



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA

GRADO EN FILOSOFÍA

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Lo sublime y el amor

Autora: Sara Uma Rodríguez Velasco

Tutor: Sixto Castro

Departamento de Filosofía

15 de septiembre de 2020

PALABRAS CLAVE:

Sublime, amor, filosofía estética, sentimientos, comparativa, intensidad, inefable, trascendental, libertad, juego de contrarios.

Sublime, love, aesthetics philosophy, feelings, comparative, intensity, ineffable, transcendental, freedom, opponent's game.

RESUMEN

En el presente escrito se tratará de formalizar una comparativa entre los sentimientos de lo sublime y el amor, con el objetivo de fundamentar la existencia del amor sublime como potencia en el hombre. Se comenzará con un recorrido histórico-filosófico de la categoría de lo sublime, para después realizar un estudio acerca de la naturaleza del amor, y finalizar con la investigación acerca de sus similitudes. En la primera sección, tratando lo sublime, se estudiarán las filosofías de Pseudo-Longino, Edmund Burke, Immanuel Kant y Friedrich Schiller en ese orden. En consecuencia, tendremos conocimiento acerca de lo sublime como estilo retórico propio de un alma grande, como capacidad fisiológica, como modo trascendental de acceder al reconocimiento de nuestra superioridad moral, y como vía a través de la que alcanzar nuestra libertad. Se cerrará esta sección con la consideración de una perspectiva más actual de la categoría, apoyada en Jean-François Lyotard, y un breve resumen de lo recogido hasta entonces. En lo relativo al amor, se propondrán, como introducción, los aspectos más básicos de su naturaleza y su relación con el concepto de tiempo. Más adelante, se realizará una lectura de Lord Chandos, con el objetivo de ofrecer una aproximación al carácter inefable de una disposición afectiva hacia la realidad. Y para finalizar la sección, se considerará el sentimiento del amor como opuesto a un nihilismo pasivo, desde la filosofía nietzscheana, y en relación al contexto existencial de la época actual. Ya en la sección comparativa, se presentará un proyecto filosófico que estudia la recíproca relación entre ambos sentimientos apoyándose en el concepto de juego, de doble significación. Por último, se cerrará el estudio con una elaboración poética de las conclusiones recogidas.

ÍNDICE:

– SOBRE EL SENTIMIENTO DE LO SUBLIME:

- Introducción: la filosofía y lo sublime.
- Longino y lo sublime retórico.
- Burke y lo sublime empírico.
- Kant y lo sublime trascendental.
- Schiller y lo sublime liberador.

– SOBRE LA NATURALEZA DEL AMOR:

- Introducción: la filosofía y el amor.
- Lord Chandos, amor y realidad inefable.
- Nietzsche, amor y actualidad nihilista.

– COMPARATIVA FINAL ENTRE LO SUBLIME Y EL AMOR:

- El juego y sus dos significaciones.
- Las tormentas.

– BIBLIOGRAFÍA

SOBRE EL SENTIMIENTO DE LO SUBLIME

INTRODUCCIÓN: LA FILOSOFÍA Y LO SUBLIME

En esta primera parte del escrito se desarrollará un análisis de la categoría estética de lo sublime en los filósofos Longino, Burke, Kant y Schiller en ese orden. El recorrido no será tanto histórico como filosófico. Este estudio o análisis tratará los puntos fundamentales de cada uno de sus casos, evitando una profundización exhaustiva, debido al número de autores a tratar y la longitud exigida para este trabajo. Ya que el mismo trata de fundamentar una comparativa, es necesario también dedicar un justo espacio al otro extremo del contenido; esto es, el amor. Tomando en consideración estas condiciones, se tendrán en rigurosa estima las siguientes obras de cada filósofo: *Lo sublime* de Longino, *De lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke, *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant, y en último lugar, *De lo sublime* de Friedrich Schiller. De Longino se apreciará una perspectiva retórica de lo sublime como estilo, además de reconocer en el autor el origen del concepto, que aún no puede considerarse de manera rigurosa como categoría. En el apartado de Burke estudiaremos el inicio de la escisión de lo bello y lo sublime como categorías diferentes y hasta opuestas, desde una óptica fisiológica o empírica. Más adelante, al leer a Kant, alcanzaremos una concepción trascendental de lo sublime que enriquecerá y aumentará el valor considerado en esta ya oficial categoría estética. En último lugar, el análisis de Schiller proporcionará una forma final de lo sublime como parte esencial de la educación estética del hombre.

En esta sucesión de autores, de principio a fin, veremos cómo lo sublime ha ido adquiriendo diferentes formas, desde la estrecha relación que presentaba con el lenguaje en el caso de los antiguos, hasta la función educativa que ejerce en el siglo XVIII. Sin embargo, no terminó ahí su trayectoria como categoría estudiada, y es curioso imaginar si algún día esa investigación

tendrá fin, debido a la problemática que presenta en lo relativo a la representación. Esta reflexión se tratará como colofón de la sección, tras el trabajo de la filosofía de Schiller, considerando la aportación más contemporánea de Jean-François Lyotard.

PSEUDO-LONGINO

El origen de lo sublime (“elevación” traducido del griego *hypsos*) como concepto se encuentra en Longino (o Pseudo-Longino) y más específicamente en su obra *Sobre lo sublime (Perí hypsous)*. Es complejo determinar la autoría de este pequeño tratado, de estructura tan compleja, que ha perdido contenido con el paso del tiempo, y del que conservamos aproximadamente un tercio con respecto a su versión original. Aun así, asumiendo a Longino como su autor, y una fecha aproximada entre el siglo I y el III, podemos confirmar que resumió lo sublime como un estilo, en retórica, que es capaz de llevar al espectador al éxtasis y sacarlo fuera de sí. Su propuesta, tras una serie de críticas o consideraciones al respecto de otros estilos, es este nuevo que presente una suerte de grandeza expresiva, y se determine como el más alto de los registros formales. De hecho, el propio tratado está escrito según las reglas de este estilo, funcionando como presentación automática de aquello que trata de presentar. Es importante mencionar que, en la estética antigua, debido a que todavía no se había establecido como disciplina, este nuevo estilo se redujo al ámbito de la retórica (alcanzará su máximo esplendor en la estética moderna y contemporánea, cuando realmente cobrará el carácter de categoría, en el siglo XVIII).

Longino, ya en las primeras páginas, define lo sublime como “una elevación y culmen del lenguaje, y que los poetas y los más grandes autores no se valieron de otro modo para alcanzar su preeminencia y renombre inmortales. Pues las cosas extraordinarias no convencen al auditorio, sino que lo conducen al éxtasis”¹. Esta ubicación de lo sublime en el lenguaje, transformándolo de tal forma en un estilo grandioso que domina al oyente, encuentra su origen en cinco fuentes diferentes, siendo lo común a todas ellas la potencia expresiva. Hay dos fuentes innatas y tres técnicas (o productos de un arte), pero antes de proceder a determinarlas, es necesario mencionar que no es lo mismo el estilo sublime que el sentimiento de lo sublime; Sin embargo, y por lo que he considerado relevante a este autor en el escrito, es por la consideración que hace al respecto de la mecánica que desata el estilo

¹ Longino. *De Lo Sublime*. Barcelona, Acantilado. 2014. p. 6.

sublime, que termina provocando ese sentimiento que eleva, que va más allá del territorio de la razón, y alcanza el del placer estético. Son fundamentales las consideraciones retóricas, directamente porque en este contexto sería un anacronismo tratar lo sublime como categoría y no como estilo; sin embargo, estas disposiciones naturales y su mecánica tendrán mucha más relación con lo que más adelante estudiaremos acerca de la mecánica del amor, que las tres últimas fuentes relativas a la oratoria. Este marco sentimental de la retórica, criticado por Aristóteles, posibilita la comparación que da lugar a este trabajo.

Longino trata esta serie de disposiciones naturales, ligadas a las pasiones, en aquellos (artistas u oradores) que tienen como objetivo provocar el afecto sublime en sus espectadores. En base a esta habilidad, tenemos talentos más capacitados para provocar la situación en la que nazca el sentimiento, como también personas más capaces de sentirlo. Aun así, no todo se reduce a dones naturales, sino que también considera la posibilidad de que lo sublime se enseñe y se transmita para ser debidamente aprendido (o sentido). El autor del tratado acepta el hecho de que este arte y su literatura, con su trabajo, produzcan la grandeza del alma. En resumen, en Longino el sentimiento de lo sublime se provoca gracias a la suma de un conjunto de técnicas (la palabra) y de una serie de disposiciones naturales. Así especificamos la previa clasificación de las fuentes en innatas y técnicas, que más concretamente son las fuentes de la *physis* y las de la *techné*. Elementos de ambas clases han de convivir en toda experiencia sublime, aunque no se den las cinco simultáneamente.

Las dos primeras fuentes son la capacidad para concebir grandes pensamientos y el disponer de un carácter de pasión entusiasta. Son ambas disposiciones naturales y tratan lo sublime en lo relativo a las emociones y el intelecto.

La primera hace referencia a la grandeza de espíritu, a los sentimientos que rechazan particularidades y habitan en lo abstracto y amplio. No solo el darse de esta clase de pensamientos, sino también un abundante fluir de ellos facilita la elevación o el éxtasis tan característicos de lo sublime. Podemos apreciar la originalidad de Longino en esta primera fuente, cuando define lo sublime como “el eco de un espíritu noble”. Un ejemplo puede ser el sentimiento de pertenencia a algo más grande que uno mismo, como una nación, o contextualizándolo en lo relativo al autor, la polis. La segunda fuente hace referencia al estado de ánimo de lo sublime como un efecto de la ebriedad o de una divinidad, provocando en cualquier caso una cercanía a una dimensión sobrenatural. Considera el hecho de que se produzca, bajo los efectos de un estilo sublime, la transformación de las palabras en lo divino. Esta última es

Lo sublime y el amor

más cercana a un aprecio de las emociones intensas, lo que justificaría una posterior herencia de este texto por los románticos.

Luego, las tres fuentes técnicas restantes son: el uso apropiado de figuras de pensamiento y dicción; una noble elección de las palabras; y conocer bien el arte de la composición, las reglas de la retórica y de la poética. Longino considera propio de una grandeza intelectual el uso de figuras retóricas, así como la inclusión de la *phantasia*, que genera en el espectador la capacidad de ver lo que oye, al ser un estilo de lenguaje tan visual. De esta manera, se relaciona la fantasía con la imaginación, el ingenio, el entusiasmo y la pasión. Como iba diciendo, y siendo esta la primera de las fuentes técnicas, tiene una gran relevancia el modo de uso de las figuras retóricas. Estas son adecuadas y favorecen la mecánica de lo sublime cuando se da un determinado grado de tensión emotiva. También habrán de someterse a las condiciones del autor de hacerse pasar desapercibidas. El único modo de que esto pase, es precisamente del modo sublime. Lo sublime hace que, en el discurso, destaque lo emotivo, y dejen de tener tanto protagonismo las concreciones técnicas. Esto no sólo ocurre con las artes verbales, también en las pictóricas: el recurso de la luz no sólo oculta, debido a su inmenso reflejo, otros detalles, sino que también y paradójicamente, facilita y favorece la vista. No importa que se estén dando excesivas metáforas, juegos de palabras, o incluso imperfecciones, si se está dando un justo nivel de grandeza, propia de un estilo sublime que ilumina a la vez que oculta.

Sin embargo, para que esos momentos de exaltación máxima puedan mantenerse, es necesario que también tengan lugar otros momentos de caída, de vacío, que hagan contraste. Este juego es lo que Pseudo-Longino tendrá en cuenta como giro del lenguaje. El giro del lenguaje aprecia el momento, siguiendo los ejemplos del propio autor, en el que se contrasta el silencio de Ajax y la cita del Génesis de hacerse la luz. Poner sobre relieve la coexistencia de dos contrarios (la muerte y la luz) provoca una imagen que transmite la grandeza propia de lo sublime. En la segunda parte del escrito, cuando se estudie el amor, esto se conceptualizará en la noción de “juego”. Aun dándose de manera simultánea dos opuestos, la palabra mantiene un cuerpo homogéneo en su multiplicidad variada. Este giro, esta manera de darse, hace de ella algo más complejo, más rico, como vemos en el poema de Safo que se cita a continuación:

*“Semejante a los dioses me parece
aquel hombre que se sienta frente a ti
y de cerca tu dulce voz*

Lo sublime y el amor

escucha

*y tu risa deliciosa; esto arrebató
mi corazón dentro del pecho.*

*Pues, apenas te miro, mi voz
enmudece,*

la lengua se hiela y de improviso

un fuego sutil recorre mi piel,

mis ojos se nublan y zumban

mis oídos,

me cubre un sudor frío, un temblor

me sacude entera, y más pálida que la hierba

estoy, desfalleciente, sin aliento, casi muerta

[...] pero debo soportarlo todo” [Safo 1, 2 (Diehls)]

(DS X.2, 43; 166).²

Bajo el criterio de Longino, el que se presenta en este poema es un estilo sublime debido a que hace de conceptos tan variados y múltiples, como lo son en este caso las diferentes partes del cuerpo, algo conjunto y unitario que es la tempestad de un corazón. Es una armonía final, similar a la música, en la que numerosos elementos distintos terminan formando un solo canon perfecto (esta determinación es la que se presenta en la quinta fuente como disposición estilística de palabras en una síntesis u organismo superior). A este respecto, Giovanni Lombardo especifica en su *Estética antigua* cómo “Lo sublime parte precisamente de la recomposición formal del yo diseminado por la pasión: a través de su reunión en una sola pasión (...), Safo consigue crearnos la ilusión de la simultaneidad de sus emociones”³. También ocurre con Homero, al tratar las tempestades marinas, y sin embargo escribir acerca de ello como algo nada caótico.

