

# LO **SUBLIME** CONTEMPORÁNEO

LYDIA ELIZALDE – FERNANDO DELMAR – COORDINADORES



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Lo sublime contemporáneo

Lo sublime contemporáneo / Lydia Elizalde, Fernando Delmar  
coordinadores.- - Primera edición.- - México : Universidad  
Autónoma del Estado de Morelos, 2020.

217 páginas

ISBN 978-607-8639-78-6

1. Lo sublime 2. Estética 4. Crítica de arte

LCC BH301.S7

DC 111.85

Esta obra contó con recursos PROFEXCE 2020 para su publicación.  
La obra fue dictaminada por pares académicos.

*Lo sublime contemporáneo*

Lydia Elizalde, Fernando Delmar (coordinadores)

Primera edición: noviembre de 2020

D.R.© 2020, Lydia Elizalde, Fernando Delmar  
Facultad de Artes  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
Av. Universidad 1001, Edificio 59  
Chamilpa, 62209 Cuernavaca, Morelos  
publicaciones@uaem.mx  
libros.uaem.mx

ISBN 978-607-8639-78-6

DOI 10.30973/2020/sublime.contemporaneo

Diseño de portada: Fernando Delmar

Impreso y hecho en México



# Lo sublime contemporáneo

Lydia Elizalde  
Fernando Delmar  
(coordinadores)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS





## CONTENIDO

### PRÓLOGO

Historia de conceptos – Historia de imágenes <i>Laurence Le Boubellec</i>	9
ACEPCIONES DE LO SUBLIME	19
Lo sublime en Longino y Burke <i>Elizabeth Valencia</i>	21
Lo sublime, supuestos y consecuencias: de Kant a Lyotard <i>Armando Villegas Contreras</i>	53
Lo inefable en la experiencia de lo sublime en Kant y Jameson <i>María Cristina Ríos Espinosa</i>	85
PRÁCTICA SUBLIME EN EL ARTE	131
La “extraordinaria silenciosa fragilidad” de Henri Michaux <i>Fernando Delmar</i>	133
La materialidad de lo sublime en la pintura contemporánea <i>Lydia Elizalde</i>	159
<i>Youth</i> de Paolo Sorrentino y el primer deseo como reconciliación <i>Roberto Barajas Chávez</i>	185



## HISTORIA DE CONCEPTOS – HISTORIA DE IMÁGENES

*Laurence Le Bouhellec*

Entre las disciplinas de las ciencias sociales que han brotado de la plataforma epistemológica de la modernidad occidental, la historia es, quizá, una de las que más radicalmente ha ido mutando, desechando progresivamente una primera metodología que la condenaba de facto a no ser más que la ciencia del pasado para transformarse y reestructurarse a lo largo del siglo XX como la ciencia que, si bien se sigue interesando en el pasado, no lo utiliza más que para poder aprehender, entender y explicar el presente. Dicho en otros términos no es tanto el pasado que la interpela sino el presente, un presente arraigado de una manera o de otra en un pasado a veces bastante lejano, a veces relativamente cercano, según así lo requiere el objeto de estudio para su cabal entendimiento. Desde este punto de vista y acorde con lo señalado en su momento por Marc Bloch en *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1949), la historia tiene como objetivo principal analizar relacionadamente el pasado con el presente, o el presente con el pasado, simplemente porque el tiempo es continuo. Cabe recordar además que, mucho más que por los fenómenos como tal, la historia se interesa esencialmente por los hombres y, sobra recalcarlo quizá, por los hombres en el



tiempo, sea pasado o presente. Por lo tanto, y hasta cierto punto, en el acto de tejer y entretejer cualquier tipo de relato histórico, se terminan sobreponiendo las voces de los muertos sobre las voces de los vivos, entrando y saliendo, uniéndose y separándose, un poco como si de interpretar una partitura de canto gregoriano se tratara.

Claro está que, al cumplir con este tipo de enfoque metodológico, se dieron automáticamente de baja las amplias unidades entendidas como *épocas* o *siglos*, posicionadas a menudo como imprescindibles umbrales epistemológicos y, por ende, encargadas de ir articulando una y otra vez los primeros grandes relatos. Y, en lo que, de manera más específica, interesa para el análisis del trabajo de la producción artística, tampoco están ya requeridos *grupos*, *movimientos* o *escuelas*. A resumidas cuentas, a la par de un peculiar reposicionamiento del oficio de historiar, una peculiar forma de reestructurar y escribir la requerida narrativa histórica; así que las descripciones históricas se tendrán que ir adecuando y alineando *siguiendo* la batuta de la actualidad del saber, en este caso: *Lo sublime contemporáneo*, partitura escrita para seis voces, en este orden en dos partes, “Acepciones de lo sublime”: Valencia, Villegas, Ríos y en “Práctica de lo sublime”: Delmar, Elizalde, Barajas.

Las tres primeras voces, unidas por la preocupación de la arqueología del saber, buscan en los archivos de la historia de las ideas las huellas de las primeras cristalizaciones históricas de lo sublime hasta remontarse al siglo I d. C. y revisar el *Tratado de lo sublime* atribuido al filósofo griego, Longino. Claro que, en un ámbito cultural donde se privilegia el *logos*, lo sublime no se puede entender sino en relación con la práctica de la oratoria como señala Valencia. Y si bien, según reza la sabiduría popular, se requiere comenzar con

el comienzo, este pasado lejano que no reflexiona todavía sobre el impacto sensible que una obra de arte puede tener sobre su público, sin embargo, nos hereda un término cuyo verdadero desarrollo y florecimiento se dará, sin la menor duda, hasta la consolidación de la plataforma epistemológica de la modernidad occidental, en el siglo XVIII, con el filósofo irlandés Burke, autor de un tratado *Sobre el origen de las ideas sobre lo sublime y lo bello* vinculando esta vez el uso del término a la recién estrenada teoría estética y con quien se cierra esta primera reflexión. Toca ahora dar entrada a Kant, quien, mucho más que Burke, sigue siendo una referencia imprescindible no solamente para aprehender el debate propio de su época sino el de nuestros tiempos, de Lyotard a Jameson, desde lo moderno hasta un punto de ruptura llamado posmodernidad. ¿Qué tanto, se interrogan respectivamente Villegas y Ríos, problemáticas abiertas por la dinámica propia del siglo XX, se han hecho ecos directos de los planteamientos kantianos en torno a lo bello y lo sublime, sea desde una reflexión anclada en situaciones contemporáneas cuyas condiciones de visibilidad han alcanzado ya lo irrepresentable (Villegas), sea a raíz de los desenfrenos de un sistema económico que ha logrado empujar la sublimidad hasta la histeria (Ríos)?

El tiempo continuo, que permite a las voces de los muertos seguir marcando el timbre propio de las voces de los vivos, nos señala también que, si bien se puede seguir de un siglo al otro, hasta de un milenio al otro, como detective, el camino marcado por las huellas de una determinada palabra en los archivos que hemos heredado, más allá de su pervivencia como tal, que no deja de ser más que una pervivencia formal, lo que preocupa realmente a los

investigadores emplazados desde la historia de las ideas es el escenario socio-histórico-cultural que permite todavía a dicha palabra seguir funcionando con base en un determinado sentido. Dicho en otros términos: ¿Qué gracia puede tener una palabra concebida hace siglos, en aquel entonces perfectamente sintonizada con los requerimientos del horizonte intelectual que le dio origen, para lograr sobrevivir hasta en otros ámbitos lingüísticos, culturales o económicos y, sobre todo, seguir interpelándonos a nivel teórico? Esta primera entrada a tres voces (Valencia, Villegas, Ríos) desmenuzando y modulando los acercamientos histórico-culturales a lo sublime desde nuestro observatorio de principios del siglo XXI, resulta necesaria y fundamental en el sentido estricto del término, porque, proporciona precisamente los fundamentos de las reflexiones desarrolladas en la segunda parte del libro. Tal como se suele decir: para poder ver muy lejos adelante, se requiere primero ver muy lejos atrás. Y no se trata solamente de trazar un recorrido iniciando en el ámbito griego antiguo y terminando en nuestro mundo contemporáneo sobre la base de la más recia cronología, sino también de remarcar hasta qué punto y cómo, a pesar de los cambios y reestructuraciones tanto en las plataformas epistemológicas como en las formas de producir arte, algo inscrito en la palabra *sublime* en su origen, logro escapar al olvido y así pudo llegar a revitalizarse y expandirse en el tiempo y el espacio, siglos después de su primera inscripción.

Oponiéndose rotundamente a la metodología de la historia clásica para la cual lo discontinuo es algo tan inabordable como impensable, la historia contemporánea le fue dejando voluntariamente un lugar privilegiado, enfocándose preferentemente hacia la

aprehensión de fenómenos de ruptura, buscando y valorando las interrupciones y los parteaguas, los umbrales y los puntos de saturación. Sin embargo, en el presente libro, *Lo sublime contemporáneo*, me parece que se pudo llegar a un punto de equilibrio entre estos dos tipos de prácticas sin llegar nunca a sobrevalorar en ellas ni lo blanco ni lo negro. Por lo tanto, si bien la reflexión general que integra el volumen queda inscrita en cierta continuidad, en primer lugar terminológica, oportunamente se vienen señalando procesos de des y reterritorialización o sendos puntos de inflexión que dejan muy en claro que lo sublime es un término todavía vivo y, por ende, necesariamente sometido a determinados tipos de cambios, reajustes o matices según la presión del contexto socio-histórico (Burke en Valencia), socio-cultural (Lyotard en Villegas) o socio-económico (Jameson en Ríos). En este sentido y como diría Michel Foucault en *L'archéologie du savoir* (1969), de obstáculo inicial, lo discontinuo se transformó en un concepto operatorio que valida tanto el desarrollo del proceso de investigación y análisis como su mismo planteamiento. Definitivamente, es la suspensión de la continuidad, nutrida de precisas y muy puntuales discontinuidades, la que hace toda la riqueza de *Lo sublime contemporáneo*.

La siguiente entrada de voces (Delmar, Elizalde, Barajas) se puede entender como la requerida e imprescindible trama que se viene a asociar a la urdimbre ya tejida y lista para que, así, quede terminado el telar. Para esta segunda parte, la heterogeneidad en la selección de los productores de imágenes, sean estáticas (caso del chino Wang Wai, el franco-belga Michaux, del británico Freud y del alemán Rauch), sean en movimiento (caso del italiano Sorrentino), nos viene señalando nuevamente la tremenda

resistencia estructural de un término como lo sublime o, cambiando de punto de vista, su esencial flexibilidad, para poder establecer la relación significativa con las obras estudiadas sin recurrir a los tradicionales recursos de homogeneización a priori como suele ser, por ejemplo, el hecho de escoger los artistas con base en el hecho de pertenecer a determinada cohorte generacional, compartir determinados recursos estilísticos o iconográficos y producir dentro del mismo género entre otros.

Me parece que vale la pena señalar que, a pesar de la enorme disparidad en sus características, el abanico de imágenes seleccionadas para el análisis no genera un efecto de dispersión simplemente porque, en relación con lo planteado en la primera parte del libro, al trabajar con lo sublime, es más bien la similitud en el efecto producido que interesa en primer lugar, si bien no dejan de llamar la atención los elementos utilizados por el artista para poder cumplir con dicho efecto. Reformulando la idea en otros términos: ¿Cómo ciertas producciones que han llegado a integrar el corpus del arte contemporáneo se vuelven sublimes para quienes interactúan con ellas? ¿Cómo aprehender el arte contemporáneo por medio de recursos marcados por un imborrable peso histórico sin correr el riesgo de desvirtuar el análisis para cuidar la terminología utilizada y, probablemente, estropear de paso algo de las características de la obra estudiada con tal de acomodarla en la categoría que se le asigno?

Definitivamente, el ejercicio conlleva algo de peligroso, y me parece que solamente el extremo cuidado con el cual Delmar, Elizalde y Barajas realizaron tanto la selección de los artistas como de las obras de referencia, les permitió vencer o, de plano, ignorar

por completo el obstáculo. En cuento al orden establecido para dar seguimiento a la presentación de los ejemplos, la primera entrada de la segunda parte de *Lo sublime contemporáneo* está ocupada por una reflexión centrada sobre el trabajo plástico de Michaux quien manifestó a lo largo de toda su vida una continua preocupación por exacerbar su capacidad de concepción y producción de la imagen, empujando de manera sistemática, hasta borrarlas, algunas de las históricas fronteras separando lo considerado decible de su contraparte visible, desde un punto de vista estrechamente occidental. De ahí, sin la menor duda, lo perturbador de aquella producción que se asemeja más bien a cierta tradición asiática tal como lo subraya Delmar, y que termina sin encajar del todo con los criterios comúnmente establecidos para la delimitación de lo que se puede entender como campo de visibilidad en la tradición propia del viejo continente. Y si bien el segundo par de ejemplos, trabajados por Elizalde, queda esta vez apegado de lo figurativo, las particulares técnicas de representación a las cuales suelen recurrir de manera preferente tanto Freud como Rauch —y que les ha dado lugar propio en la historia de la pintura contemporánea— generan imágenes inquietantes, las cuales terminan provocando en quienes las contemplan esta sensación de intranquilidad, que, desde Kant, ha quedado asociada a lo sublime, y que retoman Lyotard y Foster en la contemporaneidad. ¿Será que el extremo cuidado con el cual Freud trabaja el detalle de los cuerpos humanos, asociado a su desnudez, se presenta a nuestros ojos como una especie de espejo en el cual nos vemos a nosotros mismos? ¿Será que la peculiar fragmentación de los campos iconográficos característica del sello plástico de Rauch, choca contra nuestra acostumbrada voluntad de

que todo se pueda aprehender a primera vista, a partir de esquemas visuales prefabricados y por ende de manera perfectamente lisa?

Una revisión general de la historia de la producción artística nos conforta en la idea según la cual no suelen ser los recursos iconográficos, los que, de manera general nos desestabilizan sobremanera —aunque, obviamente, puede llegar a suceder— sino más bien por un lado el sistema de representación que les da vida en la superficie del lienzo y, por otro lado, el montaje *per se* de la imagen, en particular en el caso de la imagen en movimiento. Muchos son los estudios e investigaciones diversas que han dejado en claro que nuestro sistema de percepción y aprehensión de lo sensible se va progresivamente educando y estructurando con el tiempo, hasta terminar por apoyarse a la larga sobre un determinado corpus de experiencias sensoriales cuyo resultado ya procesado en “me gusta” no “me gusta” anticipa el resultado de una nueva experiencia.<sup>1</sup> Y bien lo saben los artistas, por ser los primeros precisamente en producir y experimentar con ámbitos de visibilidad, acordando voluntaria o involuntariamente, en ciertos periodos históricos, poner en tela de juicio las maneras inmediatamente anteriores de producir arte.

Por haber sido uno de los primeros géneros de producción de imágenes, la pintura ha pasado ya por varios de estos tipos de replanteamientos. De cierta manera, le toca ahora a los géneros de producción de la imagen en movimiento, los últimos en haberse consolidados, y, en este sentido el trabajo del cineasta Sorrentino se vuelve paradigmático, en particular en *Youth* tal como lo subraya Barajas. Y he ahí, quizá, una de las razones de la larga vida

---

<sup>1</sup> Jonah Lehrer, *Proust Was a Neuroscientist*, 2007.

## LO SUBLIME CONTEMPORÁNEO

de lo sublime: haber quedado asociado al trabajo de artistas cuya principal característica se relaciona poco o mucho con la experimentación. Claro, la experimentación no se puede definir como tal más que por su relación con un proceso de continua des y reterritorialización de lo que ha quedado inscrito en la arqueología del saber-hacer de las imágenes. Así que *ad infinitum* puede seguir habiendo experimentación y, por ende, sublime. Definitivamente, esta historia continuará.

Cholula, abril 2020





## ACEPCIONES DE LO SUBLIME



## LO SUBLIME EN LONGINO Y BURKE

*Elizabeth Valencia*

La historia de lo sublime inicia en la Antigüedad, en la época del primer emperador romano Augusto, a mediados del siglo I, cuando Longino escribió su *Peri hypsous*. Este filósofo y retórico griego se ocupaba, dice Baldine Saint Girons en su libro *Lo sublime*, del “discurso humanizante y civilizador de la palabra sublime: la *hipsegoría*” (2008: 13). “Extranjero en Roma”, como él mismo se percibía:

Longino se concentra en la revelación de lo sublime a través del logos, en el discurso, el estilo o el decir. Es propio del logos hacerse permeable a lo sublime, lo sublime se constituye en sujeto del logos. Hay que admitir enseguida los tres axiomas siguientes: 1) Lo sublime es, en cierto modo, la cima y punto más alto de los discursos (*akrótes kai exoché tis lógon*); 2) sólo a partir de aquí, de lo sublime, los más grandes de entre los poetas y prosistas pueden deducir que lo son y 3) desde lo sublime han rodeado la eternidad (*aión*) con su gloria. Lo sublime es la cima del discurso, su única cima y su cima por los siglos futuros. (Saint Girons, 2008: 33)

A Longino le interesaba la relación entre lo sublime y el discurso. En primera instancia se trata de un asunto retórico para la reflexión, pero sobre todo, Longino hace una enmienda apasionada en el conocimiento del estilo sublime y un homenaje a los poetas que han alcanzado la cima. Tal vez por esto, Longino dedica su texto a Postumio Terenciano, joven romano versado en las artes literarias. Para alcanzar su objetivo Longino estableció una constelación de conceptos vinculados con lo sublime, dando la pauta para direcciones futuras de su teorización en ámbitos más amplios del conocimiento y de las prácticas humanas. Por consiguiente, detengámonos en los conceptos relacionados con lo sublime en Longino.

### La concepción positiva de lo sublime en Longino

*Physis*: la causa para lograr un estilo sublime es la natural grandeza del alma. Esta se manifiesta incluso en un pensamiento desnudo y sin voz que por su fuente provoca admiración. Así el caso de Homero en la *Odisea* (XI, 563): “el silencio de Ayante en la *Nekyia* es grandioso y más sublime que cualquier palabra” (2002: 160), según sostiene Longino en su tratado *Sobre lo sublime*. En el mismo lugar escribe: “Lo sublime es el eco de un espíritu noble” (2002: 160).

En la literatura, la naturaleza es la buena fortuna como el mayor de los bienes recibidos por el hombre y guiada por un maestro interior, el *daimon*. Entonces el alma, como si fuera la autora de lo que ha escuchado, se ve transportada por la acción de lo verdaderamente elevado en la naturaleza y adueñándose de ello se llena de alegría y orgullo. En la escultura se busca el parecido

con el hombre, pero en la literatura se indaga lo que sobrepasa lo humano. Las alturas de lo sublime son la creación de una naturaleza excelsa, por tanto, es conveniente en todo momento que el arte preste su ayuda a la naturaleza. Lo sublime acerca a los hombres a la grandeza espiritual de la divinidad. Escuchemos a Longino en *Sobre lo sublime*:

La naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros sobrenatural. Por esto, para el ímpetu de la contemplación y el pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que nos rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuán gran participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido. (2002: 202-3)

La grandeza del estilo sublime, señala en su texto, es dañada terriblemente por la vulgaridad de las palabras. La vulgaridad proviene del falso orador cuyo espíritu es innoble y mezquino.

No es posible que aquellos que han tenido toda su vida hábitos y pensamientos bajos y propios de esclavos realicen algo digno de admiración y de la estima de la posteridad. Grandiosas son, como es

natural, las palabras de aquellos que tienen pensamientos profundos.  
(Longino, 2002: 160)

En consecuencia, la más bella y fecunda fuente de la literatura, la *physis*, se une a otra fuente bella y fecunda en las apreciaciones longinianas: la libertad. “Un esclavo nunca podrá llegar a ser un orador. Ya que al punto sale a la superficie el sentimiento de la falta de libertad en la expresión y de ser un prisionero, que está acostumbrado a ser golpeado una y otra vez” (2002: 214).

La natural grandeza de espíritu, esto es, el talento para concebir grandes pensamientos, está preñado constantemente de nobles arrebatos, entiéndase, de la pasión vehemente y entusiasta, disposición inherente al estilo sublime. Pero no cualquier pasión puede relacionarse con lo sublime, porque muchas de ellas son insignificantes como los lamentos, las tristezas y los temores. Lo sublime se impregna de pasiones nobles, de aquellas que nos invitan a una vida mejor y más alta hasta la trascendencia. Escribe Longino: “nada hay tan sublime como una pasión noble, en el momento oportuno, que respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales y que convierte a las palabras en algo divino” (2002: 159). Tal es el caso de la *Iliada* escrita en la plenitud de la inspiración y compuesta desbordante de acción y de lucha de la grandeza de los héroes, Longino elige en su escrito:

Como la de Ayante en el desamparo, quien no pide vivir, sino la llegada del día para encontrar un funeral digno de su valor, pues el día le permite la acción que no le permiten las tinieblas. “Padre Zeus, libera tú a los hijos de los Aqueos de la espesa niebla, serena el

cielo y permítenos ver con los ojos; después, a la luz del sol, haznos perecer.” (2002: 163)

Mientras la *Odisea* es en gran parte narrativa, pues la pasión ha decaído en el poeta, señal de vejez, hasta la pintura de caracteres, según apreciación de Longino. Asimismo estima que Demóstenes se eleva la mayoría de las veces a una sublimidad escarpada. “Atruena y fulmina a los oradores de todos los tiempos” (2002: 202). Concentra virtudes como la intensidad en el lenguaje elevado, fuerza, abundancia, viveza de espíritu y rapidez donde es oportuna. El estilo elevado y tenso de Demóstenes se muestra en su vehemencia y pasión animada y violenta, allí donde es necesario conmover profundamente al oyente, sin dar detalles. Podemos afirmar: Demóstenes llevaba estas virtudes del discurso a la suma perfección de la naturaleza sublime. Pero aclarando en seguida: las naturalezas más excelsas son las menos perfectas, en el sentido de que la perfección en cada detalle puede derivar en la vulgaridad. En los grandes talentos debe haber algún descuido. Las naturalezas inferiores y mediocres debido a que nunca corren riesgo alguno ni aspiran a lo excelso, son las que menos faltas tienen y son más seguras, pero los grandes genios están sujetos al peligro.

En conclusión, para el estilo sublime, el *logos* que se hace presente en él, palabra, pensamiento y discurso, tiene como fuente primordial y abundante la *physis*, naturaleza y racionalidad de lo real, *logos*, concedido en la literatura y la oratoria de nobles espíritus para conmoción de los hombres.

Si bien unos cuantos reciben el don divino del estilo sublime, Longino, acorde con la tradición griega a favor de la enseñanza de



la retórica, la filosofía o el arte, está convencido de la posibilidad de encaminar nuestras almas hacia todo lo que sea grandioso e impregnarlo de nobles pasiones. Se decía, en los tiempos de Longino, que la grandeza es innata y no se adquiere por la enseñanza y el único arte para llegar a ella era ser así por naturaleza. Pero Longino pensaba de otro modo, para él, en todo tratado técnico se exigen al menos dos cosas: “En primer lugar, que muestre cuál es su objeto de estudio, y en segundo lugar por el orden, pero por su valor lo más importante, que enseñe cómo y a través de qué métodos podríamos hacerlo nuestro” (2002: 148).

A la naturaleza no le gusta actuar sin método. Ella misma es, en verdad, el principio originario y arquetípico que subyace a toda creación, pero el método es el único capaz de fijar los límites y suministrar el modo especial, el momento oportuno en cada punto concreto y aún la práctica y el uso más seguros. (2002: 150)

Como veremos a continuación, esto equivale a la aceptación de la *physis*, pero también de la *téchne*, en la expresión de lo sublime.

*Ingenium*: el ingenio es definido por la Real Academia Española como “la facultad de una persona para inventar con prontitud o solucionar algo con facilidad.” Pero, ¿cómo se adquiere la capacidad inventiva? Griegos y romanos estaban convencidos de que la invención se consigue combinando con inteligencia y habilidad los conocimientos que se poseen y los medios de los cuales se dispone. No bastan los dones divinos, pongamos manos a la obra, diríamos con Longino. Pues bien, el trabajo realizado sobre las palabras, para lograr un estilo sublime, es situado por Longino en el

momento de la invención. De este modo, la propuesta de un logos creador, de una *ontopoiesis*, del ser produciéndose en el lenguaje literario queda por encima de una ontología establecida metafísicamente y alejada de los seres humanos. En este sentido, un discurso no es sublime, se hace sublime, esto es, no posee la cualidad retórica de la sublimidad, sino que nos permite contemplar lo sublime *in statu nascendi*. Oigamos a Saint Girons:

De manera que oponer, como hace Longino, el decir de lo sublime al decir del ser significa, en primer lugar, colocar la filosofía en el interior del lenguaje; en segundo lugar, significa no contentarse con el análisis retórico, sino darse cuenta de que el trabajo realizado sobre las palabras es el del *ingenium* en su pleno ejercicio. (2008: 33)

El brote de la invención genera sorpresa en sus oyentes. Los hombres se llenan de admiración ante las cosas inesperadas, lo imprevisible, lo que va más allá de lo humano. Entonces lo sublime es ese rasgo extraordinario, maravilloso, que sorprende en los discursos y que hace, efectivamente, que una obra nos atrape, nos eleve, nos transporte. Ciertamente, la elección de palabras justas y elevadas atrae y fascina al auditorio y comunica a los hechos algo así como un alma parlante. Sin embargo, no es necesario un discurso sublime de principio a fin. Cita Saint Girons a Longino, “el estilo sublime requiere siempre grandes palabras, pero lo sublime puede encontrarse en un solo pensamiento, en una sola figura, en una sola combinación de palabras” (2008: 79).

El genio será el culmen del ingenio cuando la concepción de pensamientos vertidos en elevadas expresiones logre su máxima

aspiración. Nos referimos con Saint Girons a la transmisión del sentimiento de lo sublime:

Esta es la razón por la que, de simple *gens dicendi*, lo sublime se transforma en un *genus vivendi*. No puede ser ajeno ni a quien lo libera, ni a quien lo reconoce, pero su paso atraviesa a quien lo presencia y deja en su recuerdo una fuerte huella difícilmente cancelable. La vida de quien pasa por una experiencia como esa resulta inevitablemente cambiada, no sólo porque se verá inducido a aportar progresivamente alguna sencilla modificación, sino porque se sentirá empujado a sostener una exigencia que quiere ser satisfecha en forma adecuada y al *momento*. Todo lo demás es ahora transitorio. Longino no concede mucha importancia a los errores y a las faltas (de hecho, apenas pequeñas negligencias) de los escritores que logran arrastrarlo profundamente con la fuerza de su pensamiento. Lo sublime es lo que, al final, vence siempre y en cualquier caso. (2008: 73-4)

En consecuencia, mostrar y compartir el sentimiento de lo sublime con los hombres es la noble tarea que tienen en sus manos los grandes poetas y literatos. Para ello cuentan también con la capacidad de la fantasía como veremos en seguida.

*Phantasia*: *Phantasos*, como Morfeo, hijo o servidor del sueño, produce las visiones que los seres humanos tenemos mientras dormimos. Para el caso de la invención de lo sublime, el creador se demuestra capaz de manejar determinadas apariciones mentales, fantasías, las cuáles se ofrecen al mismo tiempo asibles e inasibles durante el sueño o la vigilia, dando testimonio de un

poder que sobrepasa las normas de la creación. De esta manera, la fantasía rechaza una jerarquización rígida de los elementos disponibles para la composición de un estilo sublime. En cambio, nos deslumbra con la diversidad de modos a través de los cuáles se presenta el *hypsos*.

Longino usaba el nombre de *phantasiai* para los pasajes en que, inspirado por el entusiasmo y la emoción, se cree estar viendo lo que se describe y se presenta como algo vivo ante los ojos de los oyentes. El fin de las figuraciones mentales, como también se llamaba a las fantasías, es el asombro en la poesía y, en la oratoria, la claridad en los discursos. Asombro y claridad buscan un pensamiento patético y excitante. Las imaginaciones o fantasías son, en nuestro pensador, el medio más apropiado para producir grandeza, elevación y vehemencia en el lenguaje. Sin embargo, “lo más hermoso de la imaginación retórica son la realidad y la verdad” (2002: 177). Longino desprecia la tendencia a la exageración mítica que sobrepasa todos los límites de la credulidad. Las fantasías no tienen su fuerza en la irrealidad, sino en la posibilidad de sugerirnos, no sin un gran esfuerzo, cómo conseguiríamos un estilo sublime. Por ejemplo:

Si damos a nuestra imaginación esta sugerencia: ¿Cómo habrían escuchado este pasaje mío Homero o Demóstenes si hubieran estado presentes? ¿Cuál habría sido su actitud ante él? Supone un gran esfuerzo, en realidad, imaginar tal tribunal y una audiencia tal de nuestras propias palabras y el pensar que tenemos que rendir cuentas ante tales héroes como jueces y testigos de nuestros escritos. Un estímulo más poderoso aun sería añadir: si yo escribo, ¿cómo lo recibirá la posteridad? (2002: 173)

Por primera vez entre los griegos, Longino concede a la facultad humana de la fantasía el misterio y la maravilla de la creación poética. La fantasía dotada de una fuerza no fácilmente domesticable, abundante y fructífera. Una apreciación positiva de esta facultad humana, alejada de la visión platónica que responsabilizaba a la fantasía de producir ilusiones, alejando a los hombres del mundo real y verdadero; o la visión aristotélica, donde la fantasía produce imágenes a superar, si uno quiere aprender a hacer abstracciones y con ello la elaboración de conceptos equivalentes al conocimiento de la realidad. Visiones predominantes en la época de Longino.

*Hadros*: Longino en su escrito *Sobre lo sublime* recurre con frecuencia al adjetivo *hadros*, fuerza, poder. Afirma que lo que alcanza con fuerza su objetivo en el ámbito de los pensamientos es fuente de lo sublime. *Hadros* no es únicamente una fuerza inspiradora en el origen de pensamientos sublimes, sino una fuerza que se mantiene firme y constante más allá del discurso. Esto es, como poder, *hadros* representa la aspiración al éxito que llega a convertirse en consustancial a lo sublime. En el mundo griego, éxito significaba honor, fama y gloria. Si Longino escribió *Sobre lo sublime* fue bajo la siguiente convicción: “que pueda tener alguna utilidad para los hombres en su vida pública” (2002: 148). Porque con lo sublime, los prosistas alcanzaron los más altos honores y vistieron su fama con la inmortalidad.

Lo que pierde a los talentos contemporáneos es la indiferencia, en la que todos, con excepción de unos pocos, vivimos, sin realizar ni emprender jamás nada, a no ser por la alabanza y el placer,

pero nunca por alguna utilidad digna de emulación y de honor.  
(Longino, 2002: 216)

Alcanzar el éxito incluye la lucha, la competencia incluso con los grandes maestros, escribía Longino:

Platón no hubiera formado nunca doctrinas filosóficas tan perfectas y no se hubiera adentrado tan frecuentemente en materias y expresiones poéticas, si no hubiera luchado, por Zeus, con toda su alma por el primer puesto con Homero, como un atleta joven contra un admirado maestro ya desde antiguo, quizá con demasiado ardor y con deseos de romper la lanza; sin embargo, esta preeminencia en la lucha no fue inútil, pues, según Hesíodo, “la lucha es buena para los mortales.” (2002: 173)

Cuando estemos trabajando en un pasaje que exija sublimidad en la expresión y grandeza en el pensamiento es bueno, aconseja a los poetas, que los hombres vivan las grandezas de espíritu y las hagan objeto de emulación. Razón para leer a los clásicos, porque tienen e inspiran grandes pensamientos.

Un hombre sensato y versado en la literatura considera hermoso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos. Pues, cuando personas de diferentes costumbres, vidas, aficiones, edades y formas de pensar tienen una opinión unánime sobre una misma cosa, entonces este juicio y coincidencia de espíritus tan diversos son una garantía segura e indudable a favor de lo que ellos admiran.  
(Longino, 2002: 158)

Aconseja que se representen en sus almas cómo hubieran hecho eso sublime Demóstenes, Platón o Tucídides. Entonces *hadros* alcanza su objetivo final cuando a los hombres les importe la fama póstuma, la inmortalidad:

Si un autor desde un principio teme decir algo que dure más allá de su propia vida y época, entonces, las cosas producidas por un espíritu tal serán necesariamente imperfectas y ciegas como abortos, pues no serán capaces de llegar a la perfección para asegurarse renombre en la posteridad. (Longino, 2002: 173-4)

Podemos afirmar que *hadros* es la fuerza del discurso que acompaña al poeta desde la *physis* hasta la inmortalidad. Potencia en el camino de los grandes hombres donde la naturaleza se convierte en historia.

*Megethos*: Longino privilegia el empleo del sustantivo neutro *hypsos* en su relación con la fuerza de la concepción y la grandeza de la mente. Cuando tiene que referirse a la sobriedad o sencillez del discurso, a la amplitud y a la majestad del estilo, también utiliza la idea de la grandeza, *mégethos*, en toda una serie de términos compuestos a partir del adjetivo *mégas*, grande: *megalegoría* (grandeza de la palabra), *megalophroisyne* (grandeza de la mente, altura de los conceptos), *megalophyés* y *megalophya* (grandeza natural, genio e ingenio), *megalopsychia* (grandeza de alma). En consecuencia, si la grandeza se hace presente en múltiples aristas del espíritu humano, entonces, esto implicaría lo siguiente: si bien la inmortalidad de los discursos está reservada a unos cuantos; Longino, —un estoico platonizante de acuerdo con sus intérpretes—, estaba ocupado en

pensar de qué modo más hombres podrían llevar su naturaleza a un cierto progreso del sentido por la grandeza. A la pregunta ¿cómo apropiarnos de lo sublime? Longino se inclinó por una respuesta ya probada entre los griegos, como hemos estado exponiendo, por la *téchne*. Esta vez mediante la elaboración de figuras retóricas y la composición del discurso, porque también “lo sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje” (2002: 148).

*Téchne*: la *téchne*, después de la *physis*, ocupa el segundo lugar de todos los bienes posibles recibidos por los hombres. Las técnicas analizadas por Longino en su tratado *Sobre lo sublime* se relacionan directamente con la escritura: formación de figuras de pensamiento y de dicción, noble expresión a la que pertenecen la elección de palabras, la dicción metafórica, la artística, composición digna y elevada que encierra a las anteriores fuentes de grandeza. El término griego es *synthesis* que corresponde al latín *compositio*.

En primer lugar, el uso de la *téchne* consiste en tomar buenas decisiones sin las cuales la *physis* sería destruida. Longino reconocía: “Las palabras bellas son en realidad la verdadera luz del pensamiento” (2002: 194). No obstante, su esplendor no es provechoso en todas partes. En este sentido, resalta Longino, para evitarlos, tres vicios frecuentes en los discursos que quieren parecer sublimes: uno, lo pomposo como sublime, la hinchazón desea elevarse por encima de lo sublime, pero en el lenguaje, como en el cuerpo, “nada hay más seco que un hidrópico” (2002: 152); dos, la puerilidad haciéndose pasar por la grandeza cuando es lo más directamente opuesto a ella, es baja y mezquina y el vicio más innoble. Por puerilidad entiende Longino una forma de pensar académica que por su cuidado excesivo desemboca en frialdad, se busca lo raro, artificial



y agradable, pero se encalla en un estilo chillón y afectado; tres, fuerte patetismo, o falso entusiasmo, como lo llamaba Teodoro maestro de Longino, esto es, sentimiento inoportuno, vacío o desmesurado. De este modo, escritores embriagados ante un auditorio indiferente, actúan con torpeza, poniéndose en pretendido éxtasis ante unos oyentes que no participan de su éxtasis.

Contrario a los vicios anteriores “es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición y su recuerdo es duradero e indeleble” (Longino, 2002: 157).

La experiencia en la invención, la habilidad en el orden y en la disposición del material no se hacen patentes ni por uno ni por dos pasajes, sino que las vemos emerger con esfuerzo del tejido total del discurso. Lo sublime, usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador. (2002: 149)

El lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan, no a la persuasión, sino al éxtasis, porque lo maravilloso acompañado de asombro es superior a la persuasión. Las cualidades de lo sublime proporcionan una fuerza invencible al discurso, dominan por entero al oyente. ¿Cuáles son los medios para hacer sublimes los discursos? He aquí la respuesta de nuestro filósofo.

Una de las causas de lo sublime sería el poder elegir siempre, de los elementos inherentes a su sustancia, los más importantes y hacerlos formar, mediante una superposición sucesiva, un solo cuerpo. Primero se gana al oyente con la selección de las ideas y

luego con la acumulación de las ya elegidas. Como Safo quien señala en todos los casos las emociones que acompañan a la pasión amorosa, partiendo de los síntomas y de la verdad misma de la pasión. La destreza está en elegir primero las más sobresalientes y las más intensas de ellas, para unir las después unas con otras. Cita Longino a Safo:

Semejante a los dioses me parece ese hombre, que se sienta frente a ti, y de cerca escucha tu dulce voz y tu sonrisa deliciosa, y eso hace saltar mi corazón dentro del pecho. Pues, cuando te miro por un momento, se me quiebra la voz. Mi lengua se hiela y al punto un fuego suave recorre mi piel, mi vista se nubla, los oídos me zumban, un sudor frío me cubre y un temblor me agita toda entera y estoy más pálida que la hierba; y siento que me falta poco para morir, pero es necesario ser valiente. (2002: 166-7)

Otra causa de lo sublime es la elevación o engrandecimiento de las cosas. En cuyo caso, el orador se mantiene majestuoso y magníficamente solemne sin ser frío. Lo elevado difiere de la amplificación residente en la acumulación. El orador acompaña su discurso con cantidad de tópicos y detalles inherentes a una situación y alargando los argumentos por la insistencia. “Lo sublime reside en la elevación, la amplificación en la abundancia” (2002: 170), afirmaba Longino.

De esta manera Homero engrandece las cosas divinas, hiperbólica grandeza, imágenes desmesuradas, imágenes terribles interpretadas como alegorías. Batallas de los dioses y pasajes que los

presentan immaculados, poderosos. Longino cita como ejemplo los versos sobre Posidón en la *Iliada*:

Temblaron las altas montañas y los bosques, y las cumbres y la ciudad de los Troyanos y las naves de los Aqueos bajo los inmortales pies de Posidón al avanzar. Sobre las olas guió él su carro y a su alrededor saltaban alegremente por todas partes monstruos de las profundidades; ellos reconocían a su señor.

El mar se abría gozoso y ellos volaban. (2002: 162)

No poner límite a lo terrible, al temor y al peligro, también es motivo para crear imágenes sublimes según estimaciones longinianas. Así, cuando Homero pinta inmortales a los dioses, no lo hace por su naturaleza, sino por sus desgracias. Mientras a los hombres desgraciados les queda como puerto de sus males la muerte. O cuando, cita Longino, habla Dionisio el focense, en Heródoto: “Sobre el filo de una navaja de afeitar está vuestro destino, jóvenes jonios” (2002: 186). Se menciona primero el temor como si no hubiera tiempo, ante el peligro inminente, de dirigirse a los oyentes.

