



The *sublime*: from word to silence
Lo *sublime*, de la palabra al silencio
O *sublime*: da palavra ao silêncio

Waldir BARRETO¹

Abstract: This essay presents a didactic and expositive approach the historical-philosophical deployment of the sublime's concept since the retrieval of the term, according to its translation from Greek into French, until the reinstatement of meaning, according to its shift from rhetoric to philosophy, through Anglo-Saxon valuation of the imagination, the birth of Aesthetics, philosophical premise, Burke's key of terror and his distinction between pleasure and delight, the game of faculties in Kant, and the characterization of the radical informality of the sublime.

Resumen: Este ensayo presenta de modo didáctico y expositivo el despliegue histórico-filosófico del concepto de lo sublime desde el restablecimiento del término, según su traducción del griego al francés, hasta el restablecimiento del significado, según su giro de la retórica a la filosofía, a través de la valoración anglo-sajona de la imaginación, el nacimiento de la Estética, el postulado filosófico, la clave burkeana del terror y su distinción entre placer y deleite, el juego de las facultades en Kant, y la caracterización de la informalidad radical de lo sublime.

Keywords: Sublime – Unrepresentable – Beautiful – Reason – Imagination – Understanding.

Palabras-clave: Sublime – Irrepresentable – Bello – Razón – Imaginación – Entendimiento.

¹ Profesor efectivo del Centro de Artes de la Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: waldir.barreto@ufes.br



WOODS, Ian, *et alii* (org.). *Mirabilia* 18 (2014/1)
2013 Leeds Congress
Congreso de Leeds 2013
Congresso de Leeds 2013

Jan-Jun 2014/ISSN 1676-5818

RECEBIDO: 15.02.2014

ACEITO: 27.03.2014

La indagación sobre lo Bello estuvo tradicional y sistemáticamente presente a lo largo de toda una vasta documentación poética y filosófica occidental, desde el siglo V a.C., por lo menos. Pero también no deja de sorprendernos la avasalladora penetración de una otra antigua fuente en el pensamiento occidental, sobre todo el moderno acerca del arte. *Perí hýpsous* (Περὶ ὕψους), en verdad, forma un puñado de textos incompletos, supuestamente escritos en una época no más que probable, consensualmente la segunda mitad del siglo I.

Probablemente, también, fueron producidos como réplica polemista a un texto anterior, el *Tratado sobre la sublimidad* de *Cecilio di Calacte* del siglo I a.C., y dedicados a un desconocido, Postumio Terenciano², cuyo contenido es todavía cuestionable, pues se trató siempre de compilaciones posteriores. Para allá de todo ello, los textos están hasta hoy atribuidos a un autor incierto: Λογγῖνος, *Longinus*, pero también firmado Διονύσιος, *Dionisius*; entonces Dionisio Longino, más tarde Pseudo-Longino³.

² Personaje probablemente romano a quien *Perí hýpsous* está dedicado, y en cuyos primeros párrafos está identificado como su solicitante, además tratado como “muy querido”, “versado”, e invitado a revisar el texto, aunque hasta hoy no se tenga ni rastros de obra suya. ANÓNIMO; ARISTÓTELES; ALSINA CLOTA, José (ed.). *Sobre lo sublime. Poética*; I-3. Edición bilingüe con traducción de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1985; pp. 69, 71, 73.

³ “Las dificultades sobre la identidad del autor han estado íntimamente relacionadas con el problema anterior [datación], habiéndose tenido aquí en cuenta los nombres de un Pompeyo Gémino, de Elio Teón, de Dionisio de Halicarnaso, del mismo Plutarco y, sobre todo, Casio Longino. Hasta principios del siglo XIX era general la atribución del tratado a Casio Longino; sin embargo, en 1808 el sabio italiano G. Amati descubría en uno de los manuscritos vaticanos de *Sobre lo Sublime* esta inscripción: *Dionysiou e Longinou*, que había pasado hasta entonces desapercibida. Con ello la autoridad de Casio Longino, admitida desde antiguo, comenzó a tambalearse, siendo entonces propuesto Dionisio de Halicarnaso, que escribió en tiempos de Augusto. [...] Descartado Casio Longino, retórico neoplatónico del siglo III d. de C. [...] la mayoría de los últimos trabajos que se han ocupado de este problema [...] señalan a un autor griego desconocido que emigró a Roma bajo Augusto o uno de sus sucesores y el siglo I d. de C. como fecha de composición más verosímil de *Sobre lo Sublime*.” DEMETRIO; ‘LONGINO’. *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Traducción de José García López. Madrid: Gredos, 2008; pp. 137-138.

Pese la lista histórica de “candidatos”, hasta el siglo XIX hubo siempre algún consenso respecto al autor del tratado, alrededor del nombre del retórico y filósofo griego con ciudadanía romana Casio Longino (Λογγῖνος, *Cassius Longinus*; 213-273). El hecho es que en 1808, el prefecto de la Biblioteca Vaticana, Gerolamo Amati (1768-1834), durante la colación del *Codex Vaticanus* hizo un



No obstante, todas las versiones que se hacen hoy del tratado de Longino se refieren, directa o indirectamente, a compilaciones producidas a partir de la segunda mitad del siglo X, especialmente la más antigua, hecha en Constantinopla, el *Codex Parisinus Graecus 2036*, que además contenía también partes de los *Problémata* de Aristóteles. Tras sufrir diversas mutilaciones a lo largo de cinco siglos, tales manuscritos medievales fueron repetidamente copiados y editados por varios humanistas italianos en Venecia, Florencia y Ginebra. La *editio princeps* fue la edición de Francesco Robortello (1516-1567), surgida en Basilea en el 1554, que incluso se mantiene hasta hoy como la más influyente. Poco tiempo después, los manuscritos reciben, al fin, una definitiva colación en el 1568 por el erudito italiano *Petrus Victorius* (Pietro Vettori, 1499-1584).

Todavía, esta especie de “redescubrimiento” de Longino entre los siglos XV y XVI dice respecto más a un acercamiento humanista general hacia los textos antiguos, como si fueran verdaderas joyas, que a algún contexto temático renacentista propiamente dedicado a una discusión sobre los estilos, o al conocimiento de “los medios con que educar nuestra sensibilidad natural promoviéndola a un cierto grado de grandeza”⁴. A todo el tortuoso y accidentado recorrido que este texto ha cumplido desde el supuesto siglo I hasta el *Cinquecento*, se debe asomar aun el hecho que el tema de lo sublime estuvo por uno siglo más, por lo menos hasta el Barroco, bajo un interés sólo incipiente.

El decisivo viraje en la importancia de ese tema dentro del pensamiento europeo se debe casi totalmente a la traducción del *Perí hýpsous* al francés, hecha por el crítico y poeta Nicolas Boileau-Despréaux en 1674-5. La gran difusión pública de su *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin* sacudió la Europa como

increíble y probablemente inadvertido “descubrimiento” en el manuscrito 285 del siglo XVI: una medio borrada inscripción hasta entonces desapercibida que decía Διονισίου ἢ Λογγίνου (Dionisio o Longino). No ha tardado mucho a equiparárselas a la otra idéntica inscripción, ya percibida pero olvidada, en el versus del mismísimo manuscrito *Parisinus Gr. 2036*. Ante ello, la autoría de Dionisio Longino (cuya tendencia era identificarlo a Casio Longino) se vio inmediatamente contestada. Ante la total contradicción entre las ideas y estilo de *Sobre lo Sublime* y los escritos del según candidato más probable, Dionisio de Halicarnaso (60-7 a.C.), no ha quedado más alternativas mínimamente aceptables para la autoría de *Perí hýpsous*.

Nota: de modo meramente instrumental, desde aquí hasta adelante, lo llamaré sólo como Longino.

⁴ Atribuido a Pseudo-Longino. En: ANÓNIMO; ARISTÓTELES; ALSINA CLOTA, José (ed.). Op. cit.; p. 69. DEMETRIO; ‘LONGINO’. Op. cit.; 1, p. 148. DIONISIO LONGINO. *Tratado de Rhetorica el Sublime, Madrid: 1770*. Traducción del griego de Manuel Perez Valderrabano. (Edición facsímil de ejemplar perteneciente a la biblioteca de Santiago Arribas Parra.) Valladolid: Maxtor, 2001; A1, pp. 3-4.

le m

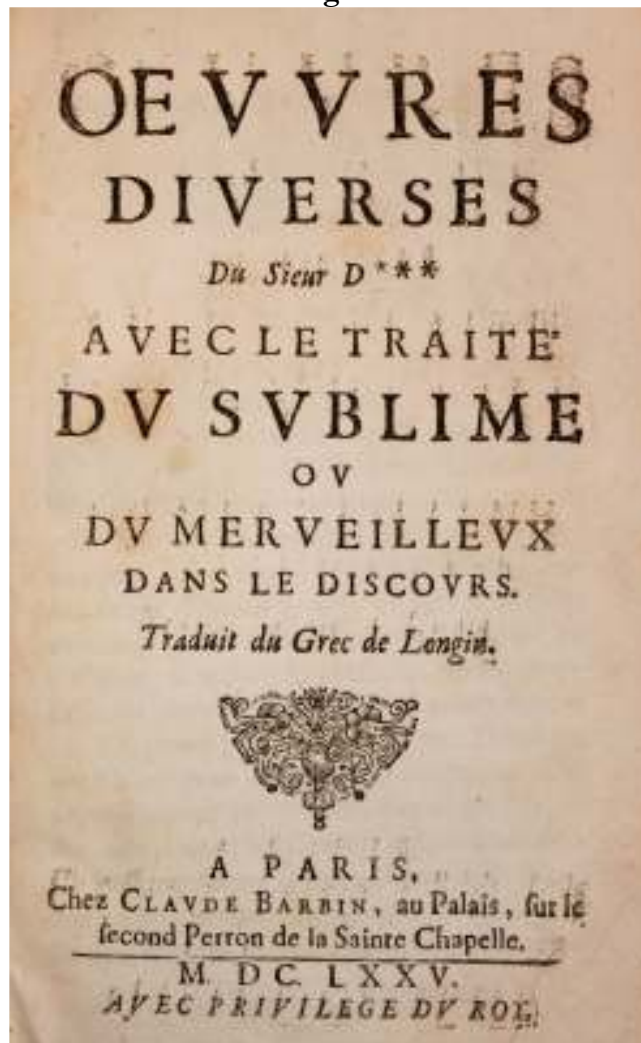
WOODS, Ian, *et alii* (org.). *Mirabilia* 18 (2014/1)
2013 Leeds Congress
Congreso de Leeds 2013
Congresso de Leeds 2013

Jan-Jun 2014/ISSN 1676-5818

un verdadero sismo, a comenzar por su traducción del término griego de Longino *To Hypsos* por *Le Sublime*. Consecuentemente, *Peri hýpsous* por *Du Sublime*. Desde entonces nunca se propuso otro término que siquiera amenazase al “sublime”.

Más que ello, es a partir de esa versión francesa del XVII, luego exportada a Inglaterra, Alemania e Italia ya en los primeros años del siguiente siglo, que la obra reconocida como grecorromana obtuvo un verdadero estatuto de tratado sobre el arte, y de pronto su tema principal fue elevado a la categoría de la sensibilidad, así como su supuesto autor, Longino, puesto en el centro del criticismo europeo hasta abrirse el siglo XIX.

Imagen 1



Nicolas Boileau-Despréaux. *Traité du Sublime ou du merueilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, 1674/5.



Sin embargo, para que lo sublime viniese a ocupar ese lugar, dos importantes desplazamientos marcaron antes su trayecto. Primero, en función del cambio de su significante, ocurrido en el siglo I. Después, en función del cambio de su significado, ocurrido en el siglo XVIII. El primer desplazamiento es una de las tesis de la profesora francesa de la Universidad de París, Baldine Saint-Girons. Lyotard defiende el segundo.

Saint-Girons explica, en su largo análisis sobre el recorrido histórico de lo sublime, que hubo una importante transición del término griego sustantivado *hypsos* (fundamentalmente teórico e ideal) para el término latino adjetivado *sublimis* (fundamentalmente práctico y funcional). Tal cambio ocurrió muy posiblemente durante la avasalladora asimilación romana de la cultura griega desde la época de Augusto hasta Constantinopla.

Lo más probable es que Longino fuera él mismo un supuesto griego con ciudadanía romana concedida en los años de las dinastías Antonina o Severa. No ha sido una simple alteración de significantes. El latín ha emprestado a la idea de elevación (típicamente griega) no sólo la cualidad de potencia (típicamente romana), sino que también ha impuesto a la abstracción filosófica del vocablo helénico (registrado desde Homero y Hesíodo) una funcionalidad retórica antes inexistente, o al menos secundaria, sobre cuya preponderancia se basa todo el tratado de Longino⁵.

Perí hypsous es inmediatamente recibido como un tratado de ῥητορικὴ τέχνη (*Rhetorikè téchne; Ars Rhetorica*), pues fue escrito según una exigencia de “utilidad práctica”⁶. Pero ¿útil a quién y para qué? Históricamente, la retórica se origina en la Sicilia griega cerca del viraje de los siglos VI y V a.C. bajo una necesidad pública de carácter judicial, íntimamente relacionada a lo político, y no a lo literario.

Aunque Longino parezca considerar lo sublime en un plan más amplio de formación integral de la persona, a ejemplo del sistema de enseñanza precursor del humanismo creado por el orador socrático Isócrates (436-338 a.C.), la eficacia de la argumentación oral mantiene sus fines preponderantemente retóricos, como técnica de expresarse de manera adecuada para lograr, en ese caso, la persuasión del oyente por medio del gran estilo.

⁵ SAINT GIRONS, Baldine. *Lo sublime*. Traducción de Juan Antonio Méndez. Madrid: A. Machado Libros, 2008; pp. 90-91.

⁶ Atribuido a Pseudo-Longino. En: ANÓNIMO; ARISTÓTELES; ALSINA CLOTA, José (ed.). Op. cit.; p. 69.

Por ello, el autor insiste en que sus esfuerzos “pueden ser de algún provecho para el hombre entregado a los asuntos públicos”⁷, pese el hecho que su tratado se alinea más a una tradición de enfoque teórico, equiparado a la Lógica y a la Dialéctica, como el de la *Retórica* de Aristóteles (384-322 a.C.), y menos a la tradición de los manuales meramente prácticos, como el de la *Retórica a Alejandro* escrita por Anaxímenes de Lámpsaco (380-320 a.C.).

El autor es un retórico. Enseña en principio los medios que tiene el orador de convencer o conmover (según el género) a su auditorio. La didáctica del arte oratorio es la sazón tradicional desde Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. Estaba vinculada a la institución republicana, ya que había que saber hablar ante las asambleas y los tribunales.⁸

Así que, aunque en la Grecia Clásica no había una distinción clara entre Retórica y Filosofía, excepto con Sócrates a través de Platón, lo sublime llega todavía a la Era Moderna bajo esa separación: más que propiamente filosófico, nos ha llegado primero como un tema literario. La transcripción de Boileau en el siglo XVII no cambia de inmediato esa caracterización del *Peri hýpsous* como uno de los tratados antiguos sobre la *grandi eloquentia*. El propio subtítulo “*du merveilleux dans le discours* [...]” es una adición al “*Peri*” del título griego original (“*De*” en latín) con la cual Boileau quiso ratificar y actualizar la vocación clasicista del texto “que todos tienen acogido como uno de los más valiosos restos de antigüedad sobre el tema de la retórica”⁹.