Este juego de contrarios, característico del estilo sublime presentado por Longino, en conjunción con la intensidad y la pasión exaltada que presenta el contenido del poema, abrirá un nuevo camino en la consideración de su relación con el sentimiento del amor. Es cierto que la categoría estética de lo sublime, en rasgos generales, reniega de la particularidad, de lo concreto, del detalle. Sin embargo, en este caso, debido a que sólo tenemos el poema como

² Véase Acosta López, M. D. R. “Desde el umbral de las palabras: sobre lo sublime a partir de Pseudo-Longino” *Revista de estudios sociales*. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/7346> (2020, 30 agosto).

³ Lombardo, G. *La estética antigua*, trad. Francisco Campillo. Madrid: Machado Libros, 2002, pp 233.

referente del estilo, y el contenido referente a su intensidad, no se plantea como problema el hecho de que la imagen transmitida sea tan detallada (“tu risa deliciosa”, “un fuego sutil recorre mi piel”). Más adelante, Immanuel Kant precisamente reforzará esta crítica, en la que se mantiene que detalles y concreciones del estilo son más propias de lo bello (como desinterés) que de lo sublime, ya que este último no respeta, en sus propios términos, la sensibilidad del sujeto.

EDMUND BURKE

Siglos después de la obra de Longino, lo sublime renace en Europa reconociendo la herencia que los antiguos habían dejado a su paso (véase el discurso de Charles Perrault ante la Academia Francesa de las artes el 27 de enero de 1687: “Somos enanos subidos a hombros de gigantes”). Hubo una suerte de polémica en la consideración de esta herencia, pues algunos pensadores como Dubos defendían el placer perenne de las obras clásicas, mientras que otros como Boileau-Despréaux propusieron una superación de estos cánones, en pos de un futuro racional distinguido. Este último, de hecho, fue el traductor y difusor de la obra de Pseudo-Longino en 1694. Sobre esta traducción se apoyará Burke. Lo que es un hecho es que Longino inició una ruta de pensamiento de lo sublime que, a partir de entonces, tomó caminos diferentes.

Edmund Burke (1729 - 1797), aun siendo filósofo político, dedicó una obra originalmente titulada *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), que más tarde sería una gran influencia para Kant. El estilo desde el que se abarca la categoría en esta obra es desde la fisiología, la anatomía y la psicología, debido a la influencia que sobre él ejercieron las filosofías de Descartes y Locke. Debido a esta condición fisiológica de la investigación, no ocupará lugar alguno un debate acerca del gusto. Burke lo define como “aquella facultad o aquellas facultades de la mente, que se ven influenciadas por, o que forman un juicio acerca de, las obras de la imaginación y las artes elegantes”⁴. Sin embargo, a pesar de iniciarse en una trayectoria fisiológica, el horizonte final termina por presentar sesgos metafísicos. Esta herencia metafísica será recogida por los postkantianos, entre ellos Schiller.

Es un escrito muy visual, pues ejemplifica en numerosas ocasiones los rasgos de las categorías, tanto en lo bello como en lo sublime. Su gran aportación, que prevalecerá en Kant, es generar una distancia entre lo bello y lo sublime, pues hasta entonces habían estado generalmente

⁴ Burke, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducción de Balaguer, G. M., & Férrez, L. J. A. Madrid Alianza. 2014, p. 46.

indiferenciadas. Además de esta renovación, Burke aleja a lo sublime del campo exclusivamente retórico, en tanto que estilo, y trata de indagar acerca de la naturaleza y el carácter de este sentimiento.

Como hemos mencionado, siendo Locke una de sus influencias, el empirismo inglés abrió el paso a la investigación sobre lo sublime desde la perspectiva de la sensación. Considera tanto la mecánica propia y fundamental de lo sublime como impresión recibida por el sujeto, como las propiedades objetivas que presenta en los objetos.

Desde esta perspectiva, Burke le dará tintes más terroríficos a lo sublime, y la categoría pasará a estar más relacionada con el dolor, el peligro, convirtiéndose entonces en la sensación más intensa que pueda ser sentida. El terror, más específicamente, se origina en pensar el ser humano como algo frágil y vulnerable frente a las fuerzas que lo sublime puede representar. Existe una desproporción considerable entre el primero y el segundo, y es entonces cuando surge la preocupación por conservar la integridad del individuo; esto es, evitar la muerte. Sin embargo, y como argumentará también Kant más adelante, para que lo sublime pueda tener lugar, no puede quedarse en mero terror. Francisco Cruz escribe en el artículo *Estética de lo sublime*, que “el deleite que proviene del terror sublime se distingue tanto del puro pavor como del placer positivo”⁵. Esto es, un equilibrio entre ambos extremos, que termina siendo definido por Burke como la sensación de asombro. En la sensación de asombro, todos los sentimientos se suspenden, como quedándose en el aire, con horror subyacente. Esta suspensión de todo razonamiento deja espacio libre en la mente para que lo sublime la ocupe por completo. Así, el razonamiento no ejerce ningún pensamiento o juicio sobre lo sublime, sino que, al contrario, lo sublime se anticipa a todo pensamiento e invade la capacidad de razonar. Esta es la definición del asombro, que es la máxima expresión de los efectos de lo sublime. Por debajo de ella, con menor grado de intensidad, se encuentran la admiración, la reverencia y el respeto.

De esta manera, Burke realiza una división de las pasiones: o bien ligadas a la auto conservación (terror, recién explicado), o bien ligadas a la sociedad (goce). Las primeras, como hemos podido observar, son notablemente más intensas y poderosas que las segundas, ya que implican peligro y dolor. El dolor es más poderoso que el placer, porque el hombre le teme más. Es por eso que lo sublime, que enraíza su origen en los términos del dolor, es la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir, el ya mencionado asombro. Eso sí: cuando el dolor

⁵ Cruz, F. “Estética de lo sublime”, Universidad de Viña del Mar. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2279769.pdf>, p. 2.

Lo sublime y el amor

es distante, el peligro está alejado, pues es entonces cuando se equilibran el miedo y el goce, y la sensación es auténticamente sublime.

Dejando entonces la perspectiva del sujeto, y el estudio de su impresión interna, pasemos a estudiar las propiedades que hacen sublimes a los objetos. Entre ellas, se encuentra el tamaño. Para Burke, no están siempre relacionados con un gran tamaño, como veremos que sucede en Kant, sino que ha de ser capaz de provocar un sentimiento de amenaza. En lo sublime debe darse cierto impacto que provoque un amago de retroceso, que realmente nunca llega, por lo que se permanece en el sitio, inmóvil, invadiéndose de la experiencia estética. Algunas de las propiedades objetivas que pueden causar esta sensación de amenaza son la privación de luz (no solo la privación, también una brusca transición de luz cegadora a oscuridad absoluta), la infinidad, la vastedad, los espacios de grandes dimensiones, los ruidos fuertes (como los gritos de los animales o los truenos y las tormentas), el vacío, la soledad y el silencio. Como podemos observar, hay muchos contrastes. Burke explica que tanto un trueno como el más absoluto silencio pueden ser sublimes por igual. Como veíamos en Longino con su giro lingüístico, y como leíamos más arriba con el equilibrio entre amenaza y seguridad, se trata de un equilibrio de contrarios, de juego.

También, en lo relativo a las propiedades objetivas de lo sublime en objetos, es relevante el color. Según Burke, es importante que no se lleve a cabo la expresión de colores vivos y alegres cuando se tiene el objetivo de crear, por ejemplo, una obra de arte sublime como podría ser un cuadro o un edificio. Es necesario que los colores sean apagados y oscuros, como el marrón o el negro, para aumentar la sensación de temor, de peligro. También deberá de ser un color homogéneo, pues una mezcla de numerosos colores, muy distintos entre sí, podría poner expresar menos grandeza y un carácter más diverso. Una característica de lo sublime objetivo, por lo tanto, es la uniformidad.

Como hemos dicho, también la brusquedad favorece el sentimiento de lo sublime. El principio y el fin de algo, ya sea un ruido o una imagen, un trueno o un rayo, un grito y el silencio. Ello provoca una sensación de alerta.

La dificultad es considerada por Burke como otra fuente de sublimidad. El hecho de que algo haya requerido un trabajo, un tiempo empleado, un esfuerzo, entonces gana en grandiosidad. El ejemplo que el autor presenta, Stonehenge, es una buena representación de cómo una obra, aunque carezca de ornamento y decoraciones bellas o agradables a la vista, es reconocida como arte sublime al haber requerido tanta implicación en su creación.

También encontramos entre estas propiedades objetivas la de la magnificencia. Es sublime aquello que es magnífico, esto es, “una gran profusión de cosas, que son espléndidas o válidas en sí mismas”⁶. Es relevante la pluralidad de objetos, el -al menos aparente- desorden entre ellos, como también lo es la falta de cotidianidad. El desorden es mencionado debido a que su opuesto genera una sensación agradable y satisfactoria que sería más propia de lo bello, y también porque aporta una sensación de infinitud, al no tener todo elemento clara e indistintamente dispuesto. Favorece el desorden, en la literatura, la falta de coherencia causada por una profusión de imágenes que abrumen la mente.

Y, por último, la infinitud. Burke considera que provoca un placer determinado el no saber el límite de algo, ya sea infinito por naturaleza o simplemente lo aparente debido a la limitación de nuestros sentidos. Burke dice que ésta es la prueba más verdadera de lo sublime, su efecto más genuino, pues llena la mente por completo, como ocurre cuando tratamos de pensar en la finitud de nuestro universo. Esa sensación de asombro es capaz de retenernos en un estado emocional y mental atemporal, lo que, como veremos en la segunda parte del escrito, es también una característica propia del enamorado. Al definir de esta manera la infinitud como productora de lo sublime, también termina siéndolo la sucesión, que sería la versión *falsa* de la misma, al estar provocada por nuestra mecánica sensible y no porque el objeto sea infinito en sí.

En lo sublime, todo ha de ser grave y simple. Toda fuente de lo sublime es una modificación de poder, debido a que el dolor es una expresión de poder. Burke distingue dos clases de poderes: el relacionado con las instituciones y el relacionado con la naturaleza. Fue político, y avisó al lector de las terribles consecuencias que tendría una política sublime. Propuso mejor llevar a cabo una política bella, más calmada, alegre, o sensata. Traducida la dicotomía bello-sublime en otros términos, por ayudar a comprenderla de manera inicial (en Kant se estudiará más detenidamente), bella sería la moral cristiana, y sublime la teoría de fuerzas nietzscheana. Una vez se activa lo sublime, ya no hay modo de controlarlo, es puro acto, puras *fuerzas activas*. El poder hace residir toda su potencia en el temor a que el propio poder se utilice para el daño, es decir, una amenaza.

Otra estrategia de lo sublime en el poder político es el placer en la disolución del individuo. Se trata de eliminar la conciencia privada de los individuos para que la del poderoso sea la pública.

⁶ Burke, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducción de Balaguer, G. M., & Férrez, L. J. A. Madrid Alianza. 2014, p. 125.

Lo sublime y el amor

Hay más poder en una masa que en uno solo. Temer que esa disolución tenga lugar provoca el sentimiento de lo sublime, pues se asocia con el miedo a la muerte, a la desintegración de la identidad propia.