Es importante destacar, acerca de los medios para conquistar lo sublime, el terror y el peligro presentes en el discurso, no sólo como tópicos, sino como tormento de las palabras. Escribe Longino al respecto cómo Homero obligaba a reunirse a proposiciones separadas por naturaleza forzándolas a combinarse entre ellas. “Con la presión sobre el verso describió extraordinariamente el padecimiento y casi imprimió en la dicción el sello propio del peligro” (2002: 168).

De los factores que contribuyen a lo sublime, el quinto es la composición de las palabras en un cierto orden hasta conseguir la armonía. Esta es para los hombres no sólo un medio natural para la persuasión y el placer, sino también un instrumento admirable de la grandeza y la emoción. La composición nos fascina y nos dispone a la grandeza, dominando completamente nuestros pensamientos. En una composición encaminada a lo sublime, las palabras se sostienen sólidamente unas sobre otras. Lo que otorga grandeza al lenguaje es, como en los cuerpos, la combinación de sus miembros.

### La retórica de lo sublime en Longino

Hablemos ahora de las figuras retóricas, para Longino, recursos abundantes para la consecución de discursos sublimes, bajo las siguientes características:

Primera: “La mejor figura es aquella que hace que pase desapercibido precisamente esto: que es una figura” (2002: 182). Los artificios de la retórica desaparecen completamente al ser rodeados por lo grandioso.

Segunda: La reunión de figuras en una sola frase suele producir un extraordinario efecto de movilidad cuando dos o tres de ellas unen su fuerza, persuasión y belleza. Por ejemplo, el asíndeton entremezclado con anáfora y descripciones animadas en el discurso, el cuál no continúa desarrollándose por la misma línea, pues la monotonía causa tranquilidad, mientras que en el desorden hay pasión, resultante del impulso la agitación del alma. Pasando al uso de algunas figuras en particular hallamos:

Dirigiendo a uno mismo las preguntas y las respuestas, se da la sensación de un patetismo espontáneo, con el señuelo para el oyente de que cada uno de los argumentos son producto de la improvisación y son dichos como tal.

El hipérbaton, figura consistente en un desorden de palabras o de pensamiento sacados de su sucesión natural, es la característica más segura de una pasión vehemente. Los hombres poseídos por cualquier emoción, apartándose a cada momento del fin propuesto y sugiriendo con frecuencia otra serie de ideas, saltan sobre otras, haciendo paréntesis ilógicos. Después, llegando de nuevo tras un rodeo al punto de partida y dominados por una continua excitación que, como un viento errante, los lleva de aquí para acá y luego en sentido contrario, cambian completamente y de mil maneras sus palabras y pensamientos y el orden y la secuencia natural de la frase, Así, en los mejores escritores la imitación por medio del hipérbaton se acerca a las obras de la naturaleza. Longino sostiene “Ya que el arte es perfecto cuando parece que es una obra de la naturaleza y ésta tiene éxito cuando subyace en ella el arte sin que se note” (2002: 186).

Gracias al asíndeton, frases desconectadas unas de otras por eso mismo más rápidas, consiguen para el poeta la impresión de una agitación que a la vez acosa y frena al lenguaje. Por su parte, la perífrasis contribuye a la elevación del estilo sirviendo de acompañamiento a la expresión principal y contribuyendo a su belleza. Las metáforas colaboran a la elevación de estilo y los pasajes patéticos y descriptivos las admiten gustosos.

Las figuras poliptoton, el uso en una misma frase de una raíz gramatical con varias desinencias, el cambio y el clímax producen

elevación de estilo y pasión. Los cambios de caso, tiempo, persona, número y género dan más colorido y vivacidad al estilo. Los plurales producen en el oído un efecto más grandilocuente y son más impresionantes, pero también un cambio inesperado del plural al singular o a la inversa produce una sensación inesperada y produce elevación, el reducir a la unidad las partes individuales da a la multitud una figura más corporal.

Asimismo, Longino recomienda que se introduzcan hechos que pertenecen al pasado como si ocurrieran aquí y ahora, se hace entonces del pasaje no una narración, sino una descripción viva. Igualmente, el cambio de persona produce gran efecto y hace que el oyente crea a veces que se encuentra en medio de los peligros. El autor se reserva la parte narrativa y deja la expresión de las pasiones a los personajes.

También Longino desaconseja, porque disminuye lo sublime, un ritmo de las palabras roto y precipitado. La expresión excesivamente recortada puede disminuir lo sublime, pues la grandeza se mutila cuando se le abrevia demasiado y está lejos de la brevedad que va directo al blanco. Carecen de grandeza las frases muy unidas y cortadas en sílabas breves y pequeñas y las que están trabadas entre sí a la fuerza como tensadas por clavijas. El lenguaje patético se irrita al verse encadenado por las conjunciones y por otras adiciones. Pierde así su libertad de movimiento y la sensación de ser lanzado como desde una catapulta, es decir, pierde su fuerza.

*Paideia*: hemos estado viendo cómo el arte del discurso sublime promueve el conocimiento de la *physis* y de la *téchne*. Hemos seguido a Longino en la indagación de los medios a través de los cuáles elevamos nuestros dones hacia o hasta la grandeza.

De acuerdo con Saint Girons: “Un intento de esa naturaleza ya no presupone un mero inventario de las posibilidades retóricas, sino la movilización de los más vivos recursos psíquicos e intelectuales” (2008: 187). Además, lo sublime, que no deja indiferente a quien lo expresa ni a quien lo recibe, supone un ejercicio de enseñanza-aprendizaje que nos expone a la vocación de la naturaleza de lo sublime consistente en dejarse reconocer y transmitirse entre generaciones. Si nadie se expusiera al soplo de los grandes autores a través de la activa mediación de sus discursos lo sublime desaparecería, porque su eternidad no es permanente sino potencial.

Por lo tanto, podemos entender lo sublime como educación. Se puede objetar que para ser *paideia* griega, a lo sublime le falta su relación con la *areté*. Pues bien, *areté*, como virtud y excelencia en el mundo antiguo, sí está implícita en esta tradición de lo sublime comprometido con un *ethos* civilizador que impulsa a la superación del hombre, a su transformación. Longino habla escasamente de la virtud en su escrito. Se pregunta alguna vez si en la literatura deberían llevar la primacía las virtudes más numerosas o las más grandes. Pero esto no denota la ausencia de *areté* en lo sublime para poder ser considerado *paideia*. Contrariamente, hemos estado hablando implícitamente de la virtud cuando tratamos las excelencias del discurso. Al mismo tiempo, *areté*, como virtud moral, está presupuesta para los oradores que pronuncien discursos sublimes, porque la rectitud y la honestidad del orador es condición *sine qua non* para la credibilidad de sus palabras, como podemos constatar en los textos de los oradores romanos Séneca o Cicerón, por mencionar algunos.

## La concepción negativa de lo sublime en Longino

Hasta aquí podríamos concluir que el *hypsos* griego y el *sublimis* latino nos conducen de múltiples maneras e inexorablemente hacia lo alto. Elevación y encuentro con la excelsitud. Sin embargo, estaríamos ignorando que Longino también relaciona lo sublime con la profundidad, *báthos*. Dice Saint Girons en su texto: “Lo sublime no nace sólo en la dimensión de una altura adquirida, sino que se sitúa en el eje de la verticalidad en el que el punto más alto y el más bajo se unen” (2008: 74). En la réplica del rey Argos a las Suplicantes que solicitan asilo se escucha: “Tengo necesidad de un pensamiento profundo (*batheias phrontidos*) que nos salve / y como un buzo, debo descender al abismo” (Esquilo en Saint Girons, 2008: 74). A veces, el papel de lo sublime era encontrar la manera de conciliar la intensidad de la pasión con la claridad en la expresión, el oscuro subsuelo de lo trágico con la luz de la belleza.

Asimismo, Longino usa el adjetivo *dainos* en el sentido primario de terrible, cuando tiene necesidad específica de que una imagen determinada se muestre impresionante, pero no repugnante. Se pregunta Saint Girons:

¿En virtud de qué especie de milagro la potencia apuntará siempre al bien? Y, por lo que se refiere a la elevación, ¿tendrá que dirigirse hacia ideales morales previamente definidos? [...] Algunas veces se producirán deslizamientos hacia un sublime “negro” e “infernal”, otras, por el contrario, el problema será el de lo sublime como elemento común a la esfera de la estética y de la ética. (2008: 76)



Ahora, con mayor acierto, concluimos: la tradición retórica, ampliamente difundida, hace del término sublime, por lo general utilizado como forma adjetival, un sinónimo de grande y elevado, pero también de terrible.

### De Longino a Burke

Longino, autor antiguo, es, a la vez, un autor moderno, puesto que no fue conocido hasta la segunda mitad del siglo XVI. El *Peri hypsous* de Longino no había sido verdaderamente conocido hasta la era moderna, fue publicado en 1554, en Basilea, por Francesco Robortello y, posteriormente, divulgado entre el público europeo a través de la traducción francesa de Boileau en 1674. Al mismo tiempo que, al traducir el término griego de Longino *to hypsos* por *le sublime*, Boileau impuso definitivamente en las lenguas modernas el uso de este sustantivo. Boileau tituló a su traducción *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*. En la pluma de Boileau, lo sublime se transmuta en aquel bello superlativo. En ese *je ne sais* que fascinante y desconcertante para Locke y Leibniz. Boileau, según afirma Menene Gras en la introducción a *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Burke (1997), definió el término sublime como:

Cierta fuerza del Discurso para elevar y seducir el alma. Posteriormente, en la Enciclopedia, la definición de Chevalier Jaucourt en su artículo titulado “sublime” dice: “Es todo lo que nos eleva por encima de lo que éramos y que al mismo tiempo nos hace sentir esta elevación.” (1997: XIX)

Por su parte, Diderot, citado por Gras, en el *Salon* de 1767, dice a propósito de lo sublime:

Es todo lo que sorprende al alma, todo lo que imprime un sentimiento de temor, y lo identifica también con la oscuridad, que invoca recomendando a los poetas que sean tenebrosos. Según él, la claridad es buena para convencer, pero no vale nada para emocionarnos, y además perjudica todo entusiasmo. (En Burke, 1997: XXI)

El sentido del término sublime en francés ya había sido asumido por la literatura francesa en el siglo XV para designar tanto la cualidad del estilo como un superlativo de lo bueno y de lo bello. Lo sublime en alquimia era lo que mediante el calor es elevado para la decantación de sus partes volátiles. Un proceso de purificación. Mientras en anatomía se hablaba del “músculo sublime” para decir “músculo superficial” y, en fisiología, se hablaba de “respiración sublime” para significar respiración completa y potente, prevaleciendo, por tanto, las ideas de elevación y fuerza contenidas en lo sublime.

A finales del siglo XVI apareció el gracioso adjetivo *soubelin* o *sublim*, con el sentido de cargado de finura espiritual, blando, suelto y, consecuentemente, listo y astuto. De esta forma, el acento se había trasladado desde una cualidad estilística a una cualidad espiritual. Por su parte Molière, en el siglo XVII, había creado el sustantivo *le sublime* para *Les précieuses ridicules* refiriéndose con él al cerebro. Bajo esta circunstancia, podemos comprender el intercambio de lo sublime por lo ridículo y lo cómico.

Griegos y romanos habían privilegiado el discurso retórico y poético como el lugar idóneo para el cultivo de lo sublime. La época moderna extenderá el dominio de lo sublime a los fenómenos de la naturaleza, a los comportamientos e interioridad humanos y a las grandes obras artísticas. Lo sublime de las artes plásticas se afirmó a finales del siglo XVII; lo sublime de la naturaleza en el siglo XVIII; y lo sublime de la música, de la novela filosófica y del paisaje exterior e interior, se afirmaron en la era del romanticismo. Momento este último, en la historia de lo sublime, con la única preocupación de estimular las fuerzas del *ingenium* para poner a la mente en efervescencia.

Desde Francia el adjetivo *sublime* se difunde por toda Europa. En Inglaterra, Samuel Jonhson, en el siglo de las luces, lo define como un galicismo recientemente naturalizado. Y Edmund Burke, político e historiador irlandés, fundador del partido *Whig*, reflexiona sobre lo sublime en su *Indagación*. Tales pensamientos se sitúan en la floreciente teoría sobre la sensibilidad, la estética, cuyo fértil terreno estaba siendo abonado para plantar en él los conceptos que la caracterizarían en los siglos venideros: lo bello, la sensibilidad, la imaginación, la percepción, el gusto, el placer, el dolor, la experiencia estética y, entre otros, lo sublime. El análisis de Burke es un enfoque empírico de términos estéticos en gestación, desde la perspectiva del sujeto que recibe la impresión causada por ciertas propiedades o cualidades del objeto y desde las propiedades mismas que hacen que un objeto sea bello o sublime; remontrándose, en el primer caso, al *Tratado de las pasiones* de Descartes y al *Ensayo sobre el entendimiento humano*, de Locke, en el segundo. Burke inicia su texto con un análisis fisiológico del cuerpo humano

para llegar a conclusiones racionalistas y metafísicas. ¿Cuánto sigue este filósofo irlandés a su antecesor griego en lo que a lo sublime se refiere? Nuestra respuesta es: muy poco. Longino y Burke podrían coincidir en algunas afirmaciones aisladas. Por ejemplo, que la grandeza es causa de lo sublime. Sin embargo, sus contextos, ámbitos de reflexión, perspectivas y propuestas son muy distintas como veremos a continuación.

### La concepción de lo sublime en Burke

En Longino lo sublime es siempre bello sin cuestionamientos. En cambio, en la *Indagación* de Burke, son diferentes las experiencias de lo bello y lo sublime:

Se verá que lo sublime y lo bello se basan en principios muy diferentes y que sus afecciones son igualmente diferentes: lo grande tiene por base el terror; que, cuando es modificado, causa aquella emoción en la mente que he llamado asombro, lo bello se funda en el mero placer positivo y excita en el alma aquel sentimiento que llamamos amor. (1997: 120)

Por ende, todo cuanto es oscuro y terrible se convierte en emblema de lo sublime; todo cuanto es radiante, agradable y armónico se convierte en emblema de lo bello. Una problematización moderna de lo bello se convierte en el motivo para la conceptualización de lo sublime como un placer, en algún sentido negativo, cuya causa es el terror y cuyo efecto es el asombro.

Mientras lo bello genera una tranquila satisfacción y es objeto de un gusto que presupone la aplicación espontánea e inmediata de reglas enunciadas y racionales, al menos a posteriori; lo sublime genera una turbación y unas sacudidas de todo el ser. Lo sublime nos deja una huella indeleble, remitiéndose a los rasgos más escondidos de nuestra subjetividad. En el *Diccionario de Estética* de Etienne Souriau, desde un punto de vista empírico y fisiológico, para Burke “lo sublime depende de las sensaciones y de las imágenes apropiadas para causar una fuerte tensión corporal” (Souriau, 1998: 1007).

En *Lo sublime* Saint Girons interpreta acerca de los pensamientos burkeanos que “Las pasiones que afectan a la integridad física, moral y psicológica del sujeto se revelan más violentas, más eficaces y más instructivas que el amor y que esas otras afables y cómodas relaciones humanas que tienen su origen en un placer simple y positivo” (2008: 14). Y atendiendo a Burke, en su *Indagación* encontramos:

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su

grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto. (1997: 42)

Burke observa cómo las pasiones, de las cuáles depende la conservación del individuo, se relacionan preferentemente con el dolor y el peligro, y son las pasiones más poderosas de todas, sobre todo más poderosas que aquellas que provienen del placer. Las pasiones de la autoconservación, en conexión con el dolor y el peligro, son dolorosas cuando sus causas nos afectan inmediatamente; “son deliciosas, cuando tenemos una idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias” (1997: 39). Este placer está relacionado con el dolor y es suficientemente diferente de cualquier idea de verdadero placer. Todo lo que excita este deleite es llamado sublime.

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. (1997: 29)

Por lo tanto, el terror es para nuestro pensador irlandés, explícitamente, el principio predominante de lo sublime. Hay algo tan aniquilador en todo lo que nos inspira temor que nada puede resistir en su presencia. Una fuerte impresión es causa de lo sublime. Pero ¿qué sucede si esa fuerte impresión proviene de algo feo? Burke responde: “Imagino la fealdad suficientemente compatible con una idea de lo sublime” (1997: 89).

¿Cuáles son las manifestaciones sublimes elogiadas por Burke? Lo sublime con residencia en el terror, la magnificencia y el asombro plasmados en la arquitectura, ya no en la poesía como en Longino. También el filósofo empirista reconoce en Milton —e igualmente en Shakespeare—, a quien mejor ilustra con sus metáforas y visiones poéticas la idea de lo sublime. “Nadie parece haber comprendido mejor que Milton el secreto de realzar o poner cosas terribles, si se me permite la expresión, más en evidencia, mediante una oscuridad acertada” (Burke, 1997: 43). Todavía más, en su *Indagación* comenta:

Pienso que hay razones en la naturaleza, por las que la idea oscura, cuando se expresa convenientemente, afecte más que la clara. Nuestra ignorancia de las cosas es la causa de toda nuestra admiración y la que excita nuestras pasiones. Sabiduría y conocimiento hacen que las causas más impresionantes nos afecten poco. (1997: 45-6)

La noche se identifica con lo sublime. 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.

Aunada a la relación que Burke establece entre lo sublime y la oscuridad, está la conexión de lo sublime con el poder, muy otra si se le compara con el hadros de Longino. Anota el primero en su *Indagación*: “no conozco nada sublime que no sea alguna modificación del poder”.

La fuerza, la violencia, el dolor y el terror son ideas que asaltan nuestra mente de golpe, unas tras otras. Mirad a un hombre o cualquier animal que tengan una fuerza prodigiosa, y ¿cuál es vuestra idea antes de reflexionar? ¿Acaso esta fuerza se os someterá, para vuestra tranquilidad, vuestro placer o vuestro interés en cualquier sentido? No; lo que sentimos es temor a que esta enorme fuerza se emplee para la rapiña o la destrucción. (1997: 48)

El poder extrae toda su sublimidad del terror que le acompaña. Cuando el poder no va acompañado de la sublimidad del terror, inmediatamente se vuelve despreciable. Ahí donde encontramos fuerza, y sea cual sea la luz bajo la cual consideremos el poder, observaremos juntamente a lo sublime que acompaña al terror y el desprecio unido a la fuerza que es útil e inocente. El terror que se desprende naturalmente de una fuerza, es aquel al cuál nada puede oponérsele. De este modo, Burke contribuye a delinear las experiencias de lo sublime negativo en lo terrible y en el abismo. ¿Cómo llegamos al sentimiento de lo sublime? Longino no desarrolló las potencias de la *physis*, ni los instrumentos retóricos para su consecución. Lo que hizo fue un análisis de la naturaleza humana y de facultades hasta entonces ignoradas o despreciadas: la imaginación, el ingenio y el gusto.

Llamamos imaginación al poder creativo de la mente, sea representando a su antojo imágenes de cosas en el orden y según la manera en que fueron recibidas por los sentidos o combinando aquellas imágenes de una nueva manera y según un orden diferente. De formas inesperadas la imaginación varía la disposición de las ideas. A la imaginación pertenece el ingenio, la fantasía, la



invención y lo que se le parece. “la imaginación es la provincia más extensa del placer y del dolor, al igual que es la región de nuestros miedos y esperanzas, y de todas las pasiones que están en conexión con ellas” (Burke, 1997: 12).

Retomando las ideas de Locke, el ingenio contenido en la imaginación es analizado por Burke en contraste con el juicio: Locke apunta que el ingenio está versado en trazar semejanzas y el juicio en encontrar diferencias. La unión de juicio e ingenio es una de las cosas más raras entre los hombres. No obstante, Burke observa que la mente del hombre da muestras de claridad y satisfacción mucho mayores trazando semejanzas que buscando diferencias; al establecer semejanzas, producimos nuevas imágenes, unimos, creamos y ampliamos nuestros sentidos. Pero, al establecer distinciones, no ofrecemos alimento a la imaginación: la tarea es en sí misma más severa y fastidiosa, y el placer que extraigamos de ello, cualquiera que sea, es algo de naturaleza negativa e indirecta. No causa ninguna impresión en la imaginación cuando dos objetos inconfundibles no se parecen, esperamos que las cosas sean como tienen que ser. Pero, cuando dos objetos inconfundibles se parecen nos causan impacto, les prestamos atención y nos sentimos complacidos. Análisis fastidioso, imaginación placentera. Burke concluye: “el placer de la semejanza es el que halaga principalmente la imaginación” (1997: 13). Este es el momento para comprender por qué “Los hombres coinciden más respecto a la excelencia de una descripción de Virgilio, que respecto a la verdad o falsedad de una teoría de Aristóteles” (1997: 17). Y por qué “cedemos a la simpatía lo que negamos a la descripción” (1997: 131). Para Burke el gusto también pertenece a la imaginación. El gusto está hecho:

De una percepción de los placeres primarios de los sentidos, de los placeres secundarios de la imaginación, y de las conclusiones de la facultad de razonar, acerca de las diversas relaciones de éstas, y acerca de las pasiones humanas, costumbres y acciones. (1997: 16)

El principio del gusto es el mismo en todos los hombres, la diferencia está en un grado mayor de sensibilidad natural o en una atención más prolongada y entregada al objeto y al acostumbra-  
miento de las cosas. Bajo esta premisa, los juicios respecto a los sentimientos estéticos, particularmente los de lo sublime, mejoran mediante la atención y el hábito de razonar, dicho en otros términos, la causa de un gusto incorrecto es una falta de juicio. Esto significa que, para nuestro autor, lo sublime obedece a causas objetivas. Cualidades que se presentan en los objetos bajo la forma de signos reconocibles; sea a veces el simple tamaño, como en la magnificencia; o fuertes impresiones, como el dolor, y simultáneamente, la imaginación que, además del dolor y el placer al desprenderse de las propiedades del objeto natural, percibe un placer según el parecido que la imitación creadora de lo sublime tiene con el original. Además, a la postre, mediante la razón o el juicio, a nosotros nos compete la decisión, en los pliegues de nuestro fuero interno, acerca de lo que es sublime y de lo que no lo es.

Así hemos expuesto con Longino y Burke, dos argumentaciones sobre lo sublime. Una dirigida hacia lo elevado, lo grande, lo inmortal; otra situándolo en lo terrible, el dolor, el peligro. Quedan aquí para su reflexión. De nosotros depende la indiferencia hacia lo sublime; la disposición para subir a las cumbres o las ganas de adentrarnos en sus abismos.

Bibliografía

- Burke, Edmund. (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Longino. (2002). *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos.
- Saint Girons, Baldine. (2008). *Lo sublime*. Madrid: Machado Libros.
- Souriau, Etienne. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.

## LO SUBLIME, SUPUESTOS Y CONSECUENCIAS: DE KANT A LYOTARD

*Armando Villegas Contreras*

La cuestión que nos ocupa está relacionada con una discusión que abrió, a finales del siglo XX, el filósofo francés Jean-François Lyotard (1998). Ella tiene que ver con los conceptos que refieren lo “bello” y lo “sublime” y cuya elaboración, aunque de larga data en Occidente, se consolidó en la época de la ilustración. Es importante recuperarla ya que tiene relación con algunos temas de la política y estética contemporáneas.

Divido la exposición en cuatro partes. La elaboración kantiana de los conceptos de lo bello y lo sublime; el debate recuperado por Lyotard sobre lo sublime, el arte y lo irrepresentable y sus consecuencias políticas; la elaboración de una reflexión de la cultura occidental en este tema que es paradójica: por una parte, describe a la cultura de Occidente como una sociedad gobernada por las imágenes (Guy Debord) y, por otra parte, como una sociedad que asume que hay algo que no se puede representar; y, finalmente, haré una reflexión sobre las derivas coloniales de la sensibilidad y la estética surgida de esta problemática. Ahora bien, el asunto de introducir cuestiones “propiamente” políticas en relación a cuestiones estéticas es ya una discusión de larga duración. Para

nosotros, tanto en su vertiente que estudia la sensibilidad, como en la que estudia las prácticas artísticas, la estética es resultado de la organización de lo común. Sea cual sea la noción de “política”, ya sea que se la entienda como la organización del poder, su legitimidad y su transmisión —como en el caso de la tradición de la filosofía política— o como expresiones que interrogan ese poder y lo tratan de transformar —como en el caso de las teorías de la resistencia (Rancière, Badiou, y atrás, Benjamin) siempre lleva consigo la impronta de consecuencias en las prácticas artísticas y en la organización de la sensibilidad.

### Lo sublime, lo humano

Podríamos decir que, a pesar de que existen varios textos sobre los conceptos de “lo bello” y “lo sublime” en el siglo XVIII (Burke, Baumgarten, Hegel), son los de Kant los que más han sido referidos en las discusiones que nos interesan. Me refiero aquí a *Consideraciones sobre el concepto de lo bello y lo sublime* y a la *Crítica del juicio*.<sup>2</sup> De sobra está hacer un recuento de sus observaciones generales. Entremos ya de lleno a la problemática.

Kant refiere en el primer texto, publicado en 1764, que lo sublime se sostiene en una sensación contradictoria o, al menos, inexplicable. Por un lado, lo sublime es algo “aterrador”, pero al mismo tiempo, “fascinante”. Lo bello en cambio se sostiene en una experiencia de la tranquilidad, de la racionalidad, si se quiere. Los sentidos captan dichas experiencias con singular atención y

---

<sup>2</sup> Cito aquí la versión clásica española que se puede consultar en línea (Kant, 1876).

el cuerpo humano se ve afectado de distinta manera. Lo sublime es un rasgo de lo “grandioso”, lo sublime aterra, lo bello encanta. Una tormenta, un rayo, la erupción de un volcán son sublimes, un prado, unas flores, un valle apacible, son bellos. No olvidemos, y es un tema sobre el que volveremos más adelante, el gesto kantiano de relacionar ambos conceptos tanto con la geografía de los estados nacionales como con el género. Algunas etnias, algunos estados, son susceptibles de esas experiencias, otras “lamentablemente” no. Por otro lado, y profundizando un aspecto falocéntrico de las experiencias, Kant asienta que las mujeres son bellas, los hombres son sublimes. Gesto importante dado que encontramos ya, desde un inicio de la experiencia estética moderna, aspectos tanto de la colonialidad del ser,<sup>3</sup> como de la exclusión hacia las mujeres. Pero volveremos sobre ello más adelante.

En la *Crítica del juicio*, Kant pensó la belleza y lo sublime dentro de las categorías (conceptos) del pensamiento y del sujeto trascendental que refieren sentimientos de lo humano. Con una elaboración más abstracta que el texto de 1764 y tratando de seguir sus dos *Críticas* Kant sitúa a dichos conceptos como susceptibles de completar las facultades de lo “humano” analizadas en sus anteriores *Críticas*. Hay una diferencia entre ambos, mientras que lo bello se capta por el sujeto y puede ser apropiado por él también se aplica a características de la naturaleza. En cambio lo sublime es un rasgo específicamente humano que es inasible. Desde la

---

<sup>3</sup> Colonialidad del ser. El concepto está en boga en las reflexiones de autores como Mignolo o Anibal Quijano. Ya sea implícita o explícitamente. A la del ser, estos autores agregan, la “colonialidad del poder” y “del saber”. Véase esta discusión en Lander (2000).

introducción, Kant sostiene que dicho sentimiento pertenece a las famosas facultades del espíritu, es decir, no son atribuibles a ninguna característica de las cosas sino al modo en que el sujeto se ve afectado por ellas. Debemos insistir en esto ya que Kant lo hace. Es decir, introduce en relación a su proyecto general, la facultad de afección de la belleza<sup>4</sup> y de la sublimidad como algo propiamente humano. Así, tanto el concepto de lo bello como el de lo sublime completarían las facultades humanas, aunadas a las del conocer (la razón pura) y a las del deber (la razón práctica). Pero hay un desbalance en el proyecto kantiano. Mientras que el proyecto general de la filosofía crítica podría haber sido completado con la experiencia del juzgar lo bello, lo sublime se presenta como un análisis extra que tiene mayores problemas para la razón, ya que dicho concepto y la experiencia que refiere son inaccesibles. Ello se muestra en el propio desbalanceo de la *Crítica del juicio*. La analítica de lo bello queda cerrada, empero, la analítica de lo sublime le produce un análisis más exhaustivo y paradójico como veremos más adelante. Estos problemas han dado lugar a innumerables discusiones.

Veamos algunas de ellas siguiendo las lecturas de ambos textos que hizo Jean-François Lyotard. Dichas discusiones dan cuenta de las problemáticas entre estética y política en términos de la modernidad, pero también dan cuenta de una discusión filosófica que enfrentó, por un lado, a teóricos que saludaban la teoría del signo (aunque deconstruyéndola, como Paul de Man o Derrida) y a teóricos de la estética más ligados a las ideas benjaminianas sobre la experiencia, las prácticas artísticas y el olvido de la crítica del

---

<sup>4</sup> También atribuible a la naturaleza.

lenguaje —como Terry Eagleton (2011)—. Seguiré primero los argumentos de Lyotard.

### La experiencia de lo sublime en las prácticas artísticas

Trato aquí de reconstruir el argumento de Lyotard. En líneas generales podríamos enunciarlo así: lo sublime es una experiencia cuya preocupación es reunida (es decir, es tema y objeto, explícita o implícitamente) por la práctica artística al menos desde el siglo XVIII europeo. Y por tanto, esta experiencia, incluida la del romanticismo, es también lo que produce cierta idea de la estética como disciplina que relaciona el arte con la sensibilidad.<sup>5</sup> La discusión lyotardiana surge en los textos que el autor compiló en un libro que se llama *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (Lyotard, 1998). En ellos el filósofo ahonda sobre algunas de sus tesis precedentes sobre la posmodernidad pero las aproxima al análisis del avance de la tecnología y singularmente al de los objetos del arte. Me interesan dos reflexiones. La que hace sobre el manifiesto de Barnett Newman y la vanguardia, y la que hace de la historia de la fotografía. El pretexto son los cuadros, las esculturas y el manifiesto escrito por el artista en 1951, titulado *The sublime is now*. Lyotard repara en el hecho de una supuesta contradicción:

¿Cómo comprender que lo sublime —digamos provisoriamente— el objeto de la experiencia sublime sea aquí y ahora? ¿No es, al contrario, esencial a ese sentimiento hacer alusión a algo que no puede

---

<sup>5</sup> Podemos decir, por ejemplo, que la sensibilidad puede ser también objeto de la epistemología y de muchas otras disciplinas modernas.



mostrarse, o como decía Kant, presentarse (*dargestellt*)? En un breve texto inconcluso de fines de 1949, *Prologue for a New Esthetic*, Newman escribe que en sus cuadros no se consagra “a la manipulación del espacio, ni a la imagen, sino a una sensación de tiempo.” (1998: 95)

Aquí el pensamiento debe preguntar ya no sobre lo sublime sino sobre ese *now*. ¿Qué es ese ahora? Una de las palabras con las que hacemos “referencia” a la temporalidad. Ese *ahora* que se escapa, como arena entre los dedos, entre la temporalidad pasada y el futuro que aún no llega, incluso en los instantes. Este presente<sup>6</sup> entre pasado y futuro, que “se hace devorar por ambos” (Lyotard, 1998: 96) fue un problema en las filosofías de la conciencia, de San Agustín a Husserl. Pero la sensación que alude Newman es otra cosa. Es algo que sucede, pero inaccesible a la conciencia, al menos en su arquitectura racional. Este ahora destituye la temporalidad lineal de la conciencia y le abre a una temporalidad que se presenta, pero al mismo tiempo, desaparece. ¿Qué es pues, lo que sucede ahora? Apresado en la temporalidad o, por el contrario, liberado de ella, ese *ahora* es un escapista. Entonces, la pregunta ya no es ¿qué sucede ahora? sino ¿sucede?, ¿es posible? ¿Es posible el suceso y por lo tanto el acontecimiento? No el suceso que refiere algo (como las noticias), sino la misma posibilidad de que algo suceda tomando en cuenta este ahora que no se lo encuentra por ningún lado. Recordemos aquí las suficientemente conocidas de

---

<sup>6</sup> Este “presente” que es por cierto uno de los afanes de la representación. Representar también significa, “traer aquí, presentar aquí”. Véase más adelante el análisis que seguimos sobre este punto de un texto de Derrida (1989).

Barnette Newman, al menos las de la época, lienzos sin figuración y esculturas mínimas.

Sabemos el desconcierto que causó la vanguardia y su ruptura con la representación en las esferas conservadoras, pero incluso en las esferas artísticas más progresistas. En jerga kantiana eso produce en el espíritu cierta agitación. No agitación de que algo sucede de manera referencial, sino del tipo ¿qué es lo que está sucediendo como en las pinturas? ¿Cómo es posible que estas pinturas sean posibles? La pregunta por la condición de posibilidad para que algo suceda es una vieja estrategia filosófica, los escépticos preguntaban si era posible “decir algo de algo” y Kant se esforzó en analizar esas condiciones para explicar lo que sabemos de los juicios sobre la naturaleza y la moralidad. Sin embargo en el arte de Newman en esas “no representaciones” es posible hablar de que si hay una suspensión del juicio puede suceder que “no suceda nada”:

A la eventualidad de que nada suceda se asocia a menudo la sensación de angustia. Es un término connotado por las filosofías modernas de la existencia y de lo inconsciente. Confiere a la espera de que se trata, si verdaderamente se trata de una espera, un valor principalmente negativo. Pero el suspenso también puede estar acompañado por el placer, por ejemplo, el de acoger lo desconocido, e incluso, para hablar como Baruch Spinoza, de alegría, la que procura el aumento de ser aportado por el acontecimiento. (Lyotard, 1998: 97)

Es sintomático que Lyotard hable de las filosofías de la existencia y de lo inconsciente. Con ellas introduce una discusión que determina una etapa del pensamiento europeo romántico, la

de aquellas filosofías que intentaban reconocer la contradicción, aun cuando la intuyeran insuperable. La angustia sartreana ante la muerte de Dios, pero también ese raro sentimiento ominoso que Freud extrae de la literatura del siglo XIX. Lo *Unheimlich*, como experiencia contradictoria y sublime.

Ahora bien, a esa posibilidad de que algo suceda o no suceda es a lo que se refiere Newman,<sup>7</sup> y es eso lo sublime. Lo sublime no refiere, ya que su sensación está asociada a algo que escapa al mismo lenguaje. Así, esa experiencia no referencial incluye cambiar el título del manifiesto. De un “Lo sublime es ahora” —que marca una época de la experiencia general de la modernidad europea— pasar a un “ahora, tal es lo sublime” (Lyotard, 1998: 98) —que marca una época de la modernidad artística—. Por ejemplo ante la propia obra de Newman o de los suprematistas alguna vez, en el momento de la discusión, alguien pudo haber dicho “que ahora y aquí haya este cuadro y no más bien nada, eso es lo sublime”.

La estética encuentra así su objeto (según Lyotard) y supone una contradicción entre las palabras<sup>8</sup> que tenemos para referir la experiencia (en términos de Kant, las facultades) y las experiencias y los objetos mismos.

El segundo punto que anunciamos corresponde al análisis de Lyotard acerca de la pintura y la fotografía. Ellas han de vérselas no

---

<sup>7</sup> Incluso podemos interrogar los excesos de las sociedades. Por ejemplo, cuando un exterminio adviene uno puede preguntar ¿sucedió? O ¿cómo pudo ser que haya sucedido? Aun cuando las pruebas más contundentes estén ahí.

<sup>8</sup> Más adelante analizamos este enredo de las palabras que viene, según pensamos nosotros, de la misma fundación del concepto de lo sublime en Longino. Podríamos adelantar que es la figura lo que está en juego.

solo como prácticas, sino como modos de organizar lo visual en términos sociales. Enunciamos la tesis de Lyotard sobre la pintura:

La pintura conquistó sus cartas de nobleza, se la incluyó entre las bellas artes y se le reconocieron derechos casi *principescos*, durante el *Quattrocento*. Desde entonces y a lo largo de varios siglos, contribuyó por su parte al cumplimiento del programa metafísico y político de la organización de lo visual y lo social. La geometría óptica, el ordenamiento de los valores y colores según una jerarquía de inspiración neo platónica y las reglas de fijación de los tiempos fuertes de la leyenda religiosa o histórica sirvieron para favorecer la identificación de las nuevas comunidades políticas, la ciudad, el Estado, la nación, el asignarles el destino de verlo todo y hacer el mundo transparente (claro y distinto) a la captación monocular. (1998: 123)

La discusión es una vez más sobre las prácticas artísticas, las disciplinas y las filosofías que las piensan en el siglo XX. La jerarquía de los temas, los cánones para realizar una actividad artística, corresponden a lo que Rancière denomina “régimen representativo de las artes”.<sup>9</sup> Pero el agotamiento del arte en el siglo XX supuso que algunas de las actividades de representación se vieran puestas en cuestión. Sabemos las discusiones: que si la fotografía sustituye a la pintura, que si el cine es mejor o no para representar que la literatura, etc. La tesis de Lyotard indica otra cosa, su argumento es el diagnóstico de la “debilidad” de la pintura respecto a la fotografía no en términos de primacía para mejor representar, sino en términos de lo que cada una de estas disciplinas le aporta a las sociedades,

---

<sup>9</sup> Me refiero al texto Rancière (2005b).

a sus formas de organizar lo sensible en general y lo visual en particular. Al Estado y sus comunidades, a la finalidad del tipo de sociedad que tendría un dispositivo técnico (artístico) para organizarse y comprometer a los poderes. Si la pintura “estructuró la representación del cuerpo político mismo” (Lyotard, 1998: 124), la fotografía separó al público del artista en su uso masivo (quiero utilizar este argumento para referirme a un fenómeno contemporáneo). La tesis de Lyotard es hoy más cierta que en tiempos de la cámara polaroid con la multiplicación de los dispositivos para captar, reproducir y archivar imágenes. Por mucho que, paradójicamente, esas imágenes casi no sean vistas.

La experiencia es que ahora se toman mucho más fotografías que ayer, solo que se las observa menos. Al igual que la filosofía, que se encarga de las reglas para la formación de frases filosóficas, sostiene Lyotard, la pintura se encargaba de las “reglas de formación de las imágenes pictóricas”. Pero el público, reitero, hoy más que nunca “está convencido de que hay que consumir el programa de la perspectiva artificial, y no comprende que se tarde un año en hacer un cuadrado blanco, es decir, en no representar nada (como no sea lo que hay de impresentable)” (1998: 125). Aun cuando se nos diga que hay fotógrafos profesionales, que ganan premios, que saben de la perspectiva y del “momento fotográfico” el público está ávido de “tomar fotos”. No caben aquí las consabidas discusiones sobre la calidad de una imagen. Una nueva versión de las tesis de Benjamin quien, hablando del cine y de los periódicos, decía que todos podían ser expertos a la hora de que, un lunes, se habla de la carrera de ciclistas acontecida el día anterior.

