

# Las múltiples dimensiones de lo sublime

**E**l texto más antiguo que se conserva sobre el tema de lo sublime es la famosa *Carta a Cecilio* de Longino, compuesta presumiblemente en el siglo I y traducida al francés por Boileau en el siglo XVII. Longino define lo sublime como “una distinción y excelencia en la expresión”, cuyo efecto no es la “persuasión”, sino cierto “arrebato” producido por el lenguaje elevado. Hay cinco fuentes principales de ese lenguaje elevado: la primera y la segunda –la “capacidad de formarse concepciones grandes” y una “pasión elevada” respectivamente– son en gran medida innatas. Las otras tres –una dicción noble, la escogencia de las figuras retóricas y las palabras adecuadas, y la composición dignificada y elevada– son producto de la habilidad técnica (Longino 2000). Lo sublime es así la capacidad de presentar grandes ideas en un tono noble y excelso. Estas nociones presuponen cierta diferencia entre los niveles de expresión. Lo sublime pertenece a un nivel elevado, ajeno a las formas del habla cotidiana y a las actividades de la vida diaria. En este sentido, Longino se queja de que los héroes y los dioses se entreguen a sentimientos innobles, de que lloren y sufran como seres de carne y hueso, pues esto los vacía de su natural nobleza, que es la fuente de lo sublime.

Los ejemplos que da Longino son, en su mayoría, tomados de la tradición clásica griega, sobre todo de los poetas trágicos y Homero. Sin embargo, hay una curiosa referencia al “legislador de los judíos” quien presenta subli-

---

1 Auerbach pone como ejemplo de mimesis homérica el reconocimiento de Ulises por parte de Euriclea, su criada, y como ejemplo de la mimesis judía el pasaje del sacrificio de Isaac. He decidido escoger otros pasajes por su relevancia para la comprensión de la dimensión moral del sujeto en esta forma de representación.

memente las cualidades de la divinidad “al principio de sus Leyes”, cuando escribe: “Dijo Dios: sea la luz, y fue la luz; sea la tierra, y fue la tierra”. En este pasaje, como en algunos de la *Iliada*, se presenta la divinidad “tal y como es: pura y grande e inmaculada”. En el libro sagrado de los judíos, lo sublime es el producto de la representación de la divinidad. Resulta interesante ver que veinte siglos después de Longino, Erich Auerbach iniciaba su magnífico libro sobre la representación de la realidad en la cultura occidental con una contraposición de estas dos formas de expresión. Los cantos homéricos, por un lado, y la Biblia, por el otro, son dos formas de representación en las que lo elevado y lo sublime se combinan con lo cotidiano. La primera forma de representación puede ejemplificarse con un pasaje de la *Odisea*: el regreso de Ulises a su tierra y el encuentro con los pretendientes de Penélope durante un banquete.<sup>1</sup> Ulises se disfraza de mendigo y deambula entre los pretendientes, quienes le hacen saber sus sentimientos. Uno de ellos, Antínoo, disgustado por la presencia del supuesto mendigo –al que considera una “peste”– le lanza un escabel, “acertándole en el extremo de la espalda.” Ulises, a pesar de su aspecto que denota debilidad, se mantiene en pie, “firme como una roca” y mueve la cabeza en silencio, “meditando secretos males.” Incluso tiene fuerzas, después de haber recibido un golpe con el escabel, para recriminar a Antínoo por su innoble comportamiento y anunciarle que va a morir antes de su matrimonio (Homero 1994, 301). En este caso, el lector sabe que el aspecto de Ulises no es más que un disfraz, que sus cualidades morales y físicas han permanecido intactas a lo largo del libro, y que ni siquiera el más violento ataque va a reducir su valía. Así como resiste el golpe sin inmutarse, su nobleza no es tocada por la humillación de Antínoo.

