Olga C. Estrada Mora

# La estética y lo siniestro (I)

**Summary:** *The aim of this article is to offer to contemporary Aesthetics a study of a theme to which little attention has been paid; the sinister as an resthetic category in the framework of every - day experience.*
*Aesthetics is related not only to art and beauty but also to other categories. I put aside the tradiktional understanding of aesthetic as related only to what is beautiful, harmonious, and pleasant.*

**Resumen:** *El artículo pretende aportar a la estética contemporánea un estudio sobre un tema poco trabajado, lo siniestro como categoría estética, desarrollado dentro de una visión fundada en la experiencia cotidiana.*

*La estética no se relaciona únicamente con el arte y con lo bello, sino que también puede plantear otras categorías. Abandono una idea tradicional de lo estético, referido a lo bello, armonioso y agradable.*

El ser humano es el único ser que reconoce el fenómeno estético. Es un sentimiento que se ha desarrollado conforme el desarrollo cultural de la humanidad.

La imaginación creadora creció conforme al progreso humano, y pudo constituirse en un impulso para el nacimiento de la función simbólica, para explicar lo inexplicable, lo que no se puede solucionar por medio de una sustitución o solución imaginaria, que se sistematiza en magia, mito, religión, arte, ciencia.

Intento reflexionar sobre la posibilidad de la categoría de lo siniestro en la estética, como una experiencia en la que el ser humano se reconoce como parte de la naturaleza, creador de sentimientos y objetos, con los que disfruta o sufre, no sólo como un simple observador de cosas, que se le brindan ya elaboradas, sino como un ser activo, formador y deformador de sí mismo y de lo que le rodea.

La limitación, la unilateralidad que ha sufrido el concepto de estética, referida exclusivamente a lo bello, armonioso y agradable, también nos ha limitado en su aplicación casi exclusivamente al arte, a la búsqueda de una "belleza artística" o simplemente de "lo bello", y a un comportamiento determinado, estático.

La realidad puede ser bella, pero también exhibe un trasfondo en el que encontramos perdidos temas peculiares, estéticos, pero no sólo artísticos, o bellos; que provocan otro tipo de reacción, una apertura mental, y, por qué no, de sensibilidad. Es preciso abandonar ese concepto de estética como estudio de lo bello, armonioso y equilibrado, partir de una definición más abarcadora. Alguien la definía:

"La estética nació un día de una observación y de un apetito de filósofo. Sin duda, este acontecimiento no fue del todo accidental. Era casi inevitable que en su empresa de ataque general a las cosas y de transformación sistemática de cuanto en el espíritu se produce, el filósofo, procediendo de pregunta en respuesta, esforzándose por asimilar y reducir a un tipo de expresión coherente que hay en él, la variedad del conocimiento -encontrarse ciertas cuestiones que no se acomodan ni entre las de la inteligencia pura, ni tampoco en los dominios de la acción ordinaria de los hombres; pero que algo tienen de esos diversos modos y que los combinan tan estrechamente que fue preciso considerarlos aparte de todos los demás temas de estudio, atribuirles un valor y una significación irreductibles y, por lo tanto, crearles un destino, encontrarles una justificación ante la razón, un fin y una necesidad, dentro del plan de un buen sistema del mundo" [1].

Ver por primera vez algo, asombrarse de lo que hasta suele pasar inadvertido para los demás. Este asombro filosófico involucra un asombro

estético, en el que ya no se percibe como cotidianamente se hace, sino que se experimenta un redescubrir, "volver a" aquel asombro del primer encuentro, de la primera experiencia, del primer sentimiento. Este redescubrir supone una intencionalidad, un dirigir la atención a algo especial, o bien, creer que es especial aquello que se contempla, lo que inclina a pensar que no puede ser del todo accidental este asombro estético. Hay estados que escapan a la comprehensión de nuestra razón, que involucran los sentimientos. Quien se manifiesta respecto de lo que le rodea, no solo puede denotar o connotar cosas bellas, armoniosas, equilibradas; también puede incluir otro tipo de sentimientos, en los que existe el desequilibrio, la desmesura, la crueldad, la fealdad, lo negativo. Resulta posible y consecuente incluir lo siniestro en el estudio filosófico de la sensibilidad humana, no sólo ante sus creaciones, sino también ante lo cotidiano, fuente de imaginación.