Pero Lyotard, quizá inconscientemente o actualizando sus antecedentes del marxismo, piensa de entrada que ello no tiene que ver con la disciplina misma de la fotografía, tiene que ver con el mundo tecno-científico en el capitalismo industrial. Recordemos que, para Marx, cada arte es “reflejo” de la sociedad en la que se encuentra. Por ello hablaba de una literatura dominante. Así, dice Lyotard, en ese mundo del capitalismo “el mundo necesita la fotografía y casi no necesita la pintura, así como le es más necesario el periodismo que la literatura” (1998: 123). En un primer momento, la fotografía reitera algunos criterios de composición o condiciones de aparición: pocas cámaras, insuficiencia de lentes, falta de proletarización, temáticas jerárquicas (aunque Atget haya empezado a deconstruir esto). Y adopta un criterio estético de belleza, de composición. Pero muy pronto el aura se vuelve a romper. La fotografía irrumpe modelando la experiencia a través de una nueva infinitud, una nueva indistinción: su reproducción ilimitada.

La fotografía o las fotografías que tomamos todos los días destruyen el aura pero a condición de estar al servicio de los formatos que requieren las industrias y la experimentación de los laboratorios y hoy, de los requerimientos de las empresas de teléfonos celulares en sus desarrollos técnicos (entendida aquí de un modo coloquial, como el instrumento o el saber hacer algo) que al afirmarse cada día requieren también una reproductibilidad técnica del pensamiento, es decir, una constante actualización de los referentes con los que pensamos y de las palabras con las que referimos la experiencia (*prosumer*, *youtuber*, etc., son palabras que indican también estados de desarrollos técnicos).

Es así como la foto de aficionado, que a primera vista no es mucho más que el consumo de las capacidades de imágenes contenidas en la máquina, también es, en la dialéctica infinita de los conceptos en curso de realización, la consumación de un estado de los objetos y de los conocimientos [...] de esta manera, el aficionado está al servicio de las experimentaciones hechas por los laboratorios y financiadas por los bancos. (Lyotard, 1998: 127)

Esto marca una experiencia. La experiencia que hace que el aparato medie en todo momento y que “organiza y desorganiza sin cesar el mundo” (Lyotard, 1998: 127). Y convierte al consumidor, cualquiera que sea su posición social, en servidor voluntario o involuntario de esas fuerzas sublimes y desconocidas. Lo sublime aquí encuentra una fuerza técnica que lo hace más poderoso, pues revela que lo humano puro no existe y que las prótesis son condiciones de la vida misma.<sup>10</sup>

Ahora bien, la fotografía, según Lyotard supuso un reto para el arte de las vanguardias: dejar de reproducir los cánones de la belleza del siglo XIX. Fue así como éstas abandonaron la estética de lo bello. En nombre de su subsistencia, las vanguardias, por ejemplo la vanguardia en pintura “no apela por sus obras al sentido común de un placer compartido. Sus obras parecen al público de gusto unos monstruos, unas entidades puramente negativas” (1998: 130). Quizá debamos pensar que la pintura debe más a la fotografía que a la inversa. Como quiera que sea el caso, tanto lo que Lyotard llama la “apuesta de la vanguardia” (el hecho de que, en determinado momento la pintura abandonó la estética de lo

---

<sup>10</sup> Pienso tan solo en el manifiesto Cyborg de Donna Haraway.

bello y consumó la de lo sublime irrepresentable) como la indistinción de las imágenes por medio de la fotografía que impide diferenciar, ver y observar imágenes (la de la experiencia aficionada que intenta, paradójicamente, verlo todo, captarlo todo), son características también de lo sublime. En la pintura de “cuadrado blanco” y en la yuxtaposición infinita de imágenes fotográficas no se aprecia nada. Y eso sucede porque:

Lo sublime no es un placer, es un placer de un pesar: no se logra presentar lo absoluto y eso significa un *displacer*, pero se sabe que hay que presentarlo, que se apela a la facultad de sentir o imaginar para hacer que lo sensible (la imagen) presente lo que la razón pueda concebir. Y aún si no logra hacerlo y sufrimos a causa de ello, en oportunidad de esta tensión se experimenta un placer puro. (Lyotard, 1998: 129)

La apuesta de la vanguardia en pintura apuntaba a la experimentación de ese placer (el ahora) y la compulsión de la reproductibilidad técnica de la fotografía actual, también. Nunca el aficionado está satisfecho con la fotografía de “este” momento.

Una sobredeterminación de imágenes así también podría ser parte de lo irrepresentable, de lo inimaginable, de la incapacidad kantiana para sostener que el entendimiento no puede explicar lo sublime. Esta sobre determinación está en los medios. Ello afecta la forma en la que se organiza ahora lo visual y su régimen. Por ejemplo a la hora que queremos construir la memoria. Cada nueva imagen hará olvidar la anterior. No hay escasez posible. Nuestro análisis nos lleva a pensar que esto afecta directamente a la memoria y al



olvido. Hay una sobre abundancia. Como bien indica Rancière, una memoria se deja de construir tanto por la escasez de recuerdos (imágenes) como por su sobre abundancia.

La memoria debe constituirse, pues, contra la súper abundancia de informaciones tanto como contra su ausencia. Debe construirse como vínculo entre datos, entre testimonios de hechos y rastros de acciones [...] como ese ordenamiento de acciones del que habla la poética de Aristóteles y que él llama *muthos*: no “mito” el cual remitiría a un inconsciente colectivo sino a fábula o ficción. (2005a: 182)

Y recuerda Rancière que una ficción no es “mentira vil” o “historia bella” sino que guarda su significado original. “*Fingere* no es fingir, sino forjar” (2005a: 182). La sobreabundancia de imágenes, como datos para la memoria, responden al hecho de que los medios masivos de reproductibilidad técnica efectúan el *ahora*. Ese ahora que, como dijimos, es devorado por el pasado y el futuro.

Y entramos aquí en el reino de la indistinción. Ese sentimiento volátil e inexplicable de los tiempos históricos es lo sublime mismo, diríamos según este argumento. Se puede objetar que la noción de imagen es derivada aquí de imágenes de los medios de comunicación. Pero la definición más acertada de imagen es la de representación visual. Tal es la problemática con el manifiesto invocado por Lyotard de Barnette Newman que concluía la figuración o las discusiones igual de importantes de la fotografía. Dejemos las consecuencias políticas para las conclusiones. Revisemos otra deriva de lo sublime y la representación.

## Lo irrerepresentable y la cultura de la imagen

Lo sublime, como lo irrerepresentable fue una preocupación que se trasladó de la discusión kantiana hacia el mundo de la política (si es que alguna vez Kant separó lo estético de lo político) dando lugar a una paradoja. Esta paradoja está en el seno mismo de otra de los grandes temas de la estética, a saber, el de la imagen. ¿Cómo puede una cultura producir el argumento según el cual, el estado de la estética sería el de lo sublime, el de lo irrerepresentable según Lyotard y, al mismo tiempo y simétricamente, pensar con tanta fuerza y con tanta pasión la cuestión de la sobredeterminación de la imágenes? A un argumento tal, simétricamente, un argumento como el de Heidegger o Guy Debord, según el cual, para uno, “el mundo se convierte en imagen” y para el otro, el mundo de las imágenes, es decir, de las representaciones, se ha vuelto, en el capitalismo, el canon que rige las relaciones sociales. Esto nos hablaría de, por un lado, la incapacidad para representar y, por otro lado, la aceleración de la representación. Hoy día incluso con los medios de la imagen, con los dispositivos de las imágenes cada vez más determinantes (siempre lo fueron, quizá se trate de una intensidad, de un grado) como prótesis ya sumamente consolidadas en el mundo de lo humano.<sup>11</sup>

Como es debido, primero debemos analizar la palabra “representación”. De ella Derrida (1989) ha escrito varios textos. Me referiré aquí a un texto poco conocido, al menos en México, “El teatro de la crueldad o la clausura de la representación”. Derrida

---

<sup>11</sup> Habrá todavía algún humanismo ingenuo que oponga lo técnico a lo humano.

deconstruye textos de Artaud quien cuestiona al teatro clásico como “representación”. Artaud detesta la idea de que el teatro “represente” en el sentido clásico, esto es, que las escenas teatrales deban ser mediadas y repetidas continuamente según textos previos y calculados. En el teatro clásico los actores son instrumentos de la representación, sirven a la pre-meditación, al cálculo del director y a la memorización de unas líneas pre-fijadas. Artaud piensa, por el contrario, que no puede haber mediación. Si el teatro ha de representar algo es la vida misma y las fuerzas que la constituyen. Una representación que no sea cálculo repetible y que aleje al teatro de su vocación originaria. El teatro debe marcar sus diferencias con la literatura. Debe alejarse del texto pre-escrito para poder vivir, o sobrevivir.

Derrida alerta entonces sobre las dificultades de deconstruir la palabra “representación” y empieza a pensar qué puede significar en francés (pero también en español) a propósito de las escenas en el teatro.

Ciertamente la escena no representará ya puesto que no vendrá a añadirse como una ilustración sensible a un texto ya escrito pensado o vivido fuera de ella, y que ésta se limitaría a repetir y cuya trama no constituiría. La escena no vendría ya a repetir un presente, a re-presentar un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella, cuya plenitud sería más antigua que ella, ausente de la escena y capaz, de derecho, de prescindir de ella [...] La escena no será tampoco una representación si representación quiere decir superficie extendida de un espectáculo que se ofrece a voyeurs. (1989: 325)

Ahora bien, Derrida asienta que eso es lo que *no* significa representación para Artaud. Él exige del teatro una representación sin mediación, singular, irrepetible, valga decir, originaria, distinta a la mediación. “La representación teatral es finita, no deja detrás de sí, detrás de su actualidad, ninguna huella, ningún objeto que llevarse. No es ni un libro, ni una obra, sino una energía, y en ese sentido es el único arte de la vida” (1989: 339). El arte de la crueldad, de la vida, sería el de una representación única, irrepetible, del gasto sin reserva, sin cálculo y sin mediación. No hay ahí ninguna “función” ni horario para representar. Seguramente refiere Artaud las famosas fiestas griegas como las que se hacían de los misterios de Eleusis. Derrida opone una noción de representación en las reflexiones de Artaud como fuerza incalculable que pone en acto la vida y otra (la de la metafísica) que entiende la representación derivada del ser y por lo tanto de la presencia, es decir, un sustituto del ser. La tradición así entiende por “representación”:

- 1) Ilustración sensible que se añade a un texto, que articula texto e imagen, como los pies de foto. O las ilustraciones de los libros infantiles.
- 2) La representación vuelve a presentar algo que está en otra parte y que es anterior a ella como las imágenes bi o tridimensionales, como una calca de otra cosa más original.
- 3) Representación como espectáculo, como algo que se ofrece a los espectadores. Como los conciertos o las puestas en escena del teatro.

Estas tres nociones competen del todo a nuestro tema. Guy Debord, citando a Fehuerbach, utiliza en el primer epígrafe de su estudio la asociación simple de imagen y representación.

Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, a la apariencia al ser [...] Para ella, lo único *sagrado* es la *ilusión*, mientras que lo profano es la *verdad*. Es más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la ilusión, tanto que *el colmo de la ilusión* es para ella *el colmo de lo sagrado*. (2000: 37)

En retórica se sabe de la “función del epígrafe” como sustitución del contenido del texto que se va a enunciar o leer. Estas oposiciones (imagen-cosa, representación-realidad, ilusión-verdad, sagrado-profano) derivan de una epistemología todavía vigente, o de la metafísica más simple, pero difícil aún de deconstruir y que fueron utilizadas por Guy Debord en su teoría del espectáculo, pero que comporta aspectos de indistinción pues según el autor, el espectáculo se ha convertido en una relación social que estructura lo visible, lo audible y la imaginación misma a nivel planetario en el que la representación sustituye a lo real. Aun ahí en los países, así los llama todavía, *subdesarrollados*.

La sociedad portadora del espectáculo no domina las regiones subdesarrolladas solamente gracias a su hegemonía económica: las domina como sociedad del espectáculo. Incluso allí donde falta aún su sustento material, la sociedad moderna ya ha invadido espectacularmente la superficie social de todos los continentes, definiendo

el programa de sus clases dirigentes y supervisando su constitución. Igual que presenta los pseudo bienes que han de codiciarse, ofrece a los revolucionarios locales los falsos modelos de revolución. (2000: 57)

Bien pudo el pensador francés recordar la historia de la colonización europea<sup>12</sup> para sus fines, pero a veces la filosofía parece que se aleja de la historia. En todo caso, Guy Debord piensa que la representación (como espectáculo, como una larga y onírica secuencia de imágenes que se sustituyen entre sí, que compiten entre sí) prolifera a través de innumerables dispositivos a tal grado que crea un espacio de indistinción.

Volviendo a la cuestión de las oposiciones, en la tesis 4 y 5 Guy Debord va más allá de ellas. El ser (la realidad, la verdad, la cosa) han sido derrotados por la imagen dando lugar a una estructuración de la vista, de una *weltanschauung*, una cosmovisión o visión del mundo en la que no habría ninguna posibilidad de distinguir lo real de lo aparente, la imagen de la cosa. Leamos ambas tesis: “Tesis 4: El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes” (2000: 38).

En este sentido, habría una inversión. El espectáculo sucede a la realidad y la realidad deviene espectacular. Pura imagen o representación. Si el punto de partida de Guy Debord es la tesis del fetichismo según la cual la mercancía adquiere poderes mágicos

---

<sup>12</sup> Lo hace en la tesis 56, pero en la misma lógica de los países avanzados, de la “economía avanzada” en contraposición a la colonización o semicolonización y relacionando una “falsa lucha espectacular” en dichas colonias. Lucha espectacular que también se aplica a la burocracia estatal, a la gestión totalitaria del poder, o sea, la ex URSS. “Imagen del mundo colonizado” como totalitario y absorbido por el espectáculo, sin capacidad de agencia.

y actúa independientemente de los seres humanos, las imágenes tendrían también esta condición de estructurar las relaciones sociales y el individuo no sería más que espectador de la escenificación de imágenes que gobiernan la experiencia. Imágenes hablándole a las imágenes, como anuncios espectaculares contiguos.

En la tesis 5 la objetivación aparece como resultado de un proceso irrecuperable de la verdad: “Tesis 5: No debe entenderse el espectáculo como el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas masivas de difusión, se trata más bien de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales. Es una visión del mundo objetivada” (2000: 38).<sup>13</sup>

Esta objetivación indica un punto de “no retorno”. Una condición de la experiencia de la sensibilidad. Es una materialización efectiva del espectáculo y de su representación. Pero cabe preguntar. Si el mundo se ha vuelto espectacular ¿cómo distinguir su diferencia? ¿Cómo saber si hay un más allá de esa totalidad espectacular? Mejor aún ¿Estaba ya Guy Debord fuera de esa totalidad? Sucede en este caso que las palabras de una parte de los teóricos de la estética crítica eran totalizantes. Así, creaban una problemática de sus vocabularios porque, si para Lyotard la modernidad estética (la sensibilidad) es la de lo sublime, es decir, la de lo irrepresentable, para Guy Debord era la de lo absolutamente representable en el espectáculo. A la sobre representación espectacular se opone una escasez o ausencia total de representación.

Este embrollo está en el corazón mismo del concepto de lo sublime. Lyotard da la pista para entenderlo. Al recordar que

---

<sup>13</sup> Puede confrontarse (y confirmarse) esta tesis conocida en Heidegger (2005) en “La época de la imagen del mundo”.

Longino (“un tal Longino”) fue el “primer” autor que delimitó el concepto de lo sublime, Lyotard repara de inmediato en el hecho de que era un retórico. Según el francés, Longino tenía el mismo problema que los modernos, no encontraba cómo referir lo “sublime”. La intenta definir como algo “inolvidable”, “irresistible” y entramos nuevamente en el terreno de lo inexplicable. Lo sublime plantea a la retórica el problema de que no hay forma de figurarlo. No hay figura que pueda sustituir la sublimidad y eso a un retórico puede causarle vértigo. “A veces se indica en el discurso mediante la extrema simplicidad del giro [...] y en ocasiones hasta el silencio liso y llano” (Lyotard, 1998: 100). Pero si hay palabras que no pueden ser sustituidas el retórico se queda sin herramientas y lo sublime podría amenazar la propia disciplina.

Lyotard cree que el “tal Longino” no sabe de lo que habla y le cita “no hay figura más excelente que la que está completamente oculta y cuando no se reconoce que es una figura” (1998: 100). Y la suspicacia de Lyotard radica en el hecho de preguntar si “¿hay procedimientos para ocultar figuras, hay figuras para borrar figuras?” (1998: 100). Filósofo al fin y al cabo, Lyotard ignora que los existen y que son tecnologías de la argumentación, no de las referencias, ni de la exterioridad del discurso o de un cratilismo simple. Sucede en este caso que lo sublime es como una moneda que ha perdido su troquelado (como diría Nietzsche) o su figura. Y de los rayos en la noche, los hombres y las tormentas en el mar kantianos, pasamos a algo indescifrable, inexplicable e irrepresentable. Ese sentimiento que puede ilustrarse en la pintura del alemán romántico Friedrich Casper con el hombre empuñando frente a la inmensidad de la naturaleza, se diluye en “lo indescifrable”.



La historia de las discusiones sobre lo sublime le ha quitado referencialidad hasta llegar a la interpretación lyotardiana de las obras de Barnett Newman. Una simple metonimia como la confusión de lo abstracto y lo concreto puede dar lugar a embrollos poéticos no exentos de consecuencias políticas. El desbalance del que hablamos en la *Crítica del juicio*, al principio de nuestro texto, fue producido por el vértigo kantiano de llenar de referencia un significativo vacío y flotante en lugar de, como bien había hecho en el texto de 1764, llenarlo de metáforas.<sup>14</sup> Pero ese proceso de pérdida de troquelado no es más que el resultado de la propia historia, algo que, para varios filósofos puede alejarnos del “Ser”.

Ahora bien, por el lado de la referencialidad Rancière (2007) ha cuestionado las consecuencias de que se piense en lo irrerepresentable. Sobre todo cuando esto se liga a los exterminios de aquí y de allá. La discusión surge en el contexto del análisis de las palabras que se utilizan para pensar las guerras que emprendió Estados Unidos contra algunos países de oriente medio, pero que actualizan las problemáticas de los exterminios. En una conferencia que dictó en Santiago de Chile, Rancière argumentó que los discursos sobre lo político contemporáneo se caracterizan por la indistinción, es decir, por la incapacidad de distinguir el hecho del derecho. Esta indistinción Rancière la denomina el “viraje ético de la estética y la política”,<sup>15</sup> cuyo rasgo principal podría pensarse que alude a un momento en el que la estética y la

---

<sup>14</sup> Por ejemplo, sucede con la teoría de Lefort sobre la democracia.

<sup>15</sup> Es el caso de Alain Badiou (2004) en su ensayo *La ética: Ensayo sobre la conciencia del mal*.

política están confiscadas por la ética. Sin embargo, “a la inversa, significa la constitución de una esfera indistinta, en donde se disuelve la especificidad de las prácticas políticas y artísticas, pero también lo que constituía el corazón de la vieja moral: a saber, la indistinción entre el hecho y el derecho, entre el ser y el deber ser” (2007: 18). Esta etapa marcaría una condición de la sensibilidad y de la experiencia en la que no hay capacidad de distinguir esferas de acción y en la que la indistinción es tomada como pretexto para ejercer violencias extremas.

Tomemos el mismo ejemplo de Rancière, la película de Dogville. La historia de Grace (Nicole Kidman) es la de una fugitiva de su padre (el jefe de la mafia) que llega a Dogville, un pueblo provinciano de los Estado Unidos. Ahí las reglas son claras y hay una delimitación exacta de los espacios, las tareas y las normas. Incluso, podríamos decir que es una comunidad sin Estado, una comunidad anarco-tribal, sin policía, autosustentable y en la que las decisiones se toman a mano alzada. Sin embargo, cuando llega Grace se perturba ese orden. Ella, para ser aceptada, accede a trabajar para los habitantes sin remuneración y esa aceptación le cuesta la esclavitud. La historia es suficientemente conocida. Dogville cae en un estado de indistinción (pues no hay la separación del hecho del derecho) en el que cualquier cosa contra Grace está permitida. No hay norma aplicable para que los abusos contra Grace se detengan, ni tampoco castigo de los abusadores. Ese estado de indistinción, de injusticia infinita, da lugar a la decisión de Grace, al final de la película, de exterminar a todo el pueblo pues de no hacerlo, cualquiera que entrara ahí sufriría los mismos males. A una situación extrema

solo corresponde una solución extrema. Este mismo discurso es el que, según Rancière alimentó las intervenciones de los Estados Unidos contra algunos países del medio oriente. “Lo que responde entonces al fenómeno del terror, es bien una justicia infinita, que ataca a todo lo que suscita o que podría suscitar terror” (2007: 23). “Justicia infinita” es un sintagma que utilizó Dante Alhigieri (2002) en *Monarquía*. Ahí esa justicia está reservada al emperador quien domina todo el horizonte y lo puede ver todo. En consecuencia, puede hacer esa justicia.

Ahora bien ese discurso, el de lo irrepresentable se usa también para reparar en el hecho de que lo sublime llegó a la política, a las guerras, a los exterminios. Más allá de tratar de comprender los sucesos, los exterminios son referidos como inenarrables, como irrepresentables, como imposibles. Y si en la modernidad artística los cuadros del suprematismo o la obra de Barnett Newman supusieron la ruptura de los cánones y las reglas del siglo XIX y el advenimiento de la experimentación —para muchos extravagante—, lo imposible de que la obra de Newman *sucediera*, para la política, supondría que “lo prohibido se aloja en lo imposible” (Rancière, 2007: 40). Eso prohibido que se convierte en hecho y contra lo cual ninguna justicia finita puede tener cabida. Esta discusión tiene su origen en la interpretación de la estética moderna como asunto de “lo sublime” en la que se pensó que las presiones políticas y lo que sucede ahí, por la gravedad de los asuntos, no puede ser recreado. Y en el que las víctimas solo pueden hablar por delegación mediante la figura del testimonio. “Dicho de otro modo, el extremo sufrimiento pertenecía a una realidad que estaba, por principio, excluida del arte de lo visible”

(Rancière, 2007: 37). Sabemos que ello tendría que tener relación con el cine documental que supone un compromiso con la categoría de “realidad” mucho más fuerte que el cine llamado de “ficción”. Y también desde luego, lo que el arte de lo irrepresentable querría denunciar cuando se lo pudo interpretar directamente con el siguiente sintagma: “¡¡¡Después de esto, ya no hay nada que representar!!!” También sabemos que ese es un hilo del que hay que tirar, pero no necesariamente debería incluir a todas las artes visuales ni a toda la interpretación de la modernidad colonial.

La relación entre el arte de lo irrepresentable encarnada en el filme *Shoah* de Lanzmann (en el que se muestran situaciones, pero nunca hechos, sino testimonios), los cuadros de Malévich y los acontecimientos singulares del sufrimiento no son necesariamente la incapacidad de la sensibilidad para imaginar el proceso histórico que concluyó en la así llamada, Segunda Guerra mundial. En el filme “se trata de representar el exterminio sin mostrar cámaras de gas, escenas de exterminio, verdugos o víctimas. Esta sustracción no significa una imposibilidad de representar. Significa, por el contrario, una multiplicación de los medios para representar” (Rancière, 2007: 39).

En efecto, si todo es representable (Guy Debord) entonces, nada lo es (Lyotard). Así, a pesar de que las tesis sean contradictorias, me refiero a nuestras tesis iniciales —lo irrepresentable *versus* la sobredeterminación de la imagen—, Guy Debord parece haber caído también en esta forma argumental “inexplicable” de lo sublime en la que la categoría de totalidad empieza a hacer presa de los análisis de la estética contemporánea. Porque

si el espectáculo como reino de la representación, de lo que se vuelve presente —incluso que hace de la falsedad un momento de la verdad— de lo que copia o de lo que se pone delante de nosotros no tiene un punto al cual compararse y con el cual diferenciarse, entonces estamos ante algo que no podemos explicar. Se puede objetar claro que la noción de imagen es derivada aquí de imágenes de los medios de comunicación. Pues sí, la definición más simple de imagen es la de representación visual. Tal es la problemática con el manifiesto invocado por Lyotard de Barnette Newman que anunciaba la conclusión de la figuración o las discusiones datadas arriba sobre la fotografía.

### Lo sublime, la colonia y la identidad de género

Lo sublime europeo, incluso en tanto concepto situado, según Kant, como parte de identidades nacionales y sexo genéricas europeas puede ahora pensarse como una propiedad más de la cultura occidental utilizada para medir al resto del mundo. Las *Consideraciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, de 1764, no son sólo un tratado sobre los sentimientos y el gusto, sino también sobre moralidad y política. Kant implica ambos sentimientos con identidades nacionales y con identidades sexuales. Los alemanes, los ingleses y los españoles, son sublimes; los franceses y los italianos, bellos. Las mujeres son bellas, los hombres son sublimes.

Una deriva poco estudiada sobre la colonización, es el de la colonización de los sentidos o de la experiencia. La estética, ya sea que se la trate como disciplina anexa de las cosas del arte o

como una teoría de la sensibilidad, no está exenta de ese proceso histórico, aún en marcha, si hemos de creer a Guy Debord. Kant comienza su pequeño ensayo con consideraciones generales sobre lo bello y lo sublime, para luego centrarse en lo sublime en el hombre y, a lo largo del texto, va comprometiendo su análisis cada vez más con una moralidad y una política. Así, la tercera parte ya es denominada de manera muy concreta como “De la diferencia de lo bello y lo sublime en relación con los sexos” (Kant, 1876: 307-19). Las asociaciones simples y estereotípicas de Kant sobre mujeres y hombres siguen siendo residuos de viejas caracterizaciones de los sexos. Pero más importante aún son las indicaciones morales para el comportamiento. “Las mujeres tienen un sentimiento innato y poderoso por todo lo que es bello, elegante y adornado. Ya en la infancia aman ellas la compostura. Son propias y muy sensibles para todo lo que puede causar gustos” (1876: 308). En cambio los hombres “De otro lado, nosotros podríamos reivindicar la denominación de sexo noble, si no fuera deber de un noble carácter el rechazar los títulos de honor, y querer mejor darlos que recibirlos” (1876: 308).

Muy pronto en la argumentación va encontrando las mismas problemáticas que impone el razonamiento metafísico. Primero la atribución de características a objetos para delimitar su esencia. Luego, el reparo de que esas características no son tan propias pues:

Esto no significa que se deba entender por esto que a la mujer falten cualidades nobles, o que el hombre no pueda tener ninguna especie de belleza; al contrario, se quiere que cada sexo reúna

estos dos géneros de cualidades, mas de tal suerte, que en la mujer todas las otras ventajas concurren a revelar el carácter de la belleza, al cual debe referir todo lo demás; mientras que por el contrario, lo sublime debe ser el signo característico del hombre, y dominar visiblemente todas sus cualidades. (Kant, 1876: 308)

Al final del razonamiento siempre hay, en la metafísica, una indicación moral. Dominio en boca de un filósofo es una palabra peligrosa, ella significará definitivamente, naturaleza. Tal es el sentido de lo sublime dinámico que en la *Crítica del juicio* ordena a la naturaleza: “Se llama potencia un poder superior a los mayores obstáculos. Se dice que esta potencia tiene imperio cuando es superior a la resistencia que le opone otra potencia. La naturaleza, considerada en el juicio estético como una potencia que no tiene ningún imperio sobre nosotros es dinámicamente sublime” (Kant, 1876: 89). *Macht* y *Gewalt* son las palabras en alemán que Kant utiliza. Ambas, nos han recordado varios textos de Benjamin, con semántica similar. Eso sublime es pues lo humano mismo, implica el dominio de los cuerpos y de las costumbres. Por eso en lo que sigue de su pequeño opúsculo, Kant deriva de esto “propio” de hombres y mujeres toda una moralidad, un modo de comportarse e incluso una civilidad.

“Tal es el principio que debe dirigir todos nuestros juicios, sean de censura o de elogio, sobre los dos sexos; el mismo que hay que tener en cuenta en toda educación, en todo esfuerzo emprendido para conducir el uno al otro a su perfección moral, si no se quiere borrar enteramente esta diferencia halagüeña que la naturaleza ha puesto entre ellos” (1876: 308). Sabemos que la

imaginación que deriva de nuestros razonamientos, insistimos aún hoy en día, sigue sugiriendo esta estructura argumental. La apropiación de características que luego la experiencia muestra que también pertenecen a aquellos objetos a los que se le habían arrebatado. Hoy el mundo de la moda y de la espectacularidad confía en hacer circular esas propiedades por todos los cuerpos aunque los aparatos, el vocabulario jurídico esté anclado en su cómoda interpretación de los sexos que son residuos, sedimentos todavía por deconstruir.

Ahora bien, eso mismo sucede a la hora que Kant analiza las nacionalidades. Si lo sublime es lo propiamente humano viril, habrá pueblos que por grados carecen de esta experiencia. Atribuible a alemanes, ingleses y españoles estos pueblos lo comparten, también en mayor o menor medida con franceses e italianos. Lo sublime y lo bello son propiedades europeas que van circulando entre naciones y que determinan intensidades y grados, experiencias y épocas, modalidades de lo humano y comparación con otras naciones. Alemania, Francia, Inglaterra, Italia y España se ven privilegiados con tan nobles sentimientos. El resto del mundo lo posee en menor medida y algunos, como los africanos, ni siquiera dan cuenta de él. En *Estéticas fronteras: diferencia colonial y opción decolonial* Pedro Pablo Gómez (2015) analizó esta condición contradictoria del texto kantiano. Por un lado, el sentimiento de lo sublime, así como el de lo bello, son propias de lo humano pero luego en el argumento, dichas propiedades se van exagerando o minimizando:



La sección que se dedica a mirar las propiedades de lo bello y lo sublime en el hombre en general, hacen pensar en una concepción universal de lo humano. Sin embargo la condición de humanidad es exclusiva de ciertos grupos o naciones que poseen el gusto introducidos en la historia por los denominados bárbaros que lo convierten en “falso brillo” o “falso gusto”. (2015: 55)

Al hablar del “resto del mundo” Kant hiperboliza algunas “supuestas prácticas” o rasgos que quitan o ponen lo sublime en juego en los pueblos de África y de Canadá para luego quitarles dichos sentimientos y hacer surgir una moralidad y un gusto superior. La pregunta entonces es si deberían, esos pueblos excluidos con filosofemas desinformados, solicitar el ingreso a esos sentimientos. O bien rechazarlos. La opción decolonial hoy en día es una puesta en escena de la experiencia que en algunos movimientos sociales, no solo cuestiona el modo de vida capitalista moderno como “modelo dominante de vida”, sino que también cuestiona su viabilidad como “modo de vida particular e histórico”. Piénsese en la relación que se hace en torno al capitalismo y la depredación de la vida de pueblos indígenas, o en esa misma relación, pero en función del patriarcado criticado por los movimientos de mujeres, etc. Buena parte del pensamiento decolonial debate esta deriva que implica la deconstrucción de las principales categorías de occidente ahí donde ellas producen una violencia política. En este caso, la de la estética.

Así las cosas, hemos de revisar estas discusiones y analizar el valor que tienen para pensar aquello que Kant denominó lo

sublime, eso que es del orden del horror, pero que atrae a las estructuras de la dominación. Como un rayo que asusta, pero igual al que se le imponen características de atracción por la violencia con la que irrumpe en el cielo.

## Bibliografía

- Alighieri, Dante. (2002). *Monarquía*. Madrid: Técnos.
- Badiou, Alain. (2004). *La ética: Ensayo sobre la conciencia del mal*. México: Herder.
- Debord, Guy. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. (1989). “El teatro de la crueldad o la clausura de la representación”. En *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos.
- Eagleton, Terry. (2011). *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta.
- Gómez, Pedro Pablo. (2015). *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas / Universidad Andina Simón Bolívar.
- Heidegger, Martin. (2005). “La época de la imagen del mundo”. En *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.
- Kant, Immanuel. (1876). *Crítica del juicio: seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. PsiKolibro. Disponible en: [http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/kant\\_-\\_critica\\_del\\_juicio.pdf](http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/kant_-_critica_del_juicio.pdf)
- Lander, Edgardo (ed.). (2000). *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Clacso.

- Lyotard, Jean-François. (1998 [1988]). *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques. (2005a). *La fábula cinematográfica: Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, Jacques. (2005b). *The Politics of aesthetics*. New York: Continuum.
- Rancière, Jacques. (2007). *El viraje ético de la estética y la política*. Traducción de María Emilia Tijoux. Santiago de Chile: Palinodia.

## LO INEFABLE EN LA EXPERIENCIA DE LO SUBLIME EN KANT Y JAMESON

*María Cristina Ríos Espinosa*

El objetivo de esta investigación es analizar el tránsito de la noción de sublimidad de Immanuel Kant a Fredric Jameson, como pioneros de la crítica en contra de los ideales de la modernidad triunfante del siglo XVIII en el caso de Kant y de la posmodernidad contemporánea en el de Jameson. El análisis de la experiencia estética de lo sublime fue la respuesta de Kant a los excesos de la metafísica por su pretensión de apropiación epistémica de la totalidad y de lo absoluto. Es en la *Crítica del discernimiento* (Kant, 2003) en donde demuestra la imposibilidad de representación de todo lo real, ya sea por conceptos, intuiciones o imágenes, y en ese sentido es la experiencia de lo inefable, como innumerable o irrepresentable. Kant cuestiona los ideales de la modernidad ilustrada en su pretensión de apropiación de lo real mediante una representación o imagen objetiva del mundo. Por su parte, de manera análoga Fredric Jameson (1991a) como crítico de la lógica cultural del capitalismo avanzado, también anti-moderno desde luego pero principalmente crítico de la posmodernidad, hace un análisis de la noción de sublimidad contemporánea en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, para llegar a la conclusión

de que vivimos en una sublimidad histórica, la cual consiste en la incapacidad de la visualidad de ordenar racionalmente la multiplicidad de imágenes a las que se ve enfrentado el vidente, la velocidad descomunal de su circulación en la mercadotecnia capitalista provoca en la sensibilidad del receptor un tipo de sublimidad al verse impedido de medir o atrapar mediante el uso de sus facultades del entendimiento e imaginación dichas imágenes, lo cual provoca en él un sentimiento histórico o esquizoide.

La revisión de la construcción del concepto de sublimidad no se puede realizar sin la de su contexto histórico ni la de su asimilación en el desarrollo de las teorías estéticas posteriores, pues esta noción obedece a situaciones históricas concretas de significación, es decir, poseen un lugar común de enunciación, es por esta razón que dedicaremos el apartado siguiente a dicho análisis y en los siguientes analizaremos el devenir de su potencial simbólico en las diferentes formas de significación teórica.

### Kant en el contexto de la crítica

Immanuel Kant (1724-1804) es considerado por la historia de las ideas, un crítico moderado de la ilustración en un momento crucial dentro del siglo XVIII donde se cuestionan las ideas del progreso y la civilización por sus costos en la deshumanización y la barbarie del terror, luego del avance de la Revolución francesa de 1789 donde ruedan las cabezas de Danton, Desmoulin y Hébert, eliminando a toda la oposición gracias a la furia despótica de Robespierre, jefe de la facción más radical de los jacobinos. Todo ello, aunado a la posterior invasión de Napoleón Bonaparte por toda Europa,

lo cual provoca el desencanto de los intelectuales alemanes por los franceses a quienes les tenían una gran admiración, al haber sido —luego de los ingleses con su revolución pacífica de 1688— de los primeros en lograr una revolución de las ideas a través de la filosofía crítica y el uso de razón pública, lo que se conocía por publicidad como lo entiende Kant (1997) en su ensayo “¿Qué es la ilustración?” La *sapere aude* a la que nos invita Kant es la audacia de la razón, la de “ten el valor de salir de tu culpable incapacidad”, es el llamado al pensar crítico y a la búsqueda por la autonomía del sujeto, la audacia como el esgrima intelectual y puesta en guardia del “derecho de espada” inalienable que los franceses llevarán al extremo radical de una revolución armada, insuficiente desde el punto de vista kantiano si no viene acompañada de un verdadero cambio de las formas del pensar, este es el límite moral de la realización de la razón y de la positivación de los ideales de razón, la cual debe estar regulada por los postulados de la razón.

Mediante una revolución acaso se logre derrocar el despotismo personal y acabar con la opresión económica o política, pero nunca se consigue la verdadera reforma de las formas de pensar; sino que, nuevos prejuicios, en lugar de los antiguos, servirán de riendas para dirigir al gran tropel. (Kant, 1997: 27-8)

Kant es profético en este ensayo, primero porque el año de su publicación coincide con un contexto de emancipación en el Norte de América con el triunfo de independencia de las trece colonias americanas en 1776 y la publicación de la *Riqueza de las Naciones* del escocés Adam Smith, paralelamente anuncia la distopía del

Terror de la Revolución Francesa de 1789, lo que impulsará la feroz crítica de Frederick Schiller en sus *Cartas sobre educación estética* contra la tiranía del Estado recién formado, aludiendo a la República de la Convención francesa y a su despótico Robespierre.

Este desmoronamiento que la artificiosidad de la cultura y la erudición empezaron provocando en el interior del hombre, lo completó y generalizó el nuevo espíritu del gobierno. Ciertamente, no era de esperar que la sencilla organización de las primeras repúblicas sobreviviera a la sencillez de las primeras costumbres y relaciones sociales, pero en lugar de elevarse a una vida orgánica superior, cayó en una mecánica burda y vulgar. (Schiller, 2005: 147)

Schiller es el puente hermenéutico hacia el romanticismo alemán, pionero de la odisea de la sublimidad romántica. Esta es la naturaleza del espíritu crítico imperante en la Europa ilustrada; sin embargo, el proceso de construcción de las Repúblicas liberadas del vasallaje monárquico de una minoría absolutista que detenía el avance de la ilustración con sus imposiciones en buena parte contribuyó al surgimiento del espíritu romántico y de las ideas estéticas, en particular la noción de nuestro tema de estudio, lo sublime.

La *sapere aude* kantiana es la rebelión del pensar, la invitación a discernir por cuenta propia para salir de la comodidad del creer sin cuestionar a partir de los fundamentos del pensar. Una invitación para poner a prueba toda supuesta verdad, a filtrarla por el juicio del discernimiento y no será hasta que la razón dé su acuerdo como se logrará la legitimación de las creencias, incluida las verdades de la religión revelada como lo entiende la escolástica, es así como la

audacia de la razón se convierte en una lucha en contra del prejuicio y la superstición. Justo porque el uso de razón es una capacidad común a toda la especie racional es por la que somos culpables y perezosos en lugar de víctimas. Es interesante como sutilmente esta decisión de autonomía depende de la audacia, es decir, una racionalidad encerrada en la pasión, pues se requiere de coraje y valor, de una indignación cuyo origen deviene de una fuerza que no es epistémica, se trata de una necesidad insoslayable para el ejercicio crítico de la razón, sin la pasión o el coraje esta última se queda sin empuje, no trasciende; Kant hace un reconocimiento de las afectaciones y la estética como algo importante en el devenir ilustrado, la cual entiende como sensibilidad.

