

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA



AD INFINITUM:

**PRESENCIA Y SIGNIFICADO DE LO SUBLIME EN EL
CAPITALISMO GLOBAL Y CONTEMPORÁNEO.**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Miguel Ángel Gaete Cáceres.

Director.

Dr. José Gaspar Birlanga Trigueros

Madrid 2016

**AD INFINITUM:
PRESENCIA Y SIGNIFICADO DE LO SUBLIME EN EL
CAPITALISMO GLOBAL Y CONTEMPORÁNEO.**

Miguel Ángel Gaete Cáceres.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA



AD INFINITUM:

**PRESENCIA Y SIGNIFICADO DE LO SUBLIME EN EL
CAPITALISMO GLOBAL Y CONTEMPORÁNEO**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Miguel Ángel Gaete Cáceres.

Director.

Dr. José Gaspar Birlanga Trigueros

Madrid 2016

Para Patricia y Ema por cultivar una sublime paciencia...

ÍNDICE

Preámbulo	12
El objeto de estudio	15
Estado de la cuestión	19
Objetivos	30
Hipótesis	32
Metodología de trabajo	35
Parte I- Sobre el origen y conformación de la idea de lo sublime	
I.I Del <i>Hypsos</i> al <i>Logos</i>	38
I.II Lo sublime y la experiencia	48
I.III Lo sublime kantiano	61
I.IV Anotaciones al margen: otras consideraciones históricas en torno a lo sublime.	85
Parte II- Sublimidades postkantianas	
II.I Inmanencias: lo sublime como idea de vanguardia	105
II.II Los nuevos dioses y el avance de la <i>techné</i>	122
II.III Sobre la naturaleza, la cultura y lo sublime	144
Parte III- Ad infinitum (o el sublime capitalismo)	
III.I Lo infinito y lo ilimitado, sustancia de lo sublime	159
III.II Capitalismo una ideología del (sin)límite	178
III.III De los límites del reino a la ciudad entrópica	196
III.IV Nostalgia, deterioro y “ <i>psicoentropía</i> ”	226
III.V Metarrealidad sublime y Romanticismo tecnológico	250
El juego de lo liminal: conclusiones.	281
Bibliografía	296

*Las ideas de eternidad e infinidad
son de las que más nos mueven,
y acaso de nada entenderemos
menos en la realidad, que de estas cosas.*

Edmund Burke

PREÁMBULO

La presente investigación doctoral puede considerarse la tercera parte de un proceso de indagación y reflexión que lleva ya una década. Tiene sus comienzos en el año 2005, cuando en el desarrollo de los estudios de Licenciatura en Educación y pedagogía en Artes Visuales, en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, en Chile, debía realizar una tesina que diera paso a la pretensión de egreso y titulación. En ese momento, el interés genuino e intenso por una obra de Caspar David Friedrich, *Monje capuchino frente al mar* (1808-1810), fue el anzuelo para desarrollar un estudio general sobre el Romanticismo, que, a la larga, y de manera insospechada dada mi nula cercanía (geográfica, climática y cultural), desembocaría en el estudio entusiasta del Romanticismo alemán.

Con el tiempo, y como suele suceder en una investigación novel, el perímetro se fue ampliando en torno a temáticas relacionadas que fueron dejando al margen este primer deslumbramiento por Caspar David Friedrich y el silencio turbador que transmitían sus pinturas. Atracan en ese momento, con fuerza y arrebató, la poesía de Hölderlin, los hermanos Schlegel y la lectura invernal de los relatos fantásticos de la fértil literatura Alemana. La *Undine* de Friedrich de la Motte Fouqué, la *Marmorbild* de Joseph von Eichendorff, *Der blonde Eckbert* de Ludwig Tieck, *El loco del*

fuerte Ratonneau de Achim von Arnim y el *Mausekönig* de E.T.A Hoffmann, confabularon en la forja de una sincera germanofilia.

De la literatura al cine alemán no había mucho tramo por recorrer. Maratónicos fueron los visionados en el traspase de la prolífica generación de cineastas surgidos del mítico *Oberhausen*: Win Wenders, Rainer Werner Fassbinder y Werner Herzog. Tras diversas pesquisas bibliográficas, relatos y películas que se entremezclaban en cada sueño nocturno, sumado al involucramiento cada vez más urgente en la cultura alemana, la investigación derivó posteriormente en un trabajo sobre el cine de Werner Herzog y la exudación no muy encubierta del Romanticismo en toda su producción cinematográfica. Dicha investigación llevaría el título de *Presentimiento y visión fatídica: Werner Herzog, su obra y el Romanticismo* (2007).

