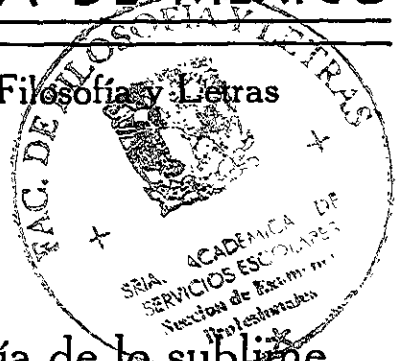


# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



Facultad de Filosofía y Letras



## Kant y la filosofía de lo sublime

COORDINACION DE FILOSOFIA Y LETRAS



COORDINACION DE FILOSOFIA

TESIS

para obtener el título de LICENCIADO EN FILOSOFIA

presenta

PABLO RODRIGUEZ LOMBARDO

Directores: Carlos Pereda Failache  
Isabel Cabrera Villoro



Ciudad de México, Junio del dos mil uno



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico esta tesis a mi abuela Jesusa Ramírez Gama, *Tita*, por su alegría y su asombrosa capacidad de entrega.

A mis padres y a mi hermana Ximena, quienes me han apoyado -aun sin que yo les haya podido explicar qué es exactamente a lo que se dedica un filósofo.

A Selvia, por el amor con el que me enseñó a escuchar lo que las palabras no alcanzan a decir.

## Agradecimientos

Es incalculable lo que este trabajo debe a los maestros y amigos que durante estos años me han brindado su compañía en la vida filosófica. Quiero agradecer, principalmente, a los doctores Carlos Pereda Failache e Isabel Cabrera Villoro porque sus pacientes lecturas y sus atentas observaciones durante la elaboración de la tesis fueron fundamentales. Agradezco también a los integrantes del proyecto del Instituto de Investigaciones Filosóficas “Problemas epistemológicos y morales de la tradición ilustrada” -especialmente a Efraín Lazos Ochoa y Pedro Stepanenko Gutiérrez por su amistad y sus comentarios siempre brillantes.

Conservo como un tesoro las enseñanzas de maestros como Bolívar Echeverría, María Herrera, Manuel Lavaniegos, Elia Nathan, Blanca Solares y Luis Villoro; enseñanzas que, junto a las de Elena Poniatowska, Liliana Felipe, Jesusa Rodríguez y las conversaciones mantenidas con mis colegas Rogelio Mondragón, Alina Amozurrutia, Vladimir Saavedra, Laura Duhau, Merlín Sosa, Genoveva de la Peña, Gabriel Alvarado, Leopoldo Camacho, Elizabeth Arús y Esteve Espinal, confirman mi fe en la inteligencia y mi amor por la filosofía.

Mi agradecimiento y mi admiración a cada uno de ustedes.

## ÍNDICE

	<i>Página</i>
Introducción	5
Primera Parte: La antigua voz sublime	10
I.1 El arte trágico y la sombra de lo sublime	12
I.2 Poesía, retórica y sublimidad	25
I.3 La oscura vuelta de lo sublime	33
Segunda Parte. Filosofía de lo sublime en Kant	41
II.1 Imaginación y estética en la <i>Crítica del Juicio</i>	45
II.2 El juicio reflexivo	50
II.3 La casa de la belleza	58
II.4 Lo sublime según Kant	81
II.5 El arte sublime	101
Tercera Parte: Trascendencia del objeto y recuperación de <i>aura</i>	120
III.1 El sentimiento religioso	126
III.2 El carácter aúrico de la experiencia	144
Conclusión	154
Bibliografía	159

## INTRODUCCIÓN

Lo exterior es lo interior elevado a un estado misterioso  
Novalis, *Granos de polen*

El objetivo de este trabajo es dialogar sobre un tema en específico con la filosofía de Emmanuel Kant. Me refiero, como reza el título, a la idea de lo sublime que postula este filósofo en la *Crítica del juicio* (1790), una de sus más importantes obras de madurez. Kant, pensador central para la tradición occidental, es autor de un sistema filosófico que acepta más de un punto de gravitación para ser comprendido, más de una ventana desde la cual observar el sistema. Quiero subrayar con esto que la teoría de lo sublime puede ser colocada en el centro desde el cual se apoyan (o se cuestionan) las ideas manejadas en otros momentos. Es por eso que al intentar descifrar las implicaciones filosóficas de lo sublime según los principales postulados de la *Crítica del juicio*, es conveniente no dejar de tener en cuenta las referencias a otros centros gravitacionales de la obra de Kant. Así, aunque mi interés se concentra primordialmente en la primera parte de la tercer *Crítica*, en el transcurso de la tesis haré referencia a temas desarrollados en otras obras del filósofo.

El particular análisis que de lo sublime establece Kant, traslada un uso adjetivo a uno sustantivo de este interesante concepto. Como adjetivo fue tratado, sobre todo, en las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, en donde asistimos a una enumeración de aquellas realidades que despiertan el sentimiento sublime. Pero en el análisis que presenta *Crítica del juicio*, Kant sustantiva este concepto y lo coloca en el núcleo de una explicación de la relación entre naturaleza y razón, así como del comportamiento de nuestras capacidades intelectuales frente al peculiar sentimiento de lo sublime. Sin caer en la perspectiva psicologista que predomina en las *Observaciones...*, el enfoque crítico de este concepto traslada la pregunta *¿Qué elementos son sublimes?* por la de *¿Cómo es posible que algo sea sublime?* Y más aun, *¿Qué queremos decir cuando decimos que algo es sublime?* Es cierto que la conclusión kantiana apunta hacia la idea de que sólo la ley moral es sublime, pero esta restricción en el uso adjetivo de lo sublime, el cual discutiré más adelante, inaugura una

reflexión conceptual desde la que se vinculan fuertemente nociones como la de libertad, gusto, sentimiento o razón, de tal forma que es posible hablar de una filosofía de lo sublime que alcanza en Kant a uno de sus más grandes exponentes.

He elegido ocuparme de este tema y de este autor porque al estudiar su sistema filosófico se perciben algunos huecos teóricos que, como él mismo sabía, la tercer *Crítica* pretendía llenar. A este respecto podemos decir que, en una primer mirada, lo sublime -según la formulación kantiana- se refiere más a su propio sistema trascendental que a una investigación sobre lo sublime; pero visto con más atención, el lugar que su estudio otorga a la discusión sobre lo sublime, subraya la relevancia de esta idea como fuente de explicación de diversos aspectos de la existencia humana.

Es posible considerar lo sublime como parte de una experiencia que rebasa todo margen lingüístico de referencia, como una mística silenciosa de la que es mejor no hablar; pero también se puede construir una investigación filosófica para indagar cuál es el fundamento común que subyace a toda experiencia sublime cuando es pensada como una inagotable fuente de ideas. Desde muy temprano en la historia, tal vez con el origen de las religiones más antiguas, los humanos nos preguntamos ya por la naturaleza de este sentimiento. Diversas respuestas han sido otorgadas desde entonces que aquí no estudiaré en su totalidad porque no pretendo hacer una historia del uso de este concepto, sino resaltar algunos de los sentidos que ha adquirido en los que sobresalen las referencias a la estética, la ética y lo religioso.

Esta pluralidad revela la imposibilidad para encasillarlo en un sólo ámbito. Más pertinente es intentar comprenderlo desde la pluralidad de significados que puede adquirir. Se refiere tanto a una cualidad moral como a una forma artística que expresa sentimientos nobles o elevados, pero también a las propias acciones y sentimientos nobles o elevados. La capacidad humana para extraer ideas que se alejan cada vez más del objeto que las ha despertado, dando paso a un estado de intensa actividad mental, es una de las notas que ha cautivado el interés por lo sublime. Lo sublime es, así, el sentimiento de ir *más allá* de los límites mediante una idea moral, estética o religiosa.

Cada persona lo adjudica a experiencias y situaciones distintas. Se suele asociar con

el ámbito del éxtasis religioso y sexual y esta asociación, si bien no agota el significado de lo sublime, se le aproxima. Georges Bataille ya ha incursionado en la conjunción de estos ámbitos como pertenecientes a dimensiones semejantes. Los éxtasis religiosos poetizados por Teresa de Jesús y Juan de la Cruz sugieren una aproximación física con la divinidad, mientras que los héroes de Sade pueden ser observados bajo una consideración religiosa que los aproxima a la divinidad mediante el exceso físico. El éxtasis religioso es al cuerpo lo que el éxtasis físico es al espíritu.

Personalmente, entiendo lo sublime como aquella situación en la que momentáneamente habita en nosotros algo de lo que suele rebasarnos, generando una experiencia que exige ser completada con ideas. La naturaleza, pero también la música de Brahms o los lienzos de Mark Rothko pueden sugerir esta aproximación a algo que nos supera y que al mismo tiempo comprendemos. Esta comprensión da lugar a profundas meditaciones que tienen que ver con el sentido de la vida, la grandeza del mundo en el que vivimos o de nuestra capacidad para vivir sentimientos que aun no conocíamos.

Como se verá más adelante, esta formulación tiene que ver con la lectura de la filosofía de Kant, según la cual una idea no acepta ser presentada. Con esta definición él excluye el tema de la obra de arte del horizonte de lo sublime, porque ¿cómo podrá serlo la obra que se encuentra sometida a las categorías espacio-temporales? Atendiendo a esta problemática, uno de mis objetivos centrales fue el de cuestionar que el momento sublime sólo explique nuestra pertenencia al mundo moral, como creyó Kant al fundamentar en esta cualidad su visión de lo sublime. Al preguntar por esta posible poética de lo sublime discuto la exclusión sostenida por la *Crítica del juicio* entre arte y sublimidad según la cual no es posible manifestación alguna de lo sublime, porque con esta palabra se quiere indicar el acceso a algo que reside *más acá* del mundo de las formas: un estado de ánimo, una idea, una *weltanschauung*, pero no un objeto. Lo sublime es *transcendental*, es decir, responde a un acuerdo de las facultades humanas de conocimiento y no a las formas perceptibles. Según mi hipótesis, es posible pensar la dimensión artística de lo sublime ya que, aún cuando no sea predicado de ningún objeto externo, se asocia a la experiencia que surge en vivencias algunos momentos del arte.



Al defender la idea de que lo sublime es también una vivencia estética o religiosa, quiero subrayar que aún aceptando el argumento que prohíbe aplicar este adjetivo al objeto, algunos fenómenos del arte no se explican más que tomando en cuenta la búsqueda de una emoción diferente a la de lo bello. En Kant se advierte ya la idea de que, mientras lo bello se ubica en la dimensión humana, lo sublime es una ruptura del ámbito seguro de lo bello, pero su primordial interés es voltear hacia la razón práctica y restringir el uso de este concepto al contenido moral de las ideas suscitadas por lo sublime.

Pero con la extraña relación entre mundo y pensamiento de lo sublime, se funda un espacio propio, un lugar familiar a la religión, la poesía, y, ¿porqué no?, a la filosofía. Respecto a estas dos últimas, un ensayo de Eduardo Nicol recuerda, precisamente, que ambas son formas de hablar sublimes: “*Sublime* es elevar al nivel máximo la propia sublime facultad de hablar y lo que hacen la poesía y la filosofía no es más (ni menos) que una sublimación del lenguaje vulgar.”<sup>1</sup> No es del todo incorrecto entender lo sublime como un *sentimiento filosófico*. De acuerdo a Aristóteles, el momento filosófico surge del asombro. Este asombro primordial se acompaña de la idea de buscar la salida de la caverna; es el momento que nos permite ver más allá de la ‘radiante atmósfera de luces’, engañoso espejo del que habla José Gorostiza en *Muerte sin fin*.

Siguiendo estas consideraciones, el espíritu que anima la tesis es el de darle un giro a la teoría de Kant y vincularla con otra gama de experiencias que, si bien no la contradicen, si nos permiten ampliarla. Para formular esta idea, me he apoyado en algunos momentos en que la filosofía ha mirado hacia lo sublime para indagar por sus principales características. Debido a este complejo temático en el que se mueve la reflexión sobre lo sublime, además de la kantiana atiendo otras posibilidades que incluyen algunas propias y modestas propuestas.

La organización estructural es la siguiente: comienzo con un recorrido por algunas consideraciones teóricas prekantianas de lo sublime. Algunos pasajes de la *Poética* de Aristóteles, el tratado griego *Sobre lo sublime* -atribuido a Longino- y la *Indagación filosófica*

---

<sup>1</sup> Cf. NICOL, E.: *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*. UNAM 1990

sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello de Edmund Burke, nos acompañarán en esta parte en la que advertimos un tratamiento de lo sublime como una cualidad artística y psicológica. Aristóteles, sin referirse directamente a lo sublime, nos ofrece una conjunción de ambas en su tratamiento de la emoción trágica que resulta asombrosamente semejante a lo sublime. El tratado griego *Sobre lo sublime* constituye un imprescindible estudio sobre lo sublime en la retórica y en la poesía. La *Indagación* de Burke, por su parte, resulta una explicación psicológica esclarecedora de la relación entre lo sublime y el placer que paradójicamente encontramos en aquello que causa horror y lo relaciona con el instinto de supervivencia. Esta parte prepara el terreno para la discusión crítica de la interpretación de Kant sobre la filosofía de lo sublime. Para entenderla con claridad, presento un estudio de estética, juicio reflexivo y sublimidad acompañada de un breve ensayo acerca del arte sublime.

Schopenhauer, quien junto con Schiller fue uno de los primeros filósofos en continuar la interpretación de lo sublime según Kant, acompaña la exposición de la teoría kantiana porque aportan importantes variantes, pero no son estudiados específicamente. Esto si ocurre con la interpretación religiosa que lleva a cabo Rudolf Otto y la confrontación entre la teoría de 'aura' en Walter Benjamin. Para Rudolf Otto lo sublime se aproxima a lo religioso, pero no es posible pensarlos como conceptos idénticos: lo sublime es una categoría profundamente racional mientras que la vivencia religiosa se define por su ruptura, al menos momentánea, de elementos racionales. La concepción de *aura* en Walter Benjamin sitúa a la obra de arte en el contexto histórico de la modernidad. Kant subraya la necesidad de que el arte posea *espíritu* para ser considerado bello. Benjamin, por su cuenta, considera que el arte debe mostrar *aura* y asegura que en nuestra era de reproducción técnica, el arte ha perdido este carácter aúrico. Mi objetivo en esta parte final es entender la teoría de *aura* como una *recuperación* del objeto exterior, que en el tratamiento de Kant desaparece. Finalmente, en las conclusiones ubico las perspectivas aquí estudiadas y expongo algunas últimas consideraciones personales.

## PRIMERA PARTE: LA ANTIGUA VOZ SUBLIME

Los diversos significados de sublime son lo grande, lo majestuoso, lo excelente, la eminencia. También en latín por *sublime* se suele entender un eufemismo de 'aire'. Está formado por el prefijo 'sub' (debajo, después) y 'limis' (límite): 'después del límite' o 'debajo del límite'. Esta aparente contradictoria entre la idea de estar por debajo y después del límite se aclara otra acepción *sublimis* al estar muy cerca de 'limus': 'limo, barro, lodo'. 'Sublime' puede ser entendido como aquello que se encuentra más allá de nuestros límites perceptibles, 'más allá del límite' o 'por debajo del lodo'. Pero, ¿cómo puede ser al mismo tiempo elevado y excelso lo que está por debajo del lodo? Esto se debe a que lo genuinamente sublime observa un aspecto muy sencillo: como lo trágico y el sentimiento religioso, no implica un movimiento de elevación sin antes suponer un descenso al *corazón de las tinieblas*. Lo verdaderamente sublime implica una *descensus ad inferos*, una visita al reino amenazante que rebasa a lo humano.

La literatura describe este movimiento en *La Odisea*, en *La Eneida* o en el poema babilónico *Gilgamesh*.<sup>2</sup> El 'descensus' de la experiencia sublime, subraya el movimiento de repulsión que conlleva la vivencia sublime. La *Comedia* de Dante es el ejemplo típico: una elevación precedida de un descenso. Lo sublime mantiene una relación cercana con esta idea del descenso porque no se trata de una emoción serena, sino de un *stordimento d'animo* -para utilizar la expresión del Dante<sup>3</sup>- que llega con el registro emocional de una violencia a la imaginación. De esta peculiaridad se extrae la conclusión de que el hombre posee una extraña capacidad intelectual para trascender los límites que su propio intelecto ha creado.

En términos kantianos, esta violencia surge por la incapacidad de aprehender con la imaginación algo grande por sobre toda comparación que origina sentimientos encontrados

---

<sup>2</sup> Este canto, conservado en tablas cuneiformes, cuenta la visita de Gilgamesh al inframundo en busca de la planta de la juventud que le roba la Serpiente Primordial. Cuando regresa del inframundo asume su condición mortal con lo que se completa su humanización *Gilgamesh (o la angustia por la muerte)*. Traducción directa del Acadio, Introducción y notas de Jorge Silva Castillo. Colegio de México, 1995.

de temor y placer. En lo sublime hay una línea que se diferencia de la cotidiana relación con nosotros mismos y con el mundo; es una vivencia que nos hace pensar en una confrontación de los límites. En la estética de Kant, paradójicamente, el concepto de *límite* corresponde al concepto de infinito que se alcanza con la razón pero no con la imaginación. Ante lo sublime, surge un sentimiento de dolor por la inadecuación de la imaginación en la apreciación estética de las magnitudes. Al mismo tiempo es un placer por encontrar toda medida de la sensibilidad inadecuada a las ideas de la razón. La alternancia de la impotencia de la imaginación para alcanzar el límite, y el placer de darnos cuenta de la libertad moral, de la capacidad de la razón para oponerse a la naturaleza, es lo que provoca el sentimiento sublime.

La relación entre filosofía y sublimidad se explica todavía mejor si se recuerda la extraña relación que 'sublime' guarda etimológicamente con la palabra 'umbral' a partir del término, hoy en desuso, '*limen*'. De hecho, un diccionario serio, no presenta una entrada para el concepto 'Sublime', sino que nos envía a la voz *umbral*, sustantivo latino involucrado en la construcción gramatical de 'sublime'; 'sublime' adquiere, así, el equivalente poético de 'estar ante el umbral', y, más aun, casi en el umbral.

El diccionario francés *Littre*, nos muestra algunos de los usos más sorprendentes del concepto en torno al cual construyo esta tesis: 1) *Músculos sublimes*: músculos superficiales por oposición a los músculos profundos. 2) *Respiración sublime*: la que es vigorosa y se acompaña de movimientos en las alas de la nariz y la elevación del tórax; por último, la más extraña de todas, 3) *sublime* es el nombre dado en París a los obreros que no hacen nada de provecho, pero se entregan a la bebida, contraen deudas que no pagan y se precian de sus vicios y su pereza. Además, se utiliza la palabra 'sublimismo' para designar esta característica. Asombroso, porque en cada una de esta pluralidad de voces se enriquece el intento por desarrollar este concepto de tan difícil precisión. Los músculos superficiales son los que están a la vista del observador, lo que nos lleva a pensar, nuevamente, que no hay nada más sublime que el cuerpo humano; la segunda definición es una manera hermosa de

---

<sup>3</sup> Aligieri, D. *Convivio* IV, XXV5 en *Opere Minori* I n. Milan 1988

definir la vivencia sublime desde la fisiología como un profundo respirar. La tercera definición mantiene un tinte irónico al identificar como 'les sublimes' justo a quienes menos parecen merecen este título.

La terminología de Freud utiliza 'sublimación', en un sentido técnico, para referirse a la transformación de los impulsos en actividades psíquicas superiores como la producción artística. Esta concepción de sublimación freudiana, según Grube, ya está presente en Platón.<sup>4</sup> También lo está en la formulación que Schiller llevó a cabo en su lectura de lo sublime según la tercer *Crítica*.

La vida humana, ese breve y milagroso parpadeo en la callada noche de los tiempos, es como el poema: una excepción temporal al silencio eterno. Y tal vez el habla sea el primer acto humano susceptible de caer en *hybris*: la desmedida empresa de querer encerrar la vastedad del mundo en nuestras efímeras palabras; pero también hay un sublime origen de la palabra. En el principio, el verbo reveló esta sublime esencia de la poesía. Fausto, en el drama goetheano lo sustituyó por el principio de la acción que nos permite *situar* a lo sublime en un espacio: el escenario trágico. El siguiente apartado es una dilucidación teórica de este concepto situándolo en el horizonte de la tragedia griega. Es innegable en las páginas de *La Poética* de Aristóteles el desarrollo de elementos substanciales para una filosofía de lo sublime, aun cuando su autor no utiliza este adjetivo. No pretendo igualar las nociones de tragedia, destino con sublimidad. No son lo mismo, pero mantienen vínculos muy cercanos que, a pesar de sus diferencias, son susceptibles de convivir en una misma lectura.

### 1.1 El arte trágico y la sombra de lo sublime

El tema de la distancia entre el hombre y los límites aparece con frecuencia en la tragedia griega. La conciencia de su ruptura por *hybris*, intemperancia,<sup>5</sup> atormenta al protagonista y la cultura griega consideraba a esta desmesura como un mal. La embriaguez o la lascivia

---

<sup>4</sup> G.M.A. Grube: *Plato's thought*, pp 129 - 149. Asimismo, W. Jaeger llama a Platón el padre del psicoanálisis, sobre todo cuando analiza los sueños del tirano y penetra en el campo de lo subconsciente con complejos como el de Edipo *Paideia*, vol. II, p. 418

son producto del apetito desmesurado y su contrario es identificado por Aristóteles como *frónesis*,<sup>6</sup> la prudencia, el saber práctico. No es lo mismo *hybris* que *hamarthis*, la ignorancia de algo substancial para evitar la desgracia, pero son conceptos cercanos. *Hamarthis* es producto del desconocimiento y el equívoco que desata la acción trágica. La música, pero especialmente la tragedia –según Aristóteles– despierta simultáneamente la calma y el desenfreno, el temor y la compasión, cuando el drama presenta situaciones en las que hombres y mujeres sufren por *hamarthis*.<sup>7</sup> La finalidad que persigue es la purificación (*cathársis*), que se consigue sólo si el temor es acompañado de una compasión por la desgracia ajena.<sup>8</sup>

La tragedia es la imitación de una acción elevada y completa en sí misma, con un lenguaje agradable y lleno de bellezas; es llevada a cabo por personajes en acción que, moviendo a compasión y temor, origina en el espectador la purificación propia de tales estados de ánimo.<sup>9</sup>

Para Aristóteles, el arte (*techné*), es un saber práctico, la acción de la inteligencia sobre la materia.<sup>10</sup> Su idea del arte remite a aquella narración de J. L. Borges, *La rosa de Paracelso* en la que un viajero pide al maestro que le revele los secretos de la alquimia. “Quiero que me enseñes el Arte”.<sup>11</sup> Todo arte supone la transformación de la materia sensible con una finalidad estética. Todo arte es también una práctica, un oficio. Aristóteles lo entiende como un grado inferior de conocimiento humano, después de la sensación, la memoria, la experiencia, los conceptos universales y la ciencia.<sup>12</sup> Cada uno supone y supera al anterior. El arte se define por la capacidad de imitación (*mimesis*); el arte trágico (o *drama*; del ático ‘*prattein*’, actuar) es un caso especial de la *mimesis*: *mimesis praxeos*:<sup>13</sup> imita una acción y no

---

<sup>5</sup> Platón, *Fedro* 237d, *Critias* 121 y *Timeo* 24a-25d.

<sup>6</sup> Aristóteles. *Ética Nicomaquea* V,8, 1141. A menos que se indique lo contrario, cito la traducción de Francisco P. de Samaranch para la editorial Aguilar. Obras. Madrid 1982.

<sup>7</sup> *Retórica*, 1374b 6

<sup>8</sup> *Poética* 6 1449b.

<sup>9</sup> *Poética*. *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ética Nicomaquea* VI, 4.

<sup>11</sup> Borges, J. L. ‘La rosa de Paracelso’, en *25 de Agosto de 1983 y otros cuentos*. Siruela 1983

<sup>12</sup> *Metafísica* 980b 26- 982a 27-29, *De anima* 415b 24.

<sup>13</sup> *Poética* 1447a

un carácter (*ethos*): “Sin acción no puede haber tragedia, mientras que sí la podría haber sin caracteres”.<sup>14</sup> Lo extraordinario del personaje trágico es que lo irremediable de su situación está reflejada en el mito.

El elemento más importante es la organización de los acontecimientos. Porque la tragedia no es una representación de seres humanos, sino de la acción, y el curso de una vida. Y la *eudaimonía* y su contrario consisten en acción, y el fin es cierta clase de acción, no una característica. Según sus caracteres, los individuos son de tales y cuales características. Pero es según sus acciones como viven bien o su contrario.<sup>15</sup>

Lo trágico es la imitación de una acción en un tiempo que debe “circunscribir su acción en los límites de única revolución solar, a diferencia de la épica que no presenta límites de tiempo”.<sup>16</sup> El protagonista de la tragedia no debe ser ni muy bueno, ni muy malo, sino “un hombre común y corriente”<sup>17</sup> para parecer cercano a nosotros y conseguir con ello despertar la compasión al verlo abatido por la desgracia. En Libro VII de la *Poética*, Aristóteles entiende que las partes del poema trágico deben estar *orgánicamente* enlazadas.

‘La tragedia completa tiene un inicio, un desarrollo y un desenlace, pero se trata de una organización integral como la de todo ser vivo’.<sup>18</sup> Como en todas las demás artes, la unidad de la tragedia resulta de la unidad del objeto. Es necesario que las partes estén ensambladas de tal manera que, si se traspone o se suprime una de ellas, quede roto y trastornado el todo; lo que se puede añadir o dejar de añadir no forma parte del todo.<sup>19</sup>

El poema trágico se compone de seis partes: mito (el alma de la tragedia), carácter, lenguaje (verso o prosa), pensamiento (*diánoia*), escena (*opsis*) y coro (*melos*);<sup>20</sup> Aristóteles no profundiza en estos dos últimos componentes de la tragedia. Nietzsche, en cambio, considerará al coro como el elemento substancial de la tragedia, más importante incluso que la acción. Según este imprescindible filósofo, el coro no es el proletariado, como creyó Marx, sino “la única realidad. De él surge la imagen. La tragedia es en su origen sólo coro y no

---

<sup>14</sup> *Poética* 1450a. P. 1120

<sup>15</sup> *Poética* 1450a

<sup>16</sup> *Poética* 1449b

<sup>17</sup> *Poética* 1452b

<sup>18</sup> *Ética Nicomaquea* 112b

<sup>19</sup> *Poética* 1451a

<sup>20</sup> *Poética* 1450a

drama. Genera de sí la visión y habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra".<sup>21</sup>

Aristóteles, en cambio, le otorga al coro una función accesoria y sobresale la individualidad del héroe trágico que nos conduce a un pensamiento metafísico: "La necesidad es más fuerte que el más fuerte. En contra de la necesidad, en contra de su fuerza, nadie puede pelear y vencer."<sup>22</sup> La teoría aristotélica que describe un sentimiento de entusiasmo trágico, aún con el racionalismo que se le reprocha, amplía la percepción de la sensibilidad en el campo estético.

Sería preferible que lo trágico fuera una propiedad del arte y no de la vida, pero esto no es así: todo acto es irreversible. En la vida diaria, lo trágico adquiere una connotación negativa, degrada al sujeto por un acontecimiento funesto. No hay un goce o una purificación en tal caso. En el teatro, en cambio, los espectadores asisten a la representación de tal degradación. El teatro establece una distancia entre la acción y nosotros y con ello la capacidad para transfigurar la experiencia del sufrimiento ajeno en autoconocimiento gracias a la contemplación reflexiva. Los espectadores están a salvo y pueden soportar el sufrimiento; se trata de una piedad y un temor imaginarios pero que deben ser contemplados *como si* fueran reales. Al respecto dice Edmund Burke, de quien más adelante hablaremos más detenidamente: "Nos equivocamos si atribuimos nuestra satisfacción en la tragedia a la idea de que es un engaño que no representa la realidad: cuanto más se acerca a la realidad y cuanto más nos aleja de la idea de ficción, más perfecto es su poder".<sup>23</sup>

Para encontrar placer en lo que se presenta adverso es necesario considerar una distancia entre el sujeto y el objeto: el espacio de la contemplación, la distancia que permite reflexionar y que se presenta tanto en la tragedia como en el sentimiento sublime. A diferencia de Kant, Aristóteles no considera lo sublime con relación al resguardo frente al peligro natural, pero si reconoce la importante característica del estar a salvo. Tampoco encontramos en *Poética* caracterización alguna de 'sublime', pero la cathársis ofrece vínculos

---

<sup>21</sup> Nietzsche, F · *El nacimiento de la tragedia*. Anaxa 1973, p.85

<sup>22</sup> Kott, J. *El manjar de los dioses* Era 1970, p. 21

<sup>23</sup> *Indagación..* p. 35-36



con este concepto en tanto que la tragedia acepta la idea de lo que rebasa la medida humana como un elemento fundamental para lograr el efecto deseado por el poeta. No es la belleza la que hace posible esto. Lo bello es limitado: "Las formas supremas de lo bello son la conformidad con las leyes (*taxis*), la simetría y la determinación".<sup>24</sup> Estas categorías aristotélicas posteriormente encuentran en Tomás de Aquino ecos cuando adjudica a la belleza tres cualidades específicas: integridad, armonía y *claritas*, luminosidad.<sup>25</sup> Esta es la tipificación clásica de la belleza: lo ordenado de acuerdo a un principio de la razón. Lo sublime, en cambio, se refiere a lo ilimitado, al arrobamiento, al éxtasis; los sentimientos de la tragedia, por lo tanto, están más relacionados con lo sublime que con lo bello, algo que Schopenhauer reconoce:

Nuestro placer en el *dramma* no pertenece al sentimiento de lo bello, sino al de lo sublime; más aún, dicho placer es el grado supremo de este sentimiento. En efecto, del mismo modo que a la vista de lo sublime en la naturaleza nos deshacemos del interés de la voluntad para comportarnos de manera puramente intuitiva, así en la catástrofe trágica nos deshacemos de esta misma voluntad de vida; se nos hace evidente, más que nunca, la idea de que la vida es un sueño opresor del que debemos despertarnos.<sup>26</sup>

Lo bello es accesible con facilidad; lo sublime exige un esfuerzo. En lo sublime no es posible de encontrar sentido a la experiencia mas que con la llegada de una idea filosófica de organización sistemática del todo. En lo trágico hay una sublimación racional de lo insoportable que también aparece marcadamente en el pensamiento de la tercer *Crítica* de Kant: se vive el temor al ponernos imaginariamente en la misma situación del protagonista y se vive la piedad que despierta la desgracia inmerecida que el otro sufre. Hay un parlamento de Joyce en el que define el terror y la piedad trágicas:

Aristóteles no ha definido la piedad ni el terror.<sup>27</sup> Yo sí. Para mi piedad es el sentimiento que paraliza el ánimo en presencia de todo lo que hay de grave y constante en los sufrimientos humanos y lo une con el ser paciente. Terror es

---

<sup>24</sup> *Metafísica*. XII, 3, 1178.

<sup>25</sup> Cf. Bayer, R: *Historia de la estética* FCE 1965, p. 90

<sup>26</sup> Schopenhauer, A. *Schopenhauer en sus páginas* Selección y notas de Pedro Stepanenko. FCE 1992.

<sup>27</sup> En un segundo libro de *poética*, Aristóteles explicaba el sentido de la catharsis y el espíritu de la comedia, pero se ha perdido.

el sentimiento que paraliza el ánimo en presencia de todo lo que hay de grave y constante en los sufrimientos humanos y lo une con la causa secreta.

La emoción trágica, efectivamente, es una cara que mira en dos direcciones: hacia el terror y hacia la piedad, y ambos son fases de ella. Habrás visto que uso la palabra paraliza. Quiero decir que la emoción trágica es estática. O más bien, que la emoción dramática lo es. Los sentimientos excitados por un arte impuro son cinéticos, deseo y repulsión. El deseo nos incita a la posesión, a movernos hacia algo; la repulsión nos incita al abandono, a apartarnos de algo. Las artes que sugieren estos sentimientos, no son, por tanto, artes puras.<sup>28</sup>

*Paciencia y causa secreta* son una hermosa y precisa manera de comprender el aprendizaje trágico. En contra de la creencia de Goethe, esta purificación la llevan a cabo los espectadores y no los actores.<sup>29</sup> Según Cappelletti, es necesario distinguir entre el concepto aristotélico de cathársis y las interpretaciones anacrónicas que lo relacionan con la medicina o de aquellas que la identifican con una purificación exclusivamente estética. Según la llevada a cabo en el siglo XVII, la tragedia purifica *todas* las pasiones; según Aristóteles la tragedia es la purificación exclusiva del temor y la piedad. Tampoco hay que confundir *cathársis* con el concepto estoico de la virtud, según el cual la purificación trágica es la *negación* de las pasiones; una línea semejante, continua Cappelletti, la presenta la interpretación hedonista, según la cual la purificación proviene de una *disminución* de la compasión y el temor. El placer es, según Aristóteles, *consecuencia* de la purificación: “cada placer corresponde a un acto realizado”.<sup>30</sup>

La cathársis se produce por una elevación de lo singular a lo universal, un temor y una compasión *ideales*, mediante la cual es posible comprender intelectualmente las pasiones mediante la contemplación y la identificación entre el espectador y el sufrimiento del protagonista: “Quien sea capaz de contemplar las pasiones *sub specie aeternitatis*, es decir, en su esencia, en lo que tienen de necesario y universal, se olvidará de sus propias pasiones y podrá reemplazar la inquietud y el dolor que estas le causan por la serenidad y el gozo

---

<sup>28</sup> Joyce, *J. Portrait of the artist as a young man*. Secker & Warburg 1990, 243 y ss. La traducción de Damaso Alonso es excelente salvo por el título; debe ser *Retrato del artista como un hombre joven*

<sup>29</sup> Cf *Poética*. Traducción del griego, introducción y notas de Angel J. Cappelletti. Monte Avilá 1990, p. xviii

<sup>30</sup> *Ethica Nicomachea* 1175b, *Rhetorica* 1370a

que da el conocimiento puro”.<sup>31</sup> Esto se explica mejor cuando se recuerda que ‘teatro’ y ‘teoría’ tienen su mismo origen etimológico.<sup>32</sup>

La identificación entre el protagonista y el espectador (compasión) es substancial para conseguir la cathársis. Esto se vuelve más claro en el análisis de lo sublime según Kant, en donde también hay una transición del temor al goce. En la experiencia de lo bello, la ‘conformidad a fin’ de la representación es un reflejo de una ‘conformidad a fin’ subjetiva.<sup>33</sup> Cuando la naturaleza salvaje nos impide pensarla de acuerdo a este principio de conformidad, reflejamos en nosotros mismos el desacuerdo y se vive un dolor por la incapacidad de abarcar la totalidad de la experiencia. La naturaleza nos confronta con nuestra impotencia provocando terror y no hay peor tormenta que la tormenta interna. Pero “donde hay peligro crece lo que nos salva”, como escribió Hölderlin.<sup>34</sup> La angustia nos obliga a buscar el acuerdo más allá de la representación; el respiro de alivio llega cuando la razón nos permite pensarnos como seres pertenecientes a un *dominio* más grande que el de la naturaleza y que no puede verse afectado por la violencia: el dominio moral. Según el análisis aristotélico, el enlace entre nosotros y el protagonista despierta temor y piedad cuando reconocemos *hamarthisia*, la desgracia que sobre él se cierne injustamente.

Este reconocimiento, como el caso de lo sublime, es un hallazgo reflexivo que nos permite trascender la identificación con el protagonista y refugiarnos en un significado más amplio. De acuerdo a Aristóteles este significado lo ofrece la *eudaimonía*, la buena vida basada en la virtud.<sup>35</sup> Aristóteles y Kant describen una experiencia estética similar que trasciende las disposiciones cotidianas y que se resuelve en una experiencia de contenido moral que en ambos casos implica una transcendencia del dolor hacia una visión de nuestra situación práctica en el mundo.

Me interesa rescatar el sentimiento que Aristóteles asocia con lo trágico. La tragedia en verso es el único ejemplo aceptable, para Kant, en el que lo sublime puede ser unificado

---

<sup>31</sup> Angel Cappelletti en Op. Cit., p. xix.

<sup>32</sup> *Ibid*

<sup>33</sup> *Crítica del juicio* §76

<sup>34</sup> Hölderlin, F.: *Palmas en Poesía completa II*. Barcelona 1984, p. 141

<sup>35</sup> *Ética Nicomaquea* 1099a

con la belleza y representado sensiblemente por el hombre.<sup>36</sup> Lo sublime se relaciona con lo ilimitado, mientras que lo bello reside en la forma; pero el arte trágico despierta, mediante un acomodo bello de las palabras, el sentimiento de sublimidad. Entre lo trágico y lo sublime hay puentes que los unifican. La tragedia es sublime por un sentido de la persuasión que permite reunir retórica y poesía:

¿Qué es una retórica separada de la poesía? Es como una palabra sin alma, un logos totalmente exteriorizado; se conservan e incluso se consolidan las estructuras de la comunicación, sin que exista, sin embargo, nada que comunicar.<sup>37</sup>

Nada más grande en la consideración humana que el destino del que todos los seres humanos están llenos; nada más abismal que la resistencia del héroe trágico para no sucumbir ante los infortunios de ese destino. La audiencia se conmueve en esta ceremonia trágica gracias al reconocimiento de su persona con la desgracia en la que ha caído el héroe. Gianni Carchia propone entender 'persuasión' con un sentido *poético* que posteriormente será desplazado por una desvinculación entre retórica y poesía. Según este autor, lo sublime es inseparable de un proceso de racionalización del que ya aparecen rasgos en la *Poética*: "El desencanto racional del universo arcaico, al romper la unidad originaria entre poesía y persuasión, conduce a una visión instrumental del espacio retórico".<sup>38</sup> A diferencia de la retórica, que Kant censura por ser sólo una 'máquina de persuasión',<sup>39</sup> *phéito* persuade mediante el sentimiento y no la argumentación.

El espectáculo trágico revive el mito; la filosofía, en cambio, elige la vía de la reflexión lógica. Nietzsche señalará este repudio al pensamiento trágico, caracterizado en occidente por un privilegio de *logos* sobre *mythos*. La teoría de Aristóteles se sitúa, precisamente, en el paso que va de uno a otro. El pensamiento de la Escuela de Frankfurt cifrará todo el fracaso de occidente en este enfrentamiento entre razón y mito que conduce a una dicotomía entre ilustración y barbarie: ni la razón es capaz de abarcar la totalidad de la experiencia, ni el

---

<sup>36</sup> *Crítica del juicio* §52

<sup>37</sup> Carchia, G.: *Retórica de lo sublime*. Tecnos 1990, p. 21

<sup>38</sup> Carchia, G. *Op. Cit.*, p. 21

<sup>39</sup> *Crítica del juicio* §53

mito es *mentira*. Como defiende Mircea Eliade: "El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del tiempo, *ab initio*; relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio".<sup>40</sup> La historia desplazará a la tragedia hacia un olvido que la mantuvo latente en el *underground*. La racionalización de lo sublime que, en una fase más antigua de su uso procuraba hacer del habla una actividad con poderes arrebatadores, también caerá en un olvido que se prolonga tal vez hasta Dante.

No se puede decir que la experiencia trágica ha desaparecido con la interpretación kantiana de lo sublime; pero sí presenta una connotación distinta de la configuración arcaica de la retórica. El pensamiento moderno imagina un mundo limitado y apolíneo que vive el engaño de la luz solar como si fuera la única realidad. El pensamiento trágico procura, al contrario, unificar al hombre con las potencias terrenales, identificadas en el coro. Es el mundo dionisiaco de la noche, donde al voltear la vista al universo nos descubrimos irremediabilmente solos, pero con la convicción de estar cerca de algo misterioso. En la modernidad hay un marcado intento por humanizar las fuerzas que nos rebasan. En Kant estas fuerzas son subordinadas a la Idea. La razón ordena la representación y en esto se entabla una correspondencia cercana entre lo bello y lo sublime: ambos, en el fondo, son experiencias que se resuelven en una 'conformidad a fin subjetiva'.

Por más de una razón la 'Analítica de lo sublime' puede ser entendida como la disertación de Kant equivalente a la *Poética* de Aristóteles; en ambos filósofos hay una preocupación por entender dos sentimientos asombrosamente semejantes. Son aproximaciones filosóficas a dos sentimientos distintos pero igual de complejos, que se orientan hacia una solución ideal de la situación emocional; pero en eso no radica la *racionalización* que se adjudica a Aristóteles. Cuando Nietzsche dirige sus ataques más feroces contra el desencantamiento del mundo y el logocentrismo moderno, se refiere a un proceso histórico-cultural que ha derivado en una civilización autodestructiva. En Aristóteles y Kant se han visto estandartes apocalípticos del helado cálculo racionalista; se les adjudica el enfriamiento del fenómeno trágico y la transformación de la retórica antigua

---

<sup>40</sup> Eliade, M.. *Lo sagrado y lo profano* Labor, 1990, p. 84

en un pálido reflejo mecanicista, con la finalidad de culparlos por una excesiva racionalización de la experiencia. Pero podemos ver en sus libros inteligencias que pretenden analizar un fenómeno de la sensibilidad humana con pensamientos lógicamente articulados; la 'Analítica de lo sublime' de Kant *no es lo sublime*, de la misma forma que *La Poética* de Aristóteles *no es lo trágico*.

La filosofía debe penetrar en la poesía, procurando captar su esencia. La poesía no debe, ni puede, ni necesita penetrar en la filosofía. La poesía es otra cosa y mantiene su autonomía.<sup>41</sup>

Ambos pertenecen al reino teórico, cuya aproximación al fenómeno trágico o sublime no puede ser de otra forma que racional. La racionalización de dichas categorías se sitúa en otro plano y, como se verá más adelante, en Kant asistiremos a un ensayo particularmente interesante por hacer de la experiencia sublime una experiencia exclusiva de la razón.

Lo sublime como lo trágico no es exclusivamente una categoría estética sino de fuertes implicaciones morales, porque en ambas esferas existen elementos en los que está en juego, no sólo el goce, sino la reflexión sobre el bien y el mal, el destino y la libertad. Pero no es tan fácil ver las diferencias como las similitudes. Estas inquietudes se reflejan en las preguntas que al respecto establece Hartmann: "¿Cómo puede darse lo sublime en la pasión? ¿Cómo puede ser sublime lo malo moralmente? ¿Cómo puede ser sublime un mero destino humano? ¿Cómo pueden ser sublimes la culpa y la debilidad humanas?"<sup>42</sup> Las respuestas están sugeridas más arriba cuando mencioné de la distancia que hay entre el *espectáculo* trágico y lo trágico. Lo sublime es la grandeza humana a la que lo trágico nos aproxima por presentar situaciones que cuestionan precisamente tal grandeza, pero no son lo mismo. Hartmann postula que lo trágico es una de las posibilidades de lo sublime, pero, desde luego, no son términos intercambiables:

Lo trágico mismo no es lo sublime. Cuando se juntan ambos en una figura, no se encuentran en los mismos rasgos: lo sublime está en la fuerza continua y sobre humana, en la inmediatez, honradez, la seguridad y calma serenas; lo trágico en el engaño al que se entrega y en las consecuencias de la propia

---

<sup>41</sup> Nicol, E. Op. Cit., p. 90.

<sup>42</sup> Hartmann, N. *Estética* UNAM 1977, p. 448

culpa. Si bien estas consecuencias hacen aparecer aquella sublimidad, lo grande y apasionante no está en ellas; y lo trágico se mantiene en cierta oposición a lo sublime. Es este un rasgo que se adhiere a todo lo estético trágico.<sup>43</sup>

Incluso se puede estar de lado trágico y no del lado sublime, tanto como ver una *tragedia de lo sublime*: la pérdida original del éxtasis al que conduce lo trágico en nombre de la racionalización de esta persuasión. Se trata del camino que va de lo sublime tal como lo entiende Longino a lo sublime tal como lo entiende Kant. Esto conduce a la situación de elegir entre estar contra lo sublime y estar contra *alguna* lectura de lo sublime. Nietzsche es un ejemplo pragmático que se encuentra en el primer caso pero que pudo haberse situado en el segundo. Su defensa de los instintos lo acercan a una visión arcaica de lo sublime.