Además, él lo publica en 1674 como parte de su famosa *Art poétique*, la biblia de la Estética racionalista (si es que se puede hablar de una “estética racionalista” en este contexto), que establece de forma didáctica y doctrinaria el código poético dominante en toda la segunda mitad del siglo XVII y buena parte del XVIII.

Boileau, a igual que Leibniz y la mayoría de los artistas y “estetas” de la segunda mitad del siglo XVII, es un racionalista. Está inscripto en el casi hegemónico pensamiento francés de tradición cartesiana, para el cual existe en el hombre dos esferas cognitivas:

⁷ *Ibidem*; p. 75.

⁸ LYOTARD, Jean-François. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998; p. 99. (Ese texto ha surgido en 1985 como un ensayo para la revista parisiense *Poésie* número 34 del Éditions Belin bajo el título “*Le sublime, à présent*”).

⁹ “[...] qui l’ont tous regardé comme un des plus précieux restes de l’antiquité sur les matières de rhétorique”. BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. “*Traité du Sublime : Préface*”; en: ROUSSEAU, J. B. *Œuvres complètes de Boileau Despréaux, précédées de Œuvres de Malhebbe suivies des œuvres poétiques*. Paris: Chex Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie} Libraires, 1965; p. 316.



una superior, general y universal, caracterizada por lo que es estable, la esfera de la razón; y la otra inferior, diversa y particular, caracterizada por la inestabilidad, la esfera de los sentidos. Sólo subordinando la segunda a la primera es que se concebía posible, según reglas y leyes, acceder metodológicamente al conocimiento, o sea a la verdad de la ciencia, la moral, la religión, la política, y por supuesto del arte.

La producción artística tiende entonces a llegar al fin del siglo XVII de modo normativo, según un rigor formalista dedicado a la acción moral y la función educadora. Sólo eventualmente, y en un segundo plano, volcado al placer. Ello se percibe en una enorme escala, que va desde el formalismo uniformador del teatro de Racine, Molière y Corneille, hasta la mecánica clasicista de la *tragédie lyrique* de Jean-Baptiste de Lully (nacido Giovanni Battista Lulli) y Philippe Quinault, y por supuesto el academicismo ultra disciplinado de Jean-Baptiste Colbert y Charles Le Brun.

Así que desde la literatura y el teatro, hasta la música y las bellas artes, el Racionalismo (mismo en su faceta empirista anglosajona) formaba una baliza importante para cualquiera actividad social que estuviese mínimamente tangencial a la sociedad y cultura francesas cerca del fin de Descartes. En este contexto, el impasse fundamental de base cartesiana entre la *res cogitans* (el pensamiento común a la esfera de la razón) y la *res extensa* (la materia común a la esfera de la sensibilidad) imposibilitaba toda estética.

Tomemos, por ejemplo, este pedazo de cera; acaba de salir de la colmena; no ha perdido aún la dulzura de la miel que contenía; conserva algo del olor de las flores, de que ha sido hecho; su color, su figura, su tamaño, son aparentes; es duro, frío, manejable y, si se le golpea, producirá un sonido. En fin, en él se encuentra todo lo que puede dar a conocer distintamente un cuerpo. Mas he aquí que, mientras estoy hablando, lo acercan al fuego; lo que quedaba de sabor se exhala, el olor se evapora, el color cambia, la figura se pierde, el tamaño aumenta, se hace líquido, se calienta, apenas si puede ya manejarse y, si lo golpeo, ya no dará sonido alguno. ¿Sigue siendo la misma cera después de tales cambios?

Hay que confesar que sigue siendo la misma; nadie lo duda, nadie juzga de distinto modo. ¿Qué es, pues, lo que en este trozo de cera se conocía con tanta distinción? Ciertamente no puede ser nada de lo que he notado por medio de los sentidos, puesto que todas las cosas percibidas por el gusto, el olfato, la vista, el tacto y el oído han cambiado y, sin embargo, la misma cera permanece.

Acaso sea lo que ahora pienso, a saber: que esa cera no era ni la dulzura de la miel, ni el agradable olor de las flores, ni la blancura, ni la figura, ni el sonido, sino solo un cuerpo que poco antes me parecía sensible bajo esas formas y ahora se hace sentir bajo otras.



Pero, ¿qué es, hablando con precisión, lo que imagino cuando lo concibo de esta suerte? Considerémosle atentamente y, separando todas las cosas que no pertenecen a la cera, veamos lo que queda. No queda ciertamente más que algo extenso, flexible y mudable.”¹⁰

Un viraje en el estatuto del arte hacia una actividad espiritual autónoma, así como en el estatuto de lo sublime hacia una teoría de la sensibilidad (y no método para la práctica del discurso), sólo ocurriría en el siglo siguiente.

Partamos entonces de la premisa apuntada por Saint-Girons de que el tema de lo “más alto” traía originalmente en su figura metafórica, desde el siglo VIII a.C., un carácter eminentemente filosófico. Debemos entonces considerar junto con ella que, cuando lo sublime griego se ha naturalizado en fin romano, un primer desplazamiento “clásico”, por así decirlo, se ha dado en su significación: del *Peri hýpsous* filosófico al *De Sublimitate* retórico.

Ello ha ocurrido por tanto cerca de ocho o nueve siglos más tarde que su supuesto nacimiento Arcaico, en un nuevo contexto, el de los *Augustus*, cuando se anunciaba el inicio de la decadencia del *status quo* patricio ante una doctrina provincial y plebeya. Siguiendo esta lógica, un segundo desplazamiento “moderno”, por así decirlo, se dará ahora cerca de diecisiete siglos después, en un contexto otra vez totalmente nuevo, pero insinuantemente comparable, el de los *Louis*, cuando se anuncia los comienzos de enflaquecimiento del *établissement* cortesano ante una ideología popular y burguesa.

Como dicho más arriba, la propagación de la versión francesa hecha por Boileau a partir de este último contexto fue enorme. De hecho, ha penetrado todo el continente durante los últimos años del siglo XVII. Sin embargo, sólo cuando cruza el Canal de la Mancha, en los primeros años del XVIII, es que efectivamente se da aquel segundo desplazamiento de enfoque de lo sublime: desde una sublimidad etimológicamente latina, adjetivada, cuyo carácter romano estuvo relacionado siempre a la potencia (grave, superior; pero también vehemente, terrible), hacia una sublimidad semánticamente griega, sustantivada, cuyo carácter helénico se supuso relacionado desde antaño a la elevación (alto, excelsitud).

Es con los ingleses que el abordaje didáctico y pragmático a lo sublime será sustituido por un abordaje reflexivo y teórico. Además, según Lyotard, era una sustitución

¹⁰ DESCARTES, René. *Meditaciones metafísicas*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Ed. Alfaguara, 1977; pp. 139-140.



inevitable, una vez que, pese haber un consenso acerca de su génesis como palabra (o más precisamente como no palabra, en el sin nombre del Dios judío), en lo sublime nada puede haber de didáctico cuando “el discurso se adapta a los defectos, las faltas de gusto, las imperfecciones formales”¹¹.

Más exactamente, la transición de un sublime retórico hacia un sublime filosófico se da sistemáticamente con el joven filósofo irlandés Edmund Burke. Pero antes hay que se llevar en cuenta: la serie de artículos reunidos por Joseph Addison entre junio y julio de 1712 en la revista inglesa *The Spectator*, bajo el título *Pleasures of the Imagination* (Placeres de la imaginación¹²); la transcripción al inglés del *Perí hýpsous* en 1739 por William Smith, bautizada *Dionysus Longinus, On the sublime: Translated from the Greek with Notes and Observations, and some account of the life, writings, and character of the author* (Dionisio Longino, Sobre lo Sublime: traducido del griego con notas y observaciones, y algo sobre la vida, los escritos, y el carácter del autor); y por fin, en 1745, *Night Thoughts* (Noches, Las noches o Pensamientos nocturnos) de Edward Young.

A pesar que ningún de estos conlleva propiamente una teoría estética sólida en Inglaterra, todos sus escritos no escapan a la tesis básica del Empirismo inglés: no hay ideas innatas, sino que las ideas son siempre un producto de la experiencia, pese todos sus rasgos racionalistas. Esta postura asociaba automáticamente la inestabilidad material de la experiencia percibida a la inexactitud de la imaginación múltiple y diversa, por supuesto en contra a la estabilidad del cálculo abstracto francés, concebido por la exactitud de la razón (una y siempre la misma aunque aplicada a objetos diferentes).

Pero era también una nueva valoración de la experiencia sensible, la cual exigía necesariamente un papel intelectual más importante y una función social más relevante de la imaginación. Addison, por ejemplo, acentúa el goce que se siente a través de los “datos imaginativos”, asegurando que ese goce no es menos importante que el entendimiento; al contrario, es complemento necesario de la construcción del conocimiento. Según él, hay una miríada de cosas (saberes) que el entendimiento no es capaz de alcanzar, sólo asequibles a través de los placeres sensibles (muy pronto, “estéticos”).

Más que eso, el goce surge como una especie de facultad capaz de elevarnos a una condición de “buen gusto”. Es decir, a partir de *The Spectator* se pudo por primera vez

¹¹ LYOTARD, Jean-François. Op. cit., 1998; p. 100.

¹² ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor, 1991.

concebir que, igual o más que el entendimiento, hay una clase de realización espiritual que nos defiende contra el *Memento mori* (tan común a la pintura de los siglos XVI y XVII¹³), así como contra los impulsos primarios e inconscientes (especie de placeres animalescos), que sólo es alcanzada a través de la sensibilidad (especie de placer civilizado, luego, “bello” o “sublime”).

Así, lo que antes era una señal de animalidad en una jerarquía celeste, pasa a ser ahora, desde principios del siglo XVIII, explícitamente con Addison, una distinción del hombre educado o refinado en una sociedad ilustrada. [...] Moldear la sensibilidad es un asunto social y político, es un asunto educativo. De allí que a partir del siglo XVIII adquiriera cada vez más importancia el concepto de gusto y, con él, el gusto por el arte¹⁴.

¹³ *Memento mori* (“Acuérdate que morirás”) es el antepasado directo de las *Vanitas* (del latín: ‘vacuidad’, luego vanidad). Fue un motivo pictórico simbólico de escenificación retórico-alegórica, apelo patético, obvia referencia filosófica (muchas veces asociado a citas eruditas), eventual sugestión sarcástica, irónica y macabra, con una significación que puede ser comprendida como una especie de alusión a la insignificancia de la vida terrenal y al efímero del gusto, cuya función era, en última análisis, una vehemente advertencia moralizante y amenazadora contra el apego sensual por la vida material. En general, incluyen calaveras, frutas podridas, borbojas (brevedad de la vida y sorpresa de la muerte), además de humo, relojes e instrumentos musicales, en general ejecutados en el verso de los trípticos. Las *vanitas* estuvieron especialmente asociadas al género de la naturaleza-muerta en los Países Bajos y todo el norte de Europa durante los siglos XVI y XVII (aunque han sido comunes en otros lugares y períodos; por ejemplo, la escultura funeraria medieval). El término hebreo que traduce la palabra vanidad, *Qobelet*, significa etimológica y literalmente “vapor de agua” (y sombra, humo, vahaje, nube etcétera), y hace parte del repertorio inefable de los vocablos que nombran imágenes de substancia efímera cuando ilustran la idea de “fragilidad humana”, predominante en varios momentos del pensamiento hebreo antiguo. El tema es el de *Eclesiastés*, el texto bíblico que más acentúa el vacío de las cosas humanas: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (“vanidad de las vanidades, todo es vanidad”; Ecc.1:2). Ya el origen iconográfico más antiguo de las *vanitas* en la pintura remite al retrato medieval tardío de San Gerónimo eremita, con sus libros y hojas voladoras, el cráneo humano, el reloj de arena. Uno de los primeros *memento mori/vanitas*, y exuberante indicio de esa futura moda, fue el original desaparecido del retrato de “S. Gerónimo” del flamenco Jan Van Eyck de la tercera década del XV. Casi un siglo después de esa pintura flamenca, ganará una gran divulgación tras el Concilio de Trento, correspondiendo también al ambiente de la *terribilitá*, nacido del ejemplo del *Juicio Final* de Michelangelo, que se extenderá desde la Alemania y Francia hasta la Italia y España, desde el Manierismo y Tenebrismo hasta su período áureo, el siglo XVII del *trompe-œil* e inicios barrocos.

¹⁴ VALLE, Julio de. “La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética”; en: GUTIÉRREZ, Raúl (Dir.). *Areté Revista de Filosofía*, vol. XXIII, n°. 2 (2011). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989-2011; pp. 311-312.

Al mismo tiempo de esta nueva valoración de la sensibilidad, Addison y todos los demás escritos ingleses lograban asociar también la idea de sublimidad a la idea de grandeza y excelsitud, de manera más sólida y definitiva que la asociación romano-cristiana de lo sublime a la idea de gravedad y vehemencia.

De hecho, estos estudios británicos de la primera mitad del XVIII no sólo contribuirían decisivamente a la creación de la Estética en el viraje del siglo, sino que también constituyeron el más importante punto de partida para que Burke publicase en la mismísima Londres de 1756-7, con sólo veinte y ocho años de edad, su extraordinaria *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*.

La publicación de *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*¹⁵ tal vez constituya el mayor marco de todos para una posible teoría de lo sublime propiamente dicha, inscrita dentro del alcance de una teoría de lo sensible también propiamente dicha, ambas según un tratamiento filosófico. Junto a la contemporánea *Aesthetica* de Baumgarten, inacabada y parcialmente publicada entre 1750 (1ª parte) y 1758 (2ª parte)¹⁶, su contenido fue inmediatamente incisivo sobre Kant, y poco después decisivo para Lessing, Mendelssohn y Schiller.

Desde los años de Giorgio Vasari (1511-1574), la oposición de fondo siempre latente en el arte entre una “certidumbre clasicista” y una “duda anti-clásica”, por así decirlo, ha llegado al siglo XVIII bajo la forma de una polaridad muy marcada entre un arte que debería representar conforme la naturaleza (o la matemática), análogamente a la ciencia, y un arte que buscaba una naturalidad de la representación (o de la expresión artística), análogamente a la poesía y la música, por ejemplo. Es decir: un arte cuya tarea era enseñarnos la esencia (la verdad de la *razón*), y un arte que se esforzaba en desvelarnos la apariencia (la falsedad del *sentimiento*).

¹⁵ BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Traducción de Juan de la Dehesa. Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985. Y: BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza, 2005.