Según Isaiah Berlin en *Las raíces del romanticismo*, los alemanes eran admiradores de los franceses por ser el primer país que logró obtener una república con un equilibrio de poderes, legislativo, ejecutivo y judicial, de manera más exitosa que los ingleses con el triunfo de su monarquía constitucional al lograr limitar el poder del Rey<sup>16</sup> gracias a su revolución pacífica de 1688. Berlin destaca una especie de complejo de inferioridad del espíritu alemán frente a los franceses e impulsó tanto el movimiento romántico de finales del XVIII y el XIX, como los ideales nacionalistas posteriores. Mientras que los intelectuales franceses eran condes, vizcondes, y ocupaban puestos en la nobleza los alemanes tenían mucha escasez, por ello vieron en el teatro y en la literatura fantástica la oportunidad de

---

<sup>16</sup> Una monarquía constitucional es aquella que no elimina al Rey pero lo limita mediante un parlamento. Y que tiene el derecho de espada, es decir, de eliminarlo en caso de tiranía por violar el derecho natural e ir en contra de la vida de sus súbditos que prometió vigilar y cuidar.



realización que el principio de realidad les negaba, es por la vía estética como los alemanes superan esta frustración, pues por un instante en el teatro pueden ser aquello que los hechos les niegan, de ahí su refugio en la interioridad sentimental y la espiritualidad expresada y representada por medio de las artes.

Si nos preguntamos quienes han sido estos alemanes del siglo XVIII, los pensadores que influenciaron mayormente a Alemania y de quienes hemos oído hablar, se presenta un hecho sociológico bastante peculiar con respecto a ellos. Sustenta la tesis que estoy intentando sugerir, a saber, que todo esto es el producto de una sensibilidad nacional herida, que es la raíz del movimiento romántico entre los alemanes. Si nos preguntamos quiénes han sido estos pensadores descubriremos que, en contraste a los franceses, provenían de un medio social enteramente distinto. Lessing, Kant, Herder y Fichte tuvieron un origen muy humilde. Hegel, Schelling, Schiller y Hölderlin eran de clase media baja. Goethe era un burgués rico, aunque alcanzó un título adecuado más tarde en su vida. Sólo Kleist y Novalis han sido [...] caballeros terratenientes. (Berlin, 2000: 63-4)

Por su parte, Hegel tenía a los franceses como un ejemplo de realización de la razón en su *Filosofía de la Historia*, pues una de las objeciones en contra del romanticismo y el idealismo alemán, en particular contra su amigo Schelling, es el hecho de que no podemos hablar de una revolución de las ideas de razón sin que a su vez se modifiquen las formas materiales de vida y se aliente la reproducción de la vida de la sociedad, la libertad considerada solo al nivel de las ideas es un espíritu falso, la razón debe realizarse para

ser verdadera y eso significa el devenir en la historia como se da en el caso de las revoluciones sociales y las transformaciones económicas de la revolución industrial, liderada por los franceses en el siglo XIX: “La historia universal es sólo la manifestación de esta única razón; es una de las figuras particulares en que la razón se revela; es una copia de ese modelo que se ofrece en un elemento especial, en los pueblos” (Hegel, 2010: 23). El racionalismo moderno de Hegel consiste en que el mundo es transformado en un medio para el sujeto se desarrolle libremente, el mundo se convierte en suma, en la realidad de la razón, es decir, éste solo es verdadero por la acción de la razón humana capaz de transformar la realidad, negarla, es decir, criticarla por defectuosa, cambiarla. Se trata de someter la naturaleza de las cosas y los hechos a la razón, el mundo es el medio mediante el cual el hombre se realiza. Hegel es un hijo de su tiempo, conserva una gran esperanza en el desarrollo técnico porque no es testigo de lo que históricamente devendrá dicho “progreso” y que será duramente criticado por Marx en *El Capital* durante el siglo XIX.

### Arqueología de la fenomenología de lo inefable

La fenomenología de lo inefable se puede rastrear en la filosofía neoplatónica inaugurada por Plotino en su interpretación de los diálogos de Platón, surge en Alejandría, Egipto en el siglo VI d. C., influyó en la filosofía árabe y en la mística judía de la cábala, el mismo San Agustín, teólogo cristiano estuvo influenciado por ella. No es nuestra intención revisar toda la historiografía sobre el tema sino solo destacar algunas nociones relacionadas con la experiencia

de lo inefable. Tuvo muchos seguidores y fue permeando y desarrollándose hasta ser recuperada en el Renacimiento por Marsilio Ficino, encargado de las traducciones de textos herméticos y neoplatónicos por encargo de Cosme de Médici en el siglo XVI.

La pertinencia de la revisión de algunos de los fundamentos filosóficos de Plotino acerca del Uno y sus emanaciones en un libro llamado las *Enéadas*, como el más importante y que se conserva gracias a las interpretaciones hechas por su discípulo llamado Proclo, obedece a su asimilación en Occidente y a cómo estas nociones se fueron transformando para influir en las teorías estéticas del Romanticismo alemán, en particular en la noción de lo sublime como principal objeto de estudio de esta investigación.

La fenomenología debe entenderse como una filosofía de la existencia y lo inefable como una experiencia particular entre todas las posibles pero que tiene la peculiaridad de no poder ser nombrada, ni transmitida comunicativamente ni por la razón ni por el lenguaje, no es una experiencia epistemológica sino de comunión con una totalidad, inabarcable de otro modo y en donde el sujeto no es activo sino pasivo. Esta incapacidad de representación por medio de imágenes y conceptos hace que uno de los lenguajes de expresión de dicha experiencia sea la poesía, como el lenguaje del ser según Heidegger en *Hölderlin y la poesía*, y la experiencia estética, entendiéndola por ella “aquello que afecta mi sensibilidad” aunque no se trata de una sensibilidad externa sino interna, de ahí que la intuición sea considerada como un ojo espiritual a través del cual puedo acceder a las esencias o noúmenos, como lo entiende Kant sin que los sentidos externos me lo impidan, dichas esencias son imposibles de conocer por medio de la razón —pretenderlo es un

uso ilegítimo de ésta— ya que el único conocimiento posible es aquello limitado a nuestras posibilidades de experiencia, es decir, solo es posible aprehenderlo fenomenológicamente pues accedemos al conocimiento del objeto solo en tanto afecte nuestra sensibilidad, es gracias a la existencia de este “sujeto trascendental” que soy yo en cada caso, como sujeto de las facultades del entendimiento, la razón y la imaginación como se vuelve posible el conocimiento fenomenológico del mundo, y además con la condición de pasar por la experiencia del hombre siempre atravesada por tiempo y el espacio, es decir, se debe dar en la historia particular del sujeto (tiempo como devenir de pasado, presente y futuro) y en el mundo (espacio). Los principios del tiempo y espacio, junto con este “sujeto trascendental” son condiciones de posibilidad para tener experiencias de mundo.

Sin embargo, van a existir otro tipo de experiencias, posibles solo mediante la intuición, facultad análoga a la razón y accesibles por medio de la experiencia estética de lo inefable, para lograrlo es requisito indispensable una especie de desindividuación como la entiende Schopenhauer:

Pero cuando una circunstancia exterior o nuestro mismo estado de ánimo nos arranca, de improviso, al torrente sin fin de la voluntad y emancipa nuestro conocimiento de la esclavitud del deseo, la atención ya no se dirige a los motivos de la voluntad, sino que concibe las cosas libres de sus relaciones con el querer [...] de un modo desinteresado, sin subjetividad, de una manera puramente objetiva, entregándose a ellas plenamente, en cuanto son puras representaciones y no meros motivos; entonces la tranquilidad buscada antes por

el camino del querer [...], aparece por primera vez y nos colma de dicha. Surge entonces aquel estado libre de dolores que Epicuro encarecía como el supremo bien, como el estado de los dioses [...] nos vemos libres del ruin acoso de la voluntad [...] y la rueda de Ixión cesa de dar vueltas. Semejante estado es el que yo describí anteriormente como indispensable para el conocimiento de la Idea, como pura contemplación; nuestra personalidad desaparece en la intuición, nos perdemos en el objeto, olvidamos nuestro individuo, nos sustraemos al principio de la razón, al conocimiento de las relaciones, y a la vez que las cosas nos aparecen como Ideas y el individuo se convierte en puro objeto del conocer sin Voluntad, apartándose de la corriente del tiempo y de la cadena de relaciones. Entonces, lo mismo da contemplar la puesta de sol desde un calabozo que desde un palacio. (Schopenhauer, 1992: 160-1)

Esto significa que la única manera para acceder a un conocimiento objetivo del mundo sea partir de una intuición liberada del deseo de la voluntad y de todo principio de razón, como es el principio o ley de causalidad que rige las relaciones fenomenológicas del mundo, se trata de buscar una mirada emancipada, ontológica, es decir, que penetre en el ser del objeto o en su esencia nouménica, para ello es necesario una suspensión del tiempo y del espacio como principios trascendentales de la experiencia y de todo principio de razón como es la ley de causalidad, la cual queda suspendida también. Todas estas ideas tuvieron su genealogía y arqueología del saber en las filosofías del neoplatonismo como analizaremos a continuación. Esta incapacidad del sujeto de poder representarlo todo mediante conceptos de razón va aparejada con el sentimiento de lo

sublime, entendiendo por ello el sentimiento que surge a partir de una experiencia fenomenológica de algo imposible de conmensurar mediante las facultades de razón, y en donde el sujeto experimenta admiración, terror o respeto ante la aparición de lo inefable.

Para analizar lo inefable como aquello innombrable e irrepresentable debemos transitar por su construcción, todo inicia con la filosofía neoplatónica de Plotino, en particular en su concepción del Uno, origen y causa de la multiplicidad creada como emanaciones del mismo y en diferentes niveles de objetivación en el mundo de lo sensible. El Uno no es una mónada o punto, es más que una inteligencia o un Dios, es infinito en el sentido de poseer poder ilimitado e irrestricto, no podemos entender al Uno porque el entendimiento involucra a la multiplicidad y el sujeto tiene que depender del lenguaje para expresarlo, de manera que para poder hablar del Uno solo lo podemos lograr a través de nuestra experiencia interior de Él. Tal como Kant y Schopenhauer entienden las esencias o noúmenos, como objetos inaccesibles a la razón pero que por la vía de la intuición es posible, pero para ello debo suspender los juicios lógicos (Kant) y necesito un proceso de desindividuación (Schopenhauer). De igual manera, el tipo de experiencia de lo inefable es aquel que rebasa nuestra capacidad de expresarlo en plenitud y donde la única vía de expresión del Uno sería mediante una dialéctica negativa, es decir, de aquello que no es, nuestras afirmaciones o negaciones acerca de lo que es no le añaden ni quitan nada, muy semejante a como Kant va a entender nuestros juicios estéticos, algo que no añade nada al objeto o noúmeno sino que solo refiere al sujeto que lo experimenta sensiblemente, al sentimiento. No añaden conocimiento alguno del objeto sino solo al

sentimiento del sujeto, aunque no se trata de uno particular cualquiera sino a nuestra facultad de sentir.

El Uno para Plotino es el Bien absoluto, inalcanzable, está más allá de la aprehensión y sin embargo es gentil, compasivo y se presenta a cualquiera que lo desee, toda nuestra existencia y nuestra experiencia ordinaria proviene de ese Uno, distinto del Ser pues le antecede, es anterior al Ser y esa es la diferencia con Platón, para quién no hay nada antes del Ser. Para Plotino el Uno es causa del ser y paradigma o modelo de las cosas, es causa de sí mismo. El Ser en su emanación y distintos niveles de objetivación posee un doble movimiento hacia el Uno, de descenso y de ascenso (*prohodos*), todo ser particular como emanación del Uno tiene la posibilidad de sufrir un proceso de conversión o transmutación (*epistrophé*) hacia el primer principio de generación que es el Uno, Él es el primer acto de generación y es perfecto, no busca nada, no tiene nada y no necesita nada:

Los neoplatónicos encajaban las diferentes tesis, a veces divergentes entre ellas, que su maestro había expuesto dialécticamente en sus diálogos, en el estrecho corsé de un orden del mundo piramidal y escalonado. En una especie de escala de sonidos descendente, el universo surge de la plenitud del Uno, del bien, y actúa los intervalos de las leyes de la armonía que se remontan a Pitágoras (s. VI a. C.) y a su teoría de la armonía de las esferas [...] los neoplatónicos interponían una serie de instancias mediadoras entre los dos polos de la filosofía de Platón: el mundo de las ideas inmutables y arquetipos celestes y el mundo mutable y perecedero de las imágenes terrestres [...] Las ideas habitaban las regiones superiores y trascendentes del intelecto

divino, reflejándose e imprimiéndose sus “signaturas” eternas en las cosas de abajo, materiales y mortales por influjo de los planetas. (Roob, 2019: 19)

La pertinencia de esta filosofía neoplatónica para hablar del sentimiento de lo sublime en este ensayo es que al igual que la experiencia del Uno referida arriba, lo sublime es aquello que carece de representación a través de la facultad racional y por eso arroba, produce miedo, asombro, admiración o terror. Este pensamiento de tradición alejandrina resurge con fuerza con Ficino (1433-1499) y permea en la filosofía occidental en particular en el romanticismo alemán.

### Sentimiento de lo sublime en la modernidad europea continental

La noción de sublimidad surge en el siglo XVIII en la estética epistemológica inglesa y en el romanticismo alemán, si bien hay puntos de encuentro entre las nociones que manejan distintos autores, no significan lo mismo en todos. Lo común a todos ellos es postular la noción de sublimidad como un sentimiento.

La estética vivió regida en el pasado por el concepto de belleza, sobre todo en el siglo XVIII cuando Baumgarten inauguró el concepto en 1750 —la gran época de la disciplina— considerada una forma de conocimiento sensible; la categoría de lo sublime y lo bello era casi la única cualidad tomada en cuenta por los teóricos del arte y los artistas. A partir de la segunda mitad del siglo XIX y en los primeros decenios del siglo XX, la belleza desapareció



casi por completo de la realidad artística, como si fuese un modo de estigma, aunque permaneció la categoría de lo sublime, al grado de crear conceptos nuevos como la “sublimidad histórica” acuñada por Jameson.

El triunfo de la sensibilidad como fuerza creadora y potencial se da en el siglo XVIII, algunos autores ingleses se adelantaron a Baumgarten, lo estético no es una disciplina o noción que se haya configurado de manera completa y sistemática en la mente de un solo autor, es producto de una discusión intelectual internacional, los ingleses fueron pioneros en estas nociones nada estables, como fueron Addison, Hutcheson, Shaftesbury; fue asimismo un debate entre pensadores contemporáneos pero también con nociones del pasado como en los diálogos de *Ion e Hipias* platónicos, la *Poética* de Aristóteles, el tratado *Sobre lo sublime* de Pseudo-Longino, el Neoplatonismo recuperado por los Renacentistas como Ficino. Es en el Siglo de las Luces cuando aparecen los textos más importantes *Estética* (1750) de Baumgarten, *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann, las nociones fueron cambiantes, no se puede hablar de una disciplina sistemática en torno a la Estética, Teoría del Arte ni la Crítica del Arte como tenemos en la actualidad. Es un siglo en el que el arte busca su autonomía, pues era considerado en el Barroco del siglo XVII un auxiliar o instrumento de la religión, Lessing en su capítulo IX de *Laocoonte* nos dice: “sólo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquellas en que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquella en que la belleza ha sido para él su primera y última intención” (Bozal, 1990: 18). El arte tendió hacia cualidades meramente visuales y sensibles, de ahí podemos decir estéticas, no uso este término como sinónimo

de belleza, puede incluirlo pero no es exclusivo de ella. Las cualidades sensibles del arte tienen una valoración por producir placer o deleite, eso es lo que se entenderá por autonomía de la representación artística, pero no se trata de un placer meramente sensual, de los sentidos externos y ello es lo que nos ligará con la estética como la entiende Kant en su *Crítica del juicio*, sino con un placer espiritual, lo que se dio en llamar juicio de gusto, es puro por eso, está depurado de un juicio de apetencia.

La noción de estética inauguró la modernidad en el sentido de alejarse de la belleza de la antigüedad y afirmar a un sujeto histórico marcado por la melancolía. Ser moderno es tener la conciencia de que dicho sujeto histórico se sabe en contradicción consigo mismo, que quiere un mundo en paz, sin guerras, en el mutuo entendimiento de las naciones, en una sociedad que conforma al Estado y no al revés, sometido por él —pero la modernidad niega todo ese ideal— es la conciencia de una imposibilidad existencial, de ahí que el arte, la literatura y la fantasía permitan la rebelión de esta circunstancias históricas, es la melancolía la que nutre la creación poética para corregir el prosaísmo del mundo.

Por su parte, Joseph Addison fue uno de los primeros en situar el placer en la facultad de la imaginación, lo que permitía excluir el problema de que los sentidos externos nos engañan como afirmaba Descartes en el siglo XVII. Criticaba las pretensiones del racionalismo filosófico de hacer al entendimiento la fuente del placer estético, y la imaginación ocupó el lugar más destacado en el debate de a qué facultad atribuirle la génesis del placer estético, esto previo a la postura kantiana en torno al tema. El significado de “sensibilidad” no se limitó al conocimiento sensorial o lo que conocemos

por intuición sensible, sino a la capacidad y desarrollo del gusto, mientras que para Kant este término significó una capacidad o facultad análoga a la razón, el juicio de gusto tendrá pretensión de universalidad, desarrollo que trataré al revisar el pensamiento kantiano más adelante. Será una nueva forma de episteme del mundo y no debe identificarse con lo sensible particular y concreto sino con lo intelectual-abstracto. Descubre como universalizar los juicios de gusto estético al referirlo a su “sujeto trascendental” y no al empírico como lo hacían Addison, Burke y Hume, quienes descubren el potencial de la imaginación como nueva fuente epistémica; sin embargo, no logran postular universalidad en el juicio del sujeto porque su noción de subjetividad es la del yo psicológico a diferencia de Kant, quien lo concibe como “el yo pienso que acompaña todas mis percepciones”, es decir, el fundamento del juicio de gusto es “a priori” o antes de la experiencia. Lo que emparenta a todos estos pensadores es la necesidad de encontrar una base o fundamento del juicio de gusto, ponían de relieve la importancia de la fundamentación del placer estético, la de una estética que escapara al relativismo del singular.

Para la estética empirista, gusto es la capacidad de percibir belleza, un sentimiento espontáneo que pertenece a la naturaleza humana y en ese sentido es ontológico el ser afectado por la belleza, pero no todos desarrollan esa capacidad. Si el gusto es la capacidad para detectar la belleza, surge el problema acerca de si la belleza es una cualidad de los objetos o no. Para resolver esta cuestión tenemos dos tipos de respuestas radicalmente opuestas, la del objetivismo de Hutcheson para quien existe una característica objetiva en el objeto que lo hace ser bello,

lo que place es la uniformidad en la diversidad, en la relación ordenada entre las partes del sujeto. En cambio, para el subjetivismo de Hume, el objeto solo es bello en relación con el sujeto, es decir, depende de cómo lo afecte fenomenológicamente, por tanto, es imposible hablar de una belleza objetiva. La propiedad de la belleza no está en el objeto, ni en la configuración entre sus componentes. Nos agrada la configuración del objeto que armonice o logre un acuerdo con la de nuestra mente, con nuestras ideas. En esta concepción la estética se convierte en una doctrina del sujeto. Ahora surge otro problema, cómo superar el relativismo estético que atañe a sujetos concretos y particulares, se debe poder generalizar los juicios de gusto y prescindir de condicionamientos individuales, para ello debemos neutralizarlos, ¿cómo? Cuando el gusto pasa a ser un placer de la imaginación. Una facultad intermedia entre el entendimiento y la sensibilidad que logre liberarse de la restricción de los sentidos, una imaginación libre, capaz de producir imágenes independientes de los sentidos al grado de poder superar las particularidades y ascender a la universalidad como no pueden hacerlo los sentidos.

La imaginación hace un efecto de sustitución, la de ponerse en el lugar del otro, tanto de la cualidad moral como de la razón, es decir, la intuición hace las veces de la razón, es su análogo. Ello solo es posible si logramos distanciarnos del interés propio para alcanzar un gusto desinteresado, eso hace del juicio algo universal. Es una aspiración de esta disciplina en la búsqueda de su legitimación de universalidad. La noción de "*wit*" de Locke y otros autores ingleses acerca del ingenio y la agudeza fueron lecturas

que Kant realizó e influyeron en su idea de gusto como capacidad de discernir, de percibir diferencias, el ingenio es la cualidad del espíritu capaz de percibir las semejanzas, que para otros permanecen ocultas o desconocidas.

Burke es el autor más cercano a Kant en torno al concepto de sublimidad, quien en su *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* se centra en el placer que producen ciertos objetos que poseen un tronco común en el temor, de él nacen las causas del deleitoso horror que acompaña la percepción de lo sublime, el poder, la grandeza, la infinitud, la oscuridad y la privación, entre otras. Afirma que el principio del temor es universal, como universal es el miedo a la muerte, nace del principio de conservación. Es así como la aficción de lo sublime enlaza con el impulso de supervivencia más primitivo, a diferencia de Kant que para poder sentirlo debemos estar a salvo y admirarlo estéticamente, si no fuese así simplemente correríamos para alejarnos del objeto y salvar nuestras vidas. Comparativamente, para Addison es un placer ante lo grande y lo ilimitado de la naturaleza acompañado de imágenes de libertad, eternidad e infinito y para la estética romántica, lo sublime excita en nosotros las ideas de moralidad. Lo estético adquiere así una justificación ética, como también en el idealismo de Kant, al enlazar el sentimiento de temor por la supervivencia en primera instancia y ser superado en una segunda, gracias a la satisfacción en el reconocimiento del carácter moral del sujeto. El temor de un espíritu poco educado o incivilizado es superado por un espíritu cultivado, que ha desarrollado la facultad para las ideas morales.

## De la sublimidad kantiana

Kant llama sublime a aquello que es grande sin más y tampoco quiere decir una magnitud, como la que nos puede dar una ciencia como la física, no refiere a lo que es grande de manera comparativa entre cosas u objetos y por ello podríamos decir que uno excede a otro en magnitud y cantidad. Es enfático al definir la sublimidad como, “aquello que es grande por encima de toda comparación” (Kant, 2003: 203), da a entender que no estamos ante un concepto puro del entendimiento, ni ante una intuición de los sentidos ni ningún concepto de razón ni principio de conocimiento. Si lo sublime como magnitud no es nada de eso, ¿qué es lo sublime? Un concepto del discernimiento, es decir, del juicio y la etimología de la palabra discernir viene de cernir, como en el cernidor que usamos para depurar la harina o la grava y quitarle las impurezas, es pulir, limpiar, purificar. Lo que trata de dar a entender es que el pensamiento finito humano no tiene otra forma de orientarse en el pensamiento más que teleológicamente, es decir, yendo tras la búsqueda del sentido mediante el juicio reflexionante que crea principios guía a la manera de un ciego con su bastón, los principios teleológicos son los bastones del juicio para construir sentido, validez y la legitimación de su uso atañe solo al sujeto y no añade nada al conocimiento del objeto.

La subjetividad trascendental como la concibe Kant, como el “yo pienso que acompaña todas mis percepciones”, necesita de la comparación para avanzar en la determinación del conocimiento objetivo del mundo, es decir de la articulación teleológica del sentido dada la constitución ontológica de nuestra existencia

como seres de narrativa, donde pongo la mirada efectúo una articulación de sentido, por eso el juicio es teleológico (es decir, tiende hacia un fin significativo) y construye sentido, ese es el ejercicio procedimental del sujeto al enjuiciar; sin embargo, en el caso de la sublimidad predicamos de lo grande casi como metáfora porque no estamos ante algo medible cuantitativamente que podamos conformar mediante comparaciones entre magnitudes, porque lo sublime es un sentimiento que atañe solo al sujeto y no al mundo objetivo como son los juicios de naturaleza teórica o lógica; a diferencia de estos, lo bello y lo sublime son juicios estéticos porque importan solo a la sensibilidad subjetiva (no a la de los sentidos externos con sus apetencias, sino al interno del espíritu) y no pretenden añadir conocimiento del objeto, se limitan solo al yo, pero no como lo concibe el psicologismo como “esto es mío no tuyo y no te lo comparto”, no es el egoísta posesivo sino el facultativo, por ello dichos juicios sí pueden ser universalizables, pues si la subjetividad refiriera a la particularidad histórica o de las apetencias y gustos del sujeto sería imposible lograr la universalidad del juicio estético, no saldría de su relativismo.

Al hablar de lo sublime Kant se refiere a una magnitud absoluta, nos dice “vemos que toda determinación de la magnitud de los fenómenos no puede en modo alguno ofrecer ningún concepto absoluto de una magnitud” básicamente porque en el mundo de los fenómenos, es decir, en la manera como el objeto afecta mi sensibilidad solo puedo conocer mediante comparación de algo con algo, a diferencia de lo sublime entendido como concepto absoluto de magnitud al no aceptar comparación, pero al mismo tiempo exige el acuerdo universal posible y no tácito de todos los sujetos,

es decir, Kant no se refiere a un acuerdo de significaciones intersubjetivo sino a la posibilidad del acuerdo como ideal alcanzable y teleológicamente buscado por todos en el *sensus communis*, ese ideal es absoluto y no particular, no es un concepto concreto e histórico sino el ideal entendido como el pacto entre las naciones en su posibilidad, tal como lo entiende en *La paz perpetua*, y por ello es posible lograr su universalidad y es irrepresentable, pues estamos frente a una potencia que devendrá significativa en las historias particulares de cada pueblo, es una potencia que se irá realizando y se revela o expresa como significación en condiciones afectivas e históricas, que no son el objeto de estudio de Kant aunque sí de Herder, como filósofo del romanticismo alemán a quien le interesa el sujeto en su diferencia histórica, porque en cada individuo o historia particular está la representación de lo universal.

La representación se basa en las formas comparativas de los objetos en su manifestación o encarnación sensible empírica, que es lo único que puedo conocer porque la esencia del objeto me permanece oculta, a diferencia del sentimiento de lo sublime ante lo irrepresentable de aquella magnitud que se me presenta como absoluta y que no logro conmensurar, como sería el estar frente a la fuerza irresistible de la naturaleza, o ante la experiencia inefable de Dios o ante las fuerzas descomunales de la guerra, todos estos son ejemplos que pueden provocar el sentimiento de sublimidad y el hecho de que su validez y legitimidad descansen en la subjetividad es lo que los convierte en juicios estéticos y no lógicos. Tanto de lo bello libre como de lo sublime exigen consentimiento universal en el sentido explicado. Veamos lo dice Kant sobre lo sublime como magnitud absoluta:



Pero si llamamos a algo no solo grande, sino grande sin más, absolutamente grande, grande desde todo punto de vista (por encima de toda comparación), esto es, si lo llamamos sublime, se ve entonces pronto que no consentimos buscar para este algo un patrón de medida adecuado a él fuera de él, sino sólo él. Es una magnitud idéntica tan solo consigo misma. De ello se sigue que no hay que buscar lo sublime en las cosas de la naturaleza, sino solo en nuestras ideas. (Kant, 2003: 206)

Justo porque la sublimidad es una magnitud absoluta no es un objeto de los sentidos, pero eso no significa que nuestra imaginación no busque un progreso hacia lo infinito queriéndolo conmensurar, es una pretensión hacia la totalidad infinita y es este anhelo de ascensión el que despierta el sentimiento de una capacidad suprasensible en nosotros. Y por eso concluye con la siguiente definición “sublime es aquello que, aun pudiendo tan sólo ser pensado. Hace patente una capacidad del ánimo que sobrepasa cualquier patrón de medida de los sentidos” (Kant, 2003: 207).

Kant descubre la condición de posibilidad del conocimiento teórico como es la comparación de magnitudes matemáticas y de los juicios lógicos, en la estética. Porque si nos limitásemos solo a estos, iríamos hasta el infinito sin encontrar una medida primera o fundamental, la captación de ese fundamento primordial se da solo por la intuición y la imaginación y este aporte es muy interesante porque pone el fundamento del conocimiento en las facultades de la sensibilidad y la imaginación, de las cuales dependen los juicios racionales, los cuales se quedarían mudos y dejarían de avanzar epistémicamente si no postulamos una magnitud primordial que

solo es posible captarla mediante la intuición, de manera que toda medida de magnitud es estética.

Las magnitudes matemáticas nunca podrían llegar a un máximo si este tipo de medida primera no fuese captada por la imaginación, ese potencial de fuerza creativa posibilita toda encarnación significativa de los signos algebraicos, por ejemplo, si lo extrapolamos podríamos decir que toda forma de significación en la cultura, sea esta lenguaje, literatura, arte, o pintura, son solo posibles manifestaciones y devenires de esta magnitud máxima captada por la intuición como posibilidad absoluta e infinita, sin medida e informe, sin determinación e irrepresentable en el plano cósmico, esa es la sublimidad kantiana. Por tanto, el fundamento de lo determinado por la ciencia y la teoría es sublime, captado estéticamente como condición de posibilidad de todo conocimiento posible.

La estimación de la magnitud de la medida fundamental debe consistir meramente en el hecho de que cabe captarla inmediatamente en una intuición y utilizarla mediante la imaginación para concebir los conceptos numéricos. Es decir, toda estimación de la magnitud de los objetos de la naturaleza es en último extremo estética (esto es, determinada subjetivamente y no objetivamente). (Kant, 2003: 207)

Si ya vimos que no hay un máximo para la estimación matemática de magnitudes sí la hay desde el plano estético, y del juicio estético que enjuicia sobre una medida absoluta y que no existe una más grande que esta medida como límite para el sujeto del juicio, entonces surge la idea de lo sublime y va acompañado de

una emoción que no se puede medir matemáticamente, es inconmensurable para el sujeto que enjuicia y nos vemos forzados a medir estéticamente, es decir, sin comparación entre magnitudes sino solo la magnitud máxima y absoluta que se basta a sí misma y que solo puedo captarla por el ánimo en una intuición.

El problema fenomenológico de captar intuitivamente un quantum como unidad absoluta y máxima es que exige dos actividades, la aprehensión y la comprensión, la primera no tiene problema porque puede irse hasta el infinito pero no pasa lo mismo con la comprensión, porque mientras que la aprehensión alcanza su máximo, es decir, la medida fundamental por medio de la intuición en su uso por la imaginación, las representaciones de la intuición sensibles se tornan imposibles, ese máximo llevado por la comprensión se vuelve un imposible. Por tanto, lo que ganamos en cuanto aprehensión lo perdemos en cuanto comprensión y eso viene acompañado de un sentimiento o emoción llamado sublime, que se puede explicar como un efecto de perturbación o perplejidad, como ante una pirámide egipcia o la basílica de San Pedro en Roma, un sentimiento de inadecuación de la imaginación para exhibir de un todo. No puede expresar la grandeza ni comprenderla. El sentimiento de lo sublime es lo indeterminable y no se manifiesta en producciones humanas como el arte porque estos están ordenados teleológicamente, hay un autor que les da la forma y los conforma, y en el sentimiento de sublimidad no existe fin teleológico, es un juicio estético puro, en él no cabe un fin puesto y determinado por el sujeto, tampoco se da en las cosas de la naturaleza pues estas ya poseen un fin teleológico determinado. De manera tal, el infinito como magnitud máxima ante lo cual

todo aparece pequeño solo es posible experimentarlo como idea “que exige en el ánimo humano una capacidad que es ella misma suprasensible”, aunque sea solo poder pensar sin contradicción el infinito dado. Es decir, solo pensado se elimina la contradicción porque en la realidad es incomprensible y nosotros como entendimiento finito frente al infinito siempre estaremos en contradicción dada nuestra imposibilidad fáctica de atraparlo, pero el simple hecho de pensarlo y la de sabernos imposibilitados de una comprensión es lo que da lugar al sentimiento de lo sublime.

La verdadera sublimidad no está en los objetos sino en el sentimiento o ánimo del que enjuicia y no en el objeto de la naturaleza. Si nuestra capacidad de comprensión es infructuosa para captar lo infinito o la magnitud primera y absoluta en la que la imaginación utiliza toda su capacidad de comprensión y fracasa en el intento, ello nos conduce a “un sustrato suprasensible, como fundamento para ella y al mismo tiempo para nuestra capacidad de pensar, que es grande por encima de todo patrón de medida de los sentidos y que permite enjuiciar como sublimes, no a los objetos de los sentidos sino a la disposición de ánimo o sentimiento del sujeto” (Kant, 2003: 213), el poder pensar lo infinito sin contradicción exige en el espíritu humano de una facultad suprasensible “como ensanchamiento del espíritu que se siente capaz de saltar las barreras de la sensibilidad en otro sentido (el práctico)” (Kant, 1995: 298). Poder pensar lo infinito como un todo denota una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos y esa medida tiene que ser la apreciación estética de las magnitudes, en donde el esfuerzo para la comprensión supera a la facultad de la imaginación, en donde se sienta la aprehensión progresiva para

concebir en un todo de la intuición y se perciba al mismo tiempo la inadecuación de esa facultad para aprehender esa medida primera y fundamental que sin emplear al entendimiento (pues este fracasa en la comprensión por sus limitaciones) sirva a la apreciación de las magnitudes (si es apreciación entonces es estética). Esa experiencia es la que juzgamos sublime, dicho sentimiento de sublimidad surge ante la falta de adecuación de nuestra capacidad para alcanzar una idea, de infinitud o la ley dentro de nosotros, por ejemplo, y lo que sentimos es respeto. Es la ley de razón que no reconoce otra medida más que “el todo absoluto”, es un respeto por la idea de humanidad que hay en nosotros y que nos hace “intuible la superioridad de la determinación racional de nuestras capacidades cognoscitivas sobre la mayor capacidad de la sensibilidad” (Kant, 2003: 215). Todo esto quiere decir que descubrimos nuestra moralidad frente a la naturaleza y por eso sentimos admiración. Kant aclara que el sentimiento de lo sublime no es placentero y surge ante la imposibilidad de adecuar la imaginación del sentimiento estético, es de inadecuación de la imaginación al querer medir y comparar magnitudes por medio de la razón, pero que al mismo tiempo genera placer cuando descubrimos que si bien hay falta de adecuación en cuanto a la medición por medio de la razón de medidas que escapan a nuestro entendimiento en la comprensión por sus limitantes para medir lo inefable o infinito, nos lleva a descubrir nuestra capacidad de tender o anhelar lo suprasensible y nos damos cuenta también de la existencia de esa ley de razón dentro de nosotros y debemos esforzarnos por alcanzar la ley de razón que hay en nosotros, es decir, nuestra naturaleza moral donde sí alcanzamos entonces la adecuación, y eso obliga a suponer en el interior del

sujeto una capacidad de tender hacia lo suprasensible, descubrimos nuestra capacidad de ascender a esa ley moral, de ahí el respeto.

El ánimo [sentimiento] se siente movido en la representación de lo sublime en la naturaleza, mientras que en los juicios estéticos sobre lo bello se encuentra en la más serena contemplación. Este movimiento (sobre todo es su comienzo) puede compararse con una conmoción, esto es, con una atracción y repulsión rápidamente cambiantes provocadas, precisamente por idéntico objeto. Lo excesivo para la imaginación (hasta donde es impelida en la aprehensión de la intuición) es, por así decirlo, un abismo donde ella misma teme perderse. Sin embargo, producir un esfuerzo tal de la imaginación no es excesivo para la idea de la razón de lo suprasensible, sino que es conforme a su ley: por tanto, es de nuevo atractivo en exactamente la misma medida en la que era repulsivo para la mera sensibilidad. (Kant, 2003: 216)

Se trata del sentimiento de respeto hacia nuestra propia determinación como seres de moralidad, capaces de respetar y obedecer la ley, descubrimos nuestra superioridad moral gracias a nuestra determinación como seres de razón, es mediante el sentimiento de displacer de lo sublime ante aquello que no puedo adecuar por la vía de los sentidos externos que me obliga a mirar al interior de mi espíritu para descubrir la ley de razón que habita en mí. Se da una dualidad en la experiencia de sublimidad en el ser humano, lo sublime es repulsivo para la sensibilidad externa pero atractivo para la sensibilidad suprasensible que hemos descubierto en nuestra propia determinación.

La ley de razón es lo suprasensible que es conforme a fines, la facultad de la imaginación y la razón puestas en juego y mediante oposición producen una finalidad subjetiva de las facultades del espíritu, el sentimiento de que poseemos al interior del espíritu como constitutivo de lo humano que soy, una razón pura (mi ser de moralidad) independiente y autónoma, una facultad de apreciación (estética) de las magnitudes con grandes ventajas que descubro o intuyo gracias a la insuficiencia de la facultad misma en el plano de mi sensibilidad externa. Esta incapacidad de la imaginación para comprender esta medida primera por la vía de los sentidos externos, incapacidad de alcanzar la absoluta totalidad hace que descubramos al mismo tiempo una ilimitada facultad en el mismo sujeto, una apreciación estética de las magnitudes para comprender una magnitud mayor que la ley de razón o la moralidad, un placer que solo es percibido por el dolor resultante de la inadecuación de nuestras facultades sensibles para abarcar la medida primera y fundamental.

#### De la sublimidad dinámica kantiana

La sublimidad dinámica es un sentimiento de displacer y angustia interior, se despierta cuando la contemplación o apreciación estética se enfrenta a la fuerza descomunal de la naturaleza, lo cual nos permite descubrir nuestra fortaleza espiritual de resistencia a un poder enérgico que nos constriñe —tanto en la naturaleza como en la violencia de la guerra con su fuerza irracional— su efecto en nosotros es el despertar de una fuerza y poder de resistencia que nos permite enfrentarla y el surgimiento de un sentimiento

de dignidad espiritual que posibilita la superación del dolor (displacer). Kant pone ejemplos de lo que podría generar en nosotros ese respeto y sentimiento de lo sublime:

Las rocas temerariamente suspendidas encima de nosotros y que amenazan con desplomarse, las nubes tormentosas que se acumulan en el cielo cargadas con rayos y truenos, los volcanes con toda su fuerza destructiva, los huracanes con la devastación que dejan tras sí, el ilimitado océano con toda su rebeldía, la catarata de un río poderoso y cosas semejantes convierten en una pequeñez insignificante a nuestra capacidad de resistencia, en comparación con su poder. Pero con solo que nos encontremos en un lugar seguro su visión resulta tanto más atractiva cuanto más terrible es. Llamamos a estos objetos sublimes porque elevan la fortaleza del alma por encima de su media habitual y permiten descubrir en nosotros una capacidad de resistencia de un tipo muy diferente que nos da valor para poder medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza. (Kant, 2003: 220)

Kant usa estos ejemplos para decir que descubrimos en nuestra capacidad racional otro patrón de medida no sensible que tiene un sustrato de unidad igual de infinito, es decir, nosotros poseemos una naturaleza infinita que se adecúa en unidad con el todo absoluto infinito e inconmensurable, esta es la experiencia de lo inefable. Esta experiencia nos permite ver pequeña toda la fuerza descomunal de la naturaleza porque en nosotros existe una más poderosa, esa es nuestra potencia espiritual y moral:



Y en esta medida encontramos en nuestro ánimo una superioridad sobre la naturaleza, incluso en toda su inconmensurabilidad, del mismo modo, la irresistibilidad de su poder también nos da a conocer a nosotros, considerados como seres naturales, nuestra impotencia física, pero descubre al mismo tiempo una capacidad para enjuiciarnos como independientes de ella, así como una superioridad sobre la naturaleza, donde se fundamenta una independencia de un tipo totalmente diferente de aquella que la naturaleza fuera de nosotros puede atacar y poner en peligro, donde la humanidad en nuestra persona permanece integra, aunque el ser humano tenga que sucumbir ante aquella fuerza. (Kant, 2003: 221)

No quiere decir que la misma naturaleza sea sublime porque despierta temor, la sublimidad no está en los objetos que la producen, su efecto se da en el espíritu humano y a eso debe limitarse, es sublime por lo que moviliza en nosotros como fuerza que reside en nosotros mismos para superar una fuerza física. Algo así como un poder espiritual frente a uno mecánico para superar, vencer y salir victorioso, para contemplar como pequeño aquello que nos inquieta (bienes, salud, vida), esa fuerza es la que nos impide doblegarnos, “cuando están en juego nuestros principios más elevados [...] la naturaleza se llama sublime tan sólo porque eleva la imaginación a la exhibición de aquellos casos en los cuales el ánimo puede sentir la propia sublimidad de su determinación, incluso frente a la naturaleza” (Kant, 2003: 221).

