

Inmanencias: Reflexiones sobre lo sublime como idea de vanguardia

Miguel Gaete Cáceres
University of York, UK
miguel.gaete@york.ac.uk

Resumen: Este artículo aborda la problemática transición de la teoría estética de lo sublime desde el período romántico al siglo XX y las vanguardias. A partir de la idea de “inmanencia”, analizo cómo lo sublime siguió operando en el arte y el pensamiento moderno y posmoderno como una reacción contra la belleza, potenciada principalmente por lo informe y la monstruosidad revelada tras Auschwitz y el totalitarismo del siglo pasado y la posterior instauración de un sentimiento de “tedio del mundo”. Algunos de los puntos clave sobre los que indaga este artículo son el predominio del espíritu romántico posterior al siglo XIX, la crítica anti-civilizatoria y cómo los diferentes postulados sobre la muerte del arte asumidos por los artistas de vanguardia fueron desencadenados por lo sublime.

Palabras clave: sublime; vanguardias; romanticismo; bello; fin del arte.

Resumo: Este artigo aborda a problemática transição da teoria estética do sublime do período romântico para o século XX e os movimentos de vanguarda. A partir da ideia de imanência, analiso como o sublime continuou operando na arte e no pensamento moderno e pós-moderno como uma reação contra a beleza, impulsionada principalmente pela informe e monstruosidade revelada após Auschwitz e o totalitarismo do século passado e a subsequente instauração de uma sensação de “tédio do mundo”. Alguns dos pontos-chave que este artigo indaga são a prevalência do espírito romântico pós-século XIX, a crítica anti-civilização e como diferentes postulados sobre a morte da arte assumidos pelos artistas de vanguarda foram desencadeados pelo sublime.

Palavras-chave: sublime; vanguarda; romantismo; beleza; fim da arte.

Abstract: This paper examines the evolution of the concept of the sublime from the Romantic era to the avant-garde movements of the 20th century. Using the idea of immanence as a framework, it explores how the sublime persisted in modern and postmodern art and thought as a reaction against beauty. This sentiment was fueled in part by the experience of the formless and monstrous in the wake of events like Auschwitz and the rise of totalitarianism, which contributed to a pervasive sense of “ennui with the world.” Key questions addressed include the ongoing influence of Romanticism in the post-19th century era, the anti-civilization critique, and how avant-garde artists' ideas about the death of art were shaped by the sublime.

Key-words: sublime; avant-garde; romanticism; beauty; end of art.

Introducción

Lo sublime, en tanto teoría estética y práctica plástica, tuvo su principal acogida y promoción durante el Romanticismo histórico, entre 1750-1850. Fue en ese momento, amparado en los principios de este movimiento cultural y en las teorías de Longino, Edmund Burke e Immanuel Kant, que se descubre la existencia de maneras diferentes de percibir la naturaleza y los objetos más allá de los márgenes de la belleza. Esta especie de arrebató estético implicaba justamente desestructurar el ensamblaje de lo bello partiendo desde la propia belleza como referente. Este “sentir” sublime, sin embargo, no concluyó cuando las miradas historicistas dejaron de hablar del Romanticismo en términos taxonómicos, es decir, de manera concatenada al Neoclásico y como preludeo al Realismo y al Impresionismo. Como este artículo pretende explicar, lo sublime continuó operando como una fuerza inmanente durante las vanguardias artísticas del siglo XX e incluso durante la época posterior. Esta inmanencia debe ser entendida como algo “inherente” y “esencial” al objeto, en este caso a una época y sus expresiones culturales. La definición de inmanencia en inglés es también pertinente al sentido que este artículo pretende darle al concepto, en tanto que lo inmanente es algo que permanece “*within*” algo.¹

Tal inmanencia de lo sublime dentro de las vanguardias aparece principalmente a través de su capacidad de revertir la hegemonía de lo bello en el plano creativo y de la negativa de los movimientos de vanguardia de asumir marcos rígidos para estructurar tanto el método como el fondo de la obra. Esto constituye un giro vital dentro de la estética, ya que la obra y el goce estético se eximirán de la mensuración limitativa y formal propia de lo bello, abriendo nuevas vías de interpretación a toda una serie de fenómenos que se suscitarán desde Kant hasta nuestros días. Este artículo analiza esa transición explicando como lo sublime continuó operando dentro de los movimientos de vanguardia del siglo recién pasado, en incluso ulteriormente.

Algunas de las preguntas a elucidar en este artículo son ¿de qué tipo de sublimidad hablamos cuando hablamos de lo sublime en plenas vanguardias del siglo XX?, ¿qué formas adopta lo sublime después del Romanticismo histórico? y ¿hasta qué punto lo sublime puede suplir claves para explicar las nuevas condiciones de la sociedad y la cultura?

1 RAE: 1. adj. Fil. Que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella. En términos filosóficos, inmanencia difiere de permanencia en cuanto inmanencia se vuelve constituyente de algo, mientras que la permanencia puede ser momentánea. Ver también (Insausti, 2015). La definición en inglés es de la Enciclopedia Británica: “immanence, in philosophy and theology, a term applied, in contradistinction to “transcendence,” to the fact or condition of being entirely within something (from Latin *immanere*, “to dwell in, remain”) Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2017, September 20). immanence. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/immanence-divine-attribute>

Marco Contextual

Lo sublime, como problemática de estudio, ha sido abordado desde miradas heterogéneas las cuales han descrito y desmenuzado este concepto sistemáticamente a lo largo de por lo menos tres siglos, acumulando un número importante de pensadores que han puesto su interés en este tema. Sin embargo, se observa que casi todas las teorizaciones terminan confluyendo de una u otra manera en tres bastiones importantes: Pseudo-Longino, Edmund Burke, e Immanuel Kant. Estos tres autores se han convertido en el sustento epistémico de casi todas las interpretaciones modernas de este constructo.

El texto matriz es *Sobre lo sublime* (título original: *Περὶ ὑψους*) y pertenecería al primero de los tres autores mencionados: Pseudo-Longino.² Datado en el siglo III d.C, este tratado de retórica demarca las claves para el discurso y entrega los parámetros para la ejecución de lo sublime (*Hypsegoria*) en la oratoria y la poética. Aparte de la poca certeza sobre el autor, se sabe que el principal texto de lo sublime desde la Antigüedad hasta el Renacimiento cayó en desuso y en el olvido casi absoluto. En la Edad Media se dan ciertas alusiones al tema, aunque sin nombrar a Pseudo-Longino. Estas menciones son siempre en base al componente retórico pero derivado hacia la cuestión teológica, ligando lo sublime a ciertos pasajes de la Biblia o destacando la oratoria sublime de algunos padres de la Iglesia. Durante el Cinquecento italiano el texto de Pseudo-Longino gozó de gran fama, considerándosele superior incluso a la Poética de Aristóteles (Saint Girons, 2008, p. 62).