La estética, al igual que cualquier disciplina, se nutre de la influencia de todas las formas de pensar, sentir, actuar y sufrir del ser humano, se constituye en el seno de una cultura; no es autónoma ni aislada de su contexto.

El signo estético transmite información determinada y construida por una sociedad, sirve para dirigirse a los otros. Cada individuo posee su propia sensibilidad, contenido de su experiencia estética, que en ningún momento se puede desligar de la influencia de lo que lo rodea y, a su vez, la participa a quienes lo rodean.

Los componentes de la estética nunca se han escapado del ser humano; él la descubre y la redescubre. Su actitud frente a lo que observa y crea lo define. En ese definirse actúa sobre el mundo (las cosas, los otros) y viceversa, se "forma", se relaciona.

Se califica desde un ideal, donde la belleza es su única "inquilina". Además, se cree que el arte no se realiza para destacar los defectos humanos, individuales y sociales, sino más bien para disimularlos. El ideal del arte es la belleza, pero lo real del arte puede ser lo bello (entendido como una experiencia -conciencia y sensación- estética agradable, cotidiana o artística, real o fantástica), lo feo (experiencia -conciencia y sensación- estética desagradable pero no límite, cotidiana o artística, real o fantástica), lo sublime (experiencia -conciencia y sensación- estética agradable límite, cotidiana o artística, real o fantástica) y lo siniestro.

"El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito, pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor... Tiene que apropiarse lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y reproduce a su propia imagen, aunque sigue fomentando la posibilidad de lo afirmativo como complicidad con el envilecimiento, fácilmente cambiada en simpatía por lo envilecido [2].

Los ideales son creencias, no necesariamente verdaderas; constituyen una fuerza afectiva. La experiencia es la que legitima o no los ideales en cada tiempo y lugar. El conjunto de categorías culturales establecidas son una fuerza que lucha por nivelarlo todo a su síntesis, el ideal; consecuentemente, el perfeccionamiento social es entendido como producto de la uniformidad; la diferenciación y la originalidad son entonces intolerables.

El modelo, en el arte como en todo, se impone como ideal. Dentro de una misma sociedad existen, simultáneamente varios modelos, sociales, éticos, estéticos. Los experimentamos objetivamente, nos adecuamos al que nos parece mejor, o al que nos lo hacen parecer mejor. La coexistencia de modelos no es pacífica, todos quieren ser únicos, formulando prohibiciones con respecto a los demás, para lograr una fuerte adhesión, un compromiso.

La antigüedad de algunos modelos, y su uso cotidiano, hacen parecer que son naturales, y que su amplitud puede abarcar todas las posibilidades humanas.

Lo normal, lo usual, es seguir el modelo imperante: el ser humano normal sería el "domesticado". La educación ayuda a adaptar las tendencias de la herencia a la mentalidad colectiva; después, las variaciones que se adquieren con el transcurrir de la experiencia pueden darle características diferenciadas a cada uno.

Hay normas con existencia paralela, que presentan intolerancia mutua; se recurre a la norma moral y a la norma intelectual para desautorizar a la competencia. Bajo ella se valora y dentro de ella el sujeto puede tener momentos individualizantes. Sin embargo, hay sujetos singulares, con objetivos diferentes que "olvidan" las reglas, o al menos algunas y provocan la posibilidad de transgredirla.

El ser humano no es absoluto y nada de lo que pueda crear va a serlo; los valores, el arte, la vida. No hay fórmulas finales; en ocasiones, los hilos de los límites son muy delgados.

La exigencia de un respeto extremo puede desembocar en irrespeto, indiferencia, deformación,

decadencia, insatisfacción, en despertar violento. La actuación mecánica, la simetría en las acciones, desencadenan indiferencia, costumbres inadecuadas. Y las costumbres inadecuadas crean seres humanos "ciegos", insensibles, apáticos, conformistas, "sordos". La innovación tiene como característica la ejemplaridad, el deseo de ser imitada para poder fundar una tradición. No todo tiene que variar, ni agotarse en un tiempo determinado; generalmente la variación no se produce por necesidades involuntarias. Lo futuro no borra lo pasado, el presente está cimentado en el pasado.

La imitación también tiene su papel en la formación de la personalidad social; la invención produce la variación, si predomina determina la originalidad; la imitación conservadora se debe juzgar por su función de resistencia al impulso creador. Una humanidad que evoluciona, que amplía sus horizontes, su cosmovisión, no puede tener ideales inmutables, estos más bien tienen que ser perfectibles, con poder de transformación.