Tampoco suena descabellado aproximar a lo bello con la experiencia brillante de lo apolíneo y a lo sublime con el hombre dionisiaco; pero esta transformación que presupone el coro no aparece en lo sublime moderno donde hay, más bien, una autoafirmación del yo frente a la naturaleza. En el *Zaratustra*, por eso, se pronuncia contra el sublime que "no en la saciedad debería callar y sumergir su ansia: ¡sino en la belleza!".<sup>44</sup> Como el de los autores de *Dialéctica de la Ilustración*, su ataque se dirige contra el mecanismo sobre los instintos que se traduce en una pérdida de la vivencia del mundo: la felicidad sublime "debería oler más a tierra que a desprecio de la tierra".<sup>45</sup>

El pensamiento crítico de la escuela de Frankfurt detectó una irremediable lucha entre mito y razón, pero no en la conciencia subjetiva del conflicto trágico, sino el desenvolvimiento de la dialéctica occidental; su pensamiento está impregnado por la tragedia de lo sublime en la que *mito* es desplazado por *logos*. La organización del mito en el poema es un síntoma de esta racionalización. La consecuencia es la mito-logía: "Cantar la ira de Aquiles constituye una estilización nostálgica de lo que no se deja ya cantar".<sup>46</sup> Según estos autores, Ulises representa al héroe moderno por excelencia. Recordemos su historia. Antes de que se embarque rumbo a la isla de las sirenas, Circe lo persuade de amarrar su

---

<sup>43</sup> Hartmann, N. Op. Cit., 451

<sup>44</sup> Nietzsche, F.. *Así hablo Zaratustra* Alianza, 1990, p. 174

<sup>45</sup> *Ibid*

cuerpo y censurar los oídos para *mirar sin sucumbir* -mecanismo de lo sublime que también recorre el pensamiento de Aristóteles, Hume, Burke, Kant, Freud, y contra el que Nietzsche se pronuncia cuando sentencia que la tragedia desaparece con el predominio de la imagen. El ocultamiento del coro trágico silencia la voz de la tierra, de cuya persuasión debe huir el héroe. Domina y engaña a las sirenas, al precio de dominarse y engañarse él mismo. *Dialéctica de la Ilustración* encuentra en este ejemplo, el mecanismo con el que la modernidad ha dirigido sus fuerzas para dominar la naturaleza y desencantar el mundo.<sup>47</sup> Estas críticas nos llevan a pensar que lo sublime en la modernidad es hasta cierto punto solipsista en tanto que no hay una experiencia colectiva como en la tragedia; en la filosofía de Kant hay una conciencia moral que se deriva de la experiencia de lo sublime y una racionalización extrema que desvanece el mundo.

Franz Kafka prevé una interpretación del mismo episodio de *La Odisea* donde las sirenas tienen un arma aún más terrible que su canto: su silencio.<sup>48</sup> Ulises protege sus oídos con cera para engañarlas; ellas, intrigadas por su ardid, deciden guardar silencio mientras pasa la nave. “Pero Ulises, por así decirlo, no oyó su silencio; creía que cantaban, sólo que él se veía librado de oírlas. Vio primero, fugazmente, las torsiones de sus cuellos, la honda respiración, los ojos arrasados en lágrimas, la boca entreabierta, y creyó que todo esto formaba parte de las arias que, sin ser escuchadas, resonaban y se perdían a su alrededor. Pero pronto todas las cosas rebotaban en su mirada abstraída; era como si las sirenas desaparecieran ante su resolución, y justamente cuando más cerca estuvo de ellas, ya nada sabía de su presencia”.<sup>49</sup> Esta desoladora imagen que propone Kafka, recuerda que toda voz está rodea de silencio y que tal vez lo que verdaderamente quiere decir el poeta permanecerá siempre invisible, en el instante anterior a comenzar el descenso con el lápiz por la página en blanco.

---

<sup>46</sup> Horkheimer, M. & Adorno, T.W.. *Dialéctica de la Ilustración* Trotta 1994, p. 97

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 110

<sup>48</sup> Kafka, F.. ‘El silencio de las sirenas’. En Borges, J L y Bioy, A *Cuentos breves y extraordinarios* Losada 1994, p. 84

<sup>49</sup> *Ibid.*



Cuando era niño  
un dios a menudo me salvaba  
del griterío y la palmeta de los hombres.  
Así, jugaba tranquilo y sin temor  
con las flores del soto,  
y las brisas del cielo  
jugaban conmigo

Comprendía el silencio del Éter,  
pero jamás entendí las palabras del hombre.<sup>50</sup>

El olvido de la voz del mito detectado en la época, orilló a Hölderlin a volcarse en su interior. La memoria es la casa del arte; sus hijas, las musas fabulan la historia, como decía Blake. El arte aspira a lo intemporal, al pozo insondable del pasado.<sup>51</sup> La memoria es el paraje donde el poeta descansa y en donde encuentra la arcadia perdida que el mundo no ofrece. En el siguiente apartado, ensayaré la recuperación nostálgica de este mundo perdido en la propuesta retórica de un texto de la antigüedad que propone devolver esta dimensión mágica a la palabra, este poder de persuadir antes de la lógica y el razonamiento deductivo. La *retórica poética*, que persuade por el camino del éxtasis y en donde se percibe que la distancia se acorta con relación a lo trágico. El poeta 'poseído de un furor báquico' está frente a nosotros, frente a frente. Encarna la 'naturaleza desencadenada', como el actor trágico; esta distancia también puede ser disuelta en el goce de la literatura, que abre las puertas de la investigación de lo sublime hacia la crítica literaria y la hermenéutica. En la lectura, la distancia se borra por completo; la mirada se aproxima a las páginas del libro para encontrarse con ella misma reflejada en conceptos inteligibles; palabras vivas. Leer, aún en el espacio más seguro, no dejara de provocarnos la sensación de estar siendo observados, ¿por el libro?, ¿por las paredes?, ¿por el autor? ¿por nuestros ojos? Nunca lo sabremos, pero es *como si* no estuviésemos solos.

---

<sup>50</sup> Hölderlin, F. Op. Cit., *Cuando era niño*. Pág. 105

<sup>51</sup> Hölderlin pudo haber respondido como cuando preguntaban su edad a la poeta Guadalupe Amor "Tengo 2,500 años más la antigua Grecia que prefiero ocultar".

## I.2 Poesía, retórica y sublimidad

La racionalización del sentimiento de sublimidad que se deriva de la interpretación aristotélica de la tragedia no impide ver en ella la posibilidad de una experiencia espiritual a partir de la conciencia de la desgracia. Sin embargo, la sistematización aristotélica, en la que el coro y la música se ven desplazados de su importancia original, conduce a una diferencia: el habla pierde alcance en nombre de la imagen y el temor significación religiosa en nombre de la ciencia. Un ejemplo de esto último lo expone en *La naturaleza de las cosas* cuando Lucrecio explica la función esclarecedora de la ciencia frente a la oscuridad de los mitos y el temor religioso:

Preciso es que nosotros desterremos,  
estas tinieblas y estos sobresaltos,  
no con los rayos de la luz del día,  
si no pensando en la naturaleza.<sup>52</sup>

Lucrecio pretende desterrar el miedo a la muerte con una explicación racional, 'pensando en la naturaleza' y no sumergiéndose en su misterio. Este desencantamiento del mundo se determina por la búsqueda de un fundamento racional, no sólo en el ámbito humano, sino en toda la naturaleza. Sin embargo, contamos con un testimonio que nos da noticias de una concepción *viva* de la palabra, la 'palabra sublime': aquella que tiene el poder de conducir al éxtasis y de persuadir mediante la emoción con la que se pronuncia.

El interés por lo sublime en la modernidad, tuvo un resurgimiento en el siglo XVII a partir de la traducción hecha por Boileau de un escrito griego del siglo I a. C.: *Sobre lo sublime*.<sup>53</sup> Se trata de un comentario sobre un escrito perdido de Cecilio de Caleacte, también acerca de lo sublime. No se tiene certeza sobre el autor del manuscrito que se conserva, pero *Sobre lo sublime* se suele atribuir a Longino, uno de los primeros críticos que registra la historia y que, junto a Plotino y Orígenes, fue alumno de Ammonius, el filósofo de

---

<sup>52</sup> Lucrecio: *La naturaleza de las cosas* 147-150

<sup>53</sup> *Peri Hypsos*. 'De la altura' o 'De lo elevado' Traducir 'sublime' no sólo es más afortunado, sino el término latino al que se refiere el texto.

Aleandría. Debido a las confusiones que rodean al tratado, se suele citar firmado por Casio Longino, *pseudo* Longino, o con la L inicial.<sup>54</sup>

El tema de este libro es la literatura –poesía o prosa– y la técnica para conseguir un estilo verdaderamente sublime y no su opuesto: lo bajo, lo mezquino o lo superfluo; vicios que frecuenta el orador si no está poseído de este ‘verdadero furor báquico’.<sup>55</sup>

Es posible rastrear, desde nuestra perspectiva histórica, una diferencia entre este anónimo autor y Apolodoro y sus seguidores, que entendían la retórica como una ciencia en la que se podían, como explica Rosario Assunto, “fijar principios de valor científico, tales como que la persuasión ejercida por medio de la palabra debía ser lo más racional posible y actuar apoyada en hechos sin recurrir a la ilusión y a la sugestión; con argumentos y experiencias y no mediante el embelesamiento, la exaltación o el éxtasis”.<sup>56</sup> El tratado *Sobre lo sublime*, en cambio, manifiesta una idea de la retórica que mantiene las connotaciones religiosas y poéticas de su uso original. Se trata de un término retórico “en el que alcanza su cenit el máximo poder del escritor y del orador sobre sus oyentes”.<sup>57</sup> La verdadera retórica aparece como la capacidad de persuadir a la audiencia con un discurso capaz de presentar *pathos* y *megalophrosine* e inducir a los oyentes “no sólo a la persuasión, sino al éxtasis”.<sup>58</sup> Este tono llevó a algunos lectores modernos, como Schlegel o Dryden, a ver en el tratado *Sobre lo sublime* el origen de una teoría estética opuesta a la interpretación aristotélica del siglo XVI; según Schlegel, a diferencia de la explicación tecnicista, *Sobre lo sublime* propone una interpretación sentimental del arte y, con ello, una reivindicación de la fantasía sobre el entendimiento que lo aproxima directamente al romanticismo y a la ‘estética sensitiva’.<sup>59</sup>

Su defensa de un arte capaz de “elear nuestras almas a las más altas cimas” no impide, sin embargo, censurar el exceso, porque “la hinchazón es tan mala en los cuerpos

---

<sup>54</sup> No hay que descartar la posibilidad de que se trate de una broma de la historia y Longino (‘largo’) no es más que otro nombre para ‘sublime’.

<sup>55</sup> Longino, *Sobre lo sublime* III, 3. Tr. José García López, Biblioteca Clásica Gredos. Madrid, 1996

<sup>56</sup> Assunto, R.: *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Visor 1989, p. 17

<sup>57</sup> Carhu, G. Op. Cit., p. 111

<sup>58</sup> *Sobre lo sublime* I,4

<sup>59</sup> Assunto, R Op Cit., p 19-22

como en las palabras”<sup>60</sup> y conduce a una de las faltas más ‘innobles’ en las que la literatura cae: la frialdad que no refleja más que retórica vacía. La valoración del *pathos* pasa a primer plano en este tratado cuando considera que para evitar una impresión de artificio en el discurso, el remedio es la verdadera pasión que debe acompañar al discurso: el poeta que tenga ‘*pathos*’ puede transformar las reglas en un arte en el que “lo maravilloso va acompañado de asombro, que siempre es superior a la persuasión y a lo agradable”.<sup>61</sup> El *pathos* es la pasión que el poeta transmite, la fuente originaria para provocar lo sublime en el ánimo de quien le escuche por la luminosidad de la palabra. El texto defiende una persuasión distinta a la racional: el arrobamiento. En esta cualidad enaltecedora de la palabra, recuerda a Gorgias, el inventor de la prosa artística a la que intentó transferir los poderes de la poesía.

Según todos los testimonios de la Antigüedad, Gorgias fue el primero en dotar a la prosa de todos los atributos antes reservados a la lírica: La utilización sistemática y a veces abusiva –e infantil, como le acusa Aristóteles– de arcaísmos y glosas, de compuestos ornamentales y perífrasis; de toda clase de tropos (metáfora, alegoría, hipálage, catacrexis, anadiplosis, anáfora, apóstrofe, etc.) Y, lo que es más, en sus fragmentos se puede descubrir un claro intento de dotar de ritmo a sus frases.<sup>62</sup>

Como Aristóteles, Platón descalifica a Gorgias en *Fedro* y *Gorgias* por considerarlo un sofista.<sup>63</sup> La persuasión que pide Longino no es la actitud sofística, sino la apasionada. Pero él mismo se opone a Gorgias y califica de falsa sublimidad pensamientos “que son pomposos pero no sublimes”:<sup>64</sup>

Nada hay tan sublime -dice Longino- como una pasión noble que respira entusiasmo como consecuencia de un éxtasis y una inspiración especiales que convierten a las palabras en algo divino.<sup>65</sup>

---

<sup>60</sup> *Sobre lo sublime* III, 4

<sup>61</sup> *Sobre lo sublime* III, 4.

<sup>62</sup> López Férrez, J (ed.). *Historia de la literatura griega*. Catedra 1988, p. 606 y ss.

<sup>63</sup> *Fedro* 267b y *Gorgias* 449c

<sup>64</sup> *Sobre lo sublime* III, 2. Concretamente se refiere a la expresión: ‘Jerjes, el Zeus de los Persas’ y ‘Buitres, tumbas vivientes’.

<sup>65</sup> Longino, VIII, 4

Con esta idea, pretende recuperar la conexión entre la palabra y lo divino, reunificar retórica y poética. Según Hans Kühn, lo que los antiguos griegos entendieron por 'sublime' (*hypsos*), es el residuo profano de un significado religioso-metafísico que persiste en el tratado de Longino.<sup>66</sup> El orador debe mostrar *pathos*, pero esta pasión no debe ser desenfrenada porque se elevaría "por encima de lo sublime"<sup>67</sup> y no lograría su efecto poético. La pasión debe ser noble, porque lo sublime no es otra cosa que el "eco de un espíritu noble".<sup>68</sup> Por sí misma, la pasión no conduce a lo sublime "pues existen pasiones que no tienen nada que ver con lo sublime y que son insignificantes -como los lamentos, las tristezas y los temores". A su vez, hay muchas veces sublimidad en lo que parece *apático*, porque "el lenguaje apasionado arrebató más, cuando parece que el orador mismo no se hubiera preocupado por ello",<sup>69</sup> algo que Kant también traslada al sistema estético de la tercer *Crítica*:

El *orador* anuncia un asunto y lo lleva a cabo como si fuera un juego entretenido con ideas, para entender a los espectadores. El *poeta*, en cambio, no anuncia más que un juego entretenido con ideas, pero de ahí resulta tanto para el entendimiento como si hubiese tenido sólo el propósito de llevar a cabo el negocio de este.<sup>70</sup>

Kant coloca a la poética por encima de la retórica, a la que relaciona con la demagogia, pero *Sobre lo sublime* aún rescata, en su concepción de *hypsos*, el sentido de persuasión emotiva que adquirió en la antigüedad. Lo sublime es considerado por el tratado de Longino como una cualidad virtuosa en el arte de la oratoria, "una elevación y una excelencia en el lenguaje",<sup>71</sup> y es abordado desde la relación entre la literatura y su influjo en el ánimo. A lo largo de *Sobre lo sublime* aparece constantemente una distinción entre lo que pertenece a la naturaleza de las emociones y lo que pertenece al método, es decir, a la retórica. Es interesante, en este sentido, la distinción entre *sublime* y *estilo sublime* que trazó

---

<sup>66</sup> Citado por Carchia, G. Op. Cit. p.111

<sup>67</sup> *Sobre lo sublime* IX, 2.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Sobre lo sublime* XVIII

<sup>70</sup> *Crítica del juicio* §51

<sup>71</sup> *Sobre lo sublime* I, 3

Boileau en su traducción a lo sublime.<sup>72</sup> La retórica explica como es posible el último, mientras que para lo primero se requieren ‘pensamientos elevados’ y un ‘sentimiento espiritual’. Pero a pesar de esta distinción, en el mismo proceder de la naturaleza se encuentra un orden que la literatura debe tomar como ejemplo cuando busca lo sublime.

La naturaleza, obedeciendo sus propias leyes, no actúa fortuitamente ni sin método; ella misma es, en verdad, el principio originario y arquetípico que subyace a toda creación. Pero el método es el único capaz de fijar los límites y de suministrar el modo especial, el momento oportuno en cada punto concreto y aún la práctica y el uso más seguros.<sup>73</sup>

Este pasaje presenta una conjunción entre las dos categorías estéticas más importantes en la historia de occidente: *mimesis* y *catharsis*. El arte debe conducirse cual naturaleza para conseguir el arrebató que persuada súbitamente. El proceder de la naturaleza en el ámbito del arte, debe descubrir sus propias reglas, no seguir algunas establecidas. La azarosa disposición de las estrellas en nuestro universo, por ejemplo, nos hace pensar, no en un orden matemático *a priori*, sino en un juego en el que “alguien” lanzó los dados; en el azar que gobierna a su disposición, encontramos un orden que parece predispuesto. La idea de que la literatura debe seguir reglas estilísticas ha tenido innumerables expositores comenzando por los tratados de poética y retórica grecolatinos. Pero incluso esta idea la formula en un poeta romántico, Allan Poe, quien en la genial explicación que ofrece de su poema *El Cuervo* afirma:

En ningún momento esta composición se debe, ya al azar, ya a la intuición: la obra fue adquiriendo forma gradualmente con la precisión y la consecuencia rígida de un problema matemático.<sup>74</sup>

Este rigor con el que Poe ordena su composición obedece al hecho de que así es posible conseguir el efecto poético deseado, que de otra manera la obra no lograría condensar en la brevedad de un poema: “Un poema sólo es tal cuando, al elevar el alma, determina cierto grado de exaltación y todas las exaltaciones intensas son, por necesidad

---

<sup>72</sup> Assunto, R. Op. Cit., p. 23

<sup>73</sup> Sobre lo sublime II,2

<sup>74</sup> Poe, Edgar Allan, *Filosofía de la Composición El cuervo*. Ed. Coyoacan 1997 p. 12-13

física, breves".<sup>75</sup> Por eso, todo argumento debe ser planeado de principio a fin en la mente del poeta antes de escribir la primera palabra; también la emoción que acompaña a *hypsos* es breve por intensa. En esta breve cita, Poe resalta la innegable relación que existe entre la literatura y ciertas reglas o método connatural al hecho mismo de escribir.

El tratado *Sobre lo sublime* insiste en advertir acerca de los peligros o vicios a los que el orador se enfrenta si no vigila adecuadamente sus palabras y si procura un estilo claro: de como se expresen los pensamientos, dependerá en gran parte qué expresen. La palabra resplandece desde esta connotación de lo sublime, alejándose de toda idea de persuasión argumentativa: la persuasión de lo sublime es extática. "Se piensa con palabras", dice Eduardo Nicol.<sup>76</sup> Pero si el pensamiento quiere ser elevado las palabras requieren un tratamiento delicado que no caiga en la vulgaridad o en el exceso:

Mientras que la hinchazón desea elevarse por encima de lo sublime, la puerilidad es lo directamente opuesto a la grandeza.<sup>77</sup>

Lo sublime es el trayecto de la mente hacia pensamientos elevados; se puede conseguir en la literatura y Longino ofrece muchos ejemplos en la literatura helénica desde Homero hasta Platón: "El silencio de Ajax en la *Nekya* es grandioso y más sublime que cualquier palabra".<sup>78</sup> También se refiere al legislador de los judíos que "comprendió y supo expresar debidamente el poder de la divinidad cuando al principio de sus leyes escribía: 'Dijo Dios: hágase la luz; y se hizo la luz'.<sup>79</sup> Lo sublime, tal como lo entiende *Sobre lo sublime*, es entonces una conjunción de estilo y pensamientos elevados que exaltan al escucha. Forma y contenido. Esto obedece a una búsqueda por parte del poeta que para lograrlo debe contar con cinco facultades:

- (1) Talento para conseguir grandes pensamientos
- (2) Pasión vehemente y entusiasta

---

<sup>75</sup> *Ibid*

<sup>76</sup> Eduardo Nicol *Formas de hablar sublimes*. UNAM, p 90

<sup>77</sup> *Sobre lo sublime* III,4

<sup>78</sup> *Sobre lo sublime* IX, 2

<sup>79</sup> *Sobre lo sublime* IX,9

Proviene ambas de la naturaleza porque son cualidades innatas en el orador. Las otras tres, en cambio, son propiamente productos de un arte:

(3) Formación de figuras de pensamiento y de dicción. Algo semejante a lo que después el romanticismo identificará con la imaginación creadora del poeta.

(4) Una noble expresión en la elección de palabras, dicción metafórica y artística.

Por último, como quinta causa, un requisito formal que encierra a los demás:

(5) La composición digna y elevada.<sup>80</sup>

En las dos primeras podemos establecer una comparación con la definición que propone Kant de la genialidad. En ambos autores, *genio* es una cualidad otorgada por la naturaleza. Kant lo define como 'el don natural que le da la regla al arte'.

El genio, la facultad productiva innata del artista pertenece a la naturaleza, podría expresarse también así: genio es la innata disposición del ánimo a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte.<sup>81</sup>

Talento o Genio, coinciden ambos autores, es un don que acompaña al artista desde su nacimiento; para Kant hace posible la obra bella; para Longino produce el genuino estilo sublime. La naturaleza y su relación con la creación artística es compleja y más de un párrafo del texto de Longino se ocupa de esta relación: "La grandeza es innata y no se transmite por la enseñanza. Un sólo arte conduce a ella: la obra de la naturaleza", pues la naturaleza es "el principio originario y arquetípico que subyace a toda creación".<sup>82</sup> En los vínculos de lo sublime con el arte, *Sobre lo sublime* concluye que la finalidad de la poesía no es la persuasión, sino una intensa conmoción, un éxtasis que sorprende al alma. Ernst Robert Curtius opina que en Longino se rompen los lazos que ligaban a la literatura con la retórica vinculada al convencimiento sofista:

Porque lo grandioso no conduce a los oyentes a la persuasión sino al arrobamiento; lo que despierta en nosotros la admiración está siempre y en

---

<sup>80</sup> *Sobre lo sublime* XVIII

<sup>81</sup> *Crítica del Juicio* §46

<sup>82</sup> *Sobre lo sublime* II,1



todas partes por encima de aquello que sólo pretende convencernos y agradarnos.<sup>83</sup>

Longino utiliza una connotación diferente a la de los sofistas porque para él lo sublime “no se reduce a un hecho de estilo; es más bien una remisión a las mismas condiciones de la palabra retórica”.<sup>84</sup> El poema tiene un valor no por sus reglas apriorísticas, sino por sus resultados que “puede definirse como *enthousiasmos* en el sentido riguroso del término, ya que el alma se encuentra verdaderamente en el lugar de los dioses”.<sup>85</sup> En esta concepción arcaica de lo sublime se recupera la experiencia directa de trascendentalización de la palabra, que la conduce más allá de su dimensión práctica, racional y significativa. Con lo sublime, la palabra es liberada con todas sus posibilidades y no sólo de acuerdo a un referente empírico. La poesía es una forma de hablar sublime, como expone Eduardo Nicol en el libro citado.<sup>86</sup>

De acuerdo a Carchia, el tratado de Longino presenta una lucha en la que combaten dos ideas de persuasión: una moderna en la que el argumento lo es todo y una arcaica, en la que retórica y la poesía no están disociadas. Esta segunda clase de persuasión es la que disfraza la interpretación aristotélica del arte trágico, pero que en la palabra viva y apasionada, como explica *Sobre lo sublime*, se recupera.

La retórica sin poesía es la retórica que se ha separado de la persuasión. A la privatización de la palabra en la poesía corresponde, de forma simétrica e inversa, la palabra totalmente socializada de una retórica también desencantada: no está ya bajo el signo de *piecito*, no es ya comunicación entre almas, sino un discurso protorracional.<sup>87</sup>

Es inútil y probablemente equivocado, sin embargo, reprochar a Aristóteles un *enfriamiento* de la emoción trágica y culparlo de haber aniquilado la auténtica persuasión. Me parece que cuando se sugiere que Aristóteles aniquila el *pathos* original, confunde la interpretación filosófica -analítica y racional- con el desenvolvimiento histórico de la

---

<sup>83</sup> *Sobre lo sublime* I, 4

<sup>84</sup> Carchia, G Op Cit., p. 116

<sup>85</sup> Cit. por Carchia en Op Cit., p. 86

<sup>86</sup> Eduardo Nicol *Formas de hablar sublimes*. UNAM. p 12

<sup>87</sup> Carchia, G Op Cit., p. 21

cultura, que, siendo más grande que Aristóteles, en alguna medida es responsable de este cansancio, de este olvido de la poesía que persuade, oxímoron que recuerda otro de los tantos que se utilizan en la hermenéutica de lo sublime: la conjunción de términos contradictorios como en la *luz oscura* de Wordsworth o la descripción de Milton del infierno: 'darkness visible', en la que Edmund Burke encontró una fuente de su idea de lo sublime: "En ninguna parte encontramos una descripción más sublime que la justamente aclamada de Milton, donde hace el retrato de Satanás con una dignidad tan indicada para el tema".<sup>88</sup>

### 1.3 La oscura vuelta de lo sublime

El silencio teórico que frente a lo sublime se presenta después de la antigüedad clásica no se despierta sino hasta la aparición de *Sobre lo sublime* en Francia y en Inglaterra en el Siglo XVII. Este regreso coincide con un resurgimiento del tema de la estética y la búsqueda romántica de nuevas poéticas que resalten la sensibilidad individual. El estudio y la práctica de lo sublime obliga a ensanchar el paradigma estético para incluir nuevamente la posibilidad de medir la experiencia de lo que nos supera. Burke es el representante más sobresaliente de esta idea de sublimidad en la que reaparece la obsesión por encontrar placentero aquello que intuitivamente rechazamos.<sup>89</sup> Lo trágico, lo anormal y lo oscuro, vuelven concebible el acceso a la naturaleza *protorracional*, inconsciente. El sueño y la pesadilla, el mal y la caída del hombre, la tragedia y la libertad, son temas recurrentes entre los artistas que se cobijan bajo el halo de esta interpretación extática de la sensibilidad.

Lo sublime, tal como lo explica Burke, se adecua al aspecto salvaje y oscuro de la naturaleza, que responde a estados psíquicos intensos. Sublime, de acuerdo a este autor, "es todo aquello que excita las ideas de dolor y peligro; es decir, todo lo que actúa de un modo análogo al terror".<sup>90</sup> Simultáneamente, lo sublime otorga placer. Ya ha aparecido este

---

<sup>88</sup> *Indagación..* p. 46

<sup>89</sup> Edmund Burke (1729-1797) filósofo y político inglés. Publico una *Vindicación de la sociedad natural* (1756), el ensayo *El estado actual de la nación* (1769), unos *Pensamientos sobre la causa del actual descontento* (1770) y las *Reflexiones sobre la revolución en Francia* (1790). También fue autor de un ensayo sobre estética que es el que aquí más nos interesa, la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), antecedente inmediato de las *Observaciones en torno al sentimiento de lo bello y lo sublime* de Kant

<sup>90</sup> *Indagacion ..* Op. Cit., p. 29

mecanismo en el estudio sobre la tragedia, en la que el temor y la compasión son purificados. Un mecanismo similar aparece en Burke. La explicación de este fenómeno, que volverá el interés de la sensibilidad occidental hacia el aspecto rudo de la existencia, está en el reconocimiento del poder del miedo, formulado en el antiguo mito del dios Pan. De acuerdo a la mitología grecorromana, el dios Pan aparecía repentinamente provocando temores incontrolables. En su nombre surgió el nombre de terror pánico. Pan significa *el todo* y encarna una energía genética de la vida. En el helenismo, Pan encarnó los valores del paganismo. Pan es el todo al que pertenecemos pero que a la menor provocación nos devora. Su lugar predilecto no es el bosque, sino el jardín, la naturaleza *racionalizada*: desde ahí amenazaba con irrumpir este dios mitad humano y mitad animal. La racionalización del miedo en el mito es una forma de vencerlo, de apresarlo; pero el esfuerzo es inútil: Pan está presente aún en el jardín más apacible, de la misma forma que lo sublime irrumpe súbitamente en medio de la calma. Aún la naturaleza más ordenada sigue siendo naturaleza y, por lo tanto, salvaje. Si he querido recordar esta vieja leyenda es porque me parece que en ella persiste el culto que la humanidad ha hecho a lo pavoroso, a lo temible. La estética moderna estará consciente, más que en ninguna otra época, de este temor oculto e incluso explotará este mecanismo con el terror simulado, por ejemplo en el cine de horror.

Los esfuerzos de Burke, el autor que trabajo principalmente en esta parte, se encaminan a la diferenciación del sentimiento de lo bello con la presencia de lo terrible que está emparentada con la vivencia de este miedo pánico por lo que amenaza a la integridad subjetiva. Burke relaciona lo sublime con el sentimiento de supervivencia y lo bello con aquello que despierta amor. Es necesario mantener una clara distinción, no sólo entre lo bello y lo sublime, sino entre lo sublime tal como fue entendido en la estética clasicista y su propia teoría.

Las ideas de lo sublime y de lo bello se han confundido entre sí muy a menudo; entrambas, indiscriminadamente, se ha referido a cosas bien distintas y a menudo de naturaleza opuesta entre sí. Hasta Longino en su incomparable discurso sobre una parte de este argumento, ha incluido bajo el común nombre de *sublime* cosas absolutamente incompatibles entre sí. El

abuso del término bello ha sido aún más general, provocando consecuencias aún más perniciosas.<sup>91</sup>

El tratado de Burke fue determinante en Inglaterra para la llegada de las poéticas románticas, por su énfasis valorativo en la oscuridad y el *delightful horror*. Para Burke, el gusto es una cualidad común a los seres humanos, pero en cada uno se manifiesta diferente. La diversidad de gustos es ilimitada, de tal forma que lo común subyacente a estas diferencias debe ser abordado desde la fisiología, comparando las semejanzas en los órganos de los sentidos, pero no trascendentalmente; es decir, Burke no busca un principio del gusto, sino una observación directa de los hechos respetando las condiciones naturales en que se presentan. Kant, que se refiere específicamente a la obra de Burke en la tercer *Crítica*, elogia la capacidad de observación que revela en Burke a un espíritu sensible, pero considera que el enfoque fisiológico de su análisis, limita su exposición de lo bello y lo sublime a lo empírico. En otras palabras, Kant le reprochará no llevar a cabo la exposición trascendental del gusto que él intentará en su obra con la finalidad de garantizar la universalidad del juicio.

Burke argumenta que los seres humanos coinciden en consideraciones métricas y sensibles; de igual manera, la vista encuentra un consenso en lo bello. La *Indagación...* de Burke, partiendo de esto, investiga la naturaleza de la imaginación, que junto con el juicio y los sentidos son las potencias naturales que establecen relación con el mundo exterior y por lo tanto dotan a la humanidad entera de una unidad en cuanto especie.

Además de los objetos que se presentan a los sentidos, la complejidad de la mente humana tiene la capacidad de representar imágenes con libertad. La imaginación no sólo es pasiva, ni se confunde con la fantasía; a ella se adscriben también el ingenio y la invención. Sin la imaginación sería imposible movernos en el mundo, pues constantemente se toman en consideración cosas que no existen en el presente inmediato y que sin embargo son fundamentales para actuar y expresarnos. El lenguaje y la comunicación no serían posibles sin la capacidad de representarnos objetos en la imaginación.

---

<sup>91</sup> Assunto, R.: Op Cit , 27-28

El poder creativo de la imaginación tiene un papel fundamental en lo estético y que se privilegia sobre *mimesis*, pues la originalidad es una de las categorías estéticas perseguidas con fervor desde el romanticismo. Anteriormente, el artista debía tomar los modelos clásicos como cánones de belleza para imitarlos. Pero posteriormente, es la invención la que se asocia con la creación artística, el buscar formas inexistentes para lograr en el espectador un efecto, que no sólo busca el placer, sino también la conmoción y el impacto. El tratamiento que Burke otorga a la imaginación la mantiene en una estrecha relación con el gusto y el arte: ambos son posibles porque la estética encuentra, en la libertad de la imaginación, un camino distinto al que se basaba exclusivamente en el criterio de imitación.

El arte puede ser bello, pero la conciencia es capaz de experimentar también lo sublime, la emoción más intensa que la mente puede aspirar porque el dolor es más fuerte que el placer.<sup>92</sup> En su ensayo, Burke traza una distinción entre lo bello y lo sublime contrastándolos por tres razones fundamentales: cualitativamente algo puede ser bello pero no sublime, por ejemplo, debido a su suavidad y transparencia; pero puede ser sublime, y no bello, por su aspereza y oscuridad. De acuerdo a las pasiones involucradas, lo bello es un placer semejante al amor; lo sublime es un deleite obtenido como resultado de la disminución de un dolor o de algo terrible. Por los distintos procesos psicológicos y fisiológicos, la belleza está relacionada con la psicología del amor y la filantropía. La sublimidad se relaciona con la psicología del dolor y el amor propio.

En efecto, lo bello es "aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que estos causan amor o alguna pasión parecida a él",<sup>93</sup> pero inmediatamente distingue amor de deseo y lascivia, con los cuales se quiere poseer un objeto, mientras que lo bello es contemplación que Kant llamará 'desinteresada', en la que no intervienen sensaciones físicas.

Además de lo bello, Burke se ocupa de lo sublime porque representa otro campo de la sensibilidad en el que intervienen la imaginación, el gusto y el juicio, pero en relación con

---

<sup>92</sup> *Indagación* Op. Cit., p 29

lo que evoca ideas de dolor y peligro. El horror es el principio que rige a lo sublime que surge de la disminución de dolor. Desde esta perspectiva, es necesario trazar una distinción entre lo horrible y lo terrible que está determinada por el grado de fascinación que despierta el segundo y la repulsión natural que está asociada con el primero. Explicando la pintura de José Clemente Orozco, Paz aborda el tema de la diferencia entre el terror y el horror: "El objeto que nos produce horror no es necesariamente amenazante ni peligroso, como en el caso del terror. Lo terrible, lo que causa terror y pavor, es activamente dañino y áspero. El rayo de Júpiter, la cólera de Jehová, el alfanje de Kali son terribles, no horribles. El terror es poder acumulado que de pronto se descarga y destruye todo lo que toca; el terror se manifiesta en el ataque y la reacción natural contra él es la huida o la resistencia. El horror no nos ataca: es una presencia que nos paraliza; a la parálisis sucede el vértigo de la fascinación: el horror es un imán. El terror es agresivo; el horror es la inmovilidad, el gran bostezo del espacio vacío".<sup>94</sup>

Burke se adelanta a estas reflexiones cuando afirma que si el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite y son sencillamente terribles: es necesario mantener una distancia para encontrar placentero lo que de hecho aparece violento y tenebroso. Por eso, no todo lo que causa temor es sublime, pero el que cierto temor provoque placer es suficiente para demostrar la existencia de lo sublime. La respuesta de este enigma está en que el sujeto se descubre a salvo en la contemplación de lo tormentoso. Para que la emoción estética suceda, es necesario que el sujeto no esté *realmente* amenazado por la naturaleza: si la vida corre peligro en medio de la tormenta, nunca se encontrará sublimidad en la representación. El mecanismo de lo sublime es precisamente el juego de esta distancia:

Las pasiones que se refieren a la autoconservación están en conexión con el dolor y el peligro; son dolorosas simplemente cuando sus causas nos afectan inmediatamente; son deliciosas cuando tenemos una *idea* de dolor y peligro sin hallarnos realmente en tales circunstancias; no he llamado deleite a este placer, porque está relacionado con el dolor y porque es lo suficientemente

---

<sup>93</sup> *Indagación...* Op. Cit., p. 67

<sup>94</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* FCE, 1980. Pág. 37-38

diferente de cualquier idea de verdadero placer. Todo lo que excita este deleite lo llamo *sublime*. Las pasiones que pertenecen a la autoconservación son las más fuertes de todas.<sup>95</sup>

Para aclarar esto, es necesario atender a la distinción que lleva a cabo Kant entre lo temible y el temor en la *Crítica del Juicio*.

Uno puede considerar a un objeto como *temible*, sin atemorizarse *ante él*; a saber, cuando lo juzgamos de tal suerte que solamente pensemos en el caso de que quisiéramos resistirlo y en que toda resistencia sería entonces completamente vana.<sup>96</sup>

Hay una diferencia notable entre Burke y Kant: el primero entiende el placer de lo sublime a partir de un *aminoramiento del temor*; para Kant no es el sentimiento el que cambia, sino la manera de entenderlo. La interpretación. Mejor dicho, lo que hace que cambie el sentimiento es el encuentro subjetivo del goce en la idea; la reflexión sobre el sentimiento encuentra placentero lo adverso.

Es oportuno mencionar que el poeta inglés William Wordsworth buscó una teoría estética de lo sublime (no psicológica, como la de Burke) desde esta idea de lo que se desvanece. Su idea fue representar lo sublime a través de la técnica de la oscuridad y la *luz disolvente* en descripciones de escenas brillantes que se difuminan, obligando al lector a sumergirse interiormente y trascender la imaginación objetiva: "La imaginación no sólo puede ser afectada por los objetos oscuros -dice Wordsworth en el *Prefacio a las baladas líricas de 1815-*; también participa en volverlos *adiáfanos*, a través de un proceso de disolvimiento ('dissolving')".<sup>97</sup> Los tonos oscuros de Rembrandt, y la certeza de que la trascendencia de la imaginación era conseguible por el oxímoron *luz oscura*, se reflejan en los poemas dedicados, por ejemplo, a la exploración por los Alpes o en *Tintern Abbey*: "Cinco años han pasado; ¡cinco estíos unidos/ a otros largos inviernos! Y he oído de nuevo/ esta agua, rodando desde altos manantiales/ con dulce murmullo subterráneo. De nuevo/ contemplo los abismos de escarpadas montañas, que, en la escena apartada y silvestre, suscitan sublimes

---

<sup>95</sup> *Indagación*. .Op. Cit., p. 39

<sup>96</sup> *Crítica del juicio* §28

<sup>97</sup> Cf. Malthew Brennan, *Wordsworth, Turner and the Romantic Landscape. A Study of the Traditions of the Picturesque and the Sublime* Columbia, SC Camden House, 1987. P.53

pensamientos de profundo aislamiento/ y unen el paisaje con la quietud del cielo".<sup>98</sup> Wordsworth ofrece un ejemplo de sublimidad menos cerca de Kant que del corazón del romanticismo que encontró en *La indagación...* un texto fundamental.

Burke defiende que el placer de lo sublime surge de la moderación del dolor o del terror, mientras que para Kant si los juicios de lo sublime involucran estados de dolor verdaderos, no importa que tan placentera sea la moderación o detenimiento de esos estados, pues no se quisiera estar en esa situación otra vez.<sup>99</sup> No es lo mismo el dolor o el miedo, que la *experiencia estética* de ellos. Como lo sublime siempre place y siempre se recordará una experiencia sublime con deleite, la idea de Burke difiere con la de Kant. Burke define negativamente: 'sublime' es lo que *deja* de doler o *deja* de provocar temor:

Quando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días.<sup>100</sup>

La tercer *Crítica* tiene un argumento que parece ser escrito contra esta idea de Burke:

Quien se atemoriza no puede juzgar sobre lo sublime de la naturaleza, como tampoco sobre lo bello quien está dominado por inclinación y apetito. Aquel rehuye la visión de un objeto que lo intimida, y es imposible hallar complacencia en un terror que fuera serio. *De ahí que el agrado por la cesación de una penuria sea el 'estar alegre'*. Pero cuando es debido a la liberación de un peligro, es un estar alegre con la resolución de no exponerse nunca más a él; y ni siquiera se puede volver a pensar de grado en esa sensación ni mucho menos que hubiera de buscarse la oportunidad para ello.<sup>101</sup>

El temor que despierta la vivencia de lo sublime no debe ser tal que impida encontrar sublime la representación; Burke consideró este fenómeno y resaltó el hecho de "sentirse a salvo" como indispensable en del dinamismo que encuentra placentero lo terrible:

---

<sup>98</sup> Wordsworth, William 'Versos escritos unas nullas arriba de la Abadía de Tintern al volver a visitar las orillas del Wye durante un paseo', en *La música de la humanidad. antología poética del romanticismo inglés. p. 99*

<sup>99</sup> *Crítica del Juicio. ibid.*

<sup>100</sup> *Indagación.. Op. Cit, p 29*

<sup>101</sup> *Crítica del juicio* §28



Verdaderamente, es necesario que mi vida no esté ante ningún peligro inminente, antes de que pueda gozar del sufrimiento de los demás, sea real o imaginario.<sup>102</sup>

En el movimiento del ánimo que se descubre a salvo hay “una especie de horror deleitoso (*delightful horror*), una tranquilidad teñida de terror, la cual, desde el momento que depende del instinto de conservación, es una de las pasiones más fuertes”.<sup>103</sup>

Como se ve, Burke propone una vuelta al reconocimiento estético de lo oscuro, de las potencias que excitan fuertemente el ánimo. Este esfuerzo teórico intenta recuperar el aspecto que tendía a desaparecer en la interpretación postaristotélica del arte. Lo paradójico del caso es que parece inevitable huir de la racionalización de la experiencia. Sin embargo, creo que no es esto lo que se critica en la interpretación postaristotélica. *Pheito* también implica una llegada de la razón que explica la experiencia arrebatadora; la crítica sería una predominantemente consideración racional que impide siquiera pensar en la llegada de lo sublime.

Hay otras diferencias entre Kant y Burke: lo sublime en Burke es existencial y ayuda contra la monotonía y el aburrimiento. Pero me parece que la nota que diferencia a estos autores es el instinto de conservación que Burke encuentra necesariamente unido a lo sublime y que en Kant motivaría a pensar el juicio sobre lo sublime como *impuro*, pues respondería a un interés práctico. Un pequeño pasaje de la obra de Burke establece una distancia con un punto que sostiene a la argumentación kantiana. Kant analiza lo sublime en términos de nuestra respuesta racional; Burke, en cambio, escribe que lo sublime “lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible”.<sup>104</sup> Esta sutil diferencia nos abre las puertas a la filosofía kantiana de lo sublime, en la que presenciamos una eliminación de la objetividad sensible, un desvanecimiento de la cosa en nombre de la actividad subjetiva. En Kant, como veremos a continuación, lo sublime será un modo de razonar que no tiene otro objeto que la ley moral

---

<sup>102</sup> *Indagación* Op. Cit., p. 37

<sup>103</sup> *Ibid.*

## SEGUNDA PARTE. FILOSOFÍA DE LO SUBLIME EN KANT

Durante siglos, la filosofía occidental buscó en el estudio del universo las respuestas filosóficas. Pero a partir del postulado moderno del 'pienso luego existo' cartesiano, la filosofía presenta un vuelco hacia la investigación subjetiva de la conciencia que en Kant encontrará a uno de sus principales exponentes. En la modernidad, la relación con el mundo exterior es puesta entre paréntesis -como hizo Husserl- o trascendida por una idea moral, como en la filosofía de lo sublime en Kant, subrayando el aspecto subjetivo de la experiencia. De acuerdo a esto, el principal objetivo del proyecto crítico de Kant es resolver los problemas filosóficos partiendo del análisis de la facultad de la que dichos problemas han surgido, la razón. Para conseguirlo es necesaria una crítica de los límites y los principios del conocimiento porque el hombre ha querido conocer la verdad última de las cosas sin preguntarse antes si cuenta con la capacidad de satisfacer ese saber.

En la estructura del pensamiento filosófico de Kant, se pueden resaltar cuatro aspectos bajo los cuales es concebida la mente humana: los límites del conocimiento; los alcances prácticos de la razón (objetivos de la *Crítica de la razón pura*, y la *Crítica de la razón práctica*, respectivamente); la armonía de las facultades intelectuales en lo bello y el predominio de la actividad racional en lo sublime (disertación que toma lugar en la primera parte de la *Crítica del Juicio*.) Estos cuatro aspectos entienden el funcionamiento de la mente humana y la relación entre las facultades de conocimiento de acuerdo a distintas perspectivas. Revisando estos cuatro aspectos, se obtiene el siguiente esquema:

1.- *Los límites del conocimiento*: las capacidades epistemológicas no nos permiten el conocimiento de las cosas tal como ellas son en sí mismas. El sujeto sólo conoce a priori del objeto lo que él mismo ha proyectado en él. Este conocimiento es el resultado de una síntesis imaginaria y autoconciente entre los conceptos del entendimiento y las intuiciones de la

---

<sup>104</sup> *Indagacion.. Op Cit*, p 42

sensibilidad; pero estas mismas facultades no permiten el conocimiento del nóumeno del objeto.

2.- En el horizonte del actuar práctico el sujeto cuenta con la razón para orientar su acción moralmente ya que proporciona el principio práctico de la ley moral, formulado en la máxima del imperativo categórico y con ello se explica la libertad. “¿Qué debo hacer?”, es la pregunta para la que la *Crítica de la razón práctica* busca una respuesta adecuada y encuentra que es la ley moral formulada en el imperativo categórico quien la ofrece. Al actuar *como si* la máxima de nuestras acciones tuviera una validez universal otorga sentido moral a la existencia individual. Es racional esperar la realización práctica del bien. De acuerdo a esto, en la *Crítica del Juicio* Kant entiende por ‘razón’ una facultad meramente práctica y diferenciada del entendimiento, que es la facultad de los conceptos. En el análisis kantiano de la racionalidad, la moral completa lo que la epistemología deja indeterminado cuando la razón encuentra las posibilidades de realizarse en el ámbito práctico. Pero el ámbito teórico y el práctico, aunque no tienen el mismo interés y responden a preguntas distintas, no pueden estar separados porque el mismo sujeto que piensa es el que actúa; la mente que conoce es la misma que da un fundamento racional al actuar práctico utilizando la forma del imperativo categórico. Si estos dos ámbitos no están separados es gracias a la facultad de juzgar, que enlaza ambos mundos.