Sería el año 2008, en la ciudad de Barcelona, en donde continuaría el periplo por los temas románticos, aunque esta vez en una investigación conducente al grado de *Máster en Estudios avanzados en Historia del Arte*. El título de esta segunda investigación fue *Más allá de la espiral: hacia una dialéctica de lo sublime en la obra de Robert Smithson* (2010). Como se deja ver en el título, el interés por lo sublime, sustancia y elemento aglutinante del Romanticismo, surge en esta etapa, en conjunto a la confirmación de una sospecha: el Romanticismo era imposible de encerrar en la inflexibilidad de las taxonomías temporales, siguiendo el viejo modo enciclopédico, tal y cómo lo reafirmarían, aunque desde diferentes puntos de vista, ensayistas tan disímiles como Isaiah Berlin o Michael Löwy. Es más, descubro en esta etapa que el Romanticismo ni siquiera se trataría solamente de una sensibilidad diferente asociada a la pintura de paisaje, la música o la poesía, canalizadas en la búsqueda terca de cierta

“estética sublime”, sino que sería una forma consciente de entender la vida (*Leben*) y el mundo (*Welt*), cuya melancolía sustenta el sentido de rebelión que hizo navegar a estos hombres a contracorriente de la modernidad. El Romanticismo, en tanto mirada del mundo, es eminentemente político e ideológico. Se me desvela de esta manera el hecho cierto que lo sublime puede ser una de las claves epistémicas del pensamiento posmoderno y se abre a ser visto como la piedra angular en la búsqueda de respuestas en las caóticas y complejas circunstancias que gobiernan la vida del *Ser* presente.

EL OBJETO DE ESTUDIO

Las dos investigaciones que han actuado de prefacio temático a esta tesis, en sentido figurado, cavan una zanja en donde este trabajo doctoral se atrinchera para continuar avanzando por un circuito que comenzó con la gélida afonía visual de Caspar David Friedrich y Werner Herzog, pasando luego por la prolongación de la sublimidad en las segundas vanguardias y la proyección extática de la espiral de Robert Smithson, hasta, como aquí es deseo, escudriñar el fenómeno de lo sublime en la contemporaneidad y sus particulares escenarios sociales, artísticos y económicos.

Como el título lo expresa, el tema de interés que atraviesa cada apartado de esta tesis es el de lo sublime. En vista de aquello, el comienzo del escrito estará dado por una revisión teórica de este concepto a partir del triunvirato compuesto por Pseudo-Longino¹, Edmund Burke e Immanuel Kant. Son estos tres autores los que en gran medida prefiguran un bastidor y esparcen el cimiento de una estética de lo sublime, el cual será complementado por otros autores en la medida en que su influencia se va haciendo cada vez más notoria en la creación pictórica, filosófica y literaria europea de los siglos XVIII y XIX.

¹ Debido a que en este párrafo es la primera vez que se nombra a este autor, quisiera señalar que he optado por utilizar su denominación más corriente en los textos revisados, es decir, aquella que antepone a su nombre el prefijo "Pseudo". Luego veremos la razón de este uso.

Si bien lo sublime es hoy por hoy una categoría estética bastante estudiada², aquí será entendido y analizado como una suerte de impregnación latente que se adhiere al discurso de la modernidad y la posmodernidad; o bien, dicho de otro modo, como un elemento de la creación artística que es decomisado ideológicamente por el proyecto capitalista para su propio beneficio a través de sus componentes fundamentales: la infinitud y la ilimitación. Por consiguiente, esta investigación se plantea como una revisión que se arriesga a mirar la idea de lo sublime fuera del paraguas dieciochesco y decimonónico al que regularmente se suele acoger, interpretando diferentes fenómenos actuales como parte de este suceso. Esto nos entrega la posibilidad de, por ejemplo, proponer a lo sublime como el entramado teórico -y retórico inclusive- que logra volver a encauzar una salida al problema de la superación de los límites acaecidos durante los siglos XIX y XX, época de asentamiento y consolidación del capitalismo y la industria como los ideales de desarrollo y acumulación *ad infinitum* de riquezas y bienes, origen de muchas de las dificultades y desavenencias que cunden y afectan a la mayoría de las sociedades actuales.