Las ediciones de este texto fueron casi siempre en griego o latín hasta que en 1674 Nicolás Boileau traduce el texto al francés y lo titula como *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*. Boileau plasmó en la cultura global el vocablo y la expresión “sublime” propiamente tal, en una traslación un tanto personal y libre del *Hypsos* griego (Saint Girons, 2008, p. 107).

Una vez que lo sublime trasciende el elemento retórico gracias a las traducciones de Boileau, lo sublime cayó bajo una efectiva valoración estética. Es importante destacar que estos textos suelen inclinarse en ver lo sublime como la antípoda de la otrora categoría estética predominante en casi toda la tradición del pensamiento occidental; a saber: lo bello (y, consecuentemente, *lo limitado, lo verdadero, lo bueno*) (Oyarzún

2 Son varios los que sugieren llamarlo “pseudo-Longino” dada su incierta existencia, mientras que otros sencillamente se refieren a él como “el anónimo”. Entre los posibles candidatos a autor real del texto destacan: Dionisio de Halicarnaso, escritor de los tiempos de Augusto; Hermágoras (un rétor que vivió en Roma durante el siglo I), Casio Dionisio Pseudo-Longino, maestro de retórica en Palmira, ministro de la emperatriz Zenobia; otros propusieron a Dionisio de Pérgamo, Pompeyo Gémino, Elio Teo (autor de una obra que tiene muchos puntos en común con *Sobre lo sublime*), Pompeyo Gémino (que mantenían relaciones epistolares con Dionisio), o incluso se pensó en Plutarco. Tras Russell (1968), una de las últimas aportaciones crítico-textuales y de autoría importante ha sido la de Mazzucchi (1992), quien mantiene la atribución de Dionisio Longino. El principal problema de datación autoral se debió a que el encabezamiento del original indica “*Dionysius o Longinus*”, inscripción probablemente de un copista medieval que fue malinterpretada como “*Dionysius Longinus*”. Debido a este error de origen, en las primeras traducciones se le atribuyó a Casio Dionisio Longino (h. 213-273) y luego a cualquier griego (y romano incluso) reconocido cuyo nombre fuese Dionisio, como sucedió con Dionisio de Halicarnaso por ejemplo. Aullón de Haro se decide por Dionisio Longino del siglo I, tomando como base la traducción de Mazzucchi, estudioso eximio del manuscrito (Aullón de Haro, 2007, p. 45).

R., 2010, p. 11).

Siguiendo un cierto orden cronológico, cabe destacar que la mayor proliferación de estudios sobre lo sublime se dio en el marco del Romanticismo histórico europeo, es decir, segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX. En este segundo renacer de lo sublime es donde entran con fuerza los ensayos comparativos de Edmund Burke e Immanuel Kant. El primero de ellos publica en 1756 una edición inaugural de su *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful*) en donde centra sus esfuerzos en idear un relato empírico de lo sublime basado en la experiencia, los sentidos y la naturaleza, hasta abrirse a una experiencia estética completa, multisensorial. Mientras tanto, el filósofo alemán publicó en Königsberg, en 1764, casi ocho años después que Burke, su primera obra sobre el tema: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*) (Kant, 2011). En esta obra, tanto en método como en forma, existen bastantes similitudes con el pensador irlandés, apreciándose una notoria anexión a sus postulados empíricos. Sin embargo, esta relación será superada prontamente. En efecto, Kant pone rumbo hacia otros itinerarios muchos más inciertos al situar la experiencia de lo sublime (*das Erhabene*) dentro de los marcos y cavidades de la razón y el juicio del sujeto trascendental, y no necesariamente en los objetos del entorno circundante. Es esto lo que podemos inferir de su segunda revisión sobre lo sublime en la *Crítica del juicio* (*Kritik der Urteilskraft*) de 1790, ensayo en el cual Kant plantea una separación entre lo sublime dinámico y lo sublime matemático.³ Kant se convertirá en el armazón sobre el que se establecerán los distintos diálogos e ideas con relación a lo sublime fuera del reducto de la naturaleza, como lo hicieron por casi un siglo los románticos.

Ciertamente, otros textos románticos sobre lo sublime contribuyeron a su expansión. Estos tendrán valiosos exponentes como J.F. Schiller, quien publica dos textos relacionados: *De lo sublime* (1793), y *Sobre lo sublime* (1801). Asimismo, Hölderlin, Herder, Schleiermacher, Schelling y Jean Paul Richter abundarán en referencias a este tópico estético en sus diferentes escritos, cuentos y poemas. Arthur Schopenhauer representa un caso singular, pues en el capítulo 39 de *El mundo como voluntad y representación* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*), publicado en 1819, sintetiza nuevamente con el método comparativo, una evolución detallada entre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Su forma de entender estas ideas se extiende como un abanico cuya gradualidad involucra las siguientes fases: sentimiento de lo bello, sentimiento muy débil de lo sublime, sentimiento débil de lo sublime, sentimiento de lo sublime, sentimiento completo de lo sublime, sentimiento más completo de lo sublime (1819).

3 Kant afirmó la existencia de dos tipos de sublimidad: dinámica y matemática. Lo sublime dinámico ocurre cuando fuerzas inconmensurables “hacen que nuestro poder de resistencia sea de un momento insignificante en comparación con su fuerza”. Algunos ejemplos de desencadenantes de este tipo de sublimidad serían una montaña gigantesca, una gran cascada o el mar en un día tormentoso. Lo sublime matemático, en cambio, implica un colapso de nuestras mentes cuando buscamos medidas lógicas, y el concepto en sí tiene que ver con grandes magnitudes y números. Según Kant, estamos frente a lo sublime matemático cuando nuestra mente se derrumba al establecer una medida de ciertos elementos naturales. Esto ocurre porque nuestro intelecto es “incapaz de darnos ningún concepto absoluto de una magnitud y, en cambio, solo puede darnos uno que esté siempre basado en la comparación” (Kant, 2005, p. 261). Burke, en cambio propuso una teoría de lo sublime basada en el empirismo y en las reacciones emocionales y físicas incitadas por la naturaleza y sus fenómenos (Burke, 1796).

