

AL LÍMITE DE LO UNGEHEURE*
SUBLIME Y MONSTRUOSO EN LA CRÍTICA
DE LA FACULTAD DE JUZGAR

JACOB ROGOZINSKI

La presentación de lo trágico reposa principalmente en que lo Ungeheure —cómo se acopla el Dios-y-el-hombre y cómo, todo límite abolido, el poder pánico de la naturaleza y el subsuelo del hombre se vuelven Uno en la furia— se conciba así: que el devenir-Uno ilimitado se purifique a través de una separación ilimitada.

Hölderlin, Observaciones sobre el Edipo

Cuando se lucha contra Ungeheuern es preciso cuidarse de no volverse ungeheuer. Y si miras mucho en un abismo, el abismo también clava su mirada en ti.

Nietzsche, Más allá del bien y del mal

Hablaremos, pues, de lo Ungeheure en la Crítica de la facultad de juzgar de Kant. Eso no podría dejar de sorprender: en efecto, nunca se habla de lo Ungeheure en la tercera Crítica. O casi nunca —pero veremos que la cues-

* Traducción realizada dentro del marco del proyecto FONDECYT n° 1010956 “Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en clave de la negatividad”.

tión de lo Ungeheure y de su enigma penden precisamente del límite precario de un casi. A través de toda la Crítica, de toda la obra de Kant, lo Ungeheure no se presenta casi nunca, a excepción de una única y breve alusión, aparentemente marginal, en el § 26 de la Analítica de lo sublime. Que por lo demás se limita a señalar que, dentro de las representaciones aptas para despertar el sentimiento de lo sublime, *enthält die Natur nichts, was ungeheuer (...) wäre*, «la Naturaleza no contiene nada que sea ungeheuer»¹. Así, la Crítica no quiere saber nada de lo Ungeheure, lo confronta a lo sublime sólo para mejor demarcarlo, lo evoca sólo para de inmediato revocarlo: hapax de la Crítica, margen de un apéndice puesto que Kant relega su Analítica de lo sublime al rango de "simple apéndice a la apreciación de la finalidad estética de la naturaleza». Se nos objetará que concentrarse en el margen de un margen es un procedimiento anormal, insólito, acaso un tanto monstruoso, insostenible —ungeheuer pues, ya que son ésas algunas traducciones posibles de nuestro término. Dicha objeción supone, sin embargo, que de antemano se dispone de cierta comprensión, al menos implícita, de la Ungeheurllichkeit; implica saber ya cómo marcar la diferencia, trazar el límite entre lo Geheure y su negación, entre la norma y lo anormal o lo enorme, entre el centro de una obra (su tesis fundamental, su sentido último) y sus márgenes. ¿Qué suce-

¹ *Kritik der Urteilskraft* (en adelante, *KU*). *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften (en adelante *Ak.*). Berlín, 1908, t. V, pág. 253. Para no interrumpir la lectura del presente ensayo con anotaciones filológicas acerca de la traducción del texto kantiano, hemos decidido traducir generalmente desde las traducciones del francés (no pocas veces modificadas por el autor). Nos pareció de todas formas más útil indicar la referencia de las ediciones alemanas de las obras de Kant que de las francesas, a fin de que el lector pueda contrastar con el original si así lo desea. (*N. del T.*)

dería si tal límite llegara a desfallecer en razón de un desfallecimiento que constituiría la posibilidad misma de lo Ungeheure, qué sucedería si se revelara que, como lo enunciara Heidegger, der (geheure) Aufenthalt ist (...) das Offene für die Anwesenung (...) des Ungeheuren, «la estancia (habitual) es (...) lo abierto para la llegada a la presencia de lo Ungeheure»²? ¿Qué sucedería si ya no fuéramos capaces de distinguir el centro y los bordes de la tercera Crítica? Pero, ¿era capaz de ello el propio Kant —él, que definía la Analítica de lo sublime a veces como un «simple apéndice» y a veces como una de las «partes principales» de la Crítica³? Supongamos, como hipótesis, que esta vacilación de Kant, este equívoco que caracteriza al estatuto de lo sublime se repite en el caso de lo Ungeheure: acaso este margen de un margen designaría entonces el centro secreto de la obra, o su carencia de centro; y si lo sublime revelara ser la verdad de lo bello, quizás habría que reconocer en lo Ungeheure la verdad de lo sublime y por consiguiente la verdad última de lo bello y de la Crítica entera, su punto de culminación, su télos oculto. Hipótesis, de nuevo, bastante monstruosa, casi insostenible. En efecto, presume que se le pueda asignar a la Crítica un centro (aun si estuviera ausente), un télos (aun si fuera negativo) y una verdad (aun si fuera ungeheure): que la facultad de juzgar se deje ordenar a la luz del concepto de un fin —cosa que constituye, como lo veremos, un rasgo esencial de lo Ungeheure, pero que de ninguna manera convendría a lo bello ni a lo sublime. Y, sobre todo, dicha hipótesis supone que se pueda situar lo Ungeheure —y su concepto, su télos y su sentido—, que se

² Heidegger, *Briefüber den Humanismus*, en *Wegmarken, Gesamtausgabe*, tomo 9, Frankfurt a.-M.: Klostermann, 1976, pp. 356.

³ *KU*, respectivamente, § 23, Ak. 246 e “Introducción”, VII, Ak. V, pág. 192.

logre determinar lo absolutamente indeterminado, presentar lo impresentable sin violentarlo, sin someterlo a una legalidad, un orden, un sistema que lo desfigure irremediablemente. Aporfía de principio que repite una dificultad inherente a la Analítica de lo sublime, que la desplaza agravándola; si es cierto que lo sublime se define como «casi demasiado grande para toda presentación», al límite, pues, de lo impresentable, pero todavía susceptible de ser presentado, no fuera sino negativamente, y todavía susceptible de presentar por sí mismo un concepto indeterminado, una Idea de la razón. Porque lo Ungeheure sobrepasa todo límite, nos hace pasar del casi-demasiado al demasiado, a lo absolutamente impresentable, de modo que «aniquila (vernichtet) el fin que constituye el concepto», aniquilando al mismo tiempo toda figuración y toda intuición que podrían presentarlo, todo concepto o Idea que pudiera él mismo presentar en la intuición, y ni siquiera ya los propios términos, las palabras de la lengua podrían expresarlo, traducirlo asignándole una significación unívoca.