Para intentar definir esta coaptación ideológica de lo sublime se estudiará su presencia en dos grandes áreas o ámbitos. La primera de ellas alude al talante más notorio y convencional, pues tiene que ver con la realidad material en que habitamos. Notaremos aquí que se marca una fase de transición desde la mera categoría estética, o artística si se quiere, a la ideologización de lo sublime. El estudio aquí se centra en aspectos como la

² Aullón de Haro prefiere hablar de “teoría”, por sobre categoría, al ser menos restrictivo y, por ser esta última, una denominación “limitadamente moderna”. Pedro Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime* (Madrid: Verbum, 2005), p. 15. No podemos dejar de estar de acuerdo con él, pues resulta muy difícil, sino errado, hablar de categoría con Pseudo-Longino.

naturaleza, el arte y las vanguardias, la sociedad de la maquinaria y la industrialización.

El segundo ámbito de estudio representa una especie de desencarnación de la sublimidad. Se indagará aquí en el *animus* sublime que se aspira y exhala en toda la ideología capitalista. La ilimitación y la infinitud, componentes de lo sublime, sino lo uno y lo mismo, serán los ejes radiales de esta parte de la tesis, planteándose como la quintaesencia y verdadero fin del capitalismo. La investigación se focalizará desde aquí en adelante en la tendencia a la inmaterialidad del “capitalismo sublime”. La crematística y la lógica alienante del dinero y las divisas serán un contenido necesario para comprender el primer sentido de lo sublime como sustancia del capital. Luego, la ciudad moderna será estudiada en cuanto fenómeno de ilimitación y frustrado orden, más que en las virtudes de su arquitectura. En contraste, la ciudad pre-industrial servirá de ejemplo para entender la necesidad del límite en otros planos ideológicos.

En tanto *animus* o desencarnación, lo sublime se abordará también en el plano psicológico, trazando líneas entre la nostalgia inherente al Romanticismo y la “*psicoentropía*” en la posmodernidad. El último elemento a estudiar, y que actúa como una especie de colofón de lo que existe de infinito e ilimitado en el “capitalismo sublime”, alude a la creación de un nuevo estado de la realidad: una metarrealidad cuya principal característica es precisamente la inmaterialidad y la informidad. Este nuevo espacio será examinado -y esperemos que entendido- como la gestación máxima del capitalismo y el ardid neoliberal, pero también como un espacio de resistencia que corrobora, en primer lugar, la plena vigencia de lo sublime como una posibilidad de entendimiento del mundo, y, en segundo lugar, como un territorio

en el cual se brindan luchas que se pueden atribuir a un neo Romanticismo, el cual es, bajo el escrutinio posmoderno, un Romanticismo tecnológico y virtual que viene a sustentar la persistencia de lo sublime en un nuevo aspecto de las sociedades modernas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Lo sublime, como problemática de estudio, ha sido abordado desde miradas heterogéneas que lo han descrito y desmenuzado sistemáticamente a lo largo de por lo menos tres siglos, acumulando un número importante de pensadores que han puesto su dosis de interés en este tema, aunque, como es natural, con distinto ímpetu e impacto posterior. Resulta llamativo que casi todos ellos, de una u otra manera, terminan confluyendo en tres bastiones importantes, sustento epistémico de casi todas las demás interpretaciones: Pseudo-Longino, Edmund Burke e Immanuel Kant.

En las investigaciones preexistentes podemos corroborar que hay un texto matriz cuya data merodea entre los siglos III a.C y I a.C. Este es un tratado de retórica que demarca las claves para el discurso y entrega los parámetros para la ejecución de lo sublime (*Hypsegoria*) en la oratoria y la poética. El original *Περὶ ὑψους* fue traducido y titulado como *Sobre lo sublime* y pertenecería al primero de los tres autores mencionados: Pseudo-Longino³.

³ Son varios los que sugieren llamarlo así dada su incierta existencia, mientras que otros sencillamente se refieren a él como “el anónimo”. No por nada se han elevado una serie de candidatos posibles a autor real del texto, entre ellos destacan: Dionisio de Halicarnaso, escritor de los tiempos de Augusto; Hermágoras (un rétor que vivió en Roma durante el siglo I), Casio Dionisio Pseudo-Longino, maestro de retórica en Palmira, ministro de la emperatriz Zenobia; otros propusieron a Dionisio de Pérgamo, Pompeyo Gémino, Elio Teo (autor de una obra que tiene muchos puntos en común con *Sobre lo sublime*), Pompeyo Gémino (que mantenían relaciones epistolares con Dionisio), o incluso se pensó en Plutarco. Tras Russell (1968), una de las últimas