3.- La explicación de lo bello supone una razón que interroga y que, al experimentar el sentimiento de placer, deja a la imaginación libre y acompañada de un entendimiento que no la legisla. El gusto supone ‘juicios’ con los que se quiere justificar el sentimiento. Las razones con las que se intenta explicar lo bello, son parte del goce de la belleza. Por eso, aunque al explicar lo bello como *un libre juego entre la imaginación y el entendimiento* Kant aparta a la razón del proceso de la vivencia estética, esta cualidad *no estorba* el proceso estético al cumplir una función regulativa respecto a los juicios expresada en la teoría del juicio reflexionante. Al momento de percibir la belleza, la razón se aparta: las imágenes y formas son apreciadas en la imaginación, pero la razón está presente como el principio de juzgar reflexivo. Con la vivencia estética, la razón pide una explicación. No hay síntesis final entre el entendimiento y las intuiciones, porque se presenta otra síntesis entre lo

suprasensible de la naturaleza y lo suprasensible del sujeto. En la posibilidad de esta 'conformidad a fin subjetiva' entre moralidad y naturaleza, Kant cifrará sus preferencias por lo bello. Lo sublime demuestra la pertenencia del sujeto a un reino suprasensible (moral), pero no establece un puente hacia la naturaleza; al contrario, se define por la superación ideal de ella.

4.- Con la categoría de lo sublime Kant explica una situación en la que el que el individuo accede al mundo suprasensible por una idea de libertad. Lo sublime es una experiencia moral apreciada estéticamente; esto es, una vivencia subjetiva pero con valor universal. De la subjetivización de la experiencia estética depende la teoría kantiana de lo bello y de lo sublime. La belleza o la sublimidad no están en otro sitio que en la mirada del espectador, lo que abre las posibilidades poéticas de la *Crítica del juicio*. La armonía con que la belleza consigue volverse un símbolo de la moral, tanto como el sentimiento sublime, corresponden a un (des)arreglo de las facultades. Eso y no otra cosa será lo estético para Kant. Como explica el filósofo Carlos Pereda:

En relación con lo sublime, lo empírico, la experiencia es ocasional; lo básico es la experiencia de ciertas Ideas: nuestra conciencia de poseer valor intrínseco y pertenecer al mundo moral. Así, la categoría estética de lo sublime es, en último término en Kant, una categoría moral, que remite a las categorías de armonía consigo mismo (Idea psicológica) y con Dios (Idea teológica) y, sobre todo, de libertad (Idea cosmológica).<sup>105</sup>

Kant fundamentará su explicación trascendental de lo sublime a partir de un desacuerdo entre la imaginación y la razón: la primera no es capaz de mostrar lo que la segunda se ve obligada a pensar por las circunstancias externas que descuidadamente se califican como *sublimes*, olvidando que 'sublime' es sólo la idea que tiene su origen en un sentimiento y un modo de pensar que aproxima racional y subjetivamente al ser suprasensible. Incluso cuando se traslada lo sublime al ámbito artístico y se menciona lo sublime de una sinfonía de Mahler, no hay una referencia a la composición sonora, a la melodía o al ritmo, sino a las ideas que trasladan a 'otro mundo pero que está en éste' (para

---

<sup>105</sup> Pereda, C.: *Vértigos argumentales*. Anthropos 1994, p 231

usar una fórmula de Marcel Duchamp), subyacente a la experiencia cotidiana pero que no se constituye más que de las ideas que sugiere la vivencia.

Al confrontar la bibliografía sobre estética de lo sublime en general y sobre la perspectiva de Kant en particular sobresale la importancia adjudicada a la *Crítica del Juicio* dentro del sistema de Kant.<sup>106</sup> Pero esto no siempre ha sido así; Paul Guyer, estudioso en la estética de Kant, es un ejemplo paradigmático de un rechazo hacia la filosofía de lo sublime en Kant, pues hace apenas un par de décadas (en *Kant and the claims of taste*) negaba relevancia alguna a la teoría de Kant, aduciendo que no era más que una moda posmoderna de los filósofos. Unos años después, sin embargo, el mismo autor se vio obligado a reconocer lo equivocado de su afirmación.<sup>107</sup> Hay también quien, al contrario, piensa que la tercer *Crítica* es una fase indispensable en el desarrollo de la filosofía crítica de Kant, como R.A.C. Macmillan, quien le concede tal importancia a esta obra que la considera “una tercera edición de la *Crítica de la razón pura*”<sup>108</sup> por las observaciones y revisiones que la *Crítica del Juicio* hace de la primer *Crítica*.

En lo que sigue, yo presento un análisis de la primera parte de la tercer *Crítica*, ocupándome principalmente de la filosofía de lo sublime, que resulta un pasaje particularmente atractivo de la *Crítica del juicio*. Como reconoce Arthur Schopenhauer en *Crítica de la filosofía kantiana*: “La parte más sobresaliente de la *Crítica del Juicio Estético* es, de lejos, la teoría de lo sublime: está incomparablemente más lograda que la de lo bello y no sólo ofrece, como aquella, el método general de la investigación sino también un tramo del camino correcto, tanto así que, aún cuando no da la solución del problema, se mueve muy cerca de ella”.<sup>109</sup> Personalmente, me acerqué a esta teoría con el propósito, tal vez demasiado ambicioso, de encontrar en lo sublime la posibilidad humana de acceder a las cosas tal como

---

<sup>106</sup> Principalmente. Macmillan, R.A.C.: *The crowning phase of the critical philosophy*. (London, 1912); Guyer, P.: *Kant and the claims of taste*. (Harvard, 1979); Crawford, D.: *Kant's Aesthetic theory* (Winnconsin, 1974); Coleman, F.: *The harmony of reason. A study in Kant's aesthetic* (Pittsburgh, 1974); Schaper, E.: *Studies in Kant Aesthetics* (Edinburgh, 1979); Crowther, P.: *The kantian sublime* (Oxford, 1989) Weiskel, T.: *The romantic sublime*. (London, 1976); Derrida, J.: *La vérité en peinture* (Paris, 1978); Lyotard, J.: *Leçons sur l'analytique du sublime* (Paris, 1991)

<sup>107</sup> Guyer, P.: *Kant and the Claims of Knowledge*. Cambridge, 1987

<sup>108</sup> R.A.C. Macmillan. *The crowning phase of the critical philosophy*. Macmillan & Co, london, 1912. Pág. 7

<sup>109</sup> Schopenhauer, A : *Crítica de la filosofía kantiana* Trotta 1990, 334

son en sí mismas. De alguna manera, esto es lo que ocurre pero con algunas peculiaridades. El sentimiento sublime revela la pertenencia humana a un orden moral. Tal vez decir que accedemos a la *esencia* humana con la experiencia de lo sublime sea un poco excesivo; no lo es decir que es revelada la idea de la libertad y la posibilidad de adjudicar esta condición humana a los demás sujetos.

### II.1 Imaginación y estética en la *Crítica del juicio*

El análisis de la estética de Kant ofrece una importante clave para la comprensión de la totalidad de la filosofía crítica que se inicia con la publicación de la *Crítica de la razón pura* en 1781. En esta obra, como sabemos, el pensador de Königsberg expone su sistema comenzando con la declaración de un principio filosófico: el objeto del conocimiento está determinado por las propias facultades del conocer, mientras que el mundo independiente del de las categorías del entendimiento y las fuentes espacio-temporales permanece incognoscible para el hombre, quien, -postula su filosofía- tiene un profundo anhelo por traspasar el velo de la realidad y acceder a la verdad última, pero al mismo tiempo se encuentra limitado para conseguirlo: “sólo conocemos lo que nosotros mismos ponemos en los objetos”.<sup>110</sup> Kant llama, como es sabido, ‘cosa en sí’ o ‘noúmeno’ al objeto que no podemos conocer. La razón, sin embargo, encuentra posible la existencia trascendental de algo no determinado por las categorías epistemológicas: el noúmeno, que puede ser al menos pensado.

Kant concibe la mente humana como una unidad agrupada por facultades con funciones específicas cuya manera de regularse unas a otras determina los procesos epistémicos. La revolución de Copérnico, que Kant traslada al ámbito epistemológico, implica una consideración activa de las capacidades racionales de los sujetos, partiendo de lo cual la *Crítica de la razón pura* pretende definir el funcionamiento y las relaciones que existen entre las facultades humanas para que el conocimiento sea posible. En la *Crítica de la razón pura*, el acto de conocer es postulado de acuerdo a una visión de síntesis dinámica: al

---

<sup>110</sup> *Crítica de la razón pura*, Alaguara 1998 Tr, Pedro Ribas (a menos que se indique lo contrario) B XVIII

conocer, el sujeto se encuentra involucrado de manera activa. Esto cuestiona la pasividad del sujeto durante el conocimiento. La primer *Crítica* estudia las posibles operaciones de síntesis entre las ideas, las imágenes, los conceptos y las intuiciones, mientras que la tercer *Crítica*, se ocupara mayormente de los procesos de síntesis entre *la facultad* de los conceptos y *la facultad* de las intuiciones; entre *la facultad* de las ideas y *la facultad* de las imágenes. El giro epistemológico defiende la idea de un sujeto activo en el proceso de conocimiento, destacando la dimensión creativa de la mente humana que no sólo recibe pasivamente los datos del exterior, sino que está fuertemente involucrada en su construcción. La conciencia construye a su objeto sintetizando las intuiciones de la sensibilidad con los conceptos del entendimiento.

La *Crítica de la razón pura* se propuso responder a la pregunta acerca de lo que puede y lo que no puede conocer el hombre. Al mismo tiempo, es necesario definir cómo se conoce lo que de hecho sí puede conocerse. Como insiste Kant, no está en las facultades epistemológicas humanas el tener acceso al conocimiento de las cosas tal como ellas son en sí mismas. La razón, sin embargo, tiene el poder de *pensar* la 'cosa en sí', pero no conocerla ni definirla, pues no se muestra, ni responde a nuestra percepción espacio-temporal. En referencia al cómo se conoce aquello que sí se conoce, es la noción de *síntesis* la que mejor nos lo explica. El conocimiento ocurre gracias a un proceso en el que la mente tiene el papel de unificar en una misma conciencia la pluralidad de representaciones:

Llamo trascendental todo conocimiento que se ocupa, no tanto de los objetos, cuanto de nuestro modo de conocerlos, en cuanto que tal modo ha de ser posible *a priori*. Un sistema de semejantes conceptos se llamaría *filosofía trascendental*. Desde el momento en que esa ciencia debe contener enteramente tanto el conocimiento analítico como el sintético *a priori*, posee, por lo que a nuestro propósito se refiere, una excesiva amplitud, ya que sólo podemos prolongar nuestros análisis hasta dónde sea imprescindible para conocer toda su extensión los principios de la síntesis *a priori*, que constituyen nuestro único objeto a tratar.<sup>111</sup>

La primer *Crítica* entiende por razón, en general, el conjunto de las facultades epistémicas -el entendimiento, la imaginación, la sensibilidad, la propia razón (en particular,

---

<sup>111</sup> *Crítica de la razón pura*, B XVIII

como facultad de las ideas)- y se propone llevar a cabo una descripción de cómo se articulan y sintetizan estas facultades en los procesos epistémicos. Para fundamentar esto, formula la idea filosófica de un *yo* trascendental que unifica estas operaciones cognoscitivas. De acuerdo a Macmillan, para entender la epistemología kantiana hay que tomar en cuenta que para Kant la mente humana cuenta con dos distintos modos de aprensión intelectual: la razón y el entendimiento. Gracias a este último se articula discursivamente el mundo, de acuerdo a una relación objetiva de espacio y tiempo; la razón, en cambio, "es un poder intuitivo -cuya manifestación más clara es la conciencia moral- que no puede, sin embargo, especificar sus objetos en la diversidad de sus relaciones, pero percibe su unidad abstracta".<sup>112</sup>

Se podría encontrar vano este intento alegando que un hombre del siglo XVIII no conoce igual que uno de hace cinco mil años o el del siglo XX. La respuesta dentro del sistema de Kant sería al mismo tiempo afirmativa y negativa porque la realidad histórica varía y cada hombre ve el mundo desde una tradición particular, es decir, el conocimiento es históricamente distinto y culturalmente susceptible de generar prejuicios o creencias acordes con el específico momento en el que cada hombre vive; pero, al mismo tiempo, en el sentido epistemológico, Kant afirmaría su planteamiento porque a pesar del devenir histórico, apuesta por la existencia de una misma estructura epistémica que a partir de sucesivas operaciones de síntesis es idéntica en cada sujeto.

Entiendo por síntesis, en su sentido más amplio, el acto de reunir diferentes representaciones y de entender su variedad en un único conocimiento. Semejante síntesis es *pura* si la variedad no está dada empíricamente, sino *a priori* (como la variedad en el espacio y en el tiempo). [...] Es propiamente la síntesis la que recoge los elementos en orden al conocimiento y los reúne con vistas a cierto contenido. Ella constituye, pues, lo primero a que debemos atender si queremos juzgar sobre el origen primero de nuestro conocimiento.<sup>113</sup>

En Kant, la *síntesis* (del griego componer, reunir partes) es entendida como el enlace de las representaciones en un sólo conocimiento llevado a cabo por un sujeto:

---

<sup>112</sup> Macmillan, *Op cit* Pág. 29

<sup>113</sup> *Crítica de la razón pura* B 104



Hay una facultad activa que sintetiza la multiplicidad. La denominamos imaginación, y a su acción, ejercida directamente sobre las percepciones, le doy el nombre de aprehensión. La imaginación tiene que reducir a una sola *imagen* la diversidad de la intuición [...] No podemos representarnos nada enlazado con un objeto sin haberlo hecho antes nosotros mismos. De todas las representaciones el *enlace* es la única que no puede sernos dada por los objetos, sino solamente por el sujeto mismo, por ser este un acto de su espontaneidad".<sup>114</sup>

La síntesis es la representación de la unidad en la autoconciencia subjetiva. Esta síntesis ocurre gracias a otros procesos sintéticos entre las intuiciones de la sensibilidad y los conceptos del entendimiento. La sensibilidad es comprendida en el contexto de la *Crítica de la razón pura*, como esta facultad que recibe las intuiciones mientras que el entendimiento los piensa, aplica las categorías y une con conceptos estas intuiciones dadas a la conciencia

Existen dos troncos del conocimiento humano, los cuales proceden acaso de una raíz común desconocida para nosotros: la *sensibilidad* y el *entendimiento*. A través de la primera se nos *dan* los objetos. A través de la segunda los *pensamos*.<sup>115</sup>

La razón, en este nivel, lleva a cabo la función de que las intuiciones sensibles se adecuen a nuestras categorías de conocimiento. Pero la 'realidad *en sí*', o independientemente de las categorías, está más allá de nuestro conocimiento. Conocer es transformar la materia bruta en datos ordenados; todo conocimiento es *construcción*. Además del entendimiento y la sensibilidad, existe otra facultad importante para nuestro estudio, pues de ella y de su manera de articularse con las demás facultades dependen los procesos estéticos. Se trata de la imaginación, encargada de llevar a cabo otra síntesis mediadora entre intuiciones y conceptos. Kant concibe dos capacidades de la imaginación: 'reproductiva' y 'productiva'. En el primer caso, la imaginación reproduce el orden en que nos son dados los objetos empíricos. En el segundo, sintetiza los datos de la sensibilidad y los unifica con conceptos del entendimiento. Es el caso de la imaginación en el reino de lo estético, donde su libertad trasciende al objeto y lo asocia con nuevas imágenes y nuevos

---

<sup>114</sup> *Crítica de la razón pura*.

<sup>115</sup> *Crítica de la razón pura* B 29

conceptos ya que el entendimiento no los legisla ni hay un interés existencial, utilitario o de conocimiento en lo bello. En general, como señala Kant en la *Crítica de la razón pura*:

La síntesis es un mero efecto de la imaginación, una función anímica ciega, pero indispensable, sin la cual no tendríamos conocimiento alguno y de la cual, sin embargo, rara vez somos conscientes.<sup>116</sup>

La imaginación, por medio del 'esquema trascendental' enlaza las intuiciones de la sensibilidad con los conceptos del entendimiento y les asigna una imagen. Sin la imaginación no habría conocimiento, ni juicio, por lo que es un elemento importante a considerar con relación al conocimiento. Es ella quien presenta los objetos a la sensibilidad y al entendimiento. Imaginario aquí no se opone a real, sino que, al contrario, lo real es imaginario en tanto que es una construcción llevada a cabo por la facultad de la imaginación. La realidad es un caso de la imaginación. Gracias a esta última tenemos noción del espacio y de todos los elementos que pueblan la percepción.

Cada imagen pide una palabra; no hay un objeto para el que no se encuentre una categoría bajo la cual clasificarlo. Inmediatamente que algo aparece en nuestro campo visual se busca la palabra adecuada. Pero, ¿qué ocurre cuando se quiere explicar sentimientos, experiencias, o describir algo 'bello'? Sucede entonces que ninguna palabra parece ser precisa para retratar la emoción; la imaginación comienza a ser creadora porque no encuentra conceptos determinados que definan esa intuición particular. La luna no es bella sin los ojos que la contemplan, pero cuando se dice que lo es, se postula *como si* la belleza fuera realmente una propiedad tan indudable como su forma, su peso o sus dimensiones. Lo bello no existe sin el juicio que pregunta y busca razones que lo expliquen. La belleza de la luna o de cualquier otro objeto de la naturaleza o del arte que se califique como tal, es una construcción interpretativa que nace entre el objeto y el sujeto que la juzga.

La idea de lo bello surge por la coordinación de un objeto y un sentimiento enraizado *a priori* en el sujeto. El objeto, como cualquier cosa entre las cosas, tiene una forma, un color, ocupa un lugar en el espacio. No hay ninguna propiedad específica que determine el que

---

<sup>116</sup> *Crítica de la razón pura* Analítica Trascendental, cap. I, Sect. III, §10

algunos de ellos sean bellos y otros no: lo bello es un punto de vista humano que surge con la armonía trascendental de las facultades epistémicas.

Lo sublime, por otro lado, son las ideas otorgadas por la razón y se sostiene solamente por estas ideas, con lo que Kant da una explicación trascendental de lo suprasensible y la moralidad. Hay quien ha defendido, por esta cercanía, que lo sublime no es propiamente una categoría estética porque está vinculado también con la moral, sugiere un sentimiento religioso, extralimita la razón más allá del conocimiento, nos lleva a pensar en lo que no tiene límite e involucra una vivencia reflexiva que conduce hacia el mundo de ideas de la razón. En lo sublime los límites se rebasan a partir de un desbordamiento del lenguaje, de la imaginación, del arte o incluso de la moral como en el caso de la valentía; por eso no puede ser abrazado en imagen alguna. Lo bello tiene también vínculos con la moralidad, como veremos, cuando Kant afirma la relación simbólica que existe entre ambos horizontes.

Si bien las palabras no son suficientes cuando queremos describir algo bello, también es cierto que la mente no descansará buscándolas; por eso la crítica y el trabajo interpretativo continúan a la obra.<sup>117</sup> Esa búsqueda, a decir de Kant, determina a la experiencia estética y de ella se origina el ejercicio de la crítica literaria y artística, una de las aplicaciones del juicio reflexionante cuyo descubrimiento permite a Kant dar unidad a sus ideas en *Crítica del Juicio*.

## II.2 El juicio reflexivo

La *Crítica del Juicio* está estructurada a partir de una serie de divisiones y subdivisiones. Se divide, primero, en dos grandes partes: la Crítica de la Facultad de Juzgar Estética y la Crítica de la Facultad de Juzgar Teleológica. Ambas atienden los casos específicos de juicios particulares (estéticos o teleológicos) que tienen como común denominador la característica de pertenecer al juicio en su uso reflexivo. La primera parte, la parte dedicada a la estética, se compone de dos secciones: una Analítica y una Dialéctica de la Facultad de Juzgar

Estética. La Primera sección se divide, a su vez, en dos libros, el Libro Primero que se ocupa de la Analítica de lo bello y el Libro Segundo que lo hace de la Analítica de lo sublime. La dialéctica, a su vez, se compone de la Antinomia del gusto, su solución (acompañada de dos largas Observaciones), unas palabras más sobre la conformidad a fin en la naturaleza que llevan al conocido §59: "De la belleza como símbolo de la moralidad" y un breve Apéndice acerca de la Metodología del gusto, con el que Kant concluye la primera mitad de esta obra que pretende coronar el sistema de filosofía trascendental. Para una finalidad más práctica de la exposición, podemos dividir la obra en sólo las dos principales partes: la estética y la teleología junto con las dos Introducciones, una publicada con la obra y una segunda versión de la misma que ahora se conoce como la obra independiente, *De la filosofía como un sistema*.

La *Crítica del Juicio* a pesar de ser un libro corto en extensión resulta complejo en su contenido. En él, Kant aborda diversos temas y un tratamiento específico de estos temas que no puede ser comprendido más que atendiendo la totalidad de la obra y la manera en que Kant mismo ha sistematizado su estudio a partir de la teoría reflexionante de la facultad de juzgar hasta su exposición de los juicios acerca de lo sublime.<sup>118</sup> Al hacerlo, Kant no se aleja de su propio trayecto filosófico al mismo tiempo que incorpora a él temas gratos a su época histórica, como en el caso de la reflexión acerca del gusto. La teleología, por otra parte, es un intento de Kant por encontrar, en la facultad de juzgar, un caso típico del principio regulador del juicio reflexivo, el principio de la conformidad a fin en la naturaleza.

El apartado IV de la Introducción, define el Juicio en general, "como la capacidad de pensar lo particular en cuanto contenido en lo universal".<sup>119</sup> El juicio relaciona todo individuo con una especie y todo particular con una clase universal. Pero dependiendo de cómo lo haga el juicio será reflexionante o determinante.

---

<sup>117</sup> De esta idea surgirá el giro hermenéutico de la *Crítica del juicio*, como en Gadamer, H. G. *Verdad y método*, Makreel, R. *Imagination & interpretation in Kant's philosophy*; Pillow, K.: *Understanding sublime*

<sup>118</sup> Un excelente estudio acerca de la relación entre las tres *Críticas* es el que presenta A. C. Genova en 'Kant's three critiques: a suggested analytical framework' *Kant Studien*, 60, 1969.

<sup>119</sup> *Crítica del Juicio* Introducción

Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, la facultad de juzgar es determinante. Si lo particular es dado, para lo cual debe encontrar ella lo universal, la facultad de juzgar es sólo reflexionante.<sup>120</sup>

En el juicio determinante, la facultad de juzgar sólo tiene la función de aplicar los conceptos universales (reglas, principios, leyes) que han sido proporcionados ya por el entendimiento a los singulares de la naturaleza. No tiene que buscar por ella misma una ley para aplicarlos, sino que el entendimiento se ha encargado ya de proporcionarla. En el caso del juicio reflexivo, en cambio, el singular observado, o imaginado, no concuerda con ningún concepto que el entendimiento pueda proporcionar, por lo que es necesario suponer la existencia de un principio que regule la búsqueda de ese universal.<sup>121</sup> Este principio del que Kant ha venido dando visos y algunas notas características, es finalmente enunciado en el cuarto apartado de la Introducción:

En la naturaleza existen múltiples formas para las que el entendimiento no encuentra conceptos determinados como las formas de vida del fondo del océano. Las posibles leyes que el entendimiento encuentra para ser aplicadas en la naturaleza en general, como objeto de los sentidos, no encuentran aplicación en sus individuos particulares cuando son enjuiciados desde la perspectiva de la sublimidad, la belleza o de la organización final de la naturaleza en un todo, es decir, los dos casos del juicio estético y el juicio teleológico.<sup>122</sup>

En estos casos se descubre que existe un principio “aunque desconocido para nosotros, de unidad en lo múltiple”.<sup>123</sup> Este principio no puede ser tomado directamente de la experiencia, porque en el ascender de la facultad de juzgar reflexionante desde lo particular hacia lo universal, su deber es fundamentar la unidad de todos los principios empíricos de acuerdo a una sistematicidad entre ellos. Pero el concepto de la sistematicidad no está en las cosas mismas, sino en la reflexión a partir de singulares no determinados por conceptos.

---

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Hanna Arendt ha ensayado un traslado de la teoría del juicio estético reflexivo de Kant al reino civil cuando postula que son los casos singulares los que deben determinar las leyes generales de la política. Cf. *The Human Condition* Chicago. University of Chicago Press 1958 y *The Burden of Our Time*. London: Martin Secker and Warburg, 1951

<sup>122</sup> *Crítica del Juicio* Introducción, IV

Las leyes de la naturaleza, argumenta Kant al definirlo, están dadas en nuestro entendimiento, el cual las prescribe a la naturaleza. Para que esto sea posible, debemos suponer una naturaleza que se deja legislar por el entendimiento. Y esta es la premisa general que debemos suponer como un principio a priori de la facultad de juzgar: el hecho de que la naturaleza acepta ser juzgada por las categorías del entendimiento *como si* estuviese predestinada ello. La verificabilidad de este principio no aparece ni en la naturaleza ni en los conceptos, sino en la relación entre una y otro que establece el juicio. Por eso es que Kant insiste una y otra vez en ver al Juicio como el puente intermedio entre la naturaleza y el hombre. Como explica F. X. Coleman:

Las leyes a priori proporcionadas por el entendimiento, dejan a lo suprasensible indeterminado. La razón, en su uso práctico en el juicio moral, da una determinación a lo suprasensible postulando la posibilidad de Dios, la libertad y la inmortalidad. La facultad de juicio une ambas facultades, o efectúa "el tránsito del concepto de la naturaleza al concepto de la libertad", al proporcionar un principio general a priori de determinabilidad de lo suprasensible.<sup>124</sup>

La ley de la gravitación universal, por ejemplo, es una herramienta con la que la mente se aproxima a la naturaleza para explicársela y descubre que se aplica correctamente, es decir, *como si* las leyes estuvieran en la naturaleza y no en nuestro entendimiento. Algo semejante, dice Kant, ocurre con los organismos singulares que no están relacionados con alguna ley dictada por nuestro entendimiento, sino siguiendo leyes particulares que, sin embargo, son necesarias. Estas leyes parecen pertenecer a la naturaleza "como si nos la hubiese dado un entendimiento (aunque no el nuestro) para provecho de las facultades de conocimiento".<sup>125</sup> Este pasaje es central para la totalidad de la *Crítica del Juicio*, pues de la enunciación de este principio partirá todo el hilo argumentativo que continua a lo largo de la obra. Con este intento de la *Crítica del Juicio* Kant busca reconciliar las leyes de la naturaleza, descritas en la primer *Crítica*, con las leyes de la libertad, descritas en la segunda. Para esto supone que las leyes de la física pueden armonizar con los

---

<sup>123</sup> Ibid

<sup>124</sup> Coleman F., *The harmony of reason*, Pittsburg University Press, 1974. P. 16

<sup>125</sup> *Crítica del Juicio* Introducción

incondicionales imperativos de la moral, y que esto sólo es posible si la razón presupone una finalidad oculta que subyace en la naturaleza. La Primera Parte de la *Crítica del Juicio* busca demostrar como esta finalidad se presupone en el juicio estético.

El deseo de dar unidad a su sistema de filosofía trascendental con una tercer *Crítica* es claro ya desde el comienzo, donde Kant inicia la obra con una definición de la razón pura en tanto facultad del conocimiento a partir de principios *a priori*, mientras que la crítica de la razón pura es la investigación de la posibilidad y límites de ésta. El ejercicio de la crítica de la razón pura concierne exclusivamente a la manera de conocer *a priori* las cosas, ocupándose solamente de la facultad de conocer y del entendimiento, puesto que ninguna otra facultad aparte de él es capaz de suministrar los principios constitutivos *a priori* de conocimiento. Pero en la primer *Crítica*, según reconoce Kant ya desde el Prefacio escrito para la primera edición de la *Crítica del Juicio*, se han dejado de lado la facultad de desear (encallada en la razón) y el sentimiento de placer y displacer (que pone en marcha la capacidad de juzgar).

La *Crítica del Juicio* busca un principio *a priori* para la facultad de juzgar, la cual es una mediación entre el entendimiento y la razón. La búsqueda de este principio otorga unidad a la totalidad de la obra, pues es válido tanto para la estética como para la teleología. El principio que Kant busca, no es uno para el conocimiento de las cosas exteriores, sino uno que haga las veces de regla para la facultad de juzgar. Los juicios estéticos acerca de lo bello o de lo sublime (en el arte y la naturaleza) son ejemplos típicos del uso del principio *a priori* del Juicio, pues aún sin aumentar nuestro conocimiento, pertenecen solamente a esa facultad y se manifiestan de manera reflexiva. Los juicios teleológicos también pertenecen al principio reflexionante o reflexivo de la facultad de juzgar, pero, a diferencia de los juicios estéticos, los teleológicos dan cuenta de una realidad dada a la experiencia de conformidad a fin de la naturaleza y con esto, dan cuenta de una relación de la "cosa natural con lo suprasensible incognoscible".<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Ibid

El principal interés que motiva a la tercer *Crítica*, es la facultad humana de emitir juicios porque, como asienta el escritor polaco Witold Gombrowicz explicando a Kant: "Todo cuanto sabemos del mundo lo expresamos a través de juicios".<sup>127</sup> La pregunta por los alcances, los límites y las extralimitaciones de esta capacidad, así como las correspondencias que guarda con otros hechos de la mente, como la imaginación, el arte, la naturaleza, la moral y la ciencia, son su principal preocupación. La relación entre razón y juicio conduce a Kant a dos ámbitos particulares en los que, según él, dicha relación encuentra aplicaciones ejemplares: los juicios estéticos y los juicios teleológicos, pues en ambos casos el juicio demuestra su poder reflexivamente al buscar conceptos y universales a partir de singulares dados; de acuerdo a esto, la *Crítica del Juicio* se encamina por tres vías: la búsqueda, en la Introducción, del principio para la facultad de juzgar reflexiva y dos ejemplos del uso de ese principio en la *Crítica de la Facultad de Juzgar Estética* y la *Crítica de Facultad de Juzgar Teleológica*, respectivamente.

La interrogante que atraviesa ambas partes es la posibilidad de que a partir de objetos singulares -del arte o de la naturaleza- nuestros juicios accedan a la universalidad sin depender de conceptos o sensaciones. Para explicar esta capacidad, Kant introduce el problema del juicio reflexionante, concluyendo que en estética y teleología el juicio es verdadero gracias a un principio que debemos suponer de conformidad a fin entre la naturaleza y la facultad de juzgar de todo ser humano y que en lo bello, más que en lo sublime, encuentra un ejemplo característico.

Los juicios estéticos son sintéticos porque "van más allá del concepto y de la intuición del objeto y añaden a esta como predicado algo que no es conocimiento: un sentimiento de placer";<sup>128</sup> son *a priori* porque presuponen el acuerdo de *cada uno*.<sup>129</sup> Así está ejemplificado el poder reflexivo del juicio en la estética: lo bello y lo sublime hacen pensar de manera universal y necesaria en la naturaleza *como si* tuvieran la finalidad de despertar el sentimiento que surge con su contemplación. Desde la teleología también hay un ejemplo de

---

<sup>127</sup> Gombrowicz, W. *Curso de filosofía en seis horas y cuarto* Tusquets 1990, 28

<sup>128</sup> *Crítica del juicio* §31

<sup>129</sup> *Ibid*



la conformidad a fin en la consideración de la naturaleza como un gran sistema organizado y *como si* tuviera una finalidad.<sup>130</sup> Todo ello encuentra su fundamento en una idea que llega a la mente en determinadas circunstancias gracias a la facultad de juzgar reflexionante.

La reflexión es el cultivo del arte de razonar. Como reconoció Heráclito, 'pensar es común al hombre' e incluso podemos asegurar que algunos animales superiores lleven a cabo operaciones intelectuales semejantes. El humano, en cambio, piensa y hace cosas con los pensamientos, dudas, creencias: se ejerce la razón. Pero el pensamiento es aún más amplio que la razón, y por eso es posible pensar sin articular pensamientos (como cuando sólo se imagina) ni interrogarlos buscando coherencia en ellos. El adjetivo 'racional' se aplica sólo a algunos de nuestros pensamientos.

Algunos pensamientos no necesitan criterios racionales y no carecen por ello de la posibilidad de ser verdaderos. En el espacio del arte o de la religión se presentan verdades que, contempladas con los mismos ojos racionales con los que se resuelve un problema científico, no se captaría aquello extraordinario que sólo el arte revela o aquellas revelaciones místicas que exigen ir más allá de la razón. Aunque el pensamiento occidental ha preferido optar por la vía de la razón para *confiar* en la verdad, esta capacidad para organizar nuestros pensamientos se revela insuficiente para abordar otros aspectos de la vida mental. Podemos emitir un discurso lógico y argumentativo sobre la explicación de una obra literaria o pictórica; podemos, de igual manera, leer una descripción poética de los vuelos místicos de los poetas, pero la experiencia religiosa, o la emoción artística por sí mismas, no están ligadas a conceptos determinados. No quiero decir que se opongan a lo racional, ni siquiera que lo enfrenten, pero sí buscan otros parámetros para apoyar sus ideas. En la literatura, por ejemplo, las palabras mismas no son consideradas *solamente* en su dimensión racional -semántica-, sino como la madera de un puente que se tiende entre el lenguaje y las ideas, un puente que es la leña en que se enciende la emoción estética: la poesía es el incendio del lenguaje. Incluso en la filosofía de Kant, la poesía será puesta en primer lugar en la jerarquía de las artes precisamente por romper los límites significativos

---

<sup>130</sup> El estudio específico de la teleología en Kant lo dejare para un trabajo posterior, por lo pronto, me concentro

de la palabra, para presentar “una abundancia de pensamientos a la que ninguna expresión del lenguaje es plenamente adecuada y se eleva estéticamente hacia ideas”.<sup>131</sup>

Lo estético, en general, se encuentra determinado por esta cuestión dinámica de la racionalidad en que se altera la primacía que suele tener en la vida cotidiana. El arte -la creación artística- también está involucrada con una profunda actividad mental que necesariamente debe tener la capacidad para ampliarse e incluir en el ámbito de la inteligencia tanto la lógica como la poética. Thomas Mann se pregunta mientras escribía *Dr. Faustus*: “¿Quién podrá descifrar el enigma de la naturaleza del artista? ¿Quién puede comprender esa fusión intuitiva de disciplina y desenfreno en que consiste?” La conclusión a la que llega la *Crítica del Juicio* es que los predicados estéticos de un objeto son consecuencia del tipo de reflexión que se conduce por los principios del gusto explicados en la teoría del juicio reflexionante. Se trata del caso en el que el sujeto busca un concepto que se adecue con un particular dado. La búsqueda de ese concepto determinará el juego en que consiste el arte y lo bello; el placer estético surge, entonces, de la reflexión.

Los primeros apartados de la Introducción a la tercer *Crítica* comienzan por justificar la división de la filosofía en teórica y práctica. A la teórica, que recibe sus principios *a priori* de la legislación del entendimiento, le corresponden los conceptos de la naturaleza. A la práctica, que recibe su principio de la razón, le corresponde el concepto de la libertad. Cada una de estas posibilidades de la mente es estudiada en las correspondientes primera y segunda *Críticas*, pero ahora Kant anuncia la necesidad de una tercer *Crítica*, pues

...entre las facultades superiores del conocimiento hay todavía un miembro intermedio entre el entendimiento y la razón. Es esta la facultad de juzgar.<sup>132</sup>

El reconocimiento de esta división de la filosofía en únicamente dos partes con una parte intermedia, el Juicio, es después dejada de lado para abordar otra división en la que Kant considera una nueva taxonomía de las facultades:

---

en el juicio estético reflexivo.

<sup>131</sup> *Crítica del juicio* §53

<sup>132</sup> *Crítica del juicio* Prefacio a la primera edición de 1790

Todas las facultades del alma o capacidades pueden ser reducidas a tres que ya no son derivables de un fundamento común.<sup>133</sup>

Estas tres facultades del ánimo son el conocimiento, el sentimiento (de placer y displacer), y la facultad de desear; cada una de ellas corresponde a una facultad de conocimiento: el entendimiento, la facultad de juzgar y la razón; reciben sus principios a priori de acuerdo a una ley, a un fin o a un fin final que se aplica directamente a la Naturaleza, al arte o a la libertad, respectivamente. Son las tres operaciones centrales de la mente. La *Crítica del Juicio* pone más interés en el sentimiento de dolor y placer, pues el principal postulado de la obra es que nuestra persona cuenta con la habilidad de reflexionar y que al hacerlo acompañada de un específico tipo de placer –el placer estético– encuentra un sentimiento puro que no descansa en objeto alguno de los sentidos. De acuerdo a esto, lo bello, lo feo, los juicios de gusto, el arte o la crítica del arte, son modos de pensar respecto al placer que ocasiona un ente imaginario, episodios subjetivos de la conciencia generados por una representación que ha despertado el sentimiento armónico.

### II.3 La casa de la belleza

Lo bello (de la naturaleza o del arte) se concibe *como si* estuviese predestinado para causar un cierto tipo de placer; este principio es el de conformidad a fin subjetiva. La Segunda Parte de la *Crítica del Juicio* se ocupa en dar un caso de esta finalidad en los organismos naturales. Más adelante este principio es equiparado con la idea de “la conformidad a fin de la naturaleza en su diversidad”,<sup>134</sup> por medio del cual “la naturaleza es representada como si un entendimiento contuviese el fundamento de la unidad de lo múltiple en sus leyes empíricas”.<sup>135</sup> Un entendimiento que no es él nuestro y que explica esta peculiaridad de la facultad reflexiva de juzgar sugiriendo posteriormente la posibilidad recíproca de contemplar a la naturaleza *como si* fuera una obra de arte y el arte bello como obra de la naturaleza.

---

<sup>133</sup> *Crítica del Juicio* Introducción

<sup>134</sup> *Crítica del Juicio* Introducción

<sup>135</sup> *Ibid.*

La palabra 'estética' tiene un recorrido singular en la filosofía de Kant. Aparece primeramente en la *Crítica de la razón pura* donde le asigna un significado considerablemente distinto a aquel dado por A. G. Baumgarten, quien acuñó el uso del término. Baumgarten utilizó esta palabra para designar lo que él llamaba 'conocimiento sensorial' y, por extensión, 'crítica del gusto'. Por otra parte, Kant, en una conocida nota a pie de página de la primer *Crítica*, rechaza el término 'estética', como 'crítica del gusto', pues le parece un concepto ocioso y poco iluminador:

Los alemanes son los únicos que emplean ahora la palabra estética para designar, por medio de ella, la que otros llaman crítica del gusto. Fúndase esta denominación en una esperanza fallida, que el excelente analítico Baumgarten concibió. la de traer el juicio crítico sobre la belleza a principios racionales y elevar a ciencia las reglas del mismo. Mas el empeño es vano.<sup>136</sup>

Más adelante, en la misma obra, Kant estipula que debido a que las llamadas reglas del gusto son empíricas, no pueden servir como leyes a priori para el juicio. Anticipándose al tema principal de la Primera Parte de la tercer *Crítica*, dice que 'nuestro Juicio es la piedra de toque de la exactitud de las reglas'<sup>137</sup> y no a la inversa. Aunque Kant nunca habla expresamente de una revolución copernicana en el gusto, paralela a su revolución copernicana en el conocimiento, sus premisas filosóficas son básicamente las mismas: así como los objetos deben adecuarse a nuestras categorías para que sean posibles objetos de experiencia, también las formas de los objetos deben adecuarse a nuestros sentimientos de placer y displeacer para ser objetos del juicio estético.

En la misma nota al pie de 'estética', Kant dice que "es aconsejable o bien dejar de nuevo caer esa denominación y reservarla para aquella doctrina de la sensibilidad que es verdadera ciencia o bien, compartir la denominación con la filosofía especulativa y tomar la estética, parte en sentido trascendental, parte en sentido psicológico".<sup>138</sup> En la primer *Crítica*, Kant usa estética como el título de su propio tratamiento de las formas o intuiciones puras de la sensibilidad -espacio y tiempo. Estas son las condiciones puras de la sensibilidad;

---

<sup>136</sup> *Crítica de la razón pura* B36

<sup>137</sup> *Crítica de la razón pura* Ibid.

<sup>138</sup> *Crítica de la razón pura* Ibid.

todas las apariencias externas están sujetas a la forma del espacio, y las apariencias tanto externas como internas están dadas bajo la forma del tiempo. Acudiendo a la etimología, 'estética' se aproxima en este sentido a los orígenes griegos del término, que se traduce como sensibilidad en sentido sensorial. Así, la estética trascendental de la *Crítica de la razón pura* analiza los principios *a priori* de los sentidos.

En el texto precrítico *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Kant acepta el uso de estética como el estudio de la sensibilidad relacionada con el gusto y lleva a cabo un ensayo acerca de los objetos que por sus determinadas características despiertan los sentimientos de lo bello o lo sublime. El día es bello, mientras que la noche es sublime, el amor es bello y la amistad sublime. Las *Observaciones...* son un tratado de psicología a la manera de la *Indagación* de Burke.

La *Crítica del Juicio* o *Crítica de la facultad de juzgar*, se presenta como un sistema filosófico guiado por el principio reflexivo de juzgar y su aplicación al ámbito estético, esto es, el reino de lo subjetivo que busca completar la presentación con un concepto universal o una idea en la que se busca reconciliar las leyes de la naturaleza, descritas en la primer *Crítica*, con las leyes de la libertad, descritas en la segunda. Para lograr esta reconciliación, supone la existencia de un principio de conformidad a fin en la naturaleza encallado en la facultad de juzgar.<sup>139</sup>

La Introducción publicada de la obra expone la teoría del Juicio como unificador de los mundos legislados por la razón y el entendimiento; además, se pregunta por el principio del juicio reflexivo, el cual engloba la teoría estética y la teleológica como casos particulares del uso de dicha posibilidad del juicio. Hay algunos temas constantes dentro del desarrollo de la exposición estética de la *Crítica del Juicio*. Por ejemplo, la imaginación, el desinterés, la sensibilidad o el placer. Este último es un punto importante, pues es el placer el que sostiene sin que se derrumbe la argumentación de Kant e incluso, como afirma Coleman, de la totalidad de su obra:

---

<sup>139</sup> *Crítica del juicio* Prefacio

No es una exageración decir que el placer, en el más inclusivo sentido del término, mantiene sin que se derrumbe el edificio de las tres *Críticas*. El placer no sólo es necesariamente “combinado con la facultad de desear”; no solamente es “la adquisición de todo objetivo asociado al sentimiento de placer”; el placer también puede efectuar “el tránsito de desde la facultad de conocimiento puro, i.e. del ámbito de los conceptos de la naturaleza, al del concepto de la libertad”. Para Kant, el placer proporciona la llave tanto para la motivación humana como para el deseo; lo que Kant llama ‘placer desinteresado’ proporciona la clave para el juicio estético.<sup>140</sup>

En la Segunda Introducción a la tercer *Crítica*, el placer surge de comprender como varias leyes empíricas caen dentro de un principio más grande. Es decir, se trata de un *placer intelectual*, fórmula que encierra a todo lo estético. ¿Existe la belleza más allá de nuestra percepción? ¿Es acaso una forma de conocimiento? ¿Puede el arte ser bello? O la música, la poesía, el cine ¿son engaños que ocultan la verdad? ¿Es el mismo sentimiento el que nos despierta un atardecer en la playa que la contemplación de los ojos del ser amado? Al buscar respuestas a estas preguntas, se entra a lo que en la filosofía se conoce con el fallido nombre de *estética*.

Todos creemos saber qué es la belleza, pero al vernos interrogados vemos que no es fácil definirla. Es un sentimiento y algo que invita a reflexionar. Es precisamente esta reflexión la que en el ámbito de la estética kantiana determina el hecho estético. Una vez que el sujeto ha vivido la experiencia de la belleza, emite un juicio estético con cualidades específicas (desinteresado, universal, necesario) que lo distinguen de otro tipo de juicios (lógicos, epistemológicos, morales). Estos juicios son estéticos porque dan cuenta precisamente de nuestras preferencias en este terreno y están relacionados con el arte y la naturaleza en tanto que ambos reciben juicios de este tipo, distinguiéndose, como explica Eva Schaper, de otros juicios:

Quando los filósofos de la tradición, especialmente Kant, sostienen que los juicios de gusto son acerca de lo bello, podemos decir que lo son acerca de preferencias estéticas, y que es el análisis de lo que se califica como un genuino juicio estético lo que separa preferencias personales meramente idiosincrásicas de aquellas preferencias para las que resulta relevante las razones aducidas. Esta forma debe exhibir la diferencia lógica de los juicios

---

<sup>140</sup> Coleman F : Op Cit. P 6-7

estéticos frente a los juicios morales, epistemológicos, económicos, sociales y generalmente juicios pragmáticos, con lo cual queda establecida la autonomía de lo estético. No debemos, sin embargo, buscar comprender a que se debe esta autonomía, sino a través de la exploración de algunos temas de la filosofía de la mente, epistemología, lógica y otros campos.<sup>141</sup>

En la *Crítica del juicio* por estético Kant entiende, no una facultad específica, sino un arreglo determinado de las facultades del ánimo, las cuales, como vemos, no buscan obtener conocimiento: es el placer que despierta esta relación lo que hace estética la vivencia de lo bello. Este sentimiento es el llamado estético y ocurre cuando el placer se enlaza desinteresadamente con las representaciones que son posteriormente juzgadas como bellas. El verbo que utiliza Kant es *unterscheiden*:<sup>142</sup> 'discernir': la belleza se encuentra debido a una serie de operaciones mentales. Al ser este sentimiento legislado *a priori* por la facultad de juzgar, lo comparten hombres y mujeres, tendiendo con ello puentes hacia un común substrato en la humanidad. Esta vivencia dará como resultado un juicio reflexivo, estético y no lógico-determinante. La discusión filosófica de Kant parte del momento del sentimiento estético, lo que podemos llamar la vivencia estética, la cual despierta, por lo tanto, juicios de carácter estético.