Es interesante comparar esta escena con el conocido pasaje en el que Jacob recibe la bendición de la primogenitura engañando a su padre, Isaac, y a su hermano mayor, Esaú. Sabemos que Isaac está viejo y ciego y que le ha pedido a Esaú que vaya de caza y le prepare un guiso, pues quiere bendecirle. Rebeca, quien parece intuir que ha llegado la hora de bendecir al primogénito, prepara el guiso y hace que Jacob se lo dé a su padre haciéndose pasar por Esaú. Para ello, lo hace vestir con la ropa del hermano mayor, y cubre sus brazos con la piel de unos cabritos. Cuando Jacob se acerca fingiendo ser Esaú, Isaac le pregunta por qué ha hallado tan pronto la caza. Jacob responde que “Jehová tu Dios hizo que la encontrase delante de mí”. Isaac lo toca para asegurarse de que es Esaú y se engaña con la piel del cabrito. Convencido de que está junto a su primogénito, Isaac come lo que Jacob le ha traído y le pide a su hijo que lo bese:

Y Jacob se acercó, y le besó; y olió Isaac el olor de sus vestidos, y le bendijo, diciendo:

—Mira, el olor de mi hijo. Como el olor del campo que Jehová ha bendecido; Dios, pues, te dé del rocío del cielo, y de las grosuras de la tierra, y abundancia de trigo y de mosto. Sírvante pueblos, y naciones se inclinen a ti; sé señor de tus hermanos, y se inclinen ante ti los hijos de tu madre. Malditos los que te maldijeren, y benditos lo que te bendijeren. (*Génesis 27, 27-29*)

Como Ulises en la escena a la que hicimos referencia, aquí Jacob se ha disfrazado. No obstante, en este pasaje el disfraz tiene otras connotaciones. Ulises actúa libremente dentro del papel que representa, pues en su representación no ha perdido ninguna de sus cualidades físicas y morales: detrás de los harapos se esconde el astuto Ulises. El disfraz de Jacob, en cambio, transforma al personaje en la medida en que encierra un enorme rebajamiento moral: después de haber comprado la primogenitura de Esaú por un guisado y de haber organizado con su madre una treta para engañar al padre ciego, Jacob debe sufrir la humillación de huir de su hermano, quien ha jurado matarlo. Lo más interesante es que a través de esa humillación se desenvuelven los acontecimientos más sublimes, no sólo para el personaje, sino para todo el marco de la historia sagrada. Como dice Auerbach, en las narraciones bíblicas “lo elevado, trágico y problemático se plasman en lo casero y cotidiano.” La mezquina preferencia de Rebeca por Jacob sobre Esaú, la torpeza y la ingenuidad del viejo y ciego Isaac y la astucia de Jacob tienen lugar en una realidad en la que lo que está en juego, según las palabras de Isaac, es la bendición de su Dios y la reverencia de los pueblos y las naciones. Sirve de conclusión a la presente comparación el siguiente pasaje de Auerbach:

En las narraciones del *Antiguo Testamento*, el sosiego de la diaria actividad en la casa, en los campos y en el pastoreo está siempre minado por los celos en torno a la elección y a la bendición paternas, y se suscitan complicaciones inconcebibles para los héroes homéricos. Para que en éstos surjan el conflicto y la enemistad, se necesita un motivo palpable y claramente definible, y una vez surgido rompe en una lucha abierta; mientras que en aquéllos, la constante consunción de los celos y la trabazón de lo económico con lo espiritual conducen a una impregnación de la vida diaria con gérmenes de conflicto y, frecuentemente, a un envenenamiento de la misma. La intervención sublime de Dios actúa tan profundamente en la vida diaria, que las dos zonas de lo sublime y lo cotidiano son fundamentalmente inseparables y no sólo de hecho. (Auerbach 1950, 28-29)