Aparte de la poca certeza sobre el escritor, se sabe que el principal texto de lo sublime desde la Antigüedad hasta el Renacimiento cayó en desuso y en el olvido casi absoluto. En la Edad Media se dan ciertas alusiones al tema, aunque sin nombrar a Pseudo-Longino. Estas menciones son siempre en base al componente retórico pero derivado hacia la cuestión teológica, ajustándose al discurso de lo sagrado y lo eterno, referenciando lo sublime a ciertos pasajes de la Biblia o destacando la oratoria sublime de algunos padres de la Iglesia. Durante el Cinquecento italiano el texto de Pseudo-Longino gozó de gran fama, considerándosele superior incluso a la *Poética* de Aristóteles⁴. Fue ahí que se lograron recién las primeras traducciones a partir del único manuscrito original conservado y que se conoce como el *Codex Parisinus Graecus 2036* (siglo X). Se destacan las transcripciones de Paolo Manuzio, Francesco Porto, Francesco Patrizi, Pietro Vettori y Francesco Benci. El itinerario de versiones nos señala que en 1554 Francesco Robortello rescata el texto de entre los manuscritos de la Biblioteca Pública de Paris y lo edita en griego, en Suiza⁵. En 1555 Paolo Manuzio también lo recupera y publica en griego, en desconocimiento de la edición de Robortello. Las ediciones siguientes son casi siempre en griego o latín hasta que recién en 1674 Nicolás Boileau traduce el texto al francés y lo titula como *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*. De buena o mala manera, debemos decir que Boileau plasmó en la cultura global el vocablo y la expresión “sublime”

aportaciones crítico-textuales y de autoría importante ha sido la de Mazzucchi (1992), quien mantiene la atribución de Dionisio Longino. El principal problema de datación autoral se debió a que el encabezamiento del original indica "*Dionysius o Longinus*", inscripción probablemente de un copista medieval que fue malinterpretada como "*Dionysius Longinus*". Debido a este error de origen, en las primeras traducciones se le atribuyó a Casio Dionisio Longino (h. 213-273) y luego a cualquier griego (y romano incluso) reconocido cuyo nombre fuese Dionisio, como sucedió con Dionisio de Halicarnaso por ejemplo. Aullón de Haro se decide por Dionisio Longino del siglo I, tomando como base la traducción de Mazzucchi, estudioso eximio del manuscrito.

⁴ Cf. Baldine Saint Giron, *Lo sublime* (Madrid: Machado, 2008), p. 62.

⁵ Su traducción se titula *Dionisii Longini de altitudine et granditate orationis*. Actualmente el texto se encuentra custodiado en la biblioteca vaticana.

propriadamente tal, en una traslación un tanto personal y libre del *Hypsos* griego⁶. La llegada al mundo anglosajón se la debemos al reverendo William Smith, quien traduce en Inglaterra el texto de Pseudo-Longino titulándolo *On the Sublime*, siendo publicado por primera vez en 1739, alcanzando una octava edición en el 1800. Desde ese instante el problema de lo sublime alcanza una fuerza y una masificación inusitada, extendiéndose rápidamente a los círculos intelectuales de Inglaterra, Alemania, y más tarde a toda Europa. Lo más relevante de todo esto, es que la discusión empieza a despegarse del plano retórico para descubrir cobijo en la arquitectura, la pintura y la estética en general.⁷

Una vez que lo sublime trasciende el elemento retórico gracias a las traducciones de Boileau y Smith, la literatura nos mostrará que lo sublime cae bajo una efectiva apreciación y valoración, especialmente en su calidad de renovada y refrescante categoría estética, que es el terreno al cual se ciñen la mayoría de las revisiones y análisis existentes. Es importante destacar que estos textos suelen inclinarse en ver a lo sublime como la antípoda de la otrora categoría estética predominante en casi toda la tradición del pensamiento occidental⁸; a saber: lo bello (y, consecuentemente, *lo limitado, lo verdadero, lo bueno*)⁹. Esta será una relación firme y fecunda que, sin embargo, no impedirá que lo

⁶ Es una decisión personal pero bien fundamentada. Saint Girons asevera que se habría basado en una larga tradición intelectual, desde Paolo Manuzio (1556), Leone Allaci (1635), Marc-Antoine Muret (1591), Guillaume du Vair (1595) y los jesuitas italianos Francesco Benci (1585) y Carlo Reggio (1612), entre otros. *Ibíd.*, p. 107.