También Joyce en *Portrait of the artist as a young man* nos habla de un estado espiritual que es necesario distinguir de otros estados que involucran algo más que la pura contemplación estética. Stephen Dedalus, el alter ego del propio Joyce en la novela, pasea con Lynch por las calles de Dublín mientras mantiene una discusión -que recuerda los Diálogos platónicos- acerca de la noción de belleza como placer desinteresado.

Ahora estamos precisamente en el mundo espiritual -prosiguió Stephen-. El deseo y la repulsión excitados por medios no puramente estéticos no son emociones estéticas, no sólo por su carácter cinético, sino también por su naturaleza simplemente física. Nuestra carne retrocede ante lo que le espanta y responde al estímulo de lo que desea por una simple acción refleja del sistema nervioso. Nuestros párpados se cierran antes de que tengamos conciencia de que una mosca está a punto de entrarnos en el ojo. Del mismo modo -continuó Stephen- respondió tu carne al estímulo de una estatua

---

<sup>141</sup> Eva Schaper, 'The pleasures of taste', en *Pleasure, preference & value* (Eva Schaper ed.), Cambridge University Press, 1983 P 39

<sup>142</sup> *Kritik der Urteilskraft*. Philosophische bibliothek, Meiner 1990, §1

desnuda, pero no fue más que por una simple acción refleja de los nervios. La belleza que el artista expresa no puede despertar una sensación puramente física.<sup>143</sup>

Recordemos otro ilustre irlandés, Edmund Burke, que entiende a la belleza como

...aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que estos causan amor o alguna pasión parecida a él [...] Distingo el amor del deseo o la lasciva, que es una energía de la mente que precipita a la posesión de ciertos objetos, que no nos afectan porque sean bellos, sino por cosas totalmente diferentes. Puede que sintamos un fuerte deseo por una mujer no especialmente bella; mientras, la mayor belleza en hombres u otros animales, aunque cause amor, puede que no excite para nada el deseo.<sup>144</sup>

Tanto Burke como Joyce y Kant coinciden en la idea de distinguir entre lo que está motivado por el deseo, frente a la pasividad contemplativa que implica la belleza. De manera que podemos rastrear en ellos una fenomenología del sentimiento estético, como distinto y autónomo de otros modos de existencia del hombre. Kant relaciona a este sentimiento estético con el desinterés; Schopenhauer, inspirado por la filosofía de Kant, lo identifica con la suspensión de las determinaciones de la voluntad; Poe con un efecto poético; Burke lo coloca en estrecha relación con el amor. Joyce lo identifica con una sensación estática del ánimo. Dice:

La emoción estética es estática: el espíritu queda paralizado por encima de todo deseo, de toda repulsión.<sup>145</sup>

Creo que es clara la relación entre Kant y Joyce en este punto. Kant desde la filosofía y Joyce desde la literatura, convergen en este punto al considerar la emoción estética como independiente del deseo y la repulsión. Claro que las diferencias entre ambos no se dejan esperar. Kant no hablaría de una *estática* en el sentimiento estético, pero también relacionará el sentimiento de lo bello con una pasividad en el ánimo y esta es una de las principales características que lo diferencian del sentimiento sublime, el cual requiere una exaltación anímica. Hemos visto que para Kant, más bien la mente en presencia de la belleza se caracteriza por su amplio juego y movimiento. Cuando comparo ambos pensamientos, no

---

<sup>143</sup> James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, 245 Traducción de Dámaso Alonso

<sup>144</sup> *Indagación .. Op. Cit.*, p 67



quiero decir que sean exactamente iguales. Son más las semejanzas que las diferencias, pues estas son siempre constantes entre los hombres. Creo que de hecho la sutil diferencia, no ya entre las opiniones, sino en la manera de abordar el problema de la estética, entre Joyce y Kant, volviendo interesante su confrontación, radica en el hecho que Kant haya incluido de una manera central la discusión sobre estética dentro de un sistema general de filosofía. Por otro lado, Joyce, como pocos artistas anteriores a él, hizo de la discusión estética un tema propio del arte. Desde la filosofía y la literatura entendieron que dentro de la totalidad de las posibles experiencias humanas, se encuentra la experiencia estética. Al aparecer la belleza nos lleva a momentos estéticos, instantes que no deberían tener fin. Ahí están los versos de Fausto para recordarnos este instante estético, que es también estático:

Verweile doch, du bist so schön<sup>146</sup>

Se quisiera que el instante fuera, como aquel verso de Xavier Villaurrutia, un 'instante eterno', en el que la belleza no tuviera fin. Este deseo dispone al ánimo en un estado de melancolía o, como reza la intraducible palabra portuguesa, la 'saudade': un goce y al mismo tiempo un pesar al saber que este goce terminará.

La belleza -dice Stefano Zecchi- es melancolía; melancolía (éste es el sentimiento más apropiado y más unido a la experiencia de la belleza) que surge del deseo de una situación que se querría ver extendida por el tiempo y dueña de la historia, mientras que es siempre algo excepcional e instantáneo. La belleza es éxtasis, encanto, melancolía.<sup>147</sup>

Que el juicio de gusto sea estético quiere decir que "su fundamento de determinación no puede ser otro sino subjetivo".<sup>148</sup> Todos vemos la misma rosa, pero cada uno percibe la belleza desde distinta perspectiva. La belleza del objeto remite a la relación de este con el sentimiento. Con esta idea, Kant establece la subjetividad inherente a los juicios de gusto. La relación entre el objeto y el placer que éste despierta, es subjetiva y por lo tanto estética. Esta caracterización nos lleva nuevamente a la idea del *desinterés*, que podemos resumir en el

---

<sup>146</sup> Joyce, J.: Op. cit., 243 y ss.

<sup>146</sup> 'Detente instante, eres tan bello', Goethe, Fausto Vv 123-125

<sup>147</sup> Zecchi, S.: *La belleza*. Tecnos 1994, p.72

<sup>148</sup> *Crítica del juicio* §4

hecho de que la universalidad del juicio estético exige que no tenga importancia *la existencia* del objeto que despierta el sentimiento. Los juicios de gusto son desinteresados porque, en tanto que son puros, la complacencia que despiertan no está ligada a la existencia del objeto. Lo agradable y lo bueno están ligados a interés. El primero sensible, el segundo conceptual.<sup>149</sup> Sólo el de lo bello es un placer desinteresado. Si el placer es desinteresado, entonces es puro porque “se quiere sólo saber si la mera representación del objeto es acompañada en mí por complacencia, a pesar de lo indiferente que yo pueda ser en vista de la existencia del objeto de esta representación”.<sup>150</sup>

¿Cómo hablar de la belleza cuando las palabras resultan escasas para definirla? Kant entiende que las respuestas a esta interrogante se aclaran con el análisis del juicio que se emite cuando algo es bello. Que algo es bello no lo sabemos inmediatamente, como otras propiedades de los objetos (el color, la forma, el tamaño), sino que cuando *discernimos* si algo es bello, ocurre un proceso mental que nos lleva a considerar como bello un objeto o una situación específica. Este proceso es la experiencia de la belleza.

La experiencia de lo bello sucede cuando el sujeto experimenta un sentimiento placentero por una representación (de la realidad o de la fantasía, de la naturaleza o del arte, del presente o de la memoria) que lo lleva a emitir un juicio: ‘esto es bello.’ Pero hay tantas diferencias entre los particulares bellos, que Kant supone que la belleza no está en el objeto propiamente dicho, sino en la forma de experimentarlo. La belleza nace con la percepción, pero abandona al objeto para que el sujeto complete reflexivamente lo que la obra o la naturaleza propone. La luna no sabe que es bella y que lo es sólo para el hombre. También *para todos* los hombres y con esto se ve una segunda cualidad de lo bello. A diferencia de los placeres de lo agradable (comprometidos con alguna sensación física), los cuales varían de persona a persona, lo bello es experimentado como un sentimiento universal compartido por todo hombre. Kant encuentra la belleza no en las cualidades de los objetos, sino en el carácter universal y necesario del juicio que la califica.

---

<sup>149</sup> *Crítica del juicio* §3

<sup>150</sup> *Crítica del juicio* §2

El juicio de gusto corresponde a la forma 'esto es bello'; pero en esta simple fórmula se esconde una compleja manera en que se relacionan las facultades mentales. Para explicar esta complejidad, Kant acude a distinguir cuatro aspectos o momentos con los que se define el juicio de gusto. Según su cualidad, son desinteresados; según su cantidad, placen universalmente pero sin concepto; según la relación de los fines responden a una conformidad a fin subjetiva; y según su modalidad son necesarios. Lo que Kant busca con ellos es responder a la pregunta por lo bello. Cada uno de los momentos del juicio estético sobre lo bello se caracteriza por una restricción. Place sin interés; es universal sin conceptos; necesario pero subjetivo; y, finalmente, revela una finalidad sin fin. Coleman apunta que cada uno de estos momentos representa una paradoja o "imposibilidad lógica" que Kant busca resolver.

Según su cualidad, lo bello presupone un placer *desinteresado*. El placer que produce la belleza no está relacionado con la utilidad que de él se obtenga. Lo bello place libre y desinteresadamente, pues en el goce estético puro no están involucradas ni las sensaciones físicas, ni el concepto de lo bueno. Si alguno de estos dos elementos se mezcla en el juicio, este no sería puro.<sup>151</sup> Kant acepta, sin embargo, un tipo de interés especial en lo bello, pero es un interés indirecto: el juicio no depende de la existencia del objeto, pero se *prefiere* su existencia como consecuencia del sentimiento de placer que despierta, sobre todo, la naturaleza.<sup>152</sup>

Según su cantidad, lo bello place universalmente pero sin conceptos determinados. En efecto, el agrado de lo bello se presupone en el juicio de los otros. No se dice: "La catedral de Praga me parece bella", sino, dado el caso, que *es* bella. Pero esta universalidad del sentimiento no se deriva del concepto, sino del sentimiento de placer desinteresado que, suponemos, cada uno encontrará en su presencia. ¿Cómo es posible esto? ¿Cómo un sentimiento puede tener bases apriorísticas en cada sujeto? Y, más aún, ¿cómo puede ser universal este sentimiento que no descansa en conceptos? Entre lo que *deleita* (los placeres sensuales) y lo que *place en el juicio* (como la belleza), hay una diferencia básica porque los

---

<sup>151</sup> *Crítica del Juicio* §2-5

deleites físicos varían de acuerdo a las preferencias de cada sujeto. En el caso de la belleza, de acuerdo a Kant, aún tomando en cuenta las diferencias entre gustos individuales, cada juicio con el que se califica a los objetos es estético y, por lo tanto, se postula como si fuera universalmente válido, haciendo implícito –no explícito– un acuerdo común. De aquí surge el carácter apriorístico de los juicios de gusto, que, en efecto, cumplen con los tres significados supuestos por Kant en la primer *Crítica*: son universales y necesarios, no se refieren a algo empírico más que por subrepción y en el proceso estético hay un alejamiento de la percepción sensual del objeto para ser un juego de imaginación y entendimiento.<sup>153</sup>

Según la relación de los fines que el juicio estético se toma en consideración, lo bello es una conformidad a fin subjetiva: la belleza se presenta como un fin en sí mismo, organizada finalmente; pero esta organización responde sólo a las facultades de conocimiento. Las cosas bellas, no son bellas para algo, sino que el sentimiento placentero que ellas despiertan es su finalidad. ¿Cuál es el fruto de haber leído un poema? Precisamente ese: haber leído el poema.<sup>154</sup>

Según su modalidad, lo bello es necesario. Cuando se predica la belleza de algún objeto, no se cree estar equivocado. Pero la necesidad inherente a nuestro juicio, no pertenece al objeto; postulamos el enjuiciamiento de lo bello como un hecho necesario, lo cual abre la discusión kantiana hacia la existencia de un sentido común estético.<sup>155</sup>

Además de estos cuatro momentos del juicio estético, lo bello (y lo estético en general) se caracteriza, según Kant, por el específico arreglo de las facultades de conocimiento, que en lo estético no se dirigen con una finalidad cognoscitiva. El objeto de lo bello es el juicio. La síntesis entre intuiciones y conceptos que la imaginación lleva a cabo con la finalidad de completar el conocimiento, en el proceso estético se comporta de otra manera. Se pasa a una concepción estética de la sensibilidad, es decir, en relación con un sentimiento subjetivo, que poco tiene ya que ver con la sensibilidad en tanto que medio perceptual y con fines de conocimiento sensorial de las intuiciones ubicadas espacio-

---

<sup>152</sup> *Crítica del Juicio* §42

<sup>153</sup> *Crítica del Juicio* §6-9

<sup>154</sup> *Crítica del Juicio* §10-17

temporalmente, para lo cual es necesaria la activa presencia del entendimiento que dicta los conceptos.

El color verde de los prados pertenece a la sensación objetiva, como percepción de un objeto de los sentidos; el agrado del mismo, empero, a la sensación subjetiva, por la cual no es representado objeto alguno; esto es, pertenece al sentimiento, por el cual el objeto es considerado como objeto de la complacencia (que no es un conocimiento de aquel).<sup>155</sup>

La sensibilidad, como leemos en esta cita, encuentra una forma alterna al mero mecanismo perceptual: no se dirige al exterior con fines de contribuir a la elaboración del conocimiento, sino que está vuelta hacia el interior originando en el sujeto un sentimiento de placer. Estéticamente, la sensibilidad no percibe intuiciones a las que les deba añadir un concepto determinado, sino que se experimenta un sentimiento frente al objeto. Esto presenta un problema en el sistema kantiano, pues en la primer *Crítica* había afirmado que 'intuiciones sin conceptos son ciegas', al mismo tiempo que 'conceptos sin intuiciones son vacíos'. Las representaciones bellas, sin embargo, son intuiciones para las que no existen conceptos determinados. Para la intuición del objeto el entendimiento no encuentra un concepto adecuado. La síntesis es buscada reflexivamente, más no es encontrada. En esta reflexión, a decir de Kant, se cifra el sentimiento estético

De acuerdo a la metáfora utilizada por Kant, podría parecer que lo bello responde al peligroso caso idea de una intuición ciega. Puesto que no hay una síntesis final entre intuiciones y conceptos, el objeto de la belleza no podría ser experimentado. Kant especifica que no hay conceptos *determinados*, para las formas bellas, pues si así fuese, el juicio estético sería determinante y no reflexivo; pero no olvidemos que lo bello no es propiamente una intuición: no hay conceptos para las intuiciones, pero la belleza no está en las intuiciones sensibles, sino en la armonía de las facultades. Hay una síntesis epistemológica para experimentar un objeto del que se predica la belleza, más la belleza es *ideal*. Puedo intentar describir un árbol: el color de sus ramas, el tamaño de su tronco, la frescura de su olor, pero no encontraré un concepto determinado que me posibilite transmitir en lenguaje la belleza

---

<sup>155</sup> *Crítica del Juicio* §18-22

del árbol, pues la belleza no está en el concepto, sino en el sentimiento que experimento cuando lo contemplo. No es tanto que la belleza sea ciega, pues, en su contemplación es tal el resplandor con el que nos llega al encuentro que no podemos encontrar un concepto determinado para encerrar la belleza.

El caso de lo sublime también parece representar una nueva interpretación de la regla de Kant, pues se trata de conceptos de la razón (*ideas*) para las que no hay intuiciones posibles. Nuevamente la síntesis que realiza la mente en el conocimiento ordinario del mundo, en el plano estético se transforma en una manera distinta. ¿Hay en esto una aporía del pensamiento de Kant? No porque la regla de Kant no se cumple en el ámbito estético: ni lo bello ni lo sublime son *conocimiento*. Lo bello (intuiciones sin concepto determinado) y lo sublime (conceptos para los que ninguna intuición es posible) resumen esta otra manera de ser comprendida la mente humana en el proceso estético. Aunque es más claro en el caso de lo sublime, ambos son modos de pensar que despiertan placer en el hecho mismo de juzgarlos.

‘Conceptos’ e ‘intuiciones’ se relacionan en lo estético de manera distinta a como ocurre en la normalidad del conocimiento. Kant insiste que el proceso estético nada agrega al conocimiento del objeto’. Se trata en la terminología kantiana, de una ‘finalidad sin fin’. El placer estético, no está en un aumento de nuestro conocer, cosa que sí ocurre en el caso del conocimiento científico o en la manera habitual de relacionarnos con los objetos. El placer que se experimenta en el momento estético sólo está en el juego de reflexión de las facultades, las cuales no se dirigen al objeto con fines de conocimiento, sino que el objeto se dirige al sujeto proporcionando el sentimiento placentero. Podemos afirmar, a partir de esto que lo estético es, primero, el sentimiento de placer que nos aborda acompañando a la representación. Y, segundo, este sentimiento nos orilla a emitir juicios que también son de carácter estético. El juicio es el instrumento estético. Una de las semejanzas entre lo bello y lo sublime es que no están en los objetos que así se califican, sino en el juicio que despiertan. Por eso, hay en Kant, dos sentimientos estéticos diferenciados: el sentimiento de lo bello y el

---

<sup>150</sup> *Critica del Juicio* §3

sentimiento sublime. Para que ocurra el juicio, el sujeto tiene antes que haber atravesado por este proceso que conforma a las facultades. Armonía entre la imaginación y el entendimiento, para el caso de la belleza; desacuerdo entre la razón y la imaginación, para el caso de lo sublime.

Kant quiere librar al proceso estético -bello o sublime- de todo lo que impida su pureza. El conocimiento empírico es sólo un pretexto. La noción de 'desinterés' distingue precisamente entre los juicios estéticos puros y aquellos involucrados con las sensaciones físicas o los conceptos del entendimiento. La realidad y la existencia de los objetos poco importan para la apreciación estética. En esto coinciden ampliamente lo bello y lo sublime. La diferencia entre ambas categorías estéticas está relacionada con la distinta organización que presentan las facultades y el consecuente tipo de ideas que se desprenden del sentimiento, pero en rigor lo estético está unificado en un mismo plano, el del juicio reflexionante. El sentimiento estético dura lo que dura la emoción de las ideas con las que se arma la experiencia estética.

El artista presenta en la obra formas que buscan desprenderse de ellas mismas para dejar paso a las ideas y al juego entre la imaginación y el entendimiento. No es que la obra no importe a la sensibilidad, sino que su función es ser trascendida por ideas: la belleza y lo sublime dicen más por lo que callan o por lo que no muestran que por lo que de hecho dicen y muestran. La naturaleza, que 'ama el ocultarse' según Heráclito, en lo sublime revela que existe algo más, algo que ella no es capaz de mostrar porque está sólo en la razón.

El sentimiento estético puro es diferente de otros sentimientos que, aunque placenteros, se encuentran dependientes de algo externo a ellos. El placer originado por el deleite del vino depende de una sensación física. El placer estético puro, en cambio, es libre de interés. Los placeres sensuales se localizan en el cuerpo y en el sistema nervioso que percibe sensaciones físicas placenteras; el placer que despierta la belleza, en cambio, es sólo para la lúdica imaginación de los humanos:

El agrado vale también para los animales desprovistos de razón; la belleza sólo para los hombres, es decir, para seres de naturaleza animal y, sin embargo, racionales aunque no sencillamente como tales (espíritus, por ejemplo), sino a la vez como de índole animal; lo bueno, en cambio, para

todo ser racional en general.<sup>157</sup>

Para Kant el placer no descansa en sensación alguna. Sólo el placer puro independiente de atractivos y emociones, es bello. Lo estético es tanto una propiedad del juicio, como un sentimiento. Que el juicio sea estético quiere decir que aún siendo subjetivo busca tener una validez universal. No se dice que la luna nos parece bella, sino que al decir que algo es bello se supone el acuerdo general de todos, como si se tratara de una propiedad de los objetos.

¿No pasa lo mismo con todos los juicios? Cuando decimos 'la manzana es roja' ¿no es cierto que también se busca un acuerdo general? La diferencia está en que en lo estético no hay ninguna referencia al concepto o al material sensible del objeto, sino nada más al sentimiento de placer o displacer que la representación despierta:

El juicio de gusto no es un juicio de conocimiento y, por consiguiente, tampoco lógico sino estético; se entiende por éste aquel cuyo fundamento de determinación *no puede ser de otro modo sino subjetivo*.<sup>158</sup>

La validez universal de lo bello consiste en que el juego libre y armónico entre la imaginación y el entendimiento que lo caracteriza es atribuible a todo ser humano:

La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, dado que debe tener lugar sin suponer un concepto determinado, no puede ser otra cosa que el estado del ánimo en el libre juego de la imaginación y el entendimiento (en la medida que estos concuerdan entre sí como es requerible para un conocimiento en general); en cuanto somos conscientes que esta relación subjetiva, idónea para el conocimiento en general, debe valer igualmente para todos, y ser, por consiguiente, universalmente comunicable.<sup>159</sup>

Como consecuencia de esto Kant apuesta por la existencia de un sentido común estético. Baste recorrer los de los títulos de algunos párrafos en los que Kant busca apoyar la idea de lo estético con la existencia de un sentido común: §20: La condición de la necesidad a que aspira un juicio de gusto es la idea de un sentido común; §21: De si se puede suponer de fundamento un sentido común; §22: La necesidad del consentimiento

---

<sup>157</sup> *Critica del Juicio* §5

<sup>158</sup> *Critica del Juicio* §1; Kant subraya



universal que es pensada en un juicio de gusto constituye una necesidad subjetiva representada objetivamente en la suposición de un sentido común; §39: De la comunicabilidad de una sensación; §40: Del gusto como una especie de *sensus communis*.

En este último párrafo leemos:

Por *sensus communis* es preciso entender la idea de un sentido común a todos, es decir, de una facultad de juzgar que en su reflexión, se refiere al modo de representación de los demás, a fin de mantener su juicio como si fuera el de la razón humana en su totalidad. Esto se cumple refiriendo el propio juicio a los juicios de los demás, no tanto efectivos cuanto posibles, y poniéndose en el lugar de cada uno de ellos, en cuanto sencillamente se abstrae de las limitaciones que de manera contingente se adhieren a nuestro juzgar.<sup>159</sup>

Kant ya había encontrado un sentido común en el plano teórico (el espacio, el tiempo y las categorías) y en el plano moral (el imperativo categórico), donde lo característico de lo *a priori* era, precisamente, su validez universal. ¿En qué se distingue el *sensus communis* estético, del *a priori* teórico y moral? El filósofo rumano Lucien Goldman nos ofrece una respuesta a esta interrogante:

Dentro de la experiencia, el espacio, el tiempo y las categorías aparecían como enteramente objetivos. Lo *a priori* teórico era actual pero no libre. Lo *a priori* moral expresaba, en cambio, la libertad del sujeto, pero exigía la renuncia a su sensibilidad y a sus relaciones con la realidad concreta, con lo empíricamente dado. El *sensus communis* estético está libre de todas estas limitaciones. El juicio de cada hombre es libre, es imposible cuestionarlo y nunca se podrá convencer a alguien acerca de la belleza de una rosa si él no la siente. Pero ese juicio tiene fuerza de ley, pues exige el reconocimiento general de todos los hombres.<sup>160</sup>

La forma bella tiene algún fin, algún sentido, puesto que produce placer y ha de ser bella para todos, pero sólo revela una finalidad subjetiva. La imaginación juega libremente, sin concepto, en la forma; pero se halla sometida a alguna ley, pues sin esta no presentaría forma alguna sino que produciría y no podría convertirse en objeto de un juicio. El juego armónico de ambas facultades, imaginación e intelecto, es una síntesis de la libertad y de la ley. En las cosas de la naturaleza "no conocemos *a priori* más que aquello que en ellas

---

<sup>159</sup> *Crítica del Juicio* §9

<sup>160</sup> *Crítica del Juicio* §40.

ponemos”;<sup>162</sup> en el bien moral no hay otra cosa que intención y voluntad determinada por la razón; pero en las formas bellas no imperan nuestras categorías, ni dicta leyes nuestra razón práctica. Frente a ellas nos complacemos con contemplarlas sin imponerles una determinación objetiva.

Esta idea será retomada en la doctrina sobre lo bello y lo sublime de Arthur Schopenhauer; para este filósofo, en la contemplación de la belleza nos volvemos sujetos puros de conocimiento. No hay un conocimiento del objeto sino que *sólo hay conocimiento*. El sujeto se *abandona* frente a la belleza del objeto, el cual “parece estar sólo”. En este instante extraordinario se elimina la dicotomía entre sujeto y objeto que acompaña el conocimiento ordinario de las cosas para dar paso, según Schopenhauer, al conocimiento de las ideas:

Quando el objeto se ha desprendido de toda relación con algo que no sea él mismo y el sujeto se ha emancipado de todo lo que le liga a la voluntad, lo conocido entonces no es ya la cosa particular como tal cosa particular, sino la *Idea*, la forma eterna, la objetividad inmediata de la voluntad en ese grado. [...] El que se entrega a esta intuición no es ya individuo, pues el individuo se ha perdido en tal intuición, sino que es *puro sujeto del conocimiento*, por encima de la voluntad, del dolor y del tiempo.<sup>163</sup>

En palabras de Kant, lo bello se trata de una complacencia absolutamente desinteresada que, aún siendo subjetiva, es universal y necesaria. Accedemos, no a la idea del objeto –como piensa Schopenhauer– sino a un símbolo de la moralidad e, indirectamente, de la libertad. Lo bello une a nuestra especie, y, a pesar de la multiplicidad de gustos particulares en cuanto a placeres de lo agradable, la belleza es aquella *desconocida raíz común*. No podemos dejar de tomar en cuenta este deseo de universalidad subjetiva en el desarrollo de la estética de Kant ya que toda su teoría estética depende de esta condición.

La contemplación desinteresada que la belleza requiere es también indispensable para que el sentimiento sea ‘estético puro’ porque de ese *desinterés* depende la posibilidad de que la complacencia estética sea universal. Si el juicio depende de una sensación física o de un concepto se vuelve imposible la comunicabilidad del placer estético. Si, en cambio,

---

<sup>161</sup> Lucien Goldman, *Introducción a la filosofía de Kant*, Amorrotu 1989, p. 184.

<sup>162</sup> *Crítica de la razón pura*, B XVIII

<sup>163</sup> *Schopenhauer en sus páginas*, Op. Cit.

este placer está sólo en la reflexión, la comunicación se logra efectivamente. El interés ocasiona que el juicio de gusto se vea corrompido por inclinaciones y apetitos subjetivos, con lo que se llegaría a un relativismo estético en el que la belleza está determinada por el gusto de cada quién. El placer de lo bello se enraíza en la naturaleza común a todos los hombres y en él se manifiesta la posibilidad de alcanzar la totalidad que en el ámbito teórico está determinada por las condiciones naturales y en el moral sólo responde al principio de esperanza. Lo agradable y lo bueno representan placeres, pero mezclados con interés, por lo que hace que no pertenezcan al ámbito de lo exclusivamente estético.

Por *interés*, Kant entiende 'la complacencia que ligamos a la representación de la existencia de un objeto';<sup>164</sup> esto quiere decir que el objeto debe existir ya que de esa existencia dependerá la validez del juicio. Lo agradable, por ejemplo, depende de la existencia de una sensación física, por lo que los placeres de lo agradable no entran dentro del marco estético. Del mismo modo, lo bueno (en tanto que bueno para algo: lo útil) depende de un concepto determinado, al igual que lo bueno en sí, por lo que tampoco son candidatos factibles para ser estéticos.

Para encontrar que algo es bueno debo saber siempre qué clase de cosa es el objeto, es decir, debo tener un concepto del mismo. Para hallar belleza en algo no he menester de eso Flores, dibujos libres, rasgos que se entrelazan sin designio bajo el nombre de follajerías, no significan nada, no dependen de ningún concepto determinado y, sin embargo, placen. La complacencia en lo bello debe depender de la reflexión sobre un objeto que conduce a algún concepto (indeterminado cual) y se distingue también por ello de lo agradable, que descansa enteramente en la sensación.<sup>165</sup>

Estos dos ámbitos, como es sabido, Platón los había unido: lo bueno es bello y lo bello es bueno y verdadero. En Kant se observa una concepción distinta de lo bello como algo que no tiene por qué ser bueno, ni útil, ni verdadero. Lo bello no tiene ni siquiera que estar comprometido con la existencia real: se trata de un libre juego de la imaginación. El árbol soñado o el paisaje recordado, no son menos bellos que el árbol o el paisaje reales. Recordemos, por ejemplo, a Thomas de Quincey y su ensayo *Del asesinato considerado como*

---

<sup>164</sup> *Crítica del juicio* §2

<sup>165</sup> *Crítica del juicio* §4

*una de las bellas artes*, obra en donde el autor del celebre *Los últimos días de Kant* nos da una idea de lo bello como una categoría autónoma: el crimen -piensa el escritor inglés- moralmente no deja de ser reprobable, pero es, sin embargo, susceptible de ser admirado estéticamente. Lo bello no es bueno, o, mejor dicho, la condición de la belleza no es la bondad, sino, en términos de Kant, la contemplación desinteresada y el libre juego de la imaginación. En Kierkegaard encontramos también formulada la idea de un conflicto entre lo ético y lo estético.

La postura de un arte *comprometido* con ideología política, ha conducido a expresiones con lugar y fecha de caducidad. Lo que Kant defiende es que la relación de la emoción estética con la moralidad es simbólica: ambas creaciones humanas, el arte y la moral, pertenecen al ámbito suprasensible. Podemos explicar esta idea de la siguiente manera: la naturaleza procede artísticamente; el arte debe proceder como la naturaleza y como el arte es una producción libre, es necesario pensar en términos de conformidad a fin de la naturaleza con la libertad. El núcleo del argumento reside en la idea teleológica de una conformidad a fin que surge en la vivencia estética. Oponiéndose a la teoría de la *mimesis*, para Kant el arte no debe imitar a la naturaleza, sino a su proceder. Por más extraño que esto suene, creo que la teoría estética de un anarquista nos ayuda a comprender esto cuando Proudhon postula en *Los principios del arte*, que el arte debe *continuar* la obra de la naturaleza. Kant no piensa que el arte deba reflejar exactamente la obra de la naturaleza, que era en lo que pensaba Proudhon cuando defendía la pintura de Gustave Courbet. Kant, en cambio, piensa que el arte es posible gracias a la idea de conformidad a fin.

La emoción estética, el sentimiento de placer relacionado con la belleza del arte o de la naturaleza, no dependen de nuestras ideas de lo bueno o malo. Creo que esto es lo que la obra de Sade quiere enfatizar. La idea de que la imaginación es absolutamente libre e independiente de las determinaciones morales. Sade escribe en la cárcel aunque según cuentan sus biógrafos no cometió crimen alguno. Como una forma de liberación mientras el cuerpo está encerrado, la imaginación es liberada. Para situar el problema entre moralidad y belleza es necesario retomar la relación entre moral y arte que en la tercer *Crítica* se hace explícita en el famoso §59, *De la belleza como símbolo de la moralidad*.

Los lógicos, explica, distinguen entre símbolo e intuición, pero para él, la distinción hay que hacerla entre el conocimiento discursivo, en que la imagen es necesaria porque 'el todo depende de las partes'<sup>166</sup> y el conocimiento intuitivo bajo conceptos *a priori* que puede ser simbólico o esquemático.<sup>167</sup> El esquema es una hipotiposis directa de un concepto del entendimiento, muestra 'lo intuitivo del conocimiento.'<sup>168</sup> En el símbolo, una idea de la razón encuentra una *analogía* en la intuición sensible, "según la forma de la reflexión y no el contenido". Como explica María Noel Lapoujade:

Un símbolo es –según Kant– una exposición indirecta sobre la base de una analogía. De esta manera la idea de la equidad se convierte en la balanza, la libertad se convierte simbólicamente en un ángel, la democracia en un gorro frigio; la idea de la ascensión del alma en el vuelo de una paloma, la idea de la fusión de la vida y la muerte en la Coatlicue, etc. La imaginación inventa símbolos ahí donde la razón, transgrediendo su límite propone ideas inmostrables en imágenes por carecer de correlato intuitivo sensible. Por esta razón, Kant afirma que todo nuestro 'conocimiento' de dios es meramente simbólico.<sup>169</sup>

Kant sugiere que el símbolo contiene un esquema, pero que por medio de la *analogía*, el juicio no sólo aplica un concepto al objeto de la intuición, sino que en un segundo momento aplica el principio de la reflexión hacia un objeto *enteramente distinto*. No tenemos conocimiento directo, sino analógico en el ámbito simbólico:

Si se pide que sea mostrada la realidad objetiva de las ideas de la razón, y ello con vistas al conocimiento teórico de éstas, entonces se desea algo imposible, porque no se puede dar absolutamente ninguna intuición que se les conforme.<sup>170</sup>

La teoría del símbolo demuestra una de las afirmaciones más relevantes de la *Crítica del Juicio*: 'Lo bello es símbolo del bien ético.' El intento fundamental de la *Crítica del Juicio* es el distinguir y separar lo estético de otros campos de experiencia. Así, en un primer momento hay una diferenciación entre lo bello y lo ético respecto al *desinterés* del juicio

---

<sup>166</sup> *Crítica del juicio* §77

<sup>167</sup> *Crítica del juicio* §59

<sup>168</sup> *Crítica del juicio* §59

<sup>169</sup> *Crítica del Juicio* §46

<sup>170</sup> *Crítica del juicio* §59

estético frente al *interés* implícito en el juicio moral. La experiencia de lo bello es autónoma, el placer que de ella se despierta es desinteresado y sin conceptos determinados; mientras que el mundo legislado por lo ético depende en su totalidad del concepto del bien.

Pero en otra dimensión del análisis, lo bello es *símbolo* de la ley moral porque es válido para todo ser humano sin descansar en objetos de la intuición. Con la belleza, “el espíritu tiene conciencia de un ennoblecimiento y de una elevación por encima de la mera receptividad de un placer por medio de impresiones sensibles”.<sup>171</sup> De acuerdo a esto, lo bello primero se deslinda de la moral al suponer un juicio desinteresado y sin conceptos determinados, con lo que Kant reconoce la autonomía de lo bello, pero en otro nivel, simbólico, lo bello se integra con el bien moral porque lo bello, compartido por todo sujeto, se dirige hacia el mundo inteligible en el cual concuerdan nuestras facultades de conocer superiores.

Lo bello es símbolo del bien ético y sólo place bajo esta consideración, pretendiendo el asentimiento de cada uno de los demás.<sup>172</sup>

El juicio relaciona lo bello con el mundo moral por “el transporte de la reflexión, sobre un concepto de la intuición, a otro concepto totalmente distinto, al cual quizá no pueda jamás responder directamente una intuición”.<sup>173</sup> El arte bello no *tiene que tener* como finalidad el bien moral, sino que en el placer estético se funda en condiciones análogas a las de la experiencia del juicio moral: universal, necesario e independiente de inclinaciones, algo que también ha originado una concepción radical de la autonomía del arte como la que encontramos en los simbolistas franceses o en las estéticas del ‘arte por el arte’.

La estética de Kant, en general, es un intento por mostrar que existe una metafísica moral que se conecta con la experiencia estética cuando nuestras facultades de conocimiento, limitadas en lo sensible, son trascendidas. La relación entre lo bello y el mundo *inteligible*, presenta una posibilidad para el hombre de abrazar simbólicamente la infinitud superando toda intuición sensible. Las consideraciones de Kant sobre belleza y

---

<sup>171</sup> *Critica del juicio* §59

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*

moral, incluyen una teoría sobre el arte que conviene analizar porque será de utilidad en la continuación de este trabajo.

El principio de la libertad se enfrenta a la causalidad de la naturaleza. La naturaleza crece frente a nuestros ojos siguiendo un programa; nada que provenga de ella puede ser considerado arte que, por el contrario, surge sólo de la *libre actividad imaginativa* del artista cuyo producto es una obra.<sup>174</sup> Esta vinculación de imaginación y libertad en el ámbito del arte proviene de la explicación trascendental de la belleza.

Arte es sólo a la producción por libertad, es decir, a través de un arbitrio que pone razón en el fundamento en sus acciones.<sup>175</sup>

La libertad humana establece la diferencia entre la belleza artística (*pulchritudo adherens*) y la natural (*pulchritudo vaga*) que tiene un rango superior al arte porque refleja la concordancia entre ella y nuestras facultades de conocimiento.<sup>176</sup> La distinción entre arte y naturaleza no se mantiene de la misma forma, porque el arte es bello cuando parece ser obra de la naturaleza.

Ante un producto del arte bello debe hacerse uno consciente de que es arte y no naturaleza, no obstante, la conformidad a fin en la forma de aquel debe parecer tan libre de toda sujeción a reglas arbitrarias como si fuera un producto de la mera naturaleza. [ . ] La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza.<sup>177</sup>

La belleza de la naturaleza nos hace pensar en una finalidad; el fin sin concepto del arte nos hace pensar en una inteligencia que obra sin ningún fin determinado como la naturaleza. El arte es, simultáneamente, libre y semejante a la naturaleza; es un juego y una finalidad en sí misma, a diferencia de la artesanía que persigue un interés. El arte es estético cuando tiene como único propósito el placer. *Agradable* si el placer acompaña a las representaciones en cuanto meras sensaciones (los placeres de la mesa, la conversación

---

<sup>174</sup> *Crítica del juicio* §67

<sup>175</sup> *Crítica del juicio* §43

<sup>176</sup> *Crítica del juicio* §67

<sup>177</sup> *Crítica del juicio* §44

festiva, la música de acompañamiento, los juegos de ocio). *Bello* si el placer acompaña a las representaciones como modos de conocimiento, es decir, en el juicio.

El placer en el arte agradable involucra a las sensaciones físicas, depende de la eficacia en el funcionamiento de un órgano sensorial para ser apreciado. En cambio, el arte no se dirige a nuestras sensaciones, sino a nuestra mente. El verdadero juicio de gusto proviene de la contemplación de la mera forma, (no los colores) y es la comprensión de una finalidad –sin fin- en el objeto contemplado y la armonía del entendimiento con la imaginación lo que produce el placer estético. El sentimiento estético está enraizado en el intelecto. La sensación, en cambio, proviene de lo empírico y es *a posteriori*. La existencia del arte bello supone al artista genial.

Genio es el talento (don natural) que le da regla al arte. Dado que el talento, como facultad productiva innata del artista, pertenece, él mismo a la naturaleza, podría uno entonces expresarse también así: genio es la innata disposición del ánimo (*ingenium*) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte.<sup>178</sup>

Con el genio el artista infunde espíritu a la obra, es la voz con que la naturaleza se manifiesta. El arte es una actividad libre pero al mismo tiempo recibe su espíritu del genio del artista que pertenece a la naturaleza, como un poder que emerge de lo inconsciente. El arte debe parecer obra de la naturaleza, conseguir ser su espejo, como creyó Shakespeare. El arte bello no se rige por leyes mecánicas, naturales ni artesanales, ni del cumplimiento de la ley moral. Es una actividad que se ejerce en libertad, pero al mismo tiempo obedeciendo a leyes de armonía, forma y sentido. “Todo arte supone reglas”.<sup>179</sup> El arte transfigura la realidad. Por eso, el artista representa bellamente objetos que en la realidad pueden ser desagradables.

Una crítica que se le haría a Kant desde nuestra época es sin duda cuando sentencia que el artista no crea cosas bellas, sino bellas representaciones de las cosas: “Una belleza natural es una cosa bella; la belleza artística es una bella representación de una cosa”. Este sesgo que adquiere la explicación kantiana de lo bello parece restar importancia a la labor

---

<sup>178</sup> Crítica del juicio §47



artística al pensar que el arte bello no sólo es la representación de algo bello, sino que puede ser entendido como la presencia misma de la belleza.

Si bien el reino de la moralidad es un ejemplo claro de lo sublime, no es su única aplicación. Cuando el arte sugiere *ideas* que no encuentran ejemplificación sensible, se encuentra cerca de lo sublime, pero no en la concepción kantiana. El arte sólo puede sugerir ideas estéticas. Las ideas son entendidas como 'representaciones referidas a un objeto, pero en cuanto jamás podrán llegar a ser un conocimiento de ése.'<sup>180</sup> Cuando la referencia es una intuición se trata de una idea estética: "una representación de la imaginación que *da que pensar mucho*, sin que pueda serle adecuado concepto alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible".<sup>181</sup>

La idea estética es expuesta por el espíritu del artista en una obra que no se logra determinar bajo ningún concepto.

Espíritu en acepción estética, significa el principio vivificante del ánimo. Y este principio no es otro que la facultad de presentación de ideas estéticas.<sup>182</sup>

La idea estética es a la belleza, lo que la idea de la razón es a lo sublime. Pero Kant no aventura la posibilidad de que el arte no sólo despierte ideas estéticas, sino de la razón. En las ideas de la razón, la imaginación no expone los conceptos más que simbólicamente. En las ideas estéticas, el entendimiento no alcanza conceptualmente la totalidad de la intuición. Son representaciones inexponibles de la imaginación. Lo estético, de acuerdo a esto, es una experiencia intelectual en donde la imaginación no encuentra conceptos determinados para las imágenes en lo bello o bien la razón no acepta contenidos empíricos en lo sublime.

Una idea estética no puede llegar a ser conocimiento, porque es una intuición sin un concepto adecuado. Una idea de razón no puede llegar a ser conocimiento, porque contiene un concepto de lo suprasensible, para el cual nunca puede darse una intuición adecuada [...] el concepto es trascendente.<sup>183</sup>

---

<sup>179</sup> *Crítica del juicio* §46

<sup>180</sup> *Crítica del juicio* §49

<sup>181</sup> *Ibid*

<sup>182</sup> *Ibid*

<sup>183</sup> *Ibid*

Se puede decir que el símbolo es la primera puerta de entrada que se abre en la estética kantiana para una poética de lo sublime, pero él mismo prefiere mantenerse en el umbral de la discusión entre lo sublime y la creación humana que será el tema de los siguientes apartados, tras exponer la teoría kantiana de lo sublime.

#### II.4 Lo sublime según Kant

Kant se ocupó de la filosofía de lo sublime desde la *Historia general de la naturaleza y teoría del cielo* (1755), su escrito científico más importante, en el que trata de explicar el origen del sistema solar reformulando la hipótesis nebular, eliminando con ello la cuestión del primer impulso divino; la Tierra y todo el sistema solar se presentan como algo que se fue formando en el transcurso del tiempo. En este libro, Kant también propuso que el Sol, junto con miles de millones de estrellas, constituyen un sistema estelar que es una galaxia y que existen en el Universo muchos miles de galaxias. En esta idea, su libro encuentra un equivalente cosmogónico de sublimidad al pensar la idea de la pequeñez de la tierra en un universo infinito.<sup>184</sup> Posteriormente, aunque su enfoque es sobre todo psicológico, las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) también abordan el tema. En sus principales escritos sobre ética, como veremos a continuación, utiliza 'sublime' como un adjetivo moral. También algunos pasajes posteriores de la *Antropología en sentido pragmático* (1798) enriquecen la discusión de Kant sobre lo sublime, pero donde esta teoría se desarrolla con mayor importancia filosófica es, sin lugar a dudas, en la 'Analítica de lo sublime' de la *Crítica del Juicio*. En esta obra Kant entiende lo sublime como la conjunción de la capacidad para concebir lo ilimitado y la imposibilidad simultánea de presentar un objeto que represente tal concepto y esta irrepresentabilidad las acerca a la razón que es la facultad de las ideas. Tenemos ideas de dios, del mundo, de nuestra libertad, de lo simple, de lo absolutamente grande o lo absolutamente poderoso, pero –según Kant– no tenemos la capacidad para exhibir un ejemplo de estas ideas que la naturaleza en su estado más salvaje inicia un estado reflexivo.

El descubrimiento del juicio reflexionante, hilo conductor de la tercer *Crítica*, y su aplicación al caso de lo sublime otorga coherencia al sistema filosófico, salvando un hueco entre la facultad teórica del entendimiento y la facultad práctica de la razón; esa es la causa por la que introduce la teoría de lo bello como *símbolo* de la moral y lo sublime como un *sentimiento* moral. En ambos casos, se establece un puente entre la naturaleza y la libertad, entre el mundo exterior y el mundo de la conciencia: entre la conformidad a fin objetiva (teleológica) y la conformidad a fin subjetiva (estética); en lo bello, se trata del substrato suprasensible de la naturaleza que encuentra una explicación en la idea de la finalidad en la naturaleza; en lo sublime, se trata de un vínculo entre el poder natural y el poder de pensarnos noumenalmente.

