

## **Título: El Silogismo Categórico Entre lo Sublime y lo Grotesco\***

\*Este artículo surge de las investigaciones y hallazgos conceptuales del proyecto “El viaje emocional en lo grotesco y lo sublime: Un análisis estético de las narrativas gráficas”, trabajo de grado de Diseño Gráfico en la Universidad Católica Luis Amigó.

### **Resumen**

Este artículo estudia cómo las categorías estéticas de lo sublime y lo grotesco se han entrelazado históricamente en la producción y conceptualización artística, transformando sus signos y significados hasta el punto de ser considerados como antítesis una de la otra. Las aproximaciones teóricas post-Hegelianas de lo sublime, que permitieron la aparición teórica de lo siniestro, revelan una posible equiparación evocativa entre lo sublime y lo grotesco, utilizando lo siniestro como una puerta visual y literaria que les conduce a ambas a generar la misma respuesta emocional en el espectador. Así, ambas propuestas, aparentemente contrarias desde su aproximación visual y literaria, llegan a convertirse en un reflejo sensible de la otra, resultando en formas de categorizar experiencias de angustia e inquietud como resultado común del enfrentamiento a las obras.

**Palabras clave:** Sublime, Siniestro, Grotesco, Estética, Arte.

### **Abstract**

This article studies how the aesthetic categories of the sublime and the grotesque have historically intertwined in artistic production and conceptualization, transforming their signs and meanings to the point of being considered as antitheses of each other. The post-Hegelian theoretical approaches to the sublime, which allowed for the theoretical emergence of the uncanny, reveal a possible evocative equivalence between the sublime and the grotesque, using the uncanny as a visual and literary gateway that leads both to generate the same emotional response in the viewer. Thus, both proposals, seemingly contrary from their visual and literary approaches, become a sensitive reflection of one another, resulting in forms of

categorizing experiences of anguish and unease as a common outcome of confronting the works.

**Keywords:** Sublime, Uncanny, Grotesque, Aesthetics, Art.

Con la restitución del tratado de lo sublime de Pseudo-Longino en el siglo XVI, y el descubrimiento de ciertos ornamentos en grutas antiguas italianas en el siglo XV, las categorías estéticas de lo sublime y lo grotesco se reestablecieron y establecieron respectivamente como aproximaciones visuales y literarias que daban nombre a algunas emociones inefables evocadas en el arte plástico y la literatura. Lo sublime originalmente se presentaba, para Longino, como la emoción máxima evocable desde la literatura, algo avasallante e inexplicable que era sólo alcanzado por los más grandes escritores, y que podía partir de planteamientos narrativos o líricos positivos y negativos. Esta idea sería retomada y moldeada por filósofos como Arthur Schopenhauer, Edmund Burke, G.W.F. Hegel, Immanuel Kant o Jean-François Lyotard, siendo interpretada por casi todos como el resultado emocional de un enfrentamiento realizado desde la posición cómoda del desinterés, es decir, de la vulnerabilidad falsa otorgada por el manto protector de la experiencia estética; el placer devenido de la superación de un enfrentamiento que, en otro contexto, borraría enseguida la existencia del observador. Schopenhauer lo abordaría desde la interrupción de la *voluntad* y Lyotard desde el *suced* o el *ahora* en la obra pictórica. Hegel, por su parte, desligaría cualquier ápice de connotación negativa de lo sublime para convertirlo en una característica más de lo bello, restándole valor a su presencia estética al catalogarla de anticuada e irrelevante (Bisignano, 2022), algo que serviría de base a pensadores como Sigmund Freud y Eugenio Trías para reconocer una recategorización de estos elementos negativos desligados de lo sublime y aplicados ahora a un nuevo planteamiento: Lo siniestro. Lo grotesco, por otra parte, aludiría siempre a las cualidades negativas y desagradables de la vida mundana del ser humano, desde su origen visual de combinación y exageración de

objetos, animales y personas, el enfoque humorístico en la representación de situaciones reprochables de la cotidianidad, hasta el reconocimiento de las posibilidades representativas de la categoría como acercamiento a la inocuidad de la existencia desde la sátira en el siglo XX.

Para generar una esfera conceptual que permita contrastar diversas posturas y acercamientos teóricos, se analizarán escritos sobre la evolución de lo sublime (Cañadas, 2017; Delmar y Elizalde, 2020; González, 2003; Hugo, 1999; Martínez, 1996; Ramírez, 2021; Trigg, 2004), de lo grotesco (Baudelaire, 1988; González, 2018; Kayser, 2010; Rosenkranz, 1992) y de las intrincaciones de estas dos categorías, que, aunque en sus aproximaciones conceptuales históricas hayan sido vistas siempre como opuestas, en su representación visual y narrativa han abarcado ambas el terror, el dolor, la oscuridad, la monstruosidad y la derrota del hombre sobre sí mismo como motor de creación y de evocación emocional, componiéndose ambas como una categoría conjunta que halla su común denominador en lo inquietante.

### **La Transfiguración de lo Grotesco**

Wolfgang Kayser en *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, aborda la evolución del término Grotesco en sus materializaciones y reconfiguraciones de significación; desde su primera denominación, que era fruto de los ornamentos encontrados en *grottas* (o grutas) romanas en el siglo XV, junto a las sucesiones de deformación, desproporción y fealdad cómica que se darían en el siglo XVII, y acabando por acercarse a una representación de la verdad opresiva y siniestra que acecha al ser humano y que trasciende a la mera deformidad del sujeto representado. Lo grotesco ha mutado a lo largo de la historia, pero ha ido manteniendo algunas de sus características magnas; la posesión de lo feo, lo horroroso y lo deforme, no únicamente desde lo visible, sino también a través de las sensaciones que evoca o las connotaciones morales que representa. Un maestro en la

evocación de lo grotesco fue sin duda Francisco de Goya; a través de sus caprichos, lo grotesco se separaría de la representación de lo feo –bello en su gracia– que delimitaría Karl Rosenkranz siglos después, y por el contrario, se adentraría en la búsqueda de la representación intrínseca de la realidad humana a través de su deformidad cultural, esto es, un mundo sin bondad ni sentido, absolutamente monstruoso y aterrador, pero creíble, verosímil; haciendo de la comedia una sátira punzante y angustiante que sometía al observador a reconocer la deformidad y contradicción del mundo al que pertenecía (González, 2018, pp. 39-40). Goya tendría la característica particular de hacer que cosas irreales y absurdas pareciesen reales, y que la realidad fuese vista como sátira en sí misma, retratando eventos de bestialismo, asesinatos explícitos y convivencias entre personajes de aparente distinta escala moral y social, como en su cuadro *Maja y celestina*. Charles Baudelaire en *Lo cómico y la caricatura* diría sobre la habilidad de Goya:

El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido viables, armónicos. Nadie se ha aventurado como él en la dirección del absurdo posible. Todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esas muecas diabólicas están imbuidas de humanidad. (Baudelaire, 1988, p. 123)

Sus representaciones visuales serían indicio de evocación de sensaciones que a priori no eran representables, partidas del reconocimiento de los gestos y eventos retratados, como una suerte de entendimiento e identificación de una verdad que se preferiría evitar: el reconocimiento de un mundo que permite que esas situaciones y esos personajes sean viables y creíbles. Además, el dominio técnico de Goya permitía que pudiese expandir las posibilidades pictóricas de lo grotesco, que durante mucho tiempo habían estado limitadas al grabado por caricaturistas como Jacques Callot, o a pintura fina y delicada en los grotescos ornamentales; Goya podía alcanzar esta expresión con grabado, dibujo, aguadas, pintura al óleo, y otros. Aún así, es de suma importancia recalcar que las técnicas monocromáticas

como el dibujo a lápiz, carboncillo, o el grabado, fueron la morada idónea y más empleada por artistas anteriores y posteriores a Goya en la representación de lo grotesco.