KANT

Tras el proceso de categorización de empiristas ingleses como Burke de lo sublime, se abre al frente un proyecto de cambio de objeto consistente en la subjetivación del pensamiento estético. De este proyecto se hará cargo Kant, y dejará patente una concepción trascendental de lo sublime que condicionará radicalmente los futuros escritos al respecto de esta categoría, pues hará de la sublimidad algo relativo del espíritu, no perteneciente a la naturaleza.

En esta sección se estudiará la concepción que Immanuel Kant tiene de lo sublime y la famosa distinción que lo separa de lo bello. Para ello, introduciremos la temática con un breve escrito precrítico titulado *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, y finalizaremos con cómo se desarrolla o asienta la categorización de lo sublime en la *Crítica del Juicio*.

Immanuel Kant escribió, en 1764, un breve trabajo titulado *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. En este texto precrítico, aún no trascendental, el filósofo alemán se preocupa por la caracterización estética del sentimiento de lo bello y de lo sublime, y trata de definirlos con humor y detalle. Ya habitaba en la época un espíritu conecedor de la tenue relación entre psicología y estética, como en lo relativo al gusto o al concepto de genio, que provocó en Kant el interés para crear esta obra. Algunos filósofos ya presentaban trabajos similares, como Sulzer con su *Investigación sobre el origen de los sentimientos agradables y desagradables* (1753-1754); o el propio Edmund Burke con su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello* (1756).

Al comienzo del escrito, Kant defiende que el placer y el displacer provocado por la disposición de los objetos externos no depende enteramente de ellos, sino de unos sentimientos determinados de los hombres que se ven afectados por éstos. Es por eso que un mismo exacto objeto provoca diferentes reacciones en dos personas distintas. Sin embargo, hay una clase de

Lo sublime y el amor

sentimiento que Kant denomina más delicado, al que pueden ser sensibles la gran mayoría de personas. Este sentimiento tiene dos especies: el sentimiento de lo sublime y el de lo bello. Ambos son placenteros, pero de maneras distintas: en el primero va ligado al horror, y en el segundo a la alegría (en términos generales). Existe, dentro de la primera categoría, más divisiones, véase:

- Lo sublime puede presentarse como sublime terrible, noble, o magnífico. En el primer caso, se da lo sublime con un sesgo de horror o melancolía, como el que provoca la más absoluta soledad. En el segundo, lo sublime se ve provocado por una admiración sosegada. En último lugar, cuando la belleza se extiende sobre el plano sublime, entonces lo sublime es magnífico.

Además de estas particularidades, Kant aprecia en lo sublime grandeza y simplicidad, mientras que lo bello siempre se mueve en dinámicas contrarias como, en este caso, el ser proclive a darse en menor tamaño y adornado.

En la segunda sección del escrito, se procede a una clasificación de diversos elementos del hombre en bellos o sublimes. En lo relativo a ese campo, Kant escribe acerca de la sublimidad del entendimiento, o de la virtud. Siguiendo esta línea de argumentación, el autor termina por clasificar los clásicos humores de Hipócrates y los tipos de caracteres que implican. Como introducirnos en esta temática implicaría desviarnos de nuestro objetivo de conocer la comprensión de lo sublime en Kant, pasamos a estudiarla en la *Crítica del juicio*.

La *Crítica del juicio* es la última de las tres críticas escritas por Immanuel Kant en el período de 1781 a 1790. En ella, se estudia el juicio como facultad de conocimiento compartida entre el entendimiento y la razón, y su capacidad de establecer principios a priori en lo relativo al gusto, el placer, la voluntad y hasta la libertad moral. En este trabajo nos centraremos en su análisis de lo sublime, a partir del párrafo 23, en qué términos se distingue de lo bello, y sus dos clases: lo sublime matemático y lo sublime dinámico.

En la *Crítica del Juicio* se estudia la belleza, se hace una crítica del gusto, y a partir del libro segundo, se inicia una analítica de lo sublime. Esta última es un tipo de experiencia estética determinada y, como hemos visto hasta ahora, distinguida de la de lo bello. Ambos aportan placer al ser sentidos, pero presentan diferencias notables, como por ejemplo la necesaria limitación del objeto para que se considere bello, y la *ilimitación* exigida por el mismo cuando el sentimiento que provoca es sublime. En términos kantianos (teniendo presente su clásica

distinción entre entendimiento y razón), se defiende que “parece tomarse lo bello como la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como la de un concepto semejante de la razón”⁷. De esta manera, el placer de lo bello nace de lo cualitativo, de la expresión de la vida en términos de alegría y encanto; mientras que el placer de lo sublime es cuantitativo, entra en relación con la concepción de las magnitudes que veremos a continuación, y provoca la suspensión de las facultades vitales, lo que provoca una sensación totalmente opuesta al encanto, pero sin llegar a ser simplemente terror. Kant define esta mecánica, al comienzo de la analítica, de la siguiente manera:

“(…) y ésta, en cambio (el sentimiento de lo sublime), es un placer que nace sólo indirectamente del modo siguiente: produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida de inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas”⁸.

En lo sublime, se violenta nuestra sensibilidad de tal manera que la imaginación deja de estar cómoda, en tanto que se desbordan sus límites. Es por esto por lo que se deja de considerar que lo sublime aporte placer, ya que es tan distinto del que aporta lo bello, y pasa a considerarse admiración, respeto, o placer negativo.

Dejando de lado una definición de lo sublime en base a lo bello, pasemos a estudiar cómo Kant define lo sublime por sí mismo. Lo determina como lo *absolutamente grande*⁹, y distingue dos clases dentro de esta categoría: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Esta división se origina en el ejercicio que hace la imaginación de referir ese movimiento de espíritu o intranquilidad o a la facultad de conocer o a la de desear. De esta manera, tenemos una disposición matemática y una disposición dinámica de la imaginación hacia el objeto¹⁰. Sin embargo, es necesario especificar cuándo algo es grande sin ser comparado con otro objeto. Para evitar las comparativas, que nos llevarían a un *ad infinitum*, Kant introduce la noción de magnitud: esto es, cuando puede saberse su tamaño sin necesidad de ser comparado. Se considera magnitud a una totalidad nacida de una pluralidad de elementos homogéneos, de tal

⁷ Kant, I. *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Barcelona: Austral, 2013, p. 176.

⁸ *Ibid*, p. 176.

⁹ *Ibid*, p. 180.

¹⁰ *Ibid*, pp. 179-180.

Lo sublime y el amor

forma que no queden indeterminadas su unidad de medición. Denominar a algo absolutamente grande sobre toda comparación, es hallar lo sublime.

Ya en el párrafo 23 se determinan dos formas de estimar una magnitud: la matemática (a través de conceptos numéricos) y la estética (por medio de la intuición)¹¹. La mediación matemática de las magnitudes es como hemos definido, inacabable, pues siempre depende de un método numérico de cálculo aprendido, que establezca cuán grande es algo a partir de sus propios términos. Se pueden convertir infinitamente los sistemas métricos de uno a otro, escogiendo cuál es más afín a cada persona, en base a lo que ésta haya aprendido, pero ello no dejará de ser simbólico. Es por ello que es necesaria una definición ostensiva de la grandeza del objeto, originada en una experiencia estética del mismo. Kant escribe que:

“(…) para la apreciación estética de las magnitudes hay, en cambio, un máximo, y de éste digo que cuando es juzgado como una medida absoluta por encima de la cual no es posible ninguna subjetiva mayor (para el sujeto que juzga), entonces lleva consigo la idea de lo sublime y determina aquella emoción que ninguna apreciación matemática de las magnitudes por medio de números (a no ser que aquella medida fundamental sea conservada allí viviente en la imaginación) puede producir”¹².

Este tipo de estimación sí que tiene un límite, pues depende de nuestra condición humana, nuestros sentidos; cuando estos se ven superados, alcanzamos el violentamiento de la imaginación que se mencionaba más arriba. Esta sensación podría equipararse a la experiencia de Aristóteles de verse abrumado ante el mundo, ese ensimismamiento que tiró a Tales a un pozo. Sentimiento que se hace responsable del nacimiento de la filosofía.

La razón exige a la imaginación la definición del objeto en su totalidad, para poder ser determinado, pero en los casos sublimes no es capaz de cumplir con esta tarea. Se ve dirigida al infinito, pues de ser capaz de determinarlo, el objeto pasaría a ser sencillamente grande, y no *absolutamente grande*.

Este estudio de las magnitudes es el relativo a lo sublime matemático. La otra clasificación que Kant establece dentro de la categoría, es la de lo sublime dinámico, y estudia la fuerza. Esta fuerza de lo sublime dinámico puede observarse en fenómenos naturales catastróficos, como

¹¹ Ibid, p. 183.

¹² Ibid, p. 184.

un tsunami o un huracán, pero es preciso determinarlos de una manera concreta. Para que pueda tener lugar el sentimiento de lo sublime, y no provoque en el espectador mero terror, es necesario que se dé una determinada distancia para con el fenómeno sublime. Si el individuo que está presenciando la catástrofe o la magnitud incalculable que sea, es consciente de que corre un riesgo, entonces no se detendrá a experimentar placer alguno. Para que pueda sentirlo, es necesario que se encuentre en un sitio seguro. Es por eso por lo que, aun siendo placer, es un placer negativo; y una vez más, presenciemos el juego de contrarios que también mencionaba Longino a su manera. En esta ocasión, en Kant, se trata de un equilibrio entre la experiencia de algo terrible observado, y la seguridad y tranquilidad de estar a salvo y distanciado de ello. Es esta una condición necesaria para que lo sublime sea experimentado, al igual que es necesario que en la experiencia de lo bello se carezca de ningún tipo de interés o apetito por el objeto a juzgar.

Aun así, sigue permaneciendo seguro que el atractivo de lo sublime reside, en la mayoría de ocasiones, en su carácter terrible. Es, como se ha mencionado, un equilibrio en el juego. También hemos estudiado, en el texto precrítico, cómo podía tomar otros caracteres, como el noble o el admirable. La manera de unir estas concepciones es aceptar que lo característico de lo sublime es que eleva las condiciones de nuestras facultades sensibles por encima de su término medio corriente. Relevan una suerte de nueva naturaleza en nosotros mismo.

Pero lo que pone de manifiesto lo sublime dinámico no es la ilimitación de las facultades calculadoras, sino la resistencia de nuestra voluntad, que nuestras acciones carezcan de determinación natural. El placer se halla en nuestra capacidad de independencia en el aspecto suprasensible, propio de la libertad moral y de la voluntad, que se distingue de los fenómenos sensibles naturales en los que reside lo sublime. Sin embargo, también esto es sublime para Kant, el que la naturaleza no sea capaz de alcanzar aquello que nos hace propiamente humanos. A partir de aquí, en la *Crítica del juicio*, la analítica de lo sublime enlaza con lo teleológico a través de este proyecto moral. La experiencia de lo sublime pone de manifiesto nuestra naturaleza moral, dejando de lado nuestro yo sensible, trascendido por la libertad suprasensible. Es la manera que Kant tiene de hallar un placer auténtico, y una finalidad, en el sentimiento de lo sublime.

SCHILLER

Con inspiración kantiana, Johann Christoph Friedrich Schiller escribe acerca de lo sublime en relación con la libertad del hombre. Asume la estética del mencionado filósofo y la definición de lo sublime dinámico presentada en la *Crítica del Juicio*. Aun así, con el tiempo ganará distancia y sus inspiraciones le abrirán camino a una percepción de lo sublime más propiamente schilleriana. Schiller es poeta, y gran parte de su obra se esfuerza en ligar lo estético con lo moral, bajo las claves de una teoría idealista de lo sublime.

Según Pedro Aullón de Haro en el breve texto *La teoría idealista de lo Sublime y el pensamiento de Friedrich Schiller*, el filósofo postkantiano “llama sublime al objeto cuya representación pone de manifiesto los límites de nuestra condición sensible y, a la par, la superioridad de nuestra naturaleza racional, y su independencia de toda constricción”¹³. Es decir, que lo sublime especifica la naturaleza del ser humano como soberano ético. La libertad ética articulada a través de la libertad estética. Más adelante nos adentraremos en esta relación. Antes de ello, es preciso presentar la clasificación de los atributos de lo sublime según Schiller.

El autor realiza en *De lo sublime* una sustitución de la ya mencionada división de lo sublime en Kant en matemático y dinámico por otra diferente de lo sublime en teórico y práctico. Realmente lo teórico refiere a lo matemático y lo práctico a lo dinámico, pero Schiller considera que conceptualizándolo de esta manera se adquiere una mayor exactitud terminológica y una mejora en el desarrollo de la doctrina. Schiller escribe que:

“(…) mantenemos, mediante nuestra razón, doble *independencia* con respecto a la naturaleza: *primero*, en tanto que (en lo teórico) escapamos a las condiciones de la naturaleza, al pensar más de lo que conocemos; *segundo*, en tanto que (en lo práctico) prescindimos de las condiciones de la naturaleza, pudiendo contrariar por nuestra *voluntad*, nuestra *concupiscencia*. Un objeto, en la percepción del cual experimentamos lo primero, es teóricamente grande, un sublime del conocimiento; un objeto que nos da a sentir la independencia de nuestra voluntad, es prácticamente grande, un sublime del carácter”¹⁴.