Ungeheure: palabra que designaría ante todo eso, lo absolutamente intraducible, lo que no se deja transponer, ni por hipotiposis esquemática ni por hipotiposis simbólica o analógica; lo que nunca se transfiere —del concepto a la intuición, de la metáfora al concepto, y viceversa— inclusive méramente de una lengua a otra. De hecho, ninguna de las traducciones francesas de Ungeheure conviene de verdad, trátase del «prodigieux»* (Gibelin traduciendo a Kant) o del «insoutenable»* (Fédier traduciendo a Hölderlin). Lo «monstrueux»** (Philonenko traduciendo

* Prodigioso (*N. del T.*)

* Insostenible (*N. del T.*)

** Monstruoso (*N. del T.*)

a Kant) está más cerca del sentido corriente en alemán, pero aparta toda referencia a la negatividad del un- y deriva hacia lo patológico, aun si dicha traducción hubiera quizás recibido el aval de Kant⁴. Preferiríamos lo «insólite»^{***} (Munier traduciendo a Heidegger) o la «énormité»^{****} (Foucault y Guillermit traduciendo a Kant y Brokmeier traduciendo a Heidegger) si no fuera porque el primero restituye el sentido temporal inicial de lo Ungeheure perdiendo su connotación espacial, mientras que el segundo retoma la relación con la magnitud en detrimento de su relación con el tiempo; de manera que todas estas tentativas de traducción no reproducen su doble dimensión indisociablemente temporal y espacial. En efecto, si este término designa en la Crítica una magnitud excesiva, desmedida, su significación primera es de orden temporal: el adverbio heuer, de la misma raíz que Jahr, que quiere decir «este año», geheuer (que se traduce por «ordinario», «habitual») nombra inicialmente lo que siempre es lo mismo a lo largo de todo el año, lo que se reúne (ge-) continuamente en la unidad temporal del heuer: en esta reunión familiar del tiempo que hace brillar lo Un-ge-heuer. Es el doble sentido de este término en el texto de Kant, su significación a la vez temporal y espacial, ni meramente temporal ni meramente espacial, como enunciando el origen común, el doble surgimiento conjunto y sin medida del espacio y del tiempo, tal es lo que lo vuelve propiamente intraducible. Lo cual descalifica de antemano las otras versiones podría-

⁴ En efecto, cuando en la *Antropología* define lo *Ungeheure* como una “magnitud contra-final”, Kant da como equivalente latino *magnitudo monstruosa*—cfr. *Antropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 68, Ak VII, pág. 243.

*** Insólito (*N. del T.*)

**** Enormidad (*N. del T.*)

mos sugerir —lo des-medido, lo in-quietante o, mejor, lo in-mundo. Y ocurrirá igual con todos los «ejemplos», ilustraciones «estéticas» que pudiéramos conferirle, todos los análisis «deconstructivos», «ontológicos» o «éticos» que pudiéramos proponer, todos condenados a no dar con la Cosa monstruosa que intentan captar. Hay que decidirse a decir: toda aproximación (filosófica, estética, sicoanalítica...) de lo Ungeheure, incluida aquella que estamos bosquejando aquí, debería, para dar con su objeto, volverse ella misma ungeheure, tratar de transgredir, desmedidamente, las reglas y las normas de su discurso, con el riesgo, sin duda inevitable, de aparecer como una «reconstrucción» arbitraria, que «violenta» al texto kantiano... Procedimiento que no obstante está destinado al fracaso: a diferencia de lo sublime, que sólo es casi impresentable, que todavía logra presentar adecuadamente la inadecuación de la Idea en y por su inadecuación misma, lo Ungeheure excede o aniquila toda presentación posible. Tan lejos como se vaya en lo Ungeheure, siempre se dejará escapar. Aporía que adopta la forma de un *double-bind*: para tratar de pensar lo Ungeheure se debe y no se puede pensar bajo un modo ungeheure.

Aporía marginal, ciertamente, pero cuyos efectos se dejan sentir más o menos directamente a través de toda la Crítica. En lo Ungeheure se juega la posibilidad de lo sublime, pero también de la belleza y, finalmente, la propia posibilidad de una Crítica de la facultad de juzgar. En las representaciones de lo sublime, escribe Kant, «no hay nada ungeheure», y lo sublime parece aquí definirse negativamente, por su exclusión de lo Ungeheure. Acaso la Crítica kantiana se esté contentando con repetir un antiguo decreto de expulsión, todavía más antiguo que la categoría de lo sublime, puesto que el mismo rechazo podía encontrarse en la *Poética* de Aristóteles cuando había que delimitar la

esencia de la belleza en la obra trágica por exclusión de lo que llamaba to teratôdes, lo «monstruoso»⁵. Con todo, si bien la Crítica reitera ese gesto aristotélico, no lo reproduce de manera idéntica. Mientras la esencia de la belleza trágica se definía por su rechazo radical de lo teratôdes, lo sublime kantiano estrecha lazos más ambiguos con lo Ungeheure. Por eso Kant puede afirmar, pocas líneas más tarde, que lo sublime se mantiene puro de todo Ungeheure y también que cierto modo o estilo de sublime —de ese casi sublime que es lo «colosal»— surge «al límite» de lo Ungeheure. Imposible, entonces, pensar la sublimidad de lo sublime sin lo Ungeheure que lo rodea y circunscribe; imposible sentir el sentimiento de lo sublime, juzgar un objeto «sublime» sin ese punto de fuga, sin ese tope a la vez muy próximo y muy otro, ese límite-sin-límite que lo excluye violentamente al aproximarlos, llamado y como implicado por él. Paradoja de una relación-sin-relación a la vez exclusiva e inclusiva que le asigna su límite a lo sublime, o uno de sus límites, el muy paradójico, el impensable límite de lo que cuenta precisamente por su «ilimitación». A decir verdad, si hay que definir lo sublime, primero será a través de este otro límite, más marcado, más clásico también, a través de la línea de demarcación de lo bello que pasa por el límite de la forma y de lo sin forma, de la limitación y de lo ilimitado, de manera que lo sublime se ubica sobre el umbral (*un limen*) entre el límite de lo bello y aquél de lo Ungeheure. Umbral altamente inestable, pues cada una de sus fronteras tiende constantemente a borrarse, en

5 “Aquellos que utilizan el espectáculo para colocar delante de nosotros lo que es simplemente monstruoso (*teratodes*) y que no produce temor (*phoberon*), desconocen por completo el sentido de la tragedia; no se debe exigir de la tragedia cualquier tipo de placer, sino sólo su propio placer.” *Poética* XIV, 1453b, trad. esp. de Alfredo Llanos, Buenos Aires: Leviatán, pág. 58. La interpretación de este texto involucra varios problemas que no podemos abordar aquí.

primer lugar la distinción canónica entre la sublimidad y la belleza. Pero puede que nunca haya sido tan firme esa distinción, puede que sea imposible pensar la belleza como tal, la esencia de la belleza, sin la sublimidad que le abre su horizonte. Tesis bien frecuente en la estética clásica: así, según Fénelon, «lo bello que sólo es bello, es decir brillante, sólo es bello a medias». Lo que equivale a decir que la belleza pura, la pura belleza de lo bello, nunca sería bella, que apela a lo sublime para que le remita a sí misma conduciéndola más allá de sí misma. Y veremos más adelante que quizás, inversamente, la esencia de lo sublime depende de la belleza, que necesita de la forma bella para no zozobrar en el abismo de lo Ungeheure.

