

<https://doi.org/10.21555/top.v750.3245>

## Lo sublime en la filosofía alemana moderna

## The Sublime in Modern German Philosophy

Boris Papez

Universidad Nacional de San Martín

Argentina

papezbe@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8938-7971>

Recibido: 11 - 09 - 2024.

Aceptado: 20 - 01 - 2025.

Publicado en línea: 04 - 03 - 2026.

Cómo citar este artículo: Papez, B. (2026). Lo sublime en la filosofía alemana moderna. *Tópicos, Revista de Filosofía*, 75, 215-241. <https://doi.org/10.21555/top.v750.3245>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution  
-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

### Resumen

Dos concepciones delimitan la reflexión contemporánea sobre lo sublime: una se despliega diferenciándose de su definición moderna; la otra acentúa la continuidad entre ambos momentos. Contra la idea de una oposición radical entre estas concepciones, proponemos reconsiderar la relación entre los cambios y las continuidades en la teorización de lo sublime en la filosofía alemana moderna (Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Simmel). Presentamos dos hipótesis: 1) como el pasaje de lo sublime (natural) moderno a lo sublime (tecnológico-político) contemporáneo se asienta en la creciente explotación de la naturaleza, este pasaje es progresivo, no abrupto; 2) en los límites de este pasaje (en Simmel), la oposición entre lo sublime natural y lo sublime antropológico enfatiza los problemas éticos y estéticos que implica alcanzar estos sentimientos como absolutos. Esta problematización, también presente en la filosofía posterior, marca un punto de transición entre la estética moderna y la contemporánea.

*Palabras clave:* lo sublime; modernidad; filosofía alemana; estética; lo absoluto; naturaleza; cultura; Simmel; Kant; Schopenhauer; Nietzsche.

### Abstract

Two conceptions outline contemporary reflections on the sublime: one unfolds by differentiating itself from its modern definition; the other emphasizes continuity between both moments. Against the idea of a radical opposition between these conceptions, we propose reconsidering the relationship between changes and continuities in the theorization of the sublime in modern German philosophy (Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Simmel). We make two claims: 1) since the transition from the modern (natural) sublime to the contemporary (technological-political) sublime is based on the increasing exploitation of nature, this transition is progressive, not abrupt; 2) at the limits of this transition (in Simmel), the opposition between the natural sublime and the anthropological sublime calls into question the ethical and aesthetic issues involved in attaining these feelings as absolutes. This problematization, also present in later philosophy, marks a point of transition between modern and contemporary aesthetics.

*Keywords:* the sublime; modernity; German philosophy; aesthetics; the absolute; nature; culture; Simmel; Kant; Schopenhauer; Nietzsche.

## 1. Lo sublime ante la catástrofe natural en el siglo XVIII

El 1 de noviembre de 1755 un terremoto destruyó la ciudad de Lisboa, en esos tiempos una de las capitales comerciales más importantes de Europa.<sup>1</sup> Este hecho, considerado un parteaguas que aceleraría el fin del optimismo de la primera mitad del siglo de la Ilustración (Vicente Arregui, 1986, p. 141), propició una activa intervención filosófica que buscaba explicar las causas de la catástrofe y repensar la posición del ser humano frente a la naturaleza.<sup>2</sup>

Al año siguiente, Edmund Burke escribiría *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (publicada en 1757), donde imagina una experiencia sublime ante la contemplación de las ruinas de una ficticia ciudad de Londres azotada por el mismo fenómeno (Burke, 1987, p. 36).<sup>3</sup> Lo novedoso en este ejemplo no es la fragilidad humana frente a la incontrolable fuerza natural, sino más bien la conciencia de ello en un momento en que la tendencia modernizadora impulsaba la racionalización científica por medio del conocimiento de

---

<sup>1</sup> Se estima que el sismo causó entre treinta mil y cuarenta mil víctimas (Poirier, 2005, p. 63).

<sup>2</sup> En enero de 1756, Voltaire publica el *Poema sobre el desastre de Lisboa*, donde al no poder explicar teológicamente las causas del terremoto, sugiere que los hechos de naturaleza se rigen por el puro azar (Voltaire, 1995, p. 159). En agosto de 1756, Rousseau envía una carta a Voltaire a propósito de su poema, en la que propone un argumento antropológico, según el cual las causas del terremoto deben buscarse en la acción humana en tanto contraria al orden natural, conviniendo que el sismo pudo verse impulsado por la construcción desproporcionada de casas de varios pisos (Rousseau, 1995, pp. 186-187). Por su parte, Kant escribió tres ensayos entre enero y abril de 1756 en los que desarrolló una hipótesis geológica, basada en la idea de la conformación de gases subterráneos que tenderían a salir a la superficie a través de terremotos o erupciones volcánicas (Hernández Marcos, 2005, pp. 220-221). No obstante, como señaló Walter Benjamin (2015, pp. 52-53), hacia fines del siglo XIX se verificó que la causa de los grandes terremotos como el de Lisboa no tiene lugar en lo profundo de la tierra, sino en la corteza, donde se registran constantes movimientos que en su búsqueda de equilibrio pueden generar terremotos.

<sup>3</sup> Si bien Burke elige Londres para exponer la emergencia de lo sublime ante las ruinas de un terremoto, la imagen detrás del ejemplo es indudablemente la de Lisboa (Regier, 2010, p. 357).

la naturaleza y de su dominio.<sup>4</sup> Es por esta razón que ya no hay solo el miedo, sino también la admiración. Lo sublime emerge, entonces, como un sentimiento ambiguo que a una determinada distancia (de la situación de peligro) puede arrancar, del dolor, placer (Burke, 1987, pp. 29 y 36).

## **2. Cambios y continuidades en el objeto de lo sublime de la filosofía moderna a la filosofía contemporánea, y nuestra posición frente a las posiciones contemporáneas**

El objeto que motiva la imagen de una fuerza poderosa e incontrolable es históricamente variable. Si el terremoto de Lisboa fue una expresión de la potencia natural, en adelante el progresivo desarrollo económico sostenido en el dominio y la explotación de la naturaleza desplazaría el problema del descontrol al plano antropológico, tecnológico y político, alcanzando un punto álgido en el siglo XX, cuando los conflictos bélicos y las amenazas nucleares colocaron por primera vez en la historia a la actividad humana como la principal fuente de peligro para la propia humanidad.<sup>5</sup> Esta fuerza (humana, y ejercida contra la humanidad) debe entenderse como el principio de un cambio de objeto de lo sublime, pero no como la causa directa de este sentimiento. Ello se debe a que la estética es inseparable de la ética, y por lo tanto hay una mayor dificultad para mantener una distancia (ya no física, sino moral) frente al ejercicio de esta fuerza. Decimos “una mayor dificultad” (y no “una imposibilidad”) porque la ética está históricamente condicionada. Así, Kant podía reconocer en la guerra cierta sublimidad, pero este sentimiento encontraría dificultades para expresarse en los tiempos de guerras y posguerras del siglo XX (1914-1960), cuando el concepto de lo sublime cayó en desuso.

El contexto de cambio de la segunda mitad del siglo XX llevó posteriormente al delineamiento de dos posiciones filosóficas contrapuestas sobre lo sublime. Una de ellas enfatiza las diferencias

---

<sup>4</sup> Decimos que no es novedosa la vinculación de lo sublime con una fuerza natural dado que ya se encontraba en otros autores, como Joseph Addison y lord Shaftesbury. No obstante, como había enfatizado Kant, con su uso no se referían a un sentimiento, sino a objetos de naturaleza.