Para el siglo XIX, la industrialización en auge se vería reflejada en la deshumanización y mecanización del hombre, la sátira se convertiría en una característica o cualidad más que en la base conceptual de lo grotesco, pues la representación del ser humano se daría a través de seres rígidos, mecánicos, artificiales, teniendo como base la serialización como autopercepción existencial. Esta evolución se daría principalmente en la literatura, haciéndose evidente en obras como *El hombre de arena* (1817) de E.T.A. Hoffmann con la autómatas Olimpia, o en *Frankenstein* de Mary Shelley, dejando de caracterizar al humano desde su semejanza con objetos y animales para ahora hacer que sean los animales, los objetos y los muertos los que adopten características de humanos vivientes, desmitificando al ser humano como ser sacro e irrepitible. Esta nueva percepción establecería el terror como factor fundamental de lo grotesco, algo que, a principios del siglo XX, sería expandido por artistas y escritores como Andreas Paul Weber, Alfred Kubin o Franz Kafka, quienes establecerían el concepto formal de lo grotesco como la representación de la ausencia de identidad, de destino y de relevancia vital, una demostración de lo absurdo como reflejo innegable de la realidad con un único fin: la inanidad de la vida y la muerte en un mundo vil e incomprensible (Kayser, 2010, pp. 229-231), un recuerdo pesado y explícito de las vánitas o las danzas macabras que prevalece y prevalecerá siempre.

Para este punto, la representación de condiciones y características no visibles de la experiencia humana empezaba a hacerse posible, la gestualidad revelaba emociones profundas que parecían irrepresentables, innombrables. Así, lo insondable de la realidad en su carente explicación como percepción sensible hacía presencia en el concepto de lo inefable, el absoluto silencio, aquello inabarcable por el lenguaje. Hugo Von Hofmannsthal en *Carta de Lord Chandos*, expresa cómo Lord Chandos, en respuesta a una carta de Francis Bacon

clamando su regreso a la escritura, declara su incapacidad de comunicar su actual visión del mundo, considerando que no existe lenguaje alguno con el que pueda hacer justicia a la plétora de emociones que siente en el mero acto de vivir y de posar su mirada sobre cualquier cosa:

“Mi ojo se detiene largamente en los feos perros jóvenes o en el gato que se desliza elástico entre macetas; y que, entre todos los objetos pobres y toscos de una vida campesina, busca aquello cuya forma insignificante, cuyo estar tumbado o apoyado no advertido por nadie, cuya muda esencia se puede convertir en fuente de aquel enigmático, mudo y desenfrenado embelesamiento. Pues mi dichoso e innominado sentimiento surgirá para mí antes de un solitario y lejano fuego de pastores que de la visión del cielo estrellado; antes del canto de un último grillo próximo a la muerte cuando el viento de otoño arrastra nubes invernales sobre los campos desiertos, que del majestuoso fragor del órgano.” (von Hofmannsthal, 2001).

Esta incapacidad de poner en palabras las sensaciones evocadas por el mundo en sí mismo sería una de las claves productivas del arte como experiencia inquietante, experiencia que se replicaría en el observador en su dificultad de expresar lo que las obras grotescas le evocan. Con esto vendría una gran expansión del espectro estético, al igual que una gran dificultad por encajar obras bajo el marco de lo grotesco, lo sublime, u otra categoría que no describiese específicamente la técnica o la manera de representar con el pincel, impulsando a corrientes vanguardistas y a artistas como Marcel Duchamp en el siglo XX a la imposibilidad de categorización de las obras de arte en general. Ahora no se trataría únicamente de emociones indescriptibles, sino además de cuadros ininteligibles, totalmente alejados de una referencia a la realidad visible, lo que hacía que cualquier categorización estética fuese absurda, pues ahora primaba una expectativa absolutamente subjetiva en el espectador que ya no daba importancia intelectual al tratamiento, intención ni movimiento artístico del autor, sino que

exigía a la misma obra el llegar a provocar un flujo emocional y estético. Sobre esto, Maria Lluïsa Borràs escribía en un artículo en el periódico *La Vanguardia* sobre *Arco 89*:

“Ya nadie se preocupa si obras de calidad, como las de Marsans o de Conde, por sólo citar dos ejemplos, son copia de la realidad. Lo que de veras *interesa* es la indudable sugestión de los mundos propios que revelan con un dejo añoranza del ayer con un magicismo esotérico pleno de signos difíciles de descifrar. El espectador pide más que le seduzcan, que le transporten a mundos nuevos, insólitos o enigmáticos y le importa mucho menos a qué tendencia o manera pertenece determinada obra, con qué lenguaje innovador o reelaborado el artista lo consigue”. (Borràs, 1989)

Esto se conseguía sustrayendo el significado de la obra, para que primase la experiencia estética directa despojada de contextos y preceptos, algo muy conseguido por expresionistas abstractos como Mark Rothko, Barnett Newman y Clyfford Still. Vilar reconocía en el expresionismo abstracto la falta de pretensión de ser comprendido, pero siendo a su vez, una pretensión más grande el “sustraerse al significado en este preciso contexto histórico” (Vilar, 2005). Estas desviaciones conceptuales y la expansión del arte contemporáneo harían que las manifestaciones de obras que pudiesen ser catalogadas como grotescas o sublimes disminuyesen considerablemente. Aún así, es posible resaltar apariciones esporádicas de lo grotesco, como en el movimiento de la Nueva Objetividad alemana por parte de Otto Dix y George Grosz, los niños colgados en *sin título* de Maurizio Cattelan (Gennari-Santori, 2015), o el suceso del perro famélico de Habacuc (Bermúdez, 2007), todas ellas siendo obras que acuden al empleo de figuras o elementos reconocibles.

De lo grotesco puede decirse entonces que es un cúmulo de posibilidades temáticas; la deformación y fusión de figuras sin relación que altera el orden de la naturaleza y genera nuevos significados, la comedia y la sátira imbuidas en la realidad mundana del ser, la insignificancia de los seres humanos y su inevitable fugacidad, aquello que acecha todo el

tiempo y nos revela realidades incómodas, que nos llenan de inquietud, horror y sobrecogimiento al no poder hacer absolutamente nada al respecto. El abismo observando al hombre de regreso.

### **Lo Sublime es Ahora**

Lo sublime, de manera semejante a lo grotesco, ha mutado durante su historia, o, más que mutar, ha extendido sus posibilidades de acuerdo a los marcos de pensamiento que le engloban. Para poder construir el espectro conceptual que engloba una definición completa de lo sublime, es necesario repasar las perspectivas de Burke, Kant, Schopenhauer y Lyotard. Para Edmund Burke, lo bello y lo sublime se separan categóricamente. Burke asignaría a lo bello todo lo agradable y armonioso, mas encontraría en lo sublime el espacio de sacudida emocional del ser a través del terror y el asombro, el enfrentamiento contra aquello que podría privar al espectador de su vida de inmediato en caso de estar verdaderamente expuesto a ello, para él, “La experiencia sublime vendría a ser el más alto grado de estimulación *psicofísica*.” (Ramírez, 2021, p. 36). Lo sublime evocaría una sensación tan impactante que rebasaría las capacidades racionales del observador, siendo el terror lo que provocaría que el dolor y el peligro se detonen; el desconocimiento se haría portador de lo sublime, siendo la oscuridad y la ignorancia la causa de la admiración y la excitación de las pasiones:

Si la oscuridad es más capaz de producir ideas sublimes que la luz, entonces serán productoras de lo sublime también las ideas asociadas a ella: dolor, soledad, angustia, tormento, horror, entre otras. Asimismo, si en el amor se aprecia lo sublime es por su carácter irremediamente trágico, pues ha de conocer la muerte (Delmar y Elizalde, 2020, p. 46).