Aunque el clímax del Romanticismo clásico o histórico comienza a decaer en las últimas décadas del siglo XIX, lo sublime sigue siendo, y será hasta hoy, materia de reflexión. La *Kunstwissenschaft* alemana a través de la unificación de normas científicas para la apreciación estética logra una probada expansión post romántica. Max Dessoir, reconocido neokantiano, funda el año 1906, en Berlín, la revista *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (*Revista de estética y ciencia general del arte*). Este autor es un ejemplo que nos demuestra la inmersión de lo sublime en la estética moderna, incluyéndolo en las cinco formas estéticas básicas junto a lo bello, lo trágico, lo feo y lo cómico (Xirau & Sobrevilla, 2003, p. 74).

La bibliografía sobre lo sublime continúa su engrosamiento en el siglo XX. Con el advenimiento de las vanguardias y las propuestas de avanzada, lo sublime se apodera de nuevas orientaciones. Aportes significativos fueron los realizados por George Santayana (2012) o Nicolai Hartmann (2014). Desde los años setenta lo sublime recupera nuevos bríos abordando nuevas problemáticas. Se aprecia un interés en rescatar las complejidades de la representación en el arte contemporáneo, combinado con los traumas políticos de la época, haciéndose cargo de los elementos conceptuales que se pueden extraer de lo sublime. Burke y principalmente Kant, quien transforma lo sublime en algo subjetivo o en un detonante interno, vuelven a la palestra bajo la lupa de los “posmodernos”. Jean-François Lyotard aborda lo sublime en el arte, en la abstracción, como condicionante de la inestable situación humana y otros fenómenos en tres obras importantes: *La condición posmoderna* (*La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, 1979), *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo* (*L’Inhumain: Causeries sur le temps*, 1988) y *La posmodernidad explicada a los niños* (*Le Post-moderne expliqué aux enfants*, 1988).

Fredric Jameson, por otro lado, se acerca un poco más a Edmund Burke, retomando la idea del horror y el estupor presente en lo sublime. En el relato crítico que desarrolla en sus *Ensayos sobre el posmodernismo* (2013) y, posteriormente, en *Las semillas del tiempo* (Jameson, 2017), establece interesantes vínculos entre esta idea estética con el modelo neoliberal y la teoría social marxista. Su aporte es de suma relevancia, pues hace dialogar el arte contemporáneo con las prácticas del capitalismo tardío, indagando en la idea del límite que de allí se desprende. Lo propio hace Jean-Luc Nancy en *Un pensamiento finito* (*Une Pensée Finie* Nancy, 2002), libro en el que apuesta por cuestionar los aspectos de “moda” que restituyen lo sublime en el discurso filosófico actual, enfatizando en su condición de destino fatal del arte.

Lo sublime tiene una amplia acogida en los estudios culturales. Sobre todo, existen algunos textos que relatan la transición desde Europa a América. En Estados Unidos, lo sublime se rearma bajo el aparataje y la parafernalia del capital y las tecnologías, lo que explicaría el perfil crítico, por ejemplo, de Fredric Jameson. Aquí podemos destacar la incursión de Leo Marx y su libro *The Machine in the Garden* (1964), a lo que podemos sumar como meritorio aporte a Alberto Santamaría con *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime* (2005). Todos estos autores realizan logradas lecturas sobre lo sublime acogido en el marco del desarrollo y el progreso.

El cruce intercontinental de lo sublime supone una nueva apreciación del concepto bajo una mirada ideológica. En este sentido, Terry Eagleton consagra todo un capítulo de *La estética como ideología* (1990) a contrastar los elementos de sublimidad presentes en el capitalismo y el marxismo. Los antecedentes originales de este cruce se dan en el mismo Karl Marx, quien trata a lo sublime de una manera indirecta a través de su injerencia en lo ilimitado y el capital. La perspectiva marxista en lo sublime y el Romanticismo haya otros exponentes importantísimos en Michel Löwy y Robert Sayre, quienes en *Rebelión y melancolía. El Romanticismo a contracorriente de la modernidad* (2001) afirman que mientras exista el capitalismo existirá el Romanticismo. Son estas pues, algunas de las indagaciones más actuales en donde entra en juego lo sublime.

Antes de abordar el tema central de este artículo, bien vale aclarar dos puntos. El primero, es que cualquier acercamiento a la temática de lo sublime fuera de su rango histórico más estricto, es decir, siglos XVIII y XIX, implica un riesgo latente de malinterpretación. Esto nos debiese situar en un estado de precaución especialmente frente a cualquier intento de asimilación excesivamente idealizado del término. Particularmente, debiésemos ser cautos en cuanto a relacionar lo sublime con un “Romanticismo romantizado”, tergiversado incluso por la injerencia de la cultura pop, que en las últimas décadas ha llevado lo sublime al borde de lo *kitsch* (Greig, 2011, p. 7). Una muestra de esto es la incorporación de lo sublime dentro de la estética de catástrofe en el cine comercial.⁴ Asimismo, debiésemos estar conscientes del impacto de diferentes discursos y de los *mass media* que han hecho incluso más difícil establecer los parámetros de entendimiento de lo sublime más “tradicional” o de *haute culture* ante las perspectivas del contexto moderno y contemporáneo.

En segundo lugar, reconocer la presencia de lo sublime en épocas posteriores e incluso en nuestro tiempo, nos obliga a atenernos a una actitud parabólica que reconozca los cambios fundamentales sobre los cuales situar cualquier nueva interpretación de este concepto, partiendo por su maleabilidad dentro de campos que trascienden lo puramente estético. Esta ha sido en parte la preocupación de muchos teóricos del siglo XX, quienes desde la década del 70, han recuperado lo sublime como categoría útil para la reinterpretación de lo artístico y de una “estética” finisecular que se adecuaría a lo que se advendría en el siglo XX con las dos guerras mundiales y el surgir de los primeros movimientos de vanguardia, herederos naturales de muchos de los principios del Romanticismo (Löwy & Sayre, 2001). Veamos ahora como esta recuperación de lo sublime volvió a examinar unas bases inscritas principalmente en la óptica kantiana y burkeana, cuestionando, por ejemplo, las posibilidades de la (re)presentación en el arte contemporáneo, especialmente en relación con el tema de la angustia, el trauma y el terror.

4 Un ejemplo emblemático son los films catastróficos de Roland Emmerich.

Lo sublime y su inmanencia en las vanguardias

Lo sublime, desde su concepción, representó una fuerza antagónica a la belleza, que a su vez se había constituido en la substancia dominante de la creación artística. Lo sublime nace de la intuición de que más allá de la belleza, existían fuerzas que podían sobrepasar el entendimiento humano y generar reacciones sensoriales e intelectuales que de una u otra manera se podían llevar al plano creativo. El ensayista y literato argentino Enrique Lynch plantea lo sublime como una objeción de la belleza, en cuyo centro yacía una contradicción, puesto que “había una manera de ser bello que, por paradójico que parezca, nada tenía que ver con la belleza” (Lynch, 1999, p. 55).