La experiencia cotidiana sólo nos otorga un camino indirecto hacia el mundo noumenal. En el sentimiento sublime, en cambio, la conexión entre el mundo sensible y el suprasensible es directa; pues lo bello establece un puente entre lo suprasensible del mundo natural y lo suprasensible del sujeto mediante la *idea* de conformidad a fin, mientras que lo sublime establece un puente noumenal *subjetivo*. Lo bello trasciende el velo de las apariencias y revela un orden equivalente entre la naturaleza y el hombre; lo sublime rompe el velo entre el hombre y su ser noumenal. Lo sublime es “aquello cuyo sólo pensamiento da prueba de una facultad de ánimo que excede toda medida de los sentidos”.<sup>185</sup> Explorando precisamente el significado de lo sublime en la metafísica moral de la tercer *Crítica*, John Zammito escribe:

Una apreciación correcta del papel de la Analítica de lo Sublime en la tercer *Crítica* debe encontrar su función, no sólo en completar la articulación arquitectónica de los juicios estéticos, sino mayormente en demostrar una conexión entre la experiencia estética en general y la naturaleza última del yo (“the ultimate nature of the self”). Kant confirma este punto nombrando su consideración de lo sublime una *Kritik des Geistesgefühls*, una crítica del sentimiento espiritual.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> Vale la pena decir que 170 años después se comprobó que la intuición de Kant era correcta cuando las observaciones del astrónomo norteamericano Edwin Hubble confirmaron su hipótesis.

<sup>185</sup> *Crítica del juicio* §25

<sup>186</sup> John H. Zammito, *The Genesis of Kant's Critique of Judgment* Chicago: University of Chicago Press, 1992. P. 278

Aunque Kant prefiere lo bello a lo sublime por la relación de armonía que el primero establece entre libertad y naturaleza, en lo sublime postula, implícitamente, una de las posibles respuestas a la pregunta por el hombre en la que él mismo creía que se originaban las demás preocupaciones filosóficas: al pensar la infinitud y contemplar la naturaleza como una vivencia estética, el hombre se sabe protegido por algo que no puede representar en los límites del conocimiento, la ley moral. No es inadecuado recordar aquí las palabras con las que Kant comienza el último párrafo de la *Crítica de la razón práctica* y que sin duda resumen varios aspectos de su consideración sobre de lo sublime:

Dos cosas llenan el ánimo de admiración y veneración siempre nuevas y crecientes, cuanto con mayor frecuencia y aplicación reflexionamos en ellas: el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí.<sup>187</sup>

La paradoja de la interpretación ilustrada de lo sublime, tal como la expone Kant, reside en este sentimiento de libertad -compuesto por elementos negativos y positivos- que provocan un modo de pensar con el que el sujeto se sitúa en un nivel de autoconciencia moral. Primero hay un *temor* (dolor imaginario) por un aspecto salvaje de la naturaleza que, violentada, no permite exponer la Idea que ella misma sugiere; posteriormente hay *placer* (entusiasmo) cuando el objeto es trascendido por una idea de superioridad moral frente a nuestros vanos esfuerzos naturales. La ruptura que se genera entre sujeto y objeto, provoca que en lo sublime nos pensemos, no en el mundo fenoménico causalmente determinado, sino en el mundo noumenal como seres con capacidad moral de juzgar. En lo sublime, por una especie de lógica de contrarios, la efervescencia de la naturaleza desencadenando sus elementos nos conduce a pensar en la contraparte de la naturaleza: la ley moral. Lo bello y el arte *armonizan* el mundo natural y moral, mientras que lo sublime *rompe* todo vínculo exterior para presentar subjetivamente la *idea* de la moralidad.

En la filosofía de lo sublime, Kant encuentra significaciones que no tienen que ver sólo con estética sino también con epistemología y ética, porque lo sublime se determina por un comportamiento de las facultades mentales que, sin tener como fin el conocimiento, producen ideas que nos descubren pertenecientes al orden moral y que somos “algo más

que un fenómeno determinado por las mismas leyes que cualquier otro fenómeno de la naturaleza”, como explica Pedro Stepanenko.<sup>188</sup> Este ‘algo más’ es traducido por lo sublime en autoconciencia moral al ser capaces de pensarnos como agentes libres, cubiertos por el manto de la ley moral. El caso de este sentimiento cuya contundencia destaca nuestra pertenencia al reino noumenal, reúne en una misma explicación los reinos de estética y moral.

La correspondencia entre los conceptos ‘sublime’ y ‘moral’ aparece en otros escritos importantes de Kant. En las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) lo sublime es explicado como una experiencia estética subjetiva y no una cualidad del objeto, el cual sugiere lo sublime cuando despierta el asombro y la admiración.<sup>189</sup> Posteriormente, en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1785), Kant aplica ‘sublime’ para calificar la máxima que reconoce a la libertad independiente de motivaciones sensuales; además, el hecho de que cada individuo sea autor de la ley moral y no sólo esté sujeto a ella, otorga *sublimidad* a la conciencia racional.<sup>190</sup> Esto coincide con la *Crítica de la razón práctica* (1788) cuando utiliza ‘sublime’ como un predicado de la voluntad determinada por la ley moral; es decir, de aquellas voluntades que han trascendido todo impulso natural. La trascendencia subjetiva hacia lo universal es sublime porque manifiesta la prioridad de nuestro ser racional sobre nuestro ser sensible.<sup>191</sup> Lo irrepetible de cada sujeto es también sublime porque el verdadero acto virtuoso implica una manera *personal* de derivar el imperativo categórico: “el respeto por la idea de la *personalidad* pone frente a nuestros ojos la sublimidad de nuestra naturaleza”.<sup>192</sup> Según Crowther, la idea madura de lo sublime se encuentra ya casi totalmente formulada para Kant con estos presupuestos de la *Metafísica de las costumbres* y la segunda *Crítica* en que se encuentra un vínculo entre ‘sublimidad’ y ‘ley moral’.<sup>193</sup> En *El fin de todas las cosas* (1794), Kant aplica el calificativo de ‘terriblemente

---

<sup>187</sup> Kant, *Crítica de la razón práctica*. Editorial citada, pág. 204

<sup>188</sup> Nota de Stepanenko en *Schopenhauer en sus páginas* Op. Cit.185

<sup>189</sup> Kant, I.: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime* Porrúa, México 1997. pp. 136 y ss

<sup>190</sup> cf. Kant, I.: *Groundwork of the metaphysics of morals*, Hutchinson, London, 1955. P.106

<sup>191</sup> Crowther, Paul, *The Kantian sublime: From Morality to Art* Oxford: Oxford University Press, 1989. P 20-21

<sup>192</sup> cf. Kant, I.: *The critique of practical reason*, University of Chicago Press, 1949. Pág 193

<sup>193</sup> Crowther, P. *Ibid*, p. 19

sublime' a la seducción intelectual que provoca el pensamiento de la eternidad en relación con la posibilidad imaginaria de un hombre que viviera *más allá* del tiempo, un ejemplo de la aplicación de lo sublime a una idea en particular: la eternidad como anulación del tiempo.<sup>194</sup> Pero a pesar de que en la *Antropología* (1798) discute las posibilidades de equilibrio entre lo bello y lo sublime al demostrar que no son contrarios sino que lo bello es "el contrapeso de lo sublime",<sup>195</sup> en todas las consideraciones destaca ya la interpretación de lo sublime como un concepto moral, que lo alejan del arte, porque éste tiene un reino propio, autónomo, de sentimientos que sólo él mismo genera y de juicios que sólo el justifica.

Señalar la relación *a priori* que la ley moral mantiene con lo sublime es un importante hallazgo de la tercer *Crítica*; cuando lo entiende así, Kant aplica su propia teoría de la razón práctica a la vivencia estética para explicar que se juzga algo como 'sublime' porque somos morales, y así como la ley moral no está escrita en documento alguno, tampoco lo sublime puede estar contenido en alguna imagen. En este punto, la teoría de lo sublime se aleja de las pretensiones que Kant había adjudicado a los juicios estéticos porque en el caso de lo sublime sí está involucrado un concepto determinado, el de la ley moral. Esta preeminencia de lo moral en la concepción kantiana de 'sublime' origina dudas de que el juicio sobre lo sublime sea 'estético puro'. Estas sospechas están justificadas en el hecho de que en la *Análisis de lo Sublime* la moralidad va adquiriendo mayor importancia conforme Kant avanza en su explicación. La argumentación kantiana de lo sublime se conduce como el propio sentimiento que está describiendo: primeramente no necesita de ningún elemento racional, pero posteriormente describe un movimiento hacia la moralización del sentimiento por las ideas de supremacía racional sobre la naturaleza. Lo sublime comienza siendo un caso del 'juicio estético puro', como el de la belleza (explicación estética), para posteriormente ser expuesto como un desacuerdo de las facultades epistemológicas (explicación epistemológica) y un sentimiento moral que sólo los seres racionales, pero también todos los seres racionales, son capaces de experimentar (explicación moral). Esta

---

<sup>194</sup> Kant, I 'El fin de todas las cosas' en *Filosofía de la historia*, Ed. FCE México, 1994, Pag. 123-124.

estructura coincide con el orden de composición de la obra que, de acuerdo a John H. Zammito, obedeció a tres etapas. Durante la primera de ellas ocurrió en el verano de 1787, cuando trabajando en la segunda *Crítica*, se ocupó de los fundamentos trascendentales de la estética. La segunda, que Zammito llama 'el giro cognitivo', llega con la formulación de la idea del juicio reflexivo a comienzos de 1789; y, finalmente, el 'giro ético' en otoño de 1789. Zammito opina que esta vuelta a la ética resultó del contacto que tuvo Kant con el panteísmo de Herder difundido por aquella misma época y que introdujo el tono metafísico al trabajo de Kant enfatizando la idea de lo *suprasensible* como el basamento de la libertad subjetiva y el orden natural.<sup>196</sup> Este desenvolvimiento de la estética hacia el reino epistemológico y moral, originó en Kant la idea de incluir la discusión sobre lo sublime que desde hacía décadas venía elaborando y escribir la nueva Introducción para la *Crítica del juicio* en 1790.<sup>197</sup> Lo sublime resulta importante para Kant –según este autor– porque aclara su idea de la metafísica: si lo sublime obedece a principios a priori de la conciencia humana, entonces, *debe* tener vínculos con la moralidad.<sup>198</sup>

'Sublime' no designa ningún objeto en particular, sino que se trata de un modo de pensar que revela una capacidad propia para sobreponernos a la naturaleza. Por eso, lo sublime comparte con la moralidad el pertenecer al mundo trascendental, idea que levanta la sospecha sobre si los juicios de lo sublime son realmente juicios estéticos *puros* como cree Kant. La crítica que se formula con relación a este punto apunta hacia la idea de que lo sublime es semejante a un sentimiento moral y, como el sentimiento sublime es también una categoría paralela a la belleza, no se puede reducir su exposición a una reformulación del sentimiento moral. En este sentido, Crowther postula una serie de observaciones sobre la autonomía del juicio sobre lo sublime en su libro *The Kantian sublime*. Este libro subraya el importante papel que la moralidad juega en la teoría de lo sublime según Kant. En el primer trabajo en el que Kant abordó el tema, las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo*

---

<sup>196</sup> Kant, I.: *Antropología en sentido pragmático*. Madrid, Alianza 1988. §68

<sup>197</sup> John H. Zammito, *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 2

<sup>198</sup> *Ibid.*, 7-8.

<sup>198</sup> *Ibid.*, 280

*sublime*, despiertan lo sublime las fuerzas que trascienden al sujeto como la oscuridad de la noche, o la representación de la idea del infierno de Milton. Una clave para descifrar la naturaleza de esta trascendencia la ofrecen también aquellos ejemplos en que la virtud *trasciende* la mera inclinación personal.<sup>199</sup> Según Crowther, la filosofía de lo sublime en Kant llega a la mayoría de edad cuando fundamenta lo sublime en esta autotranscendencia del nivel sensual de nuestro ser al ser universal.<sup>200</sup> El sentimiento sublime implica oponerse al temor que provoca la representación gracias a una idea de la razón, tal como opera el mecanismo de la moral. Donald Crawford argumenta que el nexo entre sentimiento sublime y el sentimiento moral es tan estrecho que duda para garantizar la universalidad de los juicios sobre lo sublime.<sup>201</sup> Para resolver esta problemática es útil la opinión de Patricia Matthews, para quien lo sublime implica un juicio puro al comprenderlo como un acontecimiento en el que se involucran tanto lo estético como lo moral, porque en lo sublime la razón revela momentáneamente nuestra pertenencia al mundo noumenal.<sup>202</sup> Esta manera de entender lo sublime nos da una respuesta a las críticas que cuestionan el que lo sublime sea una categoría estética *pura* cuando nos permiten pensarlo como un juicio estético originado en un sentimiento análogo al sentimiento moral.

Estas interpretaciones, señalan la relación entre el juicio de lo sublime y el juicio moral y despiertan dudas acerca de las pretensiones kantianas por hacer de los juicios sobre lo sublime, juicios a priori. Podemos decir que el juicio de gusto sólo tiene como objeto lo bello; lo sublime es, formalmente, un juicio de gusto pero que se presenta como un caso aparte del juicio de reflexión porque no sólo *gusta*, como lo bello; es un sentimiento distinto al de la pasividad contemplativa de lo bello y que 'da que pensar'. Sus semejanzas radican en el hecho de que los juicios de ambos son desinteresados, reflexivos y estéticos:

Lo bello y lo sublime coinciden en que placen por sí mismos y en que no presuponen un juicio de los sentidos ni uno lógico-determinante, sino un

---

<sup>199</sup> Crowther, P: *Ibid.*

<sup>200</sup> Crowther, P · *Ibid.*, p. 15.

<sup>201</sup> Crawford, Donald 'The place of sublime in Kant's aesthetic theory', en *The philosophy of Emmanuel Kant*, Richard Kenington (ed.), Catholic University of America Press, 1984. p.174

<sup>202</sup> Patricia Matthews, 'Kant's sublime: a form of pure aesthetic judgment'. *Journal of Aesthetics and Art C.*, 54, 2, 1996.



juicio de reflexión, por consiguiente la complacencia no depende de una sensación, como la de lo agradable, ni de un concepto determinado, como la complacencia en lo bueno.<sup>203</sup>

Los juicios sobre lo bello y los de lo sublime no placen por su utilidad práctica, sino que, sin estar ligados a un concepto o a una sensación, son placenteros por sí mismos, son placeres *desinteresados*. Esto origina que Kant sitúe los juicios estéticos dentro de la posibilidad reflexiva del Juicio, en los que no se aporta nada al conocimiento, sino que la obra bella o el arrebató de la naturaleza inicia el juego entre las facultades epistemológicas.

Imaginemos, por ejemplo, que se observa un río. Emitiendo un *juicio determinante* frente a este río, se enunciarían la medida de su caudal o las profundidades que alcanza; datos cuantificables, intuiciones que corresponden con categorías del entendimiento. Pero al emitir un *juicio reflexivo* frente a este mismo río, no se unen intuiciones con conceptos determinados, sino que nos referimos al sentimiento que despierta su contemplación y se pretende un concepto de la intuición. Al decir: 'el río es bello', se califica el sentimiento frente al río. No aumenta el conocimiento de la densidad del agua o de la composición química de la tierra que lo abriga, porque lo bello 'place en el mero enjuiciamiento', es una reflexión y no una forma de conocimiento. En este punto es muy claro Kant cuando afirma en el §23: "La belleza natural no amplía nuestro conocimiento de los objetos naturales, pero sí nuestro concepto de aquella misma como arte". El arte debe imitar el proceder de la naturaleza, mientras que la naturaleza en lo bello nos aproxima a entenderla como una obra de arte. Este argumento fue revisado unas líneas antes cuando explicaba la relación entre lo bello y lo moral, pero nuevamente se penetra el terreno de la conformidad a fin que la *tercera Crítica* busca entre la naturaleza y la libertad. A pesar de ser subjetiva esta interiorización del sentimiento, los juicios se postulan con validez universal.

De ahí que ambos juicios sean singulares y, sin embargo, juicios que se pronuncian como universalmente válidos en vista de cada sujeto, si bien sólo apelan al sentimiento de placer y no al conocimiento del objeto.<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> *Crítica del Juicio*; §23

<sup>204</sup> *Crítica del Juicio* §23

Pero si las semejanzas entre el sentimiento de lo bello y el de lo sublime son grandes, lo son más sus diferencias, pues las consecuencias *intelectuales* de ambas experiencias son distintas. Lo bello da lugar a *ideas estéticas* (sin conceptos determinados) y lo sublime da lugar a *ideas de la razón* (sin correlato en el mundo sensible). La belleza resplandece sobre la forma del objeto e inicia un juego armónico entre la imaginación y el entendimiento; lo sublime, en cambio, es un desacuerdo entre la razón y la imaginación que es incapaz de exponer la Idea. En este punto Kant encuentra una importante diferencia entre lo bello y lo sublime:

La belleza natural conlleva en sí una conformidad a fin en su forma, a través de la cual el objeto parece, por decirlo así, predestinado para nuestra facultad de juzgar y constituye en sí, de ese modo un objeto de la complacencia; en lugar de ello, lo que despierta en nosotros el sentimiento de lo sublime, podrá parecer contrario a fin en su forma para nuestra facultad de juzgar, no conforme a nuestra facultad de presentación y, por decirlo así, violentador de la imaginación, aunque sólo para ser juzgado como algo tanto más sublime.<sup>205</sup>

Cuando veo al río fluir frente a mis ojos, el sentimiento no se encierra en ningún concepto determinado, sino que inicia un juego entre las facultades que buscan conceptos para describir la emoción. Una imagen placentera que el juicio encuentra bella, nos lleva a una reflexión interior que produce un placer no determinado por la sensación física sino por el juego de conceptos que dejan sin determinar a la imagen. Si súbitamente el río se desborda en medio de una repentina tormenta, ¿qué sucede entonces con las facultades cuando no encuentran armonía en la representación? Kant define como sublime el sentimiento que experimentaría quien contemple desde una posición segura aquel desbordamiento. Si no hay tal seguridad, -como se ha repetido a lo largo de este trabajo- no es posible la experiencia sublime; si, en cambio, el sujeto está en una posición segura,

. de buen grado llamamos sublimes a esos objetos, porque elevan la fortaleza del alma por sobre su término medio habitual y permiten descubrir en nosotros una potencia de resistir de especie completamente distinta, que nos

---

<sup>205</sup> Ibid

da valor para poder medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza.<sup>206</sup>

El río que fluye siguiendo su cauce normal se adecua a una forma limitada físicamente. Pero cuando se desborda, es más bien la ilimitación la que se sugiere; cuando se encuentra sublime esa representación es en el descubrimiento de que lo ilimitado que sugiere el objeto, despierta ideas que trascienden toda exposición sensible. El temor llegará a despertar un placer, distinto al de la belleza, pero siempre y cuando estemos en una posición segura. Kant -como Hume ya había reconocido- piensa que esta seguridad en la que se encuentre el sujeto es indispensable para percibir lo sublime. La contemplación encuentra ordenado en la idea el caos de la representación. Para que esto sea posible, primero se atraviesa por un estado de seriedad y respeto, o como dice Kant:

Un momentáneo impedimento de las fuerzas vitales y de una tanto más fuerte efusión de esas inmediatamente consecutiva; por tanto, lo sublime no parece ser, como emoción, un juego, sino seriedad en el quehacer de la imaginación.<sup>207</sup>

El sentimiento sublime está en este pasar de un *sentirse en nuerte* (como el poema de J. L. Borges) a un refortalecimiento de nuestro ánimo que deja llevar sus pensamientos más allá de lo cognoscible y lejos del producto de la imaginación; nos sentimos partícipes de algo ilimitado; después del caos inicial de la representación se despierta la idea de que algo del constante estruendo del océano habita con la misma intensidad el espíritu. El cielo que en la tormenta nos sugiere la ira del dios, satura la razón con pensamientos en los que es necesario ir más allá de las imágenes.

Con lo bello, el sujeto exterioriza el juicio al enunciar la belleza como si se tratara de una propiedad de la representación imaginaria. No se dice 'Esta flor o esta pintura *me parece* bella' sino '*es* bella'. En lo sublime sucede precisamente lo contrario: de creer que el mar embravecido es sublime, el ánimo pasa a la certeza de que lo sublime es una idea en nosotros y no una intuición externa; lo sublime, insiste Kant, no está en el objeto sino en la disposición del ánimo:

---

<sup>206</sup> *Critica del Juicio* §28

Lo auténticamente sublime no puede estar contenido en ninguna forma sensible, sino que sólo atañe a las ideas de la razón; las cuales, si bien no es posible ninguna presentación que les sea conforme, son incitadas y convocadas al ánimo, precisamente por esta inconformidad que se deja presentar sensiblemente.<sup>208</sup>

Para que lo sublime pueda ser experimentado por el sujeto, se requiere que el ánimo sea receptivo a ideas pues es precisamente de éstas y de la inadecuación entre ellas y la naturaleza de lo que depende lo atractivo y al mismo tiempo lo repulsivo que padece la sensibilidad.

...porque es una violencia que la razón ejerce sobre la imaginación sólo para ampliarla a la medida de su dominio propio (el práctico) y dejarla atisbar hacia el infinito que para ella es un abismo.<sup>209</sup>

En lo sublime, la imaginación que se encarga de realizar la síntesis entre las intuiciones y los conceptos en el conocimiento ordinario, se encuentra bloqueada por la violencia que ejerce sobre ella la naturaleza al exponer su magnitud o su poder. Lo sublime no es propiamente una experiencia de conocimiento sino de un modo del pensamiento. No aumenta nuestro conocimiento de la fisiología de los árboles o de la influencia de la luna en los mares, sino que *sabemos* algo más acerca de lo que nos hace seres humanos. Hay que recordar que la *Crítica del juicio* es una obra de unificación y síntesis entre naturaleza y libertad; lo bello consigue llevar a cabo la síntesis superior entre lo suprasensible de la naturaleza y lo suprasensible del sujeto; mientras que lo sublime, al elevarse por encima de cualquier representación, no logra establecer este puente. Lo bello es un juego entre la naturaleza y el sujeto; lo sublime es, en cambio, un caos entre el mundo de los sentidos y el mundo de las ideas. El volcán no tiene la libertad de decidir. Surge de la tierra impulsado por la fuerza irracional de la naturaleza. El individuo, con menos poder físico, posee libertad para decidir. Libertad que no es nuestra, sino a la que descubrimos pertenecer. Somos libres en cada acción; la razón práctica es el fundamento de la estructura moral que en el sentimiento sublime hace evidente. Sin la libertad enraizada en la facultad de la razón

---

<sup>207</sup> *Crítica del Juicio* §29

<sup>208</sup> *Crítica del Juicio* §27

<sup>209</sup> *Crítica del Juicio* §29

no se experimentaría lo sublime; al mismo tiempo, el sentimiento sublime nos revela esta naturaleza moral que constituye a las demás personas. Esto se debe a que la actividad interior, reflexiva, es adjudicable a todo sujeto:

Percibiremos lo sublime en la medida en que somos conscientes de la superioridad frente a la naturaleza externa y, con ello, también sobre la naturaleza interna. Por eso, a pesar de que solamente la naturaleza es capaz de despertar auténticamente el sentimiento sublime, es un error calificarla (o a alguno de sus elementos en particular) como *sublime*, pues lo verdaderamente sublime descansa en la facultad racional y no en alguna forma de la naturaleza o del arte. Una exposición implícita del mecanismo racional de lo sublime está en la *Fundamentación de la Metafísica de las costumbres*:

El hombre encuentra en sí mismo una facultad por la que se distingue de todas las demás cosas, e incluso de sí mismo: la razón. Ésta, como autoactividad pura, se alza por encima del entendimiento que, aunque éste es también autoactividad y no contiene meras representaciones que sólo surgen cuando se está afectado por cosas, no puede producir por su actividad otros conceptos que los que sirven para poner bajo reglas las representaciones sensibles y así unirlos en una consecuencia.<sup>210</sup>

El entendimiento es rebajado de sus funciones ya que depende de la sensibilidad para formar los conceptos, además de que por él mismo no puede crear otros conceptos. Esta capacidad creativa para generar conceptos es la facultad racional la cual, “exhibe, bajo el nombre de las ideas, una espontaneidad tan pura que por ella va mucho más allá de todo lo que la sensibilidad puede darle, y muestra su más noble ocupación al distinguir el mundo de los sentidos y el mundo del entendimiento”.<sup>211</sup>

Esta preeminencia de la razón sostiene toda la filosofía de lo sublime de Kant. Lo sublime es el poder de la razón para extralimitarse más allá de las dimensiones del mundo físico y acceder intelectualmente a la idea de nuestro ser suprasensible. El camino va, de acuerdo a esta cita, de los conceptos hacia las ideas. Es decir, el fracaso del entendimiento en categorizar la representación sensible, ocasiona que la razón produzca Ideas. Estas ideas no son producto de los conceptos (el entendimiento no los produce en lo sublime), sino,

---

<sup>210</sup> *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Ed. Ariel, Sección tercera, p. 235

producto de un modo de pensar sublime. Tal vez sea útil el siguiente aforismo de Lichtemberg:

En nuestros poetas de moda es demasiado evidente que la palabra genera la idea. En Milton y en Shakespeare el pensamiento siempre crea la idea.<sup>212</sup>

En el momento sublime, la imaginación se hace a un lado dejando a la mente en disposición de pensar ideas producidas por la "autoactividad pura" de la razón. Razón e imaginación se disocian en lo sublime de tal manera que lo que sugiere la ilimitación o nos muestra el poder de la naturaleza, da visos de la incognoscible subjetividad humana. De hecho, la teoría fundamental del conocimiento en Kant queda intacta, es decir, el sujeto no conoce la 'cosa en sí' desde el exterior, pero la reflexión cava hondo en las ideas surgidas del momento sublime y muestra que la esencia de la razón es moral.

Según Kant despierta el sentimiento sublime la contemplación intelectual de lo que asoma un poco de infinito y nos hace pensar que algo del poder natural habita con la misma fuerza el espíritu. No resulta contradictorio unir los conceptos de 'sentimiento' e 'intelecto', pues podemos definir lo sublime como precisamente como un *sentimiento de placer intelectual* que no se refiere al conocimiento o al actuar práctico, sino a la comprensión *intelectual* de las ideas.

Pero el sentimiento sublime debe ser fuerte, violento con la imaginación del sujeto; la naturaleza debe mostrar su poder sin freno alguno para lograr despertar un temor inesperado; por eso, Schopenhauer encuentra que lo *lindo* es exactamente el opuesto de lo sublime.<sup>213</sup> Esto se aclara si se recuerda que la palabra *lindo* proviene de límite (de ahí el verbo *lindar*) mientras que lo sublime es un rompimiento de los límites que se resuelve en la llegada de una idea de libertad, autonomía y humanidad, como contraparte al fracaso de la imaginación en su intento por presentar un referente empírico a esa idea.

En el enjuiciamiento de lo bello, el juicio estético refiere a la imaginación en su libre juego con el entendimiento, para concordar con conceptos

---

<sup>211</sup> *Crítica del Juicio* §26

<sup>212</sup> Lichtemberg, G.C. *Aforismos*. Traducción, selección y notas de Juan Villoro. FCE 1988, p 142, F-492

<sup>213</sup> Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa 1990, p 168-169

indeterminados de éste. El mismo juicio se relaciona en lo sublime, con la razón, para concordar subjetivamente con sus ideas.<sup>214</sup>

Un bello párrafo, que muestra las usualmente escondidas dotes poéticas de Kant, enumera las situaciones naturales que originan el sentimiento sublime y explica el movimiento que la mente efectúa en presencia de lo sublime.

Rocas que penden atrevidas y como amenazantes; tempestuosas nubes que se acumulan en el cielo y se aproximan con rayos y estruendo; los volcanes con toda su violencia devastadora; los huracanes con la desolación que dejan tras de sí; el océano sin límites, enfurecido; la alta catarata de un río poderoso y otras cosas parecidas, hacen de nuestra potencia para resistirlos, comparada con su poderío, una pequeñez insignificante.<sup>215</sup>

Así concibe Kant lo sublime en un primer momento de la vivencia, pues inmediatamente después enuncia algo paradójico en esta situación cuando afirma que la vista de estos acontecimientos de la naturaleza enfurecida “se hace tanto más atrayente cuanto más temible es”.<sup>216</sup>

Kant introduce lo sublime como otro camino para llegar a la ‘cosa en sí’, no porque lo sublime sea ‘una cosa en sí’, sino por la capacidad que despiertan en el individuo de experimentar estéticamente lo que la *Crítica de la razón pura* había defendido desde el nivel teórico y la *Crítica de la razón práctica* desde el ámbito de lo moral: pensar al menos en la existencia de algo no determinado por categorías. Lo sublime es pura actividad racional. No tiene límites formales ni conceptos determinados. La razón nos presenta la Idea del mundo noumenal por un sentimiento. Concretamente, Kant reconoce dos maneras en que lo sublime puede ser experimentado: cuando el sujeto aprehende una magnitud fuera de toda proporción o un poder que provoca terror; el primer caso es ‘matemático’ y el segundo ‘dinámico’.

*Matemáticamente*, se juzga ‘sublime’ aquello que es grande por encima de toda comparación y ocurre por el fracaso de la imaginación en la estimación de la magnitud de

---

<sup>214</sup> *Crítica del Juicio* §23

<sup>215</sup> *Crítica del Juicio* §28

<sup>216</sup> *Crítica del Juicio* *ibid.*

un objeto. Ejemplo de esta sublimidad es todo aquello que ninguna medida humana es capaz de aprehender.<sup>217</sup>

En aquellos fenómenos cuya intuición conlleva la idea de su infinitud, la naturaleza es juzgada matemáticamente. Pero no hay que confundir Lo grandioso con lo grandote (Ibargüengoitia *dixit*): lo pequeño puede abarcar también a aquello que rompe con nuestra manera habitual de interpretar las formas del conocimiento y conducirnos hacia algo que sobrepasa las categorías espacio-temporales. Es inevitable recordar nuevamente a J. L. Borges y su cuento *El Aleph*: un punto incluye a todos los demás; incluso un hormiguero, el nacimiento de un ser, un fósil o cualquier elemento que sugiera la idea de infinitud es susceptible de ser juzgado como sublime matemáticamente. Es esclarecedor el aforismo de Novalis: "Nada está más al alcance del espíritu que lo infinito".<sup>218</sup> El infinito nos incluye. La idea de lo 'absolutamente grande' proviene de la capacidad para pensar lo que la imaginación no puede presentar y que el sólo hecho de hacerlo "da prueba de una facultad del ánimo que excede toda medida de los sentidos".<sup>219</sup> Por eso, cuando se dice que frente a la bóveda celeste o frente al incesante respirar del océano se 'contempla el infinito', el juicio es erróneo: la infinitud es una idea que no podemos observar o percibir sensiblemente. No podemos conocer el infinito más que como Idea sugerida por la ruptura con el mundo natural:

Sublime es aquello cuyo sólo pensamiento da prueba de una facultad del ánimo que excede toda medida de los sentidos.<sup>220</sup>

Esta idea de la infinitud como una idea del hombre y no propiamente un objeto de los sentidos ya había sido reconocida por Giordano Bruno en *Del infinito universo y los mundos*: "No hay sentido que vea el infinito, no hay sentido de quien se pueda exigir esta conclusión, porque el infinito no puede ser objeto de los sentidos, y, en consecuencia, quien pretende conocerlo por medio de los sentidos es semejante a quien quisiera ver con los ojos

---

<sup>217</sup> *Crítica del juicio* §25

<sup>218</sup> Novalis, *Granos de polvo*. SEP 1990 p. 40

<sup>219</sup> *Crítica del juicio* §25

<sup>220</sup> *Crítica del juicio* §25



la sustancia y la esencia, y quien negase por eso la cosa, por cuanto no es sensible o visible, llegaría a negar la propia sustancia y ser".<sup>221</sup>

En lo sublime matemáticamente juzgado, la razón va más allá de los límites impuestos por la imaginación y accede al mundo trascendente de las ideas. No se dirige ni a la sensibilidad intuitiva ni a lo que puede ser medido, sino solamente a la facultad suprasensible de la razón: "Nada de lo que es objeto de los sentidos puede llamarse sublime".<sup>222</sup> Kant encuentra en esto poder sobre la naturaleza y un atisbo subjetivo de lo suprasensible. Pero todavía es más contundente cuando explica lo *sublime dinámico*, que es fundamental en su interpretación.

*Dinámicamente* se establece un puente entre razón y naturaleza cuando se sugiere que mientras la naturaleza exhibe el poder, la razón se ve obligada a exhibir otro poder de distinta clase: la naturaleza muestra un poder superior a cualquier otro en el aspecto físico, mientras que la razón demuestra el suyo intelectualmente, por el contenido de las ideas: es el origen que nuestro poder intelectual tiene en presencia del poder físico de la naturaleza. Kant llama 'dinámica' a esta conciencia porque implica un 'tránsito' de un sentimiento de temor a una admiración que se traduce en conciencia moral:

La naturaleza considerada en el juicio estético como poderío que no tiene prepotencia sobre nosotros, es sublime dinámicamente.<sup>223</sup>

El juicio sobre la naturaleza que no tiene dominio sobre nosotros, revela una capacidad racional para sobreponerse a la naturaleza *en nosotros*, es decir, a los actos que están dominados por la naturaleza instintiva. De acuerdo a esto, Kant define a la razón en su *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita* como "aquella facultad de ampliar las reglas e intenciones del uso de todas sus fuerzas mucho más allá del instinto natural."<sup>224</sup> Como vemos, matemáticamente lo sublime se presenta en tanto que, primero, la naturaleza muestra toda su grandeza, pero inmediatamente después, el sujeto descubre que nada de la naturaleza es tan grande como la idea del infinito que la razón se formula y que no existe en

---

<sup>221</sup> *Del Infinito universo y los mundos*, Diálogo primero. Tr. Angel J. Cappelletti, p. 63

<sup>222</sup> *Crítica del Juicio* §27

<sup>223</sup> *Crítica del Juicio* §28

el mundo de las formas sensibles. Dinámicamente, nuestra fuerza nunca será suficiente para hacer frente al poderío que nos muestra la naturaleza: la tormenta o el mar embravecido nos hacen descubrir la fragilidad de la vida humana, la imposibilidad para resistir ese poder en que la naturaleza se muestra desencadenada. Primeramente esto origina un sentimiento de placer negativo que puede ser comparado con el sentimiento de respeto. Pero al darnos cuenta que estamos seguros, se disfruta del espectáculo sin sentir que la vida corre peligro; llega entonces el placer de lo sublime. La violencia ejercida a la imaginación por el caos de las representaciones es sublimada por nuestro ánimo y encontramos placer donde la naturaleza sólo nos presenta desorden.

Un paso hacia la interioridad del sujeto se revela en la experiencia de lo sublime, pues no hay fuerza capaz de resistir al poder externo, pero al mismo tiempo hay una Idea interna que ni el mar embravecido, ni la tormenta, es capaz de destruir. Se trata de la esencia moral que -a decir de Kant- habita la interioridad de todo ser humano. Aquello que ninguna palabra encierra ni ninguna imagen representa. Por esto es dinámico este aspecto del sentimiento sublime. Es pasar del temor que sugiere la representación al sentimiento de admiración y respeto que se traduce a ideas trascendentales de la razón. La conclusión de Kant es que sublime es un modo de pensar el poder de la razón teórica (matemáticamente) y práctica (dinámicamente) sobre la fuerza de la naturaleza violentada. Esta división entre lo dinámica y lo matemáticamente sublime puede parecer artificiosa y un exceso en el afán sistemático de Kant (porque finalmente se trata del desarrollo de sólo uno y el mismo sentimiento), pero, por otra parte, podemos encontrar una correspondencia entre lo sublime matemático y la doctrina epistemológica contenida en la *Crítica de la razón pura* y las implicaciones de lo sublime dinámico con la doctrina moral contenida en la *Crítica de la razón práctica*.

Lo sublime matemático representa un apoyo a las consideraciones de la razón en su aspecto teórico ensayado en la primer *Crítica*, en lo que corresponde a la facultad racional de producir ideas (de dios, del alma, de la libertad). En lo sublime matemático ningún *concepto*

---

<sup>221</sup>Idea de una historia universal en sentido cosmopolita'. En *Filosofía de la historia*. FCE México 1985

del entendimiento es suficiente para abarcar la *idea* de la infinitud; no hay cifra que encierre lo que es grande por encima de toda comparación, ni magnitud que lo enumere. Como dice el poema de Byron:

I live not in my self, but I become  
Portion of that around me; and to me  
High mountains are a feeling<sup>225</sup>

Con el juicio dinámico revela la capacidad racional para sobreponerse a la naturaleza instintiva. Esta unión que establece Kant entre el sentimiento sublime y la moral define el enfrentamiento racional del poder natural, desde el intelecto que recuerda el principal objetivo de la *Metafísica de las costumbres*: fundamentar la pertenencia humana a dos mundos distintos, el inteligible y el suprasensible, donde el primero obedece a la naturaleza y el segundo a la libertad. Lo sublime y lo moral conviven en el hecho de que es la conciencia moral del sujeto quien dicta la ley moral y, por lo tanto, revela una posibilidad humana por aproximarse a lo universal. Muestra de esto, es la máxima que a decir de Kant consigue expresar y resumir el imperativo categórico: 'actúa siempre de acuerdo a una máxima que al mismo tiempo pueda convertirse en ley universal.'<sup>226</sup>

Lo que otorga valor moral a una máxima es el que pueda ser universalizable, al mismo tiempo que la sublimidad de la misma radica en su predominante valoración de lo racional frente a lo impulsivo o determinado por intereses sensuales. La conciencia moral es sublime precisamente porque la dicta el sujeto autónoma y libremente gracias a la razón que en Kant es una facultad suprasensible. La ley moral es, "para la voluntad de un ser todo perfecto, una santidad; pero para la voluntad de todo ser razonable y finito, una ley de deber, de compulsión moral y de determinación de la acción de ese ser por medio de respeto hacia la ley y por veneración de su deber".<sup>227</sup>

El sentimiento sublime atraviesa por un *juego* distinto de lo bello, que se asemeja al *respeto*, pero no por el objeto (pues sólo la ley moral infunde respeto) sino hacia la idea de

---

<sup>225</sup> Byron *Childe Harold*, 3, 72. Citado por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*. [Schopenhauer en sus páginas. FCE. México 1990. Traducción, selección y notas de Pedro Stepanenko, p. 198.]

<sup>226</sup> Kant, *Fundamentación* pág 88

<sup>227</sup> *Ibid*

mi libertad. Una cita de la segunda *Crítica* nos presenta la postura de Kant a este punto: “el respeto se aplica siempre sólo a personas, nunca a cosas. Estas últimas pueden despertar inclinación, y cuando son animales incluso amor o también terror, como el mar, un volcán, una fiera, pero nunca respeto”.<sup>228</sup> Esto corrige la visión kantiana de lo sublime de acuerdo a las *Observaciones...*, donde Kant, a pesar de reconocer que lo sublime es un sentimiento distinto a todos, lo había relacionado objetivamente con el sentimiento de respeto; la *Crítica del Juicio* será más contundente todavía con el desplazo de lo sublime hacia el reino moral. Como lo explica Paul Crowther:

El sentimiento de lo sublime en la naturaleza es respeto hacia nuestra propia libertad, que nos hace intuir la superioridad de la destinación racional de nuestras facultades de conocimiento por sobre la más grande potencia de la sensibilidad.<sup>229</sup>

En esta analogía entre ‘sentimiento sublime’ y ‘respeto’ por la humanidad en nosotros mismos, sobresale el significado moral de la teoría de Kant; lo sublime revela mi naturaleza de persona libre, esto es, de esencia es moral. El respeto es, entonces, una consecuencia pero no una causa de la sublimidad. No puedo sentir respeto hacia el mar enfurecido o ante el cielo estrellado porque el mar no precisa de mi respeto para enfurecerse, ni el cielo para mostrar la infinitud; la ley moral, en cambio, exige de mí respeto hacia ella para realizarse. La respete o no, la tormenta se presenta

La distinción entre lo sublime matemático y dinámico no sólo es una herramienta teórica que facilite el trabajo de exposición de la teoría de lo sublime. Desde mi perspectiva me parece que, aún sin hacerlo explícito en la *Crítica del Juicio*, Kant deriva las consideraciones dinámicas de lo sublime a partir de lo sublime matemático. La explicación matemática expresa en esencia el mecanismo de lo sublime: un sentimiento de infinitud frente a la ruptura de los límites epistemológicos. La noción de sublime dinámico, posteriormente amplía esta consideración general al relacionar el sentimiento sublime con la existencia de la ley moral. Las ideas de lo sublime, en la interpretación de Kant, no carecen

---

<sup>228</sup> Kant, *Crítica de la razón práctica*, op cit, pág 148.

<sup>229</sup> Paul Crowther, Op Cit pág 20

de un contenido sino que están relacionadas directamente con la fundamentación racional de principios morales en la conciencia humana. Se asocian, por una parte, con la poderosa idea del infinito y, por la otra, con el infinito poder de la razón.

Aunque Kant reconozca que en lo sublime las imágenes no son suficientes para representar las ideas, al mismo tiempo da ejemplos de los aspectos de la naturaleza que son particularmente idóneos para experimentar lo sublime: el mar embravecido, las rocas pendientes en las montañas. Aunque los objetos consiguen sublimidad sólo por su insuficiencia en presentar la Idea que la razón debe pensar, las descripciones de lo sublime según Kant revelan la posibilidad de despertar la Idea, no sólo en la ausencia de imágenes, sino *a través* de las palabras y los conceptos. Kant es contundente en negar cualquier nexo entre lo sublime y lo artístico; sin embargo, como afirma Donald Crawford: "Kant no tiene una buena razón para restringir lo sublime a la naturaleza; objetos no naturales pueden ser igualmente efectivos para despertar un asombro que nos lleve a pensar en la infinitud sin conseguir una representación adecuada para esa intuición. Un maratón, una película de Andy Warhol, incluso un pasaje de la *Crítica de la razón pura*, pueden conseguir el efecto (*might do the trick*)".<sup>230</sup> Pero la filosofía de lo sublime que propone la tercer *Crítica* podría ser vista como un manifiesto *contra* del arte, pues niega toda capacidad de presentar lo ilimitado. Occidente ya había formulado este desprecio en el pensamiento platónico.

Kant no establece propiamente una diferencia de grado entre lo bello y lo sublime (es decir, lo sublime no es *más* que lo bello). Pero en cuanto al *sentimiento*, es muy probable que frente al entusiasmo sublime la emoción de la belleza palidezca. A pesar de Kant, no es de extrañar que un artista, tras una lectura de la tercer *Crítica*, encuentre como un reto personal la representación de lo sublime. Schiller es un ejemplo muy claro de esto. Su abandono de la teoría en nombre de lo sublime es por sí mismo un desafío que el poeta consiguió llevar con éxito. También podemos encontrar en la voluntad de abstracción que acompaña al arte desde sus orígenes, una búsqueda de sugerir un acuerdo entre la inteligencia y lo que no tiene forma. Como encuentro que en este punto, inevitablemente, surgen mis desacuerdos

con Kant, en lo que sigue cuestiono si acaso es cierto que lo sublime no pueda tener otro vínculo con el arte que el de la tragedia. En el siguiente apartado concluyo esta parte del trabajo con una exposición más detallada de estas críticas tomando en cuenta especialmente la deducción de los juicios de lo bello y lo sublime, pues en esta discusión se centra la problemática del arte: como no hay deducción ni síntesis, las facultades humanas no nos permiten decir que un objeto exterior es sublime. En lo sublime hay una aprehensión ideal de lo trascendente, y un componente moral; pero existe una imposibilidad lógica para que lo sublime se predique de los objetos puesto que, en Kant, 'sublime' es sólo la conciencia moral. Mi objetivo es explorar la filosofía kantiana para localizar lo sublime en el arte. Tal vez esto nos conduzca a concentrarnos en la explicación matemática y mantener a un lado la explicación moral de una estética sublime, ya que la aproximación de lo sublime al reino moral, si bien nos otorga una visión clara y precisa de este sentimiento, por otra parte, aleja a esta categoría del ámbito artístico, algo que no ocurre con el caso de la belleza.

