

# Lo Sublime y lo feo: Paralelismos convergentes

por Adriana Rogliano\*

## RESUMEN

Con la modernidad, vemos surgir las nociones de sublimidad y de fealdad como categorías estéticas.

Introducida, en el siglo I, por Longino, tras las sucesivas traducciones, resurge un interés inusitado por profundizar la noción de sublimidad que el retórico aplicara al ámbito del discurso y lo que naciera para el arte de la palabra sería extendido a todas las artes.

La cuestión de lo feo, aunque planteada desde la antigüedad, en forma análoga, alcanza su más alta cota a partir del arte y la estética moderna y crece vertiginosamente hasta nuestros días.

Así, el redescubrimiento del concepto de sublimidad y la atención prestada por los filósofos del arte a lo feo parecen haber recorrido trayectos paralelos que —prescindiendo del quinto postulado de euclidiano— se encuentran en el pensamiento estético del siglo XX.

Procuraremos, a continuación, desplegar los procesos que condujeran, del desarrollo paralelo de estos conceptos, a su inevitable encuentro.

**Palabras claves:** categoría estética, sublime, feo, modernidad, vanguardias

## ABSTRACT

*With modernity, we see the emergence of the notions of sublimity and ugliness as aesthetic categories.*

*Introduced, in the first century by Longinus, after the successive translations, an unusual interest reappears to deepen the notion of sublimity that rhetoric applied to the field of discourse and what was born for the art of the word would be extended to all the arts.*

*The question of the ugly, although raised from antiquity, in an analogous way, reaches*

\* Universidad Nacional de La Plata; Profesora de Filosofía; arogliano@gmail.com

*its highest level from modern art and aesthetics and grows vertiginously until our days.*

*Thus, the rediscovery of the concept of sublimity and the attention paid by the of art philosophers to the ugly seem to have traveled parallel paths that - apart from the fifth postulate of Euclidean - are found in the aesthetic thought of the twentieth century.*

*We will try, then, to with unfolding processes that will lead, from the parallel development of these concepts, to its inevitable meeting.*

**Keywords:** *aesthetic category, sublime, ugly, modernity, avant-garde.*

## 1. Nacimiento y evolución del concepto de sublimidad

### 1.1. Longino y la retórica sublime

Procedente del latín *sublimis*, recordemos que se entiende por *sublime* a 'lo elevado, alto', aunque su definición y sentido moderno no queda precisado hasta el siglo XVIII (Corominas, 1987, p. 545).

En el tratado *De lo sublime*, el retórico Longino introduce este concepto en el ámbito del arte retórico.

... las cosas o pasajes sublimes son como una especie de eminencia o excelencia del discurso; y los más grandes entre los poetas y prosistas no por otro motivo que éste lograron sobresalir entre todos y arrojaron con la eternidad sus propios hechos gloriosos.

Las cosas sublimes, en efecto, no llevan a los oyentes a la persuasión, sino al éxtasis. Siempre y en todas partes, lo admirable unido al pasmo o sorpresa, aventaja a lo que tiene por fin persuadir o agradar. Pues que algo sea convincente en la mayoría de los casos depende de nosotros. Esas cosas, en cambio, confiriendo [al lenguaje] un poder y una fuerza invencible se imponen totalmente al oyente. (1972, I, 3, 4)

Si bien Longino presenta la sublimidad cual resultante de la manifestación del ser del orador, de modo que no puede aspirar a lo sublime quien posea un espíritu mezquino y pensamientos y hábitos bajos, la resalta, a la vez, como un logro del discurso. Se ha de exponer, mediante palabras y giros de lenguaje elevado, temas igualmente elevados. De tal modo, el lenguaje sublime proviene tanto de la naturaleza como del arte.

Aunque lo sublime surge de *la resonancia o eco de un alma grande*, la disposición de las figuras, la nobleza en la expresión y el tono, son producto de la formación y el estudio.

Lo sublime se caracteriza por una pasión extrema que produce en quien lo percibe una pérdida de la racionalidad, una filiación total con el proceso creativo del artista y gran placer estético. Aunque también puede llegar a producir dolor en vez de placer.

Longino distingue cinco causas de lo sublime que clasifica en dos tipos: las causas innatas y las causas técnicas. Son causas innatas: el talento del poeta para concebir grandes pensamientos y la pasión vehemente y entusiasta. A través de esta fuerza, el poeta trasciende la simple acción de comunicar hechos, de manifestar deseos y sentimientos. Las causas técnicas, en cambio, son: la formación de figuras (figura de pensamiento y de dicción); la expresión noble y la grandeza del estilo.

El verdadero poeta no pretende persuadir; dotado de una fuerza arrebatadora, conduce al espectador al éxtasis.

## 1.2. Lo feo como negatividad y privación

El nombre *feo* procede del adjetivo *foedus, foeda, foedum*, cuyo significado es 'vergonzoso, repugnante' (Corominas, 1987, p. 271).

Leemos en un artículo respecto de la cultura helena:

Los griegos fueron los primeros en enfrentarse a la fealdad y a la perversidad. Su mitología es un vasto catálogo de crueldades: Tántalo cuece a su hijo Pélope y se lo ofrece en un banquete a los dioses, Agamenón sacrifica a su hija Ifigenia para aplacar la ira divina, Atreo ofrece la carne de sus hijos a su hermano Tiestes. Seres bellos que realizan acciones 'feamente' atroces. Y seres que violan las leyes de las formas naturales: las Sirenas, pajarracos rapaces (distintas a las hermosas mujeres con cola de pez inventadas por una tradición posterior); la Esfinge, de rostro humano en un cuerpo de león; el Minotauro, con cabeza de toro en un cuerpo humano. Tersites, un personaje que aparece en la *Ilíada* era bizco, cojo y sus hombros encorvados se le juntaban en el pecho. Tenía, además, la cabeza puntiaguda y el pelo escaso. Su repugnancia física —y también moral— fue sin embargo representada bellamente por Homero. (Eco, 2008)

Desde la perspectiva metafísica, lo feo se corresponde con el no-ser, en el sentido absoluto de Parménides o relativo de Platón.

En el *Hippias Mayor* (1981, 289e), Platón se refiere indirectamente a la fealdad como a una noción análoga, en tanto se reconoce en la variedad de los seres cierta belleza; en *Banquete* (1988a, 200a-212e), establece un intermedio entre lo bello y lo feo al tratar de la naturaleza de Eros y, en *Parménides* (1988b, 130a-e), cuando se plantea la posible existencia de ideas de cosas feas.

A su vez, Aristóteles, en su *Poética* (1974, 1448b), considera lo cómico una especie de lo feo. Pero distingue entre lo feo en la realidad de lo feo artístico. Esto último sería una mala realización o ejecución de una obra cuyo objeto por representar nos resulta repulsivo. De modo que lo feo real puede agradar si se lo representa bellamente. Y este juicio predominó en todo el arte posterior. U. Eco lo considera "un principio que sería universalmente aceptado a lo largo de los siglos" (2007, p. 30).

Plotino asocia lo feo con la materia, lo que se halla lejos del Bien y del Nous, por lindar con el no-ser. Tanto en sentido metafísico como estético, es lo carente de forma, que para este filósofo, nace del interior del alma.

Porque todo lo informe, como que es susceptible por naturaleza de conformación y de forma, si no participa en una razón y en una forma, es feo y queda fuera de la Razón divina. Y ésta es la fealdad absoluta. (1982, pp. 278-279)

Referido a la ética, se aplica a la dimensión irascible y apetitiva inferior del alma y la sumerge en el vicio.