Los románticos se esforzaron por explorar las posibilidades de lo sublime también como una manera de reacción contra las limitaciones formales de lo bello. Esta limitación repercutía en todas las esferas sociales, pero especialmente en el entendimiento del arte. Para los románticos, lo sublime comienza a entenderse no solo como una manifestación estética sino como síntoma de la necesidad imperiosa de cambios, alzándose como un relevo de teorías y reflexiones arraigadas desde el Renacimiento y mantenidas en lo estructural hasta ese momento, las cuales insistían en la generación de patrones de belleza prefijados por normativas que ansiaban el deleite a través del objeto artístico.

Esto, a su vez, demuestra hasta qué punto el Romanticismo obedeció a una actitud de rebeldía y encono frente a un modelo social más que a un movimiento artístico a la manera de los *ismos* que todos conocemos y que definieron las prácticas artísticas del siglo recién pasado. De hecho, el Romanticismo nunca tuvo una disposición de comunidad, declaración de principios o manifiesto público en revistas, ni tampoco un caudillo definido a lo Marinetti, Bretón o Tzara en las vanguardias. No obstante, las consignas del *Sturm und drang* alemán, generación precursora del Romanticismo, resonarían como ecos en el arte de todo el siglo pasado: ¡naturaleza, genio, originalidad! (Krebs, 1991, pp. 243-258).⁵ Así también lo cree Isaiah Berlín quien señala: “...acaso no debiera describirse esto [el Romanticismo] como un movimiento—lo que implica cierto grado de organización—, sino, antes bien, como un conjunto de actitudes, un modo de pensar y de actuar que ha sido descrito imprecisamente como romántico” (Schenk, 1983, p. 9)

El rechazo a las estructuras formales del arte y la sociedad es heredado por los primeros movimientos de vanguardia, al mismo tiempo que algunos de estos grupos adquieren la crítica anti-civilizatoria y antiprogresista propugnada por el sentir romántico. Bien lo explica Octavio Paz cuando dice que “la vanguardia rompe con la tradición inmediata...y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el ro-

⁵ ¡Sentimiento y no razón! ¡Vivencia y no conocimiento! Originalidad y genialidad son las premisas de este período que luego recibiría el nombre de *Sturm und Drang* (Tormenta e Impulso).

manticismo...Siempre entre la espada y la pared, la vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el Romanticismo” (Paz, 1993, p. 159). La vanguardia se aferró a este “gusto” por lo sublime para profundizar y trasponer los límites, tanto de una institucionalidad, que en muchos casos se excedía en su inflexibilidad, como de la sensibilidad vigente a nivel más general, impulsando nuevas formas y experiencias que ampliaran el radio de acción de lo sensible y lo intelectual. Esto es particularmente evidente en el trato con el público o espectador, quien ya no busca la adquisición de un beneficio ético y moral a través de su contacto con la obra, sino que espera de ella “una intensificación de sus capacidades de emoción y concepción, un goce ambivalente” (Lyotard, 1998, p. 105). Se iniciaría así, un proceso gradual que significó a la larga el declive de los “grandes estilos”, ya sea en la literatura, la música o las artes, contribuyendo significativamente a la anarquía estética y cultural imperante en nuestros días, augurada por Rivera y Breton quienes clamaban “toda la liberalidad para el arte” (González Alcantud, 2000, p. 80). Quizá la única excepción a este sentir fue el Futurismo italiano que apuntó a una idea contraria, venerando los fines, objetos y virtudes del progreso, el fordismo y la belleza:

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia (Marinetti, 1978, pp. 129-130).

En su raíz, las primeras vanguardias recurrieron a una proclama connaturalmente romántica que guardaba relación con la valoración de la imaginación, la irrupción de lo irracional y la anti-belleza. Esta fue una lucha librada durante toda la gesta romántica. Lo vemos en Rousseau, por ejemplo, quien reclamaba en sus *Lettres Morales*: “Exister, pour nous, c’est sentir; et notre sensibilité est incontestablement antérieure à notre raison” (“Para nosotros, existir es sentir; y nuestra sensibilidad va indiscutiblemente antes que nuestra razón”) (Rousseau, 1848, p. 424), o en Franz Schubert quien poetizaba en una carta en su diario personal: “¡Oh imaginación, tú joya suprema de la humanidad, tú, fuente inagotable en la que beben artistas y sabios! ¡Oh, no nos abandones, pese a que sólo te reconocen unos cuantos, presérvanos de la llamada Ilustración, ese horrible esqueleto sin carne ni sangre!” (Entrada original del 29 de marzo de 1824, Schubert, 1919).

Sublimidad, imaginación, e irracionalidad fueron tres elementos expuestos y desarrollados por artistas románticos y de vanguardia a modo de oposición a los eslóganes del proyecto moderno. Estos términos se reflejaron en una actitud de rechazo y enfrentamiento a los requerimientos emocionales y formales que la sociedad de la post revolución industrial exigía al *homo faber* (cordura, compromiso, eficiencia práctica, abolición del tiempo de ocio, etc.) convertido en un neto productor (ahora consumidor) de objetos, bienes y servicios. El nihilismo y la crisis posmoderna germinan en este momento. Indudablemente, y como bien lo manifiesta J.A. García Martínez “los hombres de hoy—que nos preciamos fieles a nuestro tiempo—somos hijos del Romanticismo” (Martínez, 1966, p. 8).

Cuando lo sublime se termina de posicionar dentro de las vanguardias artísticas, se produce en

conjunción al desmoronamiento de un *corpus* visual tutelado mayoritariamente por la imitación y la verosimilitud de la imagen,⁶ dos condiciones relacionadas históricamente con la clásica concepción de lo bello, donde el arte no era mucho más que la reproducción del mundo visible; una reducción fidedigna y pasiva de la realidad tangible; en cuya existencia la belleza y la verdad parecen subsistir como grandes condenas.⁷ Cuando Apollinaire en 1913 describe a los cubistas y su praxis pictórica reducida a elementos mínimos de su propio lenguaje, desligada a veces del objeto y del tema (la mimesis), en cierta medida exalta e impulsa a los artistas a prescindir de la intervención de la belleza como modelo de conducta en el arte, refiriéndose a ella como una carga (histórica) de la cual los artistas debían librarse, pues “...no se puede transportar consigo a todas partes el cadáver del padre. Hay que abandonarlo en compañía de los demás muertos” (De Micheli, 1966, p. 96).