Es una suerte de retorno a Burke, en tanto que se recupera el “impulso de auto conservación” del que se hablaba al concebir lo sublime como amenaza. Reconocer nuestra condición de vulnerabilidad sensible frente a lo sublime (lo que Kant habría determinado en lo sublime

¹³ Schiller, F. . *Lo sublime*, Casimiro, 2017, p. 24.

¹⁴ *Ibid*, pp. 34-35.

Lo sublime y el amor

matemático), se considera un fracaso que sin embargo aporta fascinación en lugar de desdicha. Esto se debe a que alcanzamos los objetos sublimes: lo infinito sensible y lo terrible.

En la misma línea argumentativa que Kant, distinguiendo en el individuo tanto la condición de ser racional como la de ser sensible, Schiller defiende la posibilidad de elevarnos moralmente sobre lo que nos condiciona y amenaza en el ámbito físico. Existe una amenaza percibida por lo sublime teórico frente a la que no podemos imponernos, ya que se imparte desde lo natural, imagen frente a la que el ser humano es terriblemente vulnerable.

La salida que Schiller aprecia es una actitud idealista propia de lo sublime práctico, en base a la que el ser humano imponga su voluntad frente al poder de la naturaleza. La violencia es considerada por Schiller como el más alto poder anti-humano, pues anula la libertad y por lo tanto la naturaleza más auténtica del hombre. Frente a la actitud realista, que opone violencia a la violencia, se presenta la actitud idealista, que sale de la naturaleza y anula su violencia. El hombre debe ser hombre sin excepción, así pues, en ningún caso debe padecer algo en contra de su voluntad. Para no someternos frente a lo físico, hemos de entregarnos a ello. En definitiva, anular conforme a la violencia no quiere decir otra cosa que someterse voluntariamente a ella. Es entonces en calidad de seres racionales como alcanzamos la libertad, cuando en los límites de la legislación racional el espíritu emprende un camino propio. Lo que logramos entrever, gracias a esta conclusión, es que la estética es anterior a la moral, y el camino necesario para alcanzarla.

A diferencia del trabajo que es necesario realizar con lo sublime, lo bello es ya una expresión de la libertad por sí mismo, porque en esta categoría no hay intereses (argumentación semejante a Kant). La máquina de conocimiento reconoce lo bello como vacío de contenido, pero reconoce su forma. Comienza a funcionar y es meramente placentero, al no provocar conflicto entre sensibilidad y razón. Lo sublime, en cambio, desencaja ambos elementos al interrumpir de manera radical la existencia sensible del hombre, y es entonces cuando se genera el impulso violento que fascina, que *asombra*, y que nos desencadena de cualquier condicionamiento físico. Se anula la violencia en tanto que se ve superada por nuestra libertad intelectual. En esa superación, somos capaces de gozar por completo de la naturaleza con cierta tranquilidad. Hay en Schiller una reconciliación que no observábamos en Kant en el momento de aprecio de lo sublime

Así, el principio fundamental de la obra de Schiller, por encima de lo moral (que sería en Kant), es el de la libertad. El arte es de hecho fruto de esta libertad humana, y a ello también se refiere

Lo sublime y el amor

lo sublime. Es por este motivo, por el que Schiller sobrepone el arte a la naturaleza, pues lo primero es propio de la libertad, mientras que lo segundo la coacciona y trata de limitarla o condicionarla.

Sin embargo, no toda su obra es paralela a Kant. En *Sobre lo sublime* es donde finalmente se presenta una suerte de relación entre belleza y sublimidad, distinción hasta entonces asumida, para poder articular el modo de llevar a cabo la libertad del hombre. Este nexo no se realiza entre la belleza kantiana y lo sublime, ya que Schiller distingue ente belleza ideal y belleza empírica. Se realiza el puente desde la belleza empírica hacia la belleza ideal por medio de lo sublime. Este recorrido de la belleza, desde la empírica que pertenece al reino de la naturaleza y de la necesidad, y gracias a la experiencia de lo sublime como categoría racional, alcanza la belleza ideal perteneciente al reino de la libertad en lo moral. Este proceso es presentado por Schiller como una educación estética del hombre. En esta educación, lo sublime y la belleza se unifican para generar la unidad del espíritu en su educación estética. Lo sublime, como elemento racional liberador, es capaz de arrancar a la belleza de su originaria prisión empírica, y permite que realice el mencionado recorrido hacia la moralidad. La diferencia con Kant radica en que esta libertad no deja de tener en cuenta la importancia de la condición sensible del hombre. Es decir, que es una libertad empírica, además de racional y moral. Esta especie de revolución estética de la sensibilidad humana garantiza el reconocimiento de nuestra verdadera naturaleza y su abrazo, esto es, la realización de la libertad.

Tras el estudio de estos cuatro autores como presentación de la historia de la categoría estética de lo sublime, podemos determinar qué características lo protagonizan. Estas son: la grandeza, la distancia (el juego de contrarios), el terror o sentimiento de peligro, y su condicionamiento al entendimiento humano (causa una incapacidad de definición del mismo al ser sentido, al rebosar sus límites y violentar la imaginación). Sin embargo, y como se mencionó en la introducción, después de estos pilares fundamentales estudiosos de la categoría, se ha progresado en la investigación.

Tal es el caso de Jean-François Lyotard, filósofo francés que en el siglo pasado trató lo sublime en lo relativo a la época y arte contemporáneos. Escribe una obra titulada *La condición posmoderna*, e introduce el conocido término de posmodernidad que a partir de entonces apreciaríamos en numerosos discursos y ensayos. Lo posmoderno es definido como aquello que refiere a la problemática de la representación. Rechaza las formas clásicas bellas, y aboga

por la provocación de ese algo que huye de la representación, pero que aun así se da. En el arte moderno ocurre precisamente esto: se trata de representar lo que no es representable: la idea. Esta característica es la que causa que Lyotard considere el arte moderno como sublime, teniendo su pico en las vanguardias a principios del siglo XX.

El propósito de las vanguardias estaba motivado por un deseo de alcanzar el porvenir, contando a su vez con una grave conciencia del propio presente. Para lograr acceder a algo tan incierto, escogieron el camino de la experimentación, el de la permisión de lo irreal y errado. Lyotard no observa en este carácter algo criticable, sino que considera que es una vía coherente, que transforma para proceder, al igual que hacen los filósofos al conocer el mundo. Se considera que “la filosofía no ha de conformarse con ser puramente teórica, ha de arreglárselas para ser un discurso que tenga la voluntad y la capacidad de intervenir y transformar”¹⁵. Esta forma de proceder filosóficamente se radica en la estética, pues el arte será precisamente “la posibilidad práctica de la creación incondicional, es decir, al margen de las reglas establecidas para lograr la novedad”¹⁶. El arte moderno busca, entonces, aquello que puede pensarse, como la idea, pero no representarse o, mejor dicho, presentarse. Lo sublime es precisamente aquello que escapa del pensamiento, de la realidad representada, y persigue un objetivo vanguardista. De esta manera, lo sublime en la modernidad equilibra placer y dolor: placer al dejar libre a la razón (sacándola de los cánones de pensamiento y aprecio clásicos), y dolor al reconocerse incapaz de percibir en su totalidad el concepto sentido. En líneas similares a las de Kant, se trata de una disputa entre imaginación y razón en la que el juicio estético rehúye los mandatos del intelecto, y en líneas de Burke, de un dolor que no es del todo dolor.

Lo sublime mantiene, entonces, su carácter enigmático, en tanto que rompe con lo establecido con respecto al juicio estético y el clasicismo de lo bello, pero en terminología inabarcable e indiscernible. Es por este motivo por el que Kant negaba la posibilidad de conocer lo sublime en la naturaleza, pues el ser conscientes de su inmensidad al completo, al mostrarse de esa manera no quedaría rastro del velo enigmático y amenazante. En consecuencia, únicamente podemos encontrar lo sublime en las ideas de nuestra razón, que es donde se origina la disputa

¹⁵ Espinosa Ramírez, L. O. *La posmodernidad, lo sublime y un ojo cortado. Nota a propósito de la estética de Jean-François Lyotard*. “Fundación Dialnet”. Universidad de la Rioja. 2020, 10 septiembre.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4784481> p. 5.

¹⁶ *Ibid*, p. 5.

Lo sublime y el amor

mencionada con anterioridad, y no en el ámbito sensible. La problemática de la categoría reside en esas dos cuestiones, la de la representatividad y la de la comunicabilidad:

“Lo sublime no es, así, únicamente esta paradoja de la representación (quizás de toda representación); es además la experiencia que hace que la representación acuda a sus propios límites para hacer visible (sensible, aprehensible) la invisibilidad misma de aquello que, en ella, se resiste a ser comunicado. Es decir (...): en los límites de la comunicabilidad se experimenta que hay algo que se resiste a ser presentado; pero esta resistencia se hace intuible (es indicada, convocada, sugerida) a través precisamente de su incomunicabilidad. Y es la experiencia misma de esta incomunicabilidad la que puede llamarse propiamente sublime”¹⁷.

La forma que tenemos de reconocer ese algo incierto en la experiencia de lo sublime es por una vaga intuición, que sobrevive al asombro embaucador del propio instante en el que es percibida.

“El grito mudo del Laocoonte, la grandeza que es invocada en el sufrimiento, aquello que se descubre precisamente por su ausencia, en su retirada: he aquí el mayor enigma de lo sublime, que, frente a la belleza, parece indicarnos con mucha más precisión el carácter siempre paradójico, siempre inexplicable e inefable, de nuestras más profundas experiencias estéticas”¹⁸.

Por finalizar, podemos mencionar algunos ejemplos de lo sublime, como lo son la noche, las montañas, o las catástrofes naturales. En el arte, existen representaciones de lo sublime tales como *El Vesubio en erupción* (1817) de J. M. W. Turner, o *The Great Day of His Wrath* (1853) de John Martin. En música, apreciamos el sentimiento de lo sublime en *Nihilum* (2015) de Arkana; en el cine, un ejemplo adecuado de la condición vulnerable del ser humano frente a la naturaleza, causando así el sentimiento de lo sublime, podría ser *Interstellar* (2014). Una película, además, que relaciona estrechamente este sentimiento con el del amor, que comenzamos a analizar a continuación.

¹⁷ Acosta López, M. D. R. (2012, 1 diciembre). “Desde el umbral de las palabras: sobre lo sublime a partir de Pseudo-Longino”. *Revista de estudios sociales*. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/7346>. Punto 15. Consultado el 10 de septiembre de 2020.

¹⁸ Ibid, punto 16.

SOBRE LA NATURALEZA DEL AMOR

INTRODUCCIÓN: LA FILOSOFÍA Y EL AMOR

Al igual que ocurre con el sentimiento de lo sublime, es difícil definir en qué consiste sentir amor. Ya no por la duda acerca de si realmente está teniendo lugar o no en uno mismo, sino porque incluso cuando no hay la más mínima duda de que se da, cuesta definirlo. Las palabras rebosan en la boca al mismo tiempo que se reconoce que ninguna expresión es suficiente para darle a entender al otro el alcance de tu sentir. Es así, el amor se caracteriza por ser gratamente intenso. Podríamos decir, para allanar el terreno, que el amor consiste en un aprecio intenso y puro. Intenso ya que, mientras se siente, la persona afectada se percibe tan elevada que desata la autopercepción del yo como fuera de sí, como siendo el todo, cuando realmente nunca ha salido de sí mismo. Uno siente que es capaz de abarcar la totalidad de lo existente, consistiendo en su capacidad más mínima: el ser. De esta manera, se imagina que cualquiera en su lugar sentiría lo que él siente, se universaliza la pasión, y se extrapolan los límites de esa capacidad mínima, ahora eclipsada.

Y puro en tanto que, siguiendo esta línea extrapolante de explicación, parece no ser un sentimiento humano, sino divino. Claramente el amor es humano, sin embargo, es complejo catalogarlo de en estos términos porque esto siempre se comprende como plagado de faltas y malestares. La mítica frase lo dice: “todos cometemos errores, somos humanos”, como si en la misma definición de ser humano viniera implícita la imperfección o la inexactitud. Cuando sentimos amor, se da todo lo contrario. Nos cubre un manto que reafirma que todo es como tiene que ser, que todo, siendo de esta manera, es perfecto. Que no hay nada ni nadie en el mundo que fuese capaz de convencerle a uno de que lo que está sintiendo es *meramente* humano.