<sup>5</sup> Para un desarrollo del argumento del desplazamiento del objeto de peligro de la naturaleza a la propia actividad humana, cfr. N. Elias (2002, pp. 19-28).

entre el período moderno y el contemporáneo, justificando este contraste en la depreciación de la naturaleza como objeto de peligro. Desde esta postura, los rasgos del sentimiento sublime están condicionados por la subjetivación de cada formación histórica, que hace que lo sublime estético se vuelva indisociable de lo político. Este enfoque, que gana predominancia en la filosofía anglosajona contemporánea (Eagleton, 1988; De Bolla, 1989), halla en el trabajo de Fredric Jameson un intento por definir el objeto de lo sublime a partir de la consideración de las innovaciones técnico-económicas del capitalismo contemporáneo. Según su planteo, la extrema velocidad de las imágenes circulantes y la pasividad humana frente al imperativo de consumo dan lugar a nuevos tipos de fragilidad humana (Jameson, 1987). La sucesión de imágenes instaura un caos, un *límite*, no solo por dificultar la captación de información, sino también un límite de la representación para mantener una memoria, para expresar un pasado. Se configura así una disputa persistente por la representación del pasado –reciente o lejano– que encuentra su expresión en la lucha política por su apropiación y significado (Elias, 2001; Malabou, 2021).

Contrariamente a esta posición, se presenta una segunda concepción de lo sublime que pone el acento en las continuidades entre el período moderno y el contemporáneo. Esta postura sigue muy de cerca las teorías modernas más sofisticadas de lo sublime, dando lugar a interpretaciones sólidas y matizadas (principalmente basadas en los trabajos de I. Kant y E. Burke), como las propuestas por Deleuze (1978) y Lyotard (2021). También forman parte de esta posición algunas perspectivas historicistas o ambientalistas que reivindican la vigencia de lo sublime natural en las sociedades contemporáneas. Desde esta óptica, la estética está ligada a la ética y la política, ya que el alcance del sentimiento de lo sublime natural se vincula con una posición que aboga por la limitación de la tendencia a la explotación de la naturaleza por el ser humano, que se entiende que suprime la sublimidad natural (Hitt, 1999; Brady, 2013).

Entre los autores mencionados, estas posiciones no se presentan de manera absolutamente excluyente, dado que las diferencias entre lo sublime moderno y lo sublime contemporáneo guardan continuidades, y viceversa, las continuidades contienen ya diferencias. Nuestra posición, historicista, acentúa esta relación con el fin de entender las condiciones históricas del concepto filosófico y del sentimiento sublime, y así poder explicar adecuadamente la relación entre los cambios y las continuidades que marcan el tránsito de lo sublime moderno a lo

sublime contemporáneo. Para ello, analizaremos las conceptualizaciones de lo sublime en algunos autores fundamentales de la filosofía alemana moderna (Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Simmel). El texto presenta dos hipótesis: 1) como el pasaje de lo sublime (natural) moderno a lo sublime (tecnológico-político) contemporáneo se asienta en la creciente explotación de la naturaleza, este pasaje es progresivo, no abrupto; 2) en los límites de este pasaje (en Simmel), la oposición entre lo sublime natural y lo sublime antropológico pone en cuestión los problemas éticos y estéticos que implica alcanzar este sentimiento como absoluto. Esta problematización, también presente en la filosofía posterior, marca un punto de transición entre la estética moderna y la contemporánea. En el próximo apartado nos ocuparemos de la primera hipótesis. En los subsiguientes, de la segunda.

### **3. El debilitamiento de lo sublime natural en la filosofía alemana moderna**

Si el pasaje de lo sublime moderno a lo sublime contemporáneo es progresivo, y no abrupto, entonces debe presentarse un debilitamiento progresivo de lo sublime natural y, a su vez, una creciente introducción de lo sublime en el plano antropológico. En la filosofía alemana moderna, este proceso puede ser reconstruido a través de la consideración de la evolución del pensamiento sublime tras el trabajo de Burke. En este sentido, los tres componentes centrales de lo sublime expuestos por Burke (la fragilidad humana frente a una fuerza determinada, la ambigüedad del sentimiento que oscila entre el dolor y el placer, y la distancia frente al objeto de peligro) desaparecen progresivamente: el primero en Kant, el segundo en Schopenhauer, el tercero en Nietzsche.

En la *Crítica del juicio* (de 1790), Kant presenta un primer movimiento: lo sublime exige la capacidad para captar la magnitud (la cualidad de lo grande), lo cual no se da por medio de los sentidos, sino de la razón, capacidad desde la que, además, se accede a la vida moral, superior a la naturaleza. De este modo, la figura de un otro natural, si bien poderosa, se vuelve dependiente del sujeto, que, aunque frágil, mantiene una capacidad de resistencia al colocar a la naturaleza en una posición de subordinación frente al pensamiento, atributo del que aquella carece.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Según Kant: “Las rocas temerariamente suspendidas encima de nosotros y que amenazan con desplomarse, las nubes tormentosas que se acumulan en el cielo cargadas con rayos y truenos, los volcanes con toda su fuerza destructiva,

Esta inversión del poder abre la posibilidad de un desplazamiento de lo sublime natural a lo sublime antropológico, en el que la fuerza incontrollable puede hallarse en situaciones límite, como las dadas por la experiencia de la guerra.<sup>7</sup> Sin embargo, lo sublime antropológico no suspende la distancia ante lo que no se controla. En este sentido, Kant indica que la propia acción humana, aun cuando pueda ser una fuente de lo sublime al mostrar su fuerza por medio del rechazo de la satisfacción de necesidades, requiere de cierto apartamiento de la vida en sociedad, que tiende a promoverla.<sup>8</sup>

En *El mundo como voluntad y representación* (de 1818), Schopenhauer dirá que los objetos de naturaleza pueden ser hostiles con el cuerpo humano, y por lo tanto contrarios a la voluntad individual. El sentimiento de lo sublime se alcanzaría por medio de un esfuerzo de la razón por contemplar serenamente aquello que empequeñece al sujeto, lo cual requiere de un distanciamiento de la propia voluntad que, no obstante, no depende enteramente de la intencionalidad, ya que (al igual que para Burke y Kant), ante el peligro inminente, la realización de la voluntad se vuelve imperiosa. Dicha dependencia situacional hace que el interés por realizar la voluntad individual presente una gradación diversa

---

los huracanes con la devastación que dejan tras de sí, el ilimitado océano en toda su rebeldía, la catarata de un río poderoso y cosas semejantes, convierten en una pequeñez insignificante a nuestra capacidad de resistencia, en comparación con su poder. Pero sólo con que nos encontremos en un lugar seguro su visión resulta tanto más atractiva cuanto más sublime es. Llamamos a estos objetos sublimes porque elevan la fortaleza del alma por encima de su media habitual, y permiten descubrir en nosotros una capacidad de resistencia de un tipo muy diferente que nos da valor para poder medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza. [...] También encontramos en nuestra capacidad racional otro patrón de medida no sensible que tiene bajo sí aquella misma infinitud como unidad frente a la cual todo en la naturaleza es pequeño, y en esa medida encontramos en nuestro ánimo una superioridad sobre la naturaleza" (Ak. V: 261).

<sup>7</sup> Sostiene Kant que incluso la guerra "tiene algo de sublime en sí y convierte a la forma de pensar del pueblo que la hace de este modo en tanto más sublime cuanto a más peligros se ha expuesto y bajo ellos ha podido afirmarse como valiente"; esto es posible porque "la sublimidad no está en ninguna cosa de la naturaleza, sino sólo en nuestro ánimo" (Ak. V: 264).

<sup>8</sup> "Ser autosuficiente uno mismo y por ende no necesitar de la sociedad sin ser, sin embargo, insociable (esto es, huir de ella) es algo que se aproxima a lo sublime, al igual que cualquier desdén de las necesidades" (Ak V: 276).

de la de sus niveles inferiores (en los cuales es factible su supresión); esto posibilita diferentes intensidades de lo sublime: este es menor en situaciones que promueven la contemplación en silencio y más intenso en aquellas donde el cuerpo, sin estar en peligro, se ve afectado fuertemente por estímulos visuales y auditivos. En estos tipos de experiencia, el carácter ambiguo de lo sublime (la conjunción del dolor y el placer) queda anulado por medio de la supresión de la voluntad.<sup>9</sup> Ello implica asimismo la supresión del imperio de la necesidad, la carencia y el sufrimiento, donde cada deseo satisfecho presupone un conjunto superior de otros no satisfechos (Schopenhauer, 2003, § 38).