Esta comparación entre Auerbach y Longino responde a una doble motivación que coincide con la del presente ensayo. En primer lugar, cabe notar las diferencias que separan a Longino y Auerbach, pues ellas denotan la distancia histórica que los separa y que permite comprender las múltiples

dimensiones de lo sublime. Por un lado, mientras que para el primero la expresión de lo sublime pertenece a un ámbito “elevado”, ajeno a la vida cotidiana, Auerbach ve en la tradición judía la unión de lo sublime y lo “bajo” o cotidiano. Longino parte, pues, de la distinción entre el estilo elevado y el estilo bajo, y asocia lo sublime al primero. Esta separación entre diversos planos de representación que anticipa Longino impregnó la estética neoclásica. Sin embargo, como lo señala Auerbach, durante la segunda mitad del siglo XVIII tal separación se hizo cada vez menos efectiva, de modo que la época prerrevolucionaria fue también un período de combinación de estilos que hasta entonces parecían opuestos. Para Auerbach la literatura da ejemplos permanentes de dicha mezcla, y su forma más madura correspondió al realismo francés del siglo XIX. Por otro lado, en los dos textos hay diferencias en cuanto a su objeto de estudio. El tema de interés del libro de Auerbach es la literatura y el del tratado de Longino es la retórica. Sin embargo, se debe tener presente que desde el siglo XVII la estética buscó vincular la poesía y el arte a partir del supuesto de la universalidad de la experiencia humana, y que en consecuencia, el tema de lo sublime, como lo ejemplifica Boileau, no sólo abarcaba todas las formas artísticas o retóricas sino, más aún, todos los fenómenos captados por la sensibilidad. La universalidad de la experiencia humana es, pues, uno de los principios sobre los que descansa la aspiración de las estéticas neoclásica y romántica, las cuales buscaron insertar lo sublime en la experiencia cotidiana.

En segundo lugar, hay una dimensión moral en la determinación de lo sublime. La mezcla de estilos propia del siglo XVIII y la ampliación del rango de lo sublime a la sensibilidad cotidiana tienen un profundo trasfondo moral, referido a la constitución del sujeto. Ahora bien, esta dimensión moral está ligada a la forma en que el individuo establece su relación con sus semejantes y la naturaleza. El hecho de que el problema central del libro de Auerbach sea la noción de mimesis permite insertar la idea de sublime dentro de un marco específico de la representación de la realidad. Ello implica referirse a cuestiones que no son simplemente técnicas en el arte, sino también filosóficas. La idea de lo sublime, tal y como la formulan Burke y Kant y como se aprecia en algunas pinturas y obras literarias del período, puede vincularse a la ambición ilustrada y romántica de disolver el hechizo del sujeto cartesiano, cuyo “yo pienso” rompe con una relación armónica entre el individuo y su entorno social y natural. Ahora bien, si esta hipótesis es cierta, la aparente disolución de lo sublime como categoría estética durante el siglo XIX está vinculada a cuestiones igualmente filosóficas: lo sublime se convierte así en la imagen de reconciliación que se percibe negativamente en las figuras grotescas del arte moderno. Este es, pues, el asunto del que se ocupan las siguientes páginas.

Las cinco fuentes de lo sublime que enumera Longino se agrupan en dos categorías: las naturales y las artificiales. Las connotaciones particulares de esta distinción resultan evidentes a la luz del segundo capítulo de su tratado, donde el autor justifica el estudio de un asunto aparentemente tan poco racional como lo sublime:

Primero, debemos formular la pregunta de si hay algo así como un arte de lo sublime o lo grandioso. Algunos sostienen que aquellos que conducen tales asuntos a los preceptos de un arte están en un error. Un tono elevado, dice uno, es innato, y no aparece mediante la enseñanza; la naturaleza es la única que lo puede lograr. La obra de la naturaleza, piensan, se daña y se hace más endeble cuando es marchitada por las reglas del arte. Pero yo mantengo que se encontraría que esto es al revés si se observa que mientras que la naturaleza en tanto regla es libre e independiente, en materia de pasión y elevación no acostumbra, sin embargo, actuar al azar y sin sistema. Además, la naturaleza es el principio que subyace en todos los casos, pero el sistema puede definir límites y ajustar estaciones, y también puede contribuir con las reglas más seguras para el uso y la práctica. Además, la expresión de lo sublime está más expuesta al peligro cuando sigue su propio camino sin la guía de la inteligencia —cuando ocurre que es inestable y no amarrada—, cuando se deja a merced de la audacia ignorante. (Longino 2000).