Con todo, leyendo el comienzo de la Analítica de lo sublime, la demarcación parece estar sólidamente establecida: «lo bello de la naturaleza concierne la forma del objeto, que consiste en la limitación (Begrenzung); en cambio, lo sublime podrá hallarse también en un objeto desprovisto de forma por cuanto que lo ilimitado (Unbegrenztheit) será representado en él»; «así, lo bello parece convenir a la presentación de un concepto indeterminado del entendimiento y lo sublime a la representación de un concepto indeterminado de la razón»⁶. La diferencia entre ambos juicios estéticos es entonces trascendental, en el sentido en que suponen dos modos diferentes de síntesis a priori, de acuerdo-en-desacuerdo entre facultades ellas mismas diferentes: cuando se pasa de lo bello a lo sublime, se sustituye el conflicto de la imaginación con la razón al libre juego del entendimiento y de la imaginación implicado en el sentimiento de la belleza. De ahí deriva el conjunto de diferencias anotadas por Kant entre la «tranquila contemplación» de lo bello y la emoción violenta de lo sublime, y en

⁶ *KU*, § 23, Ak V, pág. 244.

particular esta «diferencia interna y más importante» que nota entre la finalidad formal que caracteriza al juicio sobre la belleza y la ausencia de finalidad, o mejor el carácter contra-final (*zweckwidrig*) de la sublimidad. Pero esta división arquitectónica, esta discontinuidad aparente esconde acaso una continuidad esencial⁷: según una interpretación que se remonta a Schelling, la diferencia entre lo bello y lo sublime sería sólo cuantitativa, mera diferencia de grado o de intensidad, como si el conflicto sublime de las facultades sólo acentuara hasta el extremo una tensión que ya está presente en el sentimiento de lo bello, como si lo infinito sublime ya estuviera presente, se anticipara casi en la propia finitud de la belleza. De hecho, la diferencia de las facultades requerida para ambos juicios estéticos es relativa. Si el sentimiento de lo bello pone en juego al entendimiento, mientras que lo sublime moviliza a la razón, ambas instancias se adjuntan a una misma y única facultad, la imaginación, cuya actividad es supuesta por ambos modos de juicio estético, transgrede o franquea la demarcación de lo bello y de lo sublime⁸. Ciertamente, al pasar

⁷ Cfr. a propósito de esta cuestión las *Leçons de sur l'Analytique du sublime* de Lyotard (París: Galilée, 1991, pp. 95-99), que al mismo tiempo en que defiende una lectura “discontinuísta”, “atenta a las diferencias” entre lo bello y lo sublime, reconoce que “este parentesco entre los dos sentimientos estéticos (...) no deja de autorizar una lectura continuuísta que acentuaría la ‘tensión’ y la inestabilidad que caracterizan a ambos sentimiento”. Intentamos bosquejar aquí esta lectura “continuuísta”.

⁸ Estas distinciones “arquitectónicas” suponen eso sí que imaginación, entendimiento y razón sean efectivamente “facultades” diferenciadas. No ocurre lo mismo si se admite, con Heidegger, que entendimiento y razón se originan en la imaginación trascendental como en su “raíz común”, son sólo modos de la imaginación. Toda la Analítica de la *Crítica de la facultad de juzgar estética* debería ser en ese caso reelaborada.

del uno al otro, la imaginación estética no cambia sólo de pareja, sino que su actividad se transforma, se intensifica: lo sublime «supone el más grande esfuerzo de la imaginación», su tensión extrema, a fin de sobrepasar su «medida absoluta», el límite máximo en la evaluación estética de la magnitud, y así esforzarse para presentar en la intuición la Idea de totalidad o de infinitud. Tensionada hasta su límite, la imaginación intensifica su poder propio, su libertad: en cuanto que es «productiva y espontánea», «creadora de formas arbitrarias de intuiciones posibles»⁹, intenta sobrepasar los límites de la belleza «sólo adherente», condicionada por el concepto de un fin y por el trazado estable de una figura, donde «la imaginación, que por decir así, juega un papel en la contemplación de la figura (Gestalt), no podría ser limitada»¹⁰. La imaginación intenta alcanzar la belleza libre de estas formas sin figuras determinadas, dibujos *à la grecque*, follajes, «fantasías» musicales sin tema, «que por sí mismos nada significan», «no representan nada, ningún objeto bajo un concepto determinado». Paso de la belleza adherente a la belleza libre, donde se anuncia la superación de una concepción clásica de la belleza fundada sobre la «tranquila contemplación» de figuras regulares: es «en esta emancipación (desprendimiento: *Absonderung*) de toda constricción por reglas que conlleva la libertad de la imaginación casi hasta lo grotesco» que la belleza alcanza «su más grande perfección»¹¹. Lo sublime no haría sino amplificar hasta el extremo esta *Absonderung*, esta liberación de toda constricción figurativa, como si la Crítica kantiana anticipara el advenimiento de un arte no figurativo. Desde esta perspectiva, lo sublime no designaría otro sentimiento

⁹ *KU*, Observación general sobre la 1ª sección de la Analítica.

¹⁰ *KU*, § 16, Ak V, pág. 225.

¹¹ *KU*, Observación, Ak V, pág. 242.

que lo bello, la belleza más libre, surgida de la actividad más intensa de la imaginación. Al liberar a la belleza libre, librándola a su esencia, revelaría su verdad: a saber, que constituiría el lugar originario de lo bello y su condición trascendental¹², la unidad desgarrada de las facultades, su síntesis última en su más agudo conflicto, cuyo libre juego supuesto por el sentimiento de lo bello vuelve a poner en juego el acuerdo en desacuerdo en un modo menor, atenuado por el límite de las figuras que lo encuadran y fijan.

Sería pues un error oponer lo bello y lo sublime como la limitación figurativa o formal y lo sin forma/ilimitado. Si la *Absonderung* de la imaginación, donde la belleza libre encuentra su fuente, la conduce hasta el límite de lo sin forma, si no hay belleza salvo en cierta experimentación de la de-formación, de la des-figuración, lo sublime, inversamente, nunca procede de una ausencia total de formas, sino más bien (de esto ofrecen testimonio los ejemplos de San Pedro en Roma o las Pirámides) de la desmesura de una forma demasiado grande, «casi demasiado grande» para toda presentación, y que, sin embargo, sigue siendo una forma, vale decir una unión de lo diverso. Entre una belleza informal y esta forma sublime de lo informe, la diferencia se hace tenue, casi indecible. Kant precisa, en efecto, que «lo sublime podrá hallarse también (auch: lo carente de forma no es entonces sino un caso particular de sublime) en un objeto carente de forma (formlosen) en la medida en que lo ilimitado será representado en o a través de él, y que, sin embargo, se pueda añadir el pensamiento (hinzugedacht) de la totalidad (de este objeto)»¹³. Sabemos

¹² Cfr. O. Chédin, *Sur l'esthétique de Kant*, París: Vrin, 1982, pp. 248-249.

¹³ *KU*, § 23, pág. 244.

que en la *Analítica de la Crítica de la razón pura*, la categoría de totalidad (*Allheit*) designa «la pluralidad considerada como unidad»¹⁴. Casi demasiado grande como para poder ser presentada como un todo por la imaginación, el objeto sublime todavía puede presentarse de ese modo; debe darse a pensar-por-añadidura de ese modo, limitar su ilimitación, conducir una pluralidad casi sin forma a la unidad unidora de una forma. Bastaría con que este límite último fuera franqueado, con que la magnitud del objeto o la pluralidad de sus elementos se incrementen apenas, para que exceda absolutamente la captación de la imaginación, no se deje ya esquematizar bajo las categorías de unidad o totalidad ni contener por el lazo de una forma pura. Traspasado este límite, el objeto sublime se sume en lo *Ungeheure*. El mismo movimiento de de-limitación, de deformación de las figuras sensibles que conduce la belleza más libre a los parajes de lo sublime conduce lo sublime hasta lo más próximo de lo *Ungeheure*, al punto que se hace difícil distinguirlos. El mismo objeto podría ser juzgado ora sublime, ora *ungeheure*, de acuerdo a donde se coloque la mira de la imaginación, si justo más acá o justo más allá del límite máximo de su comprensión. La diferencia, aquí también, sería sólo cuantitativa, cuestión de punto de vista o de distancia, de limen: «así se explica (...) que no haya ni que aproximarse demasiado ni que alejarse demasiado de las Pirámides, a fin de sentir toda la emoción que procura su magnitud. Pues si se está demasiado lejos, las partes que son aprehendidas (las piedras superpuestas) no son representadas sino obscuramente (...). Si se está demasiado cerca, el ojo requiere de un tiempo para terminar la aprehensión desde la base hasta la cima; en esta operación las primeras percepciones se desvanecen siempre en