Haciéndose cargo de las banderas contra miméticas y anti-belleza, Barnett Newman entre 1950 y 1951 pinta su enorme cuadro titulado “*Vir Heroicus sublimis*”.⁸ La pintura roja, metáfora sanguinolenta del padre muerto aludido por Apollinaire y vestigio de un terror generacional,⁹ se expande por toda la tela de 2,42 por 5,41 metros. Tal y como vemos en el desprendimiento mimético presente en la iconofobia islámica “el placer de los ojos reducido a casi nada hace pensar infinitamente en el infinito” (Lyotard, 1998, p. 105). En Newman ya no hay referentes, ni objeto, solamente un sujeto que observa la nueva metafísica de una pintura sin límites ni contornos, forma abierta que anula el trazo y la forma bella de un dibujo firme y seguro; una pintura que grita *The sublime is now*, mismo título de un ensayo que el mismo pintor escribiría un par de años antes, y en donde transparenta el constituyente subjetivo de lo sublime, motor de un reencuentro consciente con la infinitud del tiempo y el espacio, con el eterno instante, con el “*aquí*” (*is*) y el “*ahora*” (*now*) en toda plenitud. En tanto, la belleza, como sustrato, queda suprimida de esta obra, pues esta categoría está marcada por la presencia del “*es*”, de lo presencial, de la forma: “las viejas nociones correlacionadas esencialmente con la belleza (*tó Kalón*): *Kosmos*, *mundus*, *pulchrum*, que contienen la idea de limpio-ordenado, apuntan hacia esa dimensión presencial del ente en cuanto esta se despliega de sí misma en el en-

6 Es preciso recordar que para Longino la imitación es un elemento vital de lo sublime. En su tratado suele syndicar un “otro camino” consistente en la imitación (*mimesis*) y emulación (*zélosis*) de los grandes escritores y poetas pretéritos. Kant tampoco deja del todo de lado esta posibilidad, pues cobija la certeza de un “vínculo de sucesión” (*Nachfolge*), el cual sería una característica esencial de la “relación entre genios del arte: el sucesor aprende del precursor” (Oyarzún R., 2010, pp. 31-32).

7 No quisiera dejar de señalar, pese a que no es el foco de este artículo, que el concepto de “imitación” constituye, de por sí, un campo inhóspito. Las diferentes composiciones históricas de la noción de “imitación”, van desde su concepción antigua estructurada sobre la base de la relación modelo-copia (“sea que se trate de la imitación “estética” de la naturaleza, de la imitación “ontológica” de las ideas platónicas o de la imitación “retórica” de los paradigmas literarios”), pasando por la crítica de la misma en la modernidad ilustrada y la subsiguiente emergencia de una nueva estructura (“la de la relación del sujeto con su mundo, esto es, la protagonizada por un sujeto emancipado que alumbra sus modelos y los impone al mundo tanto natural como histórico, lo que excluiría de entrada la necesidad, e incluso la posibilidad, de recurrir a alguno de los tres géneros de imitación arriba mencionados”). A estas categorías de imitación habría que sumarle un cuarto género característico del pensamiento contemporáneo: el de la imitación “moral” de prototipos (“donde tanto el modelo como la copia vendrían a ser ahora por igual individuos autónomos y libres en lugar de tratarse de un canon prefijado o una réplica inerte, más sin por ello proscribir la “experiencia” vital que hace posible concebir la imitación como una acción intersubjetiva, es decir, como una relación entre sujetos en que la interacción responde a la “ejemplaridad de la conducta prototípica”) (Gomá Lanzón, 2003, p. 19).

8 El título no es azaroso. De hecho, Lyotard testifica que Newman conocía las grandes obras sobre lo sublime. De Burke agrega incluso que el artista en alguno de sus escritos que era “demasiado surrealista” (Lyotard, 1998, p. 98).

9 Fernando Castro Flórez nos recuerda “la importancia que tenía para el expresionismo abstracto la noción de sublimidad como una forma de emergencia de lo terrible en un tiempo marcado por la experiencia de la bomba atómica.” (Castro Florez, 2007, p. 44)

te que llamamos bello” (Oyarzún R., 2010, p. 12). Lo que hay en Newman es, en un amplio rango, incognoscible. Su trabajo no se trata de un tiempo diegético, pues no hay hechos que narrar través de una pintura. Tampoco se trata de tiempos lanzados a escena por un pragmatismo productivo, tan propio del mercado del arte (tiempo de producción de la obra, tiempo de consumo de la misma, tiempo de distribución). Por el contrario, el tiempo congelado del “*now*” aparece indeterminado e indefinible, destilando sublimidad (¿qué es el “ahora?”). “Que ahora y aquí haya este cuadro y no más bien nada, eso es lo sublime” dirá Lyotard (1998, p. 98). Para más claridad veamos lo que dice el propio Newman en su ensayo *The sublime is now*:

Con mi pintura busco que el cuadro dé al hombre una impresión de lugar: que sepa que está ahí y que, por lo tanto, sea consciente de sí mismo. En este sentido, ya se relacionaba conmigo mientras yo realizaba el cuadro, porque en ese sentido yo estaba allí [...] Cuando estás frente a mis cuadros te das cuenta de tu propia escala. Antes mis cuadros, el espectador sabe que está allí. Para mí, esa impresión de lugar no sólo encierra un misterio sino que tiene algo de hecho metafísico.¹⁰

En el contexto de las vanguardias, el cauce de expansión de lo sublime tenderá siempre a relativizar cualquier nuevo concepto aplicado a las artes. Como se puede observar, el primer paso de ruptura concierne casi exclusivamente a la belleza arquetípica limitativa y contenida dentro de márgenes específicos, tal y como sucede principalmente desde el siglo XIX hasta las primeras vanguardias. Dichos márgenes fueron cuestionados prontamente dentro de la pintura abstracta a mediados del siglo XX. Algo de aquello hay en Jackson Pollock y la prescindencia significativa del bastidor. Hasta el mismo Newman, de hecho, habría advertido que el impulso del arte moderno era “el deseo de destruir la belleza” (Kuspit, 2006, p. 34). Pero en donde este fenómeno se notará de manera más fehaciente es en la atomización del objeto mismo, del cuadro en tanto objeto. La *performance*, Fluxus, los *happenings*, y toda la gama de conceptualismos y propuestas efímeras que desde allí emanan apuntarán a dicha cuestión: si no hay objeto ni la cosa, no hay límites, y lo sublime solo puede ser ilimitado. Sin embargo, el mayor valor de lo sublime emergerá como una crítica general a la cultura y a los modelos de sometimiento, distribución y desarrollo social. Será en este momento “histórico” donde se revelará con mayor fuerza el complejo programa de vínculos existentes entre lo sublime y el entorno físico, inscribiéndose la capacidad de este concepto para trascender y adecuarse eficazmente a un cambio axiomático de escenarios en el cual la naturaleza decimonónica comenzó a ser sustituida y absorbida de muchos modos por el dominante y omnipresente efecto de las tecnologías y la fluctuación económica-social que mana de ellas.