La tradición no es necesariamente nociva. Con ella se fundan estilos dentro de los que se puede ser original. Toda tradición ha tenido un principio que logró hacerse imitar, por determinadas circunstancias. La originalidad no es siempre imitable o deseable, ni es suficientemente buena para fundar una tradición. El arte es combinación de libertad y necesidad (generada por el marco social de referencia), es invención y realización, no hay una originalidad completamente original. La búsqueda de una "originalidad original" es inútil; cómo acomodemos lo que nos rodea, es lo que va a dar como resultado algo fuera de lo común, ya sea reafirmado en la tradición o en una idea revolucionaria.

Una creación singular, aun dentro de lo tradicional, sobresale y puede crear tradición. Es ridículo renegar de algo que todos, de una forma u otra, practicamos; acordémonos que hay algunos de los que están contra la tradición, que tienen la tradición de ir en contra de la tradición.

La invención no es sólo del autor; el receptor tiene su porcentaje de libertad y de necesidad frente al autor y su obra. También hay receptores originales y hábiles para captar lo necesario y más allá de eso. Y esos son a los que hay que imitar, como cuando un artista, o alguien que no lo sea, funda una tradición.

Nada ni nadie puede llegar a ser conocido hasta su máxima profundidad; siempre habrá cosas que se queden fuera, detalles desconocidos que la descripción verbal o escrita no llegan a descubrir ni describir. Las causas son complejas, a veces desconocidas; a pesar de la precisión, hasta la ciencia es un "arte" que falla. Las cosas, las obras, hay que tratar de entenderlas, no de imponerles nuestra emotividad, aunque la vida está llena de emociones y la obra está unida a ella; se trata de ampliar nuestro ámbito de comprensión, de entendimiento y sensibilidad, a partir de la búsqueda de "sorpresas" de aquella caja de Pandora llamada arte. Por esto el arte puede tener una lectura simbólica, que expresa y, a la vez, alude contenidos que hay que explorar.

La estética no tiene la rigurosidad de la lógica, ni el "deber ser" de la moral. En ella se conjugan objetividad y subjetividad. Percibimos una cosa con ciertos atributos, que nos llevan, a veces, con anterioridad, a calificarla, generalizarla, someterla y reducirla a un denominador común.

El arte es un acto creador humano, "libre" y convencional, cuya dinámica consiste en abrir posibilidades de acción y cerrar otras. La misma obra crea sus posibilidades a partir de las cuales se crean ámbitos que facilitan la acción, la cual está sometida a posibilidades determinadas que la configuran y ordenan.

La obra de arte impulsa al espectador a concentrarse en ella, en sus características, en su organización interna, sin tener una finalidad determinada, agotada, fuera de sí misma, como cualquier instrumento u objeto cuyo fin es el uso. La obra existe independiente de la variabilidad de sentimientos, se presenta al receptor para que éste la comprenda.

Pero se tiende a enjuiciar "en sí" la obra de arte, excluyendo su origen humano y su exhibición para un público humano. Este alejamiento, deshumanización de los productos humanos, influye en la óptica del que se presenta ante ella, desde el simple espectador hasta el crítico. Hay una "guía" que dirige al crítico y al observador desde antes de que se concrete su enfrentamiento con la obra; la guía de lo bello, satisfacción y placer.

El arte no debe ser un simple objeto, producto de consumo, debe mantener su riqueza, ser revelación, objeto de contemplación.

La contemplación supone "quietud" para captar su objetivo; es un estado de receptividad en el que se observa el objeto como independiente de su receptor, para captarlo sin falsearlo. Este proceso exige una actividad intensa y laboriosa, una toma de posición objetiva que permita una interpretación

activa que interroga, busca, revela, descubre un sentido profundo.

La contemplación implica trabajo, pero no rigidez; se busca, se descubre, entonces se contempla. Se intenta contemplar el sentido de la obra en su propia dinámica, para lo cual hay que rescatarla de su aparente inmovilidad (lo manifiesto). La contemplación profunda, transformación de los medios expresivos, señala el comienzo de la experiencia estética.

Se tiene una idea de arte bello como sinónimo de bueno; que parte del supuesto de que se espera belleza en el arte; aun cuando la obra artística quisiera denunciar una realidad terrible, el espectador que se guía por este sentido unilateral de la estética, la vería "bella", solamente bella. El público en su mayoría, espera vivir un momento de esparcimiento, alejamiento de su dura cotidianidad y va en busca de belleza, de felicidad, de "recreo" en la contemplación (estética, pero en un sentido limitado) de la obra de arte.