¹⁴ *Kritik der reinen Vernunft*, B 111. Hamburgo: F. Meiner Verlag, hrsg. von Jens Timmermann, 1998.

parte antes de que la imaginación pueda aprehender las últimas, y la comprensión no es nunca perfecta»¹⁵. Lo que obstaculiza la comprensión estética de la imaginación es, aparentemente, la magnitud excesiva de la Pirámide observada desde muy cerca. Pero esta desmesura espacial provoca un desfallecimiento temporal de la imaginación, que «requiere de tiempo» para efectuar la síntesis de las aprehensiones y a la que le falta tiempo: por eso se halla incapaz de retener las percepciones pasadas, de reproducirlas agrupándolas sintéticamente con las que fluyen en el instante presente, impotentes para contenerlas en la unidad temporal de un heuer: propiamente un-ge-heuer. Si entre lo sublime y lo Ungeheure, como entre lo bello y lo sublime, sólo hay una diferencia de grado, de intensidad o de perspectiva, se comprende que cada vez el límite tiembla y desfallezca. Y que entre lo casi-demasiado de lo sublime y lo absolutamente-demasiado de lo ungeheure la demarcación se haga indecidible.

O casi indecidible: desde un punto de vista estrictamente cuantitativo, parece imposible «frenar la categoría del casi-demasiado», de fijar un término a «la indecisión de la aproximación»¹⁶, asignándole un punto de no retorno en que sublime y Ungeheure se demarcarían irreversiblemente. No ocurriría ya lo mismo si consideramos los diferentes juicios estéticos desde el punto de vista del afecto, según la cualidad de la satisfacción o de la insatisfacción que suscitan: desde ese punto de vista, su demarcación parece estar mejor asegurada. Sabemos que lo bello despierta un placer puro y desinteresado, cuyo desinterés, cuyo desapego respecto del objeto viene, no obstante, acompañado por un atractivo. Aun si excluye todo deseo y todo atracti-

¹⁵ KU, § 26, Ak V, pág. 252.

¹⁶ Cfr. Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, 1978, pág. 143.

vo sensible, todo interés por la existencia o por las cualidades del objeto, implica pese a todo cierta invitación, un llamado, una atracción cuasi-trascendental orientada hacia el objeto cuya forma bella suscita nuestro placer: Kant evocará en la *Antropología* este deseo sin deseo de un atractivo sin atractivo en que «la belleza conlleva en sí el concepto de una invitación a unirse íntimamente con el objeto, vale decir a un goce (*Genuss*) inmediato»¹⁷. Lo sublime también se caracteriza por un sentimiento puro de placer estético, pero se trata eso sí de un «placer negativo», de un «placer que no es posible sino por medio de un displacer», o bien de un «sentimiento agradable surgido del sobrepasamiento (*Überwindung*) contenido en el dolor»¹⁸. Síntesis pura de placer y de displacer que se manifiesta por un «sacudimiento», una «rápida alternancia de la repulsión (*Abstossen*) y del atractivo (atracción: *Anziehen*) provocadas por el mismo objeto»¹⁹. La enormidad sublime del objeto, su desmesura, conduce a la imaginación hasta su límite, su punto de exceso en que se encuentra a punto de desfallecer, y este *Überschwenglich*, este exceso, este ultraje que desbarata su captación «es para ella como un abismo (*Abgrund*) en que teme (*furchtet*) perderse ella misma». La *Crítica* nos ofrece un análisis trascendental de este extraño atractivo que parece surgir de la propia repulsión: si la imaginación se espanta y retrocede ante el abismo de lo excedente (de lo *Überschwenglich*), inversamente «para la Idea racional de lo supra-sensible, no es excedente sino conforme a ley (*gesetzmässig*) que se produzca tal esfuerzo de la imaginación, y eso es lo que resulta atractivo (*anziehend*) en la exacta medida en que era repulsivo (*abstossend*) para la mera

¹⁷ *Anthropologie*, § 67, Ak VII, pág. 241.

¹⁸ Cfr. *Anthropologie*, § 68, Ak VII, pág. 243.

¹⁹ *KU*, § 23, Ak V, pág. 244 y § 27, pág. 257.

imaginación»²⁰. Lo que retiene a la imaginación al borde de su abismo, lo que convierte su repulsión en atractivo, su sufrimiento y su terror en placer sería, pues, su *Gesetzmässigkeit*, su conformidad a ley (o a la Ley), vale decir, su capacidad, en su extrema tensión y al límite de su desfallecimiento, de «alcanzar la comprensión de un objeto dado en un todo de la intuición, por consiguiente a la presentación de una Idea de la razón». En ello, la imaginación «prueba sus límites y su impotencia» para presentar directamente la Idea, «pero también y al mismo tiempo su destinación, la puesta en obra (*Bewiehung*) de su acuerdo con esta Idea como con una ley». Este sentimiento de nuestra impotencia, de nuestra «inconformidad para el cumplimiento de una idea que para nosotros es Ley», esta presentación sublime de nuestra «adecuación» (*Angemessenheit*) a la «ley» en y por nuestra inadecuación se llama respeto (*Achtung*): «así el sentimiento de lo sublime en la naturaleza es el respeto por nuestra propia destinación» y el análisis trascendental de lo sublime nos descubre el asunto último, la dimensión ética. Cosa que debe conducir a interrogarnos acerca de la significación ética de su Otro, de su Límite, de lo *Ungeheure*. Es bastante infructuoso querer distinguir (¿según qué criterios?) el respeto «estético» que la tercera Crítica descubre aquí, en la fuente misma de lo sublime, y el sentimiento práctico del respeto²¹. En este sentido, la «ley» que aquí se evoca, cuya distancia, cuya inadecuación respecto de nuestra sensibilidad despierta nuestro respeto, esta ley no sería otra que la Ley ética misma. El sentimiento ético del respeto por la Ley, tal como es descrito en la Crítica de la

²⁰ *CJ*, § 27, pág. 257.

²¹ Aquí, otra vez, no podemos aceptar la orientación que Lyotard defiende en sus *Leçons sur l'Analytique du sublime*, *op. cit.*, pp. 219, 274, 285...

razón práctica, posee, por lo demás, el mismo tenor afectivo que el sentimiento estético de lo sublime, se caracteriza por la misma ambivalencia, la misma polaridad de placer y de displacer, de exaltación y de terror; y, como en el caso de lo sublime, implica una alternancia de atracción y de repulsión que permite conservar la distancia, no zozobrar en el abismo. Así es como la Doctrina del Derecho compara el juego del respeto y del amor con el equilibrio físico de la atracción y de la repulsión²². Según esta analogía, el principio del respeto es lo que permite a los hombres «mantenerse a distancia unos con otros», de igual forma que permite a la Ley «mantener en respeto (im Respekt)» a las inclinaciones sensibles²³. Y si esta forma llegara a desfallecer, si la separación necesaria desapareciera, «la nada engulliría el reino de los seres en su abismo como una gota de agua».