Lo sublime se presenta entonces como una realidad negativa e irrefrenable que domina al ser que la padece, utilizando en su eje temático el dolor, el horror, la angustia y otras emociones. González (2003), en su examen estético sobre la criatura de Frankenstein de Mary Shelley,

categorizaría las características físicas del mundo y la criatura en las que lo sublime hace aparición según la teoría de Burke: La oscuridad representada desde el abismo, la negrura misma, el límite del conocimiento, que permite conjeturar horrores, el poder desde la sensación de amenaza causada por algo que el espectador sabe que puede dominarlo, una fuerza opresiva e incontrolable capaz de causar dolor, enfermedad y muerte con alta violencia. El terror como sensación de vulnerabilidad e insignificancia que inmoviliza al observador, erradicando cualquier posibilidad de oposición ante lo que se observa, deificándole y confiriéndole más poder, “*Primus in orbe deos fecit timor*”. Y, por último, la fealdad que, curiosamente, se presenta de manera muy semejante a lo grotesco: “La criatura en su conjunto se nos antoja sublime porque hay un sentimiento de inadecuación por parte de la imaginación para representarla: es un ser tan horroroso y falto de proporción que difícilmente se adecua al concepto de ser humano” (p. 183), y es justamente la idea de que la identidad y origen de la criatura sean humanos lo que exalta y detona lo sublime. La conjugación de estas 4 características serían entonces, para Burke, los ingredientes fundamentales de la evocación de lo sublime, características que hasta ahora, en mayor o menor medida, se asemejan a lo tratado anteriormente en lo grotesco.

Immanuel Kant en *La Crítica del juicio* y en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* haría una distinción semejante a Burke entre lo bello y lo sublime, pero uniendo a ambas categorías bajo un marco de “conmoción agradable”. Basaba ambas categorías en la emoción de lo humano desde el pensamiento y la subjetividad, en el sentimiento detrás del estímulo: lo sublime causaba horror mientras que lo bello causaba encanto. A diferencia de Longino, Kant encontraría en la naturaleza rasgos puros de lo bello, mas no el objetivo representable para alcanzar lo sublime, mientras que en lo sublime vería una condición únicamente humana, basada en la afectación del sujeto frente al objeto observado más que en las características visuales del objeto mismo, lo que significaría que el

estímulo de lo sublime, al no partir necesariamente de cualidades visibles del objeto, se relacionaría intrínsecamente con la realidad individual del sujeto en su interacción con el objeto, lo que implicaría una relación entera de subjetividad:

Viene ésta a ser una experiencia *con uno mismo*.... La subjetividad está entregada a preguntarse por aquello que excede sus capacidades; a preguntarse por aquello que estaría detrás del fenómeno; a fin de cuentas, entregado al pensamiento metafísico a pesar de la imposibilidad de su verificación empírica. (Ramírez, 2021, p. 38).

Por lo tanto, Kant, al igual que Burke, categorizaría lo sublime de acuerdo a sus cualidades evocativas, pero no lo haría sólo desde las características –interpretables– del objeto, sino desde las sensaciones evocadas en el sujeto. Esta categorización kantiana plantearía una separación dual, en la que se establecerían los conceptos de lo sublime *matemático* y lo sublime *dinámico*. Lo sublime *matemático* aludiría a la magnitud inabarcable de aquello a lo que el observador se enfrenta, generando un problema para la razón en su necesidad de numeración y estandarización desde la medida, por lo que sólo la infinitud, no numérica (que es calculable y ante la cual todo es pequeño y abarcable), sino imaginativa (que es estética), podría llegar a invocar lo sublime desde el enfrentamiento de la razón y la imaginación como motivo de pena. Por otro lado, lo sublime *dinámico* aludiría a la aparente fuerza superior de un objeto que no alcanza a sobrepasar la resistencia del observador ante él, es decir, un objeto de temor reconocible frente al cual no se siente miedo, al no estar el observador verdaderamente enfrentado contra su fuerza; por ejemplo, el observar a la distancia una tormenta que azota los mares, esta perspectiva puede alcanzar la apreciación estética únicamente desde la distancia, puesto que “El que tiene miedo no puede juzgar de lo sublime de la naturaleza, como el que es dominado por la inclinación y el deseo no puede juzgar de lo bello” (Kant, 1876, p. 91)., esto significa que, para Kant, el ejercicio del gusto sólo puede

desarrollarse desde una posición desinteresada de observación, sin compromisos ni implicaciones reales en el observador.

La posición sin implicaciones frente a lo observado es una de las bases de lo sublime para Arthur Schopenhauer, quien, siguiendo en parte la línea Kantiana, aportaría una perspectiva particular en *El mundo como voluntad y representación*. Para él, la experiencia estética se da como un juego con la *voluntad*, siendo la “voluntad” una suerte de conciencia-inconsciente, una querencia fija que utiliza el dolor como motor del funcionamiento humano: “El mundo no es más que el espejo de ese querer: y toda finitud, todo sufrimiento, todos los tormentos que contiene pertenecen a la expresión de lo que ella quiere, son así porque ella quiere así” (Schopenhauer, 2009, p. 200), siendo “ella” la voluntad. Esta querencia, para Schopenhauer, nace de la necesidad, la cual implica carencia y, ésta última, sufrimiento. El sufrimiento sólo se puede superar a través de la satisfacción, la cual se alcanza supliendo la carencia, “pero frente a un deseo que se satisface quedan al menos diez incumplidos” (Schopenhauer, 2009, p. 117); el deseo que ha sido satisfecho permite que nazcan más, por lo tanto, la obtención de un objeto deseado no sería nunca una fuente de satisfacción duradera, “sino que se asemeja a la limosna que se echa al mendigo y le permite ir tirando hoy para prorrogar su tormento hasta mañana” (Schopenhauer, 2009, p. 117). Esto implica entonces, un eterno estado de sufrimiento, que es reforzado por la voluntad de vivir en sí misma como sujetos del querer. Aún así, existe un estado que permite al hombre el resarcirse durante un momento de la pena constante, un estado de contemplación pura que detiene la rueda de la esclavitud de la *voluntad* y que permite el conocimiento real de la *idea* (siendo la idea la carga real y completa de significado del objeto percibido, más allá de la recepción sensorial primaria): La experiencia de lo sublime. Esta experiencia se obtendría a través de la interacción con la tragedia, tanto propia como ajena. Para Schopenhauer, la tragedia propia sería la negación del yo en la interrupción de la voluntad; la suposición y el conocimiento de que en un momento

trágico todo evento u objeto externo a la tragedia dejaría de importar, permitiendo la observación del suceso desde una perspectiva “externa” al Yo, en un detenimiento de voluntad y de tiempo, en el que no se halla ya sentido en prolongar la existencia, como una renuncia contemplativa ante lo inevitable. En cuanto a la tragedia ajena, el conocimiento de que no se es partícipe del hecho, ni se es quien lo padece, permite constituir una conciencia del hecho desde la ausencia del Yo en el evento trágico, pues la perspectiva de quien observa y quien padece se funden (al entender la posición de quien padece), por lo que se alcanza una desarticulación de la voluntad individual para convertirse en una voluntad general. Esta interrupción de la voluntad desde la observación de la tragedia ajena se relaciona estrechamente con el concepto de mirada desinteresada de Kant, que permite el enfrentamiento con la entidad destructora al estar desde una posición que no compromete al observador: “The tragic is analogous to the dynamical sublime: it elevates consciousness above the will, to the point of pure knowledge, to the point of opposition against the will” (Trigg, 2004, p. 176); la interrupción de la voluntad, o la oposición hacia la misma, desataría una sensación de placer desde el detenimiento de la querencia eterna de la voluntad, y desde la pérdida del Yo como factor relevante en la búsqueda de preservación de la existencia, ya sea desde el padecimiento real y consciente de la tragedia, o desde la observación de la tragedia ajena:

To a soul already debased by the infliction of torment, the simple ravages of despair have supplanted the sublimity of tragedy. Sublimity is therefore a kind of distant proximity that owes itself to the degree of resignation that consciousness dares to invoke (Trigg, 2004, p. 175).