Lo sublime en Schopenhauer, entonces, se sostiene sobre una noción de “distancia” ampliada (hacia la situación de peligro y hacia la propia voluntad) que motiva la idea de lo sublime trasladada al plano ético, donde los propios individuos son considerados objetivamente –con distancia–, con independencia de la voluntad. Ello permite captar su felicidad sin sentir envidia, apreciar sus cualidades sin sentir ambición (Schopenhauer, 2003, § 39).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> “[...] una llamada a la seriedad, a la contemplación desligada de todo querer y de su miseria: pero precisamente eso da a tal entorno solitario y quieto un toque de sublimidad. Pues, al no ofrecer ningún objeto, ni favorable ni desfavorable, a la voluntad necesitada de un continuo aspirar y alcanzar, solo queda el estado de pura contemplación” (Schopenhauer, 2003, § 39).

<sup>10</sup> En Schopenhauer, una expresión artística de total relevancia la constituye la música, el lenguaje del sentimiento. Así, “la música no es en modo alguno, como las demás artes, la copia de las ideas sino la *copia de la voluntad misma*” (Schopenhauer, 2003, § 52). La concepción de la música como expresión de la voluntad parece hacer de la música sublime un contrasentido, en tanto que en Schopenhauer lo sublime requiere de la supresión de la voluntad. Al respecto, puede abrirse una posible vía interpretativa a través de la diferenciación de las figuras del creador y del espectador. Según Schopenhauer, la música puede no expresar la voluntad, ya que “la analogía entre ambas descubierta por el compositor tiene que haber surgido del conocimiento inmediato de la esencia del mundo sin que su razón lo sepa, y no puede ser una imitación mediada por conceptos de manera intencional: en caso contrario, la música no expresa la esencia interna, la voluntad misma” (Schopenhauer, 2003, § 52). Podría decirse que la creación musical requiere del abandono del control de la razón, y por eso mismo, del abandono del esfuerzo por apartarse de la voluntad (que requiere de cierto esfuerzo de la razón). En consecuencia, no habría creación sublime en Schopenhauer. Pero tal vez sí habría contemplación sublime, dado que la música “reproduce todos los impulsos de nuestro ser más íntimo, pero separados de la

Una de las críticas que realiza Nietzsche a sus predecesores Kant y Schopenhauer<sup>11</sup> versa sobre la centralidad que estos le dieron al estudio de la figura del espectador, en detrimento de la del creador.<sup>12</sup> En este plano, lo sublime abandona el ámbito de la naturaleza (propio del observador) para situarse en la obra de arte, lo cual trastoca el sentido de la fragilidad humana: ya no hay ni peligro ni resistencia subjetiva, sino una exaltación que liga lo sublime a lo cómico y a lo dionisiaco.<sup>13</sup> Lo sublime puede situarse en la propia acción, que en su estado de embriaguez se indiferencia de lo creado. Nietzsche dirá el hombre ya no es un artista, sino una obra de arte. Hay un estado de reconciliación del ser humano con la naturaleza y con su prójimo en el que la distancia, condición elemental de lo sublime, queda suprimida por lo “Uno primordial”. Acá ya no se distinguen objetos de peligro. Al contrario, hay el olvido de sí, de tal modo que el sujeto “se siente dios” (Nietzsche, 2004, § 1).

Ahora, si bien la distancia es completamente suprimida por parte del artista dionisiaco, las obras de arte no necesariamente presentan lo dionisiaco de manera pura. Ello ocurre en la tragedia, donde lo dionisiaco y lo apolíneo, aunque antagónicos, alcanzan a confundirse. La tragedia es una recreación de la vida cotidiana: su principio es la humillación, la desgracia y el sufrimiento. Con su recreación, el espanto que produce la

---

realidad y lejos de su tormento” (Schopenhauer, 2003, § 52). En esta distancia del tormento, de lo que causa dolor, hay, efectivamente, una distancia de la propia voluntad.

<sup>11</sup> La definición de lo sublime en Nietzsche no es explícita, pero sí puede ser deducida de la oposición entre lo apolíneo (lo bello) y lo dionisiaco (lo sublime). En este párrafo partimos de la lectura que Paul Guyer (2012, pp. 114-116) realiza al respecto.

<sup>12</sup> “[...] Kant, al igual que todos los filósofos, en lugar de enfocar el problema estético desde las experiencias del artista (del creador), reflexionó sobre el arte y lo bello a partir únicamente del ‘espectador’, y al hacerlo introdujo sin darse cuenta al ‘espectador’ mismo en el concepto ‘bello’” (Nietzsche, 1980, 3, § 7).

<sup>13</sup> Dice Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (2004, § 7): “Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso”.

vida cotidiana se vuelve tolerable, pero a la vez se produce un éxtasis que proviene de someter la realidad a una representación. Ello no implica la producción de un arte bello, sino más bien la reducción de la fealdad del mundo. Así, hay una verdad (dada la unidad del artista con su obra), que no llega a ser la verdad. A su vez, hay una belleza, aunque su constitución se presenta como negación de la fealdad. En este mundo intermedio entre la belleza y la verdad, el artista dionisiaco “tiene que estar embriagado, y a la vez, al acecho detrás de sí mismo como observador” (Nietzsche, 2004, p. 247). De este modo, el artista se funde con el mundo, pero a su vez hay un rechazo del mundo tal como es sin que ello suponga la búsqueda de una representación ilusoria y confortable. La tragedia, entonces, supone una relación entre el yo y el mundo que oscila entre su unificación y la oposición de una distancia.

En resumen: las definiciones expuestas expresan un límite o una supresión de los tres rasgos principales de lo sublime de la naturaleza tal como fueron expuestos por Edmund Burke. Primero, la fragilidad del sujeto queda limitada a partir de la fuerza de su capacidad de representación, de la que la naturaleza carece (Kant). Luego, la ambigüedad del sentimiento es anulada ante la necesidad de elevación sobre la voluntad, causante de infelicidad y sufrimiento constante (Schopenhauer). Finalmente, la distancia frente al objeto de peligro desaparece con el desplazamiento de lo sublime a la esfera de la creación humana –aunque en el caso del arte trágico, la confusión de lo apolíneo y lo dionisiaco restituye cierta distancia en la experiencia sublime– (Nietzsche). De este modo, queda debilitado lo sublime natural, aunque todavía no se presenta una noción sólida de lo sublime antropológico, en la que el ejercicio de una fuerza social encuentre una problematización ética. Al contrario: lo humano se capta con distancia, sea ante la guerra (en Kant), sea ante la propia voluntad humana (en Schopenhauer). En Nietzsche, en cambio, ya no hay distancia, pero lo sublime natural y lo sublime antropológico se confunden, por lo que no se captan las particularidades de este último sentimiento (volveremos sobre este punto en el apartado 10). El desarrollo de lo sublime antropológico ganaría fuerza en el curso posterior de la historia, cuando la naturaleza se conciba cada vez más como algo controlable (dado que el sujeto deja de ser frágil frente a ella), y la acción humana pueda alcanzar un grado de significativo descontrol.

#### 4. Sobre la posibilidad de un análisis de lo sublime en los límites entre lo sublime moderno y lo sublime contemporáneo

Autores como Paul Guyer (2012, p. 117) y David B. Johnson (2012, p. 118) han mencionado que, tras la obra de Nietzsche, la noción de lo sublime desapareció en gran medida del pensamiento estético, por lo que su recuperación debería aguardar a la estética contemporánea. Considerando que el progresivo vaciamiento de sentido de lo sublime natural es concomitante al creciente dominio de la naturaleza, y habiendo en este movimiento un incremento de la potencia técnica, sería esperable que lo sublime pudiera hallarse en el acto bélico, tal y como propuso Kant en el pasaje que citamos anteriormente (Kant, 2003, pp. 222-223). Sin embargo, ello no ocurrió, posiblemente porque la estética es inseparable de la ética, y porque la destrucción de la vida humana anula la admiración sublime. La admiración deja paso a la vergüenza, sentimiento que atravesó este momento de decadencia de lo sublime, y que dio lugar a la idea de lo sublime como lo ridículo —por ejemplo, en Martínez Estrada (1972) y en Adorno (1984)—.