El mismo abismo en que la imaginación estética corre el riesgo de perderse: el abismo de lo Ungeheure. Cuando la imaginación, arrobada por su mira excedente, sobrepasa el Límite, cuando llega a no poder terminar la síntesis temporal de lo diverso, a comprenderlo como un todo, se le hace imposible efectuar la *Bewirkung*, la puesta-en-obra sublime de nuestra destinación, de nuestro respeto por la Ley. Sin esta forma de la conformidad-a-Ley, sin la posibilidad de la obra que llama y ofrece la «sublimación» de la imaginación, su catarsis sublime no puede ya operarse: ningún goce supera el dolor y el terror, ningún atractivo sucede

²² *Metaphysisk der Sitten I, Rechtslehre*, § 24, Ak VI, pág. 277.

²³ *Ídem*, § 13, Ak VI, pág. 262. Acerca de la “función antropopaica” del respeto que permite “tomar cierta distancia, introducir una decisión separativa a fin de evitar contacto y confusión”, que “aleja del horror” y “hace que se detenga el movimiento inmovilizador y petrificante”, cfr. Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, Galilée, 1982, pág. 42.

a la repulsión inicial por el objeto. Quedan puros sentimientos absolutamente negativos, signos de aversión o de abyección pura, afectos de lo Ungeheure: no ya el temor (Furcht) —que no excluye un atractivo del objeto— sino el terror (Schreck), donde «es imposible hallar satisfacción», o bien el horror (Grauen) y el asco (Ekel). Al parecer, la distinción «cualitativa» de los afectos consigue marcar el Límite, marcar la diferencia entre la polaridad afectiva de lo sublime y los afectos puramente «repulsivos» de lo Ungeheure. En realidad, nada es menos seguro. No se ha observado lo suficiente que, en la Antropología, las relaciones entre lo bello, lo sublime y lo Ungeheure se encuentran determinados de otro modo que en la Crítica. Allí, en efecto, Kant subraya que «la representación a través del pensamiento (de lo sublime) en la descripción o la figuración (presentación: Darstellung) puede y debe siempre ser bella; si no, el asombro se vuelve espantoso (se vuelve terror: Abschreckung) (...). La magnitud contra final (magnitud monstruosa) es lo Ungeheure». Y concluye reafirmando que «la presentación artística (de lo sublime) en la descripción o en el ornamento (en las obras accesorias: parerga) puede y debe (soll) ser bella, sin lo cual sería salvaje, grosera, repugnante (abstossend) y por eso objeto de aversión para el gusto»²⁴. Este texto revela una conexión, una estrecha complicidad entre la sublimidad y la belleza. No sólo lo bello depende de lo sublime —que «no es su opuesto sino su contrapeso (Gegenwicht)»—, sino que lo sublime también depende de lo bello: «debe» someterse a las exigencias de una presentación según la belleza, dejarse encuadrar por sus parerga. De lo contrario, entregado a sí mis-

²⁴ *Anthropologie*, § 68, pág. 1059. Este texto (redactado en 1797-1798) rectifica pues —implícitamente— la problemática de la tercera *Crítica*. Se notará la insistencia de Kant que subraya en tres ocasiones que la presentación de lo sublime “puede y debe” pasar por la belleza.

mo, sólo podría inspirar sentimientos negativos de terror, de repulsión, de aversión: sería ungeheure. Lo sublime puro, la esencia de la sublimidad, se confunde, entonces, con eso mismo que debería excluir, con la abyección de lo Ungeheure. Así como sin horizonte sublime la belleza dejaría de ser bella, asimismo lo sublime sin su presentación bella, lo sublime que sería puramente sublime, no sería ya sublime. Y si lo sublime como tal sólo puede engendrar una pura repulsión, lo que en él hallamos atractivo no podría provenir de él mismo, sino sólo de la belleza, del puro placer de estas formas bellas que se mezcla extrañamente con el terror para provocar la «rápida sucesión de atracción y repulsión» inherente al sentimiento de lo sublime. Este no constituiría un afecto específico sino una síntesis inestable o una oscilación incesante entre dos afectos opuestos, entre el placer de la belleza y la repulsión ante lo Ungeheure. La Antropología le confiere de ese modo a la belleza una misión bastante más elevada que la tercera Crítica: la de transfigurar el horror en sublimidad, la de sublimarlo. Lo cual la erige en condición trascendental de toda presentación y de toda representación estética: «la representación (Vorstellung) de lo sublime puede y debe (soll) ser bella en sí misma, de lo contrario es grosera, bárbara y contraria al gusto. Incluso la presentación (Darstellung) del mal y de la fealdad (así la figura (Gestalt) de la muerte personificada en Milton) puede y debe forzosamente ser bella, si se trata de dar a un objeto una representación estética»²⁵. Incluso la barbarie sublime, incluso el mal, y la propia muerte... ¿No existe límite alguno al poder sublimador de la belleza, nada que resista al imperio de la presentación? Este ideal de una presentación absoluta, sin resto, encuentra, sin embargo, su coto: a saber, este punto-límite de lo impresentable, en lo más próximo a la Ungeheure,

²⁵ *Anthropologie*, § 67, Ak VII, pág. 243.

y que Kant llama el asco (Ekel). Se trató de la «única forma de fealdad que no puede ser representada conforme a la naturaleza sin aniquilar toda satisfacción y por consiguiente toda belleza artística»²⁶. Signo de una abyección radical que ya no se dejaría representar o sublimar, pero que continúa siendo un objeto de goce: «como en esa singular sensación que reposa en la mera imaginación, el objeto es representado como si se impusiera al goce (zum Genusse) mientras que le resistimos con violencia, la representación artística del objeto no es ya, en nuestra sensación, distinta de la naturaleza misma del objeto y es entonces imposible que se la considere bella»²⁷. Hay entonces un goce por lo inmundado, donde se deroga la distancia entre la Cosa monstruosa y su representación, la separación constitutiva de toda mimesis, de toda representación. Goce en la abyección, la pura repulsión, antípoda de este otro goce donde la belleza nos destinaba una invitación a unirnos con el objeto²⁸. Entre ambos

²⁶ *KU*, § 48, Ak V, pág. 312.

²⁷ Ídem. Cfr. también *Anthropologie* § 67: el asco implica “el esfuerzo de apartar de sí una representación que se ofrece en vistas del goce”. Sobre el asco como “otro absoluto del sistema” kantiano, “irrepresentable e innombrable”, al conformar de ese modo “el trascendental del trascendental”, cfr. Derrida, “Economimesis”, en *Mimésis des articulations*, Aubier-Flammarion, 1975, pp. 88-91.

²⁸ Es en efecto el mismo término, *Genu* —que Kant emplea en ambos casos. Esta ambivalencia se vuelve a encontrar en las diferentes ocurrencias del *Genu*— a través toda la obra de Kant: dado que nombra “la mancilla de sí mismo a causa de la voluptuosidad” que suscita “aversión” y “horror” (*Rechtslehre*, § 7), al tiempo en que nombra también este sentimiento puro a priori suscitado por la conciencia de la Ley ética, cuando “la libertad misma se vuelve (...) capaz de [experimentar] un goce” que “asemeja a la beatitud” atribuida a Dios... —cfr. el sorprendente pasaje de la *Kritik der praktische Vernunft*, Ak V, pp. 118 ss.

goces, antitéticos aunque sostenidos por la tensión de la imaginación, se despliega el sentimiento de lo sublime, que Kant no designa nunca como un goce, que sólo nombra la alternancia violenta y sin fin entre la atracción y el horror, entre el goce de la belleza y el goce abyecto de lo Ungeheure.