Las relaciones que se establecen entre la obra de arte y sus espectadores no son fijas, ni calculadas; varían entre un observador y otro.

Describir formas es fácil, pero recordemos que las obras de arte evocan una experiencia (real o imaginada). A veces las descripciones son falsas, mentirosas, ignoran deliberadamente la emotividad (disposición y capacidad de conmoverse) que debe intervenir en una contemplación integral (sin reducciones) de aquello que se experimenta. Oprimidos por la amargura, el resentimiento, y ante todo, el temor a padecerlos, nos imposibilitamos de sentir espontáneamente el arte, o incluso, cualquier aspecto de la vida. Para captar con mayor profundidad, sin "anestesiar" nuestra sensibilidad, tanto en el arte como en la vida misma, nuestra sensibilidad no puede estrecharse en modelos preformados que limiten esa observación y nos impidan abarcar su riqueza y valor.

La obra de arte debería instigar a vigilar. Es sospechoso, mentiroso, que siendo la vida como es, el arte en su mayoría sea valorado como bello. Al espectador le "venden" la "cara linda" (material, estructural, formal) del arte. No se puede cerrar los ojos a una realidad que a veces es intolerable y desoladora. En el arte, en el lenguaje cotidiano, se "delata" lo que el ser humano experimenta, traduce simbólicamente al artista, a la persona; no creo que obra, artista y realidad sean separables. El producto puede ser bello, feo, siniestro, pero alude a quien lo realiza, resulta de su percepción de la realidad o de su imaginación. Al observar, escuchar las obras, se intuye a una persona, una intención, alguien que nos hace "cómplices" de sus ideas y consecuencias. La obra es un medio con el cual el artista influye en el sentir de sus espectadores, aportándoles una forma de expresión del sentimiento que se comparte o no. Los espectadores, a su vez, influyen en la obra, completándola en sentido; un sentido diferente para cada espectador, más o menos elaborado, que difiere o no del sentido del creador de la obra.

El artista y el espectador (intérprete, comprador, etc.) dependen uno de otro. Descodificamos los mensajes artísticos (simbólicos) conforme una posición determinada, en ocasiones abierta, dispuesta a tratar de entender, aunque no se compartan las ideas y el mensaje del otro. Por otra parte, desde una posición cerrada, en la que cualquier cosa se "entiende" (encierra) bajo "estrictas normas de seguridad".

Cada elemento de la creación artística, por sí mismo y en conjunto, es portador de significación y factor creador de la misma. Puede influir sobre la manera en que el receptor que ha "vivido" auténticamente una determinada obra concibe en adelante la realidad y actúa frente a ella, es un signo evocador. El espectador hace sus "traducciones", interpreta, y ojalá, no solo halle un significado ligado a lo formal.

No se pueden cerrar los ojos a la realidad. El artista tiene que tener claros sus compromisos con el público, la sociedad y consigo mismo porque también deben actuar su libertad de decidir y de crear su "vivencia"; es el autor del orden que aparece en la obra.

El para qué estético es incierto. El concepto del arte se extrae de los cambios históricos; su origen no se puede ubicar normativamente. El arte se interpreta por las variantes, no por las invariantes, su determinación no es intrínseca, lo que no es arte también lo determina. El desarrollo es su formación; su contenido puede ser transitorio.

La obra tiene que tener su sentido, un dominio sobre lo disperso, implícito en sus elementos, poseedores de una fuerza expresiva singular, superior a la que poseerían aisladamente. El elemento técnico se hace dócil al artista y se torna trasparente. La obra es mediatez e inmediatez, el artista asume su obra, hace accesible lo que para la mayoría es inaccesible, revela lo profundo; entonces el arte es dialógico, inmerso en la realidad

envolvente, acoge normas y valores; el artista asume un mundo y lo plasma en ideas y sentimientos, su actitud frente a la vida, en una circunstancia espacio-temporal.

En la obra de arte no se establece una comprensión entre la gente, en cuanto a las cosas (aunque éstas estén representadas en ella), sino en cuanto a una determinada postura frente a las cosas, una postura del ser humano frente a la realidad, no sólo frente a la descrita en la obra.