Además de estos dos rasgos, al amor le caracteriza su enemistad con el tiempo. Es curioso cómo apreciamos los humanos esta enemistad y la vivimos al menos una vez a lo largo de toda la vida; y sin embargo no somos conscientes de que es eso lo que está sucediendo. El tiempo

Lo sublime y el amor

siempre trata de tener el control sobre el mundo, impartiendo una racionalidad determinada en el suceder de las cosas basada en el pasado, el presente y el futuro como elementos inamovibles de nuestro existir. El amor parece que rehúya de esta racionalidad, y causa extraños casos en los que uno siente que querrá a esa persona hasta después de morir (sobrepasando el futuro), o que ya la quería antes de conocerla (sobrepasando el pasado). Y a veces, debido a la experiencia de extrapolarse del yo mismo en el enamorado, ni siquiera reconoce su existencia en el presente, sino en lo eterno. Se trata de una lucha continua, y al igual que en todas las luchas, siempre hay un vencedor. Cuando el tiempo gana, es cuando tienen lugar frases de la siguiente clase: “ya no siento lo mismo”, “no es por ti, es por mí”, “me he dado cuenta de que no eres lo que buscaba”. Cuando el tiempo pierde y el amor se corona, entonces se escucha: “aunque ya no estés, te querré siempre”. Si el tiempo se considera un dato irrelevante de la existencia, nada más que un fruto de pensamiento abstracto que no tiene ubicación práctica, si es tal su irrelevancia que incluso da la impresión de que ya no rige el mundo y se reduce a mera ilusión, entonces es que reina el amor. Si no hay más que percepción y conciencia del tiempo, y de la persistencia y deterioro de uno mismo y del amado dentro de sus dominios, entonces será porque el amor se ha desvanecido.

Además de estas observaciones, apoyándonos en *El arte de amar* de Erich Fromm, amar es un arte, en tanto que no es cuestión de suerte o azar sino fruto del trabajo, de entregarse y comprometerse. Realmente es una facultad, una capacidad humana fundamentalmente necesaria, pero eso no hace que resulte sencilla (más tarde, cuando estudiemos el juego, se verá la profundidad al respecto del binomio paradójico sencillez-complejidad que presenta el sentimiento de amor).

Como hemos mencionado, el amor es un sentimiento complejo, que anula la capacidad analítica y esclarecedora de la realidad, que embauca y tiñe, y ese procedimiento choca de manera directa con el pensar filosófico. Ya comenzó el propio Platón expulsando a los poetas de la polis, al ser embaucadores y enemigos de la verdad, como para que ahora se trate de investigar un estar en el mundo -aparentemente- tan ajeno a ella. El amor rechaza el ser diseminado, no permite un análisis exhaustivo de su naturaleza. Y, sin embargo, es lo que se va a intentar en el presente escrito. Tratando lo relativo a este carácter indeterminable e inefable de su esencia, es pertinente que comencemos con la Carta a Lord Chandos. En ella, el poeta ficticio Lord Chandos redacta una vivencia estética concreta en la que la imaginación y la razón entran en disputa (en términos kantianos), y su aprecio del mundo comienza a verse desteñido

de toda coherencia, para revelar así un carácter inefable, que también observábamos en Lyotard. El estudio de esta carta es el comienzo de la comparativa entre lo sublime y el amor, como sentimientos inefables pero intensos y abrumadores. Esta clase particular de placer negativo se sostiene, aun así, sobre un sentido determinado propio de un carácter fuerte que lo posibilite y fundamente. La defensa de esta propuesta se encontrará en el segundo apartado de esta sección, con el estudio de la imposible compaginación entre el amor y un nihilismo pasivo. Como veremos, esta imposibilidad se debe a que tanto el amor como lo sublime requieren de un carácter fundamentado en fuerzas activas, que empeñe la voluntad al devenir de la existencia sensible, como ocurría con lo sublime en Schiller. Es un apartado más dedicado al estudio del amor y su relación con el nihilismo, dado que nos encontramos en su sección, pero también se dedicarán unas palabras a lo sublime para poder fundamentar de la manera más acertada la estrecha similitud entre ambos sentimientos.

LORD CHANDOS: AMOR Y REALIDAD INEFABLE

El amor no tiene lugar únicamente entre personas. También se da de seres humanos hacia animales, hacia obras de arte, hacia casas, hacia puestas de sol. Es un hecho que es un sentimiento estrechamente relacionado con el aprecio de la belleza. Lo que venimos ahora a plantear, es la forma en la que ambas se conectan, y que posteriormente nos ayudará a construir el puente hacia lo sublime, a través de la condición de inefabilidad. Además, en esta carta, se podrá apreciar en detalle una de las características de la naturaleza amorosa, que también se estudiará en el apartado nietzscheano: la negación de un sujeto diferenciado de sus elementos circundantes, a favor de una fusión apreciativa con el mundo.

La Carta de Lord Chandos o sobre la condición inefable de la realidad por el poeta austriaco Hugo von Hofmannsthal. Este poeta, personificando a Lord Chandos, escribió acerca de una experiencia estética causada por la inmersión absoluta en su entorno más cercano y cotidiano. En el relato ficticio, Lord Chandos es un poeta retirado que se muda al campo, donde únicamente encuentra soledad y vacío, y de donde no le nace inspiración alguna para más creaciones literarias. En un momento dado, en cambio, se decidió a responder a una carta de

Lord Bacon, y dicho escrito es el que se va a analizar. Ierardo lo describe como “un hito esencial en la historia de la percepción artística”¹⁹.

Lo que en él reza es, paradójicamente, la incapacidad para expresar la realidad, haciendo literalmente eso. Esta falta se debe a la incandescencia que reflejan los elementos de la existencia, desde el más vulgar hasta el más magnífico. Una belleza muy peculiar, pues no se ve regida por los cánones clásicos de perfección, proporción o adecuación; aunque tampoco cabría una definición exacta de sus cánones, pues resulta inexpresable catalogar bajo su embrujo. Simplemente, se aprecia una riqueza en los elementos de la existencia, un brillo singular tan intenso en ellos, que Chandos se verá empujando a tratar de hacerlo manifiesto sobre un texto tan bello como es esa carta. Rechaza la conceptualización de esa particularidad cuyo verdadero hogar es el mero deleite, no la transformación de su intensidad en una palabra, una denominación, que empobrezca la experiencia de su darse. Realmente es sin la adecuación al lenguaje como el elemento es capaz de fluir en el cambio (aun permaneciendo en su aura), en lugar de, al ser conceptualizado, determinarse de una forma concreta e inamovible. Es complejo realizar este ejercicio de desaprender lo aprendido para poder aprehenderlo en su forma auténtica, en su pureza particular, pues desde siempre el humano ha nombrado cada detalle de la realidad y le ha dado una identidad permanente. La experiencia de Chandos consiste en quitarle ese disfraz, esa máscara impuesta (o quitársela a sí mismo), y poder amar el darse de lo existente respetándolo de esta manera.

Sin embargo, es un respeto complejo, ya que nace de la fantasía, de la extrañeza. Al dejar de considerar una flor en tanto que flor, en tanto lo que la palabra flor nos sugiere de ese elemento, y apreciarlo por su simple mostrarse, hace de la flor algo ajeno a lo asumido, extrapola su belleza a algo más cercano, más inmediato y directo, aunque también inexplicable. Ese darse de la flor es su verdadera realidad, su forma de ser realmente real, por redundante que suene, pero genera en el hombre, siempre acostumbrado a las categorizaciones, un extrañamiento de sí mismo. El acercarse a lo circundante de esta manera provoca en Chandos la impresión de que ya no es capaz de pensar o racionalizar, hablar o denominar coherentemente ninguna cosa. Al principio sólo le ocurría con las palabras más abstractas, que comenzaban a perder cuerpo. Sin embargo, con el paso del tiempo, ya no era capaz de referirse ni a los temas más cotidianos

¹⁹ Hofmannsthal, H. *La Carta de Lord Chandos o sobre la condición inefable de la realidad*, p.1. Visto en: <http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/ACTIVIDADES/Otras/Ateneo/La%20Carta%20de%20Lord%20Chandos.pdf>

sin sentir una especie de malestar o injusticia provocada por la falta de exactitud y veracidad en sus palabras (realmente originado en el constate cambio de lo real y su carácter inefable). Aun así, ya que se encuentra escribiendo la carta, se propone tratar de expresar de algún modo aquel “caudal de vida superior”. Entonces escribe:

“Una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro tumbado al sol, un cementerio pobre, un lisiado, una granja pequeña, todo eso puede convertirse en el recipiente de mi revelación. Cada uno de esos objetos, y los otros mil similares sobre los que suele vagar un ojo con natural indiferencia, puede de pronto adoptar para mí en cualquier momento, que de ningún modo soy capaz de propiciar, una singularidad sublime y conmovedora; para expresarla todas las palabras me aparecen demasiado pobres”²⁰.

En términos actuales podríamos denominar esta extrañeza como una *deconstrucción afectiva y/o artística*. Tras esta clase de deconstrucción, es el hombre el que elimina la distancia generada por el lenguaje para con lo percibido, y hace de sí mismo un instante más de la existencia. A partir de entonces, de haberse hecho uno con el todo, como mencionábamos que ocurría con el humano al saberse enamorado, Chandos observa que lo adecuado es callar, ya que nada de lo jamás dicho podrá expresar “la sinfonía profunda de lo viviente” (p. 1). A partir de entonces, jamás vuelve a escribir, y lo considera una victoria más deliciosa que cualquier consideración de éxito prestigiosa y atemporal. Podemos observar, en esta clase específica de deconstrucción y en su efecto sobre el poeta, o sobre cualquiera que lo experimente, un paralelismo con la mecánica de amor. En el siguiente fragmento se observa este paralelismo, basado en la intensidad y pureza que mencionábamos al esbozar el amor, y su condición igualmente inefable:

“Esas criaturas mudas y a veces animadas se alzan hacia mí con tal abundancia, con tal presencia de amor, que mi mirada dichosa no es capaz de caer sobre ningún lugar muerto alrededor de mí. Todo, todo lo que existe, todo lo que recuerdo, todo lo que tocan mis pensamientos más confusos, me parece ser algo. También mi propia pesadez, el restante embotamiento de mi cerebro, se me aparece como algo; siento en mí y alrededor de mí una equivalencia maravillosa, absolutamente infinita y entre las materias que juegan contraponiéndose no hay ninguna en la que yo no pudiese transfundirme. Entonces es como si mi cuerpo estuviese compuesto de claves que me lo revelasen todo. O como si pudiésemos establecer una nueva y premonitoria relación con toda la existencia, si empezásemos a pensar con el

²⁰ Ibid, p. 7

Lo sublime y el amor

corazón. Pero cuando me abandona ese extraño embelesamiento, no se decir nada sobre ello; y entonces no podría describir con palabras razonables en qué había consistido esa armonía que me invade a mí y al mundo entero no como se me había hecho perceptible, del mismo que tampoco podría decir algo concreto sobre los movimientos internos de mis entrañas o los estancamientos de mi sangre²¹.

Lord Chandos abre un nuevo horizonte en la percepción artística en tanto que lo hace de manera afectiva, auténtica, intensa y pura; aunque tristemente comunicable. Esta manera de vivir en la belleza, o de vivir de manera bella, podría equipararse a vivir enamorado o, lo que es más: a vivir enamorado del hecho de estarlo. Y también, por supuesto, al carácter revelador de lo informe que aporta la sublimidad, ese velo enigmático del que hablábamos en el colofón de su sección. En Kant, como mencionábamos, lo bello se caracteriza por seguir unos cánones determinados, entre ellos el de la forma. Según este autor, el sentimiento de algo bello siempre va a estar determinado por, entre otras cosas, la formalidad del objeto, su darse sensible en claridad. Por el contrario, lo sublime es aquello que carece de limitación, de determinación.

Además, la similitud no radica únicamente en la informalidad sensible de los objetos sublimes. Este darse causa la pelea entre imaginación y razón que mencionábamos también en el apartado kantiano, al igual que en el de Schiller. No ser capaz de encajar la sublimidad bajo la conceptualización del entendimiento causa una distancia para con lo sensible, de tal forma que no se puede reconocer la determinación del mismo y, por ende, no se puede comunicar. Tan solo queda la experiencia cruda de lo *absolutamente grande*. En Lyotard también se menciona que el arte moderno es sublime precisamente por su carácter inefable, al igual que ocurre con el silencio del Laocoonte, o el de Ajax. Lo sublime entra en relación con el amor precisamente por esta condición de inefabilidad. En el caso de lo sublime por lo recientemente detallado, y en el del amor, al ampliar el sentir apreciativo e intenso que este sentimiento supone a, ya no solo las personas, sino también el mundo y sus elementos.