El análisis de las relaciones entre belleza, sublime y Ungeheure desde el punto de vista de la cualidad o del afecto confirma lo que su análisis desde el punto de vista de la cantidad había arrojado: a saber, que el *Übergang*, el tránsito de uno a otro no implica ninguna discontinuidad, ninguna ruptura, sino que una gradación continua en la cual una misma potencia, una misma intención de la imaginación, sin nunca cambiar de ámbito o de esencia, se intensifica excediendo sus límites, atravesando escalones sucesivos, umbrales de conversión, desde el no-suficiente al demasiado-grande pasando por el demasiado; o de la atracción más pura a la pura repulsión pasando por una fase de oscilación. Es en ese sentido que Kant podía afirmar que lo sublime está «en el límite de lo Ungeheure», así como la belleza libre está en el límite de lo sublime. Pero también declaraba, justo antes, que no hay nada de ungeheure en la representación de lo sublime, y se hace difícil entender esta exclusión sin matiz, esta posición de un límite infranqueable en el movimiento mismo de la ilimitación. Y es que ya no hace intervenir las categorías de cantidad o de cualidad, sino que concierne el «tercer momento» de una Analítica de la facultad de juzgar estética, su vínculo con las categorías de relación, es decir, aquí, de la finalidad. En este nivel, una nueva divergencia se hace presente, y que podría romper la continuidad aparente de los tres juicios y, a fin de cuentas, dejar a lo Ungeheure fuera del campo de la facultad de juzgar estética. Lo que caracteriza a un juicio estético puro es su carencia total de fin, de finalidad objetiva determinada por la relación a un concepto. Tal era ya

el caso del juicio sobre lo bello, al menos sobre la belleza libre, la más pura y la más próxima a lo sublime, que supone una finalidad subjetiva «meramente formal» procedente de una reflexión sobre la pura forma del objeto: una «conformidad a fin sin fin». Tal sigue siendo el caso del juicio sobre lo sublime, definido precisamente por su carácter zweckwidrig, «contra-final», opuesto a cualquier finalidad. Tal ya no es el caso de lo Ungeheure, porque un objeto es calificado así «cuando por su magnitud aniquila el fin que constituye su concepto». Eso significa reconocer que su carácter ungeheure está enteramente determinado por la relación de este objeto a su concepto y a su fin, inclusive si esta relación revela ser en este caso puramente negativo, de destrucción o de aniquilación. La «magnitud» de la cual se trata aquí ya no tiene nada que ver con la «grandeza»*, la magnitud absoluta e incondicionada que define a lo sublime: una magnitud no puede ser juzgada ungeheure más que por comparación, en relación con la talla normal asignada al objeto por su concepto. Tal juicio puede perfectamente aplicarse a objetos de pequeño tamaño: «el largo pie de cinco codos» de que habla Aristóteles, el hombre con la oreja grande que conoce Zarathustra²⁹ siguen siendo relativamente pequeños, y aparecen no obstante ungeheure según la idea-normal y la finalidad del pie y de la oreja en su relación teleológica con el organismo humano. No habría pues una gradación continua, simplemente cuantitativa, del casi demasiado-grande (sublime) al demasiado-grande (Ungeheure), sino cambio de terreno, paso de la facultad

* «Magnitude» en francés (*N. del T.*)

²⁹ Acerca del «pie de cuatro codos de largo» en un «cuerpo de dos cuartas», cfr. Aristóteles, *Política* V-3 1302b. En cuanto a «la oreja enorme puesta sobre un delgado tallo (...) que era un hombre», cfr. Nietzsche, *Así hablaba Zarathustra*, UGE, 1972, pág. 130.

de juzgar estética (asiento de lo bello y lo sublime) a la facultad de juzgar teleológica (asiento de lo Ungeheure). Ni siquiera es seguro que la categoría de lo casi-demasiado sea adecuada para lo sublime: siguiendo más de cerca el texto kantiano, lo que se yergue «al límite de lo Ungeheure» no se califica «sublime» sino «colosal», término que aquí designa «el fin de la presentación de un concepto», dificultada por la talla casi demasiado grande de su objeto, mientras que una talla demasiado grande haría imposible la presentación y haría ungeheure al objeto. Lejos de ser sublime, es decir estético, lo colosal mantiene una relación con la finalidad objetiva con el concepto y por eso pertenece al juicio teleológico, así como lo Ungeheure que nos aparece ahora como un modo extremo, un caso límite de lo colosal. Trátase de lo colosal o de lo Ungeheure, «en ambos casos, el obstáculo a la posibilidad de un juicio puro estético de sublimidad proviene del hecho de que un conflicto externo entre el concepto y el poder de presentación de la imaginación se ubica en el lugar del conflicto interno entre dos poderes de aprehensión y de comprensión de ésta última»³⁰. Así las cosas, el juicio sobre lo Ungeheure no tendría, propiamente hablando, nada que ver con la estética de Kant.

Eso, si la talla o el sitio de lo colosal se dejara fijar, si lo Colosal no oscilara, desmesuradamente, por uno y otro lado de su Límite, entre lo casi-sublime y lo casi-ungeheure. Debe reconocerse en efecto que la categoría de lo casi-demasiado-grande vale al mismo tiempo para lo sublime, para este sentimiento que nace en lo más próximo al máximo de magnitud, y que puede ser comprendido por la imagina-

³⁰ Guillermit, *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, CNRS, 1986.

ción y justo antes de alcanzar ese máximo, en un umbral inestable entre el alejamiento y la proximidad, lo no-suficientemente-grande y lo demasiado-grande. Desde un punto de vista cuantitativo o tópico, lo colosal es rigurosamente idéntico a lo sublime y se diferencia de él sólo por su relación con un concepto de fin, que lo excluye del campo de la facultad de juzgar estética. La demarcación sería todavía más frágil, más difícil de trazar, si no se revelara que ningún juicio estético, por muy puro que fuera, puede prescindir totalmente de la relación a un fin. «Un juicio puro sobre lo sublime, si debe ser estético (...), no debe sin embargo tener ningún fin que pertenezca al objeto como principio de determinación (als Bestimmungsgrund)»³¹. No se puede, entonces, eliminar toda relación a un fin, sino sólo impedir que se yerga como principio determinante del juicio sobre el objeto. Lo que parece posible, en última instancia, para los espectáculos sublimes de la naturaleza, para el cielo estrellado o para el océano que «que hay que poder ver como lo hacen los poetas, tan sólo como se ofrece a la vista», sin ninguna consideración conceptual o final. Lo cual se vuelve prácticamente imposible cuando se trata de obras artísticas, cuya forma deja que el fin siempre transparezca; la intención que el artista tiene a la mira, aun aquella, paradójica, de estar presentado «sin fin», incluso sin alcance artístico, que parece haberse convertido en el «fin» mayor del arte en nuestra modernidad... Es esta presencia irreductible de un fin, de un «concepto de perfección» que limita la libertad de la imaginación, lo que conducía a Kant a clasificar entre las bellezas condicionadas, «meramente adherentes», la belleza de los edificios, por ejemplo —decía—, la de una iglesia³². ¿Qué ocurre con la

³¹ *KU*, § 26, Ak V, pág. 253.