Intemperante e injusta, plagada de apetitos sin cuento, inundada de turbación, sumida en el terror por cobardía y en la envidia por mezquindad y de bajeza, tortuosa de arriba abajo, amiga de placeres no puros, viviendo una vida propia de quien toma por placentera la fealdad de cuanto experimenta a través del cuerpo. (1982, p. 284)

### 1.3. Los aportes de la estética cristiana

Si bien la mitología griega narraba la existencia de seres horrendos por su monstruosidad —harpías, medusa, sátiros, grifos, etc.— y

actos horripilantes —tales como los que aparecen en la tragedia—, y aunque la plástica helenística se había inclinado por la representación del *pathos* antes que la serenidad clásica —efigies de soldados heridos y moribundos y sacrificios sangrientos—, no concibieron la existencia de dioses sometidos a brutales padecimientos. Las figuraciones del Dios, torturado y sufriente no cabía, pues, en sus representaciones. El dramatismo de la muerte de Cristo hubiera sido incompatible con la sensibilidad griega. En las *Lecciones de estética* de Hegel, refiriéndose a la Pasión de Cristo, se lee:

... este mundo representado en el arte difiere en el más alto grado del ideal clásico. Cristo flagelado, coronado de espinas, llevando su cruz al lugar del suplicio, expirando en los largos tormentos de una muerte llena de angustias y de sufrimientos, no se deja representar bajo los rasgos de la belleza griega; lo que ha de expresarse es la grandeza de la santidad, la profundidad del sentir, el dolor infinito, la calma en el sufrimiento [...] en cuanto a los enemigos, que se declaran contra Dios, que lo ultrajan, le crucifican, son representados como interiormente malos; y la representación de la perversidad interior, del odio contra Dios trae consigo, como consecuencia, en la expresión exterior, la ferocidad, la barbarie, la rabia impresa en estas fisonomías. En todos estos respectos, aparece aquí, en oposición a la belleza clásica, la fealdad como elemento necesario. (2008, p. 307)

El profeta Isaías ya había vaticinado que el Mesías no sería un hombre hermoso y el padre de la Iglesia Justino afirmaba que Jesús no era bello de aspecto. San Agustín, por su lado, hace hincapié en que Cristo asumió la fealdad para devolver la dignidad a una humanidad deformada por el pecado.

Respecto del mundo, se observa que este se presenta a la mirada humana como un espectáculo superlativamente bello cuya fugacidad e inevitable caducidad producen gran melancolía (el fomento del desapego tiene este origen). De ello, nos dice E. de Bruyne, se extraen dos conclusiones paradójicas: hay que vivir apuntando a la contemplación inteligible (San Bernardo); “es místicamente preferible considerar las formas feas” (Hugo de San Víctor).

De ello, nos dice E. de Bruyne, se extraen dos conclusiones paradójicas: hay que vivir apuntando a la contemplación inteligible (San

Bernardo); “es místicamente preferible considerar las formas feas” (Hugo de San Víctor).

Lo feo es aún más bello que lo bello. Pues es más fácil encontrar la belleza de Dios, en las formas feas que en las apariencias bellas. Lo feo capta nuestra atención, lo feo no nos permite detenernos en su fealdad. Nos obliga a salir de él, a superarlo, en tanto que lo bello nos invita a sumergirnos olvidando que es limitado. La emoción de lo bello es terrestre, la de lo feo, ascensional. (E. de Bruyne, 1994, p. 165)

La impresión de la vida es el criterio de belleza como de fealdad, agrega E. de Bruyne:

La Edad Media es tan sensible al realismo de la fealdad, como al idealismo de la belleza el uno al describir una cabeza gesticulante, ‘bella en su horror, admirable en su ferocidad, infundiendo tal espanto, que resulta digna de admiración’, el otro recordándonos con una melancolía romántica las antiguas estatuas de la mitología, ‘más bellas que los dioses y que las formas que la naturaleza ha reproducido en la realidad’. (1994, p. 235)

La alegoría y la épica proporcionarían el tema de la lucha entre el bien y el mal, el cual fuera recurrente también en la plástica. Así Prudencio, el primer poeta cristiano, con un fin eminentemente didáctico, en su *Psychomachia* (siglo IV) presenta a los vicios y las virtudes entablando un duro combate. En esta línea, Honorio de Autun —discípulo de San Anselmo— en el capítulo “De lo bello espiritual” de su *De Gemma Animae*, también hace referencia a ese símil de la batalla espiritual.

No faltarían tampoco las representaciones de figuras diabólicas monstruosas, compuestos de seres múltiples, diversos y horripilantes, para contraponerlos a la unidad y unicidad de Dios (el que Es).

## 2. Reinterpretación de Longino

### 2.1. El aporte de Addison

Si bien fue el humanista Francesco Robortello (1516-1567) quien rescató del olvido el concepto de lo *sublime* con la publicación de la obra de Longino (Basilea, 1554), la traducción al francés realizada

por Nicolás Boileau en 1674 no solo actualizó el tema y su relación con lo bello, sino que lo sublime se convirtió en una categoría estética ineludible para los teóricos de los siglos xvii y xviii.

Y fue precisamente J. Addison quien marcara el despuntar de la estética moderna y la recuperación del concepto de sublimidad en *Los placeres de la imaginación* (1712).

Addison extiende a la vista el placer que incita a la imaginación.

Yo juzgo que todos ellos dimanar de la vista de alguna cosa grande singular o bella [...]. Por grandeza entiendo no solamente el tamaño de un objeto peculiar, sino la anchura de una perspectiva entera considerada como una sola pieza. A esta clase pertenecen las vistas de un campo abierto, un gran desierto inculto, y las grandes masas de montañas, riscos y precipicios elevados, y una vasta extensión en que no nos hace tanta sensación la novedad o la belleza de estos objetos como aquella especie de magnificencia que se descubre en estos portentos de la naturaleza [...]. Los ojos tienen campo para espaciarse en la inmensidad de las vistas, y para perderse en la variedad de objetos que se presentan por sí mismos a sus observaciones. (1991, pp. 138-139)

Y agrega luego esta observación:

A la verdad en un objeto puede encontrarse una cosa tan terrible y ofensiva que el horror y el disgusto que excita supere al placer que resulta de su grandeza, novedad o belleza. Pero aun entonces acompañará a este horror y disgusto una mezcla de placer proporcionada al grado en que sobresalga y predomine alguna de estas cualidades. (1991, pp. 138-139)

Si el placer es efecto de la presencia de la grandeza de lo bello, el placer acompañado de “horror y disgusto” es el efecto propio de lo sublime.

Pero también resulta que la *grandeza* tanto como el *horror y disgusto*, si bien proceden del contacto con objetos, son apreciaciones propias del sujeto observado.

Se abre así un nuevo modo de enfrentarnos con las cuestiones estéticas, una perspectiva distinta.

## 2.2. Lo sublime según Burke y Kant

Ahora nos encontramos con el proceso de subjetivación de la belleza y la sublimidad, pues ambas son descritas como sentimientos.

La *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756), de E. Burke, es una obra de relevancia histórica sobre este tema.

Luego de referir cómo la cuestión del gusto no acepta uniformidad, ni tampoco la verdad proporcionada por el cocimiento afecta a la verosimilitud propuesta por el arte, tras examinar los sentimientos de placer y dolor y analizar las pasiones asociadas a lo sublime, encuentra la diferencia con lo bello. El asombro, afirma, “es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto”; a ello se unen el temor, la oscuridad, la vacuidad, la soledad, el silencio.