La falta generalizada de autenticidad, en el arte y el quehacer humano, corresponde a un cierto nivel de "cultura" obtenido en el proceso de socialización, o, por lo menos, el deseo de aparentar que se está dentro del modelo de cultura. Un ser humano que ha vivido deficientemente este proceso de culturalización, guarda algo de autenticidad, a falta de categorías culturales (categorías de pensar, de sentir, de existir) que lo limiten. Así también, quien las conoce a fondo puede colocarse sobre ellas, el proceso de culturalización no lo "aplasta", no permite que desaparezca o se deteriore su ser mismo, su autenticidad (puede ser que la enajenación cultural resulte siniestra).

Las posibilidades de acción se van desarrollando, se abren nuevos panoramas, la libertad brinda opciones nuevas; lo disperso se unifica en una fuerza expresiva única; la novedad, la libertad, lo único, resultan de un auténtico modo de sentir, pensar, querer, producto de asumir la realidad, la tradición, lo dado, de una manera personal, propia, inherente.

El nivel de significado representacional se remite a algo concreto, pero no lo agota. La descripción verbal nos da los detalles de la imagen. En la diferenciación del artista con su receptor, el segundo hace referencias simbólicas a la intención del primero, que podría tener ya una significación pretendida. La significación cambia, pero eso no indica que la obra signifique lo que uno crea que significó. La interpretación del significado da lugar a una afirmación sencilla.

Hay temas adecuados, en contextos concretos. Las imágenes tomadas aisladamente e independientes del contexto no se pueden interpretar correctamente. Las causas son complejas y esquivas para precisar el significado de los símbolos; se encuentran vínculos nuevos e inesperados. Se trata de adaptar el elemento simbólico oculto a la interpretación socio-cultural, a partir de lo ofrecido, rescatar lo latente. El arte no es una evocación ingenua. Cuando ya se ha captado el mensaje genérico se invita a buscar metáforas y símbolos nuevos. Representar, simbolizar, expresar un todo ligado por una visión de mundo particular, enriquecida en lo general.

Hay temas que resultan problemáticos, peligrosos, oscuros, malignos, difíciles de enfrentar; procuramos volvernos inmunes a ellos, pero nos invaden, y se hace necesario explorarlos, aunque el deseo sea condenarlos al olvido (sin olvidarlos). Su recuerdo nos destroza; pero ¿existirían, perdurarían si no existiera el ser humano? Productor y consumidor de casi todo, reflejo de sí mismo, único ser caído y redimido. Víctima y victimario, intolerante, que exige tolerancia. Bello, monstruoso, sublime y siniestro.

E. Trías propone, en su libro *Lo bello y lo siniestro*, la hipótesis de que

"lo siniestro constituye condición y límite de lo bello" [3]

Condición porque no habrá efecto estético sin lo siniestro; y límite porque su presencia destruye el efecto estético.

"... debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado" [4].

A partir de una de las partes del análisis que hizo Kant sobre lo sublime en la *Crítica del Juicio*, despega Trías con su versión de lo siniestro.

De Kant toma la idea de que un sujeto aprehende algo grandioso en cantidad o tamaño, produciéndole la sensación de caos, ilimitación y desorden. Su reacción es de dolor, de inferioridad, hay una amenaza frente a él, su integridad física es amenazada. Reflexiona de inmediato y comprende que físicamente es inferior, pero moralmente superior. Se remueve una Idea de la Razón, idea de la concepción del infinito. El objeto físico nos remite a la idea "racional-moral de infinitud", y el sujeto se concientiza de su superioridad moral frente a la naturaleza.

Lo sublime será un sentimiento ambivalente entre dolor y placer. Un objeto amenazador, que debe ser "contemplado a distancia";[5] un sujeto que siente esa ambivalencia, supera la angustia, pero no por el entendimiento, sino por la Razón.

Luego enriquece E. Trías su hipótesis con la idea de Freud, en la que define lo siniestro como un algo espantoso, angustiante, que se "adhiere" a lo conocido y familiar. Y añade:

"Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo" [6].

Lo bello sí pertenecería a lo familiar, conocido; no iría más allá de las limitaciones humanas.

Ubica el arte entre la presentación real y sensible de lo siniestro, o su representación. Entonces estaría sin estar, se revela sin revelarse, es realidad que revela ficción, la ficción se volverá otra ficción. Jamás se presentará como tal, pero tiene que estar, sin estar; el arte necesita ese elemento vital.