³² *KU*, § 16, Ak V, pág. 230.

sublimidad? ¿Qué ocurre con los dos ejemplos de sublimematemático, los únicos que nos entrega la Crítica, a saber, precisamente, los de una iglesia (la Basílica de San Pedro) y de una tumba sagrada (la Pirámide)? ¿Y cómo distinguir a priori, en el «estupor» que nos sobrecoge cuando penetramos en la Basílica, lo que pertenece a una emoción puramente estética y lo que responde a la intención del arquitecto, por ejemplo a su deseo de producir justamente este «puro» sentimiento de sublimidad, con fines precisos que corresponden a su concepto de «catedral»...? Aparentemente sublime (sin concepto ni fin), la Basílica estaría en verdad ordenada a la presentación de un concepto, simplemente colosal. A la vez colosal y sublime, pues nada nos autoriza ya a diferenciar rigurosamente ambos juicios: una y otra vez sublime —luego depurado de todo Ungeheure— y colosal, en los confines de lo Ungeheure. Pues ya no es posible oponer la contra-finalidad de lo sublime a la finalidad negativa de lo Ungeheure. Lo que caracteriza a lo sublime, y particularmente a los espectáculos sublimes de la naturaleza en su «caos» y «devastación» no es la Zwecklosigkeit, la ausencia total de finalidad, sino la Zweckwidrigkeit, su dimensión contra-final, su oposición violenta a toda finalidad formal, que pese a todo implica cierta relación con esta finalidad, y una relación negativa —de de-formación, de destrucción— semejante, si no idéntica, a ese aniquilamiento del fin que constituye lo Ungeheure. Zweckwidrig, el mismo término que en la tercera Crítica se aplica a lo sublime servirá en la Antropología para definir lo Ungeheure: «die Grossheit, die zweckwidrig ist (magnitud monstruosa) ist das Ungeheure»³³. Una vez más, sublime y Ungeheure se vuelven más próximos, casi indecibles, dado que lo que los distingue no es quizás más que una mera

³³ *Anthropologie*, § 68, pág. 243.

diferencia de intensidad o de acento, una posición apenas diferente en el movimiento de la ilimitación. Intención ideal de un juicio sin concepto ni fin, lo sublime presupone la de-formación de las formas finales, la de-finalización de toda finalidad, su aniquilamiento. Exige la Vernichtung, la violencia monstruosa de lo Ungeheure como su condición de posibilidad, lo que ubicaría a lo Ungeheure en una posición cuasi-trascendental en relación a lo sublime. O bien como su fase previa: lo sublime acaecería al límite de lo Ungeheure de-lineando ese límite, como si hubiera que pasar por lo Ungeheure, pasar lo más próximo posible a su intolerable amenaza para que una reversión sea posible en que el horror puro se transforme en alternancia sublime de repulsión y atracción: en que, como lo dice Hölderlin, la furia de la ilimitación se purifique con una separación ilimitada. Devenir-sublime de lo Ungeheure que vuelve a surcar la escisión trascendental, la distancia necesaria para que el goce estético se desprenda del asco y del horror.

¿Qué ocurre con esta «sublimación», con esta limitación catártica? Es una aporía seria la de la Analítica de lo sublime que no logre nunca fijar el Límite que requiere, disociar lo sublime de lo Ungeheure, ni desde el punto de vista de la cantidad ni desde el punto de vista de la cualidad del afecto, ni aun desde aquél de la relación a la finalidad. Sin duda porque la sublimidad de lo sublime no es otra que lo Ungeheure que aparece así como la condición trascendental de lo sublime y su verdad. Y si es verdad que la belleza que sólo es bella, la belleza sin sublimidad, no es bella, si es verdad que lo sublime es la fuente originaria de lo bello, entonces lo Ungeheure, condición de lo sublime, lo es también de la belleza, y se ubicaría, para todo juicio estético, en una posición archi-trascendental. La esencia de la belleza, la verdad de la obra de arte sería lo Ungeheure. Tal sería la posición de Hölderlin, para quien la forma de

arte más elevada, la más sublime, la tragedia, encuentra su esencia en lo Ungeheure³⁴. Tal sería, también, en una perspectiva diferente, la de Heidegger. Se sabe que, en su tentativa por despojar la comprensión de la obra de la tutela de las categorías estéticas, para recuperar un pensamiento «más inicial» de la belleza, Heidegger no toma en cuenta la distinción de lo bello y lo sublime, ni siquiera menciona nunca la noción de «sublime», sin duda porque esta distinción tardía supone una limitación o una extenuación del concepto griego de belleza, que importa precisamente recuperar. Pues lo bello es lo ekphanestaton, «lo que más se destaca». Es «el destello del parecer ordenado en la obra», y por eso mismo «un modo de despliegue esencial de la verdad como des-velamiento»³⁵. Por cuanto la obra de arte es la puesta en obra de la verdad como aletheia, hace que la esencia de la verdad aparezca, el «conflicto originario» del claro y de la reserva, del desvelamiento y del velamiento. La Urstreit se manifiesta en la obra como combate de la tierra y del mundo, que «se instala», llega a la presencia a través de la obra en la «configuración de su estatura». La obra no hace que este florecimiento de la verdad advenga en lo que presenta o representa, sino en el simple hecho de que sea, de que haya este «acontecimiento» (Ereignis) de la obra, simple hecho de que haya obra; de manera que su

³⁴ Cfr. las *Anmerkungen zum Oedipus*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. Knaupp, v. II, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, pág. 309. Acerca del pensamiento de lo trágico en Hölderlin, cfr. los comentarios de Jean Beaufret, *Hölderlin et Sophocle*, 1965, reeditado por G. Monfort, 1983, y de F. Dastur, *Hölderlin, tragédie et modernité*, Encre Marine, 1992.

³⁵ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*, Frankfurt: Klostermann, 1980, pág. 56. Cfr. también *Nietzsche*, Gallimard, 1971, t. I, pág. 957.

surgimiento se marca por un shock que conmociona nuestras «relaciones habituales con el mundo y con la tierra», y nos lanza a lo inhabitual, a lo Ungeheure³⁶. Resistir el shock, la prueba de lo Ungeheure, es una condición esencial del «cuidado» de la obra, de la hospitalidad que le permite seguir siendo una obra. Así, su carácter ungeheure pertenece a la esencia misma de la obra, a su belleza: a eso que a través de ella hace que resplandezca el destello de la verdad del ser. Eso mismo que Heidegger nombra en otro lugar lo sagrado (das Heilige): «sólo a partir de la verdad del ser se deja pensar lo sagrado»³⁷. Y a partir de allí la esencia de lo divino y de los dioses —vale decir lo Ungeheure, si se cree a la «traducción» heideggeriana del ethos anthropoi daimon de Heráclito, en que la estancia del hombre aparece como «das Offene für die Anwesenung des Gottes (des Ungeheure)»³⁸. Es en este sentido que la esencia de la obra de arte, del Poema, consiste en «decir lo sagrado»: a hacer parecer lo Salvo y lo Indemne del ser en la violencia del arrancamiento que libera de su olvido.

Todo ocurre entonces como si Heidegger retuviera este rasgo fundamental de lo sublime kantiano, el efecto «extático» de sacudimiento o de shock provocado por la estatura de una obra, su proximidad esencial de lo Ungeheure, pero para sustraerlo de la categoría de lo sublime y ponerlo

³⁶ “Mientras más solitariamente la obra, constituida en estatura (*Gestalt*), se mantenga en sí misma, y mientras más puramente parece desligar de toda relación a los hombres, más simplemente el *shock* que tal obra sea accede a lo abierto y más esencialmente *das Ungeheure* destella, estallando lo que hasta ahora parecía normal.” *Ídem*, pág. 66.

³⁷ Heidegger, *Brief über den Humanismus*, op. cit., pág. 338.