El pensador inglés establece el contraste entre lo sublime y lo bello.

Así como el sentimiento de lo bello se identifica con el agrado, dice, el de lo sublime apunta indefectiblemente a:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. (Burke, 2005, p. 66)

En tanto que lo bello prefiere lo pequeño, lo sublime se muestra en lo grande, vasto y magnífico.

Los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande áspero y negligente; la belleza debería evitar la línea recta [...] lo grande en muchos casos ama la línea recta [...] la belleza no debería ser oscura, lo grande debería ser oscuro y opaco; la belleza debería ser ligera y delicada, lo grande debería ser sólido e incluso macizo. (2005, pp. 160, 161 y ss.)

Mas solo es posible la contemplación de los objetos y hechos sublimes si no nos amenazan por su proximidad o inminencia.



Acerca de la fealdad, Burke subraya que es lo opuesto a lo bello, que siendo compatible con lo sublime, no es una idea sublime, “a menos que estuviera unida a cualidades como la que excitan un fuerte terror” (2005, p. 154).

Como sabemos, Kant concuerda con Burke en considerar que lo bello y lo sublime son sentimientos. En el ensayo *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), Kant, al analizar la cuestión respecto de la grandeza y profundidad de lo sublime, repite los conceptos de Burke. Lo sublime, dice, es “lo que es absolutamente grande” que sobrecoge el espíritu del espectador y causa un agrado unido al terror.

La noche es sublime, el día es bello. En la calma de la noche estival, cuando la luz temblorosa de las estrellas atraviesa las sombras pardas y la luna solitaria se halla en el horizonte, las naturalezas que poseen un sentimiento de lo sublime serán poco a poco arrastradas a sensaciones de amistad, del desprecio del mundo y de eternidad [...] Lo sublime *conmueve*, lo bello encanta. [...] Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres, a veces le acompaña cierto terror o también melancolía, en algunos casos meramente un asombro tranquilo y en otros un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo *sublime terrorífico*, a lo segundo, lo *noble*, y a lo último *magnífico*. Una soledad profunda es sublime pero de naturaleza terrorífica. (Kant, 1997, pp. 13-14)

Así, lo bello es una tranquila contemplación, un acto reposado, mientras que la experiencia de lo sublime agita y mueve el espíritu, causa temor, pues sus experiencias nacen de aquello que es temible, y se convierte en sublime a partir de la inadecuación de nuestras ideas con nuestra experiencia. De tal manera que, para sentir lo sublime a diferencia del sentir lo bello, es menester la existencia de cierta cultura: el hombre rudo, dice Kant, ve atemorizante lo que para el culto es sublime. El poderío de esta experiencia estética invoca nuestra fuerza, y la naturaleza es sublime porque eleva la imaginación a la presentación de los casos en que el ánimo puede hacer para sí mismo sensible la propia sublimidad de su destinación, aún por sobre la naturaleza.

Para Kant, lo sublime es la ilimitación de magnitud o de fuerza; así como la belleza es forma, es lo finito y limitado, lo sublime es lo informe, la infinitud.

Sublime llamamos lo que es absolutamente grande. Ser grande, empero, y ser una magnitud, son conceptos totalmente distintos. (Kant, 1991, p. 139).

Por lo tanto, ha de llamarse sublime no al objeto, sino la disposición del espíritu, mediante una cierta representación que ocupa el Juicio reflexionante. (Kant, 1977, pp. 190-191)

La belleza comporta gusto, lo sublime atracción. La sublimidad es, en cierto modo, el punto donde la belleza pierde las formas, un superlativo de la belleza. Lo sublime es “aquello absolutamente grande”, aquello no imaginable. Es lo que gusta inmediatamente pero por la resistencia que opone al interés de los sentidos: una música muy alta, un sabor muy fuerte, un olor muy intenso. Kant distinguió un sublime “matemático” (del intelecto) y de otro “dinámico” (de los sentidos) o del poder; el matemático se opone a la comprensión, mientras que el dinámico puede amenazar nuestra integridad física (por ejemplo, una tormenta de mar).

La representación matemática de la magnitud inconmensurable del universo, las consideraciones de la metafísica acerca de la eternidad, de la Providencia, de la inmortalidad de nuestra alma, contienen un cierto carácter sublime [...]. En las cualidades morales, sólo la verdadera virtud es sublime. (1997, p. 23)

Por lo que se refiere al arte, Kant afirma:

La *tragedia* se distingue, en mi sentir, principalmente de *comedia* en que la primera excita el sentimiento de lo sublime y la segunda el de lo bello. En la primera se nos muestra magnánimo sacrificio en aras del bien ajeno, la decisión audaz y la fidelidad probada. El amor es en ella melancólico, delicado y lleno de respeto; la desdicha de los demás despierta en el espectador sentimientos compasivos y hace latir su corazón con desdichas extrañas. Nos sentimos dulcemente conmovidos y vemos íntimamente la dignidad de nuestra naturaleza. La comedia, en cambio, presenta sutiles intrigas, confusiones asombrosas, gentes despiertas que saben salir del apuro, tontos que se dejan engañar, bromas y caracteres ridículos. El amor no es aquea tan triste, sino alegre y confiado. (1997, pp. 18-19)

En la *Crítica del juicio estético* (1790), retoma Kant el tema.

Sublime, es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña [...] es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos. (1977, pp. 151-152)

Y agrega:

El análisis de la sublimidad implica una división que no era necesaria en el de la belleza, entre lo sublime matemático y lo sublime Dinámico. El sentimiento de la sublimidad está caracterizado por una emoción conectada con nuestra estimación del objeto, mientras que el gusto por la belleza debe encontrar y mantener la mente en tranquila contemplación. Pero dado que lo sublime nos place, esa emoción debe estimarse como si estuviera adaptada [como si nuestras facultades estuvieran adaptadas al objeto o viceversa].

[...]

Cuando consideramos la Naturaleza como dinámicamente sublime, nuestra idea de ella debe ser temible [...]. Sin embargo, podemos considera temible un objeto sin temerlo, si lo estimamos de modo que imaginamos en circunstancias en que podríamos decidir resistirlo, y que entonces toda resistencia fue vana.

[...]

Lo sublime matemático es aquello en comparación con lo cual todo lo demás es pequeño [...]. Así considerado, nada que puede ser objeto de los sentidos ha de llamarse sublime. Nuestra imaginación se esfuerza en avanzar hacia la finitud, pero nuestra razón pide una razón, pide una totalidad completa como una idea a realizarse. Así el mero hecho de nuestra capacidad de medir objetos sensibles sea inadecuada a esa idea, despierta el sentimiento de un poder en nosotros superior al sentido [...]. Una cosa es sublime si la mera capacidad de pesarla es prueba de una capacidad mental que sobrepasa todos los criterios de los sentido. (1977, pp. 151-152)

### 2.3. Lo sublime en la estética poskantiana

Luego de Kant, Schiller se ocupó de la cuestión de la sublimidad en dos obras: *De lo sublime* (1793) y *Sobre lo sublime* (1801), coincidiendo y diferenciándose respecto del enfoque del maestro de Königsberg.

### Schiller define así el concepto:

Llamamos *sublime* un objeto, ante cuya representación nuestra naturaleza sensible siente sus límites; nuestra naturaleza racional, empero, su superioridad, su exención de límites; un objeto, al que no podemos resistir, pues, físicamente, pero sobre el cual nos elevamos moralmente, pero sobre el cual nos elevamos moralmente, es decir, por medio de ideas.