Ese poder espiritual que descubre el sujeto de la experiencia sublime se da en el sujeto cultivado pues el bárbaro o salvaje solo experimentara temor, terror y angustia, en todo sujeto el temor es

lo primero que se experimenta pero es superado al contemplar los principios de finalidad teleológica que hay en la naturaleza como son las ideas de moralidad con las cuales, como seres dignos somos capaces de darnos cuenta de cómo podemos dominar nosotros a la fuerza mecánica de la naturaleza, pero eso necesita cultivo de esa fuerza espiritual de superación, lo cual nos hace libres de la restricción de obstáculos externos, y eso es lo que distingue la noción de la sublimidad kantiana de la de Burke, para quien se queda solo al nivel del temor radical insuperable, en Kant sí es posible trascenderlo, de ahí deviene el sentimiento de dignidad ante la contemplación o reflexión de las ideas de razón, que son prácticas o morales, como seres de cultura que somos.

Algo que debemos recuperar de toda la reflexión kantiana acerca de lo sublime es que el ser humano necesita tanto de la intuición sensible con la que recoge los datos de la naturaleza, después de la imaginación para ordenar todas las imágenes de la intuición y pasarlas por último al entendimiento para esquematizarlas en conceptos, de ahí que los juicios determinantes del conocimiento empírico requieran que lo particular sea subsumido en lo general de un concepto, esto es lo que desde el pensamiento renacentista neoplatónico como en el caso de Marsilio Ficino llamaba el quinto elemento. No es así en el caso de los juicios estéticos que hemos estado revisando en este ensayo, en estos lo particular tiende a lo general, sí, pero lo particular no es subsumido en lo general sino solo tiende hacia él.

## La posmodernidad y la sublimidad histórica de Fredric Jameson

El filósofo Fredric Jameson llama posmodernidad al diluirse de la frontera entre la cultura de élite y la de masas, es transformar las artes en populismo estético, en todo lo sólido se desvanece en el aire de McLuhan, es el arte en estado gaseoso de Yves Michaud, la era del vacío y el imperio de lo efímero de Lipovetski. Los críticos de la modernidad como Adorno y Horkheimer criticaban el iluminismo moderno por crear ficciones, las cuales se irán desvaneciendo para decirnos que todo fundamento es una arqueología del saber y de poder como refiere Michel Foucault en toda su obra. Para Jameson la posmodernidad es una especie de milenarismo invertido, es decir, el desvanecimiento de las utopías apocalípticas o redentoras de la humanidad, el fin de las ideologías y el fin del arte, de los grandes relatos modernos como fueron la fe en la razón de la ilustración, más recientemente la crisis de la Economía del bienestar, la caída del muro y el fracaso de la socialdemocracia por todas sus contradicciones, la prueba de que el llamado liberalismo como defensa de las libertades individuales son una forma de razón de Estado como demostró en su *Biopolítica* Michel Foucault, el fin de la metafísica denunciado por el marxismo primero y por el existencialismo filosófico después. En la estética tal desvanecimiento se vive en la denuncia de la noción de belleza que oculta el terror y el sacrificio e iconoclastia, así surge el expresionismo abstracto, el *pop art* encabezado por Andy Warhol: en música, la música conceptual de John Cage; en arquitectura el minimalismo estético. A todo ello Jameson le llama “populismo estético” y lo describe:

Como el desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa “industria de la cultura” tan apasionadamente denunciadas por todos los ideólogos de lo moderno [...] lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo el paisaje “degradado”, feísta, kitsch, de series televisivas y cultura del Reader’s Digest. (Jameson, 1991b: 14)

### Destrucción del gesto hermenéutico como síntoma de la posmodernidad

Uno de los efectos de la posmodernidad es lo que Jameson llama, la “deconstrucción de la expresión” para explicar en qué consiste, nuestro crítico compara dos obras emblemáticas, una expresiva como es “los zapatos de la labriega” de Vincent Van Gogh obra europea vanguardista de principios del siglo XX y la otra kitsch o tautológica como es “zapatos de polvo de diamante” de Andy Warhol, obra emblemática de los años setentas en Estados Unidos, tautológica porque refiere a una cultura de masas donde lo estético ha invadido la cotidianidad, el mercado y las calles. Jameson insiste con razón en que esta obra de Van Gogh ha sido de las más reproducidas, no explica cómo pero podría ser el uso que se la ha dado a esta imagen al servicio del mercado, como sería su impresión digital en paraguas, camisetas, litografías, es decir, su reproducción técnica ha provocado una degradación de su fuerza icónica, de su contexto sociocultural, se ha adelgazado de su contexto inicial y nuestro crítico nos invita a hacer un esfuerzo para referirnos a él

nuevamente, tal como hizo Heidegger en su ensayo *El origen de la obra de arte*. Jameson dice:

Mi primera observación es que, si esta imagen tan abundantemente reproducida no se reduce a un estatuto meramente decorativo, exige de nosotros la reconstrucción de la situación inicial de la que emerge la obra terminada. Si no hubiera ninguna forma de recrear mentalmente esta situación—desvanecida ya en el pasado—, el cuadro no sería más que un objeto inerte, un producto final reificado que no podría considerarse como un acto simbólico de pleno derecho, esto es, como praxis y como producción [...] este contenido, la materia prima inicial, está constituido por todo el mundo instrumental de la miseria agrícola, de la implacable pobreza rural, y por todo el entorno humano rudimentario de las fatigosas faenas campesinas: un mundo reducido a su estado más frágil, primitivo y marginal. (Jameson, 1991a: 24)

En esta cita resuena el análisis de Heidegger de esta obra y la Crítica a la economía política de Marx, ¿por qué? Porque en esta obra de Van Gogh, en esos zapatos la imaginación nos traslada a su referente semiótico, es decir, a la campesina y ella a la tierra y sus relaciones a través del trabajo y miseria agrícolas, a las horas dedicadas a la labor, el cansancio y esfuerzo, lo extenuado de la tarea, llegar a casa después de horas bajo el duro sol, la dureza de la tierra para extraer sus frutos, la explotación, por ello esas botas representadas hablan de todo ese contexto histórico particular, el cuadro tiene un antecedente importante, los cuadros de Millet y sus cegadoras, las imágenes de estas cegadoras remiten a la crítica

de los naturalistas franceses y a los que la obra de Van Gogh está refiriendo como su gran influencia también.

La interpretación de Heidegger de este cuadro en donde resuena su materialidad y contexto histórico particularmente romántico y marxista en cuanto a la crítica que subyace en sus referentes a la pobreza rural, Jameson ofrece una vuelta de tuerca en el análisis, al decir cómo a esta realidad triste, Van Gogh la llena de colores cromáticos, y este gesto ha de entenderse como “un acto utópico compensatorio” (Jameson, 1991a: 25), a saber, la visión se reconstruye en un espacio autónomo y autosuficiente, algo agradable a la visión. El arte de Van Gogh busca mediante el color y la policromía una compensación de esta fragmentación de la división del trabajo en su fase capitalista que aliena los cuerpos y las vidas de los trabajadores agrícolas, provocando una nueva fragmentación al nivel de la sensibilidad en la fase del capitalismo tardío.

Los árboles frutales de este mundo son troncos viejos y exhaustos que emergen de un suelo indigente; los rostros de los aldeanos están carcomidos y son sólo cráneos, como caricaturas de una grotesca topología terminal de los tipos básicos de rasgos humanos. Entonces, ¿por qué hace surgir Van Gogh esos manzanos que estallan en una superficie cromática deslumbrante mientras sus estereotipos de aldeas se recubren súbitamente de chillones matices rojos y verdes? [...] la transformación, espontánea y violenta, del mundo objetivo del campesino en la más gloriosa manifestación del color puro del óleo, ha de entenderse como un gesto utópico que termina produciendo todo un nuevo reino utópico para los sentidos [...] para el sentido supremo —la visión, el ojo—, que reconstruye para

nosotros una especie de espacio cuasi-autónomo y autosuficiente: se parte de una nueva división del trabajo en el seno del capital, de una fragmentación de la sensibilidad naciente —y al mismo tiempo se busca, precisamente en esa fragmentación, una desesperada compensación utópica de todo ello. (Jameson, 1991a: 25)

Ambas interpretaciones, la de Heidegger y la de Jameson son hermenéuticas, nos dice este último autor, en el sentido de que la objetualidad o materialidad de la obra son “una guía o síntoma de una realidad más amplia que se revela como su verdad última” (Jameson, 1991a: 27). Ahora Jameson va a comparar esta obra con “Zapatos de polvo de diamante” de Andy Warhol, su intención es analizar los síntomas de esta posmodernidad calificada por este crítico como “históricas”, de este cuadro a diferencia del de Van Gogh:

Ya no nos hablan, evidentemente, con la inmediatez del calzado de Van Gogh: [...] no nos hablan en absoluto. No hay en este cuadro nada que suponga el más mínimo lugar para el espectador [...] En cuanto al contenido, hallamos en el cuadro lo que más explícitamente llamaríamos fetiches, tanto en el sentido de Freud como en el de Marx. (Jameson, 1991a: 27)

¿A qué se refiere con zapatos fetiche? Al objeto separado de su mundo vital, lo que no ocurre con la obra de Van Gogh a menos que la veamos deificada o fetichizada por la reproducción técnica de este cuadro. En el caso de los “zapatos de polvo de diamante” de Warhol son fetiches como cuando vemos las fotografías de los

montones de zapatos de las víctimas de los campos de concentración nazi en Auschwitz, o los zapatos abandonados ante una tragedia en una discoteca incendiada, por referir a los ejemplos de Jameson, pero los ejemplos son muchos y diversos. En el caso de Warhol, no se puede completar el gesto hermenéutico nos dice el autor. La vida se transforma en un fragmento, la obra de Warhol “grita fundamentalmente en torno a la mercantilización, y las grandes carteleras de la botella de Coca Cola o del bote de sopa Campbell, que resaltan el fetichismo de la mercancía de la fase de transición al capitalismo avanzado” (Jameson, 1991a: 28). Jameson afirma que no son las únicas diferencias de ambas épocas, la modernista y posmodernista, como les llama, otra sería el nivel de insipidez y superficialidad de estas obras posmodernas, es presenciar “a la inversión del gesto utópico de Van Gogh” (1991a: 29).

Otro rasgo de la posmodernidad es “el ocaso de los afectos”, se da un retorno de lo reprimido en la obra de Warhol, “un raro gozo decorativo compensatorio—El relucir del polvo dorado, el brillo de las partículas resplandecientes que envuelve la superficie del cuadro y nos deslumbra” (Jameson, 1991a: 30-1). La pérdida de la afectividad, Jameson la encuentra en las figuras humanas representadas por Warhol, como la de la estrella Marilyn Monroe: “mercantilizadas y transformadas en su propia imagen” (Jameson, 1991a: 31). Esta fragmentación es un más allá de la alienación denunciada por Marx, Freud y Marcuse, ahora Jameson la identifica con la fragmentación y cuyo síntoma ya no es lo que Freud entendía como neurosis e histeria sino ahora se trata de una nueva patología cultural, la “muerte” del sujeto: “el desplazamiento de la alienación a la fragmentación” (Jameson, 1991a: 37).



El síntoma de la posmodernidad como “fragmentación” no solo produce un rompimiento del giro hermenéutico sino además una ruptura semiótica entre el significado y el significante, una en la cadena de significantes, lo que nos conduce a la esquizofrenia, no en sentido clínico sino lingüístico, Jameson nos dice: “Al romperse la cadena de sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes, [...] en una serie de presentes carentes de toda relación con el tiempo” (Jameson, 1991a: 64). Es interesante relacionar esta experiencia con la referida por Kant y Schopenhauer como “contemplación estética desinteresada”, la cual requiere de una suspensión del tiempo y del espacio para que al suspender la relación significante accedemos al objeto en su esencia, no en balde en la estética de ambos autores llaman a esta la mirada genial, su teoría del genio obliga a una desindividuación, del tipo a la que nos referimos como rompimiento de la cadena de los significantes. Es así como Schopenhauer se referirá al loco y al genio en una frontera infranqueable, ya no está dominado por las leyes de razón, es libre de voluntad y de razón, por ello puede gozar de la tranquilidad de los dioses, ha dejado de ser sujeto de individuación. Jameson analiza una experiencia así de la siguiente manera:

Enseguida nos preguntaremos por los resultados estéticos o culturales de tal situación; observemos primero cómo se siente quien está en ella: “Recuerdo perfectamente el día en que ocurrió. Estábamos en el campo y yo había salido a dar un paseo a solas, como acostumbraba a hacer de cuando en cuando. De pronto, al pasar junto a la escuela, escuché una canción alemana; los niños estaban recibiendo una lección

de canto. Dejé de escuchar y, en un instante, se apoderó de mí un extraño sentimiento, [...] una sensación perturbadora de irrealidad. Me pareció que ya no reconocía la escuela, que había tomado el aspecto de una barraca; los niños que cantaban eran prisioneros obligados a cantar. Fue como si la escuela y la canción se hubiesen separado del resto del universo.” (Jameson, 1991a: 64-5)

Se podría decir a partir del análisis de Jameson con respecto a la ruptura de los significantes que la experiencia estética resultante sería el terror, una especie de sublimidad histérica y es cierto, esta exigencia de desindividuación como condición para acceder a una experiencia estética como exige Schopenhauer o la exigencia del juicio estético puro de Kant, o lo que entienden los filósofos románticos alemanes del siglo XVIII como experiencia estética desinteresada, obliga a una crítica en el ámbito ético, a saber, esa suspensión de las relaciones interesadas del sujeto provocaría también una suspensión de la empatía por el otro, imperturbabilidad ante el dolor de los demás ante actos violentos, como el ejemplo de Kierkegaard en su escrito *In Vino Veritas* donde levanta una crítica en contra de la teoría estética alemana. Una reducción al absurdo de sus postulados teóricos sería un Nerón ordenando incendiar Roma solo para su goce, contemplar a la distancia y de manera desinteresada el acontecimiento como pura *aisthesis* y lograr así un goce estético puro. El ejemplo de Fredric Jameson puede servir para dos extremos estéticos, la angustia desmesurada o la desmesurada euforia:

La ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente temporal de todas las actividades e intencionalidades que lo llenan y hacen de él un espacio para la praxis; aislado de este modo, el presente envuelve de pronto al sujeto con una indescriptible vivacidad, una materialidad perceptiva rigurosamente abrumadora que escenifica fácticamente el poder del Significante material —totalmente aislado—. Este presente mundano o significativo material se aparece al sujeto con una intensidad desmesurada, transmitiendo una carga misteriosa de afecto, descrita aquí en los términos negativos de la angustia y la pérdida de realidad, pero que puede imaginarse también en términos positivos como la prominente intensidad intoxicadora o alucinatoria de la euforia. (Jameson, 1991a: 66)

Es esta euforia estética lo que caracteriza a la cultura posmoderna, la pregunta de investigación de Jameson es ¿cómo es que esta extrema mercantilización puede provocar una euforia desmedida y un deleite? “¿Cómo puede experimentarse esa extraña especie de regocijo alucinatorio ante lo que no es más que un salto cualitativo sin precedentes en la alienación de la vida cotidiana en la ciudad?” (Jameson, 1991a: 76). Es a partir de este cuestionamiento que Jameson se referirá a la transmutación o trastocamiento de esta noción de sublimidad, de cómo la entendían Burke o Kant en el siglo XVIII, a lo que se debe entender por esta experiencia en el mundo posmoderno actual:

Hoy podemos reconstruir esta experiencia de un modo distinto, en el momento en que la propia naturaleza está llegando a su ocaso radical: el heideggeriano “camino del campo” ha sido destruido

irrevocable e irremediamente por el capitalismo avanzado, la revolución verde, el neocolonialismo y las grandes conurbaciones que despliegan sus autopistas elevadas sobre los viejos campos y los solares abandonados, convirtiendo la “casa del ser” de Heidegger en territorio público, cuando no en fríos y miserables edificios de alquiler infestados de ratas [...] lo otro de nuestra sociedad ya no es, como en las sociedades precapitalistas, la naturaleza, sino otra cosa que aún debemos identificar. (Jameson, 1991a: 78)

La sublimidad histórica consistiría en la ruptura de la cadena de significantes en varios ámbitos culturales en la posmodernidad, Jameson lo ve en la misma historicidad de la cultura, el fenómeno lo ve como una evolución de la historia económica, social y política, y eso es lo que lo diferencia de otros teóricos que han abordado el fenómeno como han sido Vatimo, Eco, Lipovetsky, entre otros. He referido a ejemplos sacados del arte, pero esta sublimidad histórica entendida como la fragmentación y el rompimiento de la cadena de significantes ha ocurrido también en la literatura y en las transformaciones cualitativas de nuestras relaciones tecnológicas, para terminar con estas reflexiones diré que, en el campo del arte, la obra ya no se presenta unificada sino también como fragmento, “como un almacén de desperdicios o como cuarto trasero” (Jameson, 1991a: 72). Y en torno a la sobresaturación de imágenes fragmentadas en el capitalismo tardío, ellas van referidas a un espectador que visualiza con los referentes estéticos antiguos y sus mismas facultades del entendimiento y la imaginación no están diseñadas para decodificar y unir en un significado unitario lo que tiene frente a los ojos, lo que provoca la experiencia de esta

“sublimidad histórica”, en tanto el receptor no logra conmensurar ni sintetizar lo representarlo en una experiencia unificada y por eso es esquizoide e histórica.

Hay espectadores que practican la estética antigua y que, aturdidos por esta discontinua variedad, deciden concentrarse en una sola pantalla, como si la secuencia de imágenes relativamente indiferente que puede seguirse en ella tuviera algún valor orgánico [unitario] por sí misma. Al espectador posmodernista, en cambio, se le pide lo imposible: que contemple todas las pantallas a la vez, en su diferencia radical y fortuita. (Jameson, 1991a: 74)

Si comparamos esta experiencia con la que pone de ejemplo Kant al hablar de la “sublimidad mecánica” encontramos nuevamente ese carácter de imposibilidad e inconmensurabilidad que provoca la extrañeza estética, necesitamos de juicios reflexionantes para lograr enlazar los significantes, el problema es que en la posmodernidad esos principios teleológicos de los que hemos hablado en este ensayo refiriéndonos a la *Crítica del discernimiento* de Kant se han roto para siempre, ese es el síntoma de la posmodernidad.

## Conclusión

La noción de sublimidad entendida como rebasamiento de la capacidad subjetiva de representación en una imagen o concepto a través del uso de las facultades y de su libre juego como lo entendía Kant sigue estando vigente para definir este concepto. Es a partir de él como punto de partida que Jameson inaugura esta crítica de

la esquizofrenia y la sublimidad histérica como síntomas de la posmodernidad, pero ahora el objeto que produce tal sentimiento o experiencia en el sujeto ha cambiado del paso de la modernidad a la posmodernidad, ya no es la naturaleza como la concebían Kant, Burke y el romanticismo inglés y alemán, ahora el objeto que lo produce son objetos desprovistos de su cadena de significantes, como podría ser un poema y el arte posmoderno, del cual nos centramos en este ensayo en dos ejemplos paradigmáticos de la cultura moderna y la posmoderna como fueron “Los zapatos de la labriega” de Van Gogh y “Los zapatos de polvo de diamante” de Andy Warhol, solo como paradigmas pero pudimos haber empleado una infinidad de ejemplos con los que podríamos ilustrar este salto cualitativo hacia la cultura de masas.

Lo inefable de la experiencia de lo sublime que en el caso de Kant es el descubrimiento de nuestro espíritu y nuestra naturaleza moral capaz de sobreponerse a la fuerza desmedida de la naturaleza de un huracán, de la guerra y de todo aquello que nos aliena y somete, en Schopenhauer era el Uno primordial que exigía la desindividuación y la suspensión de las relaciones causales de los fenómenos, así como en Kant exigía por su parte una actitud desinteresada en la contemplación; en Burke lo inefable de la experiencia de lo sublime era la experiencia de Dios; en la sublimidad posmoderna el ente metafísico no unitario, como sí lo sería la unión con Dios, será en este caso el capitalismo en su fase tardía.

Jameson no se queda solamente en un diagnóstico de la cultura posmoderna como “cuasi autónoma” de valor determinístico para la historia humana, lo que implica un salto cualitativo gravísimo del concepto de alienación, sino que pone el dedo en la llaga al

decir que no podemos quedarnos con esta especie de determinismo histórico, no se trata de buscar un tiempo mesiánico sino de hacernos la pregunta cabal de si la cultura ha sido o no destruida por la lógica del capitalismo avanzado, esta respuesta es una tarea de teorización crítica a la que nos invita, ¿cuál es el papel de la cultura en la sociedad de la imagen o del espectáculo que convierte todo lo “real” en una colección de pseudo-acontecimientos, en un *collage* o pastiche de la existencia y la experiencia, ¿cómo sobreponernos a ello y hacer estallar la historia para escribirla a contrapelo?

## Bibliografía

- Berlin, Isaiah. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Bozal, Valeriano, editor. (1990). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 1. Madrid: La balsa de la Medusa / Visor.
- Heine, Heinrich. (2010). *La escuela romántica*. Madrid: Alianza editorial.
- Hegel, G.W.F. (2010). *Filosofía de la historia universal*, vol. 1. Buenos Aires: Lozada.
- Jameson, Fredric. (1991a). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, Fredric. (1991b). *Teoría de la posmodernidad*. Barcelona: Paidós.
- Kant, Immanuel. (2003). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Mínimo tránsito.

- Kant, Immanuel. (1997). “¿Qué es la ilustración?”. En *Filosofía de la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, Immanuel. (1995). *Crítica del juicio*. México: Porrúa.
- Roob, Alexander. (2019). *El Museo hermético. Alquimia y Mística*. Munich: Taschen.
- Schiller, Friedrich. (2005). *Kallias. Cartas sobre educación estética*. Madrid: Anthropos.
- Schopenhauer, Arthur. (1992). *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.
- Solares, Blanca, editor. (2012). *Mito y romanticismo*. Morelos: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias / Universidad Nacional Autónoma de México.





# PRÁCTICA SUBLIME EN EL ARTE



LA “EXTRAORDINARIA SILENCIOSA FRAGILIDAD”  
DE HENRI MICHAUX

*Fernando Delmar*

El presente capítulo es una reflexión sobre la coincidencia de algunas teorías de la pintura china en la obra de Henri Michaux en el intento de crear un nuevo lenguaje basado en la construcción de un sistema que va más allá de la simple representación. La poesía y la obra plástica de Michaux revela una relación entre palabra e imagen como una práctica liberadora, dirigida a describir y descubrir los procesos de creación y profundizar en el alcance del lenguaje en la experiencia estética.

1

No todo lo que pintamos lo pensamos y no todo lo que pensamos lo escribimos. Esta idea inicial podría representar la relación entre palabra e imagen de Henri Michaux ya que en sus dibujos y en su poesía, tanto la línea como la palabra son incorrectas y superfluas, dependen una de otra para lograr algún significado. Dependen más del movimiento que del sentido que puedan tener. Aparecen a la misma velocidad como se precipita la mano en el papel como un símbolo irrevocable de que están hechas con algún sentido.

Aparecen, porque no pretenden que estar en ese momento sin que la forma sea el resultado de nada o de nadie. Son, por su propia voluntad, rasgos que se insinúan en lo que viene y en lo que procede.

A diferencia del ideograma, algunos trazos se desarrollan a través del movimiento más que del ritmo ya que no son sino signos incompletos de un lenguaje que está por hacerse. Trazos, más que nada, huellas que deja la voluntad como testigos o presencias indecisas de un movimiento que parece que huye de algo, asomándose pero sin que se pueda decir nada más.

Sus dibujos son el resultado de una gran batalla entre la voluntad y la memoria, en ese espacio incomprensible donde el significado debe suceder. No sustituyen algún objeto, no se añaden a algo conocido pero tampoco podemos decir que sean la negación de lo que pretende. Más allá de ser simples líneas o palabras, la poesía o el dibujo se aproximan a lo menos definido sin que por ello pretendan convertirse en lenguaje. Están ahí, por el simple hecho de que la mano se adelanta a algo que puede suceder, anticipándose sin ninguna consecuencia, a las señales que marcan el camino hacia lo desconocido. Son posibles por el simple trazo que se multiplica como si esa fuera su condición y que llenan hojas interminables de cuadernos a una velocidad desesperada y despiadada sin tenerse que cuidar de convertirse apenas en una secuencia imperfecta de sentido.

No podría haber dos trazos iguales, así como las palabras siempre serán distintas y de ahí su carácter intermitente. Son respuestas a preguntas que no han sido formuladas o que la forma como lo entendemos se ordenan a través de operaciones de suma y resta cuyo resultado se basa en la desproporción:

Yo también, un día, tarde, adulto, siento ganas de dibujar, de participar en el mundo por líneas.  
Una línea en lugar de líneas. Así que empiezo, dejándome llevar por la línea, una sola línea, que sin dejar de apoyar la pluma sobre el papel, la dejo correr, deambular en este espacio reducido. Un enredo, lo que vemos entonces, un dibujo que quiere volver en sí mismo.  
¿Lo que hago es dibujar pobremente, como el que toca la guitarra con un dedo? (Michaux, 1987: 10)

Siempre habrá el sonido que permitirá un posible significado, como también podríamos reconocer ciertas figuras, animales o piedras. No hay nada que se convierta en todo, sino una vibración continua de los elementos que se esconden en cada palabra o imagen, esa diversidad que se multiplica y se limita a señalar las huellas que han dejado (que han dejado en nosotros) en el paso del tiempo, de lo efímero. Ninguna palabra se puede repetir ya que se ha agotado la capacidad que tienen para comunicar. Es la sorpresa o la desazón que dejan al ser abandonadas a la propia voz o a la mano, es decir, a la escritura de un vocabulario que se cierra a lo comprensible.

Michaux busca la inmediatez no la forma que pueda surgir de inconsciente. No se trata de un mero “automatismo psíquico puro” como pretendían los artistas surrealistas sino reproducir “la coexistencia de lo visto y lo concebido” como un niño en un acto de concentración en un juego sin reglas. La realidad es, entonces,

un conjunto de relaciones que se inventan. No hay nada separado de otra cosa, no hay nada que sea por sí sola, hay trama, hilos, hay verbos, no sustantivos, hay acciones, no adjetivos ni adverbios.

La gramática del juego, de las relaciones entre las cosas, la encuentra Michaux en la cultura china en la que la escritura reaparece en forma de imágenes. Admira la capacidad de la analogía de la cultura china. Los conceptos no son estáticos y dependen de otras cosas lo que hace que un chino (cuenta Michaux) no se le hubiera ocurrido dibujar una silla para formar el ideograma que dice “silla”, sino una compleja trama en la que se relaciona un hombre con la madera de un árbol y en estado de placentero descanso (Maillard en Michaux, 2000a: 21-3).

El interés de Michaux por la cultura china data desde sus primeros viajes (*Un bárbaro en Asia*) donde manifestó su admiración por su cultura. La concentración en cada acto describe una relación entre meditar y hacer desconocida en Occidente. Descubrió, asimismo, en esa cultura milenaria muchos hallazgos de nuestra vanguardia. El expresionismo como la abstracción interesaron a poetas y pintores de la dinastía Tang, entre los siglos VII y X d. C. Para Michaux, al igual que Tu Tao y Wang Wei, artífices de la dinastía Tang (siglos VII y X) que representan la corriente de la abstracción dentro del pensamiento vinculado al budismo zen, la pincelada de trazo amplio, está dirigida a expresar la experiencia interior. Como Tu Tao y Wang Wei, para Michaux la mancha es un punto de partida, el punto de partida de un movimiento. La palabra, al igual que el signo son elementos materiales que dependen del movimiento. Pero el trazo y la mancha, como dice Malpoux, sobre la obra de Michaux, representan un punto de partida, un “elemento

de opacidad y de desamparo” (Maillard en Michaux, 2000a: 21). No hay transparencia ni quietud, existe, en cambio, una incertidumbre informe y mal definido. No es la mancha, sino el trazo en su propio movimiento.

De igual modo, Michaux se interesó en el carácter del ideograma ya que creía que sus dibujos la mancha sustituía a la línea y cobraba los contrastes de la sombra. Sus dibujos parecen relacionarse al tachismo que habría hecho su aparición en forma de violenta creación contra el arte clásico por parte de los pintores *i-p'in* (“fuera de normas”) contemporáneos de Wang Wei. Así, por ejemplo, Wang Mo, cuya técnica era una especie de *action painting*, consistía en salpicar tinta con las manos, la piel, y el cabello. Es de sorprender que esta técnica “de la tinta salpicada”, hecha por quien, al parecer, sólo podía pintar en estado de completa ebriedad, es una de las formas más abstractas en el arte tuvo su apogeo en el siglo XII (Mesnil, 2002).

Al igual que Michaux, Wang Mo prefiere el aislamiento a la banalidad de la corte y lleva una vida errática y simple como un “un pescador en las olas de la niebla”, como se llamaba él mismo. Como los sabios del taoísmo, pescaba sin cebo porque lo que buscaba era la mera contemplación. Cuenta la leyenda que a su muerte su cuerpo era tan frágil que pensaban que se había desmaterializado. Pintaba en estado de ebriedad y es recordado pintando rocas, pinos y paisajes con tinta salpicada sin pincel utilizando en cambio sus manos, sus pies y su cabello. Sus formas y trazos sugerían una evocación de lo sencillo más que un intento de representar algo que se lograba, según los preceptos de la época, a través de un trazo firme y preciso. Con este espíritu libre Wang Mo logró su anhelo de



liberarse de los *Seis principios de la pintura* definidos por la tradición que reinaban las convenciones del arte de entonces. De estos *Seis principios*, Wang Mo se aferró al primero que preconizaba “el ritmo armónico del aliento y del movimiento” con el fin de captar el espíritu espontáneo e inherente del arte de pintar lo que la alejó de la forma ordinaria de percibir.<sup>17</sup>

Esta revolución de la pintura “sin restricciones” no fue un fenómeno aislado. Se empezó a gestar en los diferentes modos o usos del pincel. El modo de tomar y utilizar el pincel y la tinta marcaron diferencias y estilos muy distintos. Sun Shangzi empleaba un trazo “tembloroso”. Los tratadistas de la época reconocían la diferencia entre el estilo “disperso y áspero” que se diferenciaba al estilo “denso y cuidado” de otros. Algunos renunciaban al detalle por buscar el movimiento de trazos libres y simples. El uso del pincel de Zhang Sengouy se inspiraba en la técnica de la caligrafía con sus distintos trazos que se definían por trazos “puntiagudos”, “estirados” o “difusos” creando líneas ya sean finas o llenas de tinta. Otros preferían “dibujos en blanco” que se caracterizaban con tenues líneas y colores muy diluidos. Estas técnicas y estilos

---

<sup>17</sup> Los *Seis cánones de la pintura* establecidos en el período Ch'i del Sur (479-501) por Hsieh Ho son: 1) La circulación del Ch'i (Aliento, Espíritu, Fuerza Vital del Cielo) produce el movimiento de la vida. 2) El pincel crea estructura. 3) De acuerdo al objeto, dibuja su forma. 4) De acuerdo a la naturaleza del objeto, aplica el color. 5) Organiza la composición con los elementos en sus lugares apropiados. 6) Al copiar, busca transmitir la esencia de los métodos de los maestros. Lu Ch'ai, citando una escuela de pensamiento, añade: Todo, excepto el Primer Canon, puede ser aprendido y practicado al punto de verdadero logro. Pero la habilidad de hacer manifiestos aspectos del Ch'i, el Espíritu, uno debe nacer con ese don (Mai-Mai Sze, 1956: 57).

se diferenciaban a partir de una interpretación del principio de “semejanza” de la forma representada.

Otros pintores, inspirados por Wang Mo, evitaban el uso de pinceles o utilizaban un pincel en cada mano pintando simultáneamente con una mano una rama seca y con la otra una rama viva. Otros pintaban frotando con sus manos la tinta embadurnándola sobre el papel y con la mano consiguiendo formas de rocas o plantas. Dado su estilo las figuras aparecían como si hubieran sido una emanación directa de la propia creación. El cuadro acabado era siempre tan perfectamente natural que daba la impresión de no haber ni rastro de tinta. Todos ellos se agrupan bajo el concepto *yi* que caracteriza el estilo y los alcances de lo que pretendían. *Yi* se asocia con “lo divino” y “lo maravilloso” y a pintores que no se limitaban a ninguna técnica conocida (Mesnil, 2002).

Podemos caer en la tentación de creer que Michaux buscaba emplear la línea viva que, dentro de la tradición zen, aspiraba representar la energía el Tao. Eso exigía una depuración y purificación que iba de la contemplación al trazo y que este volviera a seguir la misma trayectoria. Este movimiento sustituye tanto la línea como la mirada, la mano que se convierte en ojo y el trazo en la única forma de recuperar el desplazamiento del alma hacia el objeto.

Chantal Maillard recuerda cuando Michaux vio un paisaje que representaba una cascada. La obra, que creía que era de Wang Wei, estaba “hecha” sólo con tinta diluida (Michaux, 2000a). Michaux al decir que la cascada estaba “hecha” se refería no sólo a un modo de trabajar sino que enfatizaba que Wang Wei “hizo” algo que de otra manera no podía ser. Es el poder que corresponde a la forma como el movimiento desplaza a la línea, como la escritura

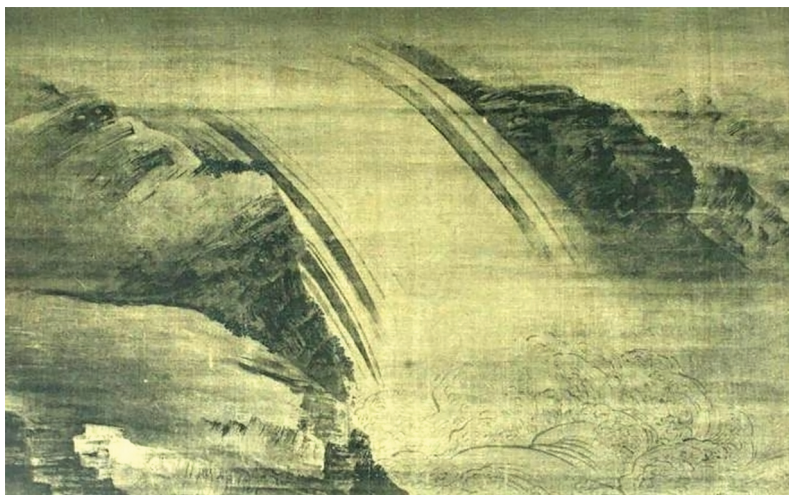


Figura 1. Wang Wei, “Cascada” (c. siglo VIII)

desplaza a la poesía que cae bajo el poder de lo no dicho. Ambas “hacen” desaparecer a aquel que escribe o dibuja. Es una combinación entre plenitud y vacío, una aspiración más que una aparición. Para Wang Wei la cascada no es ninguna cascada que pudiera existir sino es la cascada que atraviesa y cae del cuerpo del pintor que produce un espíritu de la línea, la forma que obedece a *Lí*, la ley en sus líneas vivas.

Para Michaux el trazo forma parte de aquello que no está, que no existe, el vacío en donde aparece. Más que una noción, el vacío será enfocado como signo. Convertido en “clave” para la vida práctica, el vacío, para la tradición china no proporciona una “compresión”, un “entendimiento” (Cheng, 2013: 83).

Pero no debemos precipitarnos. La relación entre la obra de Michaux y la tradición china la pintura no es un simple objeto

estético. En ambos casos estamos frente a una voluntad de abrir (crear) un espacio donde la verdadera vida sea posible. De tal forma Michaux como Wang Wei buscan crear o recuperar el inmenso vacío. ¿No será entonces, la pintura tan verdadera como la naturaleza misma? Si el mundo fue creado a partir el aliento primordial y si sólo se mueve gracias a los alientos vitales, estos mismos alientos han de mover la pintura. En este sentido, François Chung destaca que, dentro de esta tradición budista, surgieron en la pintura, por una parte la noción de polaridad que se manifiesta a través de la aparición y reunión de los contrarios. El cielo y la tierra, la montaña y el agua, lo lejano y lo cercano son elementos que obedecen a una ley a la que se subordina todo y que pone en movimiento un sistema de correspondencias que define la relación de un elemento con otro, de acuerdo a sus condiciones materiales y a la manifestación de su espíritu. Michaux tampoco se conforma con reproducir este aspecto externo de las cosas. Sus dibujos describen y obedecen a las “leyes internas de las cosas” que definen el concepto de *Li*. Maillard define *Li* como “una red de venas, líneas de fuerzas que son lo que nosotros denominamos fenómenos, líneas que no permanecen fijas sino que siguen, como las aguas, la orografía nunca estable de ese gran cuerpo-respiración cósmico”. (Maillard en Michaux, 2000a: 23). El espíritu no tiene forma propia sino cobra forma a través del dibujo y de la escritura. El artista traza las líneas internas de la cosas mediante pinceladas que hacen posible aquello que no tiene forma.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> El carácter chino *li* (力) se refiere a poder, fortaleza o fuerza. También puede referirse a conceptos como energía, esfuerzo, capacidad o influencia. *Li* (力) es un pictograma que representa a una persona agachándose y usando la fuerza

Además podemos recordar otro concepto relacionado: *Yi*. Cargado de sentido, sólo puede ser traducido por una serie de palabras: idea, deseo, pulsión, intención, conciencia activa, visión justa, etc. Conciérne a la disposición mental del artista en el momento de la creación: “El *yi* debe preceder al pincel y lo prolonga”. En la óptica china, esta parte del hombre no realza lo arbitrario de una pura subjetividad. Solamente en la medida que el *yi* (intencionalidad) que habita en todo lo que es *yi* para él, puede realmente ser soberano y eficiente.