"De ahí que sea pertinente hablar de "velo" y "velo de Maya" para referirse al carácter formal y aparencial de la obra estética. Velo a través de cuya forma ordenada "debe resplandecer el caos"... Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie..." [7].

Todo lo oscuro, digno de temor y asco es lo que está detrás.

En *Lo monstruoso y lo bello*, R. Herra comparte la propuesta de E. Trías en lo que respecta al acto estético.

"consumidor de lo horrendo e invisible. Pero lo bello, ...el bello artefacto del arte, es una realidad artificial, ficcional, sustitutiva y no un velo" [8].

Según Trías, el arte no puede mostrar los horrores sin mediación, sin transformación. Su hipótesis reforzada:

1. "Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello" [9].

2. "Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico) destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo" [10].

3. "La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos" [11].

Trías generaliza una forma de presentarse lo bello y lo siniestro, pero no es la única. Hay arte bello sin que necesariamente exista algo en él velado de siniestro, Tampoco lo siniestro siempre está velado, si bien es a veces potencial (en términos aristotélicos), no es su única manera de aparecerse, se manifiesta; si siempre estuviera velado no pasaría de ser potencia, posibilidad.

Lo siniestro se revela como posible, potencia amenazante, en cuyo fondo no se sabe cuándo se vuelve acto, real. El límite humano es no haberlo podido controlar nunca. Frente a lo siniestro, la actitud es pasiva con respecto a su dinamismo, y no ejerce en nosotros un efecto de activación, sino de "hechizo".

El acto estético no siempre vela, esconde, ignora lo siniestro; ni es un sustituto, puesto en lugar de, falsificador, negación de lo auténtico, mentira, negador de intencionalidad, alterador, deshumanizador, inicio de la degradación. El velo esconde lo siniestro, lo bello como sustituto lo disfraza, y los disfraces en algún momento hay que quitárselos, para "lavarlos".

El arte evoca lo que se experimenta en la vida cotidiana; pero, insisto, la obra de arte no es una evocación ingenua; existen diferencias entre lo que se experimenta cotidianamente y la experiencia del observador de arte, hay un "tomar distancia", y no necesariamente una sustitución ni un velo. El arte, distancia, es una "contemplación a salvo" del horror en él contemplado. Si el desarrollo de la sensibilidad lo permite, uno se puede "introducir" e "imaginar" el estar ahí, dentro de la situación representada. Pero esto sólo sucede voluntariamente, al tratar de especular sobre la evocación presentada; habitualmente, el alcance del espectador se queda en un "sitio seguro", en la distancia sugerida por el arte.

Lo siniestro es espontáneo, inesperado. No es condición ni límite de lo bello, no necesariamente está velado, podría presentarse a veces el caso de que lo bello sea comienzo de lo terrible, pero no siempre.

De acuerdo con la posición asumida por E. Trías y R. A. Herra, lo bello siempre dominará, evitará lo siniestro, lo anulará, lo subordinará. No tiene existencia independiente. Lo bello se manifiesta sobre él, y lo borra, también lo legitima. Se embellece lo siniestro, se le idealiza, es parte de las reglas de lo bello. No soportamos lo siniestro, o lo feo, directamente. Lo modificamos, lo escondemos.

Lo sublime y lo siniestro se asemejan en que inciden en el sentimiento, son inalcanzables, se presentan como imposibilidad para lo humano, coinciden en sus fuerzas, pero provocan reacciones diferentes: lo siniestro es fuerza que nos ataca y lo sublime fuerza que nos satisface.

Para Kant, lo sublime es una intensidad subjetiva. El fenómeno sublime provoca dolor y placer, dolor a raíz de la inadecuación de la imaginación para apreciar las magnitudes; por eso se relaciona con la razón. Puede ser matemático (extensión), o dinámico (fuerza, poder). La imaginación es

impotente para aprehender lo ilimitado, pero la razón aprehende las cantidades ilimitadas.

Lo sublime dinámico es suscitado por la naturaleza entendida como fuerza. Es el sentimiento de una fuerza natural que nos invade, cautivadora, siempre y cuando el sujeto se encuentre en un *lugar seguro*. Las fuerzas de la naturaleza nos hacen descubrir nuestra superioridad sobre ella.