Sólo como seres sensibles somos dependientes, como seres racionales somos libres.

El objeto sublime nos hace sentir, primeramente, nuestra dependencia como seres naturales, al par que nos hace conocer, en segundo lugar, la independencia que, como seres racionales, sustentamos ante la Naturaleza, tanto dentro como fuera de nosotros. Somos dependientes en cuanto algo fuera de nosotros contiene la causa por la que algo llega a ser posible en nosotros. Mientras la naturaleza exterior guarda conformidad con las condiciones bajo las cuales algo llega a ser posible en nosotros, no podemos sentir nuestra dependencia. Si queremos llegar a tener conciencia de ésta debe uno representarse la naturaleza en pugna con aquello que, siendo para nosotros necesario, sólo es posible, sin embargo, gracias a su intervención, o lo que es lo mismo, debe hallarse en una relación antagónica frente a nuestros impulsos. Lo cierto es que todos estos, lo que actúan en nosotros como seres sensibles, pueden reducirse a dos fundamentales. Primeramente, alienta en nosotros el impulso de mudar nuestro estado, de exteriorizar nuestra existencia, de ser activos, todo lo cual lleva a procurarnos representaciones, por lo que puede denominárselo impulso de representación o impulso de conocimiento. En segundo lugar, poseemos el de conservar nuestro estado, el de prolongar nuestra existencia: el llamado instinto de conservación. El impulso de representación atañe al conocimiento, el de conservación a los sentimientos y, por lo tanto, a las percepciones internas de la existencia. Por obra de estos dos impulsos nos encontramos pues en una doble dependencia respecto de la Naturaleza. La primera se nos vuelve perceptible cuando la Naturaleza nos priva de las condiciones bajo las cuales llegamos a los conocimientos; la segunda, cuando contradice las condiciones bajo las cuales nos es posible prolongar nuestra existencia. Así también afirmamos, por nuestra razón, una doble independencia respecto de la Naturaleza: primero, en tanto que (en lo teórico) ascendemos por sobre las condiciones que nos impone la Naturaleza y podemos pensar más que lo que conocemos; segundo, en tanto que (en lo práctico) pasamos

por alto esas condiciones y podemos, mediante nuestra voluntad, contrariar nuestra concupiscencia. Un objeto en cuya percepción experimentamos lo primero, es grande en sentido teórico, sublime en relación con el conocimiento. Un objeto que nos hace sentir la independencia de nuestra voluntad, es grande en sentido práctico, sublime en relación con el carácter. (2016a, p. 165)

Cabe decir que Schiller distingue tres fases de lo sublime: lo “sublime contemplativo”, en el que el sujeto se enfrenta al objeto que es superior a su capacidad; lo “sublime patético”, en que pelagra la integridad física; y la “superación de lo sublime”, cuando el hombre vence moralmente, porque es superior en lo intelectual.

Schiller conduce la teoría de lo sublime, como en general todo el núcleo de su pensamiento, a una *teoría de la libertad*. La libertad, perteneciente al ámbito moral, se sobrepone en nosotros a la naturaleza restrictiva. La libertad pertenece al reino de lo humano. El espíritu libre sobrepuja a la naturaleza. La imaginación logra lo que la naturaleza niega. El arte manifiesta la capacidad liberadora de la imaginación. Mediante la imaginación me libero de las ataduras de mis limitaciones corporales naturales. Él poder liberador del arte asume en la formación del espíritu humano la etapa preparatoria indispensable para alcanzar el estadio moral, el mundo de la libertad.

El artista romántico percibe su propio ser en cuanto creador y, por tanto, vive en éxtasis de libertad; anhela desvincularse de toda normatividad. Es una prerrogativa que se arroga para la vida y el arte. Respecto de la vida el impulso del sentimiento arrasa con las conveniencias que le muestra la razón y la sociedad consagra; respecto del arte se desvincula de la normatividad del contenido y de forma. Es el revolucionario por excelencia.

En el segundo texto: *Sobre lo sublime*, Schiller describe el sentimiento de sublimidad como mixto:

Es la composición de un estado aflictivo, que en su grado máximo se manifiesta como un estremecimiento, y de un estado dichoso, que puede acrecentarse hasta el arrobamiento, y que, aun cuando no sea en rigor un placer, las almas delicadas prefieren sobremodo a todo placer. Este vínculo de dos sensaciones contradictorias en un sentimiento único acredita de manera irrefutable nuestra autonomía moral [...].

Lo sublime nos procura, pues, una salida del mundo sensible, donde lo bello se holgaría de tenernos siempre prisioneros. No poco a poco (pues no hay transición gradual alguna de la dependencia a la libertad), sino de repente y mediante un sacudión, lo sublime arranca al espíritu independiente de la red con que la sensibilidad sutil lo ciñera y que tanto más firmemente lo ata y lo traba cuanto más transparentes son los hilos con que ha sido tejida. Aun cuando sea mucho lo que esa sensibilidad, por la influencia imperceptible de un gusto muelle y delicado, haya ganado sobre el hombre; aun cuando ataviada con el velo seductor de la belleza espiritual haya logrado abrirse paso arteramente hacia el sitio más recóndito de la legislación moral y envenenar allí, en su misma fuente, la santidad de las máximas, también es verdad que a menudo una sola emoción sublime basta para desgarrar ese tejido del embuste, para devolver de golpe toda su elasticidad al espíritu encadenado, para brindarle una revelación acerca de su verdadero destino e imponerle, siquiera por un momento, el sentimiento de su dignidad. (2016b, pp. 194, 197-198)

Lo sublime, como lo bello, se encuentra derramado pródigamente por doquier en la Naturaleza íntegra, y todos los hombres cuentan con la capacidad para sentir lo uno y lo otro; pero el germen correspondiente se desarrolla de manera desigual, y es mediante el arte como ha de estimularse. Ya el fin propio de la Naturaleza comienza por hacernos correr hacia el encuentro con la belleza, cuando todavía rehuimos lo sublime, pues en la infancia es la belleza nuestra guardiana y quien debe conducirnos para mudar en pulimento interior lo basto del estado natural. Pero aun cuando ella sea desde luego nuestro primer amor y aun cuando lo primero que se desarrolle en nosotros sea nuestra capacidad para apreciarla, lo cierto es que la Naturaleza ha tomado sus recaudos para que tal capacidad madure lentamente y para que primero aguarde, a fin de lograr su desarrollo pleno, el perfeccionamiento del entendimiento y del corazón. (2016b, pp. 198)

El pensamiento romántico alemán sobre lo sublime propiamente dicho, tras Herder, se despliega con Schleiermacher, Schelling, Jean Paul Richter y Hegel.

Hegel, que acepta la base kantiana, la somete al devenir histórico y traslada lo sublime al mundo originario del arte simbólico, anterior a la cultura clásica griega. Esto ha de entenderse, sobre todo, en razón de que el arte, como la religión, queda confinado al pasado y

constituye una realidad conclusa, es decir, sin futuro, a diferencia de lo propuesto por Kant, referible tanto al pasado como al futuro.