## II.5) El arte sublime

La problemática del ideal inalcanzable por la razón se resuelve en lo sublime, donde al menos momentánea y subjetivamente somos capaces de percibir lo ilimitado, que para la razón es sólo una idea. Sin embargo, Kant pasa muy rápido su atención sobre la relación entre lo sublime y el arte que, desde mi punto de vista, requiere de un estudio más delicado. Para la explicación artística de lo sublime que pretendo llevar a cabo, es necesario separar en la *Crítica del juicio* las etapas que conforman a lo sublime: es primero un *sentimiento* de desacuerdo entre las facultades cognoscitivas y el mundo sensible de las formas; esto origina un *juicio* específico. Ambos son estéticos y reflexivos: lo que place en lo sublime es subjetivamente común. El conjunto de estos dos componentes –el sentimiento y el juicio– otorga sublimidad a una experiencia. Pero hay un tercer componente que aparece marcadamente en la *Crítica del juicio*: una *interpretación moral* de la vivencia sublime en su

---

<sup>230</sup> Crawford, D. 'The place of sublime in Kant's Aesthetic Theory', en *The philosophy of Emmanuel Kant* Richard Kennington (ed.), Catholic University Press, Washington, 1985.

conjunto; lo sublime, tal como está desarrollado en la explicación dinámica, es la esencia moral de cada individuo.

Quitar el aspecto moral en la filosofía de lo sublime en Kant, implica alejarnos de su lectura, pues conforme avanza la 'Analítica de lo sublime' cada vez resalta más el precepto de que las ideas de lo sublime *necesariamente* conducen a pensarnos en un reino moral. Pero, al mismo tiempo, si concedemos a estas suposiciones morales de la explicación dinámica, el nivel *interpretativo* que de lo sublime hace Kant, en lugar de otorgarle una consideración *operativa* de las facultades epistemológicas (para lo cual es suficiente la explicación matemática), lo sublime adquiere entonces otra perspectiva desde la que, como lo bello, puede ser asociado al arte. Las razones por las que lo sublime y lo bello presentan indicios *morales* son diferentes; lo sublime es moral porque el objeto de su juicio es el ser suprasensible del hombre; podemos juzgar algo como sublime porque somos seres morales. El arte, por otra parte, es un símbolo de la moral y revela la idea de una conformidad teleológica entre la naturaleza y las facultades epistemológicas.

Lo sublime no puede ser asociado al arte, de acuerdo a Kant, más que en la obra trágica puede acercarse a la confrontación entre el poder de la naturaleza y la razón. Las artes se dividen en artes de la palabra (poesía y retórica) de la materia (pintura y escultura) y arte de las sensaciones (música, juegos de colores). La retórica y la pintura se unen en el teatro; la poesía y la música en el canto; el teatro y el canto se unen en la ópera; la música y la figura en la danza.

También la presentación de lo sublime, en cuanto pertenece al arte bello, puede unirse con la belleza en una tragedia en verso.<sup>231</sup>

Schopenhauer considera que "el placer que la *tragedia* proporciona no pertenece al sentimiento de lo bello, sino, como Kant, al de lo sublime y en grado supremo. Una escena sublime de la naturaleza nos aparta de la voluntad para mantenernos en disposición puramente contemplativa".<sup>232</sup> Para Kant, en cambio, es necesario que lo sublime se subordine a lo bello en el arte. No debemos olvidar que parte del esfuerzo kantiano consiste

---

<sup>231</sup> *Crítica del Juicio* §45

en unificar lo bello y lo sublime; esta unión reside en que ambos son casos del juicio reflexivo (a partir de una intuición se inicia una búsqueda de conceptos), pero Kant no aventura otra posible correspondencia entre el arte y lo sublime además de lo trágico.

Esto se debe a que lo sublime tiene un aspecto terrible que sólo la naturaleza puede presentar. El arte, una obra hecha por el hombre siguiendo un fin racional, es un filtro entre lo terrible natural y la armonía que exige la mente para encontrar algo bello: la belleza es, según esto, una *sublimación* de lo terrible. También la *Crítica del Juicio* reconoce las posibilidades artísticas para presentar bellamente cosas que en la naturaleza son insoportables: “las furias, las enfermedades o las devastaciones de la guerra, las cuales pueden ser descritas muy bellamente y representadas en pinturas”.<sup>233</sup> Con ello, aunque Kant no lo reconozca así, el arte no está presentando algo bello, sino que bellamente está sugiriendo ideas sublimes, algo que pudo haberlo llevado a profundizar la relación de arte y sublimidad en la que prefiere no detenerse demasiado porque sus intereses están encaminados hacia la sublime existencia de la ley moral.

Podemos cuestionar esta afirmación. ¿Por qué si lo sublime es también un sentimiento de implicaciones morales donde el juicio descubre la armonía moral suprasensible, no puede el arte, con mayor amplitud de lo que considera Kant, sugerir ideas de sublimidad? Si, finalmente, el objeto no tiene importancia ¿no es posible que algunas manifestaciones artísticas se consideren sublimes por las ideas que sugieren? Más aún, si lo sublime es un enfrentamiento con los límites humanos que deben ser trascendidos por la razón, ¿por qué no pensar, fuera del pensamiento kantiano, en la inmoralidad como una fuente de lo sublime? De alguna manera este es la vía que ha seguido la relación entre lo sublime y el arte en un deseo de ir *más allá* de la razón. Hay que recordar nuevamente la idea mencionada al comienzo del trabajo acerca del mecanismo de lo sublime. La inmoralidad puede ocasionar pensamientos sublimes al enfrentarnos con la transgresión de un límite con la que podemos estar o no de acuerdo, pero esta reflexión puede *purificar* desde la contemplación.

---

<sup>233</sup> *Shopenhauer en sus páginas* Op. Cit, p. 202



Al comienzo vimos un enfrentamiento contundente a lo sublime en Nietzsche. La actitud desaprobadora de Nietzsche nos remite a una de las manifestaciones más extrañas de lo sublime; en *Memorias del subsuelo* (1864) de Dostoyevsky, el monólogo alude, con no menos constancia que ironía, a 'todo lo que es bello y sublime', pero que se opone la filosofía de lo sublime como después la encontraremos en Kant, para quien vivimos lo sublime porque somos seres morales. Dostoyevsky, en cambio, quiso presentarnos lo sublime en conjunción con una inmoralidad contundente:

Cuando más capaz me sentía de comprender las exquisiteces de *todo lo bello y lo sublime*, -dice el hombre del subsuelo- sucedíame perder toda conciencia y cometer actos reprobables. Actos que todo el mundo comete, pero que yo había de cometer en el instante en que más claramente comprendía que no se deben cometer.<sup>234</sup>

Los límites se pueden romper desde diversas esquinas. Es una dialéctica de lo sublime que incluye a su contrario: lo grotesco, lo ridículo, lo inmoral (recordemos el *affaire Sade*). El personaje de Dostoyevsky lleva a cabo una serie de hechos en los que "cada cosa será más repugnante que la anterior".<sup>235</sup> Cada sucesivo evento -querer ser expulsado de un bar, la disputa con el oficial en Nevsky Prospekt, los malos tratos hacia su sirvienta y, finalmente, la seducción de Liza- empuja cada vez más los límites de la violencia y la humillación. La extralimitación del límite. Cada vez es menos capaz de sentir vergüenza. Disolver la distancia al precio de la moral, algo escandalizante en todo sentido menos en el literario. El hombre del subsuelo se declara amoral y, al mismo tiempo, no se asombra de serlo. No es un criminal, porque detesta a los hombres de acción y su reino -como el de lo sublime- es el de las ideas: un Raskolnikov teórico que reflexiona sobre el placer exquisito del dolor de muelas: "También hay placer en el dolor de muelas. Sus quejidos expresan la inutilidad de vuestro dolor por los dolores de muelas".<sup>236</sup> Podemos leer este texto como un profundo *exempla* irónico de la propuesta kantiana para conseguir lo sublime; el

---

<sup>233</sup> *Crítica del juicio* §48

<sup>234</sup> Dostoyevsky, Fiodor Mijailovich.: *Memorias del subsuelo* en *Obras Completas*, Ed. Aguilar. Tr. R. Cansinos Assens, p 1471

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> *Ibid*

componente de *dolor placentero* al que este personaje se refiere, está unido a una consciente ruptura de la ley moral que contradiciendo la filosofía de Kant nos presenta un punto de vista de lo sublime ‘desde la bajeza’, para utilizar la expresión de Carlos Pereda.<sup>237</sup> Extrañas consideraciones que nos llevaría a buscar una estética de lo sublime no sólo en la ópera del siglo XVIII sino en la cultura *underground* de nuestra época y a las que –desde luego– la actitud de Kant sería negativa. Si propongo el ejemplo es para mostrar como lo sublime es un concepto maleable. No me opongo a la idea de Kant, pero la actitud filosófica exige buscar siempre nuevos giros en las ideas. Como Kant, creo que lo sublime muestra la idea de sujetos en el mundo con destinos individuales: creo en el contenido práctico de lo sublime. Sin embargo, tal vez no sea equivocado recordar la distinción que Pereda traza en su ensayo entre “los programas para la experiencia estética y los programas para la experiencia práctica –moral, política.”<sup>238</sup> Si no me equivoco, el de Dostoyevsky es un programa estético en el que usa el recurso de exponer la inmoralidad manifiesta para conseguir un efecto en el lector. ¿Pero de que nos persuade? De su capacidad para mantenerse indiferente ante toda restricción. El hombre del subsuelo no vive en el subsuelo; cuando Liza sale, observa Cansinos Assens, baja una escalera. Este sutil detalle traslada la interpretación del personaje hacia un reino abstracto. El subsuelo al que se refiere es tal vez ese substrato que nos une con la naturaleza y que, como ella, es absolutamente preconsciente, amoral y efervescente. No hay que obedecer siempre a los impulsos pero tampoco hay que temerles: también ahí debemos saber quienes somos. Podemos recordar nuevamente a Schopenhauer:

*En moral, la buena voluntad lo es todo; en el arte, nada, pues aquí se necesita poder, como lo indica la palabra alemana.*<sup>239</sup>

Lo sublime no está en el objeto, de acuerdo. Pero las tentativas para cuestionar la posibilidad artística de lo sublime son puestas en la discusión por el propio Kant cuando él mismo utiliza algunos ejemplos adecuados para evocar el sentimiento sublime: la forma

---

<sup>237</sup> Op. Cit., p 225 yss

<sup>238</sup> Op. Cit., p. 240

<sup>239</sup> *Kunst: ‘arte’; Konen: ‘poder’*. Schopenhauer en sus páginas Op. Cit., p 173

humana, los espacios abiertos, la capilla de San Pedro en Roma e incluso la guerra (aunque después corrija esta última opinión en *La paz perpetua*). En segundo lugar, su restricción para aceptar que el arte sea sublime descansa en que una obra humana revela un propósito y, por lo tanto, no puede mostrar la *finalidad sin fin* que sugiere lo sublime de la naturaleza. Sin embargo, en la tragedia griega hay un propósito humano en tanto que Esquilo o Sófocles quisieron despertar ciertas ideas en el espectador, representar un pensamiento. El reconocimiento de que el arte trágico refleja lo sublime contradice la idea kantiana con la que concede al artista genial la creación de la belleza pero no de la sublimidad. Kant nos dice que el arte puede ser bello cuando es obra del genio, pero al juzgar sublime una obra creada por el hombre, el juicio necesariamente se volvería teleológico y no sería puro:

Se tiene que enseñar lo sublime no en productos del arte (por ejemplo, edificios, columnas, etc.), donde un fin humano determina tanto la forma como la magnitud.<sup>240</sup>

Esta restricción nos proporciona una pista: el arte puede ser sublime cuando el artista no determina la forma ni la magnitud. La continuación de la cita favorece aún más esta idea cuando dice que tampoco se predica sublimidad en “las cosas naturales *cuyo concepto conlleva ya un fin determinado* (por ejemplo, animales con destinación natural conocida), sino en la naturaleza bruta”.<sup>241</sup> Es posible encontrar *sublime* un animal, siempre y cuando por su magnitud o sus características sea ‘contrario a fin en su forma’. Paul Crowther, como Kant, enfatiza la idea de magnitud, pero esto no es del todo correcto. Nuevamente, Burke puede sernos de utilidad cuando en su *Indagación* escribe:

Hay muchos animales que, independientemente de su tamaño, son capaces de producir ideas de lo sublime porque son considerados como objetos de terror, como las serpientes y toda clase de animales venenosos. Y si a las cosas de grandes dimensiones les anexionamos una idea adventicia de terror, se hacen mucho más grandes sin comparación.<sup>242</sup>

Cualquier insecto visto desde un microscopio puede lograr el ‘truco’, para utilizar la expresión de Crawford. Nuevamente, la pista aquí surge con lo que podemos llamar una

---

<sup>240</sup> *Crítica del juicio* §26

<sup>241</sup> *Ibid.* Sbrayado de Kant

‘poética del arte bruto’ que se aproxime a lo sublime. El planteamiento de Kant acepta que el arte trágico es una síntesis entre lo bello y lo sublime, pero aún es posible llevar a cabo una investigación entre lo sublime y el arte desde otras perspectivas sin tomar en cuenta al criterio de la belleza como intermediario. El principal objetivo de Kant es demostrar la independencia que la razón guarda respecto al mundo sensible en el momento sublime; su argumentación defiende la imposibilidad para mostrar ideas racionales y la superioridad de la facultad de pensar sobre la capacidad de conocer. Las ideas de lo sublime son concebibles pero no cognoscibles.

Kant no ensaya la posibilidad de que el arte sugiera *ilimitación* o *poder* en la obra, sin referencia a lo moral. No concede tal privilegio al hombre, más que en algunos ejemplos aislados que no llegan a desarrollar una poética de lo sublime, la cual estaría dirigida hacia la posibilidad de que el artista logre desprender ideas de sublimidad con su obra. Entonces se traslada el juicio y en lugar de decir: ‘el objeto *x* es sublime’, se dice: ‘*x* es un acontecimiento tal que suscita el sentimiento sublime’, como lo hace explícito el propio Kant:

Sólo podemos decir que el objeto es propio para exponer una sublimidad que puede encontrarse en el espíritu, 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 de ellas es posible, son puestas en movimiento y traídas al espíritu justamente por esa inadecuación <sup>243</sup>

Sólo algunos objetos pueden ser apreciados como bellos, pero es todavía menor el número de ellos que despiertan lo sublime. El arte es a veces bello y casi nunca sublime porque la sublimidad no reside en ningún objeto de la sensibilidad. Pero cuando Kant dice que “lo sublime del arte está limitado a las condiciones de concordancia con la naturaleza”,<sup>244</sup> acepta que el arte puede ser sublime. Si lo sublime es un juego entre un supuesto temor y un sentimiento moral, podemos pensar en otro juego donde algunas obras humanas (pintura, escultura, música, incluso poesía) son pensadas como obras ‘brutas’ de la

---

<sup>242</sup> *Indagación...* Op. Cit., p 42

<sup>243</sup> *Crítica del juicio* §23

<sup>244</sup> *Crítica del juicio* *Ibid.*

naturaleza. No es un reto fácil y debo confesar que aún no he completado totalmente mi búsqueda, pero es un hecho que el arte no sólo es bello y 'en conformidad a fin' con la naturaleza y, además, en muchos casos no tiene que *representar* lo sublime para *despertar* el sentimiento o *sugerir* ideas de lo sublime; pienso en la abstracción en la música, que para Schopenhauer es "voluntad pura" y que Kant -como es de esperar- define como un arte menor (cuando mucho, el menos molesto de los ruidos) porque depende de sensaciones físico-sensoriales. En la escala de las artes, Kant coloca en primer término el arte poético. La poesía, piensa él, contiene el más alto valor por ampliar el ánimo y dejar a la imaginación en libertad:

Para un concepto que acepta una multiplicidad de formas concordantes con él, la poesía ofrece aquella que alcanza la presentación de ese concepto con una abundancia de pensamientos a la que ninguna expresión del lenguaje es plenamente adecuada y se eleva estéticamente hacia ideas.<sup>245</sup>

A la música en cambio, le asocia el poder de ascender hacia ideas indeterminadas a partir de sensaciones, pero nunca pone esta elevación hacia ideas con lo sublime; Para Schopenhauer, en cambio, la música merece un capítulo aparte en la clasificación de las artes en la que hay que reconocer "una importancia mucho más seria y profunda que se refiere al ser interior del mundo y de nuestro yo".<sup>246</sup> Es lo sublime de la música en la escondida y constante presencia del sonido del que ella se desprende. El recorrido del músico esta cifrado en esta relación entre el silencio original del que surge la música y el silencio final al que tiende. En Beethoven encuentro, por nombrar alguno, esta tentación del silencio en el que cada nota parece recordar el silencio del que proviene. No hablo sólo de las composiciones heroicas y épicas; la sinfonía *Pastoral* ofrece este ejemplo en que una nota constante y ligera permanece cuando la música ha finalmente decaído y se desvanece poco a poco en el silencio. La constante presencia del silencio en la música, me lleva a pensar en una profunda relación entre la música y lo sublime. Lo sublime está en la música que es "por completo independiente del mundo fenoménico y aún le ignora en absoluto; podría

---

<sup>245</sup> *Crítica al juicio* §53

<sup>246</sup> *Schopenhauer en sus páginas* Op. Cit., p. 202

subsistir aún cuando el mundo no existiese, lo cual no se puede afirmar de las demás artes",<sup>247</sup> según la terminología de Schopenhauer.

Podemos explorar también el momento de la creación artística y el sentimiento de sublimidad que surge en el escritor, el músico, o el actor, de quien finalmente depende el efecto sublime de la tragedia. La contemplación artística es sublime sin que necesariamente caiga en alguno de dos extremos posibles: lo bello o el asco; muchas veces, es moral sin ser bello, o, mejor dicho, revela la idea de que el hombre es un ser necesariamente moral. Para ver con más claridad esto, hay que entender *poder* como una categoría estética y no moral, advirtiendo que esta asociación entre arte y poder no tiene necesariamente que concluir en una estetización de la violencia llevada a cabo por el conservadurismo alemán que desembocará en el nazismo; me refiero, más bien, a un aspecto que Schopenhauer entendió cuando menciona la relación entre arte (*kunst*) y poder (*können*). Este es el caso de Nietzsche en *Zaratustra*, quien es contundente al pronunciarse contra lo sublime por encontrarlo solemne y para espíritus penitentes, "cuya felicidad debería oler a tierra y no a desprecio de la tierra",<sup>248</sup> contraponiendo al sentimiento de la elevación sublime, el sentimiento de la belleza:

Cuando el poder se vuelve clemente y desciende hasta lo visible: belleza  
llamo yo a tal descender.<sup>249</sup>

Nietzsche no se opone a algún tipo de *falsa sublimidad*. Su pensamiento, más bien, encuentra falso todo lo sublime. La manifestación del poder es bella, mientras que Kant, como veremos, asocia el poder de la naturaleza con el sentimiento sublime de encontrarse intelectualmente por encima de ella. Sin embargo, por distintas razones, ambos pensadores coinciden en encontrar lo bello por encima de lo sublime, pues el mismo Kant afirma que, respecto a la naturaleza "El concepto de lo sublime no es tan importante y rico en

---

<sup>247</sup> *Schopenhauer en sus páginas* Op. Cit , p. 204

<sup>248</sup> *Así habló Zaratustra* P. 174

<sup>249</sup> *Ibid.*

consecuencias como el de lo bello. Para lo bello debemos buscar un fundamento fuera de nosotros; para lo sublime, en cambio, sólo en nosotros y en el modo de pensar".<sup>250</sup>

Un ejemplo reciente de arte y poder lo encuentro en una canción de Liliana Felipe sobre dos mujeres que asesinaron a quien las había violado. De alguna forma, escuchar esta canción, interpretada en el piano y con esta letra que, como es de esperarse, despierta sentimientos, no de armonía, ni de belleza, sino de un estremecimiento que indudablemente se acompaña de una constante idea de lo moral. Intentar dar una correspondencia artística de lo sublime requiere una especial destreza en el artista, pues debe de partir de la materia sensible para proporcionar una idea que no tiene forma, peso ni sustancia.

El arte romántico de finales del siglo XVIII y principios del XIX estuvo dominado por la búsqueda de la categoría de lo sublime. Al estudiar los lienzos de William Turner (1775-1851), donde la tormenta se ha llevado las formas, o la poesía de William Wordsworth (1770-1850), que no dirigió su atención a los objetos vistos sino al acto de ver, nos acercaremos a una lectura sublime del arte.

La representación espacio-temporal de lo sublime no es posible porque 'sublime' y 'representación' son términos contradictorios. Sin embargo, el arte –algunas formas del arte– pueden sugerir las ideas de lo sublime. Los ejemplos vistos hasta ahora alejan de la ortodoxia kantiana, pero no se deben dejar de reconocer múltiples perspectivas respecto a lo sublime. La de Kant asigna a lo sublime un papel fundamental para la moral trascendental, pero otras lecturas nos muestran en la unión entre lo sublime y el arte, posibilidades extremas de acceder a un estado espiritual de conciencia.

El símbolo sugiere también una puerta para una poética de lo sublime, que Hegel atendió pero que Kant prefirió mantener en el umbral. Sin embargo, hay ya una correspondencia entre la creación humana y lo sublime cuando la razón reflexiona hacia un objeto distinto del que la intuición sugiere, pero ligado necesariamente a ella. Desde mi perspectiva, todo símbolo tiene algo de sublime en tanto que la conciencia humana se enfrenta a una intuición intelectualmente *viva*, que exige ser completada con la vivencia

---

<sup>250</sup> *Crítica del juicio* §23

interior. El símbolo no tiene un significado preestablecido como el signo. Si mueren los que interpretan el símbolo, muere el símbolo. Así, en la Introducción al Diccionario de símbolos, leemos:

En su origen, el símbolo es un objeto cortado en dos trozos, sea de cerámica, madera o metal. Dos personas se quedan cada una con una parte: dos huéspedes, el acreedor y el deudor, dos peregrinos, dos seres que deben separarse largo tiempo: acertando las dos partes, reconocerán más tarde sus lazos de hospitalidad, sus deudas, su amistad. [...] El símbolo deslinda y aún: entrafia las dos ideas de separación y de reunión: evoca una comunidad que ha estado dividida y que puede reformarse. Todo símbolo implica una parte de signo roto; el sentido del símbolo se descubre en aquello que es a la vez rotura y ligazón de sus términos separados.<sup>251</sup>

La obra de Sigfried Giedion, *El presente eterno*, que ofrece una interpretación del arte paleolítico a través de las potencias del hombre por crear símbolos y dibujarlos en las paredes de sus cuevas (por lo que este arte se conoce también como parietal) y simbolizar con ellos realidades trascendentes que superan lo sensible. Explica Giedion:

El arte apareció con el Homo Sapiens, cuando el cerebro humano alcanzó sus dimensiones plenas. Sucedió esto en el período aurínaco-perigordense; pero ya antes debió percibir el hombre las siluetas e impresiones que sus pies y dedos dejaban en la arcilla blanda que recubría los techos, las paredes y los suelos de las cavernas, y los arañazos hechos en las paredes de roca por los osos cavernícolas. Pero había que esperar al pleno desarrollo del Homo Sapiens para que el hombre sintiera la necesidad apremiante de trazar en la arcilla líneas y formas cargadas de significación simbólica.<sup>252</sup>

El uso que Kant atribuye a los símbolos no se refiere solamente a representaciones gráficas. Las palabras pueden hacer las veces de símbolo, como si tuvieran sombra, es decir, un objeto al que se refiere directamente (una intuición) pero al mismo tiempo casi cada palabra tiene uno o varios sentidos que no son los originarios. La poesía de todos los tiempos, así como el teatro y el arte en general, ha utilizado el lenguaje simbólico. El símbolo estructura obras poéticas, dramáticas o incluso novelas como *Ulysses* de James Joyce. La metáfora se apoya en esta capacidad del lenguaje de trasladar sus significados a más de un territorio:

---

<sup>251</sup> Chevalier, J. & Ghelebrant, A. *Diccionario de símbolos*. Ed. Herder Pág. 21-22



Nuestra lengua está llena de presentaciones indirectas de esta índole, según una analogía a través de la cual la expresión contiene, no el esquema propiamente tal para el concepto, sino meramente el símbolo para la reflexión. Así, las palabras fundamento (apoyo, base), depender (ser tenido desde arriba), fluir de algo (en vez de seguir), sustancia (como expresa Locke: el portador de los accidentes) e incontables otras son hipotiposis, no esquemáticas sino simbólicas, y expresiones para conceptos no por medio de una intuición directa, sino sólo por analogía con ésta, es decir, según la traslación de la reflexión desde un objeto de la intuición hacia un concepto enteramente distinto, al que tal vez no pueda corresponder directamente una intuición.<sup>253</sup>

Desde mi punto de vista, el *arte trágico* expresa lo sublime dinámicamente, mientras que el *arte simbólico* expresa lo sublime matemáticamente porque la idea escapa a su representación sensible; la explicación *dinámica* subraya la necesidad moral de la vivencia sublime y la tragedia también se mueve en el horizonte moral; Kant no ensaya una posible representación simbólica de lo sublime, ni porque considera al incapaz y distinto del arte. El arte sublime operaría de forma simbólica en la mente, es decir, obligando a la razón a conducirse por las ideas que la obra le sugiere pero no contiene. El símbolo no es artístico, pero frente a él, la mente se comporta como frente a algo sublime sin tener que oponer su razón a la fuerza de la naturaleza, sino, simplemente, por el contenido de las ideas. La teoría del símbolo unifica el procedimiento artístico y lo sublime no sólo desde el nivel epistemológico, sino desde un sentimiento que se relaciona con la presencia de los símbolos.

Para Kant, un argumento más fuerte que sostiene que lo sublime no puede ser artísticamente representado está contenido en la 'Deducción de los juicios estéticos puros', donde afirma que lo sublime no requiere de una deducción, como la de lo bello, puesto que la universalidad y la necesidad del juicio sobre lo sublime no se extienden a la ocasión que lo ha suscitado.<sup>254</sup> Pero paradójicamente la tercer *Crítica* reconoce la sublimidad en la expresión literaria (y, por lo tanto, perteneciente al arte) contenida en algunos pasajes bíblicos que prohíben la representación artística: "Quizá no haya en el libro de la ley de los judíos ningún pasaje más sublime que el mandamiento: 'No debes hacerte ninguna imagen

---

<sup>252</sup> *Crítica del Juicio* §43

<sup>253</sup> *Ibid*

<sup>254</sup> *Crítica del Juicio* §30

tallada ni alegoría alguna, ni de lo que hay en la tierra, ni de lo que hay en el cielo, ni de lo que hay debajo de la tierra.”<sup>255</sup> Restricción un tanto incómoda que nos obligaría a incendiar bibliotecas y todos aquellos lienzos en los que el hombre ha intentado darle una expresión a sus ideas de lo suprasensible.

La naturaleza mostrando su enfurecimiento es sublime sólo indirectamente, pues el reino de las ideas racionales que trascienden a la naturaleza es el único objeto directo de lo sublime. También es incorrecto decir que el objeto artístico *es* sublime, pero no necesariamente que algunos de ellos lo son cuando su presencia *evoca* la sublimidad al hacer patente el conflicto entre la presentación sensible y las ideas que de ella se desprenden. El objeto de lo sublime -como ha demostrado S. J. Petock que es en general el objeto de gusto kantiano- es *ideal y sintético*: “es el objeto *del juicio de gusto*, y no *el objeto* que es juzgado por el gusto”.<sup>256</sup> Lo sublime no es el objeto, sino *nuestro juicio* sobre el objeto.

Lo bello sí requiere una deducción y esta se ejemplifica en el arte. Cuando el artista genial es capaz de infundir *espíritu* en la obra presentando ideas estéticas por una intuición para la que no puede encontrarse un concepto adecuado y consigue organizar armónicamente las facultades epistemológicas de quien lo contempla, el arte será bello. Lo sublime, en cambio, no *cabe* en ningún objeto: su reino es el de las ideas racionales. “Ningún objeto de los sentidos es sublime”,<sup>257</sup> pero al mismo tiempo la tercer *Crítica* ofrece algunos ejemplos clave para la aplicación correcta de esta categoría: la ley moral, el cielo estrellado y la tragedia griega.

En cada uno de ellos aparece un elemento indispensable de la caracterización kantiana de lo sublime: un sentimiento moral (la ley moral) despertado por la idea de infinitud (el cielo estrellado) que provoca un estremecimiento en el ánimo (la *cathársis* trágica). Estos ejemplos agotan las cualidades de lo sublime, pues, aunque Kant encuentra un ejemplo más cuando la naturaleza se muestra desencadenada en una tormenta o en el océano embravecido, estos adquieren sublimidad en tanto que revelan nuestra pertenencia

---

<sup>255</sup> *Crítica del juicio* Comentario general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes

<sup>256</sup> Petock, S. J. ‘Kant, beauty and the object of taste’ en *Journal of Aesthetics and art criticism* 32, 1973 p. 186

<sup>257</sup> *Crítica del juicio* §25

al reino de la ley moral, ejemplo predilecto por Kant para lo sublime dinámicamente explicado, mientras que el cielo estrellado es un ejemplo de lo sublime matemático, y la tragedia el único ejemplo aceptado por Kant para lo sublime en el arte.

El recelo de Kant por explorar más profundamente las posibilidades humanas hacia lo sublime aun cuando la misma tercer *Crítica* utiliza ciertas obras para ejemplificar lo sublime (como la inscripción en el templo de la diosa Isis o las pirámides egipcias), responde a su proyecto de someter la totalidad de la experiencia al espacio racional. Los ejemplos aducidos por él son sólo aproximaciones a lo que sólo radica en la conciencia del poder moral frente a la fuerza de la naturaleza. Los ejemplos que da Kant para lo sublime, son aproximaciones explicativas de este sentimiento que no recae en ninguna forma de la sensibilidad: sólo ocurre entre el hombre y lo ilimitado. De alguna manera, Kant excluye al arte del 'mundo ideal' por las mismas razones por las que Platón lo hace de la República, es decir, debido a que el mundo sensible donde el arte se encuentra atrapado lo imposibilita para despertar las ideas verdaderas.

Desde mi punto de vista, esto deja sin atender a la cuestión fundamental sobre el arte sublime. Tal vez lo que realmente quería Kant no era excluir al arte de lo sublime (como lo demuestran los ejemplos por él aducidos), sino enfatizar la idea de que, aún cuando ciertos objetos despierten juicios de sublimidad, el verdadero objeto de lo sublime es el remo de la razón práctica y no el de los sentidos. El juicio de lo sublime supone que todo hombre es capaz de vivirlo por el simple hecho de ser racional, pero no que esté obligado a sentirlo a partir de los mismos acontecimientos.

La preferencia kantiana por los acontecimientos en los que el sujeto encuentra sublimidad (la naturaleza enfurecida, la tragedia griega), me parece que está un tanto influida por el espíritu romántico de su época que, fascinado con la naturaleza y sus enojos, no concede sublimidad alguna a la obra de arte, ni a su creación. Creo que una analítica completa de lo sublime debería tomar en consideración los puentes entre lo sublime y el arte, aún cuando no sean necesariamente a favor de una deducción del juicio, la cual, como reconoce Kant, no tiene sentido en tanto que lo sublime no esta contenido en objeto alguno de la realidad, pero puede ser suscitado por muchos de ellos. De alguna manera, Schiller

será el encargado de completar esta última síntesis que se sugiere en la tercer *Crítica* y que Kant no desarrolla completamente.

Kant encontró con claridad las implicaciones morales del sentimiento sublime, pero si queremos utilizar su teoría para explicar movimientos artísticos además del romántico, tal vez no sea una mala idea estudiar las implicaciones matemáticas de la razón en lo sublime, pues me parece que cuando Kant reconoce a la tragedia como el candidato idóneo del arte para exponer lo sublime, está pensando en lo sublime *dinámicamente* explicado, donde las implicaciones morales de este sentimiento cobran mayor importancia, pero desatiende el aspecto matemático.

Ninguna obra será tan poderosa ni logrará sugerir la inmensidad y el temor como lo hace la naturaleza. En este sentido, la tragedia es la única que se aproxima a imitar las condiciones naturales y origina un sentimiento sublime por el estremecimiento que ocasiona la presentación de lo poderoso. Sin embargo, siguiendo a Kant, también podemos hablar de *ideas* de lo ilimitado como las que se relacionan con lo sublime matemático, las cuales -más allá de la escenificación trágica- pueden ser sugeridas por obras humanas (cinematográficas, pictóricas o escultóricas) que se caractericen, no por su referencia moral, sino en tanto que presentan la inadecuación entre la obra y las ideas que de ella se desprenden y violenten las facultades sensibles del espectador. El arte ha buscado lo sublime por muchas vías, incluso por la violencia gratuita, lo cual me parece una lectura errónea de lo sublime: la violencia no es tanto lo sublime como la transfiguración de la violencia. Cuando se subordina a la incapacidad por aprehender la imagen en conceptos, no es inadecuado llamarla 'sublime'.

La interpretación moral de Kant entiende lo sublime necesariamente unido a la naturaleza estruendosa y desencadenada como contraparte de la irrepresentable esencia suprasensible moral del hombre; pero esta idea puede surgir no necesariamente de la naturaleza enfurecida, sino de un acontecimiento de la vida cotidiana o de una obra artística de cualidades especiales. También puede surgir la sublimidad sin que necesariamente esté presente la idea de nuestra esencia moral, como las composiciones de Mahler o la célebre *Rotliko Chapell* de Houston. Lo que quiero señalar es que las ideas de moralidad no son las únicas asociadas a lo sublime, sino también -incluso en Kant- las de un orden cosmológico

al que la razón puede acceder pero no imaginar.

Como lo sublime depende más de las razones con las que se defiende el juicio, que de las cualidades específicas de los objetos, se puede estar frente a una interpretación un tanto estrecha del sentimiento sublime por parte de Kant cuando excluye al arte de la representación de lo sublime o lo obliga a representar ideas morales como las escenificadas en la tragedia, que fue la línea seguida por Schiller.<sup>258</sup> Cabe decir que no sólo el teatro trágico: también hay algo de sublimidad cuando lo trágico invade a un poema, a la danza o al pensamiento, revelando la inutilidad de los esfuerzos humanos contra el destino.

La obra de arte hace manifiesto lo sublime cuando muestra la tensión entre la forma y la materia; del mismo modo que ocurre cuando un silencio preciso invade súbitamente a la composición musical; pienso también en la serie de *Los esclavos* de Miguel Ángel. Allí las figuras humanas entablan una lucha feroz por abandonar el bloque de piedra que las mantiene fatalmente presas en el mundo de las formas. En cuanto a la música, tal vez sea ella quien mejor explica la sublimidad artística al no tener existencia física alguna. Escuchar a Brahms no nos lleva a pensar en la naturaleza, puesto que él, deliberadamente, buscaba alejarse de toda mezcla de elementos naturales en sus obras y con esta idea contrarromántica, 'funda un mundo', como quería Schopenhauer<sup>259</sup> y sugiere una idea de poder sin referencia alguna a la naturaleza.

Según esto, lo sublime puede estar relacionado con el arte desde diversos ángulos, además del que ofrece Kant en la tragedia. La antigüedad latina aproxima la categoría estética de lo sublime a la poesía, mientras que Edmund Burke destaca la sublimidad contenida en los colores oscuros, como los lienzos de Rembrandt.<sup>260</sup> También la propia época romántica, a la que Kant otorga sus bases artísticas con la *Crítica del Juicio*, conoce al menos dos exponentes que llevaron al universo de la pintura una teoría de lo sublime: Caspar D. Friedrich y Joseph Turner. *Paisaje de la montaña de Silesia* (1820), del primero, y la *Tormenta de*

---

<sup>258</sup> Como sabemos, Schiller encontró además, en lo patético, un equivalente artístico de lo sublime

<sup>259</sup> Cf. Schopenhauer en sus páginas. Op. Cit., p. 202 y ss

<sup>260</sup> *Indagación* .. Op. cit. Pág. 107.

*nieve* (1842), del segundo, son ejemplos de la búsqueda por representar la furia de la naturaleza, incluso abstrayéndola de las formas como en los últimos lienzos de Turner.

Encuentro un caso especial de lo sublime matemático cuando en el asombroso *Finnegans Wake*, Joyce nos revela que las posibilidades numéricas en la combinación de sonidos que se organizan para formar palabras no tienen fin, pero sí un orden con el que, de alguna manera, quiere plantear una posibilidad de representar el infinito con palabras: encerrarlo en la materia para después liberarlo. El arte gótico, que a Kant le parecía una distorsión bárbara del gusto,<sup>261</sup> puede sugerir también algo sublime al romper aparentemente con las leyes mecánicas y físicas de la construcción. Estos ejemplos me hacen ver un tanto exagerado el intento kantiano por alejar a lo sublime del arte, sobre todo, insisto, cuando su propia consideración matemática de lo sublime nos auxilia para no encontrarlo así.

Tal vez sea aventurado asociar con lo sublime en Kant las obras de Joyce, Brahms o Rembrandt pero no lo es el pensar que el propio Kant nos presenta una brillante teoría que podemos llevar *más allá* de ella misma para entender algunos fenómenos de la conciencia y del arte. La teoría kantiana busca liberar de todo referente empírico a lo que sólo es una idea de la razón. Esto lo conduce, tal vez innecesariamente, a restringir la presentación de lo sublime a la tragedia. Como su principal objetivo es subrayar la conformidad a fin subjetiva que las facultades epistemológicas encuentran en la presentación sublime, no ensaya las implicaciones de un arte *trágico* o de un arte *simbólico*, las cuales se sitúan en tanto que lo sublime es susceptible de despertarse por una intuición sensible: las rocas, el océano, los volcanes, el acto virtuoso o el cielo estrellado.

Todos estos ejemplos se refieren a objetos de los sentidos que, aunque no contienen sublimidad porque la imaginación no los encasilla en una forma ni el entendimiento en un concepto, sin embargo lo representan. Estas inquietudes llevan a pensar que, si bien la tragedia representa el aspecto sublime dinámicamente explicado, no agota todas las posibilidades de la relación entre sublimidad y arte. Al pensarlo así, se deja de lado la

---

<sup>261</sup> Cf Coleman, Op cit. p. 123-124

perspectiva kantiana, pero no toda consideración sobre lo sublime. Lo trágico es sublime. Considerando su aspecto extralimitante de la racionalidad, para que lo sublime se traslade al espacio artístico, la obra debe sugerir algo semejante a la destrucción de sí misma, el rompimiento de su forma y la sugerencia de conceptos trascendentales y no intuitivos. Es decir: ideas que se desprenden de la obra misma.

Para relacionar a lo sublime con el arte, lo concibo en dos campos, uno inherente y otro adherente; el primero es lo sublime como revelación de la esencia moral del hombre, para el cual, artísticamente, la tragedia es el mejor candidato al presentar el sometimiento a la ley moral, que lo incluye y otorga sentido. Kant encierra en esta concepción a *todo* lo sublime, pero no toma en consideración el segundo, lo sublime *adherente*: la capacidad de algunas obras humanas para sugerirnos la idea de ilimitación e infinitud. En este caso, lo sublime rodea a la obra como un aura, o un reflejo de lo que suscita en nuestras mentes. Me parece importante recuperar este aspecto revelador e incluso subversivo de lo sublime que se ha perdido con la discusión de este concepto exclusivamente en la esfera moral. Esto se debe, en gran medida, gracias a las teorías que oponen lo bello a lo sublime, con lo cual, por una parte, se le resta a la belleza un valor de verdad y a lo sublime, por la otra, su valor extralimitante. Sugiero entonces que lo sublime se relaciona con el arte al menos de dos maneras:

1) La actividad artística es sublime. Al crear algo del vacío, del silencio, del lienzo en blanco, el artista alcanza una sublimidad en su acto. La búsqueda del artista por la belleza es sublime, tanto como su deseo de despertar una experiencia distinta a la de lo bello, como cuando Duchamp –que se consideraba a sí mismo seguidor de la estética kantiana– sostiene que el arte malo es también arte.

2) La obra es sublime cuando despierta ideas de la razón que se escapan de la obra y exigen ser buscadas por el juicio. La obra de arte, es sublime cuando es capaz de sugerirnos ideas de poder e ilimitación intelectual que no necesariamente están relacionadas con el hecho de que nuestro ser sea moral. ¿Dejan por esto de ser sublimes? Me parece que no, puesto que lo sublime es también crítica de la existencia, razón teórica, posibilidad de la mente para elevarse sobre las apariencias sensibles y encontrarse sumergida en ideas

irrepresentables, no sólo ocasionadas por la naturaleza que se ha liberado del reposo. Me parece que esta posibilidad de relacionar arte con sublimidad completaría una última síntesis que la *Crítica del juicio* apenas aborda.



TERCERA PARTE. TRASCENDENCIA DEL OBJETO  
Y RECUPERACIÓN DE AURA.

La experiencia de lo bello postula que la moral es imaginable en conformidad a fin con la naturaleza. Este principio permite pensar a la belleza como símbolo del reino noumenal.<sup>262</sup> El artículo de Richard Kuhns que me interesa mencionar a continuación, sostiene un argumento interesante: "lo bello es, en Kant, un caso de lo sublime".<sup>263</sup> La idea de Kuhns es que encontrar algo bello es establecer un mecanismo de defensa frente a la indiferencia de la naturaleza a nuestros intereses,<sup>264</sup> algo que recuerda las primeras líneas de *Masa y poder* de Elias Canetti: "Nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido". Lo bello es un caso de lo sublime porque la naturaleza nos obliga a encontrar algo bello en ella y, simultáneamente, es bello el orden que adscribimos a la naturaleza. La razón se encuentra reflejada en la dócil naturaleza que en lo sublime se extralimita: no es posible encontrar el orden que la razón precisa; el individuo entonces desplaza sus ideas hacia su ser noumenal, que es incapaz de verse afectado por la naturaleza.

La 'Analítica de lo sublime' demuestra el poder humano para trascender al objeto por una Idea, sustituir el miedo que produce por autoconciencia moral. La violencia pura de la naturaleza revela nuestra moralidad pura. La idea de Kant acerca de encontrar el ser noumenal en la experiencia sublime es un equívoco, continua este autor; lo que en realidad busca la inteligencia frente al desorden natural es encontrar *bella* la representación adversa y con ello controlar espacio y tiempo: "En lugar de referirnos a lo noumenal, nos dirigimos a lo fenoménico ordenado con una finalidad subjetiva".<sup>265</sup> Con esta crítica, Kuhns pretende recuperar el mundo exterior que la experiencia sublime aniquila. Los argumentos aducidos por Kant contra toda exteriorización de lo sublime impiden la síntesis final entre el mundo externo y el mundo interno en su nivel más profundo.

---

<sup>262</sup> Op. Cit., p. 204

<sup>263</sup> Kuhns, Richard 'Art and morality'. *Idealistic studies*, V, 1975

<sup>264</sup> Op. Cit., p. 195

<sup>265</sup> Op. Cit., p. 206

En otro artículo sobre Kant y lo sublime, Allan Lazaroff nos invita a considerar la existencia de componentes irracionales en el sentimiento sublime que lo determinan como un juicio estético pero un sentimiento religioso<sup>266</sup> como el que a continuación veremos que describe Rudolf Otto; concretamente, Lazaroff propone tres correspondencias entre el concepto de *sublimidad* en Kant y el de *numinoso*. Primeramente, ambos se viven como una simultaneidad de sentimientos encontrados: entre el temor y lo fascinante, el dolor y el entusiasmo; en segundo lugar, como consecuencia de este sentimiento ambos sentimientos provocan un estado de éxtasis; por último lo sublime y lo religioso suponen una trascendentalización del objeto por una idea de la razón. Sin embargo, Lazaroff encuentra que la perspectiva kantiana no explora este componente religioso. Su interpretación de lo sublime responde a toda una tradición de occidente que se ha caracterizado por la racionalización de lo numinoso. Kant es un ejemplo de esto cuando identifica ‘sagrado’ con lo ‘moralmente perfecto’.<sup>267</sup>

Otro interprete de Kant, Francis X. Coleman, en su libro sobre la estética de Kant también encuentra profundas correspondencias entre estética y religión. Piensa que la caracterización de Kant sobre el juicio de lo bello puede aplicarse a otros terrenos; según Coleman, Kant contradice en *La religión dentro de los límites de la mera razón* la tesis de que los juicios estéticos son necesarios subjetivamente cuando en su limitación de la razón especulativa acepta la existencia de misterios sagrados que son conocidos ‘singularmente pero no públicamente’. Esto confronta lo religioso con la estética porque ambos reinos “implican juicios individuales que, sin basarse en una justificación lógica, buscan el asentimiento de todos”.<sup>268</sup> La diferencia radica en que a pesar de este carácter necesario de la experiencia religiosa, no puede aplicársele el sentido común estético. La experiencia religiosa puede buscar el asentimiento de los otros, pero no se puede entender más que en la vivencia individual.