Si con Burke la sublimidad adquiere los caracteres de oscuridad, terror y fealdad, con Kant y Schopenhauer se acerca a la idea de resignación impuesta por el enfrentamiento a estos

caracteres, en Kant desde el reconocimiento de la fuerza o magnitud inclemente de lo que se observa, y en Schopenhauer desde el padecimiento de esta fuerza, propio o ajeno.

Estas aproximaciones teóricas del concepto de lo sublime acaban generando una confusión estética respecto a la representación visual del término; para Longino, lo sublime se desarrollaba en su máxima capacidad a través del lenguaje, por lo que lo pictórico no alcanzaba a satisfacer completamente las condiciones de lo sublime; para Burke, el arte pictórico (que hasta ese momento tenía una aproximación totalmente figurativa), no podía representar lo indeterminado, lo inefable; para Kant y Schopenhauer implicaba teóricamente una interacción directa con el mundo y sus peligros. Mientras que, Jean-François Lyotard, en su obra *Lo inhumano*, exploraría el significado de lo sublime a través de las obras del expresionista abstracto Barnett Newman, y su declaración “Lo sublime es ahora” (Newman, 1948). Para Lyotard, Newman alcanzaría con sus obras la evocación máxima de lo sublime, pues “Newman toma la idea Kantiana de que, si bien lo infinito no es representable, es “evocable”, y el cómo de esta evocación radica en la evasión figurativa que plantea Newman en su arte.” (Ramírez, 2021, p. 41). La noción de sublime que trata Barnett Newman alude a la existencia de la obra, más allá de su significado, la pura materialidad como acontecimiento sublime más allá de las cualidades pictóricas de la obra; esta idea de acontecimiento implicaría la participación del tiempo en la experiencia estética: un antes, un ahora (o *now*) y un después; lo sublime sería posible únicamente en el ahora, la obra será sublime cuando suceda. Recuerda esto a H.-G. Gadamer cuando dice que el artista es un “descubridor de lo todavía no visto; aun más, inventor de lo que todavía no ha sido nunca, de lo que a través de él entra en la realidad del ser” (Gadamer, 1998, p. 243), siendo la obra la forma de presentar el ahora, haciendo que lo sublime ocurra. Para comprender esta asociación, habría que volver al concepto de *voluntad* de Schopenhauer, en el que lo sublime se daría únicamente en ausencia de voluntad, pues es el momento en el que se puede alcanzar el placer o el

conocimiento en la tragedia; de ese mismo modo es que Lyotard se acerca a lo sublime como el *ahora*, un acontecimiento que irrumpe e interrumpe todo lo demás: la idea del ahora es inimaginable, no es un concepto que pueda ser abordado por la conciencia pues el acercamiento intelectual al mismo tendría que partir de lo que ya fue, del antes; sólo olvidándose del ahora puede el observador experimentar lo sublime:

El *now* de Newman, *now* a secas, es desconocido para la conciencia, que no puede constituirlo. Es más bien lo que la desampara, la destituye, lo que aquélla no logra pensar e incluso lo que olvida para constituirse a sí misma. Lo que no llegamos a pensar es que algo sucede. O más bien, y más simplemente: que sucede (Lyotard, 1988, p. 96).

Aquí Lyotard plantea que, al igual que en el caso de Schopenhauer, lo sublime puede darse únicamente cuando el observador queda absorto en la intuición, “La experiencia sublime es sublime justamente por la incapacidad de ser pensada, pues el ahora, o bien el suceder, es lo que no llegamos a pensar” (Ramírez, 2021, p. 42). Lo sublime es entonces la interrupción de la rueda continua de la conciencia, ya sea desde el detenimiento de la voluntad o el desasimiento del presente; algo inconcebible hasta que ocurre, no existe hasta que se desvela, es un enfrentamiento del autor con la obra basado en el desconocimiento, estando siempre la latente posibilidad de que “no suceda nada”, saltando así al vacío de la creación pictórica. A raíz de esta percepción de la obra como búsqueda del suceder, la apreciación de los valores técnicos serían reemplazados por la emocionalidad, la sensación que la obra acaba dejando en el observador. La técnica deja de ser el fin de las artes y se convierte en una mera herramienta transitoria que permite experimentar el arte y las emociones que evoca, un grano de arena en el desierto del suceso:

Newman rompe con la elocuencia del arte romántico, pero no rechaza su misión fundamental, que es que la expresión pictórica u otra sea testigo de lo inexpresable.

Lo inexpresable no reside en un allá lejos, otro mundo, otro tiempo, sino en esto: que suceda (algo). En la determinación del arte pictórico, lo indeterminado, el “sucede”, es el color, el cuadro. El color, el cuadro, en tanto que ocurrencia, acontecimiento, no son expresables, y es esto lo que él tiene que testimoniar (Lyotard, 1988, p. 98).

Utilizando, al igual que Newman, el color como punto de partida de la expresión, Mark Rothko haría una aproximación pictórica “que busca un contenido esencial y eminentemente trágico porque solo así puede comunicar aquellas verdades que nos atañen a todos.” (Cañadas, 2017, p. 171). Esta aproximación se haría desde la abstracción absoluta, buscando proyectar la emoción a cabalidad en el campo sensible. En la obra de Rothko, lo sublime se haría presente desde la reducción de todos los elementos sobrantes en una obra hasta llegar a su esencia misma, lo que invitaría a analizarla a profundidad, extraer la información “a la fuerza”, siendo observador quien que hace de la obra lo que ésta le dice. Esta reducción de elementos parecería encajar dentro de la perspectiva de lo sublime de Lyotard:

Los elementos plásticos que se conjugan ahora, siendo los únicos que se alían en el lienzo, son llevados a una aparente depuración, como si su poder real estuviera en su presencia misma, sin necesidad de darles un alcance mayor por efectos demasiado obvios, demasiado buscados (Cañadas, 2017, p. 185).

Esta presencia se asemejaría al ahora de Lyotard, al suceso, rehuyendo de todo aquello que es realmente ajeno a la pintura hasta alcanzar la expresión pura y absoluta de la misma. Lo simple sería lo puro, y lo puro sería lo sublime en un encuentro totalmente inesperado, tanto del artista con su obra como del observador, y este encuentro inesperado hablaría de lo sublime como causa (en lo fortuito), y a su vez, como consecuencia o como lo causado por el encuentro al suceder.