Pero eso no es todo. Los trazos se dan en la hoja blanca que simboliza el vacío original, de donde aparece la forma. El trazo existe por el vacío, de la misma manera se proyecta en ese espacio a través de una discontinuidad en su interior que se descubre como experiencia, es decir, como algo que ha sucedido. El trazo se despliega en esta doble realidad (espacio-tiempo, interior-exterior, lejano-cercano). Al respecto Zheng Xie declara; “el trazo está sobre el papel, ciertamente; también está fuera del papel y lo invisible se prolonga y purifica”. De ahí se entiende como la pintura china centraba sus esfuerzos en el espacio donde está ausente el pincel-tinta. “Conciencia del blanco, cabida del negro”, única vía que penetra el misterio (Cheng, 2013: 192).

El vacío no se limita al espacio de la hoja ya que cuando la pintura no deja huella sobre el papel, aparece como una emanación natural y necesaria de ese papel que es el vacío mismo, es ahí que

---

del brazo para recoger un objeto. El trazo ( J ) representa el brazo, y el trazo en forma de gancho que lo rodea simboliza la mano. Para François Cheng, li se puede definir como principio o estructura interna: la primacía otorgada a lo alientos vitales (Cheng, 2013: 187-8).

es inconcebible el vacío como el movimiento (el trazo) como dos elementos aislados, sino como algo que “está sucediendo”, que se da por el principio de *Li* que le permite al artista superar las trampas y engaños que pueda caer al no lograr superar su inclinación por un iluminismo demasiado realista. A partir de este principio el artista buscará ir más allá de una mera descripción de los aspectos exteriores del mundo sino descubrir (discernir) las líneas internas que estructuran y reúnen todas las cosas.

Pero la experiencia de este espacio vacío no se queda en la obra ni en el artista, sino se convierte en la experiencia interna del espectador. Se puede representar el cielo, la tierra, el agua, las nubes, pero lo que se ha dejado afuera permite tener una visión más amplia, infinita casi, dejando terreno libre a la imaginación. La contemplación es posible gracias a este vacío, a este espacio que amplía la imagen, o la hace posible, al ser propulsada el alma en lo absoluto.

Michaux vio en la cascada de Wang Wei la estructura de lo definido y la forma que le da el agua. Coincide con la tradición de que el agua no puede ser un elemento débil ya que ya sea “salpicando, fluyendo, golpeando” es la manera como la roca cobra forma. En esta relación entre la estructura de la roca y su forma se establece una tensión y un equilibrio que sólo a través de la imagen se puede recuperar. Equilibrio entre lo inmóvil y lo invisible, entre la caída precipitada y continua del agua, y la fijeza e inmutabilidad de la piedra. Dos elementos que se encuentran en un momento y en un lugar precisos pero que su desplazamiento y su energía se distribuyen de distinta manera, de arriba hacia abajo y de adentro hacia fuera. La cascada nunca puede ser igual así como tampoco

puede importar que se le pueda representar de una misma manera. La dinámica es una línea.

Los antiguos decían que una roca dibujada tiene que verse por tres lados. Es imposible ver de una misma manera algo que tiene una forma definida. De este modo Wang Wei advertía que cuando se pinta un salto de agua o una cascada conviene que “las pinceladas se interrumpen sin que se interrumpa el aliento”. La discontinuidad obedece al aliento, del pincel y del espíritu de la línea (*Li*), por lo que la imagen oscila entre el aliento-ritmo y la forma-volumen. La tinta, a través de sus propios contrastes, es suficiente para expresar los infinitos matices de la cascada.<sup>19</sup>

## 2

Michaux no llegó a estar cerca de alcanzar lo que los pintores chinos anhelaban. Se acercó a la pintura china pero a su modo,

---

<sup>19</sup> La pintura china distingue dentro de la tinta negra seis especies diferentes, considerados como colores: seca, diluida, blanca, mojada, concentrada y negra. La combinación de estas diferencias permiten sugerir las formas expuestas en el vacío. La tinta descubre la relación entre el vacío y lo lleno, entre la luz y lo oscuro, el exterior y lo interior o lo alto y lo bajo. Cada cosa en el universo está dominado por los contrarios (*ying-yang*). Según Tang Yizen hay seis clases de tinta: la negra y la blanca, se deslindan lo claro y lo oscuro de paisaje, la seca y la mojada para sugerir el colorido matizado y la graciosa frescura del paisaje, la concentrada y la diluida para recalcar la distancia y los relieves. En un paisaje, el lado luminoso de las montañas y las rocas, la superficie de un terreno en pendiente, las extensiones del agua, el cielo inmenso, el vacío que habitan sólo nieblas y vapores, todas esas cosas las puede sugerir el color original del papel. Por lo demás, para representar le aire, el agua, los jirones de vapor, las nubes se ha de usar la blanca. La blanca es a la vez color y vacío (Mesnil, 2002).

como con cualquier otra cosa, como en la poesía. Recorrió un camino de aprendizaje interior que buscó por sus propios medios. En un intento para comprender este esfuerzo, y bajo el efecto de la mezcalina como otra vía para descubrir y describir este oscuro proceso, escribe:

¿Qué hay de la pintura? ¿Y qué me prometí hacer?

Quiero aprender tan solo de mí, aunque los senderos no sean visibles, aunque estén sin trazos o que no tengan fin o que de repente se corten. Tampoco quiero reproducir nada de lo que ya está en el mundo. (1987: 10)

De la pintura china reconoció la dependencia del trazo al movimiento que lo llevó por otro camino que lo condujo a otra parte, a un espacio que hacía más patente su propia condición. En su pintura y en su poesía no desaparecía el yo, sino que todo dependía de él. Para Michaux el otro y el mundo no es algo ajeno sino trazan “líneas de conciencia” que se forman una y otra vez. Cada trazo está dirigido para “liberar, saltar, desecar, desbloquear y estallar” con el fin de lograr “horadar el mundo invisible”, tal como lo decía en su poema “Trazos”:

Gestos más que signos  
Comienzos  
Despertar  
más despertares  
A TRAZOS  
Aproximarse, explorar a trazos



Aterrizar a trazos  
extender  
alterar a trazos  
suscitar erigir  
despejar a trazos  
Deshacer  
desviar  
atraer nuevamente  
rechazar  
arrugar  
insignificar a trazos  
(Michaux, 2000a: 69)

La poesía, como los dibujos, son testimonios físicos que describen los movimientos mentales durante la experiencia estética. Cada trazo está regulado por una ley de la repetición, división en forma de ondas y flujos inatrapables:

De haberla, la onda representa continuación. Si se considera cada elemento semejante, es repetición. Si se considera su trayecto que corta indefinidamente una recta imaginaria, es oscilación, interrupción rítmica, perpetua alternancia. En algunos casos, sólo sus puntos impresionan, en otros, serán sus ondulaciones. (Michaux, 1961: 17)

Es a través del cuerpo y de su psique en donde se operan estas transformaciones. Octavio Paz reconoció la poesía y la pintura de Michaux como un esfuerzo en convertir el “conocimiento experimental del sujeto mismo que se conoce” (Paz, 1960). Es él y nada

más él el que habla al convertir la escritura en un modo de vida. Para Paz, más interesado en la cultura oriental y el zen, se acerca (ambos sostienen una estrecha amistad a lo largo de muchos años) por su poética alucinatoria. Al igual que Baudelaire, Michaux se inclina con "ánimo filosófico" sobre los fenómenos espirituales que engendra el uso de las drogas. A diferencia de otros artistas o poetas, como Quincey o Coleridge, el uso de las drogas en Baudelaire se convierte en una estética. La droga es un medio para intensificar las sensaciones que provoca la visión de correspondencia universal donde una cosa es otra y el alma entra en movimiento vertiginoso e inútil en el que queda la sensación de que no hay nada definido. Cada palabra, o cada trazo, queda expuesto a la caída y al derrumbe de la vida cotidiana y pone en entredicho lo que parecía que somos. Pero el peligro es que esta experiencia acabe ahí. Esta fase de ruptura, con el exterior, como señala Paz, es una trampa que puede reducir la experiencia en un conjunto inexplicable. El mundo no ha cambiado. Con la misma "implacable suavidad" la droga nos introduce en el interior de la realidad. En este punto el poeta voltea hacia su propia escritura y se reconoce inmerso en esta inquietante armonía secreta de las palabras. No hay intención, sino revelación que aparece en cada línea. "Más sensibles que legibles" estos trazos y estas palabras describen un espacio que busca decir lo que la poesía ya no puede o se atrevería a decir (Paz, 1960: 31).

La poesía como la pintura para Michaux es una forma de experimentar a sí mismo. Palabras y líneas alteradas, palabras y líneas que son otras. No es un conocimiento alterado, una molestia que provoca una reacción inesperada.

El lenguaje es un proceso que se inventa o se crea a partir de un movimiento similar. Michaux cree que los trazos hacen aparecer un nuevo lenguaje con sonidos y significados diferentes. Anhela encontrar el modo de hacer que cualquiera pueda entender estos caracteres de una manera inmediata. Pero reconoce que esto nunca es demasiado claro. Michaux busca un lenguaje universal y trata de encontrar caracteres claros, independientemente del habla.

De una manera precipitada sus trazos llenan cuadernos en los que intenta capturar el secreto de un alfabeto rudimentario que sea capaz de anticiparse a cualquier forma o idea.

Más allá de este juego de espejos, fue en *Mouvements*, en 1951, que el proyecto que había previsto recibió una apariencia real de ejecución. El prefacio del libro, que acompaña al poema y las sesenta y cuatro páginas de dibujos, se propone establecer su naturaleza y sus relaciones. Michaux se refiere directamente a los dibujos en cuestión como “signos”. Para entonces ha llenado mil doscientos libros que contienen doce mil signos o figuras y aclara las circunstancias de su génesis:

Había instado a volver a componer ideogramas, lo que había estado haciendo durante veinte años y cuya búsqueda parece ser parte de mi destino, pero solo como un señuelo y una fascinación. Una y otra vez los había abandonado por falta de éxito. Lo intenté una vez más, pero gradualmente las formas “en movimientos” suplantaron estas formas construidas, los personajes que componen conscientemente. ¿Por qué? Disfruté haciéndolos más. Su movimiento se convirtió en mis movimientos. (Michaux, 2000b: 199-200).

Busca afanosamente un “pre-lenguaje” que lo comprenda todo y no represente nada. Este inútil intento prefigura una serie de “lenguas inacabadas” o fragmentos de lenguaje. Al final suceden trazos que Michaux duda de que sean signos.” De todos modos todos estos trazos guardan cuatro características “que son, deliberadamente, algo indistinguibles entre sí”. Siguen siendo figurativos, pictográficos e ideográficos. Están mejorados, hechos de nuevas palabras “en contraste con los idiomas excesivamente ricos, registrados en los libros de cuentas de las “oficinas de la Ciencia Universal”.

### Alfabeto

Mientras estaba en el frío de las proximidades de la muerte, contemplé como por última vez a los seres, profundamente.

Ante el toque mortal de esa mirada congelada, todo lo que no era esencial desapareció.

Sin embargo hurgaba en ellos, queriendo retener de ellos algo que ni siquiera la Muerte pudiese desarticular.

Adelgazaron y se hallaron al fin reducidos a una suerte de alfabeto que hubiese podido servir en otro mundo, en cualquier mundo.

Con esto me liberé del miedo a ser arrancado del universo entero en el que había vivido.

Fortalecido por este agarre, lo contemplé invicto, y cuando la sangre con satisfacción volvió a mis arteriolas y venas, lentamente subí al lado abierto de la vida. (Michaux, 1986: 35)

Desde el bricolaje, desde estos singulares, ingeniosos y minuciosos “acercamientos”, la literatura y los poemas ponen las cosas a

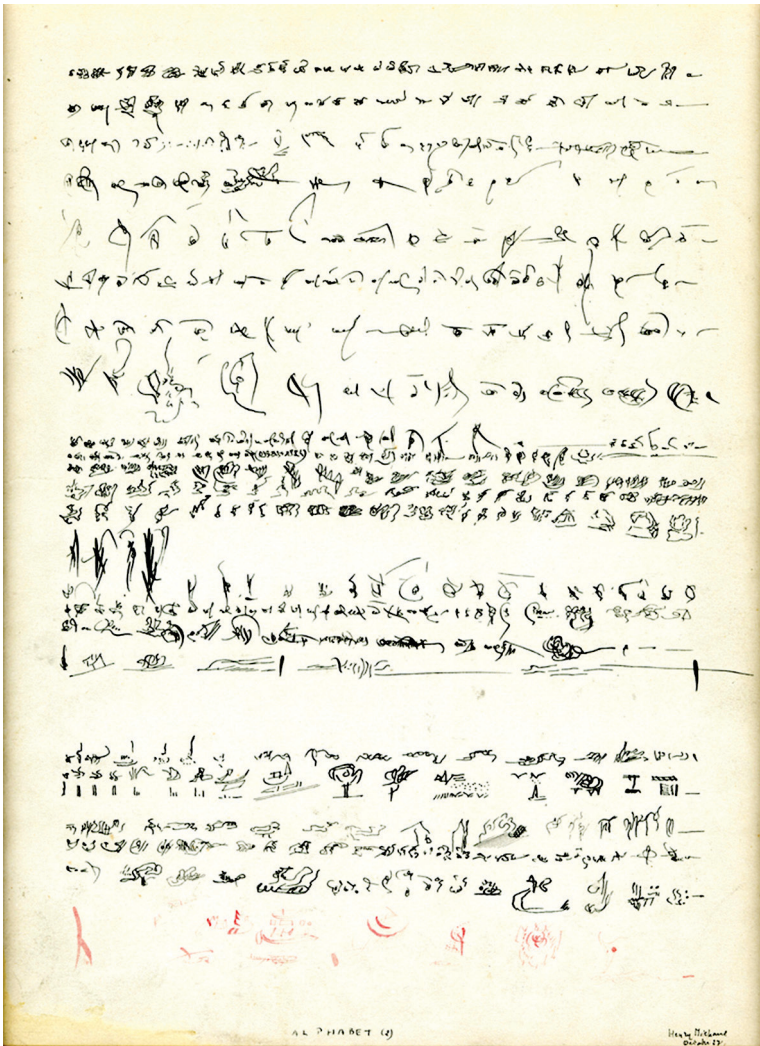


Figura 2. Henri Michaux, "Alphabet" (1927)

su favor, un “nuevo poder mágico” que toma el control de “estos puentes que forman líneas a las cosas, a los gestos, a las situaciones” (a través de analogías, símiles y metáforas). Así, confrontados con las lenguas en todas partes “catalogadas, todas ellas restrictivas”, esta fuerza es capaz de permanecer a la vista de un “lenguaje más modesto e íntimo” que, aun así, “no será realmente un idioma, sino algo muy muy vivo, más como emociones, en signos [...] Signos que nos permitirían estar abiertos al mundo de manera diferente, creando y desarrollando una función diferente en el hombre, desanimándolo” (Michaux, 2000b: 202).

No podemos sorprendernos cuando pensamos en algo o en alguien, quizá en algo que sucedió en el pasado, lo imaginamos como algo que apenas podemos definir. Hacemos un esfuerzo en delinear la silueta a través de los trazos rápidos de la memoria, de las manchas que dejan los recuerdos. La memoria es un conjunto de elementos que se reúnen de repente, sin que podamos controlar ya que en el momento en que recuerdo una cosa aparecen otras y de ella aparecen otras. Si comparo la forma como recuerdo a la forma como escribo, la relación es todavía menos precisa. En el momento que aparecen las palabras se va organizando mi pensamiento. Son necesarias las palabras a través de la escritura para llevar a cabo este ejercicio que va de lo indefinido a la presencia que se manifiesta a través de un movimiento de elementos, palabras, líneas, en el que la idea se hace presente.

Michaux reconoce este paso de la palabra a la imagen como un principio de la propia imagen, no de la palabra. Sus poemas son más que dibujos y sus dibujos nos permiten entender a través del lenguaje sin alejarnos de él para encontrar la soledad de la escritura.

“Gestos más que signos” que se aproximan a la forma como se hacen y deshacen en diferentes direcciones, sin llegar a ninguna parte. No son palabras pero tampoco imágenes, son sonidos y las líneas de la manera como se originan y se organizan en la experiencia interior.

La línea describe ese espacio intermedio entre la mano y la palabra, es la línea que establece el equilibrio posible para rebasar los obstáculos. Lo que busca es una imagen sin obstáculos. Los trazos como la palabra no se pueden anticipar, suceden, como para Zao Wouki, el pintor chino que se asimiló al expresionismo, por una lógica o por una serie de movimientos o “derrumbamientos” del sentido que pudieran llegar a tener. Como de algo que no se puede desprender, el lenguaje no es suficiente. Es incorrecto y superfluo. Escribe algo impensado que se origina en el movimiento de la mano. Es una gramática desigual y su sintaxis se reduce a los trazos interrumpidos de las líneas.

Para Michaux como para la pintura y la filosofía china el inconsciente es el umbral del entendimiento, del conocimiento que pueden dejar las cosas cuando se desconoce lo que son o han sido. La palabra intenta recuperar lo que se ha perdido. La medida y la naturaleza, por las fisuras que se abren no entre las palabras si no dentro de las palabras. No podemos dibujar las siluetas porque las cosas han perdido sus contornos. Leer entre líneas para dejar de ver. Ver entre líneas para deja de leer.

Al consumir mezcalina, después de un lapso de náuseas, la luz empieza a centellar fuertemente afuera y adentro de uno. Aparecen cristales a chorros, cascadas de piedras preciosas de brillantes colores. Millones de puntos luminosos se disparan en todas direcciones.

A ello le siguen apariciones de cristales y diamantes a chorros, cascadas de piedras preciosas de las cuales ignoramos su nombre, colores brillantes. Coexisten con el tiempo y el espacio normal, millones de puntos e imágenes rápidas que se lanzan en todas direcciones; la conciencia quiere atrapar esa estrella de simultaneidad, pero desfallece, Los sentidos y las funciones intelectuales se agudizan extremadamente; para el ojo sobresalen los relieves y pliegues, para el oído los ruidos más tenues, el entendimiento amplifica la ley de casualidad hasta lo más pretérito y múltiple.

La conciencia hace un esfuerzo para atrapar algo de esta simultaneidad de luces, imágenes y sonidos pero desfallece. Los sentidos y las funciones intelectuales se agudizan pero al mismo tiempo se pierde la noción de lo que está afuera o es una ampliación de nuestro cuerpo.

Los dibujos aparecen. Después de la experiencia luminosa, cierra los ojos. No es necesario ver ya que la experiencia ha terminado y sólo puede tratar de seguir con la mano lo inaprensible: “Recibía, con ojos cerrados, la prueba de que la imagen es algo inmediato que el lenguaje no puede traducir más que remotamente, y que tiene en el espíritu un lugar verdaderamente aparte, materia prima para el pensamiento” (Michaux, 1993: 41). En otra parte precisa:

Usted no ve. *Usted adivina*. Usted hace apresuradamente [...] un intento de identificación. [...] Nunca (o me equivoco mucho) vio alguien realmente objetos ni monumentos en la visión mescalínica. Formados por líneas ondulantes, por puntos agitados, espaciados, que no forman un bloque, nunca han sido vistos, siempre han sido



interpretados. A partir de esos puntos, puntos en movimiento, se ha aceptado reconocer un objeto. (1987: 41)

Michaux es víctima de la velocidad de la aparición, transformación y desaparición de las visiones, de la multiplicidad, del “pulular” en cada visión en proyecciones autónomas, independientes y simultáneas de su género “inemocional”, como él mismo lo define:

Mi desazón era grande. La devastación era mayor. La velocidad era aún mayor [...] Una mano doscientas veces más ágil que la mano humana no habría bastado para seguir el acelerado curso de aquel inextinguible espectáculo. Y no se podía hacer nada más que seguirlo. Uno no puede concebir un pensamiento, un término, una figura, para elaborarlos, para que le sirvan de inspiración o de punto de partida para improvisar. Toda la energía se agota en ellos. Ese es el precio de su velocidad, su independencia. (Ashbery, 2007: 76)

Al final lo que queda es la sensación de lo inútil y de la aproximación como dos fuerzas contrarias que permiten la aglomeración y el agotamiento de lo semejante. Cada palabra y cada trazo son una marca o señal de lo continuo, de una conciencia de estar en el centro dejando la marca o señal —que la conciencia hace— de lo continuo. Cada palabra y cada línea son, al parecer, imprescindibles para la concentración y distribución. Las palabras y los trazos son lo que queda como prueba de la experiencia y son el centro que gira desde afuera alrededor de la conciencia y de la imagen.

## 3

La obra de Michaux preserva tanto la integridad de la inmovilidad como el impulso de la acción. En el epílogo de la colección *Mouvements*, Michaux define su trabajo como una “recompensa de indolencia”. Por medio de una extraña escisión, las formas en movimiento hacen que la mente experimente una animación extrema, mientras preserva, desde abajo, su inercia. Pero nunca olvidó su interés por la relación entre palabra e imagen que el ideograma le había permitido vislumbrar.

Tuvo la urgencia de volver a componer ideogramas, los cuales había estado haciendo de vez en cuando a lo largo veinte años y cuya búsqueda es sin duda parte de su destino, pero solo por “pura fascinación o como un juego”. Durante más de veinte años intentando lograr un nuevo lenguaje, Michaux una y otra vez lo fue abandonado. Cada vez lo intentaba de nuevo, pero gradualmente las formas “en movimiento” sustituyeron las formas construidas, los caracteres compuestos conscientemente. Michaux declara que en ese momento el movimiento se convirtió en su movimiento. Entre más había, más existía y lo impulsaba a crear más:

Creándolos, me volví otro. Involví mi cuerpo (mis centros de acción y reposo). A menudo están un poco lejos de mi cabeza, mi cuerpo. Los tomé ahora, tambaleantes, electrizantes. Como un jinete en un caballo galopando, y al juntarse se volvieron uno. Fui poseído por estos movimientos al límite con estas formas que llegaron rítmicamente a mí. Seguido, un ritmo dominaba la página, a veces varias

páginas en sucesión, y más numerosos fueron los signos que aparecieron (un día fueron casi cinco mil), y cada vez más vivos. (1978: 71)

Michaux confiesa que la mayor parte de mi vida, estirado fuera de la cama, por horas interminables y sin descansar, ejecutó uno, dos o tres movimientos similares a los de las formas, pero siempre uno más rápido, más hacia delante, “más diabólicamente rápido que cualquier otro”. A través de ese vertiginoso movimiento interior, Michaux logra experimentar el silencio y el vacío, la claridad y el movimiento, la fragilidad y la escritura, la fijeza y la imagen. ¿Y todo para qué? En lugar de exaltarlo, la experiencia del “derrumbamiento” de la imagen y de la palabra le produce entusiasmo y alcanza vislumbrar “la silenciosa extraordinaria movilidad” de la cual Michaux fue “el motor y la contraparte”:

Movimientos de dislocación y exasperación interna más que movimientos de marcha, movimientos de explosión, negación, dando vueltas sin rumbo por cualquier dirección, de atracción insatisfecha, de deseos imposibles de apaciguamiento de la carne estancada en un cuello sin cabeza movimientos.

¿Qué beneficia una mente cuando estás sobre volando? Movimientos de reversa, de espirales interiores en la espera de algo mejor, movimientos de escudos internos, movimientos en innumerables fuentes, movimientos residuales, movimientos en lugar de otros movimientos que no pueden mostrarse pero que habitan en la mente de polvo de estrellas de erosión de derrumbamientos y movimientos latentes vanos. (2000: 21-3)

La asimilación del sistema de significado chino está claramente presente en todos los libros de Michaux que incorporan signos. Como Nina Parish ha señalado, el diseño de *Mouvements* (como muchos otros escritos) refleja el del antiguo texto chino, *El libro de los cambios o I ching*. El arte de la escritura y el dibujo son artes adivinatorios en donde la imagen, cualquier imagen, es parte de la palabra en una combinación que rebasa la forma de lectura convencional. No hay lenguaje, hay poesía, no hay líneas, solo palabras. Los signos de Michaux, como el sistema de escritura chino, son escritura y dibujo. Su naturaleza interdisciplinaria enfatiza la dimensión visual de la línea escrita y las capacidades significantes y comunicativas de la línea dibujada.

## Bibliografía

- Cheng, François. (2013). *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela.
- Michaux, Henri. (1961). *Connaisance par les gouffres*. Traducción de Chantal Maillard. Paris: Gallimard.
- Michaux, Henri. (1969). *Miserable milagro*. Traducción de Jorge Cruz. Venezuela: Monte Ávila editores.
- Michaux, Henri. (1978). *Movements*. París: Gallimard.
- Michaux, Henri. (1986). *Épreuves, exorcismes*. París: Gallimard.
- Michaux, Henri. (1987). *Emergences-Résurgences*. Francia: Skira.
- Michaux, Henri. (2000a). *Escritos sobre pintura*. Traducción y prólogo de Chantal Maillard. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos.

- Michaux, Henri. (2000b). *Untitled Passages*. Edición de Catherine de Zegler. Nueva York: Merrell Publishers.
- Mai-Mai Sze. (1956). *The Way of Chinese Painting*. New York: Vintage Books.

### Hemerografía

- Ashbery, John. (2007). “Una Entrevista con Henri Michaux”. Traducción de Ricardo García Pérez Minerva. *Revista del Círculo de Bellas Artes* 4: 74-76.
- Mesnil, Evelyn. (2002). “La peinture ‘sans contrainte’ (VIIIe-Xe s.): de l’inclassable des traités chinois à l’orthodoxie Zen”. *Arts asiatiques* 57: 137-155. Doi: <https://doi.org/10.3406/arasi.2002.1484>
- Paz, Octavio. (1960, abril). “Corriente Alternativa”. *Revista de la Universidad Autónoma de México* 8: 30-33.

### Iconografía

- Figura 1. Wang Wei. (Ca. siglo VIII). “Cascada”. En “El paisaje en la pintura clásica china”. *The Light Mind*. Disponible en: <http://www.thelightingmind.com/el-paisaje-en-la-pintura-clasica-china/>
- Figura 2. Michaux, Henri. (1927). “Alphabet 1927”. Dedicado a Jean Paulhan, verso. Colección Privada. París. Disponible en: <http://journals.openedition.org/genesis/docannexe/image/1237/img-2.png>

## LA MATERIALIDAD DE LO SUBLIME EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

*Lydia Elizalde*

En esta contemporaneidad prevalece una tendencia a otras estéticas. Lyotard explica que la estética en la posmodernidad deslegitima la herencia cultural y se abre a un estado del pensamiento que cambia las relaciones tradicionales de significado. Este desplazamiento en la sensibilidad, en las prácticas y formaciones discursivas de las artes permite distinguir un conjunto de supuestos, experiencias y proposiciones que todavía muestran una correspondencia con el periodo de la modernidad; sin embargo, aún está por dilucidarse si estas transformaciones han producido formas estéticas realmente nuevas, o si solamente se han reciclado técnicas y estrategias del mismo modernismo, reinscribiéndolas en un contexto cultural diferente.

Para tratar el sentido de la materialidad del arte que se desarrolla en el período cultural denominado posmodernidad, reflexiono sobre el término que inicialmente se utilizó para describir algunas de las características de la crítica literaria a partir de finales de 1950.<sup>20</sup> En la década de 1970, el término posmodernidad se generalizó referido primeramente al eclecticismo de formas y materiales

---

<sup>20</sup> En el culto por el individualismo y la crítica al racionalismo.

en algunas tendencias de la arquitectura y de las artes visuales, después en el teatro, danza y música (Casullo, 1993: 6).

En 1979 Jean-François Lyotard (1924-1998) escribió el breve texto *La condición posmoderna*, en donde “describe la condición del saber en las sociedades más desarrolladas” (1994), e introduce el término “postmodernismo” a la filosofía. Asimismo, analiza la epistemología de la cultura de este periodo como el final de las “grandes narrativas” o metanarrativas, característica principal de la modernidad.<sup>21</sup>

Según el planteamiento crítico propuesto por Lyotard, los metarrelatos de la modernidad se presentaron como discursos totalizantes y abarcadores, en los que se asumía la comprensión de hechos de carácter científico, histórico, religioso y social de forma absoluta, con lo cual se pretendía dar respuesta y solución a toda contingencia.<sup>22</sup> Sobre esta nueva etapa de la modernidad el teórico francés expone:

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las bellas formas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no solo para gozar

---

<sup>21</sup> El auténtico baluarte de la modernidad se encontraba encerrado en los rígidos cánones del arte minimalista, que el esteta Clement Greenberg resumía en “pureza”, “calidad” e “independencia”.

<sup>22</sup> El libro, influyente a pesar de su brevedad, fue escrito originalmente como un informe dirigido al *Conseil des universités du Québec*.

de ellas sino para hacer sentir que hay algo que es impresentable.  
(1994: 109)

Para Lyotard, la estética en este periodo deslegitima la herencia cultural y se abre a un estado del pensamiento que cambia las relaciones tradicionales de sentido.<sup>23</sup> De manera que la noción de representación, tan valorada en la modernidad, cambia su sentido en el gusto posmoderno, al difuminar la frontera entre la realidad y el arte. La cual consiste en un diferendo entre la presencia en la realidad y el pensamiento que tiene la potencia de aislarse de ella o alejarse del presente (Lyotard, 1994: 25).

El filósofo sintetiza que en la práctica estética en la posmodernidad se rompen los fundamentos tradicionales de la modernidad y se establecen nuevos parámetros sociales y culturales —como el narcisismo, la subjetividad, multiculturalidad y la fragmentación de la experiencia— que se presentan en la producción artística (Foster, 1985: 36).

Ante la pérdida de la unidad, el detalle, la fragmentación y la hibridación aparecen como las variables adjetivas en el conocimiento reformulado en la posmodernidad, la cual surge “después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes desde mediados del siglo XIX” (Lyotard, 1994: 9).<sup>24</sup> La posmodernidad tendrá, “como eje la condición de descentrar la modernidad” (Lyon, 1999: 51).

---

<sup>23</sup> La relación estética con el objeto de arte inicialmente es intuitiva, agrada o conmueve de manera inmediata. Para su interpretación como hecho significativo, es un entramado de sentido y su interpretación puede ser múltiple.

<sup>24</sup> Un primer gran relato tiene su origen en la historia concebida como relato



David Harvey trata, a partir de Lyotard, el desplazamiento de la sensibilidad en las prácticas y formaciones discursivas que “permiten distinguir un conjunto de supuestos, experiencias y proposiciones de la posmodernidad y que corresponden al periodo anterior” (Harvey, 1990: 56). Afirma que todavía está por dilucidarse si esta transformación ha producido formas estéticas realmente nuevas, o si solo recicla técnicas y estrategias del mismo modernismo, reinscribiéndolas en un contexto cultural diferente (1990: 56).

Fredric Jameson (1991: 19) y Jacques Rancière (2004: 88) advierten que el posmodernismo es un poco más que una nueva etapa del modernismo, o incluso del romanticismo (Foster, 1985: 36).

### Lo sublime en el gusto posmoderno

Conociendo la etimología latina de “sublime” (*sublimis*) que señala lo muy alto y “sublimar” levantar o elevar, se suscita esta inquietud ¿cómo se presenta en la época actual de la cultura un estilo elevado?<sup>25</sup>

En la contemporaneidad, lo sublime exhibe lo inimaginable y extiende sus límites al borde del exceso. Ya no es cuestión de elevación, sino de intensidad; de manera que puede incluir las supuestas imperfecciones, las infracciones al gusto en donde lo informe y monstruoso tienen autonomía. Paul Klee

---

único. Un segundo gran relato, es el que genera el ideal de orden y progreso. Un tercer gran relato es de origen positivista, y que promete el bienestar de hombre a través del desarrollo dado en “la ciencia y la industria” (Lyotard, 1994).

<sup>25</sup> En la Antigüedad lo sublime es una variedad de lo bello. La belleza se asocia primeramente a las cosas dotadas de forma, justa medida y proporción.

ya había expresado que “El arte no imita la naturaleza, crea un mundo paralelo, *eine Zwischenwelt*, en donde lo monstruoso y lo informe tienen autonomía porque pueden ser sublimes” (Gomá, 2014). Este se potencia en la extensión de los límites de la forma, desde el detallismo, la fragmentación y en la hibridación material y expresiva. Inicialmente importa definir el concepto de arte contemporáneo; este tiene su origen junto a expresiones culturales que parecieran romper con los lineamientos de la modernidad: en la crítica de la diferencia, de la originalidad y en la crítica de la narrativa histórica (Wood, 1999: 243). Además presenta una diversidad estilística, un cambio de significación de los fenómenos expresivos que se enmarcan en las características de un gusto posmoderno.

Los modelos estéticos que se dieron en el modernismo se repiten en el gusto posmoderno. Lo sublime se continúa en la singularidad material de una inmaterialidad producida en la percepción del receptor. Lyotard asevera que el cuadro pictórico o cualquier otra expresión matérica permiten recuperar sensaciones que conocemos pero que no experimentamos habitualmente (Lyotard, 1987: 85). Una obra que evoca el sentimiento sublime se expresa en “lo disperso, lo que no deja de desvanecerse” (Lyotard, 1998: 146); y hace alusión a un impresentable que no tiene nada de edificante, pero se inscribe en lo infinito de la transformación de las realidades (1998: 131). En el sublime posmoderno el artista busca lo impresentable y lo más cercano a la materia del trabajo artístico (1998: 130).

Lyotard en “Después de lo sublime, estado de la estética” (1987) resume algunas características de esta categoría en las artes:

ya no se trata de lo representación de la naturaleza, sino centra su razonamiento en un arte sublime, sin concepto y de gran intensidad. Acaso esta nueva categoría estética se deriva de la anterior representada en la ficción pictórica (Harvey, 1990: 84), pues una estética de lo sublime significa pensar en un arte capaz de suscitar una ambivalencia sentimental entre la aflicción y el placer (1990: 83).

A las enunciaciones de Lyotard se suman las argumentaciones de varios filósofos y críticos del arte, que reunió Hal Foster en el texto *La Posmodernidad* (1985). En esta obra Foster reflexiona sobre el pre, anti y posmodernismo.<sup>26</sup> Cito los enfoques de algunos críticos especializados en el arte contemporáneo: Rosalind Krauss y Douglas Crimp, exponen que se trata de una ruptura con el modernismo. Krauss concibe el arte como una estructura cultural, como un campo expandido, evidente en algunos objetos, trazos y trayectos, colocados o realizados en diferentes espacios arquitectónicos o en espacios naturales, recreando estéticas sublimes (Foster, 1985: 59). Crimp fundamenta esta ruptura en la forma de representación del arte y sugiere que este cambio en la estética se relaciona con una ruptura epistemológica, con el archivo del conocimiento del arte (Foster, 1985: 13). Craig Owens<sup>27</sup> considera al posmodernismo como una crisis de la representación occidental, de su autoridad y afirmaciones universales, anunciada desde los discursos marginales

---

<sup>26</sup> En entrevista para *El País Babelia* (30 de marzo de 2002), Hal Foster se define como un crítico “indisciplinado” al reunir campos de estudio muy diversos con la intención de proporcionar una perspectiva global sobre la crítica y la cultura posmodernas. Señalo que el título original del libro Foster es más preciso: *The Anti Aesthetics: Essays on Postmodern Culture* (1983).

<sup>27</sup> Craig Owens, autor de *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, 1972.

del feminismo. Gregory Ulmer argumenta que la crítica y las convenciones de representación del arte, se asemejan a las de su advenimiento en el modernismo (Foster, 1985: 14).

Foster detalla que existe una diferencia en la representación entre un posmodernismo que se propone deconstrucción crítica de la tradición del modernismo para retomar algunas de sus propuestas, y otro enfoque de reacción que se ha difundido mayormente y se singulariza por su rechazo a las normativas del modernismo (1985, 11-12).

En la crítica inicial a la posmodernidad en el arte, destacan las reflexiones de Leo Steinberg en el ensayo *Other Criteria* (1972), donde analiza ciertas obras de los años sesenta, insistiendo que en la superficie pictórica pueden acumularse y organizarse diferentes clases de datos mostrando la incompatibilidad de los periodos históricos.<sup>28</sup> Pero fue hasta después de 1980 cuando el término posmodernidad empezó a aparecer en títulos de libros y artículos sobre arte, y puso de manifiesto la crisis de los valores relacionados con la idea originaria de la modernidad (Wood, 1999: 243). Se suman las revisiones de Charles Jencks<sup>29</sup> sobre las tendencias

---

<sup>28</sup> Steinberg reúne en este ensayo sus escritos de 1955 a 1972, en donde combina su visión erudita del arte, con la vocación interpretativa de la crítica. Destaca su análisis de la obra *Persimmon* (1984) de Robert Rauschenberg, tal como lo hizo Foucault. En las obras del artista se encarna el eclecticismo, incorporando imágenes otros períodos con diferentes técnicas: pintura, collage en tela, componentes escultóricos hechos de cartón y chatarra, así como una variedad de métodos de transferencia e impresión de imágenes (Rauschenberg Foundation).

<sup>29</sup> Jencks revela en la posmodernidad una nueva metanarrativa desde la tolerancia plural. Presenta diagramas sobre las fuerzas evolutivas, sociales y económicas de la civilización global. Destaca la reafirmación de la mundanalidad, la fecundidad, el humor y el pluralismo en las obras posmodernas.

eclécticas en la arquitectura, en la escultura, en espacios públicos y añade reflexiones sobre las figuraciones de diversos estilos y periodos de la pintura (Jencks, 1989).

También es pertinente mencionar las consideraciones de Arthur C. Danto sobre la crítica moderna y posmoderna del arte. El historiador distingue las diferencias entre el enfoque formalista de la crítica en el modernismo y el relativista en el posmodernismo. Detalla Danto, “las obras de arte pueden tener cualquier aspecto, realizarse en cualquier manera materia y organizarse como sea [y que] su diversidad es ilimitada, aun antes de la era posmoderna” (Danto, 2005: 30); coincidencia con las aseveraciones de otros filósofos sobre la diversificación en la producción del arte.

Desde un enfoque semiótico, Omar Calabrese explora en *La era neobarroca* (1999) el gusto por algunas tendencias expresivas en las artes visuales. Entre las características principales, que se heredan del arte moderno, sobresale la ruptura en las expresiones de la alta cultura y la popular, tanto en el gusto por los materiales que usan para crear trabajos artísticos como en los métodos y medios para mostrarlos, distribuirlos y consumirlos. También rompe con una distinción rígida del género artístico y propone categorías de valor que se complementan y se oponen, enfatizando mecanismos estéticos y de significación hipertextual en la ironía, la parodia, la ambigüedad y el juego (Calabrese, 1999: 38).

Con esta construcción epistemológica se amplía el concepto de extensión de los límites en las experiencias artísticas, en su materialidad y en su estética (1999: 45). El límite, el máximo sostenible,

es el punto de transformación más alto. En este se presenta el exceso manifestado en la ampliación del límite, en la tensión, en la superación de los confines y que cambia el perímetro de un sistema o lo pone en crisis (1999: 66). En efecto, el límite lleva a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo (1999: 67), variación probada en el gusto posmoderno, en la ampliación de la percepción de las realidades o en la invención de otras realidades.