Será Schopenhauer quien en su *El mundo como voluntad y representación* (1819) establezca las etapas intermedias que irían desde lo bello hasta lo más sublime. Para este filósofo, el sentimiento de lo bello nace simplemente de la observación de un objeto benigno. El sentimiento de lo sublime, en cambio, es el resultado de la observación de un objeto maligno de gran magnitud, que podría destruir al observador. Las fases entre uno y otro sentimiento serían por tanto las siguientes:

Esa propiedad la tiene ante todo la naturaleza bella, que hasta al más insensible le saca al menos un efímero placer estético: es tan llamativo cómo en especial el mundo de las plantas invita y de algún modo obliga a la consideración estética, que podríamos relacionar esa facilidad con el hecho de que tales seres orgánicos no son, como los cuerpos animales, objetos inmediatos de conocimiento, por lo que necesitan un individuo ajeno dotado de entendimiento para salir del mundo de la voluntad ciega y entrar en el de la representación; de ahí que, por así decirlo, anhelan esa entrada para conseguir al menos mediatamente lo que inmediatamente les es negado. Por lo demás, dejó en suspenso esos pensamientos osados y quizá rayanos en el entusiasmo, ya que solo un examen de la naturaleza muy profundo y entregado los puede inspirar o justificar. Mientras esa disposición de la naturaleza, esa significatividad y claridad de sus formas desde las cuales nos abordan las ideas individualizadas en ellas, sea lo que nos saque del conocimiento de meras relaciones servil a la voluntad y nos instale en la contemplación estética elevándonos a sujeto involuntario del conocimiento, será simplemente lo bello lo que actúe en nosotros y el sentimiento de la belleza lo que se suscite.

[...]

Incluso la bóveda celeste, cuando se la considera sin reflexión, actúa del mismo modo que aquella bóveda de piedra y no en sus dimensiones verdaderas sino aparentes. — Algunos objetos de nuestra intuición suscitan la impresión de lo sublime porque, tanto debido a su magnitud espacial como a su antigüedad, es decir, a su duración temporal, frente a ellos nos sentimos reducidos a la nada y, no obstante, disfrutamos el placer de verlos: ese es el caso de las montañas muy altas, las pirámides de Egipto y las ruinas colosales de la remota Antigüedad.

Nuestra explicación de lo sublime puede también trasladarse a lo ético, en concreto, a lo que designamos como carácter sublime. También este se debe a que la voluntad no es excitada por los objetos adecuados para hacerlo, sino que el conocer mantiene aquí la supremacía. Por consiguiente, tal carácter considerará siempre a los hombres de manera puramente objetiva y no conforme a las relaciones que pudieran tener con la propia voluntad: por ejemplo, observará sus defectos, incluso su odio y su injusticia hacia él mismo, sin que por su parte se suscite en él el odio hacia ellos; verá su felicidad sin sentir envidia; conocerá sus buenas cualidades sin desear una relación más cercana con ellos”. (Schopenhauer, 2016, pp. 237-238, 243-244)

### **3. La estética romántica y la reivindicación de lo feo: La incursión del pensamiento estético sobre lo feo**

Es sabido que la incorporación de la categoría estética de lo feo caracteriza al arte moderno. Ya Lessing en su *Laocoonte* (1766) se había planteado si le es lícito a la pintura, en tanto arte bella, representar formas feas: “¿Puede la pintura servirse de formas feas para lograr lo ridículo y lo terrible?”. La poesía se vale de ello a fin de lograr un efecto agradable a causa de la temporalidad que la caracteriza, pues debido a la sucesión se desvanece cada punto. Pero en la pintura y las artes plásticas —artes del espacio—, por representar el momento, mantiene sus rasgos aterradores tan fuertes como en la naturaleza (1960, pp. 147-149).

Con la exaltación de las formas libres, el sentimiento sobre la razón, la fantasía y las pasiones, el multiforme movimiento romántico hace su aparición en el escenario de la cultura europea.

En sus albores, Friedrich Schlegel distingue la “poesía moderna” de la “antigua”. La poesía antigua estaría determinada por un fin, y aspira a la belleza, por ello la denomina *objetiva*. La moderna, que en cambio se propone expresar la subjetividad del artista e intenta intranquilizar y estremecer al espectador, la califica de *interesante*. Es así como el concepto de lo bello propio del arte clásico, de una u otra manera, queda invalidado.

Según la nomenclatura utilizada por Schlegel y otros pensadores de su círculo, le adjudicaba el distintivo de *románticos* a poetas me-



dievales, renacentistas y barrocos. Dante, Ariosto, Tasso, Cervantes y, sobre todo, Shakespeare eran considerados por Schlegel poetas románticos, reservándose el nombre de *nueva escuela y modernos* para ellos mismos. Por lo que aquellos supuestos *románticos* habían introducido en la poesía, lo característico, subjetivo e interesante.

Para Hegel, lo feo pasa a convertirse en un momento de lo bello.

Se ha reconocido por diversos pensadores la introducción de la negatividad como rasgo propio del arte moderno. Así como la tradición filosófica entendía lo feo como defecto o privación, esto es, carencia de forma, tanto en sentido metafísico como perceptivo—recordemos la tesis de Plotino— Hegel la correlaciona con lo sublime y lo cómico, esto es, como negación dialéctica de lo bello, y por tanto, la convierte como momento propio.

El profesor de la Universidad Autónoma de Madrid Miguel Salmerón hace notar que la estética británica del XVIII y Kant tomaban lo sublime por una categoría equivalente a *impresionante y desmesurado*, avizorando el Romanticismo.

Hegel hace una identificación de sublimidad y fealdad para referirse a la escala monumental y al animalismo de sus ídolos, a la todavía-no-humanidad de los templos egipcios, símbolo de una religión que no es todavía humana, símbolo de unas formas todavía ineptas e inhábiles para el concepto.

No creo que sea abusivo decir hablar que en Hegel podemos ver un arte feo (el simbólico), un arte bello (el clásico) y un arte ya no bello (el romántico). El arte simbólico es feo por no ser todavía humano. Por su parte el romántico, que arranca con el arte paleocristiano, ya no es bello, por haber dejado de ser humano. Por ejemplo la no belleza de las crucifixiones pintadas por maestros alemanes posteriores a Van Eyck, es una fealdad de ejecución como sintomática de la paulatina toma de conciencia de que lo divino no es lo humano (G. W. F. Hegel 2007, p. 641).

En ese sentido Hegel subvierte la interpretación de lo feo de la estética moderna. Para los modernos lo feo es sinónimo de modernidad y de apertura, para Hegel lo *ya-no bello* es sinónimo del fin del arte. (Salmerón, 2010, p. 356)

Con el prefacio a su drama *Cromwell* (1827), Víctor Hugo compone lo que se considera verdadero manifiesto del arte romántico. Para

el poeta, lo sublime y lo feo se conjugan, en tanto que lo feo, introducido por el pensamiento cristiano, constituye un aspecto variado de lo real y verdadero casi suprimido por el mundo clásico.

En tanto que lo bello es uno, lo feo es múltiple. “Lo bello no tiene más que un tipo, lo feo tiene mil” reza la célebre expresión de V. Hugo (2003, p. 10). Lo grotesco, lo feo multiforme, cargado de vicios y pasiones, se presenta unas veces risueño y otras como fealdad moral.

Es porque lo bello, humanamente hablando, sólo es la forma considerada en su expresión más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con nuestra organización; por eso nos ofrece siempre conjunto completo, pero restringido. Lo que llamamos lo feo, por el contrario, es un detalle de un gran conjunto que no podemos abarcar y que se armoniza, no con el hombre, sino con la creación entera; por eso nos presenta sin cesar aspectos nuevos, pero incompletos. (Hugo, 2003, p. 10)

Lo que Hugo llama *poesía nueva* producirá personajes sublimados, plenos de gracia, como las desdichadas heroínas de Shakespeare Julieta, Ofelia, Desdémona...