Al ser dos características contrarias (polares), lo sublime y lo siniestro, tienen ciertos rasgos idénticos. Ciertas características de lo sublime según Kant, coinciden con las de lo siniestro, como la aprehensión de algo grandioso, ilimitado, indefinido, infinito, se suspende el ánimo; pero creo que aquí comienzan las diferencias, porque lo sublime suscita un sentimiento de placer y tranquilidad, y puede que, en algún momento de dolor, pero acaba placentero; lo siniestro, de angustia y temor. Frente a los dos nos sentimos, somos insignificantes; pero la reacción es diferente: lo sublime nos da "más vida" y estamos en *"lugar seguro"*[12]; frente a lo siniestro, sólo *sobre - vivimos*, y no estamos en *"lugar seguro"*.

Lo sublime terrorífico (temor, angustia) de Kant, lo llamaría siniestro, se supera por nuestra grandeza moral, de acuerdo con Kant; o se podría pensar que por instinto. No estar en lugar seguro aterroriza, intimida; la amenaza de "caer atrapado" en lo oscuro, es constante.

No comparto la idea de sentir lo siniestro únicamente como "condición y límite de lo bello".[13] Esa es una de las tantas formas en que puede aparecer lo siniestro y lo bello también. No todo va a ocultar un misterio oscuro y amenazante. Aceptando que existen cosas bellas, no puedo aceptar que tras todo lo bello se esconda algo siniestro, no existiría nada verdaderamente bello, a lo que no se le guarde distancia.

Hay cosas "bellas" que esconden lo siniestro. Velo a través de cuya forma ordenada "debe resplandecer el caos".[14] Ese arte ya no sería bello, sería siniestro, o monstruoso, o feo, lo que sucede es una transposición, que realizamos para evitar el caos.

Todavía hay cosas bellas, actitudes bellas, estética de lo bello, no sólo de eso bello, que no es bello. No acepto una realidad, un arte (que se deriva de esa realidad), unas cuantas vidas humanas, con un sustrato siniestro, casi que absolutamente, siempre presente, dominadas por los fantasmas del horror. Las posibilidades de acción son mayores, las opciones no se reducen a una sola.

Los autores anteriores asumen una posición, optan por una posibilidad: lo siniestro presentado como bello. Pero existen otras opciones, presencia de lo siniestro como siniestro, ausencia de lo bello como bello, lo sublime como sublime. Las actitudes que se asuman frente a las posibilidades y ante la realidad pueden ser variadas: enfrentar, huir, disimular.

Frente a lo desagradable oponemos el placer, construimos una estructura mental que hace aparecer lo bello, pero ésta es una de las tantas opciones.

El ser humano no es puro caos, ni el arte tampoco lo es. A falta de una belleza vivida, se pretende consumar su anhelo en la creación artística. Sin embargo, hay arte siniestro. Quien lo reprime y entiende (no siente) como bello, actúa bajo una visión cultural, producto de la educación, limitada a sólo ver belleza, y no la realidad.

Si nos pusiéramos a sentir realmente lo que nos rodea y nuestra propia vida, podríamos distinguir claramente entre lo sublime, lo bello, lo feo y lo siniestro, y cuando alguna de estas posibilidades se esconde en otra, y puede que su belleza sea solo un espejismo...

El arte es muy importante para la estética, pero no por ello se debe olvidar la fuente misma de toda sensibilidad, la experiencia vivida por el ser humano, quien luego, a cualquier nivel, la expresa o manifiesta. No hay arte sin estética, pero sí hay estética sin arte, esta es mucho más amplia y abarcadora; si no, tendríamos que convertir toda sensibilidad en artística, lo cual no es procedente, pues el ámbito de lo artístico es mucho más restringido

## Notas

1. P. Valéry. *Variedades II*. Teoría estética y poética. Buenos Aires, Losada, 1956. p.13.
2. T. Adorno. *Teoría estética*. Barcelona, Orbis, 1983. p.71.
3. E. Trías. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral, 1982. p.71.
4. *Idem*.
5. *Ibid*. p.25.
6. *Ibid*. p.40.
7. *Ibid*. p.42.
8. R. A. Herra. *Lo monstruoso y lo bello*. San José. Ed. Universidad de Costa Rica, 1988. p.71.
9. E. Trías. *op. cit*. p.43.
10. *Idem*.
11. *Idem*.
12. I. Kant. *Crítica del juicio*. México. Ed. Nacional, 1975. p. 271.
13. E. Trías. *op. cit*. p.17.
14. *Ibid*. p.42.