De este modo, lo sublime empieza a adquirir varias características de sensación y evocación, tanto en el terror, la oscuridad y la fealdad, como en el enfrentamiento a entidades

superlativas, irrepresentables o indefinidas en la oscuridad, con el poder de interrumpir la voluntad y la conciencia del presente; lo más grande y lo más terrorífico, la luz y la oscuridad, el claroscuro aparenta ser el hogar más completo para dar origen a lo sublime, y de esta oscuridad empieza a surgir un valor cognoscente relevante: no sólo implica ausencia y desconocimiento, sino ocultación, un velo, la morada de las pesadillas, de lo irracional, lo terrorífico. Las sombras evocan, definen mentalmente lo indefinido por las formas, necesitan del observador para que sus obsesiones se proyecten, salgan de las sombras de la obra y vuelvan al interior del observador, puesto que estas cargan con muchísimo más significado del que aparentan en un principio. Ibata (2010) utilizaría la obra e imaginario del pintor romántico William Blake, un artista cuya lucha consistía en que no conseguía proyectar su imaginación a cabalidad en el campo sensible. Ibata utiliza esta dificultad de Blake para tratar el tipo de elementos y evoluciones que revelan la búsqueda prima de lo sublime, la de representar lo irrepresentable:

If one sees it as a process, an endeavour to convey vision in sensible form, to match execution with invention, then it becomes clear that the sublime is not to be found in vision itself, but in the artist's struggle to capture vision; not in a transcendental realm but in the reality of artistic production (p. 40).

Puede entonces tomarse lo sublime como una relación bidireccional, tanto del artista en su intento –probablemente fallido– de representación de lo sublime, y en el espectador en su enfrentamiento con la obra. Estas cuestiones de irrepresentabilidad, horror y oscuridad empiezan a acercar a lo sublime y lo grotesco poco a poco, semejante un juego pictórico que presenta al claroscuro como el contenedor magno de ambas categorías, desde el tratamiento del paisaje sublevado, hasta la realidad cárnica y psicológica del ser humano, “A ello hay que añadir la potencialidad que detenta el lado oscuro del continuo claroscuro, que ha sido, es y

será, aquel lugar inquietante donde habitan los irracionales humanos.” (Martínez, 1996, p. 18).

### **Lo Siniestro**

Hegel intentaría suprimir toda cualidad negativa en lo sublime para unificar el término con lo bello. De esta separación de acepciones surgiría lo siniestro, un concepto que adoptaría las características de ocultación e irrepresentabilidad que poseía lo sublime fuera de la teoría Hegeliana. Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro* establecería una relación interesante entre lo bello como concepto unificado con lo sublime –separado de sus acepciones negativas– de Hegel, y lo siniestro, que, como se verá, guardaría estrecha relación con las nociones de grotesco y de sublime tratadas hasta este momento. Trías expondría lo siniestro como una categoría estética que condiciona y limita lo bello, pero cuya manifestación sería a través de no-manifestarse, es decir, lo siniestro se daría como concepto de conocimiento implícito, nunca hecho explícito, generando conciencia de su presencia y sirviendo así como ingrediente excelso de “la magia y el misterio” de la obra artística. Trías plantearía esta interrelación de conceptos a partir de dos aforismos, de Schelling y Rilke:

“Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar.”

Rainer Marie Rilke

“Lo siniestro (Das Unheimliche) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.”

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling

De esta manera, lo siniestro constituiría aquello terrible e insoportable que sucedería de lo bello y que, de revelarse, produciría de inmediato “la ruptura del efecto estético” para Trías. Con esto, es necesaria a su vez una delimitación de lo bello –tarea clásica de la estética– que, si con Kant lograba limitarse a través de lo sublime como experiencia estética, con Hegel se unificaría como una sola categoría. Para esta unificación, la belleza debía librarse de toda

connotación negativa que provenía de lo sublime para ahora extenderse en una categoría aparte: Lo siniestro; esto implicaría que ahora lo bello puro se vería delimitado por el sentimiento de lo siniestro (antes parte de lo sublime).

Freud, en su ensayo Lo siniestro, daría una definición de lo siniestro a través de *das Unheimliche*, un término alemán que no alcanza a ser abarcado en su totalidad con la traducción Siniestro; parte de pensar en la palabra como antónimo de *Heimlich* y *Heimisch*: “íntimo, secreto” y “familiar, hogareño, doméstico” respectivamente. Freud ve *Unheimliche* como antónimo más de *Heimlich* que de *Heimisch*, pues si bien considera que *das Unheimliche* revela algo secreto o –como la definición de Schelling– que debe estar oculto, lo hace desde el campo de lo cercano, de aquello que conocemos y se nos hace familiar, “sería aquella suerte de sensación de espantoso que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 2021, p. 3072). Y, tras revelarse, sí llegaría a contradecir lo *Heimisch*, pues empieza a evocar lo incómodo, inquietante, extraño e inhóspito, dejando atrás cualquier atisbo de cercanía y familiaridad.

Con esto puede observarse similitudes con lo grotesco en tanto que muestra situaciones y características –generalmente oscuras– de la realidad, en este caso sin éstas presentarse de manera explícita ni querer ser desveladas. Trías resumiría las aproximaciones factuales de Freud, en las que se hace presente lo siniestro, en seis situaciones:

1. El cruce con un individuo siniestro, que carga “el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia” como algo contagiable.
2. El sujeto siniestro como doble y extensión del Yo, la idea de encontrarse a alguien con quien se comparte la apariencia física y la supuesta identidad:

Con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas.... Uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que

pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo.

(Freud, 2021, p. 3083).

3. La duda de si un ser animado está vivo, o si un ser sin vida está animado de alguna manera, esto genera un vínculo entre lo misterioso y lo familiar, desde los objetos que reconocemos y con los que convivimos, y en la apariencia humana, cercana. Un vínculo entre lo humano y lo inhumano, por lo que a su vez, es contradictorio y extraordinario.
4. El retorno situacional o el deja-vu: Situaciones que se repiten de manera idéntica, ineludible, como una condena que causa sensaciones de horror, fatalidad y destino, un destino determinado.
5. Imágenes relacionadas con amputaciones, descuartizamientos y lesiones a partes fundamentales del cuerpo humano. Genera mayor inquietud en tanto el ser despedazado aparenta ser un ser vivo sin serlo, o si las partes del cuerpo cobran vida por su cuenta.
6. La realización absoluta de un deseo oculto. El ver materializadas completamente las más íntimas fantasías puede conllevar la realización de lo prohibido, pues la intimidad permite al individuo imaginar sin márgenes morales. Existe entonces una querencia y un temor, “En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. Lo fantástico encarnado: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro.” (Trías, 2006, p. 11).

Eugenio concluiría en que lo siniestro tiene que existir sin acabar de mostrarse, que su presencia ha de ser algo connotado pero nunca material, pues consideraría que traspasar ese límite destruiría el efecto estético. Para esto, formularía tres hipótesis que permiten que lo siniestro ocurra:

Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo. La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos. (Trías, 2006, p. 15)

Según esto, la idea de un velo presente en todo momento, una cortina que esconde lo insoportable, lo repugnante, lo escatológico y lo sanguinolento es lo que mantiene aún la categorización estética o delimitación de lo bello, pues es lo único que posibilita que se desarrolle una “mirada desinteresada”, tal y como lo planteaba Kant.

Aún así, la exteriorización de aquello que se esconde en lo siniestro no obstaculiza verdaderamente el efecto estético si nos libramos del limitante de la belleza; la experiencia estética puede suceder de manera insobornable si el objeto de estudio lo suscita, y puede prescindir en cualquier momento del marco categórico de lo bello. Aquello que tanto se teme y rehúye tras el velo protector –aún bello– de lo siniestro, no es más que lo grotesco manifestándose: la revelación directa de aquello que “debía permanecer oculto” de Schelling, la formulación matérica (visual o literaria) de los impulsos, deseos y temores de Freud, y lo insoportable en lo repugnante, escatológico y sanguinolento de Trías, que acaban mostrándose a través de lo grotesco como conexión magna con una condición humana desesperada, una realidad fatídica e inevitable de la existencia.