NIETZSCHE: AMOR Y ACTUALIDAD NIHILISTA

A continuación, se procederá con el estudio del amor, pero también ya vinculándolo con sus similitudes con lo sublime. En este caso, trataremos el papel del primero en una sociedad

²¹ Hofmannsthal, H. *La Carta de Lord Chandos o sobre la condición inefable de la realidad*, p. 8, Visto en: <http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/ACTIVIDADES/Otras/Ateneo/La%20Carta%20de%20Lord%20Chandos.pdf>

Lo sublime y el amor

nihilista como es la del siglo XXI. Esta contextualización nos aportará más conocimiento acerca de la naturaleza de este sentimiento, al ser enfocado desde la teoría nietzscheana de las fuerzas como contrario esencial al nihilismo pasivo (considero relevante apuntar que lo que se propone es un nihilismo positivo para que el amor tenga lugar, y lo que se critica es el nihilismo pasivo, aunque no se especifique más esta determinación concreta en lo que resta de escrito). Para ello, trabajaremos la búsqueda de sentido, y sentimientos como la culpa o el resentimiento, incompatibles con el amor. Además, encontraremos la necesidad de presentar un carácter viril a la hora de tener en consideración una relación romántica, o de otra manera, se tratará de un nihilismo oportunista. Esta consideración concreta acerca del carácter viril será la que aporte en detalle el desarrollo de la necesidad del mismo para la creación de un sentido, como puede ser en Kant la moral o en Schiller la libertad. En ambos autores, la sublimidad abre paso a la consideración de los respectivos valores. En un caso de nihilismo pasivo, en el que se careciese de valores fundamentados en un sentido creado por un carácter viril, lo sublime no podría articularse de esta determinada manera.

En una época en la que todo está al alcance de la mano, en la que la velocidad vital ha aumentado considerablemente desde años atrás debido a la extrema tecnificación de la existencia, vemos una reducción del carácter viril en la persona promedio. Esto se debe a que todo resulta fácil, accesible, no es necesario un gran esfuerzo, al menos en la cotidianidad. Tenemos reloj, agenda, comunicación, internet, cámara, grabadora, lienzo, y muchas más necesidades, todo ello reunido en un solo objeto, los *smartphones*. No hace falta ni salir de casa ya que tenemos, en un simple *click*, cualquier producto gracias la infinidad de tiendas online. Se trata, aunque no de manera tan drástica, del futuro distópico que veíamos hace años en películas como *Wall-e*, en la que lo que resta de la humanidad es una comunidad de individuos-objeto, de individuos-mueble, que tienen de humanos la simple condición biológica de existir en esta clase de cuerpo. Estamos hablando de una debilitación del carácter, del estar, que hace de las personas seres fluyentes, que se dejan arrastrar por el contexto del que sean víctimas, sin capacidad de expresión o crítica alguna. Es un dejarse llevar, un dejar que la vida me haga, en lugar de hacer yo algo de ella.

Pues bien, en esta sociedad técnica, en esta sociedad de individuos de carácter débil, el amor se va a la deriva, en tanto que se reduce a la cotidianidad, se hace líquido y superfluo. El amor pensado como fuerza sublime descansa como potencia en todo ser humano, pero se encuentra sedimentado bajo las capas de una cultura material y utilitarista. Una cultura centrada en el

Lo sublime y el amor

progreso, el abastecimiento, y en los bienes materiales, tangibles. El amor, bajo estas condiciones, pasa a ser un bien más. Un recurso con el que podemos comerciar, que podemos mercantilizar, ya sea en apps de citas, en webs para conocer el amor de tu vida repletas de anuncios de otras mil cosas con las que no guarda relación alguna más que la establecida por medio del capitalismo. El amor se puede mercantilizar y, de hecho, se está haciendo. Y no sólo se aprecia como un bien, sino también como un objetivo, parte de una etapa más; no como potencia vital, como disposición afectiva hacia el mundo. Como una *cosa que pasa*, que acontece, en el sentido más corriente posible.

Nihilismo y amor son incompatibles porque el amor requiere un esfuerzo, en cierto modo existencial, en el que llevarse a cabo y sobrevivir. Requiere tener un motivo por el que cuidarlo, por el que mantenerlo, porque tiene valor, porque se aprecia. El nihilismo es el reino del sinsentido, donde nada vale nada. Al no encontrar fundamento en nada más allá de nosotros mismos, o incluso ni siquiera en uno mismo, no se encontrará, por supuesto, en el otro. Y a la hora de amar, es necesaria una entrega, un convencimiento de que lo que es es porque tiene motivo de ser, y no se da de manera vacua. A este respecto, distinguimos entre carácter débil y carácter fuerte, para poder justificar el segundo como propio de la naturaleza amorosa (y sublime).

Del carácter débil es propio no tener como objetivo último la búsqueda de un sentido (y más adelante, su conquista), sino la ausencia de esta necesidad, y en su lugar un sometimiento a lo “ya dado”, a lo “ya impuesto”. Este, según Nietzsche, es el propio del instinto cristiano, sólo que con respecto a la moral. En su contexto, ello equivale a la castración de la virtud viril. Esta virtud, por el contrario, muestra una disposición fuerte que reniega del nihilismo al forjarse un sentido propio. Para que el amor triunfe, es necesario que su presencia ejerza algún tipo de influencia en la persona, de tal modo que ésta no se rinda cuando surjan obstáculos que puedan entorpecer el desarrollo de la relación afectiva. Si no hay lucha, si no mostramos una fuerza en el carácter y abandonamos lo amado a la circunstancia, si aceptamos lo “ya dado” como dado y no cuestionamos el daño que pueda ejercer sobre aquello que valoramos, entonces estamos hablando de carácter débil. Y, en consecuencia, de nihilismo. No es necesario siquiera que el amor sea el sentido, sino tener la disposición a considerarlo valioso (no en tanto que bueno, pues Nietzsche aclara que la subjetividad no es productora de valores, sino en tanto que relevante), tener conciencia de la gravedad del darse del mismo, para poder escapar del hoyo nihilista. Pues puede que el sentido hallado sea otro, puede que la realidad encuentre sus

Lo sublime y el amor

cimientos bajo otras categorías, pero si el carácter fuerte es quien la *quiere*, entonces estaremos salvados del Apocalipsis afectivo, bajo la argumentación del presente escrito.

También en lo sublime, esta necesidad del carácter fuerte en el sujeto podría enfocarse desde dos perspectivas:

- Una de ellas, ya mencionada, la necesidad de un carácter viril que anteponga la creación de un sentido de tal manera que a la hora de experimentar lo sublime, nuestro yo no sensible pueda hallar el camino hacia un desencadenamiento de su vulnerabilidad, en pos del reconocimiento de la importancia de valores determinados.
- La segunda perspectiva, en estrecha relación con la primera, podría ser la necesidad de una acción de las fuerzas activas, también propias del carácter viril, que causen en el sujeto una ausencia nivelada de miedo, y generen el equilibrio que es necesario para que tenga lugar la experiencia sublime. Pues, como hemos visto, de darse únicamente terror, no puede darse sublimidad.

Sin embargo, y debido a que nos encontramos en su sección, recuperemos su determinación. El amor es un sentimiento complejo, difícil de catalogar (inefable). Aun así, es fácil reconocer estados emocionales bajo los que la persona no puede presenciarlo o experimentarlo, o al menos no de manera sana. Algunos de estos sentimientos son la culpa o el resentimiento. Nietzsche estudia ambos.

En lo relativo a la culpa, el autor argumenta, en *La voluntad de poder*, que ha mancillado la forma en la que concebimos el sufrimiento y el dolor, siendo éste uno de los crímenes de la psicología. Otro de ellos es el considerar todo aquel sentimiento intenso que eleve el espíritu como sospechoso, relacionado con el pecado, pues son los propios de una virtud viril, y no de un carácter manso. Cabría, bajo esta categorización, el amor como un sentimiento igualmente viril o fuerte, que también ha sido tachado negativamente a lo largo de la historia (sobre todo en lo relativo al sexo y la sexualidad). Es un sentimiento elevador, del que conocemos muy poco, del que somos capaces de hablar a duras penas. Ni el conocimiento ni el lenguaje lo someten. Nietzsche directamente menciona, entre estos crímenes de la psicología, que uno de

ellos (concretamente el quinto²²) consiste en esta desnutrición de intensidad del amor, pues cuando más se le ha aplaudido ha sido en esos momentos en los que se dejaba fuera al yo. Se ha vuelto una cuestión de altruismo y no de posesión. Realmente, la naturaleza del amor puede darse de esa manera, pero éticamente no siempre resulta correcto obedecer a estas leyes. Sin embargo, como es de esperar, no hablaremos de consideraciones éticas en un trabajo de parámetro nietzscheanos. En general, y resumiendo la cuestión de la culpa, el autor considera que se le ha dicho no a la vida, no a la felicidad, a la pasión, a todo aquello que hace al ser humano dichoso por tener un alma pecadora e impía. Un alma de carácter fuerte. Dejar de lado estas consideraciones abre el campo del terror y del miedo, de la huida, del impedimento. Un campo donde el amor no pervive, donde es abandonado por estos mismos motivos. Ahora bien, ¿qué ocurre con el resentimiento?

Deleuze escribió una obra acerca de la filosofía de Nietzsche²³. En ella, encontramos un análisis sobre el hombre del resentimiento. Una clase de hombre, como veremos a continuación, incapaz de amar. Para lograr entender los términos en los que funciona el hombre del resentimiento, es preciso mencionar la distinción entre fuerzas activas y fuerzas reactivas.

La teoría de las fuerzas nace del origen de la pregunta por el sentido. El sentido de los fenómenos radica en las fuerzas que se apropian de ellos en cada caso. El sentido cambia cuando cambian las fuerzas que lo poseen. Aún dentro de una pluralidad incontrolable de sentidos como es la consecuente de esta teoría, siempre habrá uno que presente más afinidad con la cosa, dado que éstas no son absolutamente neutras, y ello será su esencia. Podemos reconocer el valor de una cosa en función de la jerarquía de fuerzas que se muestren en ella. Ese será su sentido.

En el cuerpo encontramos una plural jerarquía de fuerzas, unas dominadas o subordinadas (llamadas reactivas) y otras dominantes (activas). Su jerarquía se establece en función de la cantidad. La ciencia, por ejemplo, siempre ha sido una apasionada de las fuerzas reactivas, las encargadas únicamente de tareas orgánicas, mecanicistas, técnicas. Las fuerzas activas pertenecen a un campo más complejo de catalogar, ya que se hallan en lo inconsciente, en la actividad, en una tendencia innata al poder. Es debido a la acción de las fuerzas activas por lo que, de manera relacional, podemos percibir las reactivas (en tanto que reacción a las primeras).

²² Nietzsche, F. *La voluntad de poder*. Traducción de Aníbal Froufe. Madrid: Biblioteca Edaf, 2000, p 221.

²³ Deleuze, G. *Nietzsche y la filosofía*. Traducción de Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 1962.

Ahora bien, el resentimiento, según Deleuze, surge del juego de varias fuerzas reactivas ejerciéndose sobre otras activas²⁴. Se basa en lo reactivo, pero ejercido de esta manera concreta. El resentimiento como sentimiento se da cuando las fuerzas reactivas se adhieren a la conciencia e imposibilitan en olvido, de tal forma que se crea una huella bloqueadora de las fuerzas activas. El hombre del resentimiento, esto es, el hombre que sufre esta enfermedad (pues Nietzsche “no se contenta con decir que el resentimiento es una enfermedad, la enfermedad como tal es una forma de resentimiento”²⁵), tiene varias características. Entre ellas, es incapaz de sentir excitación, capacidad que sería propia de fuerzas activas (o, en términos anteriores, de carácter fuerte). Su único instrumento son las huellas, y por no ser capaz de olvidar, se convierten en una herida que no sana, se enquistada todo dolor, toda ofensa, y pasa a manifestarse a través de la culpa. Culpa, por supuesto, que nunca es suya, sino siempre del otro. Su única motivación a partir de entonces es el espíritu de venganza. Sin embargo, realmente nunca llega a vengarse, pues su venganza es espiritual y basada en un odio que le pertenece y afecta sólo a él mismo.