Pero entonces, ¿cómo explicar el cambio progresivo de lo sublime moderno cuando hay un abismo que separa esta concepción de lo sublime contemporáneo? Consideramos que el único modo de responder a este interrogante consiste en tomar las obras de los autores que se encuentran entre los límites de la concepción moderna y contemporánea. En nuestra opinión, en estos límites se sitúa el trabajo de Georg Simmel, cuyo entendimiento de lo sublime como lo absoluto expresa un intento por captar lo sublime natural en directa relación con lo sublime antropológico. Este trabajo podría ser de no poco interés para el análisis de los cambios y las continuidades de lo sublime contemporáneo en relación con lo sublime moderno, entre otras razones porque una de las interpretaciones más exhaustivas de lo sublime en la filosofía contemporánea se encuentra en las *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime* de J.-F. Lyotard, quien entiende lo sublime precisamente como lo absoluto.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Aunque el análisis de lo sublime contemporáneo excede este texto, vale la pena enunciar unas pocas características de lo sublime como lo absoluto en Lyotard —un antecedente del tratamiento de este concepto en la filosofía contemporánea puede encontrarse en el trabajo Lacoue-Labarthe y Nancy

Ahora bien, el problema de tomar el trabajo de Simmel como referencia clave del análisis es que Simmel no desarrolla una teoría explícita de lo sublime. Al igual que en Nietzsche, su uso del término “sublime” (*erhaben*) es casi completamente adjetival. La excepción la constituye el final del texto *Los Alpes* (de 1911), donde la caracterización sublime de los Alpes está acompañada de una reflexión sobre lo que significa dicho carácter. Es por ello que, para reconstruir este concepto, contrastaremos este texto con los trabajos estéticos, sociológicos y existencialistas del autor, donde se presenta la posibilidad o la conformación efectiva del absoluto.<sup>15</sup>

## 5. Lo sublime natural como lo absoluto en la estética de Simmel

La ontología simmeliana concibe la unidad como el más armónico equilibrio entre polos opuestos, a diferencia de la forma de la oposición, la competencia y la crítica, en la que uno de los polos ejerce una fuerza sobre el otro (Simmel, 1986, p. 274).<sup>16</sup> En el plano estético, el criterio

---

(1978)—. El absoluto implica una destrucción, y por lo tanto requiere de una ética y, en la filosofía contemporánea, también de una política. En este sentido, el análisis de Lyotard sobre lo sublime fue elaborado en un contexto de disputa frente al negacionismo del genocidio de la Segunda Guerra Mundial, disputa en la cual el propio Lyotard participó (como señala C. Malabou, 2021, pp. 11-12). En este contexto, Lyotard desplegó una lectura de lo sublime en Kant que volvía a poner el acento en la fragilidad del ser ante la dificultad para representar aquello que escapa a la representación. Esta dificultad se presenta ante lo matemáticamente sublime (algo ante lo cual todo lo demás es pequeño), cuando ello no es captado por la razón, sino por los sentidos: el absoluto, es decir, el objeto de este sentimiento, es lo sublime. En términos de Lyotard (2021, p. 91): “Lo absoluto en el sentimiento sublime es un objeto de pensamiento que por otra parte puede, ciertamente, ser representado por una Idea, en el uso que de ello hace la razón especulativa, pero que aquí sólo está sentido, es decir, está ‘presente’ solamente como la sensación de una finalidad necesaria [...] [.] hablo de la ‘presencia’ de un concepto de razón: el objeto de este concepto, lo absoluto, es sentido sin que sea representado por una Idea. Es sólo como sensación que está presente el sentimiento de lo sublime”. Este es un absoluto infinito, carente de límites, y por ello mismo no es representable o divisible en partes (Lyotard, 2021, pp. 115-131).

<sup>15</sup> Otras interpretaciones de lo sublime en Simmel pueden hallarse en los trabajos de Schlitte (2015) y Mangliers (2018).

<sup>16</sup> El pensamiento simmeliano sigue una de las vías ontológicas elementales expuestas por Aristóteles en la *Metafísica*: “corresponde a una sola

de perfección de la obra de arte bella está dado por su capacidad para conformar una unidad.<sup>17</sup> Por el contrario, lo sublime (*das Erhabene*) es un sentimiento solo factible de ser alcanzado a través de la supresión total de un polo en un par de contrarios, lo que hace del otro polo un absoluto (*schlechthin*).

La majestuosidad de los Alpes vuelve pequeño todo lo que le rodea. Pero para la conformación de un absoluto, lo pequeño debe reducirse a nada. Es por ello que Simmel señala que “el carácter sublime [*erhaben*] de los Alpes sólo es perceptible, precisamente, en sus paisajes nevados, cuando todos los valles, la vegetación y las construcciones del hombre han desaparecido de la vista” (Simmel, 2014, p. 59). Esta exigencia vuelve a lo sublime de los Alpes dependiente de toda una serie de contingencias: sólo en invierno la nieve, eterna en las cumbres, se extiende hacia la vegetación y a las construcciones humanas que se hallan en su base, ocultándolas. Pero también debe hallarse el cielo despejado para que las nubes no limiten la altura. Así, lo sublime se presenta como un sentimiento no tan frecuente, pero deseable:

[...] la impresión de altura no sólo se presenta incondicionada, no sólo no necesita de lo bajo, sino que, por el contrario, alcanza toda su grandeza al desaparecer toda visión de lo bajo. De ahí el sentimiento de liberación que, en momentos solemnes, trasmite el paisaje nevado: la sensación de estar más allá de la vida. Pues la vida es incesante relatividad de oposiciones, permanente condicionamiento recíproco de los contrarios, fluida movilidad en la que todo ser sólo existe como ser condicionado (Simmel, 2014, p. 60).<sup>18</sup>

---

*episteme* estudiar lo que es en tanto que algo que es; en efecto, todas las cosas o son contrarios o provienen de contrarios, y la Unidad y Multiplicidad son, a su vez, los principios de los contrarios” (*Metafísica*, IV, 2, 1005a1-5); y: “los contrarios son principios de las cosas que son; pero cuántos y cuáles son, sólo es posible extraerlo de éstos” (*Metafísica*, I, 5, 986b2-4).

<sup>17</sup> “[...] nos parece algo esencial que todo gran arte unifique contrarios, sin dejarse afectar necesariamente por una cosa o la otra” (Simmel, 2020, p. 101).

<sup>18</sup> Los Alpes tradicionalmente han sido un motivo de reflexión sobre lo sublime. Según Núria Llorens Moreno (2006), al describir Shaftesbury las montañas y los bosques de Atlas en *The Moralists* (de 1709), daba, al mismo tiempo, una descripción de los Alpes, probablemente apoyada en la observación

La ontología precede a la sociología: Simmel, quien pasó casi toda su vida en Berlín, solía viajar a menudo a los Alpes suizos (Schlitte, 2022, p. 2). Hay una liberación, entonces, que también lo es de la vida en la gran ciudad, superpoblada, cuyo incremento de la velocidad de sus relaciones causaban un “embotamiento frente a la diferencia de las cosas” que volvía imperante la adopción de una actitud de reserva por medio de la antipatía y la indiferencia (Simmel, 2002b, p. 393). La naturaleza ya no refleja un otro poderoso que resalta la insignificancia del ser humano, sino que, al contrario, su carácter absoluto lo libera de