En este párrafo se presenta un precepto que fue fundamental para la estética ilustrada —y, más ampliamente, para toda la filosofía—. La distinción entre el componente “natural” y el “artificial” del tono sublime no indica una separación radical entre las esferas de la naturaleza y la praxis humana. Lo sublime es susceptible de ser estudiado *precisamente* porque se relaciona con el ámbito de la naturaleza, pues la naturaleza está organizada según ciertos principios que son analizables teóricamente. El argumento de Longino adelanta de este modo uno de los móviles fundamentales que guiaron la investigación filosófica del Siglo de las Luces: la razón y la naturaleza no son entidades opuestas sino que, por el contrario, están íntimamente ligadas en el espíritu del sistema.

Este principio ilustrado está unido a la idea de que las partes de la personalidad humana configuran una unidad. Así, por ejemplo, se justifica la teoría del gusto de Burke. Según éste, el carácter sistemático de los principios del gusto tiene dos dimensiones destacables. La primera es que ellos aspiran a la universalidad. La justificación de Burke para su estudio sobre el gusto dice que “si no hubiera algunos principios del juicio y el sentimiento comunes a toda la humanidad, no sería posible aprehender su razón o sus pasiones lo suficiente para mantener la ordinaria correspondencia de la vida” (1909b, 11). A pesar de ser subjetivo, el gusto se funda sobre la sensibilidad y la imaginación, que son facultades comunes a todos los seres humanos. El hecho de que el gusto no se exprese del mismo modo en los diferentes

sujetos tiene menos que ver con la ausencia de algunas facultades que con la falta de ejercicio. La falta de juicio, dice Burke, es la causa de un gusto incorrecto, y puede derivarse “de una debilidad natural del entendimiento (...) o, lo que es el caso más común, puede derivarse de la necesidad de una ejercitación apropiada y bien dirigida” (1909b, 23-24). Esta aceptación, al menos parcial, de que todos los individuos están igualmente dotados para adquirir un buen juicio no es otra cosa que la afirmación de que hay algo universal que todo ser humano comparte con los demás por el simple hecho de pertenecer a la especie. La segunda dimensión es la interacción entre las diferentes facultades humanas. El gusto depende igualmente de la sensibilidad y la imaginación, pero ello no lo aleja del entendimiento. De hecho, es la intervención del entendimiento la que diferencia el buen gusto del malo. Así, esta mutua relación entre las diferentes dimensiones de la personalidad humana sostiene la idea de que el hombre es un ser universal e integral.

Estas doctrinas tienen interesantes consecuencias en la cuestión de lo sublime. Para la filosofía de la Ilustración, lo sublime ya no remite exclusivamente al terreno de la retórica.<sup>2</sup> Se extiende en cambio, al campo más amplio de la estética, entendida primero como el saber relativo a la sensibilidad y después como la ciencia que estudia diferentes aspectos de las obras de arte.<sup>3</sup> La noción de lo sublime, ligada al desarrollo de la estética, también sufre este desplazamiento de sentido de la sensibilidad en general al arte. Si bien es cierto que la sensibilidad es el vehículo de lo sublime, también hay poetas cuyas imágenes son sublimes y pinturas que se apropian de esta idea y las plasman en la composición. Para Burke la noche es sublime, pero también lo son los poemas de Milton y de Shakespeare. En lo sublime, pues, la naturaleza y el arte se vinculan, de modo que las obras humanas se conciben como si fueran parte de la naturaleza.<sup>4</sup> Esta vinculación entre