En esta transformación se presentan diversas variables expresivas contrapuestas. Centro esta revisión en el detallismo de la realidad y en la fragmentación de figuraciones en el montaje plástico. La expresividad de ambas son intensas y suscitan asombro, desconcierto y, en algunos casos, sorprenden o estremecen al receptor, ya que la significación de los sistemas estéticos están codificados a partir del estilo que cada creador imprime (Eco, 1999: 145).

Para ejemplificar la estética de lo sublime en el arte contemporáneo, presento la obra de dos pintores, en las que sobresale la intensidad expresiva de sus figuraciones, que sacuden las emociones del espectador.

### Lucian Freud, lo sublime en el detalle

El pintor Lucian Freud (1922-2011) forma parte del polémico grupo de la Escuela de Londres,<sup>30</sup> cuyo interés común fue la

---

<sup>30</sup> A principios de los años 60 el pintor Ronald B. Kitaj acuñó el término Escuela de Londres para designar su pintura y la de otros artistas e independientes que trabajaban en la capital inglesa y reivindicaban la práctica de la pintura figurativa. Este movimiento artístico reunió a pintores activos en Londres de finales de la década de 1940: Francis Bacon, Lucian Freud, Michael Andrews, Frank Auerbach, David Bomberg, William Coldstream, Leon Kossoff,

representación figurativa de la fragilidad del cuerpo humano. Freud desarrolla su obra en formatos de la pintura tradicional difundida en la modernidad, el retrato y en escenas íntimas; no obstante sus rasgos, texturas e intención en el detallismo y en la presentación carnal es intensa y en ocasiones monstruosa, expresiones que revelan la extensión de los límites en el gusto posmoderno. La pintura de Freud resulta provocativa por su interés en los temas de la intimidad sexual, a menudo rompiendo cualquier canon estético.

En oposición al movimiento abstracto presenta una pintura realista que revela la intensidad del sujeto. Las preocupaciones estéticas de Lucian Freud provienen de la modernidad y es por ello que opta por un género legitimado aunque potente, el retrato. Presenta la figuración de personas en tamaño real, frontal o de lado, recostado o sentado, sumado a las cualidades expresivas de las pinceladas. En el desplazamiento gestual al lienzo, los desprende de su privacidad, de su intimidad. Puntualiza Melisa Arzate:

Freud traza en su pintura instantes de coincidencia que se perpetúan en el orgasmo, en la ansiedad, en el extravío, en la recuperación de la individualidad después de la plenitud sexual. Presenta momentos anteriores o posteriores al extravío catártico del acto sexual, pero no por ello adolecen de teatralidad en el montaje de la escena. (2014)

---

Ronald B. Kitaj, Euan Uglow y, la portuguesa Paula Rego. Algunos críticos han considerado que hay una tendencia hacia el expresionismo, mientras que otros han relacionado estos artistas con el surrealismo e incluso con la nueva objetividad (realismo europeo).

El retrato planea de algún modo la representación más allá del sujeto y revela, asimismo, la subjetividad del artista (Calabrese, 2001: 83). Expone que en la estética del detalle, el “efecto lupa” decanta la presentación de lo real para llamar la atención sobre la irreductible concreción, casi hiriente, en su detallada nitidez (Calabrese, 2001: 101-102). El detalle remite siempre al entero al que pertenece y lo reconstruye. Esa es su función, reconstruir el sistema al que pertenece. En el discurso construido por detalles, el entero y la parte están copresentes y tienen como objeto mirar más (Calabrese, 1999: 105).

Tanto el detalle como el fragmento presentan formas de exceso que permiten percibir la transformación de su naturaleza. Pero el detalle trabaja dentro de la singularidad, presenta una voluntad manifiesta de imprimir a esa porción del todo, un valor excepcional (Calabrese, 1999: 106).

Lucian Freud adiciona al retrato, el detallismo de la carne de manera perturbadora. Trabaja con reglas, aunque las altera de acuerdo a su intuición creativa. Utiliza en su obra un formato de la pintura tradicional, el retrato; pero sus rasgos, texturas e intención en el detallismo se acercan a soluciones posmodernas. Expresa el pintor:

Quiero que la pintura funcione como carne. Sé que mi idea del retrato viene de una insatisfacción ante los retratos que copian personas. Quisiera que mis retratos fueran personas, no que las parecieran. No representar las carnes sino serlas. Para mí, la pintura es la persona. Quiero que sea lo mismo que es la carne. (Diaz, 2011)





Figura 1. Lucian Freud, “Two women” (1992), óleo sobre tela,  
153 x 214.7 cm

En sus primeras obras la pintura es más plana en la materia, más cercana a Durero.<sup>31</sup> La paleta de color siempre ha sido la misma y pinta con modelos presentes, quienes muchas veces posan durante más de ocho horas (Arzate, 2014). Desde una hechura minuciosa Freud detalla cada contorno, músculo, gesto y hueso; precisa:

Mi trabajo es puramente autobiográfico [...] es acerca de mí y lo que me rodea. Trabajo con personas que me interesan y a las que quiero, en cuartos que conozco [...] Cuando miro un cuerpo me da

---

<sup>31</sup> Freud se centró en una interpretación de la pintura realista, cercana a la de Stanley Spencer, pero también se contagió por el morboso sentido físico, carnal y existencial de las obras iniciales de Francis Bacon.

la opción de qué poner en el lienzo, qué me acomoda y qué no. Hay una distinción entre el hecho y la verdad. (Arzate, 2014)

Freud siguió la línea de otros artistas de comienzos del siglo XX; entre sus influencias se encuentran Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka y Richard Gerstl,<sup>32</sup> aunque ha externado que los artistas que, en palabras del autor, inspiraron su obra fueron Tiziano y Alberto Giacometti. Prevalece en su obra la citación a otras épocas y su representación de la tradición pictórica a través de la figuración corporal en la exposición del desenfreno y la vulnerabilidad de carnaciones mórbidas, sudorosas y enérgicas, plasmadas con gran meticulosidad. La excesiva pincelada matérica y el reflejo de la luz revelan los pliegues de la carne y la figuración del cuerpo deseado. Detalla la crítica Anitzel Díaz:

El óleo, entonces, se convierte en piel susceptible al placer y al dolor, a la penetración y a la incisión. Son tejidos a punto de necrosarse, de morir en el límite con el placer exacerbado. Freud remueve los misterios y las anatomías, poniendo en crisis el desnudo idealizado, que no es belleza sino intensiva, alusión a lo grotesco y dibujo puro: exploración y deleite. [...]

A la manera de los retratos del Renacimiento, las pinturas de Lucian Freud plasman las propiedades y pertenencias de cada individuo [...] En todos los casos, permea la intensidad a pesar de la aparente alienación de los personajes que descansan y se abandonan quedando endebles, cadavéricos, jadeantes. Permanece en ellos un

---

<sup>32</sup> Realizó retratos de gran introspección psicológica.

anhelo o nostalgia por el momento álgido del contacto pleno. El cuerpo no es el fin sino el medio. (Díaz, 2011)

Sin embargo, Freud tuvo fama muy tarde en su carrera, un rasgo característico del artista experimental. En los 60 y 70, el arte del momento fue el pop art, el arte cinético, el óptico y el minimalismo. La pintura de Lucian Freud era vista como anticuada con estas tendencias en boga. Las galerías de Londres no se interesaban por su obra porque no se vendía. Fue hasta los años 80 cuando el *dealer* norteamericano, William Acquavella, empezó a promoverla. Cerca de finales de sus años 50, inició en su período más productivo, más ambicioso y más genial.<sup>33</sup>

Neo Rauch, lo sublime en el fragmento

La obra plástica de Neo Rauch (Leipzig 1960) resalta por la intensidad en la fragmentación de sus figuraciones y por los colores sombríos que propone. En 1990 la Galería *EIGEN+ART* (especial, única + arte), fundada y dirigida por Gerd-Harry Lubke, inició la divulgación de la obra de Neo Rauch y de otros artistas como Tim Eitel, Martin Kobe, Tilo Baumgärtel, David Schnell,<sup>34</sup> todo ellos formados con exigentes técnicas pictóricas

---

<sup>33</sup> En mayo del 2008 se vendió en Christie's una de sus obras a un coleccionista ruso, la obra "*Benefits Supervisor Sleeping*" (1995) y marcó un nuevo record de precio para un artista vivo.

<sup>34</sup> En la Academia de Arte de Leipzig enseñaban pintura destacados maestros, entre ellos, Arno Rink y Bernhard Heisig. Después de la caída del muro de Berlín y del sistema de la República Democrática Alemana (RDA) en 1989, la escuela decidió seguir con sus postulados estéticos (Eigen Lab, 2012).

en la República Democrática Alemana (Matos, 2008). Es en la Bienal de Venecia del año 2001 cuando Neo Rauch entra en la mira de la crítica internacional.<sup>35</sup> Sobre su intención plástica el artista expresa:

Imagino que hay formas especulativas de una apropiación nostálgica de momentos biográficos, ya sean de naturaleza construida o traducida. Me interesan mucho más los profundos momentos psicológicos de la existencia humana y estos son motivos amplios que, naturalmente, se matizan de una percepción y, también de una percepción infantil temprana.

Y ese es tal vez el punto inicial, ese es el original a través del cual comienzo a crear y desde el cual, probablemente, todo artista crea de manera consciente o inconsciente. (Matos, 2008)

Sobre las figuraciones que traza Neo Rauch, estas se pueden derivar de un entero, pero se definen en la fragmentación del montaje plástico y en ocasiones no son evidentes las huellas del total. Para Calabrese, el fragmento presupone la descomposición del total, y su componente principal exige para su significación una revisión de la representación en el nuevo contexto (1999: 89).

En el montaje de los fragmentos, estos se asemejan al collage en el que el artista implementa técnicas plásticas para

---

<sup>35</sup> En 2014, atraída por la obra del artista alemán, describí la génesis de su obra en el capítulo titulado “Paisaje mediático en la plástica neoexpresionista” del libro *Estética de las imágenes y sus representaciones sociales* y analicé su obra a partir de la influencia de los medios impresos en sus soluciones plásticas.

mezclar figuraciones y materiales que producen el sentido de sus composiciones. Su selección proviene de diferentes narraciones y, en su conjunción, forman un nuevo entero. La tendencia del fragmento se revela en un gusto por la ruptura o en la proliferación de las partes. En cualquier caso, el criterio de totalidad deja de ser pertinente para la construcción o para la fruición de la obra (Calabrese, 1999: 106).

En la estética del fragmento se elude el centro para fijar la mirada en cada una de las partes, en una expresión caótica, divergente, de la que pueden derivarse diversos significados (106). El fragmento se plantea como objeto abierto e inacabado, por lo cual su narración, puede extenderse a límites extremos debido a la intervención libre del receptor (106).

La neofiguración que propone Rauch presenta elementos visuales iconográficos de la pintura renacentista, del futurismo italiano, de la metafísica, del surrealismo, con fuertes influencias de la estética socialista, e incluso del muralismo mexicano; a estas añade paisajes ficcionales semejantes a los libros ilustrados (Matos, 2008).

La obra de Rauch, empezó a difundirse en la década de 1990, posterior a la caída del Muro de Berlín. Esta produjo sorpresa y gusto por el estilo original, por la composición de sus figuraciones sesgadas y trazadas en diferentes tamaños rompiendo cualquier canon de escala. Destacan la fragmentación de las figuras, las mezcla de relatos visuales y las dimensiones de las pinturas en gran formato (Elizalde, 2017: 152).

En escenarios inquietantes desafía el realismo o incluso cualquier lectura narrativa coherente. Señala Foster sobre las

figuraciones surrealistas: “El maniquí y la ruina, como figuras generadas en un proceso dialéctico: una modernización que también es ruinoso, un progreso que también es regresivo [...] y de qué manera lo anticuado figura en la ruina” (Foster, 2008: 213).

Rauch combina imágenes del pasado y de la actualidad en un nuevo montaje. Superpone figuras y construcciones derruidas, jugando con sus dimensiones sin respetar los cánones de la perspectiva. Sobre estos montajes, explica Foster, que paradójicamente la temporalidad de las formas en el espacio, edificios o interiores antiguos, se tornan alegorías espaciales de un cruce temporal o de un cambio histórico (2008: 254). Cabe destacar que esta noción de lo anticuado en lo surreal proviene de Walter Benjamin (Foster, 2008: 253).

Desde la expresividad del collage, el artista presenta imágenes oníricas en entornos ambiguos que ponen en conflicto la composición. Se trata de figuraciones surrealistas cercanas a las que surgen en la vigilia de los sueños, tal como lo describe Paolo Fabbri sobre los signos en Fellini: “Se colocan más allá de la estética para interrogarnos sobre su significado; son composiciones pictóricas pero también *rebus* [significados asociados] que se deben descifrar por su valor representativo y su relación simbólica” (Fabbri, 2013: 48).

En sus obras se ve revalorado el surrealismo, evidente en la “referencia crítica de la representación” (Foster 2008: 18). Retoma, de esta vanguardia artística, la noción freudiana de lo siniestro, lo extraño, evidente en la belleza convulsiva, el azar, el objeto encontrado. A través de sus procedimientos compositivos



Figura 2. Neo Rauch, “Weiter” (2005), óleo sobre tela, 160 x 110 cm

y en el uso del collage pictórico, que posibilita la liberación de las ataduras del intelecto. Neo Rauch fusiona el arte con una realidad imaginada, ficcional (Foster, 2008).<sup>36</sup>

Llena el lienzo con personajes generalmente aceptados como reales por su escala humana, con lo cual produce desasosiego y perturbación en el receptor. ¿Será esto además de su apagada paleta de color lo que nos acerca a un sublime sombrío?

En la pintura “Weiter” la frontera entre el cazador y cazar, la comida y el consumidor connotan la interminable cadena de la producción, realizada de manera precaria. Cada personaje realiza una actividad en ese engranaje productivo sin contacto visual o comunicación entre ellos; sus cuerpos parecen pasivos, siguiendo un poder externo que los obliga a moverse (Tahereh, 2016: 240).

En las pinturas de Neo Rauch es evidente el aparato operado por la autoridad. Produce principalmente imágenes de la reconstrucción del paisaje y el desmantelamiento de una economía que, hasta entonces, se había mantenido viva artificialmente (Tahereh, 2016: 40-1). Los temas que trata Rauch son de profunda soledad y evidencian una amenaza latente. A los planteos sobre las experiencias traumáticas de esos artistas, Foster agrega la dimensión de los traumas de la sociedad, ejemplificado con las figuras surrealistas del autómatas y el maniquí,

---

<sup>36</sup> El surrealismo se desarrolla entre las dos contiendas bélicas más sangrientas de la historia europea, la primera y segunda guerras mundiales, y que puede entenderse como una revisión de la dimensión sociohistórica de lo siniestro y lo lúgubre (Foster, 2008).



a partir de la transformación del cuerpo en máquina o mercancía (Foster, 2008: 14).

Sus primeras pinturas, realizadas en Leipzig, antes de la caída del Muro de Berlín, son composiciones abstractas trazadas sobre papel. A principios de la década de 1990, Rauch desarrolló un estilo figurativo de collage surreal con fragmentos de escenas de vivencias ambiguas, en grandes formatos, estilo que le dio reconocimiento. La paleta de color en sus primeras obras ha sido restringida, herencia de la pintura tradicional alemana, cercana a Durero. Se suma el uso de colores apagados asociados con las ilustraciones difundidas en Europa del Este en libros y revistas. Rauch también pintó en tonos terracotas más oscuros y más amenazantes, con contrastes alusivos a la pintura clásica y a la metafísica. A partir de 2001 se pueden ver en algunas de sus obras colores puros: azules, amarillos, verdes y rojos que contrastan sobre fondos planos, creando una tensión dinámica que se aproxima a las soluciones del *neopop*. En 2019 ha sorprendido con una nueva expresión colorística en duotono —rojos, púrpuras, verdes— regresando quizá a las imágenes de libros precariamente impresos que conoció en su juventud.

Desde 2000 su trabajo ha sido representado por David Zwirner. En 2016 Rauch realizó su primera exposición individual. La galería en Londres ha tenido cerca de ocho exposiciones de esta índole; la última, una retrospectiva en 2019 llevada a cabo en Hong Kong (Wullschlager, 2016).

## Conclusión

Las formas de representación utilizadas por estos dos pintores dejan ver los conflictos que se suscitan entre los sistemas axiológicos con los de interpretación. En sus proposiciones, aunque muestran correspondencias con la tradición pictórica, añaden experiencias de contextos culturales distintos, en los cuales, los cambios tecnológicos, de producción y consumo del arte han ampliado y modificado su intención y significación. Se destaca, en su representación, una tendencia a la extensión de los límites de la forma y el contenido y en el exceso del montaje plástico, en donde se exponen dos variables contrapuestas: el detallismo de la realidad y la fragmentación de las figuraciones. La expresividad de ambas son intensas y suscitan asombro, desconcierto y en algunos casos sorprende o estremecen al receptor.

En la oposición de los dos sistemas de representación propuestos por estos creadores, el detalle —en el caso de la obra de Lucian Freud— y el fragmento —en los lienzos de Neo Rauch— se rompen los cánones de la modernidad y participan valoraciones autónomas a partir de la pérdida de totalidad.

Para Freud la representación de la realidad es exaltada al valorar la fuerza expresiva en el retrato, como forma del arte tradicional, añadiendo la intensidad carnal de cuerpos desnudos, en ocasiones abrazados o tirados junto a sus perros. Revela el detallismo con gran intensidad en la figuración de los contornos y en la luminosidad de la piel. Se puede afirmar, siguiendo a Calabrese, que “la estética de recepción del detalle

se caracteriza por ser una estética de la fidelidad, del gusto por lo perfecto de la representación” (1999: 66).

Contrariamente, Rauch hace uso del collage pictórico para crear composiciones complejas cercanas a la ficción surreal. Presenta escenarios míticos de la realidad social, en donde los personajes, autoridades y trabajadores, deambulan entre objetos en desuso y traza paisajes inusuales, sombríos y ambiguos. La estética del fragmento en Rauch es profusa y sorpresiva, se caracteriza por la ruptura de la continuidad, “por el espacio descentrado que suscita el extravío” (1999: 89).

En lo sublime contemporáneo, las figuraciones producen inquietud, desasosiego e intensidad. Anota Lyotard que, ciertamente “lo sublime en la posmodernidad acepta la imposibilidad que tiene de imaginar lo que le resulta inimaginable, y en esta aceptación es capaz de ir más allá de los límites de la experiencia” (1994: 25). Estos se expanden en la composición plástica (formas, colores, texturas) y recrean en la imposibilidad de sobrepasarse para mantener una tensión que se opone a cualquier forma de estabilidad.

El arte sublime presenta una particular materialidad perceptible en la inmaterialidad de la expresión plástica que afecta a la emoción del receptor. De esta manera, una obra que evoque el sentimiento sublime será una obra sobre “lo disperso, lo que no deja de desvanecerse” (Lyotard, 1987: 146). Este estremecimiento rompe con la visualidad de la imitación y la verosimilitud de la realidad para agrandar la realidad exaltada o la ficcional. Lyotard afirma que el cuadro pictórico, o cualquier otra expresión material sublime, permiten recuperar sensaciones punzantes que no solemos experimentar habitualmente.

Bibliografía

- Calabrese, Omar. (2001 [1991]). *Cómo se lee la obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Calabrese, Omar. (1999 [1987]). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Casullo, Nicolás. (1993). *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Eco, Umberto. (1999). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Elizalde, Lydia. (2017). “Paisaje mediático en la plástica neoexpresionista”. En Cristina Ríos (comp.). *Estética de las imágenes y sus representaciones sociales*. México: Amest / Bonilla Artigas Editores. 43-156.
- Foster, Hal (ed.). (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Foster, Hal. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Harvey, David. (1990). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Traducción de Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jameson, Fredric. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundis.
- Jencks, Charles. (1989). *What is Post-Modernism?* New York: Academy Editions / St. Martin's Press New York.
- Lyon, David. (1999). *Posmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Liotard, Jean-François. (1979). “Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées”. En *Wayback Machine*. Quebec: Conseil des Universités. Disponible en: [http://www.cse.gouv.qc.ca/FR/Publications\\_CUniv/](http://www.cse.gouv.qc.ca/FR/Publications_CUniv/)

- Lyotard, Jean-François. (1987). *La condición posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Lyotard, Jean-François. (1991). *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Paris: Galilée.
- Lyotard, Jean-François. (1994). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Lyotard, Jean-François. (1998 [1987]). “Después de lo sublime, estado de la estética”. En *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.
- Steinberg, Leo. (1972). *Other criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. New York: Oxford University Press.
- Wood, Allen W. (1999). *Kant's Ethical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Hemerografía

- Arzate Amaro, Melisa. (2014). “Lucian Freud: sus cuerpos placenteros y en descomposición”. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes* 14. Disponible en: <https://culturacolectiva.com/estilo-de-vida/lucian-freud-sus-cuerpos-placenteros-y-en-descomposicion>
- Bartlick, Silke. (2010). “Leipzig and Munich celebrate Neo Rauch's 50th birthday”. *DW Culture*. Disponible en: <https://www.dw.com/en/leipzig-and-munich-celebrate-neo-rauchs-50th-birthday/a-5484595>
- Danto, Arthur C. (2005). “La crítica de arte posmoderna: once respuestas a Anna Maria Guasch”. *Artes, La Revista* 9: 29-41.

- Díaz, Anitzel. (2011). "Lucian Freud, lo verdadero y lo palpable". *La Jornada Semanal* 861. Disponible en: <http://www.jornada.com.mx/2011/09/04/sem-diaz.html>
- Fabbri, Paolo. (2013). "Bruscos signos del sueño". *Inventio* 17.9: 47-52. Disponible en: <http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/336>
- Gomá Lanzón, Javier. (2014). "Atrévete a sentir: la búsqueda de lo sublime en tiempos de escepticismo e igualdad se difumina, la alternativa es el peligro de retroceder". *El País, Babelia*. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2014/07/15/babelia/1405444593\\_585441.html](https://elpais.com/cultura/2014/07/15/babelia/1405444593_585441.html)
- Matos, Denny. (2008). "El alemán Neo Rauch y la Escuela de Leipzig: de la decadencia del realismo socialista al esplendor del mercado artístico global". *Cubaencuentro*. Disponible en: <https://www.cubaencuentro.com/content/keyword/Artes%20Pl%C3%A1sticas>
- Rajchman, John. (1998). "Jean-Francois Lyotard's Underground Aesthetics". *The MIT Press* 86: 3-18. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/779104?seq=1>
- Rauch, Neo. (2017). "Propaganda". *David Zwirner Gallery*. Disponible en: <https://www.juxtapoz.com/news/painting/neo-rauch-featuring-solo-exhibition-david-zwirner-hong-kong/>
- Rauch, Neo. (2020). "Works". *Galería Eigen+Art*. Disponible en: [http://www.eigen-art.com/index.php?article\\_id=103&clang=1](http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=103&clang=1)
- Robert Rauschenberg Foundation*. Disponible en: <https://www.artsy.net/robert-rauschenberg-foundation>
- Tahereh Boroumand Javid. (2016). "Challenge of Corporeality in Neo Rauch's Paintings from the Perspective of Micheal Foucault". *Inter-*

*national Journal of Arts* 6.2: 37-45. Disponible en: <http://article.sapub.org/10.5923.j.arts.20160602.01.html>

Wullschlager, Jackie. (2016). "Neo Rauch at David Zwirner gallery, London — interview". *Financial Times*. Disponible en: <https://www.ft.com/content/b6b8ace0-8bb2-11e6-8aa5-f79f5696c731>

## Iconografía

Figura 1. Freud, Lucian. (1992). "Two women", óleo sobre tela, 153 cm x 214.7 cm. Colección Privada. *The Lucian Freud Archive / Bridgeman Images*. Disponible en: <http://lucianfreud.com/lucian-freud-archive---paintings-1990-to-1992.html>

Figura 2. Rauch, Neo. (2005). "Weiter", óleo sobre tela, 160 cm x 110 cm. Colección Privada. *EIGEN+ART*. Disponible en: [http://article.sapub.org/image/10.5923.j.arts.20160602.01\\_001.gif](http://article.sapub.org/image/10.5923.j.arts.20160602.01_001.gif)

## *YOUTH* DE PAOLO SORRENTINO Y EL PRIMER DESEO COMO RECONCILIACIÓN

*Roberto Barajas Chávez*

*Youth* (2015) es la adaptación cinematográfica de la novela con el mismo nombre escrita y dirigida por el italiano Paolo Sorrentino. Es su segunda película hablada en inglés, centrada en la vida cotidiana de dos amigos octogenarios, Fred Ballinger (Michael Caine) un director de orquesta retirado y Mick Boyle (Harvey Keitel) un director de cine que realiza el guión para su última película a modo de testamento. Ambos se encuentran de vacaciones en un lujoso hotel a las faldas de los Alpes suizos. Lena (Rachel Weisz), hija de Fred, es la asistente personal de su padre y responsable de llevar la agenda de peticiones que usualmente le llegan para escribir la historia de su padre, entre numerosos halagos a la carrera del veterano artista, invitaciones que siempre son rechazadas por el excéntrico director de orquesta. El filme comienza con la visita de un enviado de la corona inglesa a la lujosa residencia donde le solicita a Fred que toque una de sus “Piezas simples” más conocidas para la reina Isabel II en honor al cumpleaños del Príncipe Felipe. Nada de esto le ilusiona ni sorprende al distinguido Fred, su vida se limita a descansar y a pasar los días sin ningún interés extraordinario ni deseo alguno, sólo descansa e intenta, entre lagunas mentales, recordar



su pasado sin demasiado éxito, aunque algunas otras veces también sueña y esa visión onírica es quizá lo más activo que tiene en la vejez revelándole parte de sus miedos y aberraciones.

En su propuesta visual y conceptual, el filme italiano incluye una contrariedad, intencional, entre la apática condición del viejo director de orquesta y las imágenes estilizadas que Sorrentino produce para esta historia tan conmovedora como aterradora al abordar la vida como aburrimiento en la vejez. *Youth* destaca por el preciosismo que retrata en las imágenes panorámicas y de naturaleza en los Alpes, que contrasta con la historia de dos exitosos artistas en el ocaso de su vida, compartiendo los achaques de salud que llegan con la edad. Esta aparente contradicción llevada con elegancia es una de las propuestas más importantes en la obra de Sorrentino, donde, en el caso de *Youth*, pareciera que la edad, la memoria y el cuerpo se confrontan con el deseo y una idea de belleza que los protagonistas han dejado de apreciar como algo de actualidad en sus vidas y que de alguna manera han dejado también de buscar, procurar y siquiera recordar. Sorrentino plantea una contrariedad radical y sensible al confrontar la juventud con la vejez frente al deseo y la forma de asimilar la vida a partir de ello.

Cuando la modernidad kantiana del siglo XVIII inscribió la noción de lo sublime como categoría estética, los mecanismos de contemplación a la obra de arte dieron un giro considerable también a la noción de belleza. Kant (2004) distingue las categorías de lo bello y lo sublime con características específicas que ayudan a determinar en qué momento surge cada una de estas sensaciones. En *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* Kant habla de la complejidad entre las diferentes sensaciones de placer

o displacer al no obedecer éstas a condiciones exclusivas de las cosas externas que las suscitan, sino a la sensibilidad propia de cada ser humano, explicando con ello la determinación de que lo que para uno puede resultar placentero para otro puede causar un efecto desagradable.

El campo de observación de estas peculiaridades de la naturaleza humana es muy amplio y oculta aún abundantes descubrimientos, tan agradables como instructivos. Por el momento dirigiré mi mirada sólo a algunos puntos que me parecen sobresalientes especialmente en este terreno, y con los ojos de un observador más que de un filósofo. (Kant, 2004: 3)

Posterior a este párrafo que desde el inicio anticipaba un conflicto de acuerdos, Kant —evitando todo juicio racional y predominando la importancia de las sensaciones bajo su carácter de observador— enlista una serie de ejemplos que ayudan a describir el sentimiento humano que en cada persona incita a la felicidad, una vez que satisface su inclinación y capacidad de disfrutar grandes placeres sin recurrir a aptitudes excepcionales, pues están en la naturaleza humana las inclinaciones al goce y cada uno las disfruta de manera distinta saciando su inclinación al placer. Pero existe otro sentimiento de naturaleza más refinada, dice Kant, por ser disfrutado más largamente sin saciedad ni agotamiento, “o bien porque supone, por decirlo así, en el alma una sensibilidad que a la vez la hace apta para los movimientos virtuosos o porque pone de manifiesto talentos y cualidades intelectuales, mientras que los otros pueden tener lugar en una completa indigencia mental” (2004: 4).

Este sentimiento descrito por Kant capaz de ser experimentado por las almas más comunes, sucede de dos maneras: el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo bello, distintos entre sí, pero igualmente placenteros. Mientras que el sentimiento de lo bello está relacionado con la alegría y el júbilo, el sentimiento de lo sublime suele ser más contemplativo y sigiloso, honorable y hasta terrorífico pero entrañable a la hora de experimentarlo, como el sentimiento que puede provocar una feroz tormenta o una tumultuosa ola elevada sobre el nivel del mar mostrando la grandeza y capacidad destructiva de la naturaleza en el mismo instante y que, sin duda, pueden provocar sensaciones estremecedoras unidas a un sentimiento de terror. A esta enérgica impresión que causaría en nosotros este tipo de experiencias se le distingue con el sentimiento de lo sublime, tal como la contemplación de las monumentales montañas con cimas nevadas de los Alpes suizos que se pueden apreciar en el filme insinuando la inmensidad del paisaje natural. En cambio, la contemplación de jardines floridos o el brillo del día incitando la alegría de aquel instante pleno serían ejemplos del sentimiento de lo bello, como los rebaños y numerosas vacas pastando por los jardines que aparecen en el filme o la refinada fotografía que retrata las coloridas instalaciones del lujoso hotel.

Para Kant existe una seria y categórica distinción entre estos dos sentimientos, porque tanto lo bello como lo sublime incitan sentimientos de agrado, pero bajo distintas condiciones. Con ello, el filósofo alemán describe a lo sublime como conmovedor y a lo bello como encantador; mientras que el día resulta siempre un estímulo jubiloso de belleza, la noche silenciosa y oscura incita lo sublime:

Cuando la luz titilante de las estrellas atraviesa las sombras pardas y la luna solitaria se divisa en el horizonte despertará gradualmente, en los espíritus que posean el sentido de lo sublime, altos sentimientos de amistad, de desprecio del mundo y de eternidad. (2004: 5)

Frente a la viveza de la belleza, Kant dedicará principal atención a distinguir a ésta del sentimiento de lo sublime, hallando en éste tres formas de naturaleza distinta para identificarlo. El sentimiento de lo sublime podía ser acompañado de horror y melancolía, así, el sentimiento se identificaba como sublime terrorífico; cuando lo sublime se acompañara de una mera y cautelosa admiración, se distingue como noble; y en el caso en que la extrema belleza se extendiera sobre un plano sublime, este tipo sería caracterizado como magnífico. Lo bello podía ser pequeño, ornamentado y llamativo, mientras lo sublime —entre sus formas terroríficas, nobles y de belleza monumental— se identificaba con lo serio y siempre grande, tan inmenso como el horizonte interminable.

Entre las distinciones de un sentimiento y otro, Kant no se limitó a identificarlos en la naturaleza y puntualizó que estas cualidades se pueden encontrar también en el hombre en general. El entendimiento era sublime y al ingenio lo encontraba bello, la audacia sublime y la astucia bella, la veracidad y la honestidad las encuentra nobles mientras que la broma, la cortesía y el halago amable son bellos. Las cualidades sublimes en el hombre eran dignas de respeto mientras que las bellas inspiraban amor. En aquellos en quienes se encontraban unidos ambos sentimientos, encontraban que el sentimiento sublime se hallaba más fuerte que el producido por lo bello, pero el primero corría el riesgo de fatigarse si no se

le acompañaba del segundo de manera alternante. Había en Kant una meticulosa obsesión por diferenciar ambos sentimientos entre cada cualidad e inclinación al agrado del hombre distinguiendo entre su afán a la tragedia como la responsable de despertar el sentimiento sublime, mientras que la comedia hacía lo propio con el sentimiento de lo bello. Incluyó los vicios y defectos morales como parte de estos rasgos que aparecen en la sensibilidad aún sin ser examinados por la razón, y encontraba por ejemplo en la ira de Aquiles —descrita en la *Iliada*— aspectos de lo sublime terrorífico que caracterizaba a muchos de los héroes de Homero, distinguiéndolos de los personajes de Virgilio por su nobleza.

Pero la modernidad kantiana no alcanzó a llegar a la modernidad técnica del siglo XX para ayudarnos a discutir estos sentimientos producidos por la imagen cinematográfica y el desarrollo de la técnica a favor de provocarlos en un espectador acostumbrado al agrado, encausado por una serie de imágenes editadas y montadas como lo hace el cine para contarnos una historia. A un siglo de su invención, la técnica cinematográfica nos ha enseñado a experimentar estos sentimientos como espectador frente a una pantalla de proyección, aprendiendo a estimular estos sentimientos de belleza y lo sublime en su producción artística como lo puntualizó Kant, ahora utilizando diferentes estrategias técnicas y narrativas para provocarlos al momento de su contemplación. *Youth* es un filme que muestra las formas del afecto de acuerdo al análisis kantiano, confrontando lo bello de las imágenes y lo sublime de sus personajes en la historia.

## La técnica y el arte de montar historias sublimes

La historia del cine ha experimentado cambios no sólo técnicos en su primer siglo de vida como signos de evolución para facilitar la producción cinematográfica, de la mano de la tecnología y tomando muy en cuenta a la historia del arte, el cine ha experimentado también cambios estéticos como parte de su revolución industrial, donde la imagen en movimiento ha contribuido para ampliar en su espectador perspectivas de apreciación en sus filmes. Comenzando por el cambio del blanco y negro al color y del cine mudo al cine sonoro, diferentes autores han sabido ver en esta evolución técnica propuestas estéticas para provocar las emociones más plenas en el espectador, dando origen a estilos propios entre cineastas. Nada se les puede reprochar a los grandes maestros del cine que se forjaron en las primeras décadas del siglo XX, y pensar que ese formato minimizaba la belleza de las imágenes que filmaban con los primeros cinematógrafos, ni negar que aquellos que aún con la existencia del color, vuelven al blanco y negro como recurso visual para referirnos al pasado a modo de *Flashback* o como un recurso estilizado para diferenciar la mirada y naturaleza de diferentes personajes, como lo hace Wim Wenders en *Der Himmel über Berlin* (*Las alas del deseo*, 1987), obra filmada entre blanco y negro y color, mostrando con una fotografía en blanco y negro, impecable, la mirada celestial de los ángeles que protagonizan la historia del filme mientras se postraban en lo más alto de Siegestäule —La Columna de la Victoria— y sobrevolaban la Ciudad de Berlín en la década de los ochenta. La fotografía en el filme cambia a color cuando Damiel (Bruno Ganz), uno de los ángeles, se enamora de

Marion (Solveig Dommartinuna), una mujer humana que trabaja de trapecista en un circo.

El recurso de la fotografía a color funciona aquí para anunciar al espectador que Daniel comienza a vivir como ser humano por el deseo de enamorarse y contar con las sensaciones, olores, colores y sabores que en el filme son propias del ser humano. En un ámbito más local, recordemos también la filmografía en blanco y negro de Gabriel Figueroa haciendo la fotografía a poco más de doscientas películas en cincuenta años de trayectoria, reconociendo en la plástica mexicana y de manera particular en los maestros del muralismo mexicano, la mayor aportación a su trabajo como director de fotografía en el cine, y que junto a Emilio “El Indio Fernández” crearían una identidad nacionalista a partir de historias postrevolucionarias y sobre la dignidad del indígena en el ámbito rural. Toda esta labor de composición fue mérito de cada artista al mostrarnos una realidad construida por la cámara cinematográfica durante la época de blanco y negro o cuando han decidido recurrir a éste para confeccionar una estética y discurso visual determinado, pero cuando llegó el color al cine resulta imposible negar que se convirtiera en una revolución de la imagen aportando nuevos discursos estéticos al séptimo arte. Hitchcock solía decir que una película es como una serie de fotografías con gente hablando y privilegiaba a la técnica sobre el contenido temático que se desarrollaba en la historia. Precisiones nada gratuitas para un director tan controlador y cuidadoso entre cada imagen que filmaba. Privilegiar la forma con la que contaba las historias escritas en un guion era uno de los trabajos más importantes del director británico como artista visual, sobre el color decía que lo prefería porque éste le permitía incluir

dramatismo a las imágenes que filmaba, logrando mayor efectividad en las emociones que deseaba despertar en el espectador. Sobre saldar el recurso del sonido en la época del cine mudo, Hitchcock hablaba de crear recursos visuales para sustituir la falta de sonido, dotando al espectador de información y contextos que lo plantaban en la acción sugerida por el director (Markle, 1964).

Antonioni fue otro cineasta que experimentó el cambio del blanco y negro al color en la creación cinematográfica. En su primer filme a color *Il deserto rosso* (1964), el cineasta italiano altera la vista del paisaje pintando plantas y árboles de forma manual para alterar los tonos coloridos del paisaje natural en el filme y alterar también la mirada psicótica de la protagonista obteniendo el efecto visual y psicológico con la alteración del color, mientras que en *Il mistero di Oberwald* (1980), nos habla del color como elemento narrativo y poético, reiterando la aguda sensibilidad de Antonioni a las artes plásticas por su faceta como pintor.

Hablamos de imágenes entrelazadas de manera sucesiva para darle forma a una historia mediante un montaje específico, hablamos del color y del sonido como recursos útiles para contar una historia con mayores recursos técnicos a diferencia de la literatura, la pintura, el teatro o la fotografía, cuando en el cine ninguno de los anteriores parece queda exento por sus aportaciones e influencias a este último. La técnica cinematográfica revolucionó nuestra forma de comprender las imágenes y las historias que cuenta. Un siglo después de su invención, los directores siguen explorando sus posibilidades y buscando nuevas formas de explorar en el universo de las imágenes y sus narrativas. En *Youth*, Sorrentino retrata una belleza planteada mediante el color, la iluminación



de cada espacio que representa en el lujoso hotel y la belleza de sus instalaciones con la sublime panorámica de las montañas son elementos que introducen al espectador en un ambiente placentero. Elementos que, sin embargo, para Fred, parecen no importar pues siempre parece estar más ocupado con la apatía de su vejez y los vagos recuerdos de su pasado que lo atormentan cuando se queda sin la compañía de su viejo amigo Mick.

Frente al personaje de Fred hay un mundo cargado de belleza que Sorrentino se encarga de poner frente a él con insistencia, es un anciano exitoso en lo que hacía, aristócrata y refinado, por lo que sus últimos años podrían ser mucho más afortunados de lo que él se encarga de creer. Las imágenes y muros en rojo de los espacios públicos al inicio del filme, los equilibrados azules de las piscinas y las pulcras áreas de descanso en los verdes jardines cumplen con su protagonismo mediante la belleza plástica del color con que se presentan, frente a los claroscuros que recuerdan a la pintura barroca como estética contemplativa en los baños de vapor repletos de cuerpos envejecidos y con las marcas del tiempo en la desnudez de los huéspedes silentes del hotel. La música operística que acompaña estas imágenes, la velocidad de los *travellings* y los paneos de cámara resultan propios de un sentimiento sublime contemplativo. De un tiempo lento y sin prisas, sin excitación y privado de entusiasmo.