---

que realizó en su viaje a Italia en 1686: “Beneath the *Mountain’s* foot, the rocky Country rises into Hills, a proper Basis of the ponderous Mass above: where huge embody’d Rocks lie pil’d on one another, and seem to prop te high Arch of Heaven. —See! With what trembling Steps, poor Mankind tread the narrow Brink of the deep Precipices! From whence with giddy Horrour they look down, mistrusting even the ground which bears them; whilst they hear the hollow Sound of Torrents underneath, and see the Ruin of the impending Rock; with falling Trees which hang with their Roots upwads, and seem to draw more Ruin after’em. Here thoughtless Men, seiz’d with the Newness of such Objects, become thoughtful, and willingly contemplate the incessant Changes of this Earth’s Surface. They see, as in one instant, the Revolutions of past Ages, the fleeting Forms of Things, and the Decay even of this our *Glove*, whose *Youth and first Formation* they consider, whilst the apparent Spoil and irreparable Breaches of the wasted Mountain shew them the World it–self only as a noble Ruin, and make them think of its approaching Period” (Shaftesbury, citado en Llorens Moreno, 2006, p. 367). Lo sublime es la ruina reflejada por los objetos de la naturaleza, y su contemplación remite a la ruina del pasado, y esta, a su vez, a la ruina por venir. Kant, comentando la descripción que H.-B. de Saussure realizó de su viaje a los Alpes, señalaría que estos hacen aflorar una “tristeza sublime” a causa del apartamiento de la sociedad por parte del sujeto en el momento de su observación, lo que es equivalente, a su vez, a una “antipatía de principios”: “conocía esa tristeza interesante que infunde la visión de un páramo al que los seres humanos querrían trasladarse para no seguir escuchando ni experimentando nada más del mundo, el cual, sin embargo, no habría de ser tan poco hospitalario que no ofreciera a los seres humanos sino una estancia altamente penosa. Hago esta observación únicamente con el propósito de recordar que también la aflicción puede contabilizarse entre los afectos vigorosos cuando tiene su fundamento en ideas morales” (Ak. V: 276). Esta distancia sería recuperada en la observación de Simmel, aunque no implicaría un “pequeño sacrificio”, sino una liberación.

la pluralidad de las oposiciones, entre las que destaca la suspensión de la preocupación por preservar el yo ante la sociedad.

La expresión precedente difiere de la realizada por Simmel unos años antes en *Las ruinas* (de 1907), donde los Alpes son descritos como una unidad fundida por el equilibrio entre las tendencias geológicas opuestas de elevación volcánica y estratificación montañosa (Simmel, 2014, p. 43). ¿Por qué un mismo objeto genera dos ideas contrarias? Una vía para buscar resolver esta aparente contrariedad requiere considerar el principio gnoseológico que rige el estudio de los opuestos. Sostiene Simmel (1986, p. 272): “mucho de lo que tenemos que representarnos como sentimiento mezclado es en sí una perfecta unidad. Pero el entendimiento del observador carece del esquema necesario para percibir esa unidad y se ve obligado a construirla, como una resultante de múltiples elementos”. Así, correspondería al filósofo construir la unidad en una realidad que se presenta múltiple y diferenciada, lo cual exige un esfuerzo de la conciencia por distinguir el cambio de lo que permanece, conforme se suceden las observaciones. Podríamos decir que la construcción del absoluto requiere del mismo esfuerzo. Esfuerzo que, en el caso de los Alpes, se ve constantemente condicionado por lo meteorológico, de tal modo que, incluso con las condiciones adecuadas, no es seguro que estas generen la captación de lo sublime.

Lo sublime no es un sentimiento cotidiano. Pero todavía habría más exigencias. En *Las ruinas*, Simmel sostiene que las obras de arquitectura presentan un equilibrio entre el peso y la resistencia de la materia y su distribución por parte del espíritu. Dicho equilibrio desaparece cuando un edificio, por ejemplo, se derrumba, tras lo que se efectúa una “venganza de la naturaleza” contra el espíritu, que había pretendido dominarla. La obra del espíritu continúa presente solo como sustrato utilizado por la naturaleza para su propia creación. Y el sentimiento, trágico, es de paz, por cuanto el objeto de la naturaleza no suscita lo trágico que podría pasar, sino lo trágico que ya pasó, que como tal carece de toda posibilidad de imitación, anulando la formación de nuevas oposiciones, entre la copia y el modelo. La ruina, entonces, conforma un absoluto. Ahora bien, el esfuerzo de la conciencia por captar la lógica de los opuestos requiere a su vez de un conocimiento cultural, ya que no es indiferente el agente que haya intervenido en la destrucción del monumento. Así, ciertas ruinas romanas “carecen del encanto específico de las ruinas, por cuanto se percibe que su destrucción vino por el hombre y no por obra de la naturaleza, deshaciendo el antagonismo

entre obra del espíritu y acción de la naturaleza sobre la que reposa la significación de la ruina como tal" (Simmel, 2014, pp. 40-42).

## 6. Lo absoluto en la obra de arte en Simmel

La liberación es una distancia frente a un conjunto de oposiciones. El retrato ofrece en mayor medida la posibilidad de establecer dicha distancia, ya que el conocimiento de la imperfección de la propia realidad humana motiva fuertemente su idealización, y con ello la "necesidad que empuja hacia la representación artística" (Simmel, 2020, pp. 98-99). Esta imperfección se presenta ante la negación de la voluntad, que ya no es, como en Schopenhauer, el resultado de un esfuerzo subjetivo particular, sino la consecuencia de una fuerza externa que, no obstante, nunca suprime la potencia de acción. Al contrario, la negatividad se vuelve tanto condición creadora, como condición para una adecuada comprensión de la obra, que lejos está de regirse por el puro placer:

Los hombres que viven predominantemente en un deleite estético (totalmente diferentes de los artísticamente productivos, que suelen tener un copioso excedente de voluntad) no dan muestras por lo común de tener un yo muy continuo, perseverante, independiente de las circunstancias. Viven más bien en sectores relativamente breves, se amoldan sin dificultad a las cosas más antagónicas, y se dejan cautivar por las cosas en vez de dominarlas desde un yo seguro de sí mismo. Por lo tanto, así como el proceso de la vida necesita ser negado por la muerte para que los contenidos de la vida se destaquen en su significación, así los contenidos de la voluntad tienen que ser negados por la insatisfacción para que el proceso de la voluntad, el yo personal que quiere, se manifieste en su ir más allá de toda indicable sujeción de contenido (Simmel, 2004, p. 113).

La captación de la unidad en el retrato presupone la ambigüedad del sentimiento. ¿Es posible alcanzarla en lo absoluto? Uno de los polos que, según Simmel, toda gran obra de arte apunta a destruir, es el del modelo. Esta tendencia es contraria al naturalismo, donde la representación no deja de remitir a lo representado, aunque sin confundirse con ello (como en el caso de la fotografía, donde solo hay lo real). Hay, en estos casos,

la emergencia de un sentimiento irrefrenable de incomodidad. Como señala Simmel en la segunda nota al pie de *Rembrandt* (de 1916):

Es muy instructivo el hecho psicológico de que frente a muchos retratos hablamos de “un parecido espantoso” pero nunca lo hacemos con respecto a una fotografía. Pues tal parecido sólo se puede producir si el retrato –y precisamente por eso– nos coloca ante la realidad inmediata y; por así decirlo, irresistible al modelo. Siempre sentimos horror (Goethe decía en este caso una “aprensión”) cuando un orden determinado de las cosas de un fenómeno se interrumpe por un fenómeno que viene de otro orden completamente diferente. La realidad de lo viviente y la idealidad de la obra de arte significan dos mundos separados y un trozo de aquella que aparezca repentinamente dentro de ésta es algo así como un fantasma, sólo que con signo cambiado. Ante la fotografía no sentimos semejante espanto porque no pertenece al orden ideal del arte sino de antemano no quiere más que conducirnos psicológicamente a una impresión de la realidad (Simmel, 2006, p. 34).