## Bibliografía


Adorno, Teodor. *Teoría estética*. Barcelona, Orbis, 1983.

Altuna, Luis. "Análisis formal del objeto estético". En: *Anuario filosófico*. 11 (2): 83-106. 1978.

Bense, Max. "Breve síntesis de estética". En: *Revista de Filosofía*. (Chile) 25-26: 13-36, nov. 1985.

Berlent, Arnold. "Cultivating an urban aesthetic" En: *Diogenes*. (136): 1-18, 1986.

Bialostocki, Jan. "Crisis in art". En: *Diogenes*. (133):1-9. 1986.

Braunstein, Nestor. *A medio siglo de "El malestar en la cultura" de Sigmund Freud*. Méjico, Ed. Siglo XXI, 1983.

Carrillo Castillo, Lucy. "El problema de la "experiencia estética" en Kant". En: *Ideas y valores*. (64-65): 57-70. Agosto 1984.

Del Conde, Teresa. *Las ideas estéticas de Freud*. Méjico, Enlace Grijalbo, 1985.

Delamarre, Alexandre J.L. "L'esthetique de Ravaisson". En: *Les Etudes Philosophiques*. (4):501-510, oct-dec. 1984.

Dorfles, Gillo. *El intervalo perdido*. Barcelona, Ed. Lumen, 1984.

_____ *Naturaleza y artificio*. Barcelona, Ed. Lumen, 1972.

_____ *Nuevos mitos, nuevos ritos*. Barcelona, Ed. Lumen, 1973.

Dufrenne, M. "Intentionalité et esthétique". En: *Revue Philosophique*. (1/3): (75)-84-Jan/Mars 1954.

_____ *Phénoménologie de l'experiencie esthétique*. 2a. ed. Paris, Presse Universitaires de France, 1967.

Eco, H. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Ed. Lumen, 1973.

_____ *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Ed. Lumen, 1988.

_____ *La estructura ausente*. Barcelona, Ed. Lumen, 1984.

_____ *Introducción a la semiótica*. Barcelona, Ed. Lumen, 1978.

Escríbar, Ana. "Nietzsche y el arte como superación de la dualidad sujeto-objeto". En: *Revista de Filosofía*. (Chile) 29-30: 45-52, nov. 1987.

Gombrich, E. *Imágenes simbólicas*. Madrid, Ed. Alianza, 1983.

Grimaldi, Nicolás. "El arte y el mal". En: *Anuario filosófico*. 20 (2): 9-22. 1987.

Guiraud, Pierre. *La semiología*. Madrid, Ed. Siglo XXI, 1976.

Hegel, G.F. *Introducción a la estética*. Barcelona, Ed. Península, 1988.

Herra, Rafael Angel. *Lo monstruoso y lo bello*. San José, Ed. Universidad de Costa Rica, 1988.

Huisman, D., Patrix, G. *Estética industrial*. Barcelona, Ed. Oikos-tau, 1971.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. México, Ed. Nacional, 1975.

Labrada, María A. "Estética y filosofía del arte: hacia una delimitación conceptual". En: *Anuario filosófico*. 16 (2): 67-80, 1983.

Massagli, Massimo. "Georgia e l'estetica della situazione". En: *Rivista di filosofia neo-scolastica*. 73(4): 656-682, ott-dic, 1981.

Nietzsche, F. *El origen de la tragedia*. Madrid, Ed. Alianza, 1984.

Ortiz, Ibarz, José M. "La justificación del mal y el nacimiento de la estética. Leibniz y Bumgarten". En: *Anuario filosófico*. 21 (1): 151-157, 1988.

Ramírez, Juan. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Ed. Cátedra, 1981.

Santos de Ihlau, Rosa. "La renovación del concepto de arte". En: *Ideas y valores*. (48-49): 144-151, abr. 1977.

Schultz, Marganta. "El conflicto como factor estético". En: *Revista de Filosofía*. (Chile) 29-30: 35-44, nov. 1987.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral, 1982.

Valéry, Paul. *Variedades II. Teoría estética y poética*. Buenos Aires, Losada, 1956.

Vicente Arregui, J. "El papel de la estética en la ética". En: *Pensamiento*. 44 (176): 439-453, oct.-dic., 1988.

Yves, Eyot. *Génesis de los fenómenos estéticos*. Barcelona, Ed. Lumen, 1980.



Olga Cecilia Estrada Mora
Apdo. 7829-1000
San José, Costa Rica.