³⁸ *Ídem*, pág. 356.

a cuenta de lo bello, directamente asociado ahora a lo Ungeheure. Eso es lo que la diferencia profundamente de la orientación kantiana. No sólo porque la Crítica sostenga la distinción, implícitamente rechazada por Heidegger, entre bello y sublime, sino sobre todo porque esta distinción se redobra con una demarcación (por muy frágil y problemática que sea) entre sublime y Ungeheure. Harto lejos de considerar lo Ungeheure como un rasgo esencial del arte, Kant se esfuerza al contrario de sacarlo del campo de la facultad de juzgar estética, como si se tratara de protegerlo de una intolerable amenaza: como si para él lo Ungeheure no abriera sobre el mundo de lo sagrado y Salvo (Heile) sino que designara al contrario lo Unheil, el desastre, la peor desdicha. Es esta decisión de mantener el Límite, de reinscribirlo a pasar de su falencia, lo que conduce al pensamiento kantiano de lo sublime al equívoco, lo destino a vacilar entre una oposición rigurosa en que no hay en lo sublime «nada de Ungeheure» y una proximidad casi indecible en que lo sublime se adelanta a los confines de lo Ungeheure. Hay que tratar de dar cuenta de esa decisión, que malogra la coherencia de la estética kantiana.

Así como lo Ungeheure, el sentimiento de lo sublime encuentra su fuente en la de-formación de las figuras sensibles, su ilimitación. A diferencia de lo Ungeheure, exige sin embargo que a la representación de un «objeto sin forma» se añada la de su totalidad, de una forma que limite su ilimitación, y recoja su pluralidad para unificarla. ¿Cuál puede ser esta forma sin figura que retenga lo sublime al borde de lo Ungeheure? No podría tratarse de formas sensibles, de la figura finita de fenómenos, sino sólo de formas de lo sensible, estas formas a priori de la sensibilidad que son el espacio y el tiempo. Según la Deducción trascendental de la Crítica de la razón pura, estas formas «dispensan lo diverso» de la intuición pura, hacen que la diversi-

dad sensible aparezca conservándolo como «esencialmente-uno», manteniéndolo en la unidad de una «sinopsis», de una archi-síntesis inmanente más originaria que la actividad sintética del entendimiento: «co-donación previa y unificadora de la mera multiplicidad del espacio y del tiempo» que Heidegger propone llamar sindosis³⁹. Es esta comunidad primordial, esta Urform secreta del mundo que se revela a través de la deformación sublime de las figuras sensibles: en este sentido, lo sublime sería el cuasi-esquema de la sindosis. Si esta archi-síntesis del espacio y del tiempo dejara de operar, el mundo zozobraría en el caos. Eso es lo que pareciera producirse, lo que está como a punto de ocurrir en la experiencia de lo sublime, ante la desmesura de un fenómeno casi-demasiado-grande para toda presentación, en que la extrema tensión de la imaginación nos conduce al límite del caos. Cuando este límite último es franqueado, entonces lo sublime se transforma en lo Ungeheure. El cual se revela aquí en su doble dimensión originaria, en su espaciamento y temporalización, pues designa un fenómeno cuya desmesura espacial es tal que imposibilita la síntesis temporal de las aprehensiones sucesivas, impidiendo recoger la pura multiplicidad del tiempo en la unidad de lo heuer, conformarla a la multiplicidad pura del espacio en la ofrenda de la sindosis. El concepto kantiano de Ungeheure, de ese modo, difiere profundamente de su acepción heideggeriana: lejos de manifestar en la estatura de la obra el rasgo unificador de la tierra y del mundo en que se devela el destello sagrado de la verdad del ser, lo Ungeheure en su sentido kantiano implica en cambio la desfiguración de la obra, la más negra devastación de la

³⁹ Heidegger, *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft* (1927). Frankfurt a.-M.: Klostermann, 1977, pág. 135.

tierra y del mundo, su aniquilamiento. Es a esta Vernichtung así de radical que ya ni siquiera podría provenir de la Nada del ser que en Kant responde ese Nichts que circunscribe la esencia de lo sublime: ése que «no contiene nada de Ungeheure», precisamente porque se mantiene en sus confines y queda encargado del resguardo de su Límite. A esta delimitación de lo ilimitado en el movimiento mismo de su ilimitación, un pensamiento de lo sublime parece ser más adecuado que la estética clásica de la belleza, que aparta lo teratodes y se separa de él en la medida en que no logra medírsele, ni allegarse lo más cerca posible de lo in-mundo para imponerle su Límite y su Ley.

En lo sublime, en efecto, se trata de la Ley. Se trata, se recuerda, de su Gesetzmässigkeit, su conformidad a la forma de una ley que, reteniendo a la imaginación en el borde del abismo, logra convertir en atractivo la pura repulsión del horror y hace surgir la alternancia de afectos, la síntesis pura de sufrimiento y de placer que confiere su tonalidad afectiva al sentimiento estético de lo sublime, al respeto ético por la Ley. Sólo así la imaginación, en su extrema tensión, es capaz de una Bewirkung, de una puesta-en-obra que podría presentar estéticamente nuestra «inconformidad de nuestra facultad para el cumplimiento de una idea que para nosotros es Ley»: despertar por medio de una obra nuestro respeto a la Ley. La verdad de lo sublime estético sería la sublimidad de la Ley misma, que no presenta simbólicamente a través de alegorías morales sino esquemáticamente, en el tenor afectivo del sentimiento que despierta, por el simple hecho de que hay obra y no nada, que puede advenir aún en lo más próximo al abismo, al límite de lo Ungeheure, y avocarnos al sentimiento de nuestra destinación. Si lo bello es símbolo del Bien, lo sublime sería el cuasi-esquema de la Ley. Su demarcación respecto de lo Ungeheure se inscribiría también en esta dimensión archi-

ética. Kant observa que los «sentimientos que acompañan la fuerza apremiante de la Ley moral sensibilizan su efectividad (*Wirksamkeit*)» —por ejemplo, precisa, «el asco (*Ekel*), el horror (*Grauen*), etc. que expresan sensiblemente la aversión moral»⁴⁰. Así, designan efectivamente lo que la Ley ordena rechazar, este «objeto necesario de la facultad de aversión»: el mal⁴¹. Dado los efectos de asco y horror que provoca en un sujeto sometido a la Ley, dado el goce abyecto que suscita, lo *Ungeheure* revela, a su vez, su significación ética: «sensibiliza» el Opuesto de la Ley, es el cuasi-esquema del mal radical. Allegándose lo más cerca posible de lo *Ungeheure*, al ámbito de la Cosa monstruosa para marcar su Límite, apelando a su *Vernichtung* como condición trascendental, lo sublime presenta estéticamente en sus obras la relación singular del mal con la Ley, lo trágico de una existencia que «siempre ya ha comenzado en el mal» y que no puede liberarse sino por medio de una «nueva elección del carácter inteligible». Como Hölderlin lo había comprendido, hay que pasar por el riesgo de lo *Ungeheure*, por la desmesura trágica de la Falta para que advenga el «giro categórico», la catarsis sublime en que la amenaza de la ilimitación se purifica por una separación ella misma ilimitada: donde se inscribe, al límite extremo del mal radical, la cesura sublime de la Ley.

Traducción de *Juan M. Garrido W.*

⁴⁰ *Metaphysik der Sitten II, Tugendlehre*, Introducción XIV, Ak. VI, pág. 407.

⁴¹ *Kritik der praktische Vernunft*, Ak V, pág. 71-72.