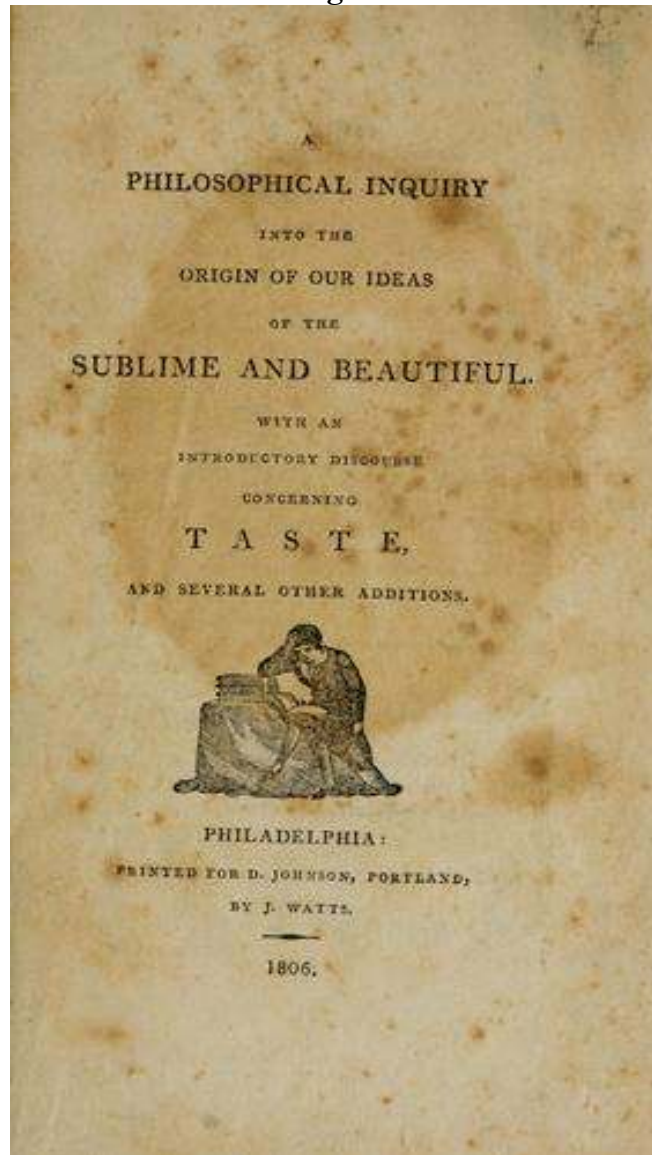
¹⁶ Edición de los Prolegómenos en castellano: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Prolegómenos*. Edición bilingüe con traducción de R. Ibarlucía. Buenos Aires: UBA Filosofía y Letras, 1999. Edición completa del texto en alemán: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Ästhetik*. Traducción de Dagmar Mirbach. Hamburgo: Meiner, 2007.

rem

WOODS, Ian, *et alii* (org.). *Mirabilia* 18 (2014/1)
2013 Leeds Congress
Congreso de Leeds 2013
Congresso de Leeds 2013

Jan-Jun 2014/ISSN 1676-5818

Imagen 2



Edmund Burke: *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1756/7 (1806).

Eso significa un arte (objetivo) cuya finalidad estaría en el receptor (público, en términos modernos), antepuesto al otro arte (subjetivo) que se justificaba en el emisor (artista). De un lado, al arte dirigido al receptor, le ha correspondido siempre un rol de normas responsable por regular su quehacer, según criterios generales instituidos por la estructura universal y clara de la razón (asociada a la mente). De otro, al arte alegado al artista, le ha tocado desde hace mucho un carácter irregular y oscilante, conforme la



variedad de los criterios personales atribuidos a la estructura particular y oscura de la imaginación (asociada a los sentidos).

En los comienzos del siglo de Kant, el arte de base racionalista y propiedad intersubjetiva (objetiva, según la razón, capaz de producir un acuerdo entre los sujetos) obedecía a criterios ya muy bien conocidos, o al menos difundidos, basados en la idea de belleza, fundamentalmente clásica, mientras que el arte sentimental, de base sensual y propiedad intersubjetiva (subjetivista, según la imaginación, fuente de disconformidades), carecía de una legitimidad teórica.

Se sabía muy bien clasificar un Rafael o un Bronzino, descifrarlos y proseguirlos, pero seguía demasiado polémico deslindarse un Michelangelo o un Beccafumi. Se mantuvo todavía válido al largo de buena parte de la primera mitad del siglo XVIII el consejo de Pico della Mirandola, para que uno se esfuerce en tener siempre bajo el control su imaginación, si quiere mantenerse propiamente humano, una vez que “mi espíritu es un vagabundo que gusta de extraviarse y no puede aún tolerar el quedar mantenido en los justos límites de la verdad”¹⁷.

Un arte así estructuralmente identificado a la naturaleza (o sea, aquello que todavía seguía del *Quattrocento*, la “imagen de la razón divina”, en los términos de otro grande neoplatónico renacentista, Leon Battista Alberti), tendía automáticamente a identificarse en tanto que imagen racional con lo que la propia naturaleza estaba esencialmente identificada: Dios, esa *bella alma* leibniziana súper sensible que, imponiendo orden al caos perceptivo, no admitía la idea de una sensibilidad heterogénea.

Este eco renacentista en pleno racionalismo del siglo XVIII poseía en verdad fundamentos más antiguos y comunes, pues que resucitaba el monismo idealista platónico, cristianizado a partir de Plotino, comprendiendo cada espíritu como una clase de “pequeña divinidad”. Este sistema fundamentalmente antiestético de inspiración platónica, moralidad cristiana, fundamentos cartesianos, y alguna justificativa leibniziana, mantenía la imaginación fuera del proceso intelectual que constituye el saber, así como rebajado y en según plano el elemento central para la constitución de la Estética, la sensibilidad.

Sin embargo, surge aquí una falsa paradoja. Explicarla exigiría de este trabajo una legitimidad demasiado filosófica, que tanto no puede ser alcanzada por sus

¹⁷ DESCARTES, René. Op. cit.; p. 139.



limitaciones disciplinares, como no atañe a sus objetivos académicos. Pero alcanza, al menos, describirla. En la misma medida que parece imposible al sistema leibniziano dejar constituirse una estética propiamente dicha, a causa de su aparente cartesianismo, fue justo el pensamiento de Leibniz que permitió a la vez desplazarse la idea de la belleza (y del arte) desde una esfera suprasensible hacia un ámbito propiamente humano, a causa de su valoración “anti” cartesiana de los conceptos de vida, forma y fin.

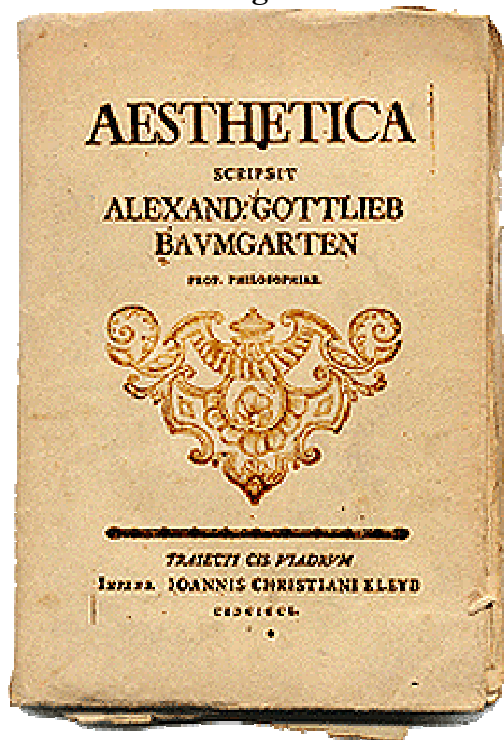
Gracias en gran parte a ese desplazamiento pudo transmitirse sobre todo a los anglosajones (como el escocés Henry Home o el irlandés Edmund Burke) la idea de armonía o del “universalmente humano”, la cual estará difusa tanto en la base de los conceptos de sensibilidad e imaginación en Baumgarten, como en la base del concepto del *sensus communis* kantiano. La falsa paradoja leibniziana suena incluso prematuramente cartesiana, si consideramos que ha sido exactamente aquél comúnmente censurable racionalismo de Descartes lo que ha tomado a Montaigne el escepticismo fundamental, responsable por relativizar el platonismo de lo Bello-en-sí, vigente a lo largo de todo el dogmatismo cristiano, relativizando o “transfiriendo”, digamos así, la creatividad humana (el arte, sus criterios, y por tanto sus juzgamientos) desde el determinado hacia el relativo, desde la idea hacia el espíritu, desde la ontología hacia la psicología, desde el objetivo hacia lo subjetivo, desde la verdad hacia la libertad.

Leibniz ha abierto puertas importantes a la creación de una disciplina específicamente dedicada a la sensibilidad y la imaginación. Muchas de esas salidas llevaron inmediatamente a la ilustración anglosajona (especialmente escocesa e irlandesa) de Joseph Addison (1672-1719), Edward Young (1683-1765), Francis Hutcheson (1694-1746), Henry Home (Kames House, 1696-1782), Thomas Reid (1710-1796), David Hume (1711-1776), William Smith (1711-1787), Edmund Burke (1729-1797), Dugald Stewart (1753-1828), incluso de la novela prerromanticista de Samuel Richardson (1689-1761), la pintura satírica de William Hogarth (1697-1764), etcétera. Después, se llegó a la Francia de Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), la Suiza Johann Georg Sulzer (1720-1779) y, luego, a la Alemania inmediatamente predecesora de las tres críticas kantianas: la de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)¹⁸, Johann Joachim

¹⁸ Antes de la primera publicación de la *Crítica de la razón pura* en el 1781 (pero seguramente bajo las mismas condiciones y en fuerte intercambio con la evolución de Kant hacia a su periodo crítico), un primer volumen de Alexander Gottlieb Baumgarten bautizó en el 1750 una disciplina dedicada a tratar del conocimiento sensorial particular. Kant lo utilizó en sus clases. Contraria a la Lógica, en tanto que ciencia del saber cognitivo universal, la *Aesthetica* ganó un segundo volumen en el 1758.

Winckelmann (1717-1768), Moses Mendelssohn (1729-1786) o Johannes Nikolaus Tetens (1736-1807). Por ello, “se ha llegado a decir que, en un cierto sentido, ‘toda la estética de Kant’, podía ‘ser considerada como la traducción en términos subjetivos de la estética de Leibniz’”¹⁹.

Imagen 3



Alexander Baumgarten: *Æsthetica*, 1750.

Por supuesto, un nuevo objeto, lo sensible, impensable a Longino, exigía un término nuevo. Para algunos pocos, la primera “Estética” de la historia surge con el *Essai sur le Beau*, producido en 1741 por el filósofo jesuita francés Yves-Alexis-Marie de l’Isle-André (1675-1764), conocido como *Père André*. Pese la publicación del Padre Andre, para muchos, la primera Estética verdadera será presentada sólo por Baumgarten entre los años de 1750 y 1758. El filósofo berlinés era hijo de luteranos pietistas (así como Kant, Goethe, Schiller, Schleiermacher, Hegel, Hölderlin, y tantos otros ilustrados alemanes), y por lo tanto educado según la *devotio moderna*, que preconizaba una actitud íntima, directa, individual, meditativa y emocional con relación a Dios, y

¹⁹ HUISMAN, Denis. *La estética*. Traducción de Albert Domingo Curto. Barcelona: Montesinos, 2002; p. 34.

por extensión a la Totalidad²⁰. Baumgarten no sólo bautiza una nueva disciplina dedicada a la subjetividad con la derivada griega *Aesthetica*, sino que además construye el primer tratamiento verdaderamente teórico y propiamente moderno de las cuestiones relacionadas a la sensibilidad (lo que hasta entonces la filosofía conocía como “*facultades inferiores*”).

Baumgarten había introducido esta abordaje en su tesis para la cátedra en la Universidad de Halle, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Reflexiones filosóficas en torno al poema), leída y publicada en 1735²¹, así como también a lo largo de sus clases. Para allá de Leibniz, Baumgarten demuestra en la *Sectio I* de su *Aesthetica* que la intuición sensible no es una especie de epifenómeno del pensamiento, una clase de casi conocimiento más o menos imperfecto, sino un modo de pensamiento mismo, con sus propias ley y función internas, un “*analogum rationis*”, pues “la analogía es para la Estética lo que la razón es para la Lógica [...] de allí que Baumgarten defina a la Estética como un *ars analogi rationis*”²².

El paso adelante que da Baumgarten en relación a Leibniz, por supuesto a Wolff, está sobre todo en la asociación entre lo bello y el arte, que se mantendrá estable hasta Hegel. La radical distancia que hay entre la “Estética” del Padre Andre y la Estética de Baumgarten es que la de aquél intentaba simplemente utilizarse del universo monadológico leibniziano para justificar la noción de orden (divina) de Agustín, mientras que la de éste se dedicó a rellenar el agujero dejado por aquel incómodo

²⁰ Sobre el surgimiento de la *devotio moderna* con Geert Groote (1340-1384) y los ascéticos “Hermanos de la Vida Común” en la Holanda del siglo XIV, su papel dentro del Humanismo del siglo XV, su ascendencia sobre la Reforma y Contra Reforma del siglo XVI, así como sus ecos sobre la formación de la moralidad ilustrada alemana de los siglos XVII y XVIII; véase: ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Traducción de Jesús Valiente Malla. Barcelona: Paidós, 1999.

²¹ “Reflexiones filosóficas en torno al poema”; en: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb; AA. VV. *Belleza y verdad: sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba, 1999.

²² VALLE, Julio de. “La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética”; en: GUTIÉRREZ, Raúl (Dir.). *Areté Revista de Filosofía*, vol. XXIII, n.º. 2 (2011). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989-2011, p. 323. Con la nota: “La analogía racional se describe en los §§ 640, 647 de la *Metaphysica* de Baumgarten, en la parte llamada *Psychologia Empirica = Metaphysica*, Pars III, y en la *Aesthetica*, Prolegomena §1. Está constituida por las siguientes facultades del alma: 1. *Ingenium sensitivum*, 2. *acumen sensitivum*, 3. *memoria sensitiva*, 4. *facultas fingendi* (talento poético) 5. *judicium sensitivum et sensuum*, 6. *expectatio casuum similium* o *praevisio*, 7. *facultas characteristicam sensitiva*. Cf. también Franke, U., “Analogon rationis”, en: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 1, editado por J. Ritter, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974; Franke, U., *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*, Wiesbaden: Studia Leinittiana Supplementa, t. IX, 1972, pp. 46ss”.



“no sé qué” que Leibniz solía atribuir al gusto, y que, según él, conducía (a la deriva) los juzgamientos respecto al objeto sensible. Pues “precisamente en contra ese modelo es que se constituye la primera estética”²³. La *Aesthetica* de Baumgarten siembra el terreno en el que Kant va a solucionar la antinomia que se anteponía a todos sus predecesores, la de entre el placer (el gusto subjetivo, con todo lo que de contingencia y arbitrariedad se atribuía a la sensibilidad) y el valor (el gusto objetivo, universal y necesario); o sea entre sentimiento y juicio, entre el arte y lo Bello.