---

2 En realidad, no es con los filósofos del siglo XVIII con quienes la noción de lo sublime se extiende al ámbito general de la estética. Fue Boileau quien amplió el alcance del tratado de Longino al integrarlo al ámbito del arte. Sin embargo, es en el siglo XVIII que el concepto es sistematizado en el ámbito de la estética gracias a Burke y Kant. Una breve descripción de las vicisitudes del término “sublime” en el siglo XVII aparece en Tatariewicz (1998, 203-206).

3 Para una descripción del concepto de estética en la Ilustración, ver Cassirer (1943).

4 No hay que olvidar, en todo caso, que la noción ilustrada de la sensibilidad implica mucho más que la simple recepción de los objetos externos por parte de los sentidos, y se extiende también a la capacidad para percibir fenómenos intelectuales. De este modo, la sensibilidad en general ayuda a la vinculación de lo natural y lo artístico, en la medida en que ambos se perciben mediante esta facultad. Por ejemplo, la percepción sensorial de las figuras geométricas es una fuente de lo sublime tan valiosa como la sensibilidad auditiva: así como “una perpendicular tiene más fuerza en formar lo sublime que un plano inclinado”, Burke piensa que una larga sucesión de sonidos o un silencio total pueden ser fuente de lo grandioso.

la naturaleza y el arte humano puede rastrearse en la pintura de la época. En la sección séptima de la segunda parte de su tratado sobre lo bello y lo sublime, Burke habla del efecto de la vastedad y dice que “la grandeza de las dimensiones es una causa poderosa de lo sublime” (1909a, 63). Gran parte de los grabados de ruinas de Giambattista Piranesi (1720-1788) representan inmensas construcciones de piedra que se elevan entre la maleza. El *Inspector visitando las compuertas de Albano* hace parte de los grabados sobre la arquitectura clásica romana elaborados por los mismos años en que Burke publicaba su libro. La grandeza de las construcciones antiguas de Piranesi apunta a un aspecto adicional al señalado por Burke, que es la pasión por las ruinas propia de la segunda mitad del siglo XVIII. Los grabados de Piranesi sobre los monumentos romanos tienen el doble valor de referirse a un pasado arcaico grandioso, cuyo emblema es la inmensidad de las construcciones, y de atestiguar una curiosa continuidad orgánica entre el mundo natural y el artificial. Como dice Rosemblum en su libro sobre el Neoclasicismo, Piranesi contempla “estos momentos del pasado antiguo en términos de una metáfora orgánica, de una civilización que ha vivido y muerto y que ahora

está siendo devorada por el tiempo y la naturaleza.” (1986, 102) Las ruinas de Piranesi no se oponen al paisaje, sino que aspiran a su integración con él. Los troncos de los árboles continúan la pared de la construcción, formando una cúpula abierta con sus ramas. Igualmente, las enredaderas se adhieren a las paredes de piedra como si fueran frescos.



Cuando Kant decía, en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1763, que la línea es más sublime que el color, sin duda se refería a grabados como el de Piranesi. Sin embargo, el arte posterior demostró que los colores pueden, también, apuntar a lo grandioso. La *Capilla en un bosque de Olmos* de Caspar David Friedrich (1774-1840) retoma el motivo de la ruina (en este caso, y siguiendo el interés romántico, la ruina gótica) y lo pone a contraluz en un atardecer. Como la de Piranesi, la inmensa ruina de Friedrich armoniza con el marco natural. El perfil gótico de la reja y las ramas de los árboles hacen un contraste que, más que romper la armonía del conjunto, parecen reforzarla. Otra vez, el ámbito de la naturaleza y el



del arte establecen una relación de continuidad. Sin embargo, mientras que la ruina de Piranesi se destaca por la claridad de las formas gracias a la luz del sol que cae diagonalmente desde la esquina superior izquierda, hay en el color sepia del atardecer de Friedrich

cierta atmósfera misteriosa, que se acentúa con la altura de la perspectiva aérea y el juego de sombras.