... en la *poesía nueva*, mientras que lo sublime representa el alma tal como ella es, purificada por la moral cristiana, lo grotesco representa el papel de la humana estupidez. El primer tipo, desprendido de toda liga impura, estará dotado de todos los encantos, de todas las gracias y de todas las bellezas, y llegará un día en que cree a Julieta, a Desdémona y a Ofelia. El segundo tipo representará todo lo ridículo, todo lo defectuoso y todo lo feo. En esta división de la humanidad y de la creación, a él le corresponderán las pasiones, los vicios y los crímenes; será injurioso, rastrero, glotón, avaro, pérfido, chismoso e hipócrita; será más tarde Yago, Tartufo, Basilio, Poionio, Harpagón, Bartolo, Falstaff, Scapín y Fígaro. Lo bello no tiene más que un tipo, lo feo tiene mil. Es porque lo bello, humanamente hablando, sólo es la forma considerada en su expresión más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con nuestra organización; por eso nos ofrece siempre conjunto completo, pero restringido. Lo que llamamos lo feo, por el contrario, es un detalle de un gran conjunto que no podemos abarcar y que se armoniza, no con el hombre, sino con la creación entera; por eso nos presenta sin cesar aspectos nuevos, pero incompletos. (Hugo, 2003, p. 10)

Sería Karl Rosenkranz quien, hacia la mitad del siglo XIX, escandalizara a los lectores cultos con su entonces audaz *Estética de lo feo* (1853). Una contradicción *ab limina*, pues desde su fundador Baumgarten —casi cien años antes— había afirmado que esta disciplina debía tener por objeto primero a la belleza.

Lo feo no aparece, para Rosenkranz, como una ausencia de lo bello; tampoco lo que no bello es necesariamente feo. Lo feo no es, por lo tanto, la ausencia de lo bello, sino un concepto relativo a lo bello como su negación. Vale decir que, si lo bello no fuera, no podría ser lo feo que existe únicamente como negación de aquel.

Por su convicción hegeliana, Rosenkranz considera a lo feo un término antitético de lo bello. Así, lo bello constituye la tesis (positividad) y lo feo la antítesis (negatividad). Se trata de un enfrentamiento dialéctico y no ontológico, como lo presentaba el pensamiento antiguo. Lo feo, pues, está en contradicción necesaria con lo bello. Cabe, pues, una síntesis superadora de lo bello y lo feo, y esta es la comicidad: “de esta conciliación nace una infinita serenidad que nos lleva a la sonrisa y a la risa” (Rosenkranz, 1992, p. 25).

Características de lo feo son, según Rosenkranz, la amorfia, la asimetría, la desarmonía y la incorrección.

Cierto que Rosenkranz no encara todas las manifestaciones de lo feo como se entienden hoy día. Su visión es más restringida, pero, aun así, su mérito radica en el haber abordado la reflexión filosófica sobre lo feo reconociendo su relevancia en el arte como categoría estética.

Que lo feo pueda gustar parece un contrasentido, como si el enfermo o la maldad suscitaran placer. Sin embargo, es posible, ya sea en un modo sano o en un modo enfermo. En modo sano, cuando lo feo se justifica como necesidad relativa en la totalidad de una obra de arte y es superado por el efecto contrario de lo bello. (Rosenkranz, 1992, p. 43)

Lo feo en el arte, sin embargo, siempre está supeditado a lo bello, así como lo solamente bello, en ausencia del componente feo o malo, cae en la superficialidad, tal como sucede con el rococó. “Entonces, no es lo feo aquello que determina nuestro placer, sino lo bello que supera su negación”.

Y observa sagazmente:

En modo patológico, cuando una época está física y moralmente corrupta, le falta la fuerza para concebir la belleza auténtica pero simple y quiere, además, disfrutar en el arte lo picante de la frivolidad y de la corrupción. Una época así, ama los sentimientos mixtos, que manifiestan una contradicción con el contenido. Para excitar los nervios obtusos se combinan lo inaudito, lo disparatado y lo repugnante en grado extremo. (Rosenkranz, 1992, p. 43)

Los ejemplos literarios y de las artes visuales se multiplican de la mano de los creadores románticos. Mary Shelley, Lord Byron o William Wordsworth, Herman Melville (1851), Nathaniel Hawthorne, V. Hugo (*El hombre que ríe*, 1869), Oscar Wilde (1890), autores de la talla de Edgar Allan Poe —considerado como el creador del género de terror— (*La casa de Usher*, 1839), con la novela gótica y el llamado “Romanticismo oscuro” (*Dark romanticism*); Bram Stoker (1897).

Personajes y situaciones se tornarán paradigmáticos para suscitar y manifestar simultáneamente, repulsión, terror y agrado. Inveniones como el jorobado de Notre Dame, y sobre todo Gwynplaine; Frankenstein, Dorian Grey, Drácula...

En las artes visuales los grabados caricaturescos en periódicos y litografías, en que destaca Goya con los aguafuertes y aguatinas *Los caprichos* (1793-96), la serie de aguafuertes *Los desastres de la guerra* (1810-1815), *Los fusilamientos del 2 de mayo* y sobre las pinturas negras.

Acerca de los caprichos, Baudelaire escribió:

Goya es siempre un gran artista, a menudo tremendo. Aúna a la alegría, la jovialidad, a la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes, un espíritu mucho más moderno, o al menos que ha sido mucho más buscado en los tiempos modernos, el amor a lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, los espantos de la naturaleza y de las fisonomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias. Es curioso que este espíritu que sigue al gran movimiento satírico y demoledor del siglo diez y ocho... es curioso que ese execrador de monjes haya soñado tanto con brujas, sabbat, maleficios, niños a los que se cuece al espetón, ¿yo qué sé? Todos los

excesos del sueño, todas las hipérbolas de la alucinación, y además todas esas blancas y esbeltas españolas que las viejas sempiternas lavan y preparan para bien para el Sabbat, bien para la prostitución nocturna, ¡Sabbat de la civilización! La luz y las tinieblas juegan a través de los grotescos horrores. ¡Qué singular jovialidad! (1988, p. 119)

La pintura de Th. Géricault *La balsa de la Medusa* (1819), con su carga de espanto y desesperación, inaugura en la pintura francesa un realismo morboso, crítico e informativo de las brutalidades de la cotidianidad. Los grabados y pinturas de H. Daumier serán sus naturales secuelas.

La revolución industrial, mediante la introducción de nuevos materiales y diseños arquitectónicos, aportaría su cuota de fealdad a las urbes en vertiginosa evolución.

El curso de lo feo no se detiene. A la ruptura con la tradición artística renacentista, acompaña un marcado desinterés y aún menosprecio, por la categoría de lo bello en el arte. Lo bello artístico es calificado por la crítica en boga de resabio rancio del pasado. Las obras de las diversas y sucesivas vanguardias quieren producir rechazo, sacudimiento, protesta, virulencia... Lo original, desmesurado, sorprendente y siempre imprevisible ha saltado al primer plano de interés estético. Los términos *provocación*, *ironía* acompañan a la exaltación de la creatividad sin límites (Rogliano, 2016, pp. 24-36).

Frente a la normatividad extrema, la fealdad se erige en elemento crítico de lucha. Pero, solamente cuando el proceso de destrucción del sujeto moderno alcanza su culmen, la fealdad se convierte en objeto de estudio sistemático.