Lo sublime como muerte del arte

La primera indicación de lo sublime como posible detonante de una muerte del arte ciertamente tiene sus raíces en la teoría romántica y en la propia ruptura con los modelos clasicistas que marcaban el paso tanto del saber cómo del hacer. Como se mencionó anteriormente, desde su irrupción, lo sublime transgrede y

¹⁰ El ensayo fue publicado el año 1948 en la revista *Tiger's eye*, en un número monográfico titulado *Six opinions on what is sublime in art*. Sobre Newman y lo sublime ver (Crowther, 1984).

transfigura un ideal de belleza que, en lo substancial, era aún grecolatino, y que con el tiempo se había vuelto estático, anquilosado e infranqueable a los cambios, pese a que la intuición señalaba desde mucho antes de la irrupción de lo sublime que seguir dichas reglas a pie juntillas no aseguraba una “obra bella”. Una didáctica de esto mismo es lo que nos muestran los escritos del padre Bouhours, quien en 1671 reparaba en que era preciso “un no sé qué” “incomprensible e inexplicable” que afectará al destinatario (Lyotard, 1998, p. 101).¹¹ Aun así, esta belleza preconcebida era asimilada en la mayoría de las artes sin mayores cuestionamientos. En cambio en las vanguardias, la belleza se convierte en una opción “no una condición necesaria”, sentencia Danto en *El abuso de la belleza* (2011, p. 87).

El filósofo francés Jean-Luc Nancy, atento a las posibilidades que entrega lo sublime para explicar muchos de los fenómenos del siglo XX, se preguntó legítimamente que tanto de “moda” (*mode*) había en el resurgir contemporáneo de lo sublime. Su respuesta sugiere que el “renacer” de lo sublime obedece derechamente a una moda de nuestro tiempo, vacuo y fugaz. Pero es aquí en donde surge una de las tantas paradojas en torno a lo sublime, pues sería una moda ininterrumpida desde el inicio de los tiempos modernos, “una moda a la vez continua y discontinua, monótona y espasmódica” (Nancy, 2002, p. 116). Empero, para este filósofo, todas las modas, a consecuencia de su futilidad o gracias a ella, serían una manera de presentar otra cosa que una simple moda. A su entender, las modas son una necesidad o un destino. Tanto es así, que Nancy se pregunta qué es lo que ofrece lo sublime que está a la moda, concluyendo que es su condición de ofrenda misma, en tanto “destino del arte”. Para Nancy lo sublime tiene que ver con un vínculo esencial: con el fin del arte en todos los sentidos de la expresión. Como el mismo lo predijo “no hay pensamiento contemporáneo del arte y de su fin que no sea, de una manera o de otra, tributario del pensamiento de lo sublime” (Nancy, 2002, p. 115). Siguiendo el argumento de Nancy, el quiebre provocado por lo sublime en las artes es de tal magnitud que es casi imposible no considerarlo un “destino”, ya que, de cualquier otro modo, se presentaría como un mero repliegue de valores e ideas. Luego, lo sublime no es una “ofrenda” ni un “destino” por opción propia; más bien lo es por determinación, por su naturaleza capaz de vulnerar las estructuras cada vez más rígidas de un nuevo y progresivo orden cultural y social.

El acercamiento “modélico” y fatalista de Nancy hacia lo sublime, circunscrito al arte y los artistas de vanguardia principalmente, viene a sumarse a la interminable lista de “finales del arte” augurados y desarrollados desde Hegel en adelante. Aunque, a diferencia de éste, en la propuesta de Nancy no deja de haber un cierto reconocimiento temporal que, probablemente sin quererlo, contraviene al proyecto del pensador alemán. Esto se deja entrever en la misma designación de lo sublime como “destino fatal” del arte, pues esto lleva implícito un reconocimiento de futuro, de porvenir y por tanto de incertidumbre, lo que anularía cualquier aseveración fáctica de este tipo. En cambio, cuando Hegel hablaba del “fin del arte” lo hacía desde la convicción de que el arte ya no era capaz de configurar un orden y una comprensión de la experiencia humana similar al proporcionado por la religión o la filosofía. Debido a que para Hegel el arte es una

11 Lo “indeterminado” que el padre Bouhours asociaba a un “algo divino”, posteriormente sería vinculado a lo sublime.

forma insuficiente de manifestación espiritual, pues lo sensible termina por obstaculizarle, es que le corresponde el último sitio dentro de la tríada que conforma el plano superior del “espíritu absoluto” (arte, religión, filosofía). Esta restricción de lo sensible propia del arte es lo que lleva a Hegel a considerarlo “asunto del pasado”:

El arte no suministra ya, a nuestras necesidades habituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlas, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales. El arte mismo, tal y como es en nuestro días, está destinado a ser un objeto de pensamiento (Hegel, 2002, p. 71).

Como vemos, esto se aparta diametralmente a lo desarrollado por Nancy, para quien todavía es un asunto del futuro, una promesa de muerte, abierto aún a la escritura de su obituario.

Por otra parte, y buscando una segunda interpretación a las palabras del intelectual francés, se desprende que lo sublime es una vía para entablar una tesis teleológica del arte a partir de la idea de “rebasamiento” de los sentidos y de la razón, elemento que aparece tácitamente en la reflexión kantiana y burkeana, enlazándose de este modo con lo presente y lo ausente dentro de la obra contemporánea, en lo que se ha denominado ampliamente y con posterioridad, “crisis de la imagen y la representación” (ver por ejemplo Puig, 1992). Esto es algo en lo que se insistirá desde diferentes ángulos en toda la gama de variantes surgidas dentro de las especulaciones en torno a la muerte del arte y del artista durante el siglo XX (Deresiewicz & Granados, 2021; Maldonado, 2012). Duchamp, por ejemplo, redefinirá y desmoronará el status y la propia condición (histórica) de obra-objeto-fetichismo planteando una estrambótica lucha entre el *homo ludens* contra el *homo faber* (Duchamp, 2009), Belting presiente la muerte de una “historia del arte”, en una época como la nuestra en donde no hay más progresos en el mismo (Fernández, 2008, p. 18), Greenberg asume también el declive de las artes, a excepción de la abstracción, verdadera cumbre evolutiva-darwiniana del genio humano (Greenberg, 1995). Igualmente, Arthur Danto hace lo suyo desde la post-historia ratificando cómo el arte ha muerto, pues “sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica”, conclusión a la que llega, según él mismo narra, al observar detenidamente las cajas brillo de Warhol (Danto, 2011). Gianni Vattimo, a su vez, contribuye a la discusión haciendo ver que en el “crepúsculo del arte” aquel ya no existe como fenómeno específico, debido a la estetización de la existencia completa, saturada de imágenes puestas en circulación por los *mass media* (Vattimo, 1990). El arte, sin embargo, no es necesariamente un territorio apto en donde aplicar el adagio popular que advierte que “lo único seguro es la muerte”. Como muestra de una idea contraria, Joseph Beuys con su localización en la idea Arte-Vida, apela a la desvinculación de una teleología del arte, llegando a decir incluso que éste ni siquiera ha nacido (Bodenmann-Ritter, 1998).