**E**l espíritu humano, argumenta Burke, se encuentra a menudo en un estado que no es ni de dolor ni de placer, sino de “indiferencia” (Burke 1909a, 30). Las impresiones afectan el espíritu de dos maneras positivas: generan un sentimiento de placer si la sensación es bella, o de dolor si es sublime. La indiferencia no es un estado placentero, sino emocionalmente neutro, que es el más apropiado para la sensibilidad. Esta neutralidad espiritual es la que se esperaba de los espectadores de los grabados de Piranesi y las pinturas de Friedrich, y corresponde a uno de los momentos de lo que en la estética moderna se describe como la contemplación. Ella supone un sujeto capaz de abandonarse en la obra, de concentrarse en ella y dejarse llevar por sus impresiones. Sin embargo, el que la contemplación implique un estado “neutro” de la sensibilidad y el sentimiento no significa que se logre sin ninguna preparación previa. Ejercitar el gusto significa también ejercitar la capacidad de escapar a las preocupaciones cotidianas, distanciarse de sí, y de ese modo estar preparado para el disfrute de la obra de arte.

Ahora bien, la preparación del sujeto que contempla es, al mismo tiempo, un ejercicio espiritual para un mejor vivir. El sentimiento de lo sublime, dice Burke, es una de las pasiones que pertenecen a la autopreservación, pues se manifiesta sobre todo en momentos de peligro o dolor, en los que ideas como “dolor, enfermedad, y muerte llenan el espíritu de fuertes emociones de terror.” (1909a, 35-36) En cambio, lo bello se remonta a las ideas de “vida y salud”, y por ello no hace parte de las pasiones de autopreservación, sino de las que pertenecen a la sociedad —la sociedad de los sexos y la sociedad en general— y su sentimiento se asocia al placer. Hay, pues, dos principios que guían los polos opuestos de los sentimientos de placer y de dolor y, por

consiguiente, de las ideas de lo bello y lo sublime. El primero tiene que ver con la preservación de la propia vida –con la salud, opuesta a la enfermedad y a la muerte–, y el segundo con su reproducción –tanto biológica como social–. Sin la tensión entre los dos sentimientos, la vida y su reproducción perderían aliciente y nuestra existencia se movería entre la indolencia y la inacción. Lo bello y lo sublime son, pues, los principios naturales más elementales que garantizan la supervivencia de la especie humana. La pureza de tales principios –que, como dice Burke, son “ideas simples”– es satisfecha por la actitud apacible y desinteresada de quien contempla los fenómenos y se ve súbitamente asaltado por ellos.

El ejercicio de la contemplación estética tiene, así, un trasfondo ético que se asocia con los sentimientos de lo sublime y lo bello. Para Burke, el primero se refiere al sujeto individual, a su subsistencia en cuanto individuo, mientras que el segundo se refiere al sujeto social, es decir, en su relación con los otros. El arte bello y sublime promueve en el sujeto una forma de relacionarse con los objetos exteriores y consigo mismo. Es por esta razón que, en el sistema kantiano, el juicio sobre lo bello y lo sublime se relaciona con la totalidad de las facultades del individuo. Dado por descontado que las impresiones externas llegan al sujeto a través de la sensibilidad, lo que se pone en juego ante los objetos bellos y sublimes es la interacción de las facultades intelectuales: la imaginación, la sensibilidad y la razón están enlazadas por la facultad del juicio.<sup>5</sup> Mientras que lo bello produce en el sujeto el libre juego de la imaginación con los conceptos del entendimiento, en lo sublime la imaginación, impulsada por los datos de la sensibilidad, obliga a las ideas de la razón a superar las limitaciones naturales del sujeto. En palabras de Kant:

Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada *ilimitación* y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma, de tal modo que parece tomarse lo bello como la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como la de un concepto semejante a la razón. (1991, 183-184).