En tal sentido, expresa Theodor Adorno:

Las atrocidades anatómicas en Rimbaud y Benn, lo repugnante físicamente en Beckett, los rasgos escatológicos de algunos dramas contemporáneos no tienen nada que ver con la grosería campesina de la pintura holandesa del siglo xvii. [...] en lo feo capitula por impotente la ley formal. Tan completamente dinámica es la categoría de lo feo, e igualmente necesita que su contraria, la categoría de lo bello. Ambas se niegan a ser fijadas mediante una definición, como pretende toda estética cuyas normas se basan en esas categorías

aunque sea de manera muy indirecta. El juicio de que algo (un paisaje devastado por la industria, un rostro deformado por la pintura) es simplemente feo puede ser la respuesta espontánea a esos fenómenos, pero carece de la autoevidencia con que se presenta. (2004, p. 92)

#### **4. Redefinición de lo sublime: Lo sublime, lo feo y la vanguardia**

En lo que antecede, nos hemos propuesto seguir el desarrollo histórico de las temáticas de lo sublime y la de lo feo en el pensamiento estético tratando de mostrar su paralelismo y aproximación creciente. Su posible convergencia parecía inevitable. En efecto, tal como sucede en la experiencia visual y con la representación de la lejanía, las paralelas se cortan en el horizonte. No otra cosa ha sucedido con las modernamente aceptadas categorías estéticas de lo sublime y lo feo.

El arte más representativo del siglo xx, uno de los períodos históricos más trágicos del devenir humano, ofreció materia suficiente para que esta aproximación se produjera.

Secuela natural del Romanticismo el así llamado *arte moderno* y la literatura han propuesto una violenta revolución tanto técnica como poética que la estética y la teoría del arte registrarían.

La innovación desplazó despreciativamente a la tradición, de la mano de los acelerados cambios tecnológicos. Así, la ejecución artística incorporó materiales aún no explorados, al servicio de libertad creadora y la búsqueda exasperada de lo nuevo. Las ciencias del hombre proporcionaron un conocimiento más vasto de la subjetividad acompañado por un acrecentamiento de la conciencia colectiva que pugnaba por alcanzar metas insospechadas. Y otras poéticas desplazarían a las tradicionales. La experimentación devoró los espíritus más inquietos, tanto como sorprendió a espectadores y lectores. El cambio del gusto no se haría esperar. El espíritu humano necesitó de cada vez más intensas sacudidas.

Las experiencias artísticas ligadas a la categoría de lo feo se ampliaron: lo monstruoso y repugnante aparecieron con fuerza. El artista nuevo no pretende producir agrado con sus obras, más aún, pronto renegará de la obra en favor del mero gesto.

Con las vanguardias, se produce el *triunfo de lo feo* en arte. Umberto Eco en su *Historia de la fealdad* (2007) realiza una acabada descripción de la variedad de aspectos que ofrece lo feo en las diferentes corrientes de las *vanguardias históricas*, considerando que la fealdad se puede entender como *fealdad en sí* (v. g. una carroña), *fealdad formal* (desarmonía) y *fealdad artística* (lo mal hecho).

Los artistas de las vanguardias a veces representaban la fealdad en sí y la fealdad formal, a veces simplemente deformaban sus propias imágenes, pero el público veía sus obras como ejemplo de fealdad artística. No las consideraban bellas representaciones de cosas feas, sino feas representaciones de la realidad. En otras palabras el burgués se escandalizaba frente a un rostro femenino de Picasso no porque lo considerase una fiel imitación de una mujer fea (ni Picasso quería que fuese así), sino porque lo consideraba una fea representación de una mujer [...]. Las vanguardias históricas se remontaban a los ideales de desorden de los sentidos propugnados ya por Rimbaud, o por Lautréamont. Se pronunciaban concretamente contra el arte naturalista y “controlador” de su época (al que tachaban de *pompier* y *kitsch*). (2007, p. 365)

Hubo que rescatar la noción kantiana de *sublimidad* para encuadrar las producciones más conspicuas del período.

Desde la década del setenta, lo sublime se ha recuperado como categoría útil y válida para la reinterpretación de lo social, lo político y lo artístico, siendo una noción recurrente en el panorama intelectual de los círculos europeos y norteamericanos (Lyotard y Harold Bloom). Las perspectivas de Burke y Kant respecto de lo sublime han sido reinterpretadas en relación a las posibilidades de la presentación o representación de *la imagen*, especialmente en relación con el tema de la angustia, el trauma y el terror. A través de lo monstruoso y lo informe, surgen las dificultades y discrepancias en el representar lo que es muchas veces *indecible*.

Lo sublime es la representación de lo irrepresentable, la visualización de lo invisible, el desciframiento de lo indescifrable. Este propósito del arte moderno explica sus rebeliones, puesto que el romanticismo y las Vanguardias intentaron traducir lo oculto e invisible.

Así, lo sublime puede proponerse como una oferta de lo ilimitado, que conduce a trasponer los límites. En Miguel A. Gaete Cáceres, en

su artículo “*Ad infinitum*: Implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad”, hallamos una templada reflexión para comprender este intento y su desenlace:

Lo sublime viene a significar para las vanguardias un relevo substancial de teorías y reflexiones —arraigadas desde el Renacimiento y mantenidas en lo estructural hasta ese momento— que insistían en la generación de patrones de belleza predefinidos por formas ansiosas del deleite a través del objeto artístico. La vanguardia se aferró entonces a este "gusto" por lo sublime para profundizar y trasponer los límites, tanto de una institucionalidad que en muchos casos se excedía en su inflexibilidad, como de la sensibilidad vigente a nivel más general, en aras de nuevas formas y experiencias que ampliaran el radio de acción de lo sensible y lo intelectual. Se iniciaría así un proceso gradual que significó, como se puede intuir, el colofón de los "grandes estilos", ya sea en la literatura, la música o las artes, contribuyendo significativamente a la anarquía estética imperante en nuestros días.

Desde luego, lo más evidente en este posicionamiento de lo sublime dentro de las vanguardias artísticas del siglo xx, fue el desmoronamiento final de un *corpus* visual regido mayoritariamente por la imitación y la verosimilitud de la imagen (condiciones relacionadas históricamente con la clásica concepción de lo bello), en donde el arte, para varios, no era mucho más que la reproducción del mundo visible, una reducción fidedigna y pasiva de la realidad tangible. Muestra de este rompimiento lo vemos en Apollinaire, quien en un escrito de 1913 sobre los cubistas ya proponía una pintura reducida a los elementos mínimos de su propio lenguaje, desligada del objeto, del tema (de la mimesis), manifestando además este espíritu contrario a la intervención de la belleza como modelo de conducta en el arte, refiriéndose a ella como una carga (histórica) de la que los artistas debían librarse, pues: “... no se puede transportar consigo a todas partes el cadáver del padre. Hay que abandonarlo en compañía de los demás muertos” (citado en De Micheli, 1965, p. 55). (Gaete Cáceres, 2015, pp. 39-40)

Y no olvidemos la posición que Jean-Luc Nancy respecto de lo sublime. Lo sublime no es otra cosa que una moda de nuestros tiempos, asevera. Pero, se debe aclarar que, para este discípulo de Derrida, todas las modas serían una manera de presentar otra cosa que una mera moda. A su entender, las modas son una necesidad o un destino.