### **Lo Grotesco es lo Sublime**

Hasta ahora se han hecho evidentes algunas semejanzas entre las definiciones tratadas de lo grotesco, lo sublime y lo siniestro. Estas semejanzas empiezan a indicar una estrecha relación entre las categorías, tanto en su aproximación representativa y técnica (en el uso del claroscuro, el grabado y otras técnicas pictóricas), como en su desarrollo emocional.

Lo grotesco, entonces, sería la representación visual o literal de las consideraciones existenciales, generalmente negativas, del hombre. A través de ello la vida se presenta como una amalgama de sinsentidos, dolores, horrores e inmundicias que no quieren ser reconocidas ni admitidas aunque les sean familiares a todos los que comparten la especie. Alude a realidades que pretenden ser escondidas y generan en el observador auténtico horror e incomodidad al recordar que también hacen parte de él y de su contexto; son, aunque deformadas y poco reconocibles, elementos verdaderamente familiares de la realidad visible y no visible.

La sátira en lo grotesco se da como una cínica aproximación de mofa a las actitudes, conflictos internos y devenires ineludibles del destino que hacen que la condición humana sea una pequeñez risible y despreciable. Lo grotesco hace que el hombre tenga que reconsiderar su auto-dignificación y auto-sacralización histórica nacidas de su condición de ser consciente, para aterrizar en la realidad en la que toda entidad tangible comparte espacio y destino con él, no sólo desde las características físicas propuestas por las representaciones grotescas de fusión, sino desde la verdad indeleble que se esconde tras la técnica. A raíz de esto, surge una suerte de rechazo hacia las características representativas de lo grotesco en su deformación, distorsión y, en ocasiones, ridiculez, pues el observador no quiere admitir que aquello que observa no es más que un reflejo de lo que él es, más aún cuando identifica de entre la amalgama de figuras amorfas los verdaderos horrores que habitan en su mente, que nacen de él y son simplemente llamados o evocados por el trabajo del artista. Lo grotesco va más allá de lo siniestro, es a lo que se enfrenta el observador cuando se revela aquello que debía permanecer oculto. Lo siniestro pareciese ser la puerta de entrada de la verdad insoportable de lo grotesco; si en lo siniestro de Freud un descuartizamiento se enunciaba con la utilización de un ser inerte, inanimado o artificial, en lo grotesco se evidenciaría en su explicitud, no como una búsqueda morbosa de enseñar las entrañas cárnicas del hombre, sino

como un choque de realidad grotesco, un recordatorio de la naturaleza orgánica del hombre, sin ningún tipo de escisión del alma ni del espíritu, sin bondades ni virtudes, sino del cuerpo como pasto para los gusanos, siendo ésta relación cíclica vital algo tan ridículo, que la comicidad ya estaría implícita en la mera existencia del ser.

Lo sublime, más allá de un tipo de representación, aludiría a la emoción misma que implica el observar elementos que consiguen evocarla. Es la emoción máxima de terror, desconcierto y angustia alcanzados en la experiencia estética; nace del contraste de la infinitud y la insignificancia. Lo sublime necesita una disposición y entrega considerable en la observación, se da en el momento en que la mente se detiene en su mecanización del día a día y se sumerge durante un lapsus en la verdadera apreciación artística y, en ella, el observador se enfrenta contra una grandeza que le domina y le aterra. El enfrentamiento con la grandeza se da sólo desde un punto de seguridad, desde allí, el observador compara la fuerza inclemente de la naturaleza contra su pequeñez e insignificancia, y se erige vencedor como dominante de su horror al salir ileso de tal contienda.

Victor Hugo, en el prefacio de *Cromwell*, interrelacionaría lo grotesco y lo sublime como opuestos, siendo, de alguna manera, una mezcla claroscuro que ha de ser usada de forma armónica para llegar a la belleza: la tragedia en lo sublime y la comedia en lo grotesco, lo espiritual en lo sublime y lo humano en lo grotesco:

Porque si lo sublime –a diferencia de lo bello– pone sus vistas en un mundo más alto y sobrehumano, en el ridículo y la distorsión y en lo monstruoso y terrorífico de lo grotesco se nos abren por el contrario las puertas de un mundo inhumano de lo nocturno y el abismo (Kayser, 2010, p. 82).

Hablaríamos entonces de aproximaciones que difieren en su origen pero que se asemejan en su profundidad y emoción; ya se vio cómo lo sublime y lo grotesco acaban en el abismo de lo desconocido, lo terrorífico y lo inquietante. Para Victor Hugo, la aproximación cómica de lo

grotesco es lo que impide que éste se relacione con las cualidades altivas y divinas de lo sublime, y deba quedarse estancado en el factor mundano de las desgracias humanas, para ser un simple contraste que posibilite lo sublime pues “mientras que lo sublime representa el alma tal como ella es, purificada por la moral cristiana, lo grotesco representa el papel de la humana estupidez.” (Hugo, 1999).

Esta dicotomía establecida desde la aproximación sobrehumana e inhumana, permite relacionar dos líneas distantes que se cruzan en la posibilidad cognoscente del observador, en su emoción y sentimiento; sobre la relación de luz y oscuridad, por ejemplo, Burke reconoce en ambas la posibilidad evocativa: “así son dos ideas tan opuestas como se pueden imaginar reconciliadas en sus respectivos extremos; y ambas, pese a su naturaleza opuesta, compiten en la producción de lo sublime” (Burke, 1987, p. 60). De esta manera, podría pensarse que el sentimiento último de ambas aproximaciones se ajustaría en uno solo: Lo sublime.

Podría pensarse que el efecto cómico de lo grotesco, tal y como planteaba Victor Hugo, sería el factor diferenciador con respecto a lo sublime: la fealdad en la representación, pero al mismo tiempo, podría decirse incluso que es este factor cómico el que recupera la belleza en lo grotesco, y vuelve a encaminarlo en la línea de semejanza representativa de lo sublime. Karl Rosenkranz en la *Estética de lo feo* contemplaba la transición de lo bello y lo feo a través de lo cómico como aporte de la filosofía alemana “lo bello se pasa a lo cómico a través de lo feo” (Rosenkranz, 1999, p. 23). Se da una negación de lo bello a través de lo feo, pero una negación de lo feo a través de lo cómico, por lo que la belleza vuelve a resurgir, “por lo que lo cómico es lo no feo de lo feo” (González, 2018, p. 42). Este juego de negaciones refuerza la comedia, pero a su vez, “cabe descubrir en la fealdad un diferente grado de belleza o de placer” (Martínez, 1996, p. 4). Curiosamente, dentro de lo feo y lo cómico, Rosenkranz encontraría distintas variaciones o posibilidades: En lo feo, aparecería lo vulgar (lo mezquino, lo débil y lo vil), lo repugnante (lo tosco, lo muerto, lo horrible) y la

caricatura. Mientras que, en lo cómico, encontraría lo ingenuo, lo jocoso (lo grotesco, lo burlesco vacío, lo barroco) y lo chistoso. De esto se infiere que lo grotesco no está necesariamente asociado a lo feo, sino que, en realidad, hace parte de lo cómico, esto es, lo no feo de lo feo, el factor que embellece la desgracia, que retira lo feo de la triste condición humana, algo que se podría decir, a su vez, de lo sublime. La limitación que aparentaba imponer la comedia sería en realidad un impulso que regresaría el factor bello en lo grotesco, y que permitiría abordar las penas más hondas del observador desde un giro satírico ahora embellecido.