La fotografía de *Youth* es la reiteración constante de que el viejo Fred confronta la belleza de un espacio placentero y armonioso con la solemnidad sublime cargada de terror a causa de su desánimo silencioso. La belleza le resulta molesta y hasta privativa. Cuando se entera de que la Miss Universo visitará el hotel como

parte de uno de los premios al festival de belleza, Fred lo encuentra incómodo y perturbador. La confrontación se vuelve evidente no sólo por los atinados diálogos del filme mezclados con un humor refinado sino por las imágenes, la música y el color que rodea la atmósfera del anciano. Su mirada sigilosa es panorámica y casi sin memoria, con incomodidad por la vida que tiene y la salud que conserva frente al dolor de la edad. La fotografía habla de un sentimiento sublimemente entrañable y aterrador al mismo tiempo. Su confrontación visual con la belleza es una constante para ambos protagonistas, aunque Mick continúa trabajando en la creación de su película, el problema en su caso es considerar que este último trabajo representa su legado como obra final y consumada, ambos se conectan por el esperado ocaso de sus vidas. Una de las confrontaciones más importante para estos dos ancianos se presenta cuando los dos se encuentran platicando en una piscina del hotel y quedan sorprendidos con la aparición de la Miss Universo completamente desnuda, paseando frente a ellos antes de entrar a la misma piscina. Los dos amigos quedan sorprendidos, Fred no logra reconocer quién es, pero queda en shock por presenciar la voluptuosidad y belleza de la joven mujer. Es la belleza en cuerpo femenino la que se les presenta; “es Dios”, dirá Mick.

La edición del filme contribuye a la mezcla de imágenes de extremada belleza, mezcladas con números musicales que los residentes disfrutaban en estado de relajación. Descansar es lo único que se hace en ese lugar. La técnica cinematográfica es una herramienta a favor del cineasta, con ella, el montaje de una escena que podría reducirse a una simple composición, se convierte en toda una hazaña audiovisual con diferentes ángulos de apreciación, donde

la música y la edición de cada escena conforman una narrativa particular a gusto del autor, el filme resulta afectivo a las emociones del espectador gracias a la heterogeneidad de imágenes editadas con los sonidos que transportan al estado de ánimo posiblemente buscado por el autor, mirando entre los coloridos cuadros y secuencias articuladas la plasticidad de una lente como lienzo moldeador de composiciones técnicas y *collage* de sensaciones.

### Dolor y gloria, el cuerpo de la vejez

Si bien encontramos entrañable la actitud cansada de los protagonistas en el filme haciendo bromas entre ellos sobre la dificultad que tienen para orinar a su edad, Sorrentino incluye un personaje clave para hablar del cuerpo, del éxito y del desgaste físico de manera noble. Desde el principio del filme podemos ver la referencia directa a un hombre con problemas de obesidad que con ayuda y mucho esfuerzo físico logra caminar y nadar unos cuantos metros antes de sentir que se asfixia. En la primera escena lo vemos de espaldas con un tatuaje de Marx que le cubre la espalda completa, al salir de la piscina con ayuda descubrimos que es el futbolista argentino Maradona en plena crisis personal por el problema que le impide moverse con libertad. La incapacidad del exfutbolista es una referencia al cuerpo, al dolor de vivir con un problema relacionado con su cuerpo y que no necesariamente se deduce de la edad, como más adelante vemos que le sucede a Fred en sus exámenes médicos donde sale completamente sano en todo o los masajes a los que asiste para relajarse y lejos de causarle algún placer, sólo le hacen sentir dolor. El dolor se traduce en el exfutbolista como la

incapacidad física para moverse con la destreza que solía hacerlo, pero cuenta con la gloria del pasado, el recuerdo que lo mantiene activo y con el deseo de vivir.

El personaje de Maradona interpretado por el actor argentino Roly Serrano da vida a un hombre que en su recuerdo vive la nobleza panorámica de sus mejores años y en el filme esto se presenta de manera onírica y sublime. Hay momentos en donde el futbolista recuerda su agilidad en entrenamientos frente a su equipo con el uniforme puesto, mira a la distancia dentro de su mente como lo monumental y lejano que se encuentran aquellas montañas nevadas de los Alpes. Maradona recuerda su vida de éxito mientras le dan un masaje a las piernas que antes le permitieron brillar y ahora con trabajos lo dejan dar unos cuantos pasos con ayuda de un bastón. El futbolista recuerda y dice estar pensando en el futuro como si fuera allá, a la distancia del pasado donde desearía encontrar la fortuna de un tiempo por venir. El presente, como lo único verdadero que tiene, es lo que rechaza y piensa en un futuro onírico a partir del recuerdo glorioso.

Con Maradona vemos que la edad no es la única que incapacita la salud del cuerpo, pero en el caso de Fred su vejez es lo único que tiene como reiteración de su lastimosa longevidad, aun gozando de la mejor salud que podría tener a su edad. Lo mismo podríamos decir del protagonista de *This Must Be the Place (Un lugar donde quedarse, 2011)* donde el personaje de Cheyenne interpretado por Sean Penn, vive en una depresión permanente entre lujos y comodidades como fruto del éxito por su carrera como estrella de rock en la década de los ochenta. En este filme dirigido también por Sorrentino, Cheyenne se autoinventa una personalidad *dark*

al estilo *Glam* con el pelo esponjado, uñas pintadas y maquillaje en el rostro que componía canciones tristes que lo lanzarían a la fama, pero el tiempo pasó y ahora es un cincuentón pesimista atrapado en su personaje. Ante el estancamiento de su vida, Cheyenne decide adoptar la encomienda de su difunto padre y buscar al antiguo oficial nazi que lo habría torturado de joven para cobrarle venganza, pero murió antes. Entre el viaje que realiza de Dublín a Estados Unidos donde vivió su padre, Cheyenne asiste a un concierto de *Talking Heads*, resultando épico el momento en que escucha la pieza “This Must Be the Place”, escena que sólo se puede localizar entre sublime y perturbadora por ver al antiguo rockstar entre cientos de fans coreando la canción y él teniendo un momento de excitación y profunda tristeza. Sorrentino capta en esta imagen una de las escenas más estremecedoras de la película y de los momentos más íntimos del protagonista.

La plática que mantiene después del concierto Cheyenne con su amigo y vocalista de la banda David Byrne parece revelar el sentimiento que toda su vida había ocultado. Su tristeza más grande es no haber sabido ser feliz con lo que hacía, ni sentirse un verdadero creativo capaz de sorprender al público, dedicando su vida, en cambio, a cantar canciones tan tristes que habían provocado el suicidio de algunos de sus fans adolescentes y por eso su vida ahora carecía de sentido. El problema con Fred en *Youth* es que no sabe qué hacer con su vejez y tampoco sabe de qué le sirve ser un viejo excéntrico, vive completamente apático, su extrañeza con el presente radica en echar de menos a su esposa y no a su trabajo ni los logros en su vida activa. Acepta haber amado en su juventud y ahora no sólo no sentir aquel sentimiento, sino que ni siquiera

lo recuerda. La falta de sentido en la vida produce en estos personajes la apatía y una crisis del deseo que difícilmente les permite adecuarse en el presente:

Me pregunto ¿qué le sucede a tu memoria con el tiempo? No puedo recordar a mi familia, no recuerdo sus rostros o cómo hablaban. Anoche estaba viendo a Lena —mi hija— mientras dormía y pensaba en las miles de cosas insignificantes que había hecho por ella. Y lo había hecho ex profeso para que las recordara cuando creciera, pero con el tiempo ella no recordará nada. Un gran esfuerzo hecho con un resultado modesto. (*Youth*, 2015; diálogo de Fred con Mick)

Con el tiempo el cuerpo se deteriora y la vejez suele deteriorar la mente del sujeto tanto como su cuerpo, no halla la manera de incorporarse como cuerpo social e individual en la vida que transita y prefiere omitir su participación con el aislamiento, pero el primer deseo, el deseo de vivir, es siempre más fuerte que cualquier intento de auto marginación, y en la realización de ese gesto enaltecido, está la sublimidad de la vida en el sujeto que se reconcilia con aquel primer deseo de vivir.

Otra relación con el dolor y el cuerpo la encontramos en el filme *Dolor y gloria* (2019) de Pedro Almodóvar. El personaje del director de cine que protagoniza Antonio Banderas, Salvador Mallo, se plantea como un alter ego del mismo Almodóvar, por lo que el filme autorreferencial es un testimonio no sólo del artista sino del hombre en su carácter más humano. El filme comienza contando el historial clínico del protagonista. Hace años que no filma porque la precariedad de su salud física lo ha deprimido y es

incapaz de aventurarse a hacer películas. En alguna de las charlas con su médico, Salvador Mallo habla su incapacidad de ser director porque, dice, el trabajo de dirigir una película requiere de un trabajo físico que no está en las condiciones de realizar. Pero si no escribe ni filma, la pregunta que le hace una vieja amiga es entonces: “¿qué harás?”, a lo que responde tímida y dudosamente: “vivir, supongo”. Pero Salvador Mallo se sabe vulnerable, con remordimientos por la muerte de su madre, por no haber sido capaz de salvar de las drogas al joven adicto que amaba en su juventud, es un adulto de sesenta años dolido y herido por la vida.

Almodóvar construye un alter ego que Banderas interpreta de manera tan honesta que estremece al retratar la decadencia humana a niveles de una sublimidad desencarnada, por otro lado, resulta curioso que al igual que el personaje de la estrella de rock que interpreta Sean Penn en el filme de Sorrentino, el alter ego de Almodóvar que interpreta Antonio Banderas sea una referencia al director manchego también en la década de los ochenta, posiblemente por identificar a esta década como un periodo de cambios y liberaciones sociales importantes alrededor del mundo (Silvestre, 2019).

El deseo, el primer deseo de vivir, es uno de los conductores que ayuda a sacar al protagonista de este letargo afectivo. El deseo con memoria de Salvador Mallo es algo del que comienza a carecer el viejo Fred en *Youth* debido a sus ochenta años. *Dolor y gloria* (2019) reconcilia al personaje del director español con su pasado, lo hace con ayuda de un efectivo guión donde muestra la confrontación del protagonista con sus experiencias de vida pasada, su aceptación y nueva forma de entender su vida adulta. Sobre la importancia del pasado, Almodóvar reconstruye el pasado de

Salvador Mallo haciendo un homenaje al neorrealismo italiano, retratando el ambiente humilde y no por ello menos seductor con una Penélope Cruz en el papel de su madre, recordando a Sofia Loren en los filmes italianos de su juventud, donde el orgullo de madre y esposa aguerrida destacan al procurar la educación de su hijo para sacarlo de las cuevas valencianas de Paterna donde vivían. Todo el *flashback* que habla de la niñez del protagonista es un homenaje al cine italiano de la posguerra, periodo que al finalizar la Segunda Guerra Mundial introdujo a la historia del cine una estética de la ruina representada con escenarios reales. El niño que interpreta a Salvador Mallo como un infante inquieto e inteligente capaz de enseñarle a leer y escribir al joven albañil que le ayuda a su madre a arreglar la cocina y pintar las paredes derruidas de su casa, recuerda también a los ingeniosos niños de los filmes italianos, aunque, a decir del mismo Almodóvar, es un guiño a su filme *La mala educación* (2004).

Estos escenarios recuerdan a los personajes que el neorrealismo italiano introdujo como nueva estética y nueva forma de plantearnos lo sublime estremecedor con el cine de la posguerra, como el anciano de *Umberto D* (1952) de Vittorio De Sica sobreviviendo a la miseria por no contar con dinero para pagar la renta, comer y cuidar de su perro Flike. En *Umberto D* (1952), *Dolor y gloria* (2019) y *Youth* (2015) hay una reconciliación que los protagonistas pactan con la vida mediante el primer deseo de vivir como última voluntad. Cuando Umberto Domenico, interpretado por el veterano académico y profesor Carlo Battisti, se descubre deprimido y sin la posibilidad de seguir adelante, decide, sin éxito, acabar con su vida, pero su fiel amigo Flike, lo ayuda teniendo un



sentimiento de esperanza que Umberto traduce como posibilidad de vida, y el filme termina con el anciano jugando en el parque con su perro después de un intento fallido de suicidio. En el caso de Salvador Mallo, toda la retrospectiva de su vida y su entrada a la sala de operación culmina con una escena final donde el director está filmando su propia vida, al parecer, la misma que el espectador acaba de ver en el filme de Almodóvar. En *Youth*, el apático Fred se niega a tocar para la reina durante todo el filme, las piezas que sólo dirigía con la voz de su esposa, a quien no visita desde hace diez años pasando sus días vieja y enferma en una clínica de Venecia, y luego de un momento de extrema tristeza por el reciente suicidio de Mick, Fred la visita. Lo único que les queda son las emociones, eso es lo único que tienen, esas serían las últimas palabras de su viejo amigo antes de lanzarse por la ventana del hotel suizo en un momento de depresión luego de discutir con su actriz fetiche y escucharle decir que su última película sería un desastre. Luego de ello, Fred acepta dirigir esas piezas para la reina y acepta el acompañamiento vocal de la soprano surcoreana Sumi Jo.

Entre los célebres momentos con que cuenta el filme, la masajista de *Youth* (2015), una joven silente que con su trabajo transmite el goce del tacto al cuerpo, traduce al viejo Fred su enseñanza de goce a través de tocar el cuerpo: “Podemos entender todo con tocarlo. ¿No sé por qué las personas temen tanto a tocarse?”, le dice la joven mientras da un masaje contra el estrés a Fred. Éste le responde: “Tal vez piensen que tiene algo que ver con el placer”, a lo que ella concluye: “Esa es otra buena razón para tocarse en lugar de hablar”.

El cuerpo goza al ser tocado. Goza al ser presionado, pesado, pensado por otros cuerpos, y al ser quien presiona, pesa y piensa en los otros cuerpos. Los cuerpos gozan y son gozados por los cuerpos. Cuerpo, es decir, areolas retiradas, partes extra partes, de la totalidad indivisa que no existe. Cuerpo capaz de ser gozado por retirado, extendido aparte y así ofrecido al tacto. El tacto da gozo y dolor —pero no tiene nada que ver con la angustia (la angustia no acepta el paso del tacto, la separación del otro borde: ella es por completo misteriosa, fantasmática). (Nancy, 2003: 81)

En su libro *Corpus*, Nancy estudia al cuerpo desde diferentes perspectivas como la religiosidad, desde parámetros teológicos, la ontología y analogías estéticas del goce. Retomando la sabiduría aristotélica, el alma es considerada la forma del cuerpo, de un cuerpo viviente que no puede considerarse ni masa ni cadáver. Un alma y un cuerpo contrarios a la dualidad del cuerpo y el alma de la tradición platónica y cristiana que, por así decirlo, no propone a la forma como un exterior en relación con un interior, sino un alma como la diferencia del cuerpo consigo mismo o, dicho de otra manera, la relación exterior que un cuerpo es para sí mismo. La forma del cuerpo es el cuerpo mismo, y siguiendo a Aristóteles en esto también, Nancy no separa la idea de materia de un cuerpo de la forma que le daría su apariencia exterior. El alma como forma del cuerpo significa que obedece a tres instancias del cuerpo orgánico definidas como lo simplemente vivo (vegetal), el sentiente (animal) y el humano (que incluye las dos primeras y además es pensante), el alma como forma del cuerpo significa que el cuerpo es sentiente; que siente y es sentido, por lo que la materia del cuerpo termina

siendo su forma. “La materia del cuerpo es la materia sentiente. Y la forma del cuerpo es el sentir de esta materia” (Nancy, 2003: 91).

Consecuente a esta explicación, Nancy se detiene en la definición aristotélica que entiende al alma como “entelequia” primera de un cuerpo natural organizado, que significa el ser cumplido en cuanto a su fin en sí mismo, entelequia entendida, en otras palabras, como el ser completado o acabado de algo, pero si entendemos el alma desde la conjunción materia-forma, donde una sólo tiene lugar gracias a la otra, el alma como entelequia de un cuerpo significa que el cuerpo es materia como forma y forma como materia entendida como un sentir. La entelequia aristotélica es siempre el *individuo*, pero no se puede definir un cuerpo como sentiente y como relación si no se le define al mismo tiempo por eso indefinible que es el hecho de ser cada vez un cuerpo singular. Sólo en la medida que se tiene este cuerpo y no otro es que éste puede sentirse como cuerpo y sentir los demás; es la condición diferencial que lo reitera como cuerpo y así su sentido de existencia:

El alma es la presencia del cuerpo, su posición, su (*stancia*); su (*sistencia*) como estando afuera (*ex*). El alma es el hecho de que un cuerpo existe; es decir, que tiene por tanto extensión y exposición. Él está por tanto ofrecido, presentado abierto afuera. Un cuerpo toca el afuera, pero al mismo tiempo (y esto es más que una correlación, es una copertenencia), él se toca como de fuera. Un cuerpo accede a sí mismo como de fuera. (Nancy, 2003: 92)

El cuerpo es sentiente porque toca y es tocado, se siente como un afuera y con esto no hablamos de sentir las manos o la piel sino

del sentimiento de la existencia, ser yo mismo es sentir la existencia, sentimos en sí mismos la existencia como relación consigo mismo desde fuera, entendida como ser sí mismo o como lo define Heidegger con el *Dasein* (existencia), *ser ahí*. El alma es la extensión o lo extendido del cuerpo.

Fred toma conciencia de su existencia más allá de entenderse como un cuerpo sin habilidades ni destreza, su existencia es tocada y sentida primero por él y no necesariamente sólo por la masajista, pero sí estimulada por ella. El viejo Fred entiende que su cuerpo está ligado al alma y lo que éste le dice sobre su existencia. Toca su existencia es desde afuera del cuerpo y es mediante el cuerpo que reaprende a valorar su existencia a través del deseo más primario de vivir al ser tocado. Es un sentimiento de nobleza, sublime, el que le llega al final del filme y le ayuda para volver al escenario a dirigir su música, es una resolución ontológica propiciada por el deseo de sentirse.

Tomar conciencia del cuerpo, sentir su existencia y hallar su reconciliación con la vida recuerda también la terrible enseñanza que ya el joven Nietzsche (2012) planteaba en el capítulo tres de *El nacimiento de la tragedia* cuando describe la leyenda que habla del encuentro del rey Midas con el sabio Sileno y donde éste le explicaría con una risa estridente al rey que lo habría cazado para forzarlo a revelarle lo más preciado y mejor para el hombre según su sabio conocimiento, a lo que el sátiro, fiel acompañante del dios Dioniso, respondería:

Estirpe miserable de un día, hijo del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor

de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti —morir pronto. (Nietzsche, 2012: 63)

El argumento nietzscheano plantea el problema del nihilismo a la pregunta ontológica de la existencia y que el filólogo alemán resuelve con la conciencia de la finitud, pero no por ello encontrando la vida y la existencia misma como falta de sentido, proponiendo a partir de ello la noción del filósofo artista como respuesta a dicho pesimismo y donde el hombre vuelve su vida en su propia obra de arte, reafirmando un sí a la vida a pesar de su mortalidad. En la vida sin sentido, apática y deprimida de los protagonistas en *Youth* (2015), *Dolor y gloria* (2019) y *This Must Be the Place* (2011) los salva volver a dirigir un concierto para la reina en el caso de Fred, volver a filmar la película de su vida como la recuerda Salvador Mallo en *Dolor y gloria* (2019), y en el caso de Cheyenne encontrando consuelo en las palabras de amor que, le cuentan, un día dijo su padre sobre él.

### La madurez moderna y el deseo en la crisis creativa

El cine de Sorrentino está íntimamente influenciado por el de Fellini, por lo que resulta conveniente hacer un recuento generacional entre ambos cuando en su cine hablan de estereotipos sociales y la clase alta italiana de sus tiempos. En el caso de *Youth* vale la pena detenernos en *8½* (1963) un filme que aborda la crisis creativa de Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), un guionista y director de cine de cuarenta y tres años que ha perdido la inspiración y le

resulta imposible continuar con su siguiente película, por lo que se refugia en sus recuerdos para realizar un viaje onírico lleno de aventuras personales que van desde su niñez, pasando por recuerdos tristes con sus ancianos padres, hasta los líos amorosos que tiene con su esposa y amantes. El filme está plagado de imágenes oníricas y fantasías que hunden a Guido en una crisis personal y creativa. Desde el principio Fellini se encarga de presentarnos un protagonista que padece de salud física.

La película comienza con el ataque de pánico que Guido padece en el interior de su auto, al que entra un espeso humo sin que éste pueda abrir puertas ni ventanas comenzando a asfixiarse. En el exterior una multitud de extraños dentro de sus autos lo miran pero nadie lo auxilia, de pronto sale del auto y se eleva por las nubes en un salto onírico e irracional que lo ubica a la orilla de una playa volando lo que parece ser un cometa, pero en realidad es su abogado sujetado del pie por un cordón y elevado por el aire hasta que cae de forma repentina. Su médico lo despierta al escucharlo angustiado, su salud no está bien. El filme retrata su vida relacionada con el dolor físico, su ausente creatividad la descubrimos en la siguiente escena, cuando Guido asiste a un lugar público de escenarios teatralizados para beber el agua santa que su médico le ha prescrito entre cientos de ancianos y personas de clase acomodada en la Italia de la década de los sesenta. Ahí se encuentra con el escritor que funge como colaborador de su último proyecto puesto en pausa a petición del mismo Guido. El escritor sentencia el escrito del director, hallándolo sin sentido ni lógica:

—¿Quiere hablar de la película?

—Sí.

—Sólo dígame si le enseñe mi informe a su productor.

Francamente no querría causarle ningún problema a usted.

—No se preocupe, soy yo el que lo ha llamado.

—En una primera lectura salta a la vista la falta de una hipótesis o de una premisa filosófica.

—¿Podría sentarse?

—Haciendo de la película una serie de episodios gratuitos, divirtiéndose, quizá, por su realismo ambiguo. Pero uno se pregunta ¿qué es lo que los autores intentan decir?, ¿intentan hacernos pensar?, ¿quieren asustarnos? De salida, la acción revela una pobreza de inspiración poética. Perdóneme, pero esto podría ser la prueba definitiva de que el cine está 50 años detrás de todas las otras artes. El filme no tiene ni siquiera el mérito de un filme de vanguardia, pero tiene todas las deficiencias de éste. (8½, 1963)

Resulta claro que ante la crisis creativa de Guido y la precariedad de su salud, éste se obliga a escapar de la realidad a otra donde se encargará de buscarse a sí mismo entre los recuerdos de su pasado para recuperar la inspiración, a través de lo que sus sueños y antiguos deseos le pueden aportar al actual y fatigado Guido. Entre la influencia que podemos encontrar en la filmografía de Sorrentino, *Youth* es quizá la que más referencias tiene al cine de Fellini sobre su crítica a la sociedad italiana y la conciencia católica. Si Guido se detiene en su infancia para recuperar su inspiración y poder filmar su siguiente trabajo como director, —y este gesto retrospectivo nos recuerda también al personaje de Almodóvar, Salvador Mallo, en

*Dolor y gloria* (2019)—; Sorrentino retoma la hipótesis de Fellini para montar en su filme una versión actualizada sobre los temas que trata su maestro en la década de los sesenta y ahora él para hablar de la sociedad italiana del siglo XXI. Escenas realizadas con una sublime nostalgia por parte de Fellini acompañan a Guido en lujosos banquetes, donde se habla del colesterol, del marxismo, de religión y de cine, mientras que en *Youth* estos escenarios lujosos se trasladan a los espacios de descanso en el hotel suizo. Mientras que Fred ha olvidado el pasado de su niñez casi por completo a los 80 años, Guido de 43 años recuerda perfectamente los castigos que le imponía la disciplina religiosa que llevaba por escaparse a buscar a la Saraghina, una mujer esbelta y de pechos grandes, que vivía a la orilla de la playa y bailaba rumba por dinero mientras los niños miraban su baile provocativo y casi vulgar, y hasta los sacerdotes encargados de educar a Guido y sus amigos la encontraban como representación del diablo. A lo largo de su historia de vida lo acompañan diferentes recuerdos que imagina teatralizados, siempre representados de manera cándida y nostálgica, pero al final termina triste y sin encontrar la inspiración que busca.

Para el final de  $8\frac{1}{2}$ , Guido no es capaz todavía de enfrentarse al filme que todo su equipo le anima a presentar en rueda de prensa e intenta escapar aterrorizado, el filme parece conducirse entre la comedia, la nostalgia y la crisis creativa del protagonista, pero la escena final que estremece y visualmente sublime es cuando Guido recupera la confianza en sí mismo y el arranque de la filmación se vuelve una fiesta circense. En el momento en que la película está por cancelarse, Guido tiene un instante de reconciliación y se acepta, confuso y contradictorio, glorioso por lo que



ha descubierto con sus filmes, pero no más confundido ni frustrado por lo que no ha entendido y tampoco ha resuelto en su vida. Busca que su esposa lo perdone y siente el deseo de amar otra vez. La vida es una fiesta, le dice a su esposa Luisa, cuando, de pronto, entre la estructura de la torre que están a punto de tirar con la cancelación del filme se abre un telón y salen todos los personajes de su vida pasada vestidos de negro, sus padres muertos, sus amigos de la infancia y los sacerdotes que lo educaron, pero al acontecimiento llegan también sus actuales amigos, su esposa, su amante, su productor y todos los colaboradores que lo acompañan en su carrera de cineasta, salen payasos y músicos de circo, la escena final es una aceptación de la vida por parte del protagonista y la fiesta de circo, el filme y la vida, todo comienza de nuevo ahí. La aceptación y la reconciliación entre ambas películas, marca la posibilidad de una vida donde amarse y amar se convierten en una nueva oportunidad de vida.

Las diferencias generacionales entre ambos directores italianos muestran su crítica a la sociedad de su tiempo de manera distinta, cada uno proyecta la sociedad de su momento y esto le permite construir la confusión de sus protagonistas para llevarlos a las crisis que los acompañan a lo largo de los filmes.

Para abordar la crítica a la sociedad que padecen los personajes de sus filmes, podemos citar *La grande bellezza* (2013) en el caso de Sorrentino y *La dolce vita* (1960) de Fellini. Esta dupla también mantiene un diálogo íntimo que nos ayuda a comprender la forma que toma lo sublime a partir de lo que sus creadores critican de la sociedad italiana de su tiempo, crítica que, mediante estos

filmes, abordaremos como un estudio sobre la noción del deseo, la ausencia de éste y su sistematización.

El protagonista de *La grande bellezza*, Jep Gambardella (Toni Servillo) es un escritor retirado de 65 años que se dedica a escribir notas para el periódico de una amiga editora en la ciudad de Roma. Su única novela escrita hace cuarenta años *El aparato humano* fue todo un acontecimiento, pero desde entonces no volvió a escribir y vive entre fiestas nocturnas, espectáculos de la alta sociedad italiana y cenas lujosas entre terrazas de aquella ciudad. Al igual que en *Youth*, este filme presenta una posición desgastada de la aristocracia italiana, sólo que en este caso Sorrentino no contrasta esta decadencia de la sociedad italiana con la sublime inmensidad de los Alpes suizos, sino con la monumental ciudad de Roma que para la época actual ha decepcionado a sus habitantes. Jep vive en un *penthouse* con vista al Coliseo Romano, su vida despreocupada se ha vuelto aburrida y sólo las concurridas fiestas le ayudan a pasar el tiempo. En *La dolce vita* —filme basado en las anécdotas y fotografías de sociales de Tazio Secchiaroli—, la crítica que hace Fellini es a una aristocracia excéntrica e impertinente.

Es la década de los sesenta y ha quedado atrás la estética e ideología del neorrealismo italiano, ahora los italianos acomodados gustan de vivir entre fiestas estridentes en viejos castillos hasta el amanecer, entre lujosas residencias y paseos nocturnos por la ciudad teniendo conversaciones de alta cultura, mezclándose con extranjeros que visitan su ciudad, aspirando al sueño americano para sentirse como sus estrellas de cine. La sociedad del espectáculo que retratan con la figura de los *paparazzi* tacha en lo ridículo e impertinente, la prensa que persigue a figuras influyentes de la

sociedad termina siendo una plaga dispersa por las calles, buscando fotografiar a individuos vacíos pero glamurosos. Entre esos periodistas se encuentra Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), un conocido reportero, antes escritor, que suele colarse a las fiestas más exclusivas de esta sociedad italiana para enredarse con diferentes mujeres. En cierto sentido, él también pertenece a esa sociedad decadente y comparte con ellos el placer de pasear por las calles de Roma como si fuera una jungla en la que se pueden perder entre los excesos. Hay un diálogo que Marcello mantiene con una vieja amiga, Maddalena, cuando llega a una exclusiva fiesta organizada en el castillo de una Princesa, donde le revela la conciencia de esa sociedad sin más pretensión que divertirse con el lujo del dinero: “No pongas esa cara, ¿crees que son mejores? Sólo saben hacer ciertas cosas con más elegancia”.

La escena final del filme parece no guardar ningún consuelo para esta sociedad, y Fellini incluye un oscuro simbolismo en la escena donde Marcello se separa por un instante del grupo de amigos ebrios que miran la enorme mantarraya que atraparon los pescadores del lugar, y dirige su mirada a una adolescente que lo llama y le hace señas que Marcello no alcanza entender. El sonido ensordecedor del mar impide que la escuche, no entiende nada de lo que intenta decirle y Marcello decide darse la vuelta para regresar con sus amigos de fiesta. La joven no lo pierde de vista, lo mira atenta hasta que éste se pierde entre la multitud y la cámara regresa al rostro sonriente y en paz de la adolescente mirando a la cámara. Este final no parece alentador, tampoco sublime y mucho menos parece simbolizarnos un final feliz. Fellini sepulta a la sociedad italiana de aquella época ensordecida y ciega a su propia decadencia. En

*La grande bellezza*, Sorrentino también elabora una fuerte crítica a la sociedad italiana del siglo XXI, ahora es Jep Gambardella quien, alejado de su oficio de escritor, realiza notas para un diario y asiste, como Marcello, a las fiestas más exclusivas, pero en este mezclarse descubre una sociedad decadente y ensimismada, cansada, con ganas de irse de la decepcionante Roma. Los personajes de la alta sociedad que retrata Sorrentino en este filme también cumplen con la condición de vacío en sus vidas, pero una Roma cincuenta años después de *La dolce vita*. Las diferencias entre una y otra son notables, así como el desgaste y los motivos de sus crisis difieren entre sí.

Entre las charlas que sostiene con su editora y amigos de fiesta, Jep se define misántropo, conserva una memoria anticuaria, es ese pasado glorioso y lleno de ilusión el que suele servirle de refugio, aunque siempre termina volviendo al presente con su vejez insatisfecha. Como la Roma de Fellini, la de Sorrentino es glamurosa en apariencia, pero en esta ocasión es además monumental, con grandes palacios que resguardan obras de arte antiguo.

El entretenimiento resulta primitivo y alegórico a una sociedad sofisticada, pero la mayor parte del tiempo todos están sometidos a un sistema de conducta que los homogeniza como sociedad sistematizando el deseo, pero tal vez en esos momentos de fiesta nocturna todos se muestran tal como son, aunque no logren escapar por completo de su convención, quizá fuera de los compendios de etiqueta, las reglas de sociedad y sin el consentimiento de médicos cirujanos arreglando sus arrugas y sirviendo de psicólogos está la nobleza de su naturaleza humana atendiendo al primer deseo de libertad. Esa puede ser la diferencia entre las fiestas de *La dolce vita* y

*La grande bellezza*, porque al final del filme Sorrentino decide salvar a Jep con sus recuerdos, éste aprende de su amigo el mago ilusionista que la vida vale la pena como un más acá y que las convenciones que sistematizan el deseo, su deseo, son sólo un obstáculo para vivir en paz, porque ¿qué significa la ilusión de la felicidad para Jep, sino la idea reconciliadora de que todo es un truco? Con esa convicción el veterano escritor decide comenzar su segunda novela a partir de la consolidación de un truco afectivo que le permite vivir la vida con el mismo deseo que le ayuda a ilusionarse, con el recuerdo de aquella mujer rubia de su juventud que siempre amó y con quien imagina ahora una historia con final feliz sólo para volver a creer en el amor. La felicidad puede no ser permanente, pero la idea principal es imaginarla, hacerla posible como el viaje de la vida a través de una ilusión, encontrando en ella la razón para vivirla.

El final de Sorrentino cierra de manera sublime con una mirada de esperanza, con la convicción de que la imaginación para la vida es el viaje que todos nos podemos permitir de manera independiente y eso puede cambiar la vida del más nihilista. Esto lo consiguen des-sistematizando el deseo e imaginándolo posible. Esta es la concesión que Fellini no le concede a Guido y que Marcello está muy lejos de comprender en *La dolce vita*. Fellini pinta una sociedad decadente, pero mira al exterior de Italia buscando un mundo para realizarse, en Sorrentino el individuo es nihilista y ya no cree en nadie, aun así, lo salva y ahí está su aportación poética como ontología. Esto lo logra des-sistematizando el deseo y siendo capaz de proyectarlo como posibilidad en una nueva noción de subjetividad (Guattari y Rolnik, 2013: 314).

## Bibliografía

- Guattari, Félix y Rolnik, Suely. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Kant, Immanuel. (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Edición bilingüe alemán-español. México: FCE / UAM / UNAM.
- Nancy, Jean-Luc. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Nietzsche, Friedrich. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. España: Alianza Editorial.

## Filmografía

- 8½*. (1963). Dirigido por Federico Fellini. Italia, Francia: Columbia Films.
- Der Himmel über Berlin*. (1987). Dirigido por Win Wenders. Alemania, Francia: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Dolor y gloria*. (2019). Dirigido por Pedro Almodóvar. España: Sony Pictures.
- Il deserto rosso*. (1964). Dirigido por Michelangelo Antonioni. Italia: Coproducción Italia-Francia.
- Il Mistero di Oberwald*. (1980). Dirigido por Michelangelo Antonioni. Italia: Coproducción Italia-Francia.
- La dolce vita*. (1960). Dirigido por Federico Fellini. Italia: Cineriz.
- La grande bellezza*. (2013). Dirigido por Paolo Sorrentino. Italia, Francia: Medusa Film.
- La mala educación*. (2004). Dirigido por Pedro Almodóvar. España: El Deseo.

*This Must Be the Place.* (2011). Dirigido por Paolo Sorrentino. Italia, Francia, Irlanda: Medusa Film.

*Umberto D.* (1952). Dirigido por Vittorio De Sica. Italia: Rizzoli Film.

*Youth.* (2015). Dirigido por Paolo Sorrentino. Italia, Suiza, Francia, Reino Unido: Indigo Film.

## Entrevistas

Markle, Fletcher, director. "Telescope: A Talk with Hitchcock". (1964). Canadian Broadcasting Corporation. *YouTube*, 13 enero. 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8Q3eiGJBHPw>

Silvestre Juan, "Pedro Almodóvar nos da las 8 claves de 'Dolor y Gloria'". (2019, 13 de marzo). Edición de Irene Aparicio. *Fotogramas ES*. Disponible en: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26779775/pedro-almodovar-dolor-y-gloria/>

## Iconografía

Figura 1. *Youth.* (2015). Dirigido por Paolo Sorrentino. *Still* de la película. Disponible en: <https://sipse.com/entretenimiento/actores-youth-hablan-experiencia-trabajar-paolo-sorrentino-179549.html>

Figura 2. *Youth.* (2015). Dirigido por Paolo Sorrentino. *Still* de la película. Disponible en: <http://mumblingsandmusing.blogspot.com/>





Acerca de los autores

*Elizabeth Valencia.* Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Se encuentra adscrita al Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Sus líneas de investigación: los problemas de Estética Moderna y Contemporánea y problemas de Filosofía de la Cultura. [izagosto2015@gmail.com](mailto:izagosto2015@gmail.com)

*Armando Villegas Contreras.* Licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Maestro y Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente es Profesor Investigador de tiempo completo en el Centro de Investigación en Humanidades del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales de la UAEM. [armandovic@uaem.mx](mailto:armandovic@uaem.mx)

*María Cristina Ríos Espinosa.* Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México, es especialista en Estudios de Estética y Teoría del Arte. Secretaria de la Asociación Mexicana de Estudios en Estética, pertenece al SNI de Conacyt. Líneas de investigación: estética, política y hermenéutica de la imagen visual. [cristinaríos63@hotmail.com](mailto:cristinaríos63@hotmail.com)

*Fernando Delmar.* Filósofo, esteta, curador del arte, investigador en la Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Especialista en teoría del arte y procesos artísticos contemporáneos. Forma parte del grupo consolidado de investigación Teorías y

## LO SUBLIME CONTEMPORÁNEO

Crítica de Arte y Literatura. Autor de *Inmaterial, indiferencia*, I y II (UAEM/Circa, 2016), entre otros libros. [delmar.circa@gmail.com](mailto:delmar.circa@gmail.com)

*Lydia Elizalde*. Doctora en Historia del Arte, con especialidad en Semiótica visual. Se desempeña como investigadora en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Perteneció al SNI de Conacyt, Nivel II. Sus líneas de investigación: teorías y crítica del arte contemporáneo y la gráfica; e historiografía de publicaciones periódicas. [lydiaelizalde@uaem.mx](mailto:lydiaelizalde@uaem.mx)

*Roberto Barajas Chávez*. Filósofo por la UNAM y actual doctorante por la Universidad Iberoamericana. Sus líneas de investigación están relacionadas con análisis de la imagen, narrativas históricas y problemas de la memoria en la historia del arte, el cine y la literatura. Disciplinas a las que dedica principal atención desde la docencia y la curaduría de arte contemporáneo en la gestión cultural. [robertobarajaschavez@gmail.com](mailto:robertobarajaschavez@gmail.com)

La reflexión que integra este libro queda inscrita en cierta continuidad, en primer lugar terminológica, oportunamente se vienen señalando los puntos de inflexión que dejan muy en claro que lo sublime es un término todavía vivo y, por ende, necesariamente sometido a determinados tipos de cambios, reajustes o matices según la presión del contexto socio-histórico (Burke en Valencia), socio-cultural (Lyotard en Villegas) o socio-económico (Jameson en Ríos). En segundo lugar, en la selección de los productores de imágenes, sean estáticas en la superficie del lienzo (Wang Wai y Michaux en Delmar; Freud y Rauch en Elizalde), sean en el montaje en movimiento (Sorrentino en Romero), el libro nos viene señalando nuevamente la tremenda resistencia estructural de un término como lo sublime o, cambiando de punto de vista, su esencial lexibilidad, para poder establecer una relación significativa. La suspensión de la continuidad, nutrida de precisas y muy puntuales discontinuidades, es la que hace toda la riqueza de lo sublime contemporáneo.

Laurence Le Bouhellec



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