Lo sublime está a la moda. Todas las modas, a despecho de su futilidad o gracias a ella, son una manera de presentar otra cosa que una mera moda: ellas son también necesidad, o destino. Las modas son acaso, para los destinos, una manera muy secreta y muy discreta de ofrecerse. ¿Qué se ofrece en lo sublime que está a la moda? Trataré de decirlo: es la ofrenda misma, en tanto que destino del arte. (2002, p. 115)

Y agrega:

... lo sublime forma hasta nosotros una moda ininterrumpida desde el principio de los tiempos modernos, una moda a la vez continua y discontinua, monótona y espasmódica. Lo "sublime" no porta ahí siempre su nombre, pero está siempre presente. Es moda siempre, porque es siempre de una distancia [*écart*] en la estética o de una distancia para con [*á*] la estética [...], y esta distancia es querida, buscada, evocada o exigida, más de lo que ella es verdaderamente mostrada o demostrada: es una manera de desafío que la estética se lanza — "¡basta de ser bello, hay que ser sublime!". Pero al mismo tiempo, no es de ninguna manera una moda, lo repito, es la necesidad misma. (2002, p. 116)

A la pregunta "¿Qué es lo que ofrece lo sublime que está a la moda?", Nancy concluye que es su condición de "ofrenda misma", en tanto "destino fatal del arte" (Nancy, p. 79). El rebasamiento total de la experiencia estética en la contemporaneidad (recordemos que el colapso de los sentidos y la razón son parte de la configuración trídica de lo sublime), enlazándose de este modo con *lo presente* y *lo ausente* dentro de la obra contemporánea, lo que se ha denominado ampliamente y con posterioridad, *crisis de la imagen y la representación*, con lo cual se manifiesta un necesario final del arte. Sin embargo, en cuanto lo sublime se reconoce como *destino fatal* del arte, lleva implícito un reconocimiento de futuro, de porvenir y, por tanto, de incertidumbre, lo que anularía cualquier aseveración fáctica de este tipo. Cuando Hegel hablaba del "fin del arte", lo hacía desde la convicción de que el arte ya no era capaz de configurar un orden y una comprensión de la experiencia humana similar al proporcionado por la religión o la filosofía, y no admitía futuro alguno.

Cabe preguntarse por qué tipos de sentimientos sublimes se expresan ahora, a principios de un nuevo milenio; ¿cuál es nuestra percepción de lo impresentable, de lo inexpresable?

Hoy en día, el sentimiento de lo sublime no parece direccionado a “la grandiosidad de la naturaleza o la historia, sino ante la magnificencia del mercado global y los medios de comunicación”, destaca el filósofo colombiano Carlos Fajardo Fajardo (2009, pp. 68-75). En efecto, el corrimiento del concepto de sublimidad condice con una cultura que prioriza los valores económicos y los medios tecnológicos. Ya no se aplica inmediatamente al ámbito natural, sino al entorno cultural de las sociedades avanzadas.

## Bibliografía

- Addison, J. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*. Madrid: Visor.
- Adorno, Th. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal. Recuperado de [http://www.hamalweb.com.ar/hamal/textos/adorno%20t\\_teoria\\_estetica\\_completo.pdf](http://www.hamalweb.com.ar/hamal/textos/adorno%20t_teoria_estetica_completo.pdf).
- Aristóteles (1974). *Poética* (edición trilingüe). Madrid: Gredos.
- Baudelaire, Ch. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Bruyne, E. de (1994). *La estética de la Edad Media*. Madrid: Visor, Antonio Machado.
- Burke, E. (2005). *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico*. Madrid: Gredos.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*, Barcelona: Lumen.
- (20 de marzo de 2008). ¿Lo bello es feo y lo feo es bello? *Semana*. Recuperado de: <https://www.semana.com/vida-moderna/articulo/lo-bello-feo-lo-feo-bello/91685-3>
- Fajardo Fajardo, C. (2009). Mutación del sentimiento sublime en la era global. *Portafolio global*, 2(20), 68-75.
- Gaete Cáceres, M. A. (2015). *Ad Infinitum*: Implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad. *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, n.º 14.

- Hegel, G. W. F. (2008). *Estética 1*. Buenos Aires: Losada. Recuperado de: <http://www.uma.es/contrastes/pdfs/MON2010/Contrastes-MON2010-224.pdf> y de <https://www.semana.com/vida-moderna/articulo/lo-bello-feo-lo-feo-bello/91685-3>
- Hugo, V. (2003). Prefacio al *Comgrewell*, Madrid: Editorial del Cardo. Recuperado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89667.pdf>
- Kant I. (1977). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1991). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: Porrúa.
- (1997). *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Espasa Calpe.
- (2006). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Lessing, G. E. (1960). *Laocoonte* (22). México: UNAM, 147-149. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/159383596/Lessing-Lao-coonte-UNAM-Seleccion>.
- Lo bello es feo y lo feo es bello (20/Mar/2008). *Semana*, n.º 1351. Recuperado de: <https://www.semana.com/vida-moderna/articulo/lo-bello-feo-lo-feo-bello/91685-3>
- Longino (1972). *De lo sublime*. Madrid: Aguilar.
- Liotard, J. F. (1991). *Leçons sur L 'Analytique du sublime*. Paris: Galilée.
- Nancy, J.-L. (2002). La ofrenda sublime. En *Un pensamiento finito*, Barcelona: Anthropos.
- Platón (1981). Hippias Mayor. En *Diálogos*: (vol. 1). Madrid: Gredos.
- (1988a). Banquete. En *Diálogos*: (vol. 3, 1.ª reimp.). Madrid: Gredos.
- (1988b). Parménides. En *Diálogos*: (vol. 5). Madrid: Gredos.
- Plotino (1982). Enéada I. En Porfirio & Plotino. *La vida de Plotino & Eneadas I y II*. Madrid: Gredos.
- Rogliano, A. (2016). Arte y belleza ayer y hoy. *Persona*, 1(1), 7-38. Recuperado de: <https://revistas.ucafp.edu.ar/index.php/persona/issue/view/15>
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. (Trad. y Edic. de M. Salmerón).

- Julio Ollero. Recuperado de: [https://drive.google.com/file/d/1BET8Yxde0OOBIPDgAli1q7KBBSQ8DKxt/view?fbclid=IwAR0cGxZHosPh\\_bWFAB2gIDVTtKB65LFeSa7i0bEpdpf0MUml0az2DVa1dY](https://drive.google.com/file/d/1BET8Yxde0OOBIPDgAli1q7KBBSQ8DKxt/view?fbclid=IwAR0cGxZHosPh_bWFAB2gIDVTtKB65LFeSa7i0bEpdpf0MUml0az2DVa1dY)
- Salmerón, M. (2010). Lo feo en general y lo feo en Hegel y Rosenkranz. *Contrastes* (Revista Internacional de Filosofía), 15(2), 354-360. Recuperado de: <http://www.uma.es/contrastes/pdfs/MON2010/ContrastesMON2010-224.pdf>
- Schiller, F. (2016a). De lo sublime. En *Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas. De lo sublime. De lo sublime.* (trad., intr. y notas de M. Zubiría; pp. 163-185). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado de: [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf)
- (2016b). Sobre lo sublime. En *Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas. De lo sublime. Sobre lo sublime* (M. Zubiría (trad., intr. y notas); pp. 186-205). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado de [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf).
- Schlegel, F. (1995). *Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid: Akal.
- Schopenhauer, A. (2016). *El mundo como voluntad y representación*(vol. 1, P. López de Santa María (trad., introd., notas)). Madrid: Trotta.