¿Cómo resulta entonces, que lo grotesco sea lo sublime? Con el acercamiento que hace Trías de lo siniestro, da a entender que asigna este término a aquello a lo que Hegel despojó de lo sublime: todo atisbo de connotación negativa que se ocultase tras el velo de lo bello. Trías utilizaría entonces la postura de Freud relacionada a lo inquietante que se esconde en lo familiar, la contradicción constante de lo sublime en el juego de la belleza y la tragedia, con la intencionalidad de atribuir factores antes pertenecientes a lo sublime a lo ahora llamado siniestro, “Freud asocia entonces lo siniestro, como Burke lo sublime, no sólo al silencio, la soledad y la oscuridad, sino, sobre todo, a la presencia larvada de la muerte” (Mollá, 1989, p. 132). Lo siniestro es entonces un nuevo nombre dado a la experiencia de lo sublime que, con la comodidad y extensión de un nuevo término, se permitió adquirir nuevas connotaciones y relaciones de negatividad, que no consiguieron, igualmente, imponer la perspectiva Hegeliana de lo sublime: “ese raro sentimiento ominoso que Freud extrae de la literatura del siglo XIX. Lo Unheimlich, como experiencia contradictoria y sublime.” (Delmar y Elizalde, 2020, p. 58). Este nuevo término, al permitir la adquisición de nuevas connotaciones sin la atadura de la filosofía romántica, permitió a Freud sumergirse en las posibilidades del horror y el dolor más álgidas de la experiencia estética, algo que, hasta ese momento, había sido enunciado sólo por Burke desde lo sublime. En este sentido, se

encontraba lo siniestro ante una limitante y es que, aquello que lo sublime revela, lo siniestro puede sólo enunciarlo pues, al revelarse “destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo.” (Trías, 2006, p. 15). Por lo tanto, aunque “Lo siniestro deviene entonces en categoría estética central de la modernidad, abriendo la puerta de par en par a lo terrorífico que la teoría de lo Sublime había entreabierto.” (Mollá, 1989, p. 148) en realidad sólo conseguía entrecerrar aún más la puerta al potenciar el miedo influido por lo que se ocultaba detrás de ella.

Al igual que lo sublime, lo grotesco había evolucionado al punto de abarcar y proyectar las condiciones más oscuras y terroríficas de la existencia humana, al punto de entremezclarse con las intenciones de lo siniestro:

“Kayser señala que la mezcla de lo sublime y lo grotesco que propone Hugo, no puede ser sino lo siniestro, en tanto que "contraste no disoluble, que no puede ser". El hecho de que se muestre tal simultaneidad inconciliable tiene, entonces, "algo de diabólico, ya que destruye los órdenes y abre un abismo allí donde seguramente pensábamos ir".” (Mollá, 1989, p. 144).

¿Es entonces lo siniestro el punto de encuentro de lo sublime y lo grotesco? Podría serlo para Kayser, pero como se ha visto, lo siniestro no es más que una recategorización de lo que anteriormente se consideraba sublime, y que funcionaría más como punto de partida que como destino de la experiencia estética. Por lo tanto, lo siniestro podría ser un cruce entre ambas categorías pero no en las emociones evocadas, sino más bien, ser tomado como la categorización pictórica y matérica que permite lo grotesco y lo sublime, que hace que se crucen en su presencia en tanto que es el velo material que enuncia pero esconde aquello que debe permanecer oculto (lo sublime y lo grotesco).

Hasta ahora, lo sublime y lo grotesco pueden ser asociados en relación a ser el fin de lo siniestro y en sus cargas de oscuridad en la conciencia del observador; en lo siniestro

—antes sublime—, hay una sensación de extrañeza e inquietud que parte de lo que se nos es familiar: la vida misma. Esto se asemeja en gran medida a los acercamientos grotescos de Kubin, Weber y Ensor, pero sin el componente irónico y satírico de lo grotesco. La realidad es, que dentro de la experiencia sublime se hace necesaria la ironía, “Irony, like sublimity and tragedy, involves a necessary standing-outside-of-oneself.” (Trigg, 2004, p. 176). El ironista es quien puede controlar su *voluntad* en la apreciación de la obra, para abordarla sin miramientos ni consideraciones de las posibles consecuencias, “The ironist is hence sufficiently self-assured to concede to tragedy and absurdity without fear of self-dissolution.” (Trigg, 2004, p. 176). Se evidencia entonces que la postura de disposición ante el enfrentamiento de la tragedia debe hacerse con la misma postura del ironista, la misma aplicable para lo grotesco en su entendimiento.

Otro factor relevante en la producción de ambas categorías, que podría conformar una diferenciación, sería a través del claroscuro como una herramienta constante en la evocación de lo sublime. Pero, del mismo modo, ya se estableció que la aproximación del lápiz y el grabado en su función de blanco y negro es a su vez la herramienta prima de lo grotesco; sobre los grabados de Goya, Baudelaire explicaba que “la luz y las tinieblas se unen a través de estos grotescos horrores” (Baudelaire, 1988a, p. 208), por lo que el claroscuro no sería un factor diferencial determinante. ¿Es entonces el acercamiento de lo feo lo que llega a diferenciar estas dos categorías? Si bien la aproximación más frecuente de lo sublime suele estar acompañada de la belleza, obras sublimes como *La pesadilla* de Füssli involucran a su vez criaturas horribles más pertenecientes a lo grotesco en su fealdad. Lo grotesco alcanza la belleza desde la comicidad de su fealdad, y lo sublime alcanza la fealdad en cuanto a la revelación de los monstruos que oculta la oscuridad, “Lo sublime es aquello que carece de representación a través de la facultad racional y por eso arroba, produce miedo, asombro, admiración o terror.” (Delmar y Elizalde, 2020, p. 95.) Esta definición de lo sublime podría

extrapolarse de esta misma manera con respecto a lo grotesco: “Lo grotesco es aquello que carece de representación a través de la facultad racional y por eso arroba, produce miedo, asombro, admiración o terror”. En ambos casos es aquello que la materialidad no alcanza a formalizar, aunque sea el punto de partida, la puerta entreabierta de lo siniestro que empieza a separar al hombre de su *voluntad* y lo regresa a su naturaleza más esencial. Aún así, es evidente y observable que el acercamiento visual de ambas categorías puede diferir; lo sublime sigue siendo presentado como algo bello, que pretende desarrollarse profundamente en la mente del observador, mientras que lo grotesco desde el principio se presenta de una forma más “repelente”, más directa, pero que acaba por desarrollarse igual que lo sublime. Podría decirse que ambas categorías pueden partir de puntos distintos en lo siniestro, pero acaban en el mismo sitio de lo sublime.