---

<sup>266</sup> Lazaroff, A.: ‘The kantian sublime. Religious feeling and aesthetic judgment’ en *Kantian Studien* 71, 1980. 202-220

<sup>267</sup> Lazaroff, A. Op. Cit. p. 216

<sup>268</sup> *Crítica del Juicio* §34

Estas consideraciones nos llevan a pensar más allá de lo sublime en Kant, pues, como vemos, su interpretación responde a una visión que encasilla la experiencia sublime en el reino moral. La subjetivización de la experiencia de lo sublime nos muestra un camino para el autoconocimiento a costa de un rechazo del mundo fenoménico. De acuerdo a la tesis revisada de Kuhns, lo sublime es el fracaso de la razón por encontrar bella la naturaleza y se refugia en el ser noumenal. Esta ruptura con el mundo fenoménico se salva en la experiencia de lo bello, pues, a decir de Kant, la armonía formal supone una conformidad entre naturaleza e intelecto. Pero esta armonía es sólo subjetiva. La estética de Kant sólo defiende que es al menos postulable tal conformidad. Lo sublime, en cambio, nos obliga a refugiarnos en la idea de la libertad interior frente a la vastedad inconmensurable o el poder abrumador de la naturaleza. No hay referente externo. En lo sublime se posibilita el acceso a nuestro *yo interno*, pero el objeto no adquiere sublimidad. El objeto se vuelve inerte en donde lo único vivo son las ideas. Una vez que el tiempo y el espacio son violentados en lo sublime, el sujeto abandona esas categorías epistemológicas para refugiarse en su ser noumenal. En lo bello, tiempo y espacio se sintetizan con la organización del objeto, e incluso pueden ser manipulados creativamente en la música, la escultura o en la tragedia que logra presentar bello lo insoportable; pero lo sublime nada dice del objeto. Lo religioso, como explica Lazaroff, también trasciende al objeto, pero con la diferencia de que “lo numinoso es un atributo del objeto mismo”:

El objeto numinoso, sin embargo, no es numinoso por sí mismo; lo numinoso es algo que apunta hacia lo trascendente. El objeto no es orgánicamente numinoso sino que adquiere, permanentemente, su porción de numinosidad de la fuente total de lo numinoso. Por virtud de su numinosidad, apunta más allá de él mismo hacia lo numinoso, trascendiendo la fuente.<sup>269</sup>

La filosofía de la religión confronta este rechazo de lo exterior. En su postulación del sentimiento de absoluta pertenencia o del misterio tremendo que seduce y ahuyenta, hay vislumbres que asocian lo religioso con otro significado de las potencias intelectuales que en Kant son exclusivamente morales. Desde la perspectiva del sentimiento religioso que

---

<sup>269</sup> Lazaroff, A Op. Cit.219

estudia Rudolf Otto, la emoción que aborda al hombre cuando ha encontrado sitio en él algún viso de divinidad es la más intensa a la que puede aspirar. Este hecho no se escapa ni siquiera Kant, aún en la exigencia de racionalidad de su interpretación; a lo largo de toda la 'Analítica de lo sublime' se insinúa un ambiente teológico por las continuas referencias de Kant a lo absoluto, lo impresentable, lo no figurable.

Un ejemplo de esto es cuando Kant sugiere que el sentimiento sublime es un *sentimiento espiritual*. En la primera versión de la Introducción esta fórmula aparece en el pasaje XII, cuando explica la estructura de la Crítica de la Facultad de Juzgar Estética: "La primera parte contendrá dos libros, el primero de los cuales será la crítica del *gusto* o del enjuiciamiento de lo bello, el segundo, la crítica del *sentimiento espiritual* ('*geistesgefühl*') o del enjuiciamiento de lo sublime, que es como provisionalmente llamo la habilidad de reflejar sublimidad en los objetos".<sup>270</sup> Posteriormente, en la versión publicada de la Introducción a la *Crítica*, esto es confirmado: "El juicio estético no sólo es referido, como juicio de gusto, a lo bello, sino también, en cuanto originado en un *sentimiento del espíritu*, a lo sublime".<sup>271</sup> Pero la interpretación posterior de Kant obedece al *giro ético* que posteriormente le confiere un significado moral al espíritu de lo sublime.

La *Crítica del Juicio* se ocupa en clasificar y distinguir el sentimiento sublime, concluyendo que se trata de un sentimiento con un basamento *a priori* en la naturaleza moral del ser humano. Ningún objeto de los sentidos puede ser llamado así. Se trata de un sentimiento de efusividad vital y significado moral que abre la discusión hacia lo místico. Pero a diferencia de lo místico -según la filosofía del primer Wittgenstein- lo sublime no se muestra: "Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico".<sup>272</sup> Recordemos que en su exposición, Kant resalta que todo aquello que puede ser mostrado no es sublime; Wittgenstein, en cambio, encuentra que aquello que no resiste una expresión conceptual pero que puede ser mostrado, es místico; no puede ser expresado porque ninguna palabra lo define, no es compatible con otra expresión que él mismo. Para lo sublime, de acuerdo a

---

<sup>270</sup> *Crítica del juicio* Primera Introducción, XII

<sup>271</sup> *Crítica del juicio* Introducción, VII

<sup>272</sup> Wittgenstein, L. *Tractatus Logicus-Philosophicus*. Proposición 6.522 Ed. Altaya, Barcelona, 1994. Pág.183

Kant, encontraremos *ideas* que descifran lo que la naturaleza no puede mostrar. Entre *naturaleza* y *juicio* no hay cabida para un vínculo religioso, desde la perspectiva de Kant; los términos que él utiliza provienen de la filosofía y encuentra en lo bello la posibilidad de pensar una conformidad a fin entre la naturaleza y las facultades epistemológicas. Incluso, algunos párrafos en la tercer *Crítica* se presentan como advertencias para no confundir lo sublime con lo religioso.

Coleman se apoya en un párrafo del 'Comentario general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes' que enfatiza el rechazo de Kant por la lectura fanática de lo sublime, esto es "la ilusión de ver algo por encima de todo límite de la sensibilidad".<sup>273</sup> Kant mantiene la distinción entre noumeno y fenómeno hasta el final de la tercer *Crítica* y se enfrenta a la idea de la religión que falsamente quiere asegurar, mediante supersticiones, la posibilidad de interceder empíricamente el mundo suprasensible. Fracasa quien considera que lo sublime revela un conocimiento empírico de lo suprasensible, pues la ley moral y la libertad, que lo estético sugiere, es inefable y no se puede representar con imágenes.<sup>274</sup> Quien así lo pretenda, quiere "soñar de acuerdo a principios",<sup>275</sup> lo cual equivale a vivir la vigilia más allá del principio de causalidad, o, como lo llama Kant, "delirar con la razón".<sup>276</sup> El fanatismo en cualquiera de sus manifestaciones, pero sobre todo en el plano religioso es una enfermedad que trastorna al entendimiento y se asemeja a la locura, que es "la que menos se lleva con lo sublime pues es soñadora de modo ridículo".<sup>277</sup>

Este pasaje en el que se apoya Coleman, nos lleva a una revisión de la religión como la entiende La *Crítica del Juicio*, donde su actitud ilustrada es de un franco enfurecimiento ante las artimañas de las que se sirve la religión para convencer y, con ello, desvirtuar el contenido de la moralidad.

Un discurso religioso que recomienda condescendencia y zalamería, rastreros y bajos, que renuncia a toda confianza en la propia potencia para resistir lo malvado en nosotros, en lugar de la enérgica resolución de ensayar las

---

<sup>273</sup> Coleman, Op Cit. Pág. 118

<sup>274</sup> *Crítica del Juicio* Comentario general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes.

<sup>275</sup> *Ibid*

<sup>276</sup> *Ibid*

<sup>277</sup> *Ibid*.

fuerzas que todavía nos restan, a pesar de toda nuestra fragilidad para vencer las inclinaciones; la falsa humildad que pone en el desprecio de sí mismo, en el arrepentimiento hipócrita y en un sosiego de ánimo meramente sufriente el único modo en que se puede ser placiente al ser supremo, ni siquiera son compatibles con aquello que puede ser sumado a la belleza y mucho menos con aquello que puede sumarse a la sublimidad del modo del ánimo.<sup>278</sup>

Kant se declara contra la religión que pretende convertir los inefables mandatos de la ley moral en prescripciones interesadas para manejar fácilmente a quien se le imponen. La *Crítica del juicio*, en general, se mantiene frontalmente en contra de la Iglesia en más de una ocasión. Cuando lo hace en el §28, ridiculiza las acciones generalmente relacionadas con la religiosidad como “la posternación, rezar con la cabeza inclinada, con ademanes y voces contritos y temerosos”,<sup>279</sup> que son llevadas a cabo consideradas como si fueran las preferencias de la divinidad; este temple del ánimo “dista mucho de estar ligado en sí y necesariamente con la idea de la sublimidad y de su objeto”.<sup>280</sup> Esto confunde y distorsiona el verdadero sentido de la religión para Kant, que es una religión del buen vivir, una ética ilustrada. Lo más alejado de ella es la superstición, la cual “no funda en el ánimo el temor reverente ante lo sublime, sino miedo ante el ser prepotente a cuya voluntad se ve sometido el hombre aterrorizado sin, empero, venerarlo; de ahí, ciertamente, no puede surgir otra cosa que el congraciamiento y la zalamería, en lugar de una religión el buen modo del buen vivir”.<sup>281</sup>

Esta oposición a la falsa idea de la religión deja sin completar, desde mi perspectiva, un aspecto importante de lo sublime con relación a la trascendencia del objeto, pues las connotaciones religiosas de *Erhabene* no son accidentales. Lo sublime simplemente deja al objeto a un lado de la experiencia; su desvanecimiento, como en la poesía de Wordsworth, determina la sublimidad. En cambio, lo religioso propone una *vuelta* al objeto, una recuperación del mundo externo que se pierde en la subjetivización moral de lo sublime. La preeminencia de la actividad de razón subjetiva en lo sublime está rebasada en lo religioso

---

<sup>278</sup> Ibid.

<sup>279</sup> *Crítica del Juicio* §28

<sup>280</sup> Ibid

por un rompimiento de la subjetividad frente al objeto numinoso. Pensar que son conceptos cercanos, es natural, pues son sentimientos que recíprocamente se suscitan.

Lo sublime, como afirma Michel Tournier en el libro antes citado, no lo inventó el romanticismo, sino que “el teatro griego, el Antiguo Testamento y, más cerca, la tragedia clásica y la elocuencia religiosa están impregnados de él”. *Elocuencia religiosa* es una expresión precisa para nombrar los intentos de la religión por hablar de lo que por naturaleza excede a las palabras. Lo sublime guarda una distancia con lo religioso en su voluntad de traducir lo inefable; lo sublime lleva la mente hacia la búsqueda de un concepto (el de la supremacía moral sobre la naturaleza), mientras que el sentimiento religioso no acepta conceptos en el momento de la experiencia. Sólo posteriormente aparecen estos con una finalidad explicativa o retórica, pero no sustancial. Lo numinoso en la religión es algo más que una simple herramienta de la cual se auxilia para adornar formalmente su discurso, sino que es el sentimiento de una *comuni3n* con lo que suele sobrepasar las dimensiones humanas.

### III.1 El sentimiento religioso

Recapitulando lo que hemos tratado de manera más detallada en las páginas anteriores de este trabajo, la teorí3a de Kant sobre lo sublime se sintetiza en una fórmula doble: sublime es 1) lo que despierta la idea de la infinitud y 2) la naturaleza moral del hombre. De esta fórmula podemos concluir, con Coleman, que lo sublime revela la individualidad del sujeto moral mientras que lo bello revela su sociabilidad.<sup>282</sup> Con relación al aspecto religioso esto es de suma importancia, pues entiendo por religión la posibilidad del hombre para reunirse con lo sagrado y, siguiendo el punto de vista de Kant respecto a lo sublime, estoy de acuerdo en que una experiencia como ésta es de índole individual, aún cuando se llegue a manifestar en un rito colectivo.

Son iluminadoras las precisiones llevadas a cabo por Mircea Eliade, quien introduce el término ‘hierofanía’ para denominar “el acto de la manifestación de lo sagrado. Término

---

<sup>281</sup> *Crítica del Juicio* §28

útil puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico: algo sagrado se muestra".<sup>283</sup> La presencia de esto sagrado despierta un sentimiento que fácilmente se podría confundir con lo sublime, pues para Kant nada es más sagrado que la ley moral; pero entre el sentimiento religioso y lo sublime hay algunas diferencias importantes que podemos empezar a plantear por los modelos de racionalidad que suponen ambas experiencias.

En el que presenta Kant, la razón es una facultad que se distingue, sobre todo por su poder para pensar bajo principios universales, con lo que pretende explicar el problema de la moralidad pues las limitaciones epistemológicas de la razón (teórica) para conocer empíricamente lo suprasensible se ven completadas en su aspecto moral (práctico) donde el sujeto debe obrar de acuerdo a una máxima de validez universal independientemente de sus inclinaciones individuales. El poder de la naturaleza no es tan grande como el poder moral de la razón para contravenir los instintos. Desde esta lectura, la filosofía de lo sublime puede ser entendida como antropocéntrica: el hombre es superior a la naturaleza por su razón. Por otro lado, Rudolf Otto defiende una idea de razón menos dura, que no es totalitaria. En el momento de la vivencia religiosa, la razón es incapaz de agotar la vivencia. La experiencia religiosa que describe Otto, es muy semejante a como Kant define lo sublime, pero la diferencia básica es que Otto sitúa el fenómeno religioso, no cerca de lo moral y racional, sino que presenta una racionalidad parcialmente útil para explicar el sentimiento religioso. La experiencia religiosa es una vivencia *extraordinaria* similar a la del sentimiento sublime, pero lo sublime es de naturaleza filosófica y se caracteriza por las ideas que la razón genera. Como dice Kant: "El temple de ánimo para el sentimiento de lo sublime demanda una receptividad del ánimo a las ideas."<sup>284</sup> Lo religioso implica algo iluminado y da cuenta de lo sagrado, lo santo, lo inefable: es místico y se muestra. Lo sublime se oculta.

Haciendo a un lado el aspecto racional y especulativo de la religión, Otto se concentra en dar una interpretación de lo religioso, como algo que se sitúa más allá de los

---

<sup>282</sup> Coleman, F X. Op. Cit , p. 116

<sup>283</sup> Eliade, M.: *Lo sagrado y lo profano*, Ed Labor, Barcelona 1992 Pág. 18-19.

<sup>284</sup> Immanuel Kant, *Crítica del Juicio* Ed. Monteávila, Venezuela 1994 §29, pág. 178.



límites de la razón. La experiencia religiosa está cargada de elementos irracionales, pero hay una precisión importante porque Rudolf Otto no deja de aceptar una parte racional que se presenta cuando la teología quiere explicar conceptualmente la esencia de dios o cuando el místico utiliza conceptos para explicar sus visiones;<sup>285</sup> el problema con esto es que no se ha querido ver más que la parte racional y se olvidan los aspectos profundamente irracionales que envuelve una experiencia de este tipo. Otto lo entiende como un proceso gradual en el que va desapareciendo la razón en el sujeto que accede a lo místico y luego hay una vuelta de la razón que, fríamente, narra la experiencia.

La diferencia entre Kant y Otto desde este punto, es que para el primero esta llegada de la razón es la que otorga el sentido a la vivencia de lo sublime, mientras que para Otto, la razón no es propiamente parte de la experiencia religiosa, sino una posterior voluntad de interpretar la presencia de lo sagrado. Sin embargo, tanto para Otto, como para Kant, existe un sentimiento asociado al aspecto fascinante del temor, que conduce a ambos a distinguirlo del temor en una circunstancia cotidiana y que Otto compara con el miedo, "un sentimiento natural muy conocido, pero que nos sirve aquí para designar aproximadamente y sólo por analogía un sentimiento reflejo, de naturaleza peculiarísima, que guarda cierta semejanza con el temor, pero que en realidad es muy distinto del atemorizarse".<sup>286</sup> Pero el miedo nos apresa, nos impide juzgar con claridad y representa un freno para el curso de los pensamientos, si no es que anula por completo la capacidad de pensar.

Kant, por su parte, desde un comienzo distingue el temor insinuado en lo sublime como distinto a cualquier temor real. Es decir, para Kant el darse cuenta de que la presentación que en un principio violenta a la imaginación es placentera, implica un movimiento intelectual y de índole racional a partir de la llegada de una idea de superioridad moral frente a la naturaleza. La experiencia del temor, en Kant, hace que identifiquemos a la naturaleza como temible pero de una manera especial:

---

<sup>285</sup> Rudolf Otto, *Lo Santo*. Editorial Alianza, Madrid 1980. Traducción de Francisco Vela. Pág. 73

<sup>286</sup> Otto, *Op. cit.* Pág. 24

Uno puede considerar un objeto como temible, sin atemorizarse ante él; a saber, cuando lo juzgamos de tal suerte que solamente pensamos en el caso de que quisiéramos resistirlo y en que toda resistencia sería entonces vana.<sup>287</sup>

Si sentimos verdadero temor, el juicio no es puro pues está motivado por lo que podemos llamar un interés negativo (para diferenciarlo del interés sensual que confunde el juicio de lo bello) y según Kant, es un engaño creer estar experimentando lo sublime en tal situación. Sin embargo, ambos conceptos conviven cercanamente aunque el temor que se presenta en lo verdaderamente sublime es un temor imaginario, pero no real. Sublime es la mera insinuación del temor que se experimentaría al descubrir la incapacidad para resistir ese poder externo que amenaza, pero que la contemplación estética encuentra placentera.

El temor que se vive en lo sublime o el que despierta la aparición de lo numinoso, lejos de frenar los pensamientos, desencadena la mente por ideas de lo suprasensible (en el lenguaje de Kant) o a la vivencia de lo 'supracósmico' (en el de Otto) en medio de una sensación de reverencia, temor y terror completamente distinta de cualquier horror o terror natural ante un objeto repugnante o peligroso. Como explica Campbell, "la causa aquí no es el objeto. Es, más bien, la sensación de una ruptura en el tejido de las relaciones temporales-espaciales-causales en que se apoyan los objetos, en que se apoya también el sujeto: una sensación escalofriante, paralizante, de la inmediatez de algo -¿allí?, ¿aquí?, ¿dónde?- que es inconcebible: un vacío, tal vez, un dios o, tal vez, un fantasma".<sup>288</sup> Otto también habla de un temor distinto al miedo que para dar una idea clara del sentimiento de lo numénico es de utilidad aproximarle al estupor.

Si ahora buscamos un nombre para designar la reacción específica que provoca el misterio, lo *mirum*, en el ánimo del hombre tampoco encontramos en el caso más que una denominación, que se aplica igualmente a un estado natural y que, por lo tanto, ha de tomarse a manera de símil o analogía: es el estupor. *Stupor* es claramente distinto del temor. Significa el asombro intenso, el pismo, el quedarse con la boca abierta. Misterio, en su acepción

---

<sup>287</sup> *Crítica del Juicio* §29.

<sup>288</sup> Campbell, Joseph. *Las máscaras de dios. Volumen cuatro: Mitología creativa*. Ed. Alianza, Madrid 1992. Pág. 394

general... significa solamente lo extraño, lo que no se comprende y no se explica.<sup>289</sup>

Dante utiliza la misma palabra, *estupor* en un célebre pasaje del *Convivio* para describir un estado del ánimo asombrosamente cercano a lo sublime:

El estupor es un aturdimiento del ánimo suscitado al oír u observar cosas grandes y maravillosas o por sentir las así. Por lo grande que son, despiertan reverencia en quien las contempla; por lo maravillosas que son lo hacen sentir deseoso por saber de ellas.<sup>290</sup>

En esta cita, Dante nos revela algo que también ocupará los pensamientos de Kant y de Otto: la idea de una seducción intelectual al mismo tiempo que respetuosa por lo absolutamente grande o lo absolutamente otro, respectivamente. El estupor se aproxima a un estado que define esta experiencia por un término acuñado por Schleiermacher, *un sentimiento de absoluta dependencia*, de que le pertenecemos a eso que nos sobrepasa.<sup>291</sup> Rudolf Otto libera a la de lo religioso de cualquier atadura racional y conceptual y, del mismo modo, no define el temor despertado por la presencia de lo numérico como un temor cualquiera, sino que especifica que se trata de un estremecimiento:

Estremecerse no es un temor natural, sólito, ordinario, sino ya un primer sobresalto y barrunto de lo misterioso, aún en su forma más tosca de inquietante y siniestro.<sup>292</sup>

Este escalofrío tiene algo de sobrenatural, pero en Otto lo sobrenatural no es necesariamente moral, como si lo es en Kant, quien tal vez se vio forzado a dar tal orientación orillado por las premisas de su sistema que habían encontrado en la moral la dimensión práctica de la razón. Para Kant lo sublime es una experiencia moral, semejante a la experiencia estética. Para Otto, la experiencia religiosa es semejante, pero no igual, al sentimiento sublime. Otto lo define como mística, que quiere decir "el conocimiento de lo suprasensible, de lo divino, no por los sentidos o el pensamiento, sino por experiencia

---

<sup>289</sup> Otto, op cit.

<sup>290</sup> Aligheri, D., *Ibid* IV, XXV5

<sup>291</sup> Otto, Op. Cit. Págs. 17 y ss

<sup>292</sup> Otto, Op Cit. Pág 27

íntima”<sup>293</sup> y prefiere mantener el sentimiento de la presencia de lo supracósmico como independiente de conceptos racionales; encuentra amparo para esto en nombres otorgados para este sentimiento en diversas religiones. En la tradición semítica y, sobre todo, en la bíblica, recibe el nombre hebreo de *qadosch*, que corresponde a *hagios* en griego y *sanctus* en latín. Todas ellas contemplan en su significado el concepto de bueno, pero a decir de Otto el agregar este componente moral a una experiencia puramente religiosa se debe a una incompreensión:

Es cierto que en las tres lenguas estas palabras comprenden también lo bueno, lo absolutamente bueno, en el grado más alto de desarrollo y sazón de la idea. Y entonces las traducimos por santo. Pero en este caso santo no es más que el resultado de haber esquematizado y henchido de contenidos éticos un reflejo sentimental, primigenio y característico, que puede ser indiferente a la ética.<sup>294</sup>

Para designar una categoría que insinúe lo que revela lo santo es necesario para Otto recurrir a *lo numénico*, cuya experiencia es inefable y no acepta ni una definición, sino, acaso, una dilucidación.

Nuestra incógnita no puede enseñarse en el sentido estricto de la palabra; sólo puede suscitarse, sugerirse, despertarse, como en definitiva ocurre cuando procede del espíritu.<sup>295</sup>

Como sabemos, Kant en la *Crítica de la razón pura* ya había trazado una distinción entre fenómeno y noumeno para designar la frontera entre lo cognoscible y lo meramente pensable. Otto, con un enfoque similar al que Kant dio para explicar lo estético, concentra sus intereses en demostrar que lo numénico se experimenta empíricamente como un sentimiento de profunda religiosidad que la razón resulta insuficiente para explicar. El sentimiento que describe como acompañando a la representación de lo numénico es muy similar a aquel con el que Kant explica lo sublime, en el cual el hombre consigue aprender su esencia moral. Para ejemplificar la convivencia de elementos racionales e irracionales en la vida cotidiana, se auxilia de algunos ejemplos: el instinto sexual, el amor de los amantes,

---

<sup>293</sup> Otto, Op cit Pág. 230

<sup>294</sup> Otto, Op cit, Pág. 15

<sup>295</sup> Otto, Op cit. Pág. 16

o, el que aquí me interesa exponer rápidamente, la canción, pues su mezcla de letra con música ejemplifica esta reunión de elementos conceptuales, representados en las palabras que reflejan sentimientos, con elementos abstractos e irracionales que por analogía traducimos a sentimientos conocidos: "La canción es música racionalizada".<sup>296</sup>

La perspectiva religiosa de Otto no estudia las ideas de Dios y de la religión, sino las modalidades de la experiencia religiosa, el sentimiento innegable en el hombre de presentir la existencia del creador. Como señala Eliade, Rudolf Otto "había comprendido lo que significaba para un creyente el 'Dios vivo'. No era el dios de los filósofos, el Dios de un Erasmio; no era una idea, una noción abstracta, una simple alegoría moral. Se trataba de un poder terrible, manifestado en la 'cólera' divina".<sup>297</sup>

De manera implícita, este párrafo se enfrenta a las consideraciones kantianas de dios, para quien, efectivamente, es una idea racional. Kant, en efecto, su manera de concebir a dios es como un producto de la razón cuya existencia está ligada a la garantía de la moralidad. El cumplimiento de la ley moral sin un dios que garantice con ello la consecución del bien supremo, no tiene sentido.

Por otro lado, hay interpretes que defienden cierta supremacía de la religión sobre la moralidad, en tanto que la religión orienta pero no determina a la moral, le da un sentido. La fe religiosa, como dice Isabel Cabrera explicando a Kant, "no se basa en ilusiones infantiles, sino en el legítimo interés de hacer de la moral una conducta racional".<sup>298</sup> Esto no elimina la autonomía moral defendida por Kant en el individuo pues esta muestra que el hombre tiene en sí mismo la posibilidad de ser dueño de sí y de ser libre de toda dependencia diferente de su razón. Por eso, Kant "no conoce nada más sagrado que la ley moral, el más profundo Dios que habla dentro de nosotros mismos".<sup>299</sup>

Kant defiende la supremacía de la racionalidad por sobre las demás potencias de la naturaleza humana y eso lo condujo a unificar en el reino de lo sublime a los espacios de la moral y la razón; pero no considera a la religión dentro de este esquema. Los posibles

---

<sup>296</sup> *Ibid*

<sup>297</sup> Mircea Eliade, *Op.cit.* Pág. 18

<sup>298</sup> Isabel Cabrera, '¿La religión complementa a la moral kantiana?' en *Dianoia*, UNAM 1993. Pág. 68

elementos del sentimiento religioso que aparezcan en el acto moral, no fundamentan la virtud. Tanto el sentimiento moral, como el religioso y el sublime, para Kant, terminan resolviéndose en actividad racional que orienta nuestros pensamientos hacia específicos puntos de la conciencia.

Tanto en el pensamiento de Kant, como en la explicación religiosa de Otto, es manifiesta una inclinación por encontrar argumentos que sitúen filosóficamente esta extraña facilidad para vivir un sentimiento especial que da origen y fundamento a una experiencia rebasadora de los límites habituales de la existencia. Este sentimiento, para ambos, está constituido por una compleja organización del ánimo que oscila entre el dolor y el placer, el temor y la fuerza o el terror y la piedad, pero el significado es distinto. Uno es moral, el otro es teológico. Kant, pensando en una racionalidad capaz de establecer una relación *a priori* con los sentimientos y no con las inclinaciones sensuales, lo relaciona con el sentimiento sublime y, a lo largo del tercer capítulo de la *Crítica de la razón práctica*, con el respeto.

El acto moralmente virtuoso consiste en un respeto por la ley moral, y este sentimiento es semejante al dolor, debido a que se produce a partir de la negación racional de un instinto natural y la humillación ante la ley moral, pero es complementado por un estado semejante al placer por la satisfacción obtenida en la autoconciencia de nuestra vocación moral; aunque el respeto, por sí mismo, nunca llega a ser un sentimiento placentero, indirectamente lo provoca por la satisfacción de estar actuando conforme a la ley moral.

El respeto está tan lejos de ser un sentimiento de placer, que sólo muy a desgana nos abandonamos a él en consideración de un hombre.. Sin embargo, tan poco dolor hay asimismo en ello, que cuando una vez se ha depuesto la resunción y permitido influjo práctico a aquel respeto, no puede uno cansarse de contemplar la magnificencia de aquella ley (moral), y el alma cree elevarse en la misma medida en que ve elevada la santa ley sobre sí y su frágil naturaleza.<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> Isabel Cabrera, op cit. Pág. 69.

<sup>300</sup> Kant, I. *Crítica de la razón práctica* Ed Porrúa, México 1991. Pág. 145

La moral es la respuesta racional con la que el hombre puede enfrentar al silencio de la religión, por lo que a la pregunta kantiana acerca de lo que me es permitido esperar si hago todo lo que debo, hay que responder: la esperanza en la consecución efectiva del Soberano Bien. La experiencia sublime y la religiosa, permiten una extralimitación. Lo sublime necesariamente implica una violencia que se resuelve en deleite, del mismo modo que la tremenda presencia del misterio (del *numen*) se resuelve en un estado de elevación mística.

Este sentimiento de majestad, de prepotencia absoluta, responde como su correlativo en el sujeto, como su sombra y reflejo subjetivo, aquel sentimiento de criatura que surge al contraste de esta potencia superior como sentimiento de la propia sumersión, del anonadamiento, del ser tierra, ceniza, nada, y que constituye, por así decir, la materia prima numinosa para el sentimiento de la humildad religiosa.<sup>307</sup>

En Otto el origen del sentimiento en que conviven estos aspectos que tensan el espíritu por su atracción y repulsión simultánea, radica en la presencia de lo divino que despierta un temor sagrado, una paradójica seducción por lo que violenta a la imaginación y estremece el ánimo. Kant relaciona tal acontecimiento como la aparición del poder, lo llama sublime dinámico, lo dota de un valor moral y, con esto, incluye una posibilidad humana por acceder a algo numérico: la esencia moral de todo hombre. Para Rudolf Otto, esto implica un rompimiento de los límites racionales para unirnos con lo indeterminado que lleva a la concepción de una razón limitada. Entender la racionalidad con ciertos límites nos conduce a pensar en el hombre como un ser que no sólo se relaciona con el mundo de acuerdo a los principios del conocimiento guiado por la razón. La crítica que veremos que ensaya Walter Benjamin encuentra una salida en esta concepción de la racionalidad que sólo abarca una parte de la experiencia.

Me gustaría continuar con un pasaje de Schopenhauer que ayuda a comprender este paso de la emoción estética a la religiosa. Schopenhauer habla de un pescador que en medio de una tempestad permanece tranquilo y lleno de confianza en su embarcación de igual forma que el hombre permanece confiado en su principio de individuación en medio de un

mundo de dolores; cuando el sobresalto de horror que sobrecoge al hombre, súbitamente descubre que está equivocado en su interpretación de las formas de la apariencia, pareciendo sufrir una excepción en alguna de sus formas el principio de razón. Esta sorpresa que se presenta en el ánimo origina el paso de una experiencia estética a la religiosa, o, en otras palabras, de lo sublime a lo religioso.<sup>302</sup>

Cuando nos sumergimos en la contemplación de la forma, como ocurre en la experiencia de *aura* según la caracteriza Benjamin, la experiencia es estética y revela el carácter iluminado de toda existencia; pero en cuanto se trasciende el mundo de las formas en nombre de algo que subyace en ellas, se pasa al terreno de lo religioso e inefable: lo que supera toda representación y a todo concepto. La diferencia es que lo religioso regresa al objeto que se ha cargado de lo numinoso, mientras que lo sublime no presenta esta recuperación del objeto.

Otto entiende lo sublime como un *efecto* de la vivencia religiosa, la cual es absolutamente distinta de cualquier otra: “muchas veces ha servido de estímulo el sentimiento sublime en virtud de la correspondencia que tiene con el sentimiento numinoso. Pero sin duda este estímulo ha aparecido posteriormente, y lo más verosímil es que haya sido despertado y desencadenado a su vez por el sentimiento religioso, anterior a él, y tampoco extrayéndole de sí mismo, sino del espíritu racional y sus facultades a priori”.<sup>303</sup>

Esto se explica por el proceso de racionalización que defienden tanto Otto como Kant de una experiencia de las cualidades que ellos con tanta precisión describen. Otto niega que lo sublime sea religioso, aunque les concede muchas semejanzas. Pero aún antes de la racionalización de lo religioso, podemos decir que es muy distinto a lo sublime. Las experiencias sublimes no pueden separarse de las razones que exponemos para justificar el juicio, mientras que las religiosas lo son precisamente por la ausencia de elementos racionales. Antes de la llegada de las ideas racionales, lo sublime es sólo violencia a la imaginación, mientras que lo religioso ‘puro’ se revela sin racionalizarse. La recuperación

---

<sup>301</sup> Otto, op cit. Pág. 31

<sup>302</sup> Schopenhauer, A *El mundo como voluntad y representación*. Libro IV §63. Porrúa 1992, p. 273.

<sup>303</sup> Otto, op cit Págs 71-72



del objeto ensayada por Rudolf Otto nos aproxima a la experiencia de lo bello en Kant, donde se postula la belleza *como si* fuera objetiva. Precisamente, en una nota casi al final de la 'Crítica de la facultad de juzgar teleológica', Kant lleva a cabo una explicación del sentimiento religioso al cual equipara con la de la presencia de la belleza:

Tanto la admiración de la belleza como la emoción provocada por los variados fines de la naturaleza, tienen algo parecido a un sentimiento religioso. Parecen primariamente actuar sobre el sentimiento moral (de gratitud y de reverencia hacia la causa que nos es desconocida) por un modo de enjuiciar análogo al modo moral y, así, parecen actuar sobre el ánimo a través de la suscitación de ideas morales, cuando infunden esa admiración que está ligada a un interés mucho mayor del que puede operar la contemplación teórica.<sup>304</sup>

Otto relaciona directamente la vivencia religiosa con el discernimiento del juicio sobre lo bello que Kant ensaya en *Crítica del Juicio*, pero con la diferencia que lo numinoso no se presenta de una manera inmediata, sino que va mostrando sus elementos gradual y sucesivamente en la historia; la primera manifestación de lo sagrado, extraña, incomprensible e incluso grotesca, despierta un pavor demoníaco que poco parecería tener que ver con lo religioso. Es algo pesadillesco, diabólico, que da lugar a la confusión con sentimientos de orden más natural, como el espanto o el horror, que orilla a asociar lo divino con los elementos de la naturaleza (las montañas, el viento). Así es como se presenta la religión en su estado primitivo.

Después, "bajo la presión del sentimiento numinoso mismo, esas asociaciones se espiritualizan, se desmaterializan o se deshacen. Entonces el oscuro contenido sentimental que se refiere a un ente supracósmico sale a la luz viviendo su de sí propio completamente independiente y puro".<sup>305</sup> Este estado se caracteriza en que está todavía exento del proceso de racionalización y moralización. Pero, de acuerdo al contenido de la experiencia, según Otto, el sentimiento de pavor con el que se presenta lo numinoso a la religión en su estado primitivo, es "un sentimiento puro y a priori". Y es aquí donde, continua su estudio, se tienden los puentes hacia el sentimiento de lo bello tal como lo explica Kant, pues el dictar a

---

<sup>304</sup> *Crítica del Juicio* Observación general a la teleología. Pág. 405

<sup>305</sup> Otto, *op. cit.* Pág. 180

los objetos los calificativos los juicios 'bello' o 'espantoso', es agregar algo que no me ha sido revelado por las cualidades sensibles del objeto. En el ámbito operativo del juicio coinciden lo bello y lo santo, pero en tanto la vivencia que cada uno de ellos conlleva en sí, vuelve más semejante a la experiencia religiosa con la sublime, como el mismo Otto también reconoce.

La filosofía de lo sublime de Kant explica un mecanismo análogo al de la moral, por lo que la experiencia se *domestica*, se encierra en una idea. A diferencia de Kant, para Otto la presencia de lo temible despierta un sentimiento religioso determinado por la aparición de lo *numinoso*, un concepto que no acepta predicados racionales:

Como nuestro sentimiento actual de la lengua incorpora sin duda lo moral a lo santo, será conveniente, en la investigación de aquel elemento peculiar y específico, inventar, al menos provisionalmente, para las necesidades de este estudio, una palabra destinada a designar lo santo menos su componente moral, y -añadimos a renglón seguido- menos cualquier otro componente racional.<sup>306</sup>

Lo santo, según Otto, es lo sublime sin la parte racional que Kant le añade. Para Kant la moralidad es exclusiva del hombre racional, mientras que el santo, suponiéndolo como un ente exclusivamente racional (sin la parte humana) no puede juzgar ni optar por seguir el deber que dicta la ley moral, porque su ser es moral en sí. La moral, en Kant, surge de la participación humana en una naturaleza de índole fenoménica y suprasensible, lo que explica también el problema de la libertad: sólo puede ser libre quien se piensa como tal. Una voluntad santa no tiene inclinaciones ni apetitos con los cuales vérselas al tener que tomar una decisión, lo que designa al santo como sobrehumano, mientras que lo humano, piensa Kant, es la virtud.

Kant llama santa a la voluntad que, sin vacilar a impulsos, obedece la ley moral. A decir de Otto, con esto Kant comete un error, porque la santidad es algo más que la moral. "Santo es más que 'bueno'. Ese más es lo *numinoso*".<sup>307</sup> En Kant hay una defensa de la supremacía racional por sobre las demás posibles *lecturas* o interpretaciones de la naturaleza humana, de tal manera que los motivos religiosos que aparezcan en el acto moral, no

---

<sup>306</sup> Otto, R. Op cit. Pág. 15.

<sup>307</sup> Otto, R Op Cit Pág 14

otorgan fundamento a este hecho moral. Tanto el respeto, como el sentimiento religioso y el de lo sublime, en Kant terminan resolviéndose en actividad racional que conduce nuestros pensamientos hacia específicos puntos de la conciencia. El sentimiento religioso es consecuencia de mi actuar moral, mientras que lo sublime es la conciencia moral. Pero en contraposición a esto, podemos utilizar el caso de Abraham dispuesto a sacrificar a su hijo a Dios, como un ejemplo de un acto condicionado por elementos religiosos que superan al ámbito moral. Como lo expone Isabel Cabrera:

La entrega de Abraham es una entrega incondicionada y absoluta, no tiene por límite las conjeturas de la razón, sino que tiene por fundamento una experiencia personal, inefable. Si Abraham es muestra del sentimiento religioso de absoluta dependencia, es esencialmente porque renuncia a su autonomía moral para dejar paso a la voluntad divina.<sup>308</sup>

Lo que quiere dejar en claro este ejemplo, es que la deidad tiene un aspecto que no responde a la racionalidad. Cuando el hombre se ve enfrentado a este aspecto, experimenta entonces el sentimiento de estar frente a algo sagrado.

Otto, en cambio, se aproxima a la definición del sentimiento numinoso restándole atributos: la experiencia religiosa no puede estar conducida por el temor a la muerte o la esperanza de una vida futura, sentimientos que se suelen confundir con la verdadera vivencia mística, la cual es también algo más que el amor y la confianza: es algo tremendo, algo que conmociona el ánimo desde las entrañas y, de manera indudable, es una experiencia intensa. La vivencia del objeto numinoso considerado como *tremendum* se distingue en que "puede agitar y henchir el ánimo con violencia conturbadora. Esta posibilidad humana se insinúa en el arrebató devoto de los religiosos, en la solemnidad y entonación de ritos cultos, en todo cuanto se agita, urde, palpita en torno a templos, iglesias, edificios y monumentos religiosos. La expresión que más próxima se nos ofrece para comprender esto es la de *mysterium tremendum*".<sup>309</sup>

El dios de Kant es un dios moral, el de Otto es un dios concebible en las experiencias de algo tremendo donde se revela lo supracósmico. Ese es el misterio que esconde la

---

<sup>308</sup> Cabrera, I *El lado oscuro de Dios* Paidós-UNAM, México 1998, Pág. 81

religión, al que el arte musical se aproxima en extremo y que el uso de sustancias embriagantes revela (el hashisch para Benjamin, o el hikuri para los Huicholes): la posibilidad empírica de la vivencia de la divinidad. Para los aztecas, la ingesta de *enteógenos* representa la vivencia de aquello que la hostia sólo se aproxima lejanamente: la posibilidad de unirse a dios. Otto, como vemos, llama a ésta la experiencia del *mysterium tremendum*. A este sentimiento puede el hombre acceder por diversas vías, pero cuando se presenta es indudable su calidad suprema entre nuestros demás sentimientos:

El hombre vive íntimamente lo sagrado, como un suave flujo en el ánimo, en la forma de sentimiento sosegado de la devoción absorta. Puede pasar como una corriente fluida que dura algún tiempo y después se ahíla y tiembla, y al fin se apaga... puede estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones. Puede llevar a la embriaguez, al arrobó, al éxtasis. Se presenta en formas feroces y demoníacas. Puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos. Tiene manifestaciones y grados elementales, toscos y bárbaros, y evoluciona hacia estadios más refinados, más puros y transfigurados. En fin, puede convertirse en el suspenso y humilde temblor, en la mudez de la criatura ante... -sí, ¿ante quien?- Ante aquello que en indecible misterio se cierne sobre todas las criaturas.<sup>310</sup>

La cita anterior es de suma importancia, porque cuando Otto hace uso de la filosofía de Kant es precisamente para nutrir su propia concepción con el concepto de sublime que maneja la *Crítica del Juicio*, pero antes de llevar a cabo esta confrontación,

A pesar de que Otto devalúa al sentimiento sublime al considerarlo un sentimiento más familiar que lo tremendamente misterioso, se sirve de él para entablar una correspondencia sentimental entre lo numinoso y lo sublime. Son conceptos similares principalmente porque ninguno de los dos se puede desarrollar y en esto encuentra uno de los aspectos misteriosos de lo sublime en Kant: "una simple magnitud no es sublime por grande que sea. El concepto mismo queda sin desarrollar; hay en él algo misterioso que tiene de común con lo numinoso".<sup>311</sup>

Podemos todavía recordar otra semejanza, que ya había resaltado al describir la manera atractiva y al mismo tiempo repulsiva de experimentar el sentimiento. El

---

<sup>309</sup> Otto, R. Op. Cit Pág. 22

<sup>310</sup> Otto, R Op cit. Págs. 22-23.

sentimiento religioso “abate, humilla y, al mismo tiempo, encumbra y exalta. De un lado provoca un sentimiento parecido al terror, y del otro lado proporciona felicidad”.<sup>312</sup> Estos caracteres aproximan mucho lo sublime a lo numinoso e incluso, afirma Otto, es muy propio que cualquiera de ambos sentimientos pase y se mude en el otro, pueden suscitarse mutuamente, lo que de hecho dicta el que estén relacionados.<sup>313</sup> Para aclarar esto, creo que nos es de utilidad la noción de continuo que defiende Mach: “Si una mente investigadora estuviera habituada a coligar dos hechos a y b en el pensamiento, intentaría en cuanto le fuera posible afirmar este hábito, aún en circunstancias un tanto diferentes; por lo general, cada vez que se presente a se pensará también b. Este principio, que tiene su raíz en la tendencia a la economía y que a los grandes pensadores se les presenta particularmente claro, lo denominamos principio de la continuidad”.<sup>314</sup>

Algo similar ocurre, de acuerdo a Otto entre lo sublime y lo numinoso por lo que es muy fácil confundirlos si no fuera por la precisión hecha por Otto de que lo numinoso permite suscitar lo sublime y viceversa, *sin que por ello ambos sentimientos sean el mismo*. Ya antes hemos dicho que lo numinoso puede ser entendido como lo sublime menos su componente racional. Haciendo un análisis como el de Mach, Otto señala que los sentimientos, al igual que las representaciones, pueden atraerse, de modo que un sentimiento puede confundirse y hacer resonar otro parecido y dar ocasión a que yo sienta este otro. Pero, aclara Otto, el paso no es propiamente de un sentimiento a otro, lo que supondría “una alquimia espiritual, una crisopeya o una verdadera metamorfosis”,<sup>315</sup> sino que

lo que aquí pasa y muda no es, en realidad, el sentimiento mismo. No es que este varíe por grados de cualidad y se desarrolle, es decir que se transforme poco a poco en otro distinto; yo soy el que pasa de un sentimiento a otro en el cambio de mis estados, por gradual mengua de uno y crecimiento de otro.<sup>316</sup>

---

<sup>311</sup> Otto, R. Op cit. Pág. 51-52

<sup>312</sup> Otto, R. Op cit. Pág. 68

<sup>313</sup> *Ibid*

<sup>314</sup> Mach, E.: *Analyse der Empfindungen* IV §1.

<sup>315</sup> Otto, R. Op. Cit.

<sup>316</sup> Otto, R. Op. Cit. Pág. 117

Este pasaje es fundamental en la interpretación de Otto y a partir de él, descalifica la comprensión kantiana de lo sublime al reprocharle que no explica claramente como puede pasarse de lo sublime a una idea del deber moral cuando esta última es por sí misma “una representación enteramente peculiar y originaria, que no puede deducirse de otra”.<sup>317</sup> Previendo esta observación de Otto, Kant había ya contemplado en la *Crítica del Juicio* una objeción a su teoría de lo sublime como sentimiento moral cuando se pregunta si no es un poco necio y blasfemo suponerse más fuertes que la naturaleza cuando muestra su poder si, precisamente, tal aparición se relaciona con el poder irresistible de dios. Es decir, ¿qué posibilidades puedo tener de sobreponerme a lo más poderoso? Un sentimiento de sublimidad parece no ser tan adecuado frente a tal acontecimiento como uno de sumisión, abatimiento y un sentirse indefenso ante tal muestra de poder divino, lo que, en otras palabras, implica un reconocimiento de la sublimidad de dios, no de mi naturaleza moral.