Barnett Newman. *Vir Heroicus sublimis*. Óleo sobre tela.
242.3 cm × 541.7 cm. 1950-1951. MOMA, Nueva York.

Más variaciones de lo sublime (a modo de conclusión)

Lo sublime se instaló en el discurso de las vanguardias no solamente como apología de la “anti-belleza”, o como una reacción estética espontánea ante la guerra y sus secuelas físicas y psicológicas, sino también como una manera de explicar y comprender el infinito terror y la renovada angustia del *Ser* ante la destrucción y la tiranía, donde lo “monstruoso” y lo “informe” abrieron una nueva puerta de entrada a lo sublime. Un ejemplo de esto es Auschwitz, y en general todas las secuelas de los totalitarismos del siglo XX (Arendt, 1968), una temática que ha levantado largos debates sobre las dificultades, sino la imposibilidad, de representar en imágenes y en el relato lo que es muchas veces “inenarrable” o “indecible”. Primo Levi, uno de los “narradores de Auschwitz”, es quizá el más categórico ejemplo de cómo la agonía se hace presente como una forma de terror que sobrepasa lo humano, y que por lo tanto se vuelve “sublime” (Levi, 1996). Por otro lado, un autor que rebate lo “inenarrable” de Auschwitz es Giorgio Agamben quien expone: “decir que Auschwitz es ‘indecible’ o ‘incomprensible’ equivale a *euphemeîn*, a adorarle en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria” (Agamben, 2009, pp. 16-17).

Durante gran parte del siglo XX lo sublime se subjetivó y se volvió representativo de una manera de sentir, transmutando el mundo objetivo en obras que hablaban de sensaciones y sentimientos de manera casi catártica, omitiendo muchas veces la crudeza de la realidad, devenida en desconcierto. Esto es indicativo de cómo lo sublime, tal y como otro concepto crucial dentro de los estudios estéticos, a saber, “lo siniestro” (Freud, 2020), actúa como una veladura que recubre la compleja maraña de la psiquis, los existencialismos, la antagónica posición del hombre moderno ante el mundo, la escisión hombre-naturaleza, el miedo al yo y al *otro*, y también el “dolor del mundo” (*Weltschmerz*). Este último, es un aspecto fisiológico y real de la “sublime angustia” del hombre ante la modernidad, quien somatiza sus aprensiones, resistencias y “tedio del mundo” ya sea bajo la forma del *spleen* inglés, el *ennui* francés o el *Langeweile* alemán, auténticos padecimientos del siglo XIX y de hoy. Si bien todos estos términos respondían a una respuesta subjetiva, in-

dividual y romántica hacia el entorno, pronto evolucionaron hacia un malestar colectivo, expresado por Freud como un “malestar en la cultura” (2010).

Esto nos revela otra verdad, pues mientras que lo sublime siempre oculta, lo bello sólo puede mostrar. Heidegger es convincente sobre este punto cuando dice que “la belleza es un modo de ser y de presencia de la verdad en tanto que no-velamiento” (Heidegger, 1996, p. 47). Gran parte de los primeros movimientos de vanguardia actuaron bajo este principio. Tan sólo así se puede entender, por ejemplo, el rechazo del Expresionismo a representar imparcialmente el horror de la guerra y el nazismo (para ello existió la *Neue Sachlichkeit* que mediante la fotografía asumió este riesgo),¹² o el Surrealismo y su búsqueda de respuestas en el subconsciente a través del psicoanálisis. Relacionado con esto último, una interpretación bastante común es que tras la herida lo sublime se reescribió bajo el planteamiento freudiano de “construcción”; una elaboración terapéutica del trauma donde el analista propone al analizado durante la cura reconstruir tanto los aspectos reales como los ficticios de su infancia, esperando completar un cuadro confiable, fidedigno y completo de los años olvidados del analizado (Freud, 2007). Este método se vería con frecuencia en autores como Harold Bloom, Hal Foster o Jean-François Lyotard, siendo tal vez este último quien más se muestra interesado en reescribir la modernidad bajo una lógica terapéutica, asumiendo la posición del analista “ante el paciente confuso que es la modernidad” (Santamaría, 2005, p. 33).

Teniendo en cuenta este escenario de terapias y catarsis, las preguntas originadas al principio de este artículo solo pueden ser respondidas mediante una a-historicidad, es decir, bajo el entendimiento de una pervivencia de lo sublime en un plano ideológico, artístico y cultural más amplio. Bajo esta lógica, lo sublime ciertamente se presenta como una posible respuesta al problema del descontrol de los límites, haciéndose parte del desborde de nuestra experiencia perceptiva en un mundo hipermediatizado (Gaete, 2020) y de una serie de especulaciones que buscan dar explicaciones a una humanidad sobrepasada por sí misma, por sus propios límites. De este modo, el retorno simbólico a la raíz de lo sublime, es decir al *hypsos* (“lo más alto, lo más elevado”), se da en forma de fracaso ideológico.¹³ Este fracaso es otra manera en que lo sublime se conecta con el “fin de los relatos” dentro de la posmodernidad; a sabida cuenta que los grandes relatos históricos de la “plenitud”: cristianismo, iluminismo, capitalismo, marxismo (Lyotard, 1998), los cuales daban un marco a la existencia (o un límite, para seguir con la metáfora de lo sublime), tienen un declive en el siglo XX.

En cierta medida la inmanencia de lo sublime en las vanguardias presagió este fracaso. Yendo incluso más allá, se podría proponer que el Romanticismo trasciende a las vanguardias ampliando su espectro hasta

12 Para comprender los principios de este movimiento se recomienda revisar a su principal exponente en fotografía, Albert Renger-Patzsch, y su serie más famosa titulada *El mundo es hermoso* (*Die Welt ist schön*, 1928) (Grüttemeier, Beekman, & Rebel, 2013).