Lo que hace Baumgarten es extender el alcance del pensamiento humano hacia fuera de los límites rigurosos del entendimiento puramente conceptual y abstracto del mundo en general, basado en la matemática (que él llamaba “lógica”). Su elogio a los sentidos da un valor inédito al particular del mundo, lo sensible, así como eleva de manera inusitada, dentro del proceso constitutivo del saber, la importancia de la facultad que lo aprehende en su concreción diversa, o sea la sensibilidad (que él llamará “estética”). En el marco del espíritu ilustrado, Baumgarten no sólo funda una nueva disciplina filosófica, sino ofrece una imagen más completa del ser humano.

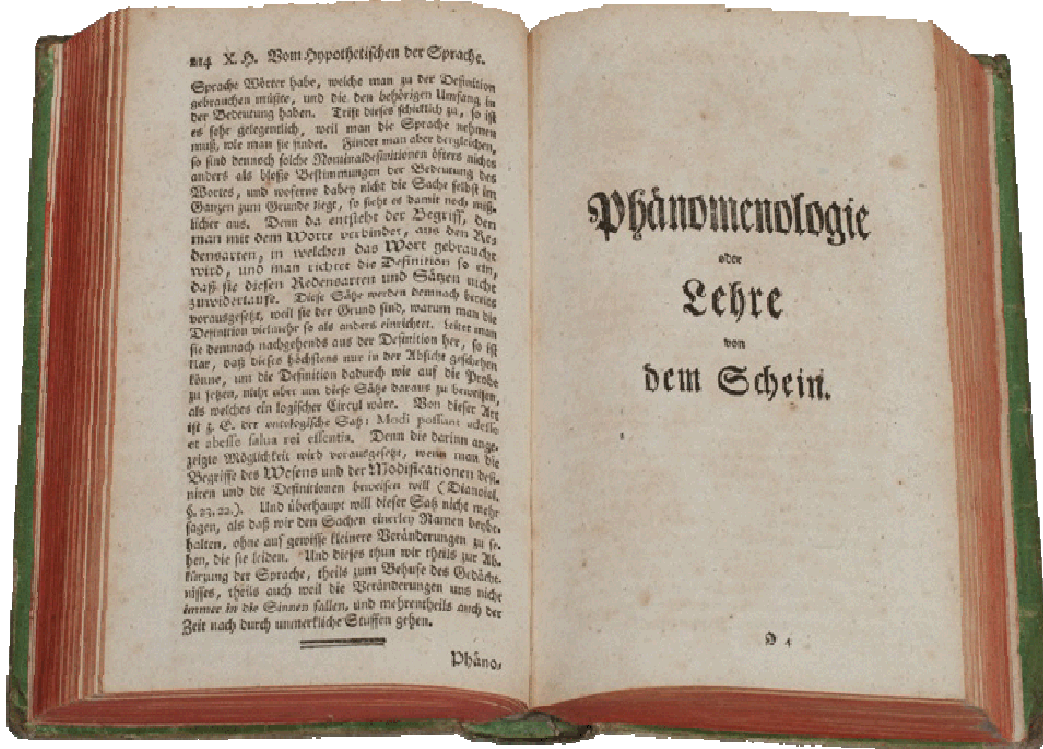
Seis años más tarde que el segundo volumen de la *Aesthetica*, y diecisiete años antes que la primera publicación de la *Crítica de la razón pura*, pero en medio a una intensa correspondencia con Kant al respecto de la nueva establecida por Baumgarten, el filósofo y científico francés radicado en Alemania, Johann Heinrich Lambert (1728-1777), publica la primera *Fenomenología* de la historia, dedicada a lo que él mismo llamó de “doctrina de la apariencia”²⁴.

Con el término, Lambert quiso bautizar una investigación destinada a distinguir la verdad de la apariencia, una especie de “doctrina de la ilusión” cuya teoría estaba dedicada a evitarla. Su pretensión fue afirmar esta nueva “doctrina” como fundamento de todo saber empírico.

²³ FERRY, Luc. *Homo æstheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Tradução de Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994; p. 48. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

²⁴ Cuarta y última parte del tratado “Nuevo Organon, o pensamientos sobre la investigación y designación de lo verdadero” (*Neues Organon, oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren*), publicado en dos volúmenes, Leipzig, durante el 1764.

Imagen 4



Johann Heinrich Lambert: *Phenomenologie, Neues Organon* (...), 1764

Sobre todo con estos dos adeptos de Leibniz y discípulos de Wolff, Baumgarten y Lambert, se rompe por la primera y definitiva vez la hegemonía platónica ejercida hasta entonces por la esfera del inteligible sobre la dimensión del sensible. Pero será sólo con las tres críticas de Kant que la Estética alcanzará su verdadero desarrollo filosófico. En una correspondencia con Lambert iniciada en 1765, Kant sugiere la fenomenología como una disciplina propedéutica donde deberían ser determinados los valores y los límites de la sensibilidad, y, de ese modo, incluso preceder a la metafísica²⁵.

²⁵ Kant llegó a pensar en titular como *Phaenomenologia generalis* la primera sección de la *Crítica de la Razón Pura* (la “Estética trascendental”), seguramente influido por Lambert, a quien incluso pretendía dedicarle la obra.

“The expression ‘phenomenology’ first appears in the eighteenth century in Christian Wolff’s School, in Lambert’s *Neues Organon*, in connection with analogous developments popular at the time, like dianoiology and alethiology, and means a theory of illusion. A related concept is found in Kant. In a letter to Johann Heinrich Lambert, he writes: ‘It appears that a quite particular, although merely negative science (*phaenomenologia generalis*) must precede metaphysics, in which the validity and limits of the principia of sensibility are determined.” [“La expresión ‘fenomenología’ surge por primera vez en el siglo XVIII en la escuela de Christian Wolff, con el *Neues Organon* de Lambert, en relación a la



Finalmente con Hegel, tanto la fenomenología entra definitivamente en el conjunto de las preocupaciones filosóficas, como la Estética es confirmada como una auténtica filosofía del arte, cuyas dos principales categorías son el Bello y lo Sublime.

Tras el proceso cumplido por la Estética desde Addison hasta Baumgarten, la cuestión ya no es “¿cómo hacer arte?, sino: ¿qué es experimentar el arte?”²⁶, pues “el tema central de la reflexión ya no es la obra, sino el proceso interior que nos conduce a pensar que se está de hecho ante una obra de arte”²⁷. En este nuevo escenario, dos vertientes se funden en una compleja comprensión de la experiencia artística. Una primera, racionalista, procede de Leibniz, y hace del juicio de gusto una actividad enteramente intelectual.

Una segunda, empirista, procede de los anglosajones, que al contrario reduce el gusto a la sensibilidad. Aunque aparentemente inconciliables, ambas convergen en la tendencia que unos trescientos años más tarde va a tomar el arte como una actividad que “se propone a preguntar lo que es ella misma, y con ello el acto [...] se vuelve concomitantemente una investigación filosófica sobre la naturaleza”²⁸ del propio acto.

Paralelamente a este largo proceso, y tras el que lleva de Burke hacia Kant, ya no se tratará de un *estilo* sublime, referido a modelos de discurso cuyo acento estaba puesto sobre el oyente (o espectador), sino de un *sentimiento* sublime, que pondrá su acento sobre el fenómeno sensible y el juicio generado (la obra de arte y su espectador). El matiz “latino” del *Perí hýpsous*, que posiblemente ha tenido en Boileau su último gran

análoga evolución popular del momento, como dianoilogía y aletilogía, y significa una teoría de la ilusión. Un concepto relacionado se encuentra en Kant. En una carta a Johann Heinrich Lambert, él escribe: ‘surge de un modo considerablemente particular, aunque la ciencia meramente negativa (*phaenomenologia generalis*) deba preceder a la metafísica, en la cual la validez y los límites del principio de la sensibilidad sean determinados.’] HEIDEGGER, Martin. *Introduction to phenomenological research*. Translated by Daniel O. Dahlstrom. Indiana: Indiana University Press, 2005; p. 3. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

²⁶ LYOTARD, Jean-François. Op. cit., 1998; p. 102.

²⁷ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005; p. 71. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

²⁸ Tomo de préstamo una de las definiciones que le da Arthur Danto a la pintura moderna (mejor decirse a la pintura de la Modernidad). “This correspond to the moment of self-consciousness when painting, for reasons I have not at all endeavored to identify, undertakes to ask what it itself is, and so the act of painting become simultaneously a philosophical investigation into the nature of painting.” DANTO, Arthur Coleman. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton of University Press, 1997; p. 68. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)



emisario, jamás volverá a ser lo mismo. “Para Burke, lo sublime ya no es cuestión de elevación (que es la categoría mediante la cual Aristóteles distinguía la tragedia), sino de intensificación”²⁹. O sea, ya no era una cuestión de índices cualitativos capaces de ayudar la diferenciación y jerarquía entre los géneros artísticos y sus agentes, sino una cuestión de grados de energía capaces de elevar cualquier género artístico y sus agentes. La didáctica direccionada al político, que legitimaba la Retórica, es sustituida por la reflexión direccionada al filósofo, que además crea la Estética. Pues, al mismo tiempo, la cuestión del gusto deja de ser un juicio moral sobre la crítica (específicamente, literaria) y pasa a significar un juicio crítico sobre la moral.

En la misma medida, poco más tarde la Dialéctica perderá definitivamente su significado circunscrito al ámbito de la Retórica gracias, fundamentalmente, al filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), pasando a ser considerada (más por los hegelianos que por Hegel) una concepción filosófica de la realidad (específicamente, como proceso circular). Así, por un lado, en el tratamiento de lo sensible, aquel tradicional análisis de la belleza en sí misma es sustituido (tras Baumgarten) por la nueva mirada reflexiva, la cual se pone en el lugar del espectador que tiene ante sí la naturaleza o el arte. Por el otro, en el tratamiento de lo sublime (tras Burke) ocurre que a la investigación literaria o moral se sucede la tarea filosófica³⁰.

La más importante incorporación específica promovida por Burke a la interpretación del *Perí hýpsous*, en relación a las tradicionales y sucesivas lecturas sobre el tratado grecorromano, es la concepción ampliada que él impone a la idea de terror, ya tácita en Longino, para quien “el patetismo es un elemento tan esencial para alcanzar lo sublime como lo es la pintura de caracteres para promover la amenidad”³¹. Longino se refería seguramente al *pathos* (πάθος) como uno de los tres modos de persuasión, tal como presentados en el Libro 1, 1356a, de la Retórica de Aristóteles, junto con el *ethos* y el *logos*.

A principio, un estilo retórico eminentemente jurídico capaz de crear un sentimiento de rechazo en la audiencia griega en relación a algún imputado. Después, y al largo de

²⁹ LYOTARD, Jean-François. Op. cit., 1998; p. 104.

³⁰ BASCH, Victor. *Essai Critique Sur L'Esthetique de Kant* (1896). Montana: Kessinger Publishing, 2009. Citado y referenciado en: SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal, y Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

³¹ Atribuido a Pseudo-Longino. ANÓNIMO; ARISTÓTELES; ALSINA CLOTA, José (ed.). Op. cit.; p. 159.



toda la literatura filosófica posterior, el término pasa a traducir la propiedad de una obra de arte comportar un sentimiento de dolor, displacer, tristeza, padecimiento, sufrimiento humano, en general de dimensiones existenciales, capaz de despertar otro similar en quien la contempla. Burke identifica ahí no una de las estrategias estilísticas capaces de elevar un discurso, como pensaba Longino, sino que la característica fundamental del arte que define y distingue lo sublime de lo bello. “En efecto, el terror es en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime”³².

Burke torna esa idea central y considera que “todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”³³.

Un relieve como este, por supuesto, no escaparía al “realismo” de su época, y a ello se agregaron un sin número de derivaciones propiamente empíricas: lo desconocido, el miedo, el horror, etcétera. De pronto, también, en ningún otro contexto estas derivaciones encontraron más acogida que entre los círculos nórdicos, como el anglosajón, para los cuales la vida era tradicionalmente sentida y valorada como algo en relación a una naturaleza inhóspita y amenazadora. Por ello, lo sublime pareció ser una prerrogativa exclusiva del norte europeo por más de un siglo, resonando incluso fuertemente en la ex colonia de Norteamérica. Lo prueba un simple recorrido por la historia de la pintura meridional europea de los siglos XVIII y XIX, y la considerable dificultad en encontrarse un sólo lienzo que siquiera roce el tema de lo sublime.

El primer a proponer una correspondencia geográfica a la suposición de una repartición arquetípica de la cultura artística europea, aunque ya intuida desde los humanistas, fue el alemán Wilhelm Worringer (1881-1965) a través de su tesis doctoral *Abstraktion und Einfühlung*³⁴, escrita en 1907 y presentada un año después. Más

³² BURKE, Edmund. “Parte segunda, Sección II: El temor”. Op. cit., 2005; p. 86.

³³ “Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer.” BURKE, Edmund. “Parte primera, Sección VII: De lo sublime”. Op. cit., 2005; p. 66.

³⁴ Precariamente “Abstracción y empatía”. Sin correspondiente estricto en los idiomas ibéricos, *Einfühlung* significa un grado de *simpatía* con la naturaleza, pero a un nivel especialmente simbólico; por lo tanto tratase de una *empatía*, o una “inteligencia interpersonal”, según el modelo de las “inteligencias múltiples” del psicólogo profesor de Harvard Howard Gardner (1943). La psicología experimental, que ha tomado el término de la Estética desde Theodor Lipps (1851-1914) y Edward



que preñunciar la dialéctica moderna entre figuración y abstracción, o la polaridad paradigmática entre el Cubismo y el Expresionismo, central a la tesis historicista de Giulio Carlo Argan (1909-1992), el texto de Worringer despertó un sistemático e inédito contra-interés por la región mediterránea, si en comparación a la vasta porción de tierra que se extiende para lejos de ahí rumbo al norte. El discípulo de Aloïs Riegl estableció dos grandes tradiciones europeas de la visualidad.

La tradición meridional nació y se desarrolló alrededor del Mediterráneo, y se refiere a un mundo antiguo grecorromano, racional, filosófico y figurativo, por supuesto antropomórfico, cuya orientación fue renovada en el proyecto civilizatorio humano-racionalista del siglo XV, especialmente en el arte renacentista italiano. La otra tradición, la septentrional, nació y se desarrolló en el norte del continente desde el Mar Báltico hasta el Paso de Calais, y se refiere al mundo antiguo céltico-germano, patológico, folclórico, decorativo y, al contrario de la antropomorfía mediterránea, naturalista, cuya orientación fue conformada en el proyecto civilizatorio escolástico-cristiano de los siglos medievales, especialmente el arte románico y gótico de los francos, germanos, anglosajones.

En la forma como lo expuso Worringer, la primera raíz arquetípica corresponde a la tendencia artística hacia aquello que él llamó de *Einfühlung*, o sea, el supuesto psíquico caracterizado por “el afán de proyección sentimental [que] está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante”. Por ejemplo, un mar interior y navegable, como el Mediterráneo. La segunda raíz arquetípica corresponde a un “impulso diametralmente opuesto” caracterizado por “el afán de abstracción [que] es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos”³⁵. Por ejemplo, unos

Bradford Titchener (1867-1927), considera que la *simpatía* (συμπάθεια) requiere un contagio emotivo que se intercambia directamente entre dos individuos, mientras que la *empatía* (εμπαθεια) exige una representación compartida entre dos sujetos. En portugués, se ha encontrado en la palabra “empatía”, recién admitida en nuestros diccionarios, la mejor traducción para *Einfühlung*. Sin embargo, en España, los editoriales han optado traducir el término alemán por “naturaleza”. Véase: WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. Traducción de Mariana Frenk. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L., 1997. [WORRINGER, Wilhelm; GREBING, Helga; Claudia (Ed.). *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co., 2007.]