El “parecido espantoso” era una crítica recurrente en el siglo XIX. No solo Goethe, también Hegel diría que “hay retratos que son parecidos hasta la náusea” (1989, p. 35) y que tiene más valor la invención de un clavo. Pero con Simmel esta crítica no es solo un manifiesto contra el naturalismo. Puede leerse en ella una lógica que definiría la teoría del valle inquietante del robotista Masahiro Mori (1970), quien, refiriéndose a la producción de robots y muñecos humanos, sostenía que el incremento de su parecido es concomitante al sentimiento de familiaridad, pero alcanzado un grado significativo de parecido –pero no de identidad– emerge el sentimiento de lo inquietante, que puede devenir en horror si el objeto en cuestión se pone en movimiento. Según Mori, es solo con el incremento del parecido –hasta el punto de alcanzar la identidad– que la inquietud desaparece. Lo que ocurre es que el robot, inicialmente valorado a partir de una axiología del robot, al asemejarse tanto al ser humano –pero no tanto–, pasa a ser valorado desde una axiología propia del ser humano, escala desde la cual el robot, al no ser idéntico, genera rechazo (Mori, 1970, pp. 33-35). Simmel ha sabido captar esta lógica en el plano del retrato: cuando este alcanza el sumo parecido al modelo, el

orden al que remite ya no es el de la idealidad de la obra de arte, sino al de la realidad, frente al cual la obra no puede competir. Precisamente por eso –se encarga de enfatizar Simmel–, el resultado es el horror y el espanto, sentimientos que se encuentran ajenos en la fotografía, por ser esta idéntica al modelo.<sup>19</sup> Vale decir que el horror ante el parecido no aplica para el paisaje, ya que “no hablamos su lengua”, no siendo este tan apto para la idealización, por lo que la irrupción del orden de la realidad no contrasta con lo ideal de manera tan violenta como sí sucede en el retrato, cuya figura “conocemos demasiado exactamente” (en su imperfección), razón por la que se impone la necesidad de idealización, es decir, de liberación (Simmel, 2020, pp. 98-99).

A diferencia de Mori, quien, para superar lo inquietante, insistía en intensificar esfuerzos en hacer robots más parecidos a los humanos, Simmel no propondrá retratos más fieles al modelo, sino más bien la erradicación de lo real como criterio para evaluar la obra de arte: “con una sola realidad ya es suficiente” (Simmel, 2020, p. 98).<sup>20</sup> De lo contrario, el arte no liberaría, pero tampoco lo harían otros órdenes del mundo, con lo que la propia vida perdería sentido, como todo imperio de oposiciones sin unidad ni absoluto.

¿Cómo salir del horror del parecido del retrato? En esta pregunta se juega la posibilidad de la conformación de un absoluto, ya que bien

---

<sup>19</sup> El cambio del principio de valoración de la obra se da por medio de la comparación, la cual siempre impide la idealización. Según Simmel (1915, p. 135): “si hay ciertos animales que se nos aparecen siempre como feos, esto no se debe a que falte en su manifestación objetiva la idea, sino en que por una asociación de pensamientos irremediables los comparamos con otras cosas, en virtud de cuya comparación resulta aquella fealdad –así el mono nos recuerda al hombre, la rana barro y fango, porque nos impide ver el ser ideal que en ellos se refleja”.

<sup>20</sup> Al hablar de “realidad” no se hace alusión a una materialidad, sino a “aquel mundo de representaciones o tipo de representaciones que tiene que estar en la base para que actuemos provechosamente”, lo cual depende netamente de la propia organización psíquica y biológica, de tal modo que “con otras necesidades habría otra ‘realidad’ [...]. El arte también vive de contenidos elementales de la realidad, pero se convierte en arte en cuanto, a partir de las necesidades artísticas de la intuición, el sentir, la significación les da a esos contenidos formas que están muy lejos de las formas de la realidad”. Si lo espiritual se ofreciera también en la realidad, entonces “no se podría comprender por qué además de la realidad necesitaríamos el arte” (Simmel, 2013, pp. 24-25).

podría imponer el abandono del orden de lo real como valor. Ahora bien, al destruir la oposición entre real e ideal, el gran retrato no instala un absoluto que se asienta en lo ideal, sino que coloca en su lugar otro par de opuestos. Esto es lo que ocurre en la *estética del rostro*, donde el más pequeño movimiento de una de sus partes genera el mayor cambio en la totalidad, expresando la perfecta unidad de los extremos, condición necesaria para evitar el espanto: “el rostro sería algo muy abstruso e insoportable estéticamente si esta multiplicidad no fuera al mismo tiempo aquella perfecta unidad” (Simmel, 2001, pp. 284-285).

En *Rembrandt*, lo real/ideal es pulverizado, ya que sus retratos más importantes hacen olvidar la existencia de un modelo, pero inmediatamente este absoluto es reemplazado por las dualidades corporal/espiritual y pasado/presente, que logran constituirse como unidades. En esta última, cada momento representado tiene la capacidad de encarnar la totalidad de la vida (ya vivida): “por eso los más conmovedores retratos de Rembrandt son los de gente vieja, porque en ellos pasa a primer plano un máximo de vida vivida” (Simmel, 2006, pp. 23-34).

## 7. Lo absoluto antropológico en Simmel

Queda por estudiar la posibilidad de la conformación de lo absoluto en el plano de la acción, ámbito en el cual Nietzsche situó lo sublime. En *La lucha*, Simmel muestra cómo la oposición y la competencia desequilibran la relación entre las partes que se relacionan, aunque ello no alcanza la destrucción de uno de los polos. Sólo en la lucha de exterminio o de aniquilamiento se instaura el absoluto, pero este caso extremo es prácticamente una posibilidad ideal, ya que incluso en el combate bélico se instala algún tipo de reserva (Simmel, 1986, pp. 275-276).

No obstante, esta es una posibilidad latente en las relaciones humanas, donde lo que circula es el poder. Al ejercerlo, una de las partes impone a la otra parte su propia norma:

Todos los grandes pares de términos del espíritu –el yo y el mundo, sujeto y objeto, individuo y sociedad, permanencia y movimiento, materia y forma– han experimentado idéntico destino: uno de sus elementos ha adquirido en un momento dado un sentido amplio

y profundo que abarca no sólo su propia significación estricta sino también su contrario (Simmel, 2002a, p. 87).

La equiparación de lo masculino con lo objetivo y lo humano en general implica a su vez la supresión del polo relativo a lo femenino (Simmel, 2002a, pp. 88-89), por ejemplo. Lo absoluto se erige como un poder frente al cual el sujeto está expuesto en toda su fragilidad, en tanto que este se encuentre aislado. Pero en conjunto, su capacidad de sublevarción elimina la resignación propia de la definición clásica de lo sublime.

Por su parte, en las relaciones íntimas una relación puede finalizar por ruptura o, en caso radical, por la muerte de una de las partes. La relación concluida no busca un nuevo equilibrio de polos porque lo íntimo no tiene reemplazo. Pero su conciencia no es inmediata. El otro se convierte en una parte que proviene de otro orden, la idea: “los recuerdos y resignaciones están inconclusos en la imagen total del otro, al que amamos con todo ese pasivo en el balance de nuestra relación total” (Simmel, 1986, p. 355). Progresivamente, lo que queda de la relación, el yo, deja de concebirse como una composición junto al otro, pasando a concebirse desde la falta, por lo que el absoluto resultante que se conforma es el de una ruina sin magnificencia, carente de todo poder, que emerge ante la conciencia de la muerte:

La facilidad sorprendente con que a veces se soporta la ruptura de una relación íntima proviene de la larga excitación producida por la catástrofe. Ésta ha despertado en nosotros todas las energías posibles, y su vibración nos ayuda y sostiene durante algún tiempo. Pero así como la muerte de una persona querida no despliega todo su horror en las primeras horas, porque únicamente el tiempo va haciendo desfilar todas las situaciones en que figuraba como elemento, así también una relación, que nos es cara, no se deshace en los primeros momentos de la separación, estando nuestra imaginación ocupada con los motivos de la ruptura, sino que la pérdida experimentada va horadando nuestra alma caso tras caso, y por eso, a menudo nuestro sentimiento no se percata de ello completamente hasta después de bastante tiempo, habiéndola soportado

en los primeros momentos con cierta ecuanimidad (Simmel, 1986, p. 352).

En el plano existencial, el horror se presenta sin ambigüedades. Solo quedaría la aspiración a cierta serenidad que da el saber, traducida en la acción que exterioriza el sentimiento, en un sentido aproximado al que daba Hegel (1989, p. 39) cuando afirmaba que ya en las lágrimas hay cierto consuelo.