En consecuencia, el hombre del resentimiento es incapaz de admirar, de respetar y de amar. O en caso de hacerlo, no se tratará más que de una ficción. Todo aprecio que muestre será en realidad el escondite de un odio o venganza no resueltos, putrefactos, ocultos en su ser intestinal. Se trata de una especie de talento tóxico con el que se relaciona con el mundo, y bajo el que se hace imposible la felicidad, que fundamenta en una pasividad mediocre. Es la viva imagen del esclavo, aquel que para sentirse bueno ha de llamar malo al otro.

Además, el resentimiento funciona como bloqueador del sentimiento de lo sublime. Deleuze escribe que “sea cual sea la fuerza de la excitación recibida, sea cual sea la fuerza total del propio sujeto, el hombre del resentimiento solo utiliza la segunda para investir la huella de la primera, de manera que es incapaz de actuar e incluso de reaccionar frente a la excitación”²⁶. No solo no permite la capacidad de sentir la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir, como definía Burke; o de verse abrumado por el éxtasis que provoca el brillo incesante del fluir de los elementos del mundo, como mencionaba Chardos. Lo grave es que el hombre

²⁴ Deleuze, G. (1962). *Nietzsche y la filosofía*. Traducción de Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, p. 63.

²⁵ *Ibid*, p. 64.

²⁶ *Ibid*, p. 65.

del resentimiento “es en sí mismo un ser doloroso”²⁷, y por lo tanto carece de un equilibrio con el placer, no es ni placer negativo, ya solo hay dolor, venganza y culpa.

A mayores, podemos encontrar similitudes entre el amor y lo sublime en lo relativo a la filosofía nietzscheana en el estudio de *El nacimiento de la tragedia* en 1872, donde Nietzsche hace patente la dualidad que encuentra en la tragedia clásica entre Apolo y Dionisio, dos fuerzas muy diferentes que dividen la experiencia creativa y vivencia del arte. El primero es el dios de la claridad, de lo armónico, de la forma, lo relacionado con los límites y el control (quizás equiparable a lo bello en Kant). El segundo, encarna el éxtasis, la música, la afirmación de la vida, una búsqueda de superación del propio sujeto, de la embriaguez (más propio de lo sublime). De esta manera, se consideraban artes apolíneas la escultura o la arquitectura, y artes dionisiacas la música o la danza. Como ya se ha determinado, lo sublime presenta un carácter informe, ilimitado e incontrolado, y le caracterizan tanto el éxtasis de una emoción intensa como la embriaguez embaucadora de la suspensión del intelecto. También hemos hablado de un vitalismo en lo sublime en pos del rechazo de un nihilismo pasivo, bajo el que esta fuerza se desestabilizaría. Curiosamente, la pasión amorosa sigue el mismo camino. De manera equiparable a lo sublime, también se presenta en el enamorado en forma de éxtasis embaucador. La única problemática que podríamos encontrar, llegados a este punto, es la cuestión relativa a la superación del propio yo que se ejerce en la experiencia dionisiaca. Desde una perspectiva, podemos valorar que se dé tanto en el amor como en lo sublime en el momento en el que, en el caso del amor, salimos de nosotros mismos y nos hacemos uno con el todo (al amar la existencia con Lord Chandos); y en el caso de lo sublime, cuando no somos capaces de reconocernos sintiendo, al estar enajenados por la disputa subjetiva entre imaginación y razón. En ambos casos, tenemos la impresión de que cualquiera que estuviera bajo esa situación concreta, bajo la vivencia de una experiencia estética de amor o sublimidad, sentiría lo mismo que nosotros. Sin embargo, también se podría considerar una vía diferente, en la que el amor tome el camino opuesto y por cuestiones éticas, se vuelva necesario reconocer la *otredad*. En los términos de filosofía nietzscheana de la teoría de fuerzas, es complejo realizar una defensa de este deber.

Manuel Cruz, en *Amo, luego existo*, escribe acerca de Nietzsche que “pieza clave de esta estrategia es la idea de yo o de sujeto, que nuestro filósofo considera un artificio creado para

²⁷ Ibid, p. 65.

proyectar unidad, sentido y armonía donde realmente sólo hay desordenado flujo de pasiones, pensamientos, instintos y otras fuerzas”²⁸. Dejando de lado al hombre del resentimiento en concreto, estas fuerzas ejercen su actividad en todos nosotros, y condicionan nuestro estar en el mundo; y, en consecuencia, nuestro amar. No se trata de un yo, de un sujeto fijo. Lo que es cada persona es el juego de fuerzas.

Cruz se pregunta, bajo los parámetros de este esquema, dónde puede encontrar un lugar el amor, cuál ha de ser el camino a tomar. La problemática radica en preguntarnos si es posible el amor en un marco en el que no sólo renegamos de la subjetividad como tal, sino también de la intersubjetividad, elemento clave en este sentimiento. ¿No se convierte entonces, el amante, en un mero paciente atravesado por la pasión amorosa, y no en su ejecutor? Pues es un hecho que, para que pueda haber un “nosotros”, ha de haber un reconocimiento previo de cada una de las partes como un “otro”, y a la vez de uno mismo; no mera diferencia debilitada. Al final, dicho principio de individuación, propio de la perspectiva apolínea, reclama su hueco cuando tratamos el tema del amor. Cruz cita tanto a Ortega como a Gabriel Marcel, el segundo influido por el primero, en relación a ese principio. Ortega afirma que “amar una cosa es estar empeñado en que exista; no admitir, en lo que depende de uno, la posibilidad de un universo donde aquel objeto esté ausente”²⁹. Por su parte, Gabriel Marcel escribe que “amar a alguien es decirle: tú no morirás nunca”³⁰. Y a continuación, y a favor de lo que se viene argumentando en este escrito acerca de la relación entre carácter fuerte, fuerzas activas y amor, el mismo autor escribe que “amar es la vivificación perenne, creación y conservación *intencional* de lo amado”³¹.

Afirmamos que no es que sea complejo amar bajo el nihilismo, es que directamente es imposible (al igual que se vuelve problemático, en esos términos, la experiencia de lo sublime). Se puede crear una ficción emotiva en la que, con total convencimiento, nos creamos amando, cuando realmente sólo rebotamos la afectividad recibida al estilo de un espejo. Si no hay motivo por el que creer en la existencia, entonces tampoco habrá motivo para amar (o para amarla, o para amarse). Y esta ficción, aunque suene terrible, puede durar años, y puede durar siempre. Ello no justifica que se desenvuelva en la pureza, en la gravedad, o en la intensidad que caracterizan a este sentimiento. Además, para que tenga lugar, hemos de reconocernos

²⁸ Cruz, M. *Amo, luego existo. Los filósofos y el amor*, Barcelona: Espasa Libros, S. L. U., 2012, p 108.

²⁹ *Ibid*, p 117.

³⁰ *Ibid*, p 117.

³¹ *Ibid*, pp 117-118.

Lo sublime y el amor

individualmente, reconocer el otro, y reconocer lo mutuo. Es difícil que nazca de los individuos esforzarse por algo, y más aún algo mutuo o compartido, cuando han nacido y crecido en un sistema y en una época que no lo exige radicalmente en ningún otro momento. Para que se dé, ha de ser por una disposición de carácter, por un rechazo al miedo, a la nada, y por un trabajo con la culpa y el resentimiento, que nos liberen de la ficción de un nihilismo romántico.

En conclusión, las características que hemos logrado deducir de la mecánica del amor son: intensidad y pureza, de condición inexpresable o incomunicable y de carácter fuerte propio del ejercicio de fuerzas activas, en tanto que supone un trabajo y un sentido existencial. Andréi Tarkovski, director de cine y poeta ruso del siglo pasado, al ser preguntado qué es el arte, respondió lo siguiente:

“Creo que para formalizar un concepto de arte primero se ha de enfrentar otra pregunta más importante: ¿por qué existe el hombre? Debemos usar nuestro tiempo en la Tierra para enriquecernos espiritualmente. El arte debe servir para este propósito. Si yo hubiese escogido otro punto de partida para mi vida, el arte habría significado otra cosa, y habría hecho otras películas”³².

Para que pueda tener lugar una conceptualización del arte, primero se ha de tener una respuesta a la pregunta existencial sobre la vida del hombre, fruto del enriquecimiento espiritual. El arte, entonces estará al servicio o bajo el mandato de esa respuesta, de esa disposición hacia la vida, y seguirá su curso. Desde la línea de argumentación que hemos abarcado en esta sección nietzscheana, con el amor y lo sublime ocurre algo similar. La expresión del amor se basa en la disposición que se tiene hacia la vida. Si la vida se rechaza, entonces no queda fundamento alguno que sustente o posibilite el amor. En términos de fuerzas activas pueden tener lugar tanto el amor como lo sublime, y que en tal caso se alcance el amor como fuerza sublime.

COMPARATIVA FINAL ENTRE LO SUBLIME Y EL AMOR

³² Véase vídeo de YouTube: <https://youtu.be/7Me--xHG-mQ>

EL JUEGO Y SUS DOS SIGNIFICACIONES

Como se ha visto hasta ahora, tanto lo sublime como el amor son sentimientos o formas de percibir la realidad magníficos y elevadores. En Longino, lo sublime se nos presentaba como un eco de un corazón grande. Tanto para Burke como para Kant, va más allá del mero agrado (no en sentido peyorativo, ni mucho menos) que pudiera revelar lo bello y alcanza recovecos más profundos como los del terror o la nobleza. Por su parte, Schiller observa cómo, frente a lo sublime, el hombre es capaz de reconocer su propia finitud, y ser libre. Quizás el amor se nos aparezca como más común, menos misterioso que un sentimiento como lo sublime y mucho más *humano*. A lo que me refiero cuando catalogo al amor como más humano que lo sublime es que pertenece a una esfera de sensación que no nos es tan difusa debido a que es algo tremendamente cotidiano. Al estar tan inmerso en nuestra vida, se ha normalizado, es un sentimiento más, y en consecuencia su contenido ha perdido gravedad. Ya se deba a un protagonismo eterno en nuestra existencia, a una vida rebosante de él en el aspecto más cotidiano posible, a estar acostumbrados a su compañía y presencia; lo innegable es que el amor ha perdido la fuerza pasional que lo caracterizaba anteriormente. Y precisamente el objetivo de este escrito es tratar de devolverle la categoría elevada a la que realmente pertenece, categoría en la que habita junto a lo sublime.

Cada término en su ámbito y cada autor desde su perspectiva han logrado transmitir un perfil bastante similar de ambos conceptos, aún sin ser conscientes de ello. Existen varias posibilidades acerca de la relación que puede darse entre amor y sublimidad en lo relativo a diferencias ontológicas. Con el propósito de ser lo más objetivos o abarcadores posibles, vamos a considerar ambas, aunque sea brevemente.

La primera de ellas, podría ser considerar ambos sentimientos como caras de la misma moneda. En lo sublime siempre se ha hablado de elevación, de grandeza; al igual que a la hora de estudiar el amor resultó innegable en él un carácter arrollador y pasional, que lo hacía incompatible con el tiempo e inexpresable por Lord Chandos. Sin embargo, y aunque estas características resulten similares (pues, de hecho, lo son), su categoría no se encuentra en el mismo nivel. No se trata de una jerarquía (en todo caso sería una jerarquía temporal, no valorativa), sino de un diferente esquema, que entraría dentro de la consideración de una

segunda propuesta ontológica acerca del amor y de lo sublime, como diferentes (ya no caras de una misma moneda), pero relacionados. Antes de proceder a explicar esta relación y con el objetivo de aclarar las ideas a las que pretendo aproximarme, lo resumiré en la siguiente frase: **Puede darse una manera de amar sublime, si consideramos equiparables ambos sentimientos en lo respectivo a su naturaleza.**

En este trabajo, con el objetivo de articular este segundo modo de apreciar la relación entre ambos sentimientos, hemos concebido el amor como no solo algo romántico o existente entre dos personas, sino también como un sentimiento más abarcador. A lo largo del análisis, hemos concretado alguna de sus características para ser lo más concretos posible en lo que a su naturaleza respecta, al igual que hemos hecho con el sentimiento de lo sublime, para poder determinar después de todo el desarrollo, que amar es una manera sublime de estar en el mundo. No solo se ama de manera sublime románticamente, a una persona, sino que también puede darse de esa manera en el aprecio de la belleza circundante. Anteriormente a la sublimidad, la belleza y el amor continúan intrínsecamente unidos.