---

5 De acuerdo con el sistema kantiano, la sensibilidad, que es una facultad inferior, es el vehículo por el que el sujeto percibe las impresiones exteriores. Esta facultad está determinada por la imaginación, que actúa libremente articulando las representaciones de la sensibilidad. Las tres facultades superiores son el entendimiento, la Razón y la facultad de juzgar –o Juicio–. La función del entendimiento consiste en organizar los datos de la sensibilidad de acuerdo con principios y conceptos. La Razón es la facultad que integra en ideas generales los conceptos producidos por el entendimiento. La función de la facultad de juzgar es servir de puente entre las diferentes facultades: es el vehículo por el que los datos de la sensibilidad se integran al entendimiento y los de éste a la razón.

Esta reflexión de Kant es interesante si se piensa a la luz de las relaciones entre el arte y la conformación ética del ser humano. Mientras que lo bello está delimitado por la forma, lo sublime apunta a lo ilimitado, a un terreno infinito en el que se produce una sensación parecida al terror, aunque inferior en intensidad. Para Burke y para Kant, mientras que lo bello *place*, lo sublime *duele*; en otras palabras, mientras que lo bello está limitado por la satisfacción, lo sublime es el testimonio de algo ausente, de algo inalcanzable, pero que puede presentirse de algún modo.

Esta insatisfacción producida por lo sublime se genera por la tensión de la razón, que es incapaz de abarcar el fenómeno contemplado en su totalidad. Lo sublime representa, así, una totalidad *ausente*, algo que el sujeto no puede asir inmediatamente, pero a lo que aspira incansablemente. Sin embargo, en la aspiración de ese reconocimiento descubre su grandeza como miembro de la especie, es decir, como sujeto racional. No sería exagerado relacionar la doble dimensión de lo sublime con las famosas palabras que cierran la *Crítica de la razón práctica*, que cito *in extenso* por su apreciable valor como precursoras del movimiento romántico:

“Dos cosas llenan el ánimo de admiración y respeto, siempre nuevos y crecientes cuanto más reiterada y persistentemente se ocupa de ellas la reflexión: el cielo estrellado que está sobre mí y la ley moral que hay en mí. Son cosas ambas que no debo buscar fuera de mi círculo visual y limitarme a conjeturas como si estuvieran envueltas en tinieblas o se hallaran en lo trascendente; las veo ante mí y las enlazo directamente con la conciencia de mi existencia. La primera arranca del sitio que yo ocupo en el mundo sensible externo, y ensancha el enlace en que yo estoy hacia lo inmensamente grande con mundos y más mundos y sistemas de sistemas, y además su principio y duración hacia los tiempos ilimitados de su movimiento periódico. La segunda arranca de mi yo invisible, de mi personalidad, y me expone en un mundo que tiene verdadera infinitud, pero sólo es captable por el entendimiento, y con lo cual (y en consecuencia, al mismo tiempo también con todos los demás mundos visibles) me reconozco y enlazo no de modo puramente contingente como aquél, sino universal y necesario. La primera visión de una innumerable multitud de mundos aniquila, por así decir, mi importancia como siendo criatura animal que debe devolver al planeta (sólo un punto en el universo) la materia de donde salió después de haber estado provisto por breve tiempo en energía vital (no se sabe cómo). La segunda, en cambio, eleva mi valor como inteligencia infinitamente, en virtud de mi personalidad, en la cual la ley moral me revela una vida independiente de la animalidad y aun de todo el mundo sensible, por lo menos en la medida en que pueda inferirse de la destinación finalista de mi existencia en virtud de esta ley, destinación que no está limitada a las condiciones y límites de esta vida. (1961, 171).