ética pre-crítica de Kant* (1938), traducción de J. Muñoz y E. C. Frost, México, Centro de Estudios Filosóficos U.N.A.M., 1966.
- Shore, Eduardo, *Entender a Kant. La cosa en sí en la Crítica de la razón pura*, Bs.As., Biblos, 2001.
- Torretti, Roberto, *Manuel Kant. Estudio sobre los fundamentos de la filosofía crítica*, Bs.As., Charcas, 1980.
- Trías, Eugenio, *La Aventura Filosófica*, Barcelona, Mondadori, 1988.
- Virilio, Paul, *El Procedimiento Silencio*, Bs.As., Paidós, 2001.
- White, Hayden, *Metahistoria*, traducción al español de Stella Mastrangelo, Bs.As., F.C.E., 1998.