## 8. Lo absoluto en el existencialismo simmeliano

En *Tendencias en la vida y el pensamiento alemán desde 1870* (de 1902) Simmel sitúa la idea de que “la vida no tiene sentido” entre los “sentimientos propiamente modernos”, y denuncia la “pasión por la técnica” como “un intento desesperado –a través de un refinamiento externo, desarrollo y complicación de los medios de la vida– de engañarse a sí mismo con respecto al hecho que estos no son más que meros medios sin justificación ni consagración para algún propósito final” (Simmel, 2017, pp. 60-61). Con ello anticipa un problema que captaría la atención a lo largo del siglo XX: que lo moderno no descansa solo sobre la racionalización científica y tecnológica orientada por el conocimiento de las leyes de la naturaleza y su dominio, sino también sobre un proceso de subjetivación que, ante la caída del fundamento religioso –y posteriormente también político–, tiende a reemplazar la búsqueda de un fin trascendente por placeres de carácter efímero. Así, para Simmel, las personas:

[...] parecen encontrar una liberación de lo fragmentario y lo doloroso en la vida real en la concepción artística de las cosas [...] [;] sin embargo, este incremento repentino en el cariño por el arte no resistirá mucho tiempo. El impulso trascendental, desencantado por una ciencia fragmentaria ha buscado una salida para sí en lo estético aunque se dará cuenta de que este campo también es muy limitado (Simmel, 2017, p. 68).

Al no haber fines trascendentes, la acción tiende a fijar fines de relativo rápido alcance, que se transforman constantemente en medios para un nuevo fin (Simmel, 2004, pp. 56-57). Pero no por ello hay un abandono de la búsqueda de un equilibrio entre el yo y lo trascendente, incluso ante la conciencia de la inminencia de la propia muerte. En su último escrito,

*Intuición de la vida* (de 1918), Simmel define la vida por dos tendencias opuestas: por un lado, como sucesión continua de las generaciones que hacen de la vida algo sin límites; por otro, a partir de su encarnación en la figura del individuo y por la experiencia del yo, caracterizada por su finitud. La vida, en tanto ilimitada, impone un absoluto, pero el individuo, aun cuando en su carácter finito lo relativiza, no por ello deja de aspirar a un más allá de los límites que, no obstante, tiene asidero en la idea de que el individuo ya forma parte de un movimiento vital ilimitado. Esta “trascendencia inmanente a la vida” (Simmel, 2004, pp. 34-35) se manifiesta cuando la conciencia de la cercanía de la muerte anticipa su imposición como absoluto (por supresión de su contrario, la vida), tras lo que la propia vida se profundiza, desbordando al sujeto, quien tiende a fijar en la idea de “inmortalidad” una nueva relación:

[...] el hecho de lo absoluto de la indicación de muerte, dado precisamente con eso, provoca en los seres humanos una tensión inaudita entre la vida y la muerte. En ella se basa la interpretación ya mencionada de la idea goethiana de inmortalidad. La vida más acrecentada, más agudizada, la que se siente más expuesta al aniquilamiento posiblemente sea la que más se subleve contra él y supere con la exigencia de inmortalidad esa paradójica tensión (Simmel, 2004, p. 129).

Si la realidad se presenta como multiplicidad y diferencia, obligando al sujeto que busca conocerla a reconstruir las relaciones entre sus polos opuestos (a hacer, de la oposición, unidad), ante la inminencia de la muerte, es la realidad en su prístina presentación de lo absoluto la que hace tender a la búsqueda de la unidad.

## 9. Recapitulación de lo sublime en Simmel

De los tres rasgos clásicos de lo sublime (la fragilidad del ser, la ambigüedad del sentimiento y la distancia) limitados o suprimidos en Kant, Schopenhauer y Nietzsche respectivamente, Simmel restituye el último, dado que la liberación se presenta como un tipo de distancia frente a los opuestos que rigen la vida. Una distancia que, por cierto, se aleja de otras definiciones modernas, donde era una condición para la experiencia sublime que, al evitar el puro terror, motivaba un sentimiento ambiguo (Kant). Tampoco es una distancia de la voluntad, que en su

contemplación calma carece de ambigüedades (Schopenhauer). En Simmel, la distancia es menos un punto de partida de lo sublime que un punto de llegada: liberación de la oposición entre individuo y sociedad y todas aquellas otras que se desprenden de esta. La distancia no es frente a la fuerza de la naturaleza, sino frente a la vida social, y lo natural es un medio para la concreción de dicha distancia.

Ya no hay la pura impotencia humana, como en el sentido clásico de lo sublime, donde no había acción adecuada frente a la fuerza natural y quedaba solo la contemplación (de la tragedia ya ocurrida), es decir, la resignación –en Schopenhauer, de la voluntad–. Por el contrario, Simmel reconocerá la inacción en la contemplación de lo absoluto natural, pero no la ausencia de potencia. Al haber liberación, necesariamente hay variación de la potencia en otro orden, el de la realidad, en un sentido cercano al que daba Aristóteles a la potencia pasiva (*pathein esti dýnamis*), en la que el afectado cambia su potencia por la acción de un otro, los sujetos de la *physis* (*Metafísica IX, 1, 1046a9-15*).

Este tipo de liberación está exenta en el plano de la realidad (de la lucha, de las relaciones humanas, de las relaciones íntimas, de la existencia), precisamente porque el absoluto sin distancia es insoportable. Esto se debe a que el absoluto no distancia de las oposiciones de la vida, de las relaciones sociales, sino que las atraviesa, y al hacerlo las destruye. El sujeto rechaza esta destrucción buscando sentidos a través de la actividad en otros órdenes del mundo. Puede haber momentos en que estos actos sean cada vez más difíciles de desplegar, y otros en que lo sean menos: la imposición del absoluto con el que amenaza la muerte es completamente desconocida en los años de juventud, tiempo sin tiempo, extrañísima unidad sin conocimiento del sentido de los opuestos: “sólo ella [la juventud] conoce esos días extensos, interminables, en los cuales todavía se puede esperar todo del pasado, recordar ya toda la felicidad futura” (Simmel, 2020, p. 97).

La obra de arte sigue una tendencia semejante. En este plano, el absoluto aparece como una posibilidad ante la valoración de una obra de arte por medio de criterios que corresponden a otro orden, el de la realidad, que amenaza con confundirse con la obra. Pero la idea de este absoluto, presente en el retrato de significativo parecido al modelo, no produce admiración, sino repulsión. El propio conocimiento del modelo (“demasiado exacto”) genera un impulso irrefrenable por escapar de él a través de una idealización (por medio de la cual la obra de arte deja de contar con las imperfecciones humanas, antes reproducidas en la

imitación de modelos). Es en este rechazo al absoluto que se presenta una unidad, por ejemplo, dada por lo presente y lo pasado. Así, en *Rembrandt*, los retratos de “gente vieja” no remiten a lo absoluto de la muerte, sino a toda una vida vivida.

## 10. Conclusiones sobre lo sublime natural y lo sublime antropológico en la filosofía alemana moderna

En síntesis, hay en Simmel una dificultad insuperable para alcanzar el sentimiento sublime frente a lo humano. Ello contrasta con la idea de lo sublime antropológico en sus predecesores. En Kant, tanto la guerra como el apartamiento de la vida social pueden ser sublimes, por lo que la distancia frente a lo humano todavía no encuentra una problematización ética. Por su parte, en Schopenhauer, la ética sublime se alcanza cuando se abandona la voluntad, esto es, cuando se abandonan las pasiones que suscitan la necesidad, la carencia y el sufrimiento. Pero si ello es así, no solo pueden apreciarse las cualidades humanas sin sentir ambición o envidia, sino que también puede observarse su dolor sin sentir angustia ni apego. La distancia sublime se presenta tanto frente a la fuerza natural como frente a lo humano, pero la acción moral puede verse truncada ante una distancia que hace de otro humano un extraño. En este sentido, en Nietzsche hay un cambio considerable, ya que por momentos queda suprimida toda distancia frente a lo que causa el sentimiento sublime. Sin embargo, esto tiene lugar menos en un sentido ético que a causa de la confusión de lo natural con lo antropológico, expresado en la “unidad primordial”, en el “sentirse dios” del individuo.