³⁵ WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza: una contribución a la psicología del estilo*. Traducción de Mariana Frenk, Elisabeth Siefer, Javier Ledesma Grañén. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008, 2ª ed.; p. 92.



desiertos o unas nieves, como los arábigos y las boreales. “Los sueños y las hadas son hijos de la niebla”³⁶, ya decía Baudelaire en 1846.

Aun según Worringer, ese “afán de abstracción se halla en el principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural”, específicamente “en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada”. En estos pueblos, la historiografía del arte identificará más tarde los orígenes del dionisiaco, del *pathos*, del informe, que Worringer llama “inorgánico”.

En último análisis, a la relación hostil entre hombre y naturaleza en estas orígenes nórdicas corresponderá una raíz o al menos un desarrollo psicocultural del terror identificado por Burke en el sentimiento de lo sublime, asociado, como veremos más adelante, a la imposibilidad de representación, o al “afán de abstracción “que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de *Einfühlung*”³⁷.

Es decir, el impulso al informe, al “inorgánico”, generado por un malestar (que Worringer considera arquetípico), es sustituido en la tradición visual mediterránea por un impulso de satisfacción, que culmina en el placer armónico del orgánico. Esta satisfacción y este placer serán resumidos por la teoría del arte en la forma y en el concepto de lo Bello.

Argan desarrolla el modelo de Worringer en los temas del arte aplicándolo históricamente según el esquema de la tríade dialéctica fichteana de inspiración hegeliana, sacada o combinada al materialismo marxista³⁸. Los supuestos psíquicos del

³⁶ “Les rêves et les féeries son enfants de la brume.” BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions de Seuil, 1968; p. 230. Refiriéndose a: BAUDELAIRE, Charles (aut.); GAUTIER, Théophile; POE, Edgar Allan (Eds.). *Œuvres complètes de Charles Baudelaire; II Curiosités esthétiques: Salon 1845-1859*. Paris: Michel Lévy Frères Éditeurs, 1868; p. 86.

³⁷ WORRINGER, Wilhelm. Op. cit., 2008, 2ª ed.; p. 91.

³⁸ Argan tiende a tratar el Realismo francés, por ejemplo, sobre todo aquel llegado a la figura de Manet, como la *síntesis* histórica de la contradicción dialéctica entre la *tesis* neoclásica de David / Ingres y la *antítesis* romántica de Géricault / Delacroix como un equivalente del “estado constitucional de los ciudadanos libres” francés, tratado por Hegel como la *síntesis* histórica de la contradicción dialéctica entre la *tesis* de la Revolución Francesa e la *antítesis* del terror subsecuente. Sin embargo, Hegel no ha utilizado nunca esta clasificación en tres momentos, la cual fue creada anteriormente por el kantiano Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) en su explicación de la relación entre el ser y al mundo. El empleo más o menos sistemático de esa “tríada dialéctica” fichteana ha sido bastante común en los contextos hegelianos contemporáneos más abiertos, o interdisciplinarios,

impulso hacia la *Einfühlung* y del impulso hacia la *Abstraktion* ganan, con él, una sistematización más sofisticada. Argan los aplica a la historia del arte según la configuración y articulación de los conceptos transhistóricos del *clásico* y del *romántico*. El primer es tratado por Argan como un concepto que pertenece y al mismo tiempo define el mundo propio de los pueblos mediterráneos, “en donde la relación de los hombres con la naturaleza es clara y positiva, [mientras que el] romántico es el mundo nórdico, en el que la naturaleza es una fuerza misteriosa, con frecuencia hostil”³⁹.

Al largo de diversos textos excepcionales y aparentemente independientes e inconexos, que van de Fra Angelico a Walter Gropius, Argan ha construido en verdad su tan cuestionable como coherentemente persuasiva hipótesis histórica del arte. La relación dialéctica entre los conceptos de *clásico* y *romántico*, como motor histórico, está conclusivamente presentada en la primera edición florentina de su magistral *L'arte moderna: 1770-1970*, surgida en el 1970. Su capítulo-conclusión es *La crisi dell'arte come 'scienza europea'* (La crisis del arte como ‘ciencia europea’). La hipótesis apoyase exactamente en la distinción entre una raíz mítico-filosófica o lógico-dualista originalmente helena (*ἔλληρος*, de “*sal*”= rezar, y “*ell*”= montañoso, pero también de “*sel*”= iluminar) y una otra raíz místico-empírica o lírico-trialista originalmente céltica (*Κέλτοι*, de “*keltói*”= gente oculta).

Su argumento dialéctico se basa en la relación antitética entre una evolución figurativa grecolatina y otra decorativa anglo-sajo-germana, desplegadas en las invenciones de una perspectiva científica o intelectual y otra atmosférica o sensual. Serpenteando en varios matices, esta larga curva histórica llega hasta la contraposición entre una Grecia apolínea de Winckelmann y otra dionisiaca de los Schlegel⁴⁰, y culmina con la positividad harmónica, que el impresionismo clásico del francés Cézanne lega al

como materialización de la dialéctica en la forma de una concepción teórica de la realidad, aunque su validez no suele ser reconocida por los especialistas en Hegel, en general, que la consideran excesivamente fragmentaria cuando aplicada a la Idea: Lógica (*tesis* – la Idea en sí y para sí misma); Naturaleza (*antítesis* – la Idea fuera de sí misma, exteriorizada); Espíritu (*síntesis* – la Idea vuelve a recogerse en sí, volviendo a sí misma).

³⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Trad. Torrejón de Ardoz. Madrid: Akal, 1991; p. 3.

⁴⁰ Efectivamente, la oposición de *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura) de 1755 y *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Historia del Arte de la Antigüedad) de 1764, versus *Die Griechen und Römer* (Los griegos y romanos) de 1797 y *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (La historia de la poesía de los griegos y los romanos) de 1798.

Cubismo, contrapuesta a la negatividad trágica, que el impresionismo romántico del neerlandés van Gogh transmite al Expresionismo.

Imagen 5



Paul Cézanne: *Le mont Sainte-Victoire vue des Lauves*, 1902/4.

Al contrario de la “eterna rudeza que jamás produce una joya pulida”⁴¹, el paisaje mediterráneo pareció siempre dispuesto a donarnos su transparencia matemática, lista a alinear los trazos, ecualizar las luces y purificar los colores.

⁴¹ “There will always be a rudeness in the works of nature. A polished gem the never produces.” Dicho por William Gilpin (1724-1804), sacerdote, escritor, artista y maestro reconocido como uno de los creadores del género estético de lo pintoresco. GILPIN, William. *Observations on several parts of the counties of Cambridge, Norfolk, Suffolk, and Essex. also on several parts of north Wales; relative chiefly to picturesque beauty, in two tours, the former made in the year 1769. The later in the 1773*. London: T. Cadell and W, Davies, Strand, 1809; p 176 (digitalizado por Universidad de Harvard, 2008). A partir de la

Imagen 6



Vincent van Gogh: *Les Alpilles, Paysage de montagne près de Saint-Remy*, 1889.

De acuerdo con una cartografía como la de Worringer sistematizada por Argan, mismo el norte de Italia, del Piamonte al Véneto, proyecta suficiente claridad. Pese el cosmopolitismo, la vocación portuaria y la inquieta porosidad con los Alpes de esta región, ella ha dejado la *Proportionslehre*⁴² impresa sobre un alemán como Albrecht

citación en: MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Traducción de Carmen Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007; p. 125.

⁴² Teoría de las proporciones. Inmediatamente tras su segundo viaje a Italia, casi todo pasado en Venecia entre 1506 y 1508, Dürer, dicho Alberto Durero en España, planeó escribir una especie de enciclopedia que presentase soluciones matemáticas a todos los problemas formales en la pintura, la cual provisionalmente tituló como *Ein Speis der Malerknaben* (Alimento para un aprendiz de pintor), después llamada *Malerbuch*. Aunque jamás la hubiera finalizado, Durero publicó dos tratados claramente originados en la *Malerbuch*: uno en 1525 llamado *Unterweisung der Messung* (Instrucción



WOODS, Ian, *et alii* (org.). *Mirabilia 18* (2014/1)
2013 Leeds Congress
Congreso de Leeds 2013
Congresso de Leeds 2013

Jan-Jun 2014/ISSN 1676-5818

Dürer der Jüngere (1471-1528), así como el “paisaje italianizante” sobre un holandés como Philips Wouwerman (1619-1668).

Desde Rubens hasta Corot y Monet⁴³, desde Erasmo de Rotterdam hasta Nietzsche, pocos han sido aquellos que pasaron inmunes a la luz del Clásico ático de Fidias, del Renacimiento toscano de Francesca y del Impresionismo provenzal de Cézanne, que define las líneas y calienta los colores al largo de la extraordinaria franja luminosa que corta el Peloponeso, los Apeninos y la Occitania.

Como he sugerido anteriormente, el sensualismo naturalista anglosajón de la concepción de terror que Burke añade al eje significativo de lo sublime no se aleja tanto de esta división “arqueocultural” de Europa, sobre todo si antepuesto al intelectualismo racionalista ítalo-francés de su época. A la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, lanzada en el 1756/7 por Burke, corresponde el impetuoso semental en su sutil pero ya romantizado escorzo, hecho en 1762 por el inglés George Stubbs (1724-1806).

Al *Tratado sobre el sentimiento de lo bello en las obras de arte*, lanzado en el 1763 por Winckelmann, corresponde el dócil jamelgo en su radical perfil clasicista, hecho en 1794/5 por el suizo Jacques-Laurent Agasse (1767-1849), formado en pintura y veterinaria en París, además de alumno y asistente en el estudio de Jacques-Louis David durante 1786 y 1789.

Así, en la misma medida que en el nacimiento del Romanticismo y del Neoclasicismo históricos se manifiestan los conceptos del *romántico* y del *clásico* como equivalentes respectivos a las tradiciones nórdica y mediterránea de la cultura visual europea, sea según Argan o Worringer, Burke y Winckelmann están los dos en el marco ilustrado de la invención de lo sublime y de lo bello como conceptos modernos, respectivamente.

sobre la medida), y el otro en 1528 llamado *Vier Bücher zu Proportion menschlicher* (Cuatro libros sobre la proporción humana), después muy famoso y denominado *Proportionslehre* (Teoría de las proporciones). Para allá del proyecto original, estos dos textos son suficientes para demostrar como el Durero posterior a Venecia ha pasado a basar todo su proyecto en la medida, el número y el peso.

⁴³ “Los lienzos de Venecia son un adiós a las alegrías y los pesares del ‘relativo’ y del ‘accidental’.” SCHNEIDER, Pierre. *Monet et Venise*. Paris : Éditions Herscher, 1986, p. 13.

Imagen 7



Jacques-Laurent Agasse: *Portrait d'un cheval*, 1794/5.

Al conjunto de criterios que tradicionalmente servían a la definición y clasificación de un sentimiento sublime (en su mayoría literarios, como ya lo dice), Burke añade un nuevo y revolucionario abordaje, fundamentalmente cultural. Entre los puntos en torno de los cuales se podría identificar y clasificar las pasiones, de modo a diferenciarse lo bello de lo sublime, Burke innova diciendo que “la mayoría de las ideas capaces de causar una poderosa impresión en la mente, ya sean de dolor o placer simplemente, o las modificaciones de éstos, se pueden reducir prácticamente a dos

puntos clave, la *autoconservación* y la *sociedad*. Está calculado que todas nuestras pasiones desembocan en una u otra”⁴⁴.

Imagen 8



Antoine-Jean Gros: *Marengo, étalon arabe de Napoléon Bonaparte*, 1801.

Burke trata el dolor y el placer como tipos de reacciones instintivas en relación a la necesidad de conservación y propagación, respectivamente. Se trata de reacciones instintivas, pero exclusivamente humanas: la primera ante la muerte, la segunda ante la vida. Lo que las distingue en los hombres, si en comparación a reacciones equivalentes en los animales, es que en éstos ellas están sujetas a leyes que son externas a ellos (por tanto, leyes objetivas, que transforman estas reacciones en meras “acciones”, si puede decirse así, donde la causa no es percibida), mientras que en aquéllos hay la participación decisiva de la razón, con sus leyes propias e internas (por tanto,

⁴⁴ BURKE, Edmund. Op. cit., 2005; p. 65.



subjetivas —otra absoluta novedad introducida por Burke—, las cuales transforman estas reacciones en sentimientos, por así decirlo, percepciones de sus causas). Ambos puntos son *instinto*, con sus debidas raíces sensuales y empíricas (y por supuesto animales), pero al mismo tiempo y sobre todo *cultura*, con sus despliegues mentales y racionales (y por supuesto humanos).

Así que: a la indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, Burke agrega una novedosa anteposición entre el “instinto de sociedad”, correspondiente a la necesidad de conservación del conjunto (grupo: “de los *sexos*” y “en general”, como dice él), y el “instinto de autoconservación”, correspondiente a la necesidad de mantenimiento de la unidad (individuo, más específicamente). Las pasiones que pertenecen a la *sociedad* se resumen todas a los términos *amor* y *afecto social*, y equivalen contrariamente a las pasiones pertenecientes a la *autoconservación* que no se resumen por ningún término específico, pero que se definen todas por estar en conexión con el dolor y el peligro.

Amor y *afecto social* prometen salud y vida. *Dolor* y *peligro* anuncian enfermedad y muerte. Por *amor* Burke comprende un placer mixto entre encuentro y abandono “de los *sexos*”, al igual que por *afecto social* un mixto de convivio y soledad “en general”, los cuales se dan por sí mismos en la propia acción (con el otro o el grupo), sin relación con otras pasiones u otros sentimientos, y por ello genera siempre una satisfacción placentera directa y verdadera, por supuesto positiva. Por dolor y peligro él entiende no unas consecuencias físicas e inmediatas de las amenazas, sino lo que llama de *terror*, es decir, la idea de dolor y de peligro.

Aunque la mera idea de dolor y de peligro es capaz de imponerlos casi físicamente a nosotros, ella no los realiza y, por ello, produce al mismo tiempo una clase de satisfacción placentera en relación a esta no realización. Adviene de ahí un sentimiento en relación a otro sentimiento: “la afección es indubitablemente positiva; pero la causa puede ser un tipo de *privación*”⁴⁵, y por ello es siempre un placer indirecto y similar, por supuesto negativo.