El artista chileno Marco Evaristi realizó en el 2000 una instalación en el museo Trapholt llamada *Helena & El Pescador*, que consistió en situar 10 licuadoras en una sala de exposición; cada licuadora, conectada y llena de agua, poseía un pez dorado vivo en su interior. Los botones de acción de las licuadoras estaban a disposición de todos los asistentes a la exposición para que, quien lo deseara, pudiese desintegrar a cualquier pez a su antojo; Evaristi, por su parte, no alentó a ningún visitante a encender ninguna licuadora, todo estaba a disposición de los asistentes. Los medios, en cambio, tras el primer accionar de una de las máquinas, empezaron a animar a los demás visitantes a que presionaran los botones, para así causar más revuelo y repercusión. La intención de la obra era evidenciar 3 arquetipos de personalidad circundantes a la misma: el sádico, el voyeur y el moralista. El sádico, sería aquel que presionaría el botón para satisfacer su morbosa curiosidad. El voyeur, sería aquél que observa morbosa y detenidamente el suceso, en este caso, los medios. Y, por último, el moralista sería todo aquél que cuestionase la mera presencia de los peces en las licuadoras y el acto en su totalidad. Si se extrapola al contexto de lo sublime y lo grotesco, se puede

evidenciar el complejo de dios materializado en la posibilidad de tomar una vida con sólo apretar un botón, rozando la divinidad poderosa y la bajeza morbosa del hombre, donde el sádico es quien propicia la tragedia, el voyeur quien absorbo de su *voluntad* satisface una necesidad interna en el estar ajeno a la tragedia pero haciéndose partícipe de la misma, y el moralista, desde su posición de seguridad, es quien genera un juicio de moral con el que se ve superior, dominante sobre una tragedia que él, por supuesto, jamás ocasionaría.

Más interesante aún sería el planteamiento de su obra FIVE2TWELVE, nunca llevada a cabo. Ésta elevaba aún más el diálogo de sacralización del cuerpo humano a la vez que ponía a prueba nuevamente el complejo divino del hombre. Consistía en utilizar el cuerpo del prisionero –condenado a pena de muerte– número 000800 de la prisión Huntsville Unit: Gene Hathorn. La intención era utilizar su cuerpo para procesarlo, liofilizarlo y disponerlo en una galería para que sirviese de alimento para los peces de mano de los visitantes (concientes de todo el suceso). El título, FIVE2TWELVE o Cinco para las doce, haría alusión a que Hathorn, en sus 24 años condenado, sentía que cada día que pasaba en la prisión faltaban cinco para las doce, es decir, para su momento de morir. Los resultados que se podrían haber alcanzado son inciertos, pues la pena de muerte fue revocada y la obra nunca se llevó a cabo. Aún así, es posible inferir diálogos que se podrían haber producido: El valor del cuerpo humano sobre la vida de otro animal, el posible revuelo causado por la objetización del ser humano (aún siendo éste ya reificado en la prisión), la ironía en el respeto a la dignidad del cuerpo de un hombre que asesinó a su familia, y, por supuesto, la posibilidad de decidir sobre el suceso como máxima muestra de poder.

Lo grotesco y lo sublime se presentan entonces en la experiencia cognitiva como un acercamiento a la realidad humana en su conjunto, a su fragilidad e insignificancia, la inclusión de un todo, los extremos y los matices; ese cruce categórico inseparable es la unidad máxima de la creación artística, la elevación y la profundidad sondadas en un mismo

elemento, es “ese que percibe con mirada inconvulsa los inasequibles contrastes y es capaz de expresarlos y expresar lo que nunca debiera ser expresado: la coloreada y florida vestimenta de los... guillotinos.” (Kayser, 2010, p. 83).

## **Bibliografía**

- Baudelaire, C. (1988a). *Curiosidades estéticas*. Ediciones Júcar.
- Baudelaire, C. (1988b). *Lo cómico y la caricatura*. La Balsa de la Medusa.
- Bermúdez, J. (28 de Octubre de 2007). *ACLARACIÓN TEMA HABACUC*. Río Revuelto.  
<http://www.riorevuelto.net/2007/10/aclaracin-tema-habacuc.html>
- Bisignano, I. (2022). La Marginación de lo sublime en la estética hegeliana. *Síntesis*, (12), 15–26. Recuperado a partir de  
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/37019>
- Borràs, M. (14 de Febrero de 1989). El fin de la movida. *LA VANGUARDIA*.
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos. (Trabajo original publicado en 1757)
- Cañadas, H. (2017). Visiones del alma: De lo sublime a lo "numinoso" en la obra de Mark Rothko. Universitat Pompeu Fabra. Departament d'Humanitats.  
<http://hdl.handle.net/10803/456045>
- Delmar, F., Elizalde, L. (2020). *Lo sublime contemporáneo*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Evaristti, M. (2008). *FIVE2TWELVE*. Evaristi Studios.  
<https://www.evaristti.com/five2twelve-1>
- Evaristti, M. (2001). *Helena & El Pescador*. Evaristi Studios.  
<https://www.evaristti.com/helena-el-pescador-1>
- Freud, S. (2021). Lo siniestro. En J Numhauser (Ed.), *Obras Completas* (pp. 3071-3098). MINERD. Biblioteca Virtual.
- Gadamer, H.-G. (1998). Del enmudecer del cuadro. En J. I. Luca de Tena (Ed.), *Estética y Hermenéutica* (2ª ed.) (pp. 235-243). Tecnos.

- Gennari-Santori, F. (2015). Images in the Piazza: The Destruction of a Work by Maurizio Cattelan (Milan, May 2004). *Change Over Time* 5(1), 78-94.  
<https://doi.org/10.1353/cot.2015.0009>.
- González, B. (2003). Lo sublime hecho carne: la representación estética de la criatura en Frankenstein. *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, 179-192.
- González, R. (2018). *Lo bello y lo grotesco. La dialéctica entre los opuestos en los Caprichos de Goya*. Sevilla, España: Centro asociado de Sevilla.
- Hegel, G. (1989). *Lecciones de Estética*. Edicions 62.
- Hoffmann, E. (1817). *El hombre de arena*. Fundación Carlos Slim.
- Hugo, V. (1999). Cromwell. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*:  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnv9d4> (Trabajo original publicado en 1827)
- Ibata, H. (2010). William Blake's Visual Sublime: The "Eternal Labours." *European Romantic Review*, 21(1), 29–48. <https://doi.org/10.1080/10509580903556971>
- Kant, I. (1776). *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Librerías de Franco Iruvedra y Antonio Novo. (Trabajo original publicado en 1790)
- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Antonio Machado. (Trabajo original publicado en 1933)
- Lyotard J.-F. (1998). *Lo Inhumano*. Manantial. (Trabajo original publicado en 1988)
- Martínez, J. (1996). *El claroscuro, morada de lo sublime*. Sally Radic (coor.), *A través del claroscuro*, (pp. 84-97). Fundación Bancaja.
- Mollá, A. (1989). *La estética de lo sublime y lo siniestro: de la ilustración al romanticismo*. San Cristóbal, Tenerife, España: Universidad de La Laguna.

- Newman, B. (1948). *The Sublime is Now. Selected Writings and Interviews*. California: University of California Press, 1992., 170-176.
- Pseudo-Longino. (2007). *De lo sublime. ediciones/metales pesados*. (Trabajo original publicado entre siglo I y II d.C)
- Ramírez, J. (2021). *Lo sublime: un concepto clave para analizar la evolución de la sensibilidad contemporánea*. [Tesis de grado de Licenciado en Filosofía] Universidad de Chile.
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Julio Ollero Editor, S.A. (Trabajo original publicado en 1853)
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación*. Gobierno de Jalisco. (Trabajo original publicado en 1818)
- Shelley, M. (2021). *Frankenstein*. Fundación Carlos Slim. (Trabajo original publicado en 1818)
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. ARIEL 3ra edición. (Trabajo original publicado en 1982)
- Trigg, D. (2004). Schopenhauer and the Sublime Pleasure of Tragedy. *Philosophy and Literature* 28(1), 165-179. <https://doi.org/10.1353/phl.2004.0018>.
- Vilar, G. (2000). *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books. (Trabajo original publicado en 1919)
- Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. [EPub] Machado Libros.
- von Hofmannsthal, H. (2001). *Carta de Lord Chandos*. Alba editorial. (Trabajo original publicado en 1902)