Por el contrario, en Simmel la diferenciación entre lo sublime natural y lo sublime antropológico es fundamental. Lo natural es sublime solo en la medida en que contrasta con la vida, sin ejercer sobre ella una potencia destructiva. Pero en el plano social y existencial (al igual que en el estético), el alcance de lo sublime implica una destrucción que es insoportable. Esta limitación del sentimiento sublime ante una fuerza que se ejerce sobre lo humano formaría parte del período posterior (1914-1960), cuando la creciente capacidad tecnológico-política amplificó su poder destructivo y, sin embargo, la teorización sobre lo sublime se interrumpió.

Retomamos ahora nuestras hipótesis: con el creciente dominio y explotación de la naturaleza, la expresión burkeana de lo sublime, basada en el poder de la naturaleza, pierde su sentido. Dado que hay una

concomitancia entre las condiciones histórico-sociales y el pensamiento filosófico, los trabajos de Kant, Schopenhauer y Nietzsche expresan este cambio de manera progresiva, no abrupta. Por su parte, en Simmel, cuya obra se sitúa en el límite previo a la depreciación del análisis de lo sublime moderno, emerge una separación clara entre lo sublime natural y lo sublime antropológico que no encontraba una problematización adecuada en sus predecesores, pero que será central en la filosofía contemporánea. En este sentido, su obra ya es contemporánea.

## Referencias

- Adorno, T. W. (1984). *Teoría estética*. F. Riaza (trad.). Hyspamerica.
- Aristóteles. (2018). *Metafísica*. T. Calvo Martínez (trad.). Gredos.
- Benjamin, W. (2015). *Juicios a las brujas y otras catástrofes*. A. Magnus (trad.). Editorial Hueders.
- Brady, E. (2013). *The Sublime in Modern Philosophy*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139018098>
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. M. Gras Balaguer (trad.). Tecnos.
- De Bolla, P. (1989). *The Discourse of the Sublime*. Basil Blackwell.
- Deleuze, G. (1978). *Sur Kant. Cours Vincennes - St Denis. Cours du 28/03/1978*. Webdeleuze. <https://www.webdeleuze.com/textes/60>
- Eagleton, T. (1988). The Ideology of the Aesthetic. *Poetics Today*, 2(9), 327-338. <https://doi.org/10.2307/1772692>
- Elias, A. J. (2001). *Sublime Desire*. The Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.56021/9780801867330>
- Elias, N. (2002). *Humana conditio. Consideraciones en torno a la evolución de la humanidad*. P. Giralt Gorina (trad.). Ediciones Península.
- Guyer, P. (2012). The German Sublime after Kant. En T. Costelloe (ed.), *The Sublime from Antiquity to the Present* (pp. 102-117). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511978920.009>
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre estética*. A. Brotóns Muñoz (trad.). Akal.
- Hernández Marcos, M. (2005). Un texto de Immanuel Kant sobre las causas de los terremotos (1756). *Cuadernos Dieciochistas*, 6, 215-224.
- Hitt, C. (1999). Toward an Ecological Sublime. *Ecocriticism*, 3(30), 603-623. <https://doi.org/10.1353/nlh.1999.0037>
- Jameson, F. (1987). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. J. L. Pardo Torío (trad.). Paidós.

- Johnson, D. B. (2012). The Postmodern Sublime. En T. Costelloe (ed.), *The Sublime from Antiquity to the Present* (pp. 118-131). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511978920.010>
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento*. R. R. Aramayo y S. Mas (trads.). A. Machado Libros.
- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J.-L. (1978). *L'absolu littéraire*. Éditions du Seuil.
- Llorens Moreno, N. (2006). Naturaleza y paisaje en la estética de Shaftesbury. *Locus Amoenus*, 8, 349-369. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.175>
- Liotard, J.-F. (2021). *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime*. I. Trujillo y M.E. Tijoux (trads.). LOM Ediciones.
- Malabou, C. (2021). Testimoniar por Lyotard. En J.-F. Lyotard, *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime* (pp. 11-15). LOM Ediciones.
- Mangliers, S. (2018). *Georg Simmel. Ästhetische Erfahrung und die Erhabenheit der Alpen*. Grin Verlag.
- Martínez Estrada, E. (1972). *Radiografía de La Pampa*. Fondo de Cultura Económica.
- Mori, M. (1970). The Uncanny Valley. K. F. MacDorman y T. Minato (trads.). *Energy*, 4(7), 33-35.
- Nietzsche, F. (1980). *La genealogía de la moral*. A. Sánchez Pascual (trad.). Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2004). *El nacimiento de la tragedia*. A. Sánchez Pascual (trad.). Alianza Editorial.
- Poirier, J. P. (2005). *Le tremblement de terre de Lisbonne*. Odile Jacob.
- Regier, A. (2010). Foundational Ruins: The Lisbon Earthquake and the Sublime. En J. Hell y A. Schönle (eds.), *Ruins of Modernity* (pp. 357-374). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw4pf.25>
- Rousseau, J.-J. (1995). Carta de J.-J. Rousseau a Voltaire. 18-8-1756. En A. Villar (ed.), *Voltaire-Rousseau. En torno al mal y la desdicha* (pp. 183-208). A. Villar (trad.). Alianza Editorial.
- Schlitte, A. (2015). Der Raumbezug der „erhabenen Gemütsstimmung“: Überlegungen im Ausgang von Kant und Simmel. En M. Großheim, A. K. Hild, C. Lagemann y N. Trcka (eds.), *Leib, Ort, Gefühl. Perspektiven der räumlichen Erfahrung* (pp. 177-202). Verlag Karl Alber. <https://doi.org/10.5771/9783495808382-177>
- Schlitte, A. (2022). Lines Made by Walking—On the Aesthetic Experience of Landscape. *Continental Philosophy Review*, 55(4), 503-518. <https://doi.org/10.1007/s11007-022-09572-1>

- Schopenhauer, A. (2013). *El mundo como voluntad y representación*. P. López de Santa María (trad.). Trotta.
- Simmel, G. (1915). *Schopenhauer y Nietzsche*. J. R. Pérez-Bances (trad.). Francisco Beltrán.
- Simmel, G. (1986). *Sociología, 1. Estudios sobre las formas de socialización*. J. R. Pérez-Bances (trad.). Alianza Editorial.
- Simmel, G. (2001). *Ensayos de crítica de la cultura*. S. Mas (trad.). Península.
- Simmel, G. (2002a). *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. G. Muñoz y S. Mas (trads.). Península.
- Simmel, G. (2002b). *Sobre la individualidad y las formas sociales*. D. Levine (trad.). Universidad Nacional de Quilmes.
- Simmel, G. (2004). *Intuición de la vida. Cuatro capítulos de metafísica*. J. Rovira Armengol (trad.). Terramar.
- Simmel, G. (2006). *Rembrandt*. E. Estiu (trad.). Prometeo.
- Simmel, G. (2013). *La religión*. L. Carugati (trad.). Gedisa.
- Simmel, G. (2014). *Filosofía del paisaje*. M. Andlauer (trad.). Casimiro Libros.
- Simmel, G. (2017). Tendencias en la vida y el pensamiento alemán desde 1870. E. Mosquera Acevedo y J. Pabón (trads.). *Digithum*, 19, 56-71. <https://doi.org/10.7238/d.v0i19.3086>
- Simmel, G. (2020). Los paisajes de Böcklin. R. Ibarlucía, D. Lossigio y L. Wegelin (trads.). *Páginas de Filosofía*, 21(24), 94-105.
- Vicente Arregui, G. (1986). *El terremoto de Lisboa* y el problema del mal en Kant. *Thémata. Revista de Filosofía*, 3, 141-152.
- Voltaire. (1995). Poema sobre el desastre de Lisboa, o Examen de este axioma: "Todo está bien". En A. Villar (ed.), *Voltaire-Rousseau. En torno al mal y la desdicha* (pp. 153-175). A. Villar (trad.). Alianza Editorial.