Esta idea de Burke es revolucionaria, novedosa y definitiva a la comprensión de lo que viene a ser sublime, desde Kant hasta hoy. A causa de que el placer derivado de las pasiones del *amor* y el *afecto social* sea directo y positivo, Burke lo llama simplemente de *placer*, y no más, el placer verdadero. A causa de que “el sentimiento derivado del cese o disminución del dolor no se parece suficientemente al placer verdadero, para que se

⁴⁵ *Ibidem*; p. 63.



considere como de la misma naturaleza, o para que merezca ser denominado con el mismo nombre”, a Burke le pareció que lo “muy razonable es que distingamos mediante algún término dos cosas de naturaleza tan distinta, como un placer que es simplemente tal y sin ninguna relación, y un placer que no puede existir sin una relación, y además una relación con el dolor”⁴⁶. Por ende, a este placer en relación al dolor, indirecto y negativo, Burke procuró llamarlo *delight*.

Así, las pasiones positivas “que pertenecen a la *generación* tienen su origen en gratificaciones y *placeres*”, en tanto que experiencia. La cualidad de ese *placer* es sensible. Las pasiones negativas “pertenecientes a la conservación del individuo se relacionan totalmente con el dolor y el peligro”⁴⁷, en tanto que idea. La cualidad de ese *deleite* no es intelectual, sino espiritual.

En el primer instinto (de *sociedad*), a causa de que la seguridad de satisfacción –*amor o afecto social*– genera una emoción más fuerte y presente que cualquier malestar por su frustración –*abandono o soledad*–, el placer positivo sentido ahí como experiencia general está relacionado a la belleza, pues, diría Burke, “considero la belleza una cualidad social”⁴⁸. Por belleza la define él todas las cualidades de las cosas (desde una persona hasta una obra de arte) capaces de provocar en nosotros un sentimiento de “afecto y ternura”. Cerca de ciento cincuenta años después de Burke, Worringer considerará como tendencia cultural un determinado impulso del espíritu muy similar a este instinto/sentimiento, y lo llamará de *Einfühlung* (empatía), así como poco más tarde Argan lo transpondrá al concepto historicista de lo *clásico*, y Habermas lo reivindicará al significado de la especificidad de la experiencia estética para la formación discursiva de la voluntad⁴⁹.

En el segundo instinto (de *autoconservación*), a causa de que el riesgo de frustración –*enfermedad o muerte*– genera una emoción mucho más poderosa y dominante que cualquier goce por su satisfacción –*salud y vida*–, el “placer negativo”, el deleite, sentido ahí como idea particular, está relacionado a lo sublime. Por sublime Burke define todo lo que en relación con el dolor, y por ello suficientemente diferente de cualquier placer verdadero, excita en nosotros este extraño deleite ante el sufrimiento. En fin, cerca de ciento cincuenta años después de Burke, el mismo Worringer

⁴⁶ *Ibidem*; p. 62 y p. 63.

⁴⁷ *Ibidem*; p. 67.

⁴⁸ *Ibidem*; p. 70.

⁴⁹ Véase: HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*; 2 volúmenes. Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1987.



considerará como una otra tendencia cultural antitética un impulso del espíritu igualmente muy similar a este instinto/sentimiento, y lo llamará de *Abstraktion*, así como poco más tarde Argan lo transpondrá al concepto historicista de lo *romántico*, y Lyotard lo reivindicará al significado de los juegos de lenguajes para la formación política de la libertad.

En el sistema burkeano de la *sociedad* y de la *autoconservación*, por tanto, si la belleza es más que mero sexo o convivio, lascivia o compañía, la cualidad sensible capaz de provocar en nosotros un sentimiento general de afecto y ternura nos remite infaliblemente a la naturaleza apaciguada del mundo dialógico y reflexivo de la sociedad griega, así como de la ciudad ideal renacentista, con su cristianismo litúrgico y público de las iglesias urbanas, inspiradas en los santos mártires de las centurias.

En la misma medida, si la terrible excelsitud no es excesiva, si no ultrapasa la idea de terror como plena y fatal consumación de ese terror, pero si se mantiene “a ciertas distancias y con ligeras modificaciones”, “como idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias”⁵⁰, la extrema afección placentera de ahí derivada nos remite inmediatamente a la naturaleza indómita del mundo hierático e inflexible de las comunidades “bárbaras”, así como de la villa terrenal gótica, con su cristianismo meditativo y clausurado de los monasterios rurales, inspirados en los profetas ermitaños de los desiertos.

Otra decisiva diferencia introducida por la concepción más culturalista de Burke, en relación al naturalismo inglés, fue precisamente aquella de comprender lo sublime como algo emparentado a lo trágico, o al menos a uno de los varios efectos inducidos por la tragedia griega. Burke parece partir de la premisa de que su efecto más importante, su punto más elevado, la catarsis, aunque nazca de una creciente incomodidad, miedo y desaliento, tiene el poder de desatar un poderoso placer.

El marco de su análisis fue equivaler este placer al deleite. Kant hará lo mismo, reconociendo que “la *tragedia* se distingue de la *comedia* en que la primera despierta el sentimiento de lo *sublime* y la segunda el de lo *bello*”⁵¹, así como destacando el fenómeno del *entusiasmo* como la única posibilidad de “exposición social” de la

⁵⁰ BURKE, Edmund. Op. cit.; p. 80.

⁵¹ KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Edición bilingüe con traducción de Dulce María Granja Castro. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2005; [212] <11>, p. 9.



sublimidad, sobre lo cual trataré más adelante, comparado al delirio, que a su vez se equivale a la catarsis propiamente dicha.

El éxtasis catártico funcionaría entonces de manera equivalente al sentimiento de lo sublime. O sea, como mecanismo capaz de producir placer en la percepción del dolor en cuanto representación. A la ascendente curva tebana que anuncia “el fin”, a partir de la terrible habla de Tiresias, corresponde otra curva en la cual se percibe ese fin, “a ciertas distancias y con ligeras modificaciones”, sin, entretanto, disminuirse su afección sobre nosotros. A ti, como a mí, afecta la sentencia del ciego de que “este día te hará nacer y te dará la muerte”, pero, al mismo tiempo que afectados, percibimos que este día no llega para nosotros. Afección y percepción, aunque contradictorias, no se excluyen, al contrario, se potencializan. Esta es la paradoja característica del éxtasis catártico, así como del sentimiento de lo sublime.

Antes que los enigmas se resuelvan al fin del drama, cuando las afecciones elevadas cambian para una curva descendente, por así decirlo, hacia la conmoción patética final, el teatro en tanto que obra de arte nos hace sufrir, nos pone en peligro y nos amenaza con el dolor de una verdad insoportable, mientras no dicha. Lo hace “como idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias”. Es decir, hay en el teatro trágico, así como en el arte sublime, la experiencia del terror como obra de arte (aquí, en el contexto burkeano del siglo XVIII, como “belleza”).

Es sabido que objetos, que en realidad disgustarían, son fuente de una especie de placer muy elevado en representaciones trágicas y similares. [...]. La satisfacción comúnmente se ha atribuido primero al alivio que nos aporta al considerar que una historia tan melancólica no es más que una ficción; y, después, a la comprobación de que nos hallamos libres de los males que vemos representados.”⁵²

Semejante a la tragedia, o al menos a la catarsis que antecede al patetismo de los enigmas resueltos, lo sublime hace doler sin herir, amenaza pero no aniquila. El deleite es deducido exactamente de ahí, de esta ambigüedad, este estar detenido en el último borde del precipicio anterior a la caída, y nunca caer. El deleite de Burke, como señal de lo sublime, es una suspensión. El terror de la inminencia tiene el poder de causar una pasión similar a sí mismo. La caída se muestra tan inevitablemente posible que se la puede experimentar “mediante una operación primaria de la mente o del cuerpo”.

Según Burke, ninguna otra pasión, como el miedo, ocupa todas las extensiones mentales de su percepción, incluso la somatizada, de tal modo que impide a la mente

⁵² BURKE, Edmund. Op. cit.; pp. 72-73.



de actuar y razonar (veremos adelante con Kant que la mente se ve impedida de *comprender*, distinto de *razonar*, pues es el entendimiento lo que se ve impedido de actuar, no la razón).

La caída entonces parece suficientemente cerca y verdadera para tragarnos, pero al mismo tiempo distante y modificada para nunca golpearnos con el suelo. El “goce sublime”, el deleite ante la caída que no cae, es, para Burke, el más grande sentimiento concebible en la estética, más allá de lo “goce bello”, el placer. De acuerdo con él, es *bajo* lo terrible, la privación, la vastedad, la infinidad, la magnitud, etcétera, que se experimenta como exaltación una emoción estética mucho más significativa, violenta y poderosa que la complacencia, la satisfacción y la felicidad que se consigue *ante* la proporción, la armonía y el orden dispuestos por la belleza.

En lo bello, yo veo la caída ante mí, puedo mirarme en ella como en un espejo, y reflexionarla, pensar en ella, comprenderla, representarla, y por ello disfrutar de ella como algo fuera de mí, como objeto, imagen o palabra; es decir como concepto. En lo sublime, yo soy la propia caída, o al menos me siento como (en) ella, la tengo tan dentro que no encuentro un punto de visión (fuga), no consigo objetivarla, y por ello no la comprendo, pero la siento, por tanto la temo, como anuncio de dolor y muerte, aunque nunca me duela ni me mate de hecho. En medio a todo este terror, sin embargo, disfruto enormemente no caer, mientras caigo. Esta experiencia place mientras duele, y viceversa.

El miedo, que el último y frágil equilibrio ante el hondo precipicio puede generar, es antes que nada una reacción instintiva de supervivencia, cuyo presupuesto es natural, pero no necesariamente equivale a un sentimiento sublime, cuyo presupuesto es humano. Así, no basta temer algo para que esto produzca un sentimiento sublime. No basta la amenaza física. Lo sublime exige un conjunto más complejo que amenace la integridad moral y psicológica del sujeto, además de la material. Es necesario que el miedo sea una “pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar”⁵³.

En Burke, todas las relaciones con el mundo se dan según tres mecanismos básicos y universales: los sentidos, la imaginación y los juicios. El mecanismo sensorial es aquel que genera los primeros datos, en el ámbito de la experiencia. El mecanismo imaginativo recoge estas “percepciones crudas” y las transforma en imágenes. La imaginación, a su vez, por supuesto no recrea simplemente los objetos, pero

⁵³ *Ibidem*; p. 85.



representa las presentaciones sensibles que ellos produjeron. Si bien estas representaciones (imágenes mentales) conservan los efectos generales producidos por las presentaciones (percepciones sensibles), ellas también los aumentan, disminuyen, extienden, contraen, aceleran, ralentizan... transforman.

Es la imaginación que saca los efectos primarios (las sensaciones) de su presuposición natural e introdúcelos a la presuposición cultural de la consideración individual y subjetiva (que, en el contexto ilustrado del siglo XVIII, no significa arbitrariedad pura y relativa, sino esta nueva dimensión del conocimiento humano, a que Burke y casi toda su generación se dedica a encontrar sentidos comunes, equivalentes a aquella regida por leyes generales y objetivas). La imaginación burkeana es la representación de los sentidos para que ocurra la facultad del gusto, determinada según los sentimientos de placer y displacer.

Si las imágenes y sus efectos secundarios coinciden con las percepciones y sus efectos primarios, el sentimiento generado es de placer. Si la imaginación falla en representar los sentidos, el sentimiento causado es de displacer. Si entonces ocurre la satisfacción de la mente, porque sus poderes se realizan plenamente en la armonía entre su estructura y la del objeto (entre presentación y representación, entre imaginación y sentido, y en última instancia entre hombre y mundo), puede que el placer de la facultad del gusto se vea tratando con lo bello. Si ocurre la dolorosa incomodidad de la mente en ver robado “todo su poder de actuar y razonar”, puede que el displacer de la facultad del gusto esté tratando con lo sublime.

Por nacer de los efectos representados o no por la imaginación, y no directamente de los sentidos, la relación que el sentimiento de lo sublime establece con la cosa no es el de dependencia. Lo sublime no depende, por ejemplo, de una elevada montaña, o un empastado lienzo, aunque se de en relación con ellos. Ya en Longino, lo sublime surgía relacionado menos a la cosa que a un determinado discurso acerca de esa cosa. La relación es indirecta. Burke avanza en mucho esta concepción, pues la precisa.

Tras él, lo sublime se ubica más exactamente en la imposibilidad del discurso acerca de la cosa. Es decir, en la imposibilidad de la imaginación cumplir su tarea de crear imágenes. Lo sublime surge como una clase de pasión que se manifiesta independientemente del aspecto fenoménico de su manifestación, “es decir, es algo



que está más ligado al fundamento que a su manifestación, por mucho que se manifieste, y aunque esta manifestación sea perceptible”⁵⁴.

Por tanto, una de las peculiaridades novedosas de lo sublime burkeano es que lo existente (la cosa, el mundo) no es reducible, como en lo bello, a una o más existencias determinadas; o sea, no puede presentarse a través de una o más formas. La forma es por definición límite demarcado. Si la totalidad de la existencia no permite que se le perciba sus límites, no permite en consecuencia que se le induzca una forma. No tener límite es no tener forma⁵⁵.

Por ello, lo bello hace con que lo existente se presente siempre a través de formas particulares de su existencia. Al contrario, lo sublime obliga a lo existente a presentarse todo, de tal modo que no encuentra nunca una forma totalmente representativa. Lo sublime se presenta siempre como imposibilidad de presentarse.

En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible.⁵⁶

La imaginación surge en Burke como un concepto clave para la equivalencia que él promueve entre la facultad de la razón y la facultad del gusto. Es una postura claramente moderna, pues va en contra la noción más común heredada del siglo XVI que atribuía exclusivamente a la razón una regularidad de principios universales y estables, capaces de estandarizar lo verdadero y lo falso. La equivalencia admitida por Burke rechaza la idea de que estos principios racionales estarían ausentes del carácter supuestamente instintivo del gusto, cuya variedad, imprevisibilidad e inseguridad indefinibles sólo se justificarían por el “no sé qué” leibniziano.

⁵⁴ GALÁN, Iliá. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Madrid: Universidad Carlos III y Boletín Oficial del Estado, 2002; p. 20.

⁵⁵ Sin embargo, Jacques Derrida (1930-2004) va a notar que tras Kant esta noción se vuelve más compleja. Al demostrar que la imaginación recurre a la idea informal de infinito de la razón porque no encuentra en el entendimiento un concepto que conforme lo ilimitado de los datos sensibles, Kant demuestra también, aunque de modo oblicuo, que lo ilimitado de la razón es un límite, el límite de la razón misma, su *párergon*, que funciona como pieza fundamental en la conjugación sublime entre placer y dolor establecido desde Burke.

⁵⁶ BURKE, Edmund. Op. cit., 2005; p. 85.



Por otro lado, la misma imaginación surge también como un concepto híbrido y ambiguo en el contexto burkeano, tal vez en cuanto se mantenga relacionado al sensualismo anglosajón, en la misma medida que lo estético, en su acepción originalmente sensual, se mantiene remolcado exactamente por la experiencia sensible de la cosa. En la ecuación *sentidos + imaginación = gusto*, el papel de la razón parece coherente cuando, en lo bello, participa plenamente de la construcción del gusto, pero confuso en lo sublime cuando “la influencia de la razón en la producción de nuestras pasiones no es ni mucho menos tan decisiva como se cree comúnmente”⁵⁷, una vez que la insuficiencia de la imaginación ante su objeto terrible no es racional.