⁷ Para más precisión sobre lo sublime y sus ediciones, pueden consultarse el capítulo I del libro de Pedro Aullón de Haro. *Op. Cit.*, pp. 23-31 y 89-91. Sobre la oratoria, lo sagrado y lo sublime conviene remitirse al capítulo de Baldine Saint Girons "*Del gusto por Dios al gusto por lo sublime*", *Op. Cit.*, pp. 113-132.

⁸ Tal tradición es, siguiendo la recomendación de Pablo Oyarzún, la que abarca desde *Gorgias* y el reconocimiento de la *apáte*, hasta Hegel. Cabe asumir también que "*aunque el concepto mismo (lo sublime) no hubiese sido acuñado desde un comienzo, la cuestión de lo sublime es coextensiva con esta tradición*". Pablo Oyarzún, *Razón del éxtasis: Estudios sobre lo sublime de Pseudo-Longino a Hegel* (Santiago de Chile: Universitaria, 2010), p. 11.

⁹ En el sesgo triádico de Platón.

sublime sea liberado como un constructo capaz de erigirse por sí mismo dentro del panorama dialéctico de la modernidad y la posmodernidad, alcanzando sus conquistas como categoría propia, adjetivándose inclusive su uso en lo cotidiano como sinónimo de lo magnífico, de lo inmenso y de lo impresionante, llegando a perder mucha de su carga inicial.

Siguiendo un cierto orden cronológico del asunto, cabe destacar que la mayor proliferación de estudios sobre lo sublime se dio en el marco del Romanticismo histórico europeo, es decir, segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX. El resultado es que fecundará un lazo que ata, en principio, cualquier intento de incursión en esta idea, convirtiéndola en parte de una configuración que hasta bien entrado el siglo XX extremará los objetos, las palabras y los sentimientos entre bellos o sublimes. La poesía, la música y la pintura de paisajes darán debida cuenta de aquello.

En este primer renacer de lo sublime es donde entran con fuerza y como un gran ascendiente para sus coetáneos, los ensayos comparativos de Edmund Burke e Immanuel Kant. El primero de ellos publica en 1756 una edición inaugural de su *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful)*¹⁰ en donde centra sus esfuerzos en idear un relato empírico de lo sublime basado en la experiencia, los sentidos y la naturaleza, hasta abrirse a una experiencia estética completa, multisensorial. Mientras que el filósofo alemán publica en Königsberg, en 1764, casi ocho años después de Burke, su primera obra sobre el tema: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime (Beobachtungen über das Gefühl des*

¹⁰ En 1757 se publica una versión ampliada.

Schönen und Erhabenen). En esta obra, tanto en método como en forma, existen bastantes similitudes con el pensador irlandés, apreciándose una notoria anexión a sus postulados empíricos. Este hecho será superado prontamente. En efecto, Kant pone rumbo hacia otros itinerarios muchos más inciertos al situar la experiencia de lo sublime (*das Erhabene*) dentro de los marcos y cavidades de la razón y el juicio del sujeto trascendental, y no necesariamente en los objetos del entorno circundante. Es esto lo que podemos inferir de su segunda revisión sobre lo sublime en la *Crítica del juicio (Kritik der Urteilskraft)* de 1790, ensayo en el cual profundizará en una idea vital para esta tesis: lo infinito y lo ilimitado, a partir de su doble separación entre lo sublime dinámico y lo sublime matemático. Con Kant se activarán una serie de elementos que ayudarán a descubrir la manera en que lo sublime se anexionará solapadamente dentro de la retórica y la esencia del modelo capitalista a través del *infinitum* y lo *das Unform*, elementos que desde su teorización estarán presentes en la construcción epistemológica de lo sublime. Expresado con otras palabras, será Kant el armazón sobre el que se establecerán en mayor medida los distintos hechos, diálogos e ideas que generarán la posibilidad de hablar de lo sublime fuera del candil de la naturaleza, como lo hicieron por casi un siglo los románticos.

Desde luego que esto no excluye ni aminora la valía de los diferentes textos románticos sobre lo sublime. Estos tendrán inestimables exponentes como J.F. Schiller, quien publica dos textos relacionados: *De lo sublime* (1793), y *Sobre lo sublime* (1801). Asimismo, Hölderlin, Herder, Schleiermacher, Schelling y Jean Paul Richter abundarán en referencias a este tópico estético en sus diferentes escritos, cuentos y poemas. Arthur Schopenhauer representa un caso singular, pues en el capítulo 39 de *El mundo como voluntad y representación (Die Welt als Wille*

und Vorstellung), de 1819, sintetiza nuevamente con el método comparativo, una evolución detallada entre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Su forma de entender estas ideas se extiende como un abanico cuya gradualidad involucra las siguientes fases: sentimiento de lo bello, sentimiento muy débil de lo sublime, sentimiento débil de lo sublime, sentimiento de lo sublime, sentimiento completo de lo sublime, sentimiento más completo de lo sublime.