Este temple de ánimo dista mucho de estar ligado en sí y necesariamente con la idea de sublimidad de la religión y de su objeto”,<sup>318</sup> puesto que quien experimenta temor y reverencia sumisa frente a la naturaleza enfurecida como si se tratara de la ira de dios, no está sino proyectando su propio deleznable sentir, lo que le impide tener el ánimo adecuado “para admirar la magnitud de lo divino”.<sup>319</sup>

Al nombrar las coincidencias entre santo y sublime, Otto reconoce diferencias porque la categoría de santo es religiosa y la de sublime es estética. De acuerdo a lo estudiado en estas páginas, no es del todo incorrecto afirmar que lo sublime es una experiencia que sólo puede ser comprendida a la luz de lo moral, mientras que lo que de sublime tiene la religión lo es por su carácter inefable. Creo que una idea que puede servirnos para salir de este paso en el que parecen entrar en conflicto las nociones de santidad y sublimidad, es aquella en la que Otto encuentra que “igual que con el sentimiento de la obligación moral ocurre con el sentimiento de lo numinoso.<sup>320</sup> Con esto Otto no vuelve equivalentes al sentimiento moral (cuyos ejemplos debemos buscarlos en el respeto y la sublimidad) y el sentimiento religioso,

---

<sup>317</sup> Otto, R.: Op cit. Pág. 70

<sup>318</sup> *Crítica del Juicio* §28, Pág. 176

<sup>319</sup> *Crítica del Juicio* Ibid.

pero las semejanzas entre ambos estriban en que ninguno de los dos “se deriva de otro sentimiento que por evolución se convierta en él, sino que es un sentimiento peculiar, específico, que –cierto es– guarda muchas analogías con otros”.<sup>321</sup> Para comprender esto es necesario volver a detenernos en la *Crítica del Juicio* y algunos aspectos de la filosofía de la religión en Kant.<sup>322</sup>

La religión es concebida por Kant en el horizonte de una teología racional debido a su carácter moral. En su pensamiento, el ámbito religioso adquiere una perspectiva específica e inaugura una problemática desde que la religión es vista como un complemento –en ocasiones obligatorio y en ocasiones optativo– a la moral. Por otro lado, la filosofía kantiana explica las ideas que generalmente entran en el tema de la religión (aquellas de dios y de la inmortalidad del alma) como ideas que la razón postula pero cuyo contenido no puede ser objeto de conocimiento. La razón enuncia como necesaria no la existencia de dios, sino la postulación de su existencia, para la consecución del bien supremo.

Con esto se origina una diferencia entre el pensamiento de Otto y el de Kant, pues el segundo identifica a lo sublime con una intensa actividad mental que finalmente se resuelve en ideas de la razón índole moral. De hecho, si lo sublime se experimenta, de acuerdo a Kant, es precisamente porque nuestra esencia es moral. Haciendo a un lado, por un momento, el giro epistemológico con el que Kant imposibilita predicar lo sublime de objeto alguno, podemos decir que todos los animales son sublimes, (o, diría Kant, son susceptibles de despertar ese tipo de razonamiento sublime) pero ellos mismos no pueden experimentar lo sublime porque lo sublime se juzga en tanto que somos seres morales y de naturaleza racional, de la cual depende la consideración de lo sublime. Cuando la naturaleza muestra su potencia el hombre muestra la fuerza propia que es de índole racional y en el pensamiento kantiano es equivalente a decir que por lo mismo es moral.

---

<sup>320</sup> Otto, Op. Cit. Pág. 71.

<sup>321</sup> Ibid

<sup>322</sup> Las preocupaciones por la relación entre la religión y el hombre recorren casi toda la obra de Kant y en mayor medida la parte de ella que se enfoca al estudio de la moral, pues para el filósofo de Königsberg la religión se caracteriza por ser una exigencia de la razón práctica.

Razón y bien aparecen unidas en el pensamiento kantiano por la facultad de juzgar y una manera de resolver el problema es considerar a la fe como lo que racionalmente puedo esperar: no es una vida futura, sino el cumplimiento de la ley moral, situada en la razón. En Kant el sentimiento religioso está emparentado con la realización del bien supremo, mientras que en Otto el sentimiento religioso es la clara manifestación de lo numinoso, lo sagrado, lo que está más allá de las categorías intelectuales, morales y del conocimiento. El sentimiento atractivo y repulsivo, da cuenta inmediata al hombre de la existencia de lo inefable y con esto se presenta la posibilidad de hacer nuestro algo de lo trascendente.

Con el éxtasis, del que nos han dejado ejemplos los poetas, aparece lo numinoso, aquello a que los conceptos aproximan, pero no definen. Pero lo numinoso es también susceptible de ser racionalizado por el hombre y a lo santo, sobre todo en el cristianismo aparecen unidos conceptos morales. La suma de lo numinoso más los elementos racionales, nos da como resultado la aparición de lo santo. La razón, en este caso, tiene una función semejante a la que opera en lo sublime: humanizar lo trascendente. Lo que el sentimiento religioso comprende como pavor demoníaco no es todavía algo racional, ni moral sino algo peculiar, justamente irracional. Esto irracional, que posteriormente se despliega, eleva y ennoblece, se mueve de acuerdo a un proceso evolutivo, donde después que el pavor a atravesado por múltiples estados se transforma en algo racionalizado. Dice Otto: "El pavor se convierte en devoción. Los sentimientos que palpitan dispersos o confundidos se tornan religiosos. El espanto se hace horror sagrado".<sup>323</sup>

Esto lleva a Otto a la creencia de que la categoría de lo santo es una categoría *pura y a priori* respecto a los elementos tanto racionales como irracionales que la componen, porque la racionalización y moralización de lo numinoso, "no es, en modo alguno, una sustitución, una suplantación de lo numinoso. Por el contrario es el henchimiento de lo numinoso con nuevos contenidos; es decir que esa evolución se consuma y realiza dentro de lo numinoso".<sup>324</sup> El objetivo de Otto es precisamente, sostener que lo numinoso, "está predispuesto en la razón pura, en el mismo espíritu, como su disposición más primigenia"

---

<sup>323</sup> Otto, Op. cit. Pág. 153



Y en este sentido, Otto quiere otorgar a la categoría del sentimiento de lo numinoso los signos característicos que Kant utiliza cuando habla de conceptos 'puros' del entendimiento.

### III.2 El carácter aúrico de la experiencia

El sentimiento religioso abre puertas hacia otros campos de la existencia donde, como Virgilio hace con Dante, la razón resulta insuficiente en sus pretensiones explicativas al enfrentarse con aquello que los conceptos del entendimiento no son ya capaces de reflejar. Esto implica el surgimiento de un 'falso antagonismo', entre racionalismo y religión porque, dice Otto, a pesar de que el primero se obstina en negar el milagro, muchos racionalistas han aceptado la posibilidad de "una ruptura momentánea de la cadena de las causas naturales por el mismo Ser que las ha establecido".<sup>325</sup> Mientras que muchos defensores del no-racionalismo, se han mostrado "indiferentes ante el problema del milagro".<sup>326</sup> Esto nos conduce directamente a la filosofía de Benjamin que, en gran medida, se encamina a hacer una profanación de la teología con la finalidad de insertar en la experiencia cotidiana el aspecto mágico del objeto que subyuga a quien lo contempla. El objeto poderoso ha sido desvanecido en la filosofía de lo sublime; lo religioso, en cambio, propone recuperar su luminosidad al volverlo no sólo un vehículo, sino un objeto que reúne características mágicas.

Aún hay una tercera relación entre objeto y sujeto, que es la que establece Benjamin en lo que identificó como 'aura' (*Strahlenkreis*). *Aura* es el resplandor superficial de los objetos que es capaz de establecer una relación entre el sujeto y el objeto radiante: "Se trata de mirar más de cerca. Se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro".<sup>327</sup> Un caso semejante de esta idea lo encontramos en lo que John Keats llamó la *capacidad negativa*: "la facultad del artista por disolver su yo en la obra y metamorfosearse en cualquier otro cuerpo; el don de permanecer

---

<sup>324</sup> Ibid.

<sup>325</sup> Rudolf Otto, op cit págs. 73-74.

<sup>326</sup> Rudolf Otto, op cit

<sup>327</sup> Benjamin, W.: 'La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica' en *Discursos interrumpidos*. Planeta 1979., p 53

fiel a una certeza intuitiva que el razonamiento desecha y que el buen sentido no admite; de conservar un modo de pensar que no puede sino parecer insensato o ilógico desde el punto de vista de la razón y de la lógica, pero que desde un punto de vista más profundo podría revelarse como superior a la razón y trascender la lógica del pensamiento conceptual. El artista debe contemplar el universo y cada una de sus partes, no en un estado de diferenciación sino en la unidad primera del ser.<sup>328</sup> Para Kant, el juicio une estos dos mundos, el interno y el externo. En su dimensión estética el juicio tiende un puente y revela la unidad entre el mundo y el pensamiento a través de una forma del lenguaje que dice: 'esto es bello'. Walter Benjamin dirigirá sus pensamientos hacia el mismo tema, y en sus textos hace constante referencia a este resplandor especial, el más brillante. No se trata de algo sublime, sino una experiencia en la que el ámbito religioso es trasladado hacia la vivencia cotidiana, se vuelve profana y no obtenemos una idea de la existencia de dios, sino del objeto que refleja *aura*.

Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama.<sup>329</sup>

Es un captar la vida que reside en todas las superficies, un regreso al mundo de las apariencias. En su ensayo *La obra de arte en la era de la reproducción técnica* traslada al ámbito del arte este concepto de connotaciones religiosas y sentencia que en la modernidad desaparece con la llegada de la industria. Occidente ha olvidado la capacidad que tienen algunas cosas para *devolvernos la mirada*. Benjamin entiende *aura* como un soñar despierto que revela una distancia entre el objeto y el espectador, una distancia que nos hace presente la manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que pueda estar.<sup>330</sup>

En Benjamin hay a un deseo de insertar en la cotidianidad el resplandor del objeto. Con la presencia de *aura*, todo se vuelve bello. Es un acontecimiento en la mirada que consigue percibir esta cualidad que presentan las cosas en su individualidad única. También

---

<sup>328</sup> Cortázar, J. *Imagen de John Keats*. Alfaguara 1987.

<sup>329</sup> *La obra de arte* p. 24

<sup>330</sup> *La obra de arte*. *Ibid*

Joyce lleva a cabo una profanación de un concepto religioso para explicar una experiencia fuera de lo cotidiano. Joyce bautiza los poemas que escribe en su juventud como *epifanías*, el registro literario de “una súbita manifestación espiritual, bien sea en la vulgaridad del lenguaje y el gesto o en una frase memorable de la propia mente”.<sup>331</sup>

El poeta irlandés, con su genial irreverencia, traslada esta palabra de uso católico al lenguaje de la estética para definir ese momento en que “el espíritu del objeto más vulgar nos parece radiante”. Algo semejante a lo que, según vemos, Benjamin realiza con el concepto de *aura*. Momentos de plenitud o de pasión que hablan de un momento religioso en la vulgaridad cotidiana. Cuando la obra tiene aura hay un juego de distanciamiento y alejamiento. La tendencia de ‘las masas’ es acercar las cosas, mientras que la individualidad irrepetible del aura propone una distancia. El teatro también se define por la ligerísima línea de distancia entre el público y los actores. Para Benjamin, esta lejanía se encuentra ejemplificada en los polos opuestos del mago y el cirujano:

La actitud del mago, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano que realiza una intervención: el mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente.<sup>332</sup>

La llegada de la *industria cultural* amenaza con desmoronar y borrar la individualidad de la obra de arte con el poder de reproducir *ad infinitum* las imágenes. Este tono, que recorre el libro de Benjamin, responde a la crítica que él y otros miembros de la escuela de Frankfurt como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer o Herbert Marcuse, en el contexto de la Alemania nazi, realizaron a la visión positiva de la modernidad. La característica de su pensamiento es la postulación de una teoría crítica como método de análisis aplicable en cualquier terreno de la realidad, la historia, el arte, la sociología, la economía, etc. En medio del fascismo, que finalmente lo conducirá al veneno, Benjamin estructura su teoría del *aura* con la que alerta sobre el avance hacia la industrialización del arte:

---

<sup>331</sup> James Joyce, Stephen Hero. Ed. Lumen, Madrid. Tradicionalmente por epifanía (cuya etimología resulta de *epanos*, aparecer, y *epi*, altura o elevación) se entiende el momento de iluminación en que Cristo es presentado a los magos, pero para Joyce no es la manifestación de un dios, sino “del quid de una cosa”

<sup>332</sup> *La obra de arte .. p 43*

Sabemos que las obras artísticas más antiguas surgieron al servicio de un ritual mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual.<sup>333</sup>

Para Benjamin, el arte se ha emancipado de esta convivencia ritual y, no sólo eso, sino que en el desarrollo de la modernidad el diagnóstico de Benjamin es escalofriante cuando encuentra en la capacidad estética del hombre una desviación en la que el arte adquiere una función política:

El fascismo espera, tal como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del "art pour l'art". La humanidad, que antaño, Homero, era objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna.<sup>334</sup>

Adorno creía que el "art pour el art", era una alternativa válida a la cultura de masas, en cambio Benjamin concluye su ensayo sobre la obra de arte con esta tesis que irritaba sobremanera a Adorno, quien la encontraba "demasiado brechtiana".<sup>335</sup> La idea de arte que propone Benjamin debemos buscarla en el surrealismo que, precisamente, busca destruir lo sublime en el arte para reconciliarlo con la vida moderna.<sup>336</sup> La modernidad ha perdido la capacidad de individualización porque el medio destruye al sujeto. El medio es el fin. Esto orilla a Benjamin a criticar profundamente la llegada del cine, cuya sucesión de imágenes que impide pensar y crear imágenes por uno mismo, como en la pintura o la literatura. Para ejemplificarlo, Benjamin cita una frase de Georges Duhamel: "Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos".<sup>337</sup>

Del aura no hay copia. La que rodea a Macbeth en escena es inseparable de la que, para un público vivo, ronda al actor que le representa. Lo peculiar del

---

<sup>333</sup> *La obra de arte...* p. 26

<sup>334</sup> *La obra de arte...* p. 57

<sup>335</sup> Carta de Adorno a Benjamin, del 18 de mayo de 1936, citada por Susan Buck-Morss en *Origen de la dialéctica negativa*, México; Ed. s XXI, 1981; pag 308.

<sup>336</sup> *Ibid*; pag 259

<sup>337</sup> *La obra de arte ..* p 51

rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa <sup>338</sup>

Nos rodean de elementos que pretenden alejar cualquier relación mágica con la vida cotidiana. El desencantamiento del mundo, el pensamiento centrado en la razón, trae consigo la desaparición aura. Benjamin pide una vuelta a la contemplación de la obra de arte con un halo de autonomía capaz de devolvernos la mirada. De igual manera parece obsoleto hablar de sentimientos de religiosidad o sublimidad en un mundo desencantado. Esta época era está *stressada*. Benjamin es claro a este respecto, en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, donde el tema central es la destrucción del aura en el siglo pasado como producto de la producción masiva de objetos. Con esto también se desintegra, según Benjamin, la experiencia tradicional y es sustituida por el "shock" que recorre todos los aspectos de la vida moderna y que es casi el sentimiento contrario a la vivencia sublime, pero también en lo que este sentimiento ha venido a decaer en la modernidad.<sup>339</sup> Baudelaire supo visualizar "el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del shock",<sup>340</sup> cuando percibía en la vida urbana una constante energía súbita, violenta, que traspasa al hombre y lo desestabiliza.

Esta sensación de schok que atrofia la percepción del aura, se percibe en el contacto con la masa de la ciudad, en el trabajo mecanizado del obrero, en el teléfono y la fotografía contemporánea, que remite a un mecanismo de brusquedad de una serie de movimiento repetitivos y reactivos. Esta experiencia del "shock", producto de las transformaciones técnicas, destruyen la posibilidad de una verdadera experiencia, y genera una de tipo efímera, instantánea, una experiencia que borra la relación con la historia y la tradición. Tomando a Freud, Benjamin dice que la conciencia tendría como función, "la de presentarse como defensa frente a los estímulos... defenderse de los estímulos es una tarea casi más importante que la de acogerla. Mientras más planifique la conciencia en interés de la

---

<sup>338</sup> *La obra de arte*, p. 36

<sup>339</sup> Benjamin, Walter; 'Sobre algunos temas en Baudelaire' en *Poesía y capitalismo Iluminaciones II*. Taurus 1993 p. 170

<sup>340</sup> *Ibid.* pag. 129

defensa frente a los estímulos, cuanto mayor sea el éxito con el que se trabaje, tanto menos se acomodara todo a la experiencia.”.<sup>341</sup>

Este pasaje casi parece ser una respuesta a Kant y en lo que el sentimiento sublime ha devenido en la modernidad. La negación de los factores naturales (externos) de la experiencia, conlleva una negación de los motivos internos (instintos). No hay espacio para el sentimiento sublime o religioso que, aunque parezca extraño decirlo, es más frecuente de lo que creemos aún en el mundo moderno.

En *Dialéctica de la ilustración* el tema es nuevamente tratado desde la idea de que la Ilustración a devenido en una nueva barbarie. Los sueños de Kant por encontrar a la razón moralmente fundamentada, han devenido un mito más. La razón hoy está al servicio de la destrucción, de la guerra, de la industrialización técnica del arte. El movimiento dialéctico es paradójico: la ilustración había perseguido el objetivo de liberar al mundo de la magia para convertir a los hombres en amos de la naturaleza pero en este anhelo se encuentran las fuerzas que hacían del control de la naturaleza, un control de las propias relaciones humanas. Si la razón del iluminismo en un primer momento era emancipadora, su propia dialéctica la convertía en razón instrumental.

Como se vio al comienzo de este trabajo, Nietzsche encontró en Sócrates el representante del principio logocéntrico que gobierna en la modernidad. Inspirados en esta crítica a occidente, la escuela de Frankfurt elabora una teoría que incluye a la Grecia presocrática: las civilizaciones antiguas ya demuestran en los cantos Homéricos una racionalización de los mitos. Civilización es igual a dominio. Desde que el hombre tiene conciencia, esta conciencia ha sido de dominio sobre la naturaleza. Su crítica es tajante cuando afirman que el pensamiento moderno no ha cumplido su cometido más que en sentido inverso: “La ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres”.<sup>342</sup> La dialéctica del proyecto ilustrado lo ha conducido a su negación, al estado de barbarie, dentro de este pesimismo, los autores de no encuentran esperanza: la ilustración está condenada al estado de barbarie.

---

<sup>341</sup> Ibid. pag.130-131-132

No albergamos la menor duda -y esta es nuestra *petitio principii*- de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber descubierto con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier.<sup>342</sup>

Benjamin, por su parte, lo llama la presencia de *aura*, lo irrepetible e individual del objeto que no sólo se manifiesta en la obra de arte, sino en todos ellos. Kant nos traslada al mundo trascendental del entendimiento, la razón y la armonía metafísica de la imaginación. El pensamiento *crudo* de Benjamin es terrenal y, desde mi perspectiva, describe una recuperación del objeto como depositario de cualidades misteriosas, como lo que Otto sugiere en relación con lo santo. La percepción del aura en los objetos es frecuente y encuentra en el uso de sustancias psicoactivas una conexión entre lo sagrado y lo profano. En sus estudios sobre el hashish destaca que la euforia del cáñamo, "concede la repentina conciencia de haber ese mundo generalmente inaccesible de superficies ornamentales. Nos rodea todos los días; también lo pequeño nos confronta con lo que destrona nuestras facultades de percepción, pero la mayor parte del tiempo raramente vemos algo de este mundo".<sup>344</sup>

Con esta poética de la superficie que brilla mostrando el aura de las cosas, Benjamin se aproxima a la recuperación del mundo fenoménico que lo sublime no consigue llevar a cabo y lo hace, no porque se revele el *noúmeno* del objeto, sino, al contrario, porque muestra su superficie, el rostro áureo que según Benjamin se pierde en la fotografía moderna: "el hecho distintivo de la genuina aura es una periferia ornamental donde el objeto descansa, resguardado. En la pintura de Van Gogh todas las cosas están acompañadas de aura".<sup>345</sup>

Estas ideas de Benjamin revelan un afán por acercar al hombre a escuchar la voz del mundo a la que generalmente estamos sordos. Basta poner atención para percibir el halo de

---

<sup>342</sup> *Dialéctica de la ilustración* Op. Cit., p. 64

<sup>343</sup> *Dialéctica de la Ilustración* Op. Cit., p.53

<sup>344</sup> Walter Benjamin, *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz, tr. Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, 1978, 144.

<sup>345</sup> Walter Benjamin, "Protocols to the Experiments on Hashish, Opium and Mescaline 1927-1934: Translation and Commentary", tr. Scott J. Thompson

luz que cualquier objeto puede presentarnos. Es inevitable recordar uno de los más hermosos aforismos de Kafka:

No es necesario que salgas de casa. Quédate junto a tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, espera. Pero ni siquiera esperes, quédate completamente quieto y sólo. Se te ofrecerá el mundo para el desenmascaramiento, no puede hacer otra cosa, extasiado se retorcerá ante ti.<sup>346</sup>

La aparición resplandeciente en la experiencia cotidiana de algo que nos transporta a otra dimensión de pensamiento, a comprender la realidad con otra mirada, puede ser semejante al sentimiento sublime, como lo entiende Kant. Sin duda tiene sesgos de algo inefable. El lenguaje humano, es insuficiente cuando hemos escuchado la voz del mundo. Los conceptos no abarcan completamente a nuestros sentimientos. Llamarlo *mysterium tremendum*, como opina Otto, es un esfuerzo por conceptualizar una experiencia de amplio alcance que para precisarla es necesario atender a su doble naturaleza: la que puede traducirse y la que esa misma traducción esconde. En Benjamin no hay nada semejante a la construcción intelectual llevada a cabo por Kant. Su perspectiva se asemeja a la percepción más arcaica de lo religioso en la existencia misma de los objetos. En algún lugar de su obra de cuyo nombre no puedo acordarme, dice Borges: "O todos los objetos son sagrados o ninguno lo es". Puedo responder, con Benjamin, que sin duda todos lo son. La mirada humana es la que ha perdido en la vida racionalizada de la modernidad, la capacidad de percibir esa condición. Todos los objetos tienen aura. El mismo Otto consigue dar un giro a la propia perspectiva de Kant debido a que lo santo supone la posibilidad humana de trascender la facultad de la razón hacia lo supracósmico, mientras que lo sublime en Kant, inversamente, sugiere la posibilidad humana de racionalizar lo trascendente. La religión se esfuerza por traducir conceptualmente la experiencia numérica, pero esto no atrapa el verdadero significado de lo religioso. En lo sublime los conceptos no *estorban* la experiencia, pero son dejados de lado porque sólo las ideas son adecuadas. Por otra parte, Benjamin encontró la posibilidad de experimentar la superficie luminosa de las cosas bajo la óptica de la embriaguez

---

<sup>346</sup> Kafka, F. *Aforismos*. Biblioteca de raíces judías, p. 27



No pretendo mezclar las tres perspectivas que me he propuesto delinear en este apartado. Sus semejanzas y diferencias nos auxilian para comprender lo verdaderamente importante: la capacidad humana para experimentar con la conciencia no solamente con sustancias, sino el hecho mismo del arte implica un deseo por experimentar *otra* forma de conocimiento que aquella con la que nos movemos habitualmente por el mundo; también lo podemos llamar la aparición repentina que Goethe llama 'demoníaco' en *Dichtung und Wahrheit*:

Lo demoníaco es aquello que no puede resolverse ni por el entendimiento ni por la razón. Escoge para sí, casi siempre oscuros tiempos. En la poesía hay algo demoníaco, sobre todo en la inconsciente, a la que le viene corto todo el entendimiento y toda la razón, y que, por lo tanto, actúa por encima de todos los conceptos. Lo mismo ocurre en grado sumo en la música, la cual está a tan alto nivel que no hay entendimiento que pueda alcanzarla... El culto religioso, por lo mismo, no puede prescindir de lo demoníaco; es uno de los medios mejores para obrar maravillas sobre los hombres.<sup>347</sup>

Tal vez exista sólo una posibilidad humana de acceder a lo irracional, lo incomprendible por conceptos, lo misterioso que es fascinante, lo tremendo, lo que provoca temor sagrado; las interpretaciones de los autores estudiados en este apartado nos presentan este hecho desde puntos de vista complementarios, indicándonos que hay posibilidades alternas de entender el conocimiento. No todas las experiencias sobresalen de lo cotidiano. Atendiendo al consejo de Kafka, sólo basta poner un poco de atención para darnos cuenta que cualquier cosa que nos rodea es factible de trasladarnos a otra dimensión de la conciencia. La relación intelectual con el mundo, y esa es una conclusión que podemos obtener de la filosofía de lo sublime en Kant, esta determinada por la manera de *sentir* el mundo. El sentir un impulso físico -sed, por ejemplo- no es sublime, pero pensar en el cuerpo sin duda puede conducirnos a una idea religiosa de la naturaleza, o, al menos, a una experiencia intelectual en la que nuestras habituales herramientas epistemológicas resultan insuficientes.

Cada nombre con que se intenta designar la experiencia extralimitante de la razón, desencadena interpretaciones diferentes y, aunque el sentimiento religioso presenta

semejanzas con el de lo sublime y este con el de lo bello, cada uno es distinto. Las diferencias entre Otto y Kant no apuntan a una distinta comprensión de un mismo sentimiento, sino el esfuerzo por distinguir uno de otro. Basta el libro de William James, *Las variedades en la experiencia religiosa*, o la fascinante obra de Mircea Eliade para darnos cuenta que diversas culturas han encontrado el sentimiento religioso en los hombres y mujeres, reconociéndolo como un momento en que es posible acceder a una verdad de origen divino. Un ejemplo sugerido por Edmund Burke para lo sublime, un pasaje del *Libro de Job*, encuentra un tipo de sublimidad religiosa especial por la terrible incertidumbre de la cosa descrita, algo que nuevamente nos habla de cierta sublimidad en lo ambiguo, en lo que se desvanece como en la técnica de Wordsworth o los lienzos de Turner:

En pensamientos originados por las visiones nocturnas, cuando los hombres se sumen en un profundo sueño, me invadió un miedo que me hizo temblar, sacudiendo todos mis huesos. Entonces pasó un espíritu por delante de mi rostro; permaneció inmóvil. *Pero no pude percibir su forma*: había una imagen ante mis ojos, y en medio del silencio oí una voz. -¿Será el hombre mortal más justo que dios?

Cuando la razón se aproxima a estudiar el fenómeno religioso ocurre como cuando la medicina se aproxima al estudio del cuerpo: no va a resolver el misterio (el *milagro*, en la terminología de *Lo santo*) de que el cuerpo exista, pero si consigue darnos una explicación de cómo funciona. O para decirlo en los términos de Isabel Cabrera: "Parece imposible caracterizar experiencias inefables que desembocan en el silencio. Corremos el riesgo de anular la experiencia intentando describirla"<sup>348</sup>

---

<sup>347</sup> Goethe, *Obras completas*, Ed. Cotta. Tomo XXV, Pág 124 y ss

<sup>348</sup> Cabrera, I *El lado oscuro de Dios* Paidós-UNAM, México 1998, p.69.

## CONCLUSIÓN

En este trabajo pretendí concentrarme en algunas ideas con relación a lo sublime que son importantes porque tratan de la confrontación con el límite. Somos seres siempre próximos a los límites, cercados por ellos y bordeándolos perpetuamente. Físicamente somos frágiles, pero la conciencia traduce esta fragilidad en experiencias intelectuales que otorgan sentido a la existencia y presentan la posibilidad de que la filosofía se inserte en la experiencia cotidiana porque el sentimiento sublime nos enfrenta filosóficamente a las preguntas fundamentales de la existencia. El pensamiento *se piensa* y se asombra por las ideas sobre sí mismo, el universo, el alma, el mundo externo, la libertad. El hombre se enfrenta, al vivir la situación sublime, con la distancia que lo separa del límite. La tentación de traspasarlo puede ser tan contundente como la de respetarlo, que es lo que sucede en Kant. En su filosofía, la contención es sublime. Esto nos revela que el hombre convive con lo sublime de manera mucho más cotidiana de lo que puede creer. Los límites nos rodean, nuestro mismo cuerpo es un constante límite, pero que no sólo nos separa, sino que es también nuestro punto de unión con el mundo.

A lo largo de este trabajo yo he intentado expandir la teoría de lo sublime según Kant al aproximarla a la experiencia religiosa y estética. Con esto quiero decir que, si bien es un acierto kantiano el vincular lo sublime con el reino moral, me parece que esta relación no agota todas las posibilidades de una hermenéutica de lo sublime. Una vez que el concepto "sublime" se ha sustantivado, colocándose en el centro de la discusión, nuestra idea de la naturaleza humana también amplía sus notas habituales. Con *sublime* quiero designar la experiencia más intensa que los seres humanos somos capaces de vivir. De acuerdo a esto, el intento de la tesis es, primero, descifrar las características con las que Kant vio esa vivencia y, en segundo lugar, llevarla hacia otras dimensiones que Kant no tuvo interés en considerar. Como decía líneas arriba y como intenté demostrar en la tercer parte de este trabajo, el arte y la religión representan dos ámbitos en las que es posible pensar lo sublime sin una necesaria referencia a la moralidad.

La vivencia del sentimiento sublime requiere de un *regreso*, por llamarlo de alguna manera, mediante el cual la experiencia de lo trascendente es comprendida y, con ello, traída al reino de lo humano del que parecía haberse desbordado. Este regreso, desde mi perspectiva, no tiene porque conducirnos de manera necesaria a ideas de contenido moral. Yo creo que no es insensato ver en la estética o la religión dos reinos en los que lo sublime encuentra cabida. Si nos quedamos con la explicación kantiana, estos otros reinos no aceptarían la vinculación con lo sublime. Al final de la segunda parte, sugerí que si nos quedamos con la explicación matemática de lo sublime, aquella en que aprehendemos la idea de infinitud, y hacemos a un lado la explicación dinámica, la propia teoría de Kant nos serviría para entender lo sublime en el arte y la religión. Kant no lo quiso así porque su interés primordial es traer de regreso la extralimitación racional que supone lo sublime hacia el reino de los fines, hacia la razón práctica, pero, insisto, me parece que esta restricción, deja sin abordar otros ámbitos importantes de una filosofía de lo sublime.

La experiencia de lo sublime es ética al confrontarnos con la condición humana, con nuestro lugar en el cosmos y la naturaleza del ser humano. La experiencia sublime nos ofrece respuestas a este tipo de preguntas al volvernos conscientes de nuestra pertenencia al orden cósmico y es por ello que una de las características de lo sublime es la posibilidad de otorgar sentido a nuestras vidas al sugerir ideas. El resultado de la experiencia sublime no está dissociado de nuestro ser, aquello que sólo reside en nosotros y en todos nosotros: nuestra individualidad, o, como quería Kafka, lo que no tenemos que buscar en ninguna imagen exterior, porque eso indestructible es lo que somos. Quiero decir con esto que, si bien una de las enseñanzas que aprendemos al estudiar lo sublime como el más intenso entre la gama de sentimientos de los que somos capaces es el otorgar un sentido práctico a nuestra existencia, la sustantivización de este concepto también nos conduce a abrir la idea de humanidad que tenemos hasta llevar a descansar en un sentimiento el significado de la religión o del arte. La experiencia estética de los aspectos salvajes de la naturaleza es sublime porque la conciencia traduce con ideas el desbordamiento natural. Del mismo modo, ideas como la del sacrificio –en el ámbito religioso- o la de *cierto* arte –en el ámbito estético- también encontramos una idea que resuelve la experiencia en términos que rebasan

el reino moral.

Haciendo un repaso de mi propuesta por una filosofía de lo sublime, es indicado señalar una distinción entre el 'mecanismo de sublimación' y la 'idea de sublimidad', que no siempre coinciden. El mecanismo de sublimación es la capacidad de trascender una experiencia fuerte para los sentidos y la imaginación; mirar sin rendirse ante lo mirado es su fórmula. La Idea de sublimidad ocurre cuando esta resistencia conduce a Ideas específicas que en Kant son, necesariamente, de corte moral.

En la tragedia, el límite adquiere un significado moral: la conciencia de su ruptura por *hybris* es atormentadora; ningún evento exterior es tan grande como la tormenta interior, pero al estar tan enraizada en el alma, es susceptible de ser comprendida por otro sujeto; hay en esto una disolución del límite entre el actor y el espectador. La distancia se acorta hasta desaparecer en la compasión catártica. Es interesante este reflejo entre la situación histórica de la tragedia y el propio conflicto trágico. La tensión entre dos formas de pensamiento -mítica y lógica- es reflejada por la racionalización del mismo acontecimiento mítico al ser comprendido bajo un principio universal de humanidad.

Algo semejante ocurre con el éxtasis asociado con la palabra en Longino: la poesía es una forma sublime de persuasión extática, pero no retórica en el sentido en que la censura Kant, como una máquina de persuasión.<sup>349</sup> Lo peculiar del caso es que en la de la palabra sublime no hay un mecanismo de sublimación como en los otros casos. Se trata de una experiencia directa con el orador o con el libro en la que el éxtasis ocurre *ipso facto*. No hay la distancia que existe entre el espectador y la escena trágica o el océano embravecido y nosotros. Es la distancia más próxima con el límite.

En Burke, por otra parte, lo sublime está unido con el instinto de conservación que une lo sublime con la naturaleza instintiva y sólo indirectamente con nuestro ser moral. Lo sublime revela el instinto más vivo de nosotros mismos. Según Spinoza, el ser que quiere seguir siendo. En Burke hay un mecanismo de sublimación al encontrar lo que él llama

---

<sup>349</sup> *Crítica del juicio* §53

*delightful horror*; una disminución del dolor que se resuelve en el estado psicológico de *estar a salvo*.

Esto lo diferencia de Kant, en quien hay una clara moralización de la experiencia sublime que conlleva una aniquilación del mundo exterior. No hay arte sublime; pero en su idea de que lo trágico es una *síntesis* al presentar bellamente situaciones espantosas (mecanismo de sublimidad), lo pudo haber llevado a defender que la tragedia representa lo sublime con mayor eficacia que la naturaleza. Pero no es así puesto que la tragedia, en Kant, es un *como si*: el espectador hace *como si* tuviera miedo pero nos sabemos a salvo. Sin este estar a salvo, sin esta pasividad que nos permite resolver la experiencia mediante una idea, sin este regreso, no habría sublimidad, sino sencillamente horror o espanto.

Rudolf Otto presenta una de las interpretaciones más interesantes de lo sublime en Kant. Otto buscó aproximar el límite que separa al hombre del ámbito más lejano de todos: lo divino. El sentimiento religioso busca eliminar la diferencia entre nosotros y lo completamente otro: lo religioso rompe con los límites habituales del conocimiento resolviéndose en una experiencia inefable. Más que una humanización de lo trascendente, Otto sugiere una divinización de lo humano en la vivencia religiosa.

El último autor estudiado aquí, Walter Benjamin, presenta la posibilidad de recuperar la cotidianidad como fuente de experiencia iluminada. No hay que ir a las montañas, ni siquiera buscar un pensamiento elevado, algo que recuerda la brillante frase de la filósofa Verónica Esposito: ¿Cómo conseguir la paz sin vivir en las montañas? Vive como si vivieras en las montañas. Basta con abismar la mirada en el objeto, cualquier objeto. Cada gota de agua incluye a todas las demás. Al comienzo de este trabajo, sugerí la idea que lo sublime es el hundimiento que después emerge nuevamente a la superficie, el entusiasmo al que precede la angustia. La teoría de Benjamin se adecua a esta salida a la superficie, esta recuperación del mundo de las formas. Con *aura*, no hay que ir detrás del objeto, ni adquirir una idea. Sólo contemplar. Afocar la mirada. Recordemos el ensayo de Carlos Pereda donde vincula un punto de vista de la bajeza al punto de vista de lo sublime. Al primero pertenecen la aceptación, la disculpa y la afirmación; la armonía (individual y social); el respeto y la libertad. Mientras que al punto de vista de la bajeza pertenecen la sospecha,

la acusación y el ataque; los estados de conflicto; el coraje, la indignación y la resistencia.<sup>360</sup> Benjamin, punto de vista de la bajeza, como reconoce Pereda, se sitúa en este horizonte liminar, bordeando la superficie de las cosas.

Este trabajo tiene algunas omisiones que he reservado para un estudio posterior. La teoría de lo sublime en Schiller, su idea de la gracia, o el giro hermenéutico que en H. G. Gadamer o Kirk Pillow adquiere el discurso estético, hubieran sido un importante apoyo para reforzar las ideas sugeridas aquí. Sin embargo, dado que la extensión del trabajo aumentó más allá de lo que yo calculé en un principio, consideré pertinente no incluir ya más autores y esperar, como digo, a una investigación posterior. Por lo pronto, el intento de esta tesis no es tanto el llevar a cabo un seguimiento histórico de la categoría de lo sublime, como apoyarme en algunos puntos de interés desde los cuales dialogar con la idea kantiana.

---

<sup>360</sup> Pereda, C.: Op. Cit.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles: *Poética*. Monte Ávila. Venezuela Tr. Ángel Cappelletti  
\_\_\_\_\_*Obras*, Madrid, Aguilar 1990. Traducción de Francisco de P. Samaranch
- Assunto, R.: *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid, Visor 1989
- Bayer, R.: *Historia de la estética*. FCE 1965
- Beguín, A.: *El alma romántica y el sueño*. FCE 1954, p.367
- Benjamin, W.: *Iluminaciones II*. Taurus 1990  
\_\_\_\_\_*Discursos interrumpidos*. Planeta 1979.  
\_\_\_\_\_*Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz, tr. Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, 1978
- Blocker, H.: 'Kant on imagination and Understanding'. *The British Journal of Aesthetics*, 5, 1965.
- Borges, J. L.: *25 de Agosto de 1983 y otros cuentos*. Siruela 1983  
\_\_\_\_\_*y Bioy, A. Cuentos breves y extraordinarios*. Losada 1994, p. 84
- Bruno, G.: *Del Infinito universo y los mundos*, Diálogo primero. Tr. Angel J. Cappelletti.
- Buck-Morss, S.: *Origen de la dialéctica negativa*. Siglo XXI 1981
- Burke, E.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Tecnos 1987.
- Cabrera, I.: *El lado oscuro de dios*. UNAM 1998  
'¿La religión complementa a la moral kantiana?' en *Dianoia*, UNAM 1993.
- Carchia, G.: *Retórica de lo sublime*. Tecnos 1990, p. 21
- Cassirer, H.W.: *A commentary on Kant's Critique of Judgment*. New York-London, Barnes & Noble-Meuthen 1970.
- Chevalier, J. & Ghelebrant, A. *Diccionario de símbolos*. Ed. Herder
- Cohen, T. & Guyer, P.: *Essays in Kant's aesthetics*. Chicago, University of Chicago 1982.
- Coleman, F.: *The harmony of reason: a study in Kant's aesthetics*. University of Pittsburg Press, 1974.



- Cortazar, J. *Imagen de John Keats*. Alfaguara 1987.
- Cortés, J. M.: *Orden y caos*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- Crowther, P.: *The Kantian Sublime. From morality to art*. Oxford, Clarendon Paperbacks 1991.  
 \_\_\_\_\_: 'The Aesthetic Domain: Locating the sublime', *The british journal of aesthetics*, 29, 1989.
- Dante Aligieri: *Opere Minori I ii*. Milan 1988.
- Davidson, D.: *Kant's aesthetic theory*. The university of Winsconsin Press, 1974.
- De Tales a Demócrito*. Introducción, traducción, y notas de Alberto Bernabé. Ed. Alianza, Madrid 1988.
- Dostoyevsky, F. M.: *Obras Completas, I, II, III*. Ed. Aguilar 1958 Tr. R. Cansinos Assens.
- Eliade, M.: *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Labor, Barcelona 1992.
- Gilgamesh (o la angustia por la muerte)*. Traducción directa del acadio, introducción y notas de Jorge Silva Castillo. Colegio de México, 1995.
- Goldman, L.: *Introducción a la filosofía de Kant*. Buenos Aires, Amorrortu 1989.
- Gombrowicz, W.: *Escritos suscintos y entrevistas*. Anagrama 1984  
 \_\_\_\_\_: *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*. Tusquets 1990, 28
- Guyer, P.: *Kant and the claims of taste*. Cambridge, Harvard University Press 1979.  
 \_\_\_\_\_: *Kant and the experience of freedom*. Cambridge, Harvard Universiti Press 1983.  
 \_\_\_\_\_: 'Los principios del juicio reflexivo' en *Dianoia* 1996. México UNAM-FCE.
- Hartmann, N.: *Estética*. UNAM 1977, p. 448
- Henrich, D.: *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World. Studies in Kant*. California, Stanford University Press 1994
- Hlobil, T.: 'Immanuel Kant on language and Poetry: Poetry without Language'. *Kant-Studien* 89, pp. 35-43.
- Horkheimer, M. & Adorno, Th.: *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta 1994
- Kafka, F.: *Aforismos*. Biblioteca de raíces judías

- Kant, I.: *Crítica de la razón pura*. Madrid, Alfaguara 1991. Traducción de Pedro Ribas.
- \_\_\_\_\_: *Crítica de la razón práctica*. México, Ed. Porrúa 1990. Traducción de Manuel García Morente
- \_\_\_\_\_: *Kritik der Urteilskraft*. Philosophische bibliothek, Meiner 1990
- \_\_\_\_\_: *Crítica del Juicio*. México, Ed. Porrúa 1990. Traducción de García Morente.
- \_\_\_\_\_: *Crítica de la facultad de juzgar*. Venezuela, Monteávila 1994. Traducción de Pablo Oyarzún.
- \_\_\_\_\_: *Antropología en sentido pragmático*. Madrid, Alianza 1988.
- \_\_\_\_\_: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Porrúa 1979.
- \_\_\_\_\_: *Filosofía de la historia*. FCE 1980
- Kennington, R.: (ed.), *The philosophy of Emmanuel Kant*. Catholic University Press. Washington, 1985.
- Knox, I.: *The aesthetic theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*. London, Thames & Hudson 1958
- Kogan, J.: *La estética de Kant*, Buenos Aires, Eudeba 1965
- Kott, J. *El manjar de los dioses*. Era 1970
- Kuhns, R.: 'Art and morality'. *Idealistic studies*, V, 1975
- Longino: *De lo sublime*. Madrid, Gredos 1987.
- López Férez, J. (ed.): *Historia de la literatura griega*. Catedra 1988.
- Liotard, J.F.: *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa 1989
- Lazaroff, A.: 'The kantian sublime. Religious feeling and aesthetic judgment' en *Kantian Studien* 71, 1980. 202-220.
- Lichtemberg, G.C. *Aforismos*. Traducción, selección y notas de Juan Villoro. FCE 1988
- Nerval, G.: *Las quimeras*. Trad. Gómez de la Serna. Ed. Júcar. Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Planeta, 1991.
- Nicol, E.: *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*. México, UNAM, 1990.
- Macmillan, R.A.C.: *The crowning phase of the critical philosophy*. Macmillan & Co., london, 1912
- Mathews, P.: 'Kant's sublime: a form of pure aesthetic reflective judgment'. *Journal of*

*Aesthetics and Art Criticism*, 54, 2, 1996

Nahm, M.: 'Sublimity and the moral law in Kant's philosophy' en *Kant Studien* 48, 1956/57, 502-524

Nerval, G.: *Las quimeras*. Trad. Gómez de la Serna. Ed. Júcar

Noel Lapoujade, M.: *Filosofía de la imaginación*. México, Siglo XXI 1988

\_\_\_\_\_: 'Esquematismo y simbolismo en Kant', Relaciones No. 79. Montevideo 1990

Novalis, *Granos de pòlem*. SEP, 1989, Colección Cien del Mundo

Otto, R.: *Lo santo*. Madrid, Alianza 1994

Paz, O.: *Los hijos del limo*. Planeta, 1991

Pereda, C.: 'Lo sublime y la bajeza'. En *Vértigos argumentales*. Barcelona, Anthropos 1994

\_\_\_\_\_: 'Retórica y antiretórica romántica'. En *Figuras del logos*, María Teresa Lopez de la Vieja. México, FCE 1994

Petock, S. J.: 'Kant, beauty and the object of taste' en *Journal of Aesthetics and art criticism* 32, 1973

Platón, *Diálogos*. Gredos, Madrid 1990

Poe, E. A.: *Filosofía de la Composición. El cuervo*. Ed. Coyoacán 1997

Shaper, E. (ed.): *Pleasure, preference & Value. Studies in philosophical aesthetics*. Cambridge University Press 1983

Schiller, F.: *Sobre la educación estética del hombre*. Madrid, Aguilar 1990

\_\_\_\_\_: 'Sobre lo sublime' en *Escritos sobre estética*. Aguilar 1979

Schopenhauer, A.: *Schopenhauer en sus páginas*. México, FCE 1989. Introducción y notas de Pedro Stepanenko

\_\_\_\_\_: *El mundo como voluntad y representación*. México, Porrúa 1990

\_\_\_\_\_: *La lectura, los libros y otros ensayos*. Madrid, Edaf 1996.

Tournier, M.: *El vuelo del vampiro*. FCE, México 1988

Wasson, Roger G.: *The road to Eleusis. Unsolving the Secrets of the Mysteries*. New York 1978

Wittgenstein, L.: *Tractatus Logicus-Philosophicus*. Ed. Altaya, Barcelona,

1994

\_\_\_\_\_: *Conferencia sobre ética.*

Zammito, J.: *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*. Chicago: University of Chicago Press, 1992

Zecchi, S.: *La belleza*. Tecnos 1994