Imaginación y razón parecen extensivas en lo bello, pero discontinuas en lo sublime. Sólo con Kant, tres décadas más tarde, se atribuye significaciones más estrictas a la razón y a la imaginación, así como una preponderancia inédita a la razón en el sentimiento de lo sublime, además de pretenderse una separación definitiva entre lo estético y la cosa.

Diferente de Burke, Kant relaciona el papel de la imaginación en lo bello no con la razón, sino con aquello que llamará de *entendimiento* (la facultad de conocer, que se aplica a la naturaleza, el pensamiento en su uso cognitivo). En lo sublime, él relaciona la imaginación con la *razón* (la facultad de desear, que se aplica a la libertad, el pensamiento en su uso espiritual).

Básicamente, el entendimiento concibe cosas representables, como un pájaro, una muerte, o incluso un milagro, porque remiten a conceptos o conllevan a conceptos (que son representaciones). Literalmente, el entendimiento es “la facultad de los conceptos”⁵⁸. Esto se da porque en lo bello hay un acuerdo, aunque provisional, entre

⁵⁷ *Ibidem*; p. 73.

⁵⁸ KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Tecnos, 2007; § 15, [228]; p. 144. “La capacidad (receptividad) de recibir representaciones, al ser afectados por los objetos, se llama *sensibilidad*. Los objetos nos vienen, pues, *dados* mediante la sensibilidad y ella es la única que nos suministra intuiciones. Por medio del entendimiento, los objetos son, en cambio, *pensados* y de él proceden los conceptos.”

O: “La capacidad (receptividad) de recibir representaciones por el modo como somos afectados por objetos, llámase sensibilidad. Así, pues, por medio de la sensibilidad nos son dados objetos y ella sola nos proporciona intuiciones; por medio del entendimiento empero son ellos pensados y en él se originan conceptos.”

Fuente principal: “A capacidade de receber representações (receptividade), graças à maneira como somos afectados pelos objectos, denomina-se *sensibilidade*. Por intermédio, pois, da sensibilidade são-nos *dados* objectos e só ela nos fornece *intuições*; mas é o entendimento que *pensa* esses objectos e é dele que provêm os conceitos.” KANT, Immanuel. “Estética transcendental”. In:



el entendimiento y la imaginación. La imaginación *entiende* cuando puede presentar lo que imagina, o sea, cuando su actividad acaece adecuando una imagen a la voluntad, y esa adecuación coincide con un concepto. Con esta relación conciliadora con el entendimiento impedida, ante lo sublime, lo que la imposibilita de presentarse, la imaginación cae en el vacuo de desear lo que no consigue representar ni tampoco entender, pero sí puede desear.

No conseguir hacer visible lo que se desea, y por tanto desear lo misterioso, es amenazador, y la amenaza duele, pero el deseo es intensificado por su insatisfacción, y esa intensidad place. El esquema es semejante al de Burke, pero no igual. En Kant, la imaginación se encuentra justificada para esforzarse en presentar lo no presentable, y no por poder llegar a eso. En Kant, la imaginación está justificada en su deseo.

El deseo se cumple entonces en la razón sin que se conozca lo deseado en el entendimiento, a pesar de ello. A la razón pertenecen por tanto aquellos pensamientos que no se pueden presentar empíricamente, como la libertad, la inmortalidad, o la idea de Dios, como ejemplifica Kant en su remate sofisticado de la “descubierta” burkeana.

Si hay seguridad, no hay sublime. Si hay confort, no hay sublime. Si hay certidumbre, no hay sublime. Si hay saber, no hay sublime. Pero como nunca “se cae” de hecho, una vez que se trata de una “imagen”, o más exactamente del deseo por *imagen*, este placer sin garantía, sin bienestar, sin certeza y sin conocimiento es desde Burke negativo. El *delight* es siempre una ausencia, una deducción. Lo bello, al contrario, no es deducido, sino que inducido por la presencia de la caída (o más exactamente por la no caída, como certidumbre). En lo bello, ella revela su forma. La belleza surge de la contemplación de la caída (como pura visión). Ya lo sublime no se puede inducirlo, sino que se le deduce de un eterno pre-evento, por así decirlo.

Lo sublime es un evento siempre por ocurrir (con todas las consecuencias de esa expectación), pero que nunca ocurre. Sin embargo, en esta expectación, la no ocurrencia ocurre sin cesar. Desde Burke, jamás habrá una forma para esta ocurrencia

Crítica da razão pura. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, 2ª ed.; [§ 1], B33; p. 61. (Traducción al castellano del autor de este trabajo, confrontada a: KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara, 1977; y a: KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Manuel García Morente. Edición digital basada en la edición de Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1928. URL: <http://www.cervantesvirtual.com>.)



del nunca ocurrir. O sea, jamás habrá una forma que nos revele lo sublime, aunque manténgase “desvelado” como posibilidad e inminencia, es decir como potencia. Hasta las vanguardias del siglo XX, lo sublime será una especie de ocurrirse en la privación de la ocurrencia.

Si bien Burke habla de un “placer negativo”, originado en una ausencia, Kant hablará de una “*inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas*”, cuya satisfacción “es, por eso, también sólo *negativa* (mientras que la de lo bello es *positiva*), a saber: un sentimiento de la privación de libertad de la imaginación por sí misma”⁵⁹. Coherentemente, Hegel tratará de lo que llamó de una “inadecuación de significado y figura”, o sea, más específicamente, “una separación radical y definitiva entre el orden del discurso y el orden de lo sagrado”⁶⁰, en la cual “la singularidad concreta de los fenómenos naturales y de otra especie debe ante todo tratarse negativamente y aplicarse sólo al aderezo y adorno de la inalcanzable potencia del significado absoluto”⁶¹, o sea, Dios, lo irrepresentable.

Por fin, Lyotard hablará de un “imrepresentable”. Con base en ello, él llamará de moderno el arte que intenta “hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver [...], esta estética ‘presentará’ sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será ‘blanca’ como un cuadrado de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena”⁶². Para él, “en la estética de lo sublime encuentra el arte moderno (incluyendo la literatura) su fuente, y la lógica de las vanguardias sus axiomas”⁶³, así como el abstracto su “imagen” (negativa), su “índice posible de lo imrepresentable”.

Esta diferencia entre lo bello presentable, a través de la forma, y lo sublime imrepresentable e informe está completamente subsumida a una tradición de fondo iconoclasta judío muy difusa, pero decisiva en el trascurso de estos conceptos. “La

⁵⁹ KANT, Immanuel. Op. cit., 2007; § 29, [268-269]; p. 188, pp. 189-190.

⁶⁰ DE MAN, Paul. *La ideología estética*. Traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998; p. 158.

⁶¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2007; pp. 235-236.

⁶² LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 2008; p. 21.

⁶³ *Ibidem*; p. 20.

asociación de lo sublime con la poesía del Antiguo Testamento es un lugar común, especialmente en la Alemania posterior a Herder”⁶⁴.

Ya Kant sospechaba que “quizá no haya en el libro de la ley de los judíos ningún pasaje más sublime que el mandamiento: ‘No debes hacerte ninguna imagen tallada ni alegoría alguna, ni de lo que hay en el cielo, ni de lo que hay en la tierra, ni de lo que hay debajo de la tierra’”⁶⁵.

En verdad, esta distinción entre la forma y la ausencia de forma estaba presumida desde Burke, pasa a constituir uno de los puntos centrales de la analítica kantiana, conforme está desarrollada sobre todo al largo de los párrafos 23 y 29 de la *Kritik der Urteils kraft* (Crítica del Juicio, o Crítica de la Facultad de Juzgar) de 1790⁶⁶, y estará treinta y tres años después en la abertura de las consideraciones que Hegel hará sobre *El arte de la sublimidad*⁶⁷.

Esta clase de sublimidad en su primera determinación originaria la hallamos primordialmente en la concepción judía y su poesía sacra. Pues aquí, donde es imposible trazar de Dios una imagen suficiente cualquiera, no puede surgir arte figurativo, sino sólo la poesía de la representación, que se exterioriza mediante la palabra.⁶⁸

Las *Lecciones sobre la estética* alegan la sublimidad sólo a lo sagrado, pues que sólo a la idea de Dios se remite la dimensión absoluta (la sustancia única, *die eine Substanz*). La única “relación” posible entre el lenguaje (hombre) y lo Absoluto (Dios) es aquella que se da negativamente, o indirectamente, “pues este rebajamiento e instrumentalidad es

⁶⁴ DE MAN, Paul. Op. cit., 1998; p. 157. El filósofo, teólogo y crítico literario alemán Johann Gottfried von Herder (1744-1803) llegó a estudiar en Königsberg con Kant.

⁶⁵ Kant transcribe aquí la más terrible prohibición que el judaísmo impone al arte y los artistas, presente en Éxodo, capítulo 20. KANT, Immanuel. Op. cit., 2007; § 29, [274]; pp. 195-196.

⁶⁶ Muy conocida como la “tercera crítica”, está dedicada a la facultad de juzgar en el marco de una filosofía estética y teleológica, presentada por Kant como el remate a las dos críticas anteriores: la *Crítica de la razón pura* de 1781, dedicada a la facultad del entendimiento en el marco de una filosofía especulativa, y la *Crítica de la razón práctica* de 1788, dedicada a la facultad de la razón en el marco de una filosofía moral. Para este trabajo se va utilizar la edición española basada en la actualización de una de las principales traducciones hispánicas hecha por Manuel García Morente en 1914: KANT, Immanuel. Op. cit., 2007.

⁶⁷ Parte de varios cursos sobre Estética publicados póstumamente por los discípulos de Hegel entre 1832-1838 [dos de ellos en Heidelberg (1817 y 1819), y cuatro en Berlín (1820, 1823, 1826 y 1828-9)], constituye el segundo ítem del segundo capítulo de la primera sección (*La forma artística simbólica*) de la segunda parte de: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Op. cit., 2007.

⁶⁸ *Ibidem*; p. 275.



la única manera en que el arte puede intuitivizar al Dios *uno* para sí carente de figura e inexpressable⁶⁹.

En este sentido, Hegel, primero, discrimina que lo sublime debe surgir exclusivamente en el arte sacro, y luego elimina las artes visuales del ámbito de lo sublime, al menos aquellas de su época, figurativas. Tanto Burke como Kant son menos taxativos.

El uno y el otro hacen algunas referencias, aunque difusas, al arte en sus consideraciones sobre la sublimidad. A las de Kant me refiero más adelante. Por ello, Hegel recurre a la tradición religiosa iconoclasta para concluir que “la idea aparece sólo como inscripción escrita. Sólo la palabra escrita puede ser sublime”⁷⁰, porque sólo la palabra, según él, puede referir sin inferir: יהוה⁷¹.

Hegel describe la inexorable progresión desde la retórica de lo sublime a la retórica de la figuración, como una reducción desde las categorías de un lenguaje crítico que puede englobar obras enteras, como el género, a términos que designan sólo segmentos discontinuos de discurso, como la metáfora o cualquier otro tropo. Su propio lenguaje se va haciendo cada vez más desdeñoso respecto a esas subsecciones del monumento estético. Las califica de géneros inferiores (*untergeordnete Gattungen*), dice de ellas que son sólo ‘(nur) imágenes o signos vacíos de energía espiritual, llenas de una visión, o de una sustancia vacía de poesía o filosofía’. Son, en otras palabras, completamente prosaicas.⁷²

⁶⁹ *Ibidem*; p. 274.

⁷⁰ DE MAN, Paul. *Op. cit.*, 1998; p. 157.

⁷¹ “YHWH”; o, latinizado, “JHVH” (dicho *Yahweh*, *Yahvé*, *Jah*, *Yavé*, *Iehová*, *Jehovah* y *Jehová*): tetragrama impronunciado presente en el Antiguo Testamento y compuesto por cuatro consonantes hebreas (de origen arameo) que pretende referir el nombre de la deidad suprema de las religiones judeocristianas sin decirlo. En cierta medida, debería estar válido, sobre todo hoy, cuando el desuso progresivo ha hecho con que las nuevas lenguas perdiesen la mera la capacidad de siquiera intentar pronunciarlo correctamente.

“Mientras apacentaba los ganados de Jetró, su suegro, sacerdote de Madián, Moisés llegó un día atravesando el desierto a la “montaña de Dios”, Horeb. Allí vio “una llama de fuego que brotaba de en medio de un zarza” y sintió que le llamaban por su nombre. Pocos instantes después Dios se le daba a conocer como “el dios de tu padre, el dios de Abraham, el dios de Isaac y el dios de Jacob” (Ex 3,6). Sin embargo, Moisés presiente que se halla ante un aspecto desconocido de la divinidad, puede que ante un dios nuevo. Acepta la orden de ir en busca de los hijos de Israel para decirles: “El dios de vuestros padres me envía a vosotros”. Pero si me preguntan cuál es su nombre, ¿qué les voy a responder?” (Ex 3,13). Dios le dijo entonces: “Yo soy el que soy (*‘ehyèh ‘ásèr ‘ehyèh*)”. Y le mandó que se dirigiera a los hijos de Israel en estos términos: ‘Yo soy’, me ha enviado a vosotros” (Ex 3,14).” ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas: de la edad de piedra a los misterios de Eleusis*; Volumen I. Traducción de Jesús Valiente Malla. Barcelona: Paidós, 1999; p. 239.

⁷² DE MAN, Paul. *Op. cit.*, 1998; p. 168.

Pese la desproporción respecto a la consideración del papel de las artes en el contexto de una supuesta estética de lo sublime, Burke y Kant coinciden con Hegel en al menos dos puntos básicos. Primero, los tres reconocen el sentido profundamente iconoclastico de aquello que motiva el sentimiento de lo sublime. Una inexistencia de lo que es. Una “impresencia” de lo que todavía está. Antes de Hegel, Burke y Kant ya lo habían admitido que esta palabra silenciosa que dice lo sublime coincide históricamente con el dios que “alude a su modo de ser, pero sin revelar su persona”.

Además, ya lo habían constatado que esta clase de iconoclastia posee su primera expresión literaria conocida en el Segundo Mandamiento (con su contigüidad al Primero) del Tanaj (para los judíos) o Antiguo Testamento (para los cristianos), cuya tradición yahvista del “nombre divino sugiere, por utilizar una expresión moderna, la totalidad del ser y del existir”⁷³, pero negativamente, por supuesto. La totalidad del ser y del existir nunca estará en un nombre.

Del mismo modo, lo sublime sólo refiere un “objeto (de la naturaleza) cuya *representación determina el espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza*”⁷⁴, por supuesto. La naturaleza como totalidad es inaccesible, porque nunca estará suficientemente en una representación. Sea para Burke, aunque de modo subreptico, o más claramente en Kant, el *nombre* y lo sublime ponen a Dios y la Naturaleza, los dos grandes referenciales puestos en jaque en la posmodernidad, “en negativo”, como dice Hegel.