13 Algunos autores sugieren que el tratado de Longino debiese ser traducido como Sobre lo alto. En torno a lo mismo, se dice también que “la metáfora de elevación que da nombre a lo sublime (*Hypsos*, *sublimis*, *das Erhabene*) –o, en otra inteligencia del adjetivo *sublimis*, el tema de la transgresión del límite (*limes*)– habla de un movimiento de trascendencia, en el cual el orden de lo finito, particular y contingente tiende a ser negado y superado dialécticamente.” (Oyarzún R., 2010, p. 13)

distintos fenómenos de nuestro tiempo. Esta teoría es apoyada por autores como José Luis Molinuevo (2004) o Leo Marx (1964), quienes refieren constantemente a denominaciones como “tecno romanticismo” o “neo romanticismo” en sus trabajos, haciendo notar su inmanencia principalmente bajo el influjo de las tecnologías, demostrando hasta qué punto lo sublime se resiste a desaparecer, mutando *ad-infinitum* en nuevas sublimidades.

Referencias

- Arendt, H. (1968). *The Origins of Totalitarianism*. London: Meridian Books.
- Aullón de Haro, P. (2007). *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Editorial Verbum.
- Burke, E. (1796). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. London: Oxford University Press.
- Castro Florez, F. (2007). La nada y lo sublime. *Descubrir el arte*, (104), 44-53.
- Crowther, P. (1984). Barnett Newman and the Sublime. *Oxford Art Journal*, 7(2), 52-59. JSTOR. Recuperado de JSTOR.
- Danto, A. (2011). *El abuso de la belleza: La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós.
- De Micheli, M. (1966). *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (3. reimpresión). Madrid: Alianza Ed.
- Deresiewicz, W., & Granados, M. V. (2021). *La muerte del artista*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Duchamp, M. (2009). *Marcel Duchamp: Obras, escritos y entrevistas* (G. Moure, Ed.). Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Eagleton, T. (1990). *The ideology of the aesthetic*. Oxford, UK; Cambridge, Mass., USA: Blackwell.
- Fernández, C. A. (2008). *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte* (1. ed). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Freud, S. (2007). *Obras completas. Moisés y la religión monoteísta. Esquema del psicoanálisis y otras obras* (1937-1939). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (2010). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, S. (2020). *Das Unheimliche*. Frankfurt: Verlag.
- Gaete, M. A. (2020). From Caspar David Friedrich's Wanderer above the Sea of Fog to the iCloud: A Comparative Analysis between the Romantic Concept of the Sublime and Cyberspace. *JCLA Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 43(2), 59-70.
- Gomá Lanzón, J. (2003). *Imitación y experiencia* (1. ed). Valencia: Pre-Textos.
- González Alcantud, J. A. (2000). *Políticas del sentido: Los combates por la significación en la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

- Greenberg, C. (1995). *Modernism with a vengeance: 1957-1969* (J. O'Brien, Ed.). Chicago: The University of Chicago.
- Greig, I. (2011). Quantum Romanticism: The Aesthetics of the Sublime in David Bohm's Philosophy of Physics. En R. Hoffmann & I. B. Whyte (Eds.), *Beyond the finite: The sublime in art and science* (pp. 106-127). New York; Oxford: Oxford University Press.
- Grüttemeier, R., Beekman, K. D., & Rebel, B. (2013). *Neue Sachlichkeit and avant-garde*. Amsterdam: Rodopi.
- Hartmann, N. (2014). *Aesthetics*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Hegel, G. W. F. (2002). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. México: Casa Juan Pablos.
- Heidegger, M. (1996). *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza.
- Insausti, X. (Ed.). (2015). *Filosofía e inmanencia*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Jameson, F. (2013). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. North Carolina: Duke University Press.
- Jameson, F. (2017). *The seeds of time*. New York: Columbia University Press.
- Kant, I. (2005). *Critique of judgment*. Indianapolis: Hackett.
- Kant, I. (2011). *Observations on the feeling of the beautiful and sublime*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krebs, R. (1991, mayo 28). *La idea de la personalidad en el pensamiento de Goethe*. Presentado en Sobre la dignidad del hombre, Santiago de Chile. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos.
- Kuspit, D. B. (2006). *El fin del arte*. Madrid: Akal Ediciones.
- Löwy, M., & Sayre, R. (2001). *Romanticism against the tide of modernity*. Durham: London: Duke University Press.
- Lynch, E. (1999). *Sobre la belleza* (1a ed). Madrid: Anaya.
- Lyotard, J.-F. (1998). *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Maldonado, J. A. (2012). *El arte y la nada: Reflexiones acerca de la muerte del arte*. Santiago de Chile: Ministerio de Economía.
- Marinetti, F. T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas* (N. Hernández, Ed.). Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Martínez, J. A. G. (1966). *Dimensiones de la creación estética*. Buenos Aires: Kraft Ediciones.
- Marx, L. (1964). *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press.
- Molinuevo, J. L. (2004). *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza.
- Nancy, J.-L. (2002). *Un pensamiento finito* (1. ed). Rubí, Barcelona: Anthropos.

- Oyarzún R., P. (2010). *Razón del éxtasis: Estudios sobre lo sublime de Pseudo-Longino a Hegel*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, O. (1993). *Los hijos del limo: De Romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Puig, X. (1992). *La Crisis de la Representación en la Era Postmoderna: El Caso de Jean Baudrillard*. Quito: Editorial Abya Yala.
- Rousseau, J. J. (1848). *Émile ou de l'Éducation: In diesen Expl. 4833 stehen die Bogen 12, 27 u. 48*. Paris: Charpentier. Recuperado de <https://books.google.co.uk/books?id=HCBNAAAACAAJ>
- Saint Girons, B. (2008). *Lo sublime*. Madrid: Machado.
- Santamaría, A. (2005). *El idilio americano: Ensayos sobre la estética de lo sublime* (1. ed). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Santayana, G. (2012). *The Sense of Beauty*. New York: Dover Publications.
- Schenk, H. (1983). *El espíritu de los románticos europeos: Ensayo sobre historia de la cultura* (1a ed. en español). México: Fondo de Cultura Económica.
- Schopenhauer, A. (1819). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: La España Moderna.
- Schubert, F. (1919). *Briefe und Schriften*. Georg Müller.
- Vattimo, G. (1990). *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (3. ed). Barcelona: Gedisa.
- Xirau, R., & Sobrevilla, D. (Eds.). (2003). *Enciclopedia iberoamericana de filosofía*. Madrid: Trotta.