Concebir el amor como fuerza sublime, propuesta de este escrito sustentada en las constantes similitudes que encontrábamos entre ambos sentimientos en el proceso del análisis, hace del enamoramiento algo equiparable al asombro que Edmund Burke estudiaba: todos los sentidos, los pensamientos y las emociones se suspenden en el aire, se detienen, para dejarse invadir por este sentimiento, el amor sublime, que alcanza hasta el último rincón del cuerpo. Se vuelve sublime la pasión amorosa al ser provista de los elementos analizados en el escrito, y se pierde esa caracterización de la misma cuando se inmersa en una cultura de intereses, de bienes materiales, cuando pierde el valor o el sentido en un combate con el nihilismo, o cuando lo conceptualizamos, reduciéndolo a las leyes del lenguaje. Entonces el amor y lo sublime generan una distancia, en la que el amor se vuelve más *humano* o terrenal que nunca, y deja a lo sublime las consideraciones metafísicas o teleológicas. Lo que se propone en este estudio es una suerte de relación recíproca existente en potencia entre ambos sentimientos, al ser tan similares, y fundamentarse su mecánica de manera pareja en el juego.

Al estar totalmente fuera de uno mismo, en un ámbito en el que el control se halla lejano, en el que lo que abunda es la intensidad del sentir de ese preciso instante: es entonces donde convergen la experiencia del amor con la de lo sublime. El aprecio por lo sublime surge cuando el amor se encuentra en su máxima potencia, cuando el afecto es último, cuando hemos

Lo sublime y el amor

alcanzado una categoría de sentir divina frente a la que no nos resta nada que hacer más que permanecer eternamente en silencio.

Uno de los hilos que el amor comparte con lo sublime, dentro del gran cable conductor que sería esta relación que tratamos, es el concepto de juego. El concepto de juego es aquí entendido de dos formas: en tanto que riesgo, y en tanto que juego de contrarios.

El juego que arriesga es la manera de proceder que tienen ambos sentimientos en el *alma* o corazón humanos, lo que Burke denominaría mente. Al contrario que sentimientos inútiles como la ira, cuya única funcionalidad es la destrucción de lo ya existente, el amor es productor y arriesga, pone a prueba, apuesta. En pocas palabras: el amor juega. Esta concepción del amor como jugador está estrechamente relacionada con la concepción del amor como un arte, que mencionábamos con anterioridad, para Erich Fromm; y por supuesto, también con la creación de un sentido y el rechazo del nihilismo pasivo. En el terreno del aprecio intenso y puro, lo último que se encuentra es pasividad pasmosa, lentitud insoportable, pesadumbre o carga emocional. Cuando el amor es puro, esto es, cuando el amor carece de imposiciones tóxicas que hagan de él una figura deformada e irónicamente humana (plagada de errores), entonces lo que tiene es juego. No conoce límites, apuesta al máximo y aún en caso de perder está totalmente seguro de que volvería a hacerlo. Esto es jugar, y se ama jugando.

Cuando hablamos de juego hablamos de un tipo de valentía muy determinado, que no es atrevida por el mero hecho de arriesgarse, sino porque le llama un fin concreto. Es un querer centrado y es un querer loco, pues tiene claro el objetivo, pero está dispuesto a alcanzarlo por cualquier vía. El juego habita la vida, es su esquema estructural, su esqueleto, cuando esa vida se fundamenta en el querer. Hace del amor una voluntad irrefrenable.

Lo curioso es, llegados a este punto, el hecho de que, como ya hemos visto, en lo sublime funcione de manera exacta. En la experiencia de lo sublime también se juega: al quedarse a observar la tormenta, que acecha y puede acercarse en cualquier momento, por el placer que otorga. Es una propuesta por la vulnerabilidad en ambos sentimientos, un abrazo de ésta e incluso una defensa. En Kant, esta vulnerabilidad (en términos de ser sensible que diría Schiller) es precisamente la que posibilita acceder a un reconocimiento de la moral como aquello que nos libra del peligro, de una vida atemorizada e inauténtica. Es necesario que equilibremos el terror con la valentía, con el abrazo a la vulnerabilidad, para poder ser

Lo sublime y el amor

partícipes de lo sublime; y también para sentir el amor en su máxima potencia, pues supone parte de ese trabajo o arte.

La segunda significación que el concepto de juego nos aporta es la del juego de contrarios. Tanto el amor como lo sublime, al situarse bajo esa condición vulnerable pero decidida que supone la primera definición de término, establecen constantes equilibrios entre opuestos. La más gratificante calma pero compaginada con un ardor incontenible. La plenitud y seguridad plenas pero dadas de la mano del descontrol y el riesgo. Una atracción que provoca un ensimismamiento profundo que yace justo al lado del pánico callado (de la obligación que se oculta dentro de sí mismo a estarlo). El amor es terriblemente complejo y sin embargo también realmente sencillo: pues es sencillo sentirlo, pero complejo efectuarlo (jugarlo). Es sencillo enamorarse, de hecho, es incontrolable e inesperado como un rayo, pero es complejo, a partir de ahí, tratar de efectuarlo de tal manera que pueda hacerle justicia a un modo sublime de amar (pues es necesario considerar los elementos que hemos ido analizando hasta ahora: la creación de un sentido, la posesión de un carácter fuerte, etcétera). Se considera que tanto el amor como lo sublime mantienen el concepto de juego en su esencia como juego de contrarios debido a que presentan constantemente opuestos en equilibrio. Jugar, en este sentido, en la pasión amorosa sublime, da lugar a enfrentamientos como por ejemplo entre la permanencia y la huida. En lo sublime, al contemplar una tormenta marina, tenemos la experiencia de lo sublime porque estamos a una cierta distancia, de tal manera que seguramente no nos alcance. De estar en un barco, siguiendo la argumentación de Burke, entonces ya no sentiríamos lo sublime, sino solo terror. Se permanece, para que pueda darse lo sublime, aunque esté dándose un amago de huida en nuestro cuerpo debido al terror parcial que también se experimenta. En el amor sucede también esta lucha (analizada más sólidamente en la última sección), pues observamos en el amar a otra persona un peligro, un riesgo, somos vulnerables al entregarle a esa otra persona nuestro corazón, y dejar que dependa de ella su suerte. Aun así, aunque exista ese miedo a ser dañados, y por lo tanto lata la idea de huir y no correr el riesgo, en el caso del amor sublime se permanece. Precisamente porque se da ese equilibrio entre opuestos, ese juego en segunda significación, el amor sublime tiene lugar. También se dan más de estos equilibrios, como el existente entre la insatisfacción y lo saciado (el querer siempre más de lo observado/amado, y a la vez saber que el que te invada ese sentimiento es ya la forma de estar más completo que se pudiese alcanzar). A esto juegan tanto el amor como lo sublime. Otro ejemplo, podría ser el caso de la calma, que podría referirse en ambos sentimientos a la perplejidad que causa el estar

Lo sublime y el amor

maravillado por ello; pero al mezclarse con el ardor deja de ser una calma serena y se agita. Como resultado tenemos el juego en su segunda significación: una serenidad intensa.

En la Carta de Lord Chandos se hace justicia a esta segunda formulación del concepto. Este escrito muestra cómo lo bello no existe en tanto que concreción, sino que se da como un devenir bello de la existencia en el momento en el que la disposición afectiva con la que nos dirigimos a ella es la del amor. Este devenir bello de lo dado constituye parte del concepto de juego de contrarios en el que se desenvuelven tanto el amor como lo sublime, y en el que se hermanan. En el texto relacionamos esta forma de apreciar la belleza circundante con la característica propia de lo sublime de sacar al espectador fuera de sí, de hacerle ajeno a su propia existencia, de evacuarlo momentáneamente de su propia identidad.

Tratar de comprender lo sublime únicamente como sufrimiento o terror no tiene sentido alguno, al igual que tampoco lo tiene tratar de abarcarlo desde una llana admiración gustosa. Se halla la esencia del sentimiento de lo sublime en el juego de ambos contrarios, como ocurría en Longino de manera sutil al apreciar lo sublime en el contraste entre el éxtasis y la exaltación, y el silencio y la muerte. El amor sublime habita en la fina línea que separa los opuestos y que al mismo tiempo que los une. Ninguno de los dos sentimientos, ni el de lo sublime ni el del amor, son sentimientos homogéneos ni unidireccionales. Se componen de una mecánica compleja que es curiosamente similar en tanto que es juego. Convierten lo opuesto en magnífico al armonizarlo y acompañarlo. Perfeccionan lo fragmentado, pero en tanto que fragmentado, respetando la rotura, haciéndola latir. Nacen en lo dividido y lucen como si fueran hijos del escultor más quisquilloso. Es precisamente por esto por lo que fascinan y por lo que habitan en lo más hondo del corazón del hombre.

En estas significaciones de juego es donde se encuentran similitudes entre el amor y lo sublime, y otro motivo en base al que puede defenderse el darse de la pasión amorosa. Sin embargo, podríamos ahondar más en el paralelismo. Entonces, podría recurrirse a una literatura más poética y menos analítica y filosófica, una vez esos fundamentos han sido establecidos. Este nuevo camino, para finalizar el escrito de la manera más bella posible, lo tomaremos en la próxima y última sección.

LAS TORMENTAS

Hablamos de la autenticidad intensa que fue mencionada al introducir la naturaleza del amor. Lo sublime comparte esa pureza vital. En la forma más básica del sentir humano, y a la vez la más poderosa. El sentir que los conjuga podría asemejarse a lo que aqueja el corazón al oír una tormenta lejana, en un día tranquilo pero que alberga ecos tronantes, y el ser consciente de que cabe la posibilidad de que ese desastre nos alcance, y sin embargo esperarlo con el corazón alterado, excitado. Cuando por fin llega, y se arroja la lluvia sobre la tierra, toca percibir como todo cede ante el aplastamiento del agua, sometándose a su peso, respetándolo. Pero es un peso que nutre la naturaleza y su espíritu; esto es: el nuestro. Tanto la espera como la contemplación de su culminación son semejantes al aviso y aterrizaje del sentirse amado y del amar; y ambas son sublimes al darse como la mayor disposición afectiva natural del humano efectuándose en su máxima expresión posible. El amor alcanza su límite último de revelación sobre la Tierra cuando es sublime, pero es justo entonces cuando más incommunicable resulta; en el reconocimiento de nuestro sentir último. Lo sublime y el amor transmiten la certeza de que no existe fuerza mayor que pudiese pararles los pies, la inexistencia de poder divino alguno sobre ellos; en el caso del amor, incluso se encarna en el Dios cristiano demostrando que no hay figura más alta que pudiese superarlo o en la que pudiese no verse representado; en el caso de lo sublime, en forma de las obras de dioses griegos mitológicos, dueños de las mayores tormentas y desastres naturales. Por lo tanto, podemos sentenciar que el único rugir equiparable al de un corazón que ama, será el que se escuche en el aprecio de la tormenta más sublime.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackerman, D. *Una historia natural del amor*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- Acosta López, M. D. R. (2012, 1 diciembre). “Desde el umbral de las palabras: sobre lo sublime a partir de Pseudo-Longino”. *Revista de estudios sociales*. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/7346>.
- Burke, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducción de Balaguer, G. M., & Férez, L. J. A. Madrid Alianza. 2014.
- Cruz, Francisco. *Estética de lo sublime*. Universidad de Viña del Mar (PDF): <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2279769.pdf>.
- Cruz, M. *Amo, luego existo. Los filósofos y el amor*, Barcelona: Austral, 2010.
- C, M. J. “La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Friedrich Schiller”. *Revista de estudios sociales*, 2009.
- Deleuze, G. *Nietzsche y la filosofía*. Traducción de Carmen Artal. Barcelona: Anagrama (6ta edición).
- Fromm, E. (1956). *El arte de amar*. Marcelo Zamora. <https://www.marcelozamora.com/archivos/files/Fromm,Erich,El%20arte%20de%20amar.pdf>
- Kant, I. *Crítica del juicio*, Barcelona: Austral, 2013.
- Kant, I. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid: Alianza, 2015.
- Lombardo, G. *La estética antigua*, Madrid: Machado Libros, 2002.
- Longino. *De Lo Sublime*. Barcelona, Acantilado, 2014.
- Nietzsche, F. *La voluntad de poder*, (23. Edición), Madrid: Biblioteca EDAF, 2000.
- Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Acantilado, 2018. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2009000300014
- Schiller, F. *De lo sublime*, Madrid: Casimiro, 2017.
- Von Hofmannsthal, H., Ierardo, E. *La Carta de Lord Chandos o sobre la condición inefable de la realidad*. (PDF): <http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/ACTIVIDADES/Otras/Ateneo/La%20Carta%20de%20Lord%20Chandos.pdf>