Uno de los testimonios más ancestrales de esta exigencia iconoclasta y silenciadora de lo sublime sobre el lenguaje representativo está en una perturbadora ausencia erigida en el desierto del Éufrates durante la primera mitad del siglo III. Entre 1919 y 1933, fueran descubiertas unas ruinas en Siria que revelaron lo que hoy se reconoce como una de las más antiguas sinagogas del mundo. En el centro de la pared más larga de la llamada Sala de la Asamblea, su principal recinto, se halló un nicho vacío.

Partiendo de una premisa arqueológica sobre la falta de vestigios, se supone que ha sido concebido para estar vacío. Sobre esta vacante, todavía, un símbolo religioso romano: la concha marina, que tradicionalmente representaba la revelación de un dios al mundo.

Es notorio que en la representación del panteón grecolatino había siempre un altar ocioso de origen ateniense dedicado al “dios desconocido”, por miedo de alguna

⁷³ ELIADE, Mircea. Op. cit., 1999; p. 239.

⁷⁴ KANT, Immanuel. Op. cit., 2007; § 29, [268]; p. 188.



omisión, citado incluso en la Biblia (Hechos 17:23). La presencia de un altar de este tipo en una sinagoga sugiérenos la curiosidad que este hueco del “dios desconocido” grecorromano servía, al menos en algunas regiones, también al “dios sin nombre” judío, mientras la famosa artimaña del apóstol Paulo relatada por Jerónimo no se volvía querigmática y, por tanto, no rellenaba el hueco.

Espacialmente, la Sinagoga de Dura Europos había sido descubierta junto a un baptisterio cristiano, así como a diversos otros pequeños templos de variadas religiones, un ejemplo ilustrativo del sincretismo de aquel enclave comercial típico de la crisis del Tercer Siglo. Sin embargo, tanto el símbolo de la concha, común hasta fines del siglo I, ya cumplía hace mucho una trayectoria de desuso, como el repertorio judío de símbolos e imágenes sagradas de aquella región alrededor del año 244 (conforme inscripción en arameo que fecha la última fase de construcción de la sinagoga) ya no era tan escaso ni tan pasible a la prohibición de la Ley.

En la época de los *Severos*, cuando el Estado romano ya reconocía la religión judía (pero no la cristiana), se admitían la existencia de locales dedicados al culto judaico, donde nacía un arte figurativo con variados gémenes de los temas que más tarde influirían en la formación del arte cristiana. Mientras que en los frescos de otras partes más antiguas del edificio no presentan figuras, el nicho se destaca vacío de una pared recubierta de narrativas variadamente figuradas. En aquel nicho cabría la belleza de una estatua, aunque pequeña, pero no cabría lo sublime.

El segundo punto de convergencia entre Burke, Kant y Hegel es que los tres filósofos no tratan los dicotómicos bello y sublime como contrarios, sino, sobre todo Hegel, la sublimidad como la belleza en su extremo. Hasta Burke, términos como “bello”, “belleza” y “sublime” fueron tratados en la literatura sobre el tema de modo muy indeterminado, sea como cosas indiferenciadas entre sí, o como dimensiones variables de lo mismo, que al fin sería la belleza. Burke es el primer pensador a establecer una diferencia clara entre bello y sublime, pero no una contradicción.

En Kant, por ejemplo, la relación entre bello y sublime será más de “atracción” que “repulsión”, pues si la *Analítica de lo bello* concluye que todo *bello* se satisface en un objeto, por tanto en una representación de lo que es finito, lo sublime no será más que una representación de lo infinito añadido a lo bello, “una belleza que se extiende sobre un plano sublime”⁷⁵. “Un ser más allá de toda belleza –lo sublime”, dice Walter

⁷⁵ KANT, Immanuel. Op. cit., 2005; [209] <5>, p. 5.

Benjamin⁷⁶. Placer negativo y placer positivo, sublime y bello no constituyen categorías antitéticas.

Imagen 9



Salón principal de la sinagoga de Dura Europos, a orillas del Éufrates, actual Salhiye, Siria, c. 244 (excavada en 1931/2).

Además de la clara separación entre bello y sublime hecha por Burke, fue también de suma importancia para Kant la función que éste aportó a la idea de terror en esta diferenciación. Ya en su primer ensayo sobre el tema, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, del 1764, publicado en Königsberg dos años después), Kant empieza sus exámenes comparativos del sentimiento de lo sublime y de lo bello con la siguiente distinción:

La vista de una montaña cuyas cimas nevadas se alzan sobre las nubes, la descripción de una furiosa tempestad o la pintura de los infiernos de *Milton* producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de prados floridos, valles con arroyos

⁷⁶ Walter Benjamín en “Las afinidades electivas de Goethe”, citado por: NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Traducción de Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002; p. 117. [BENJAMIN, Walter. *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona; Gedisa, 2000.]



ondulantes, cubiertos de rebaños pastando; da descripción del Eliseo o la pintura que hace *Homero* del cinturón de Venus provocan igualmente una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella primera impresión actúe sobre nosotros con la fuerza requerida debemos tener un *sentimiento de lo sublime*; para disfrutar la segunda es preciso el *sentimiento de lo bello*.⁷⁷

Fundamentalmente “burkeano”, por así decirlo, este Kant precrítico aún no presenta la precisa diferenciación conceptual entre *entendimiento*, *imaginación* y *razón* que va a caracterizar su estética. Por ello, es demasiado “literario”, si comparado a las tres críticas, cuando distingue lo bello y lo sublime adjetivamente, de modo muy similar a Burke: “la noche es *sublime*, el día es *bello*”, “lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta*”, “lo sublime debe ser sencillo, lo bello puede estar adornado”, o aun “el entendimiento es sublime, el ingenio es bello; la audacia es grande y sublime, la astucia es pequeña, pero bella. (...). Las cualidades sublimes inspiran respeto; las bellas inspiran amor”⁷⁸.

Todavía, hay una diferencia fundamental y decisiva entre los dos. Kant va a imponer, sobre todo a lo largo de la imponente didáctica de la *Crítica del Juicio*, un giro rígidamente teórico (tal vez mejor decirlo “intelectual”) a la concepción de Burke sobre lo sublime, a la cual llamará entonces de “empirista”, no sin algún peyorativo. No obstante, en el sistema kantiano de la facultad de juzgar (en cuanto libre juego entre lo que él llama “facultades”: la *imaginación* y el *entendimiento*), lo sublime no es “intelectual” en el sentido positivo y conceptual que es lo bello, aunque que “la emoción en ambos es agradable”.

Lo sublime es intelectualmente negativo. En verdad, lo sublime es precisamente la consciencia del límite del intelecto. La novedad en relación a la vacilación burkeana entre imaginación y razón, por tanto entre un carácter racional o instintivo del sentimiento sobre la sublimidad, es que Kant establece una diferencia entre razón y entendimiento, entre una capacidad de pensar libremente y otra de pensar normativamente, por conceptos. Así, Kant elimina la dificultad de saberse cuando un sentimiento es bello o sublime en la relación entre la imaginación y la razón.

El sentimiento será bello sólo cuando la imaginación opere en relación al entendimiento, normativamente (Kant dice de modo legislativo, o sea aplicando leyes), mientras que será sublime cuando ella opere en relación a la razón, libremente (de modo legislador, produciendo las leyes propias). Más allá del entendimiento, lo sublime es racional.

⁷⁷ KANT, Immanuel. Op. cit., 2005; [208] <4>, p. 4.

⁷⁸ *Ibidem*; [209] <5>, p. 5; [211] <10>, p. 8.

Imagen 10



Desierto de Gobi, Mongolia (antigua Tartaria)⁷⁹

En el sentimiento de lo bello, el placer que la emoción experimenta adviene precisamente del hecho de sentirse a sí misma como armonía entre la sensibilidad (o sea, la *imaginación*, capacidad de abarcar lo diverso de los datos en una o más imágenes intuitas) y el intelecto (o sea, el *entendimiento*, capacidad de abarcar lo diverso de las imágenes intuitas en uno o más conceptos).

Pero Kant considera entendimiento e imaginación como facultades que tienden a complementarse, y no reducirse entre sí. Estéticamente, esta complementariedad ocurre sólo en el juicio sobre la belleza, mientras las dos instancias o capacidades (el término kantiano es *facultad*), por sus “independencias” fundamentales, tienden a ser mutuamente excluyentes en medio a un desacuerdo frente a la exigencia de un juicio sobre lo sublime. En el sentimiento de lo sublime, el placer que la emoción experimenta sobreviene de modo aparentemente paradójico del hecho de sentirse como desarmonía entre la imaginación y el entendimiento en profundo desencuentro.

⁷⁹ Desierto de Gobi, norte de China y sur de Mongolia. Según Dulce María Granja Castro, presúmase que sea la región a que Kant se refiere como “el inmenso desierto de Schamo en Tartaria” (*Wüſe Schamo in der Tartarei*), oportunidad para una “profunda soledad” como ejemplo de lo *sublime terrorífico* (“el sentimiento que lo acompaña es a veces de cierto horror o melancolía”). KANT, Immanuel. Op. cit., 2005; [209-210] <5-6-7>, p. 5; p. LXXVII.



Este acuerdo, para Kant, es una necesidad, una exigencia inevitable sobre la imaginación y el entendimiento, una ley. Es de la imaginación buscar unificar los datos sensibles en un concepto, que es del entendimiento cederlo. Por un lado, nuestra imaginación está determinada a esforzarse por abarcar en una única intuición el diverso sensible recogido por los sentidos, de un tal modo que sea posible al entendimiento reducir esta intuición a un concepto. Tal esfuerzo imaginativo se da en relación a la diversidad tanto respecto a la dimensión como a la potencia del estímulo sensible.

En el juicio estético de lo bello, pues que esta diversidad se muestra mensurable, sea en su grandeza o fuerza, en tanto que reducible a una regla o concepto. Los datos subjetivos son unificados en un objeto, cognoscible. El esfuerzo de la imaginación es satisfecho en el saber. En lo sublime, sea ante la dimensión o potencia, este esfuerzo se anuncia vano. Dimensionalmente, queda imposible adecuar la diversidad *matemática*, la *magnitud*, la cantidad excedente a un número, o sea una forma. Como ejemplo, la infinitud del espacio percibido e imaginado que intenta inútilmente adecuarse a la forma espacial finita del concepto de cielo concebido en el entendimiento. Potencialmente, es imposible dar forma a una diversidad *dinámica*, a la *fuerza*, a la cualidad excesiva. La propiedad modelar del concepto de tempestad tiende a fallar frente a la percepción sobrepasada de vientos, lluvias y descargas eléctricas entremezclados, por ejemplo.

Por otro lado, nuestro entendimiento se esfuerza en encontrar un concepto único de la razón capaz de reducir las variadas intuiciones recogidas en la imaginación desde la sensibilidad. Frente lo sublime, sin embargo, tal esfuerzo es vano. Ningún concepto se muestra suficiente para organizar el conjunto de las imágenes intuitivas por la imaginación, cuando este conjunto de imágenes ultrapasa el alcance conceptual sea por desmesura o potencia, en las dos clases de sublimidad que Kant clasifica como *matemática* y *dinámica*⁸⁰.

Si los conceptos y las imágenes no se subsumen, entendimiento e imaginación no se concilian. Los datos sensibles difusos y caóticos resisten, por así decirlo, al proceso unificado de aprehensión/comprensión (por parte de la imaginación) y generalización/abstracción (por parte del entendimiento), impidiendo que se pueda determinar la sensibilidad como algo comprensible (en un concepto) o representable (en una forma). En lo sublime, este algo queda indeterminado.

⁸⁰ KANT, Immanuel. Op. cit., 2007; § 25-29, [248]-[278]; pp. 165-201.



Pero, aunque indeterminado (incompresible e impresentable), el “objeto” persiste, o al menos una voluntad o un sentimiento por él insiste. ¿Cómo? Y además, ¿dónde? Kant responde en la *Idea*. Por encima de la incapacidad de entenderse y representarse un objeto con la ayuda del entendimiento, insiste y persiste la capacidad de pensarlo, que pertenece a la razón. Kant distingue el entendimiento, que produce conceptos que abstraen la realidad sensible, de la razón, que produce ideas puras, abstractas en sí mismas, por así decirlo. Esta distinción es la clave principal para la distinción entre bello y sublime, desde la *Tercera Crítica* hasta hoy.

En lo bello la imaginación se relaciona con el entendimiento; en lo sublime con la razón. En lo bello, la imaginación concuerda con el entendimiento en la medida que sus imágenes se adecuan a un concepto. En esta conciliación, la sensibilidad se acomoda al intelecto. Las imágenes generadas en la imaginación desde los datos de los sentidos encuentran en los conceptos del entendimiento un amparo en acuerdo. Al contrario, en lo sublime, la imaginación, sin conceptos que la adecuen, y desamparada por el entendimiento, recurre a las ideas de la razón (porque es de su naturaleza insistir en la búsqueda de un término para sus imágenes).

Revolución es un concepto (del entendimiento). Libertad es una idea (de la razón). Mientras el concepto corresponde suficientemente a la representación de la imaginación, y en ello ésta se unifica y se reduce a un pensamiento determinado, la *idea de la razón* tiende a corresponder a “la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacerse comprensible”⁸¹. En lo bello, lo imaginado reaparece como un objeto. Es decir, la diversidad imaginada es representable como unificada en un concepto, en lo cual se sintetizan las propiedades sensibles atribuidas al objeto.

Al contrario, el “objeto” en lo sublime nunca se encuentra o se muestra, porque sus propiedades nunca se sintetizan en una unidad conceptual aplicable y objetivante. Pero “ello” persiste, porque todavía afecta a la mente. Sigue forzando la imaginación (“a pensar mucho”) más allá del concebible en el entendimiento. Recurriendo a las ideas de la razón, que son indeterminables, el “objeto”, entonces, o el conjunto de datos sensibles recogidos en la imaginación sin expresión adecuada, persiste sólo como secreto: fascinación retórica en Longino, amenaza empírica en Burke, informe transcendental en Kant, interdicto absoluto en Hegel, ausencia nostálgica en Lyotard,

⁸¹ *Ibidem*; § 49, [314]; p. 241.



o incluso mito en Jean-Pierre Vernant. O sea, mientras el concepto se expone en el objeto, la idea se impone en el sujeto.

Con el término “ausencia”, Lyotard quiere volver precisamente a Kant, que ya había dicho que la sublimidad se trataba de una *ausencia de forma*, al contrario de lo bello, “pues lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón, que, aunque ninguna exposición adecuada de ellas sea posible, son puestas en movimiento y traídas al espíritu justamente por esa inadecuación que se deja exponer sensiblemente”⁸².

No se puede exponer las ideas de libertad, totalidad, dios, o infinito, por ejemplo. No hay un nombre, una imagen, una sentencia que se las exprese suficientemente, tampoco un objeto que las corresponda. No es posible representarlas a partir de la experiencia que tenemos del mundo a través de nuestros sentidos. Sin embargo, exactamente por esta incapacidad lógica, por así decirlo, de realizarlas como expresión de la inteligencia, es que nosotros simplemente las traemos al mundo como impresión del espíritu. Éstas son las ideas innatas de la razón, o, como diría Kant, las ideas puras.

⁸² *Ibidem*; § 23, [245]; p. 163.