Aunque el clímax del Romanticismo clásico o histórico comienza a decaer en las últimas décadas del siglo XIX, dando paso a novedosas formas e ideas, lo sublime sigue siendo, y será hasta hoy, materia de reflexión. La *Kunstwissenschaft* alemana a través de la unificación de normas científicas para la apreciación estética logra una probada expansión post romántica. Max Dessoir, reconocido neokantiano, funda el año 1906, en Berlín, la revista *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (*Revista de estética y ciencia general del arte*). Este autor es un ejemplo que nos demuestra la inmersión de lo sublime en la estética moderna, incluyéndolo en las cinco formas estéticas básicas junto a lo bello, lo trágico, lo feo y lo cómico.¹¹

La bibliografía sobre lo sublime continúa su engrosamiento en el siglo XX. Con el advenimiento de las vanguardias y las propuestas de avanzada, lo sublime se apodera de nuevas orientaciones. Aportes significativos fueron los realizados por

¹¹ No es por cierto el único ejemplo. Hay pues, múltiples intentos de formar y definir un cuadro de categorías estéticas meridianamente convincentes en donde siempre aparecerá lo sublime. Ya Solger en pleno Romanticismo lo había intentado, integrando *lo bello* y *lo sublime* con *lo gracioso* y *lo digno*, *lo trágico* y *lo cómico*. Theodor Lipps en *Los fundamentos de la estética* (1923-1924) recurriendo a su formación psicologista y a los principios de la empatía reduce esta posibilidad a *la belleza*, *lo sublime* y *lo trágico*, excluyendo de suyo a *lo cómico* y *lo feo*. Véase el asunto de lo sublime dentro de las categorías estéticas en David Sobrevilla y Ramón Xirau, *Enciclopedia iberoamericana de filosofía* (Madrid: Trotta, 2003), p. 74.

George Santayana o Nicolai Hartmann. Curiosamente, desde los años setenta lo sublime recupera nuevos bríos cargando en sus hombros problemáticas inusitadas. Apreciamos así que hay un interés en rescatar las complejidades de la representación en el arte contemporáneo, mixturado con los traumas políticos de la época, haciéndose cargo de los elementos conceptuales que se pueden extraer de lo sublime. Burke y principalmente Kant, quien transforma lo sublime en algo subjetivo o en un detonante interno, vuelven a la palestra bajo la lupa de los “posmodernos”. Jean-François Lyotard aborda lo sublime en el arte, en la abstracción, como condicionante de la inestable situación humana y otros fenómenos en tres obras importantes: *La condición posmoderna (La condition postmoderne: rapport sur le savoir, 1979)*, *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo (L'Inhumain: Causeries sur le temps, 1988)* y *La posmodernidad explicada a los niños (Le Postmoderne expliqué aux enfants, 1988)*.

Fredric Jameson se acerca un poco más a Edmund Burke, retomando la idea del horror y el estupor presente en lo sublime. En el relato crítico que desarrolla en sus *Ensayos sobre el posmodernismo (Postmodernism & Cultural, 1987)* y, posteriormente, en *Las semillas del tiempo (The Seeds of Time, 1994)*, establece interesantes vínculos entre esta idea estética con el modelo neoliberal y la teoría social marxista. Su aporte es de suma relevancia para esta investigación, pues hace dialogar el arte contemporáneo con las prácticas del capitalismo tardío, indagando en la idea del límite que de allí se desprende. Lo propio hace Jean-Luc Nancy en *Un pensamiento finito (Une Pensée Finie, París, 1990)*, libro en el que apuesta por cuestionar los aspectos de “moda” que restituyen lo sublime en el discurso filosófico actual, enfatizando en su condición de destino fatal del arte.

No quisiera dejar de mencionar aquí el enorme valor de Baldine Saint Girons, quien entrega una refrescante y arriesgada interpretación de lo sublime, inquiriendo en una interesante vinculación con la *paideia* y la tragedia griega, siendo reconocida como una de las grandes eruditas actuales del tema. Tres obras importantes de Saint Girons sobre lo sublime son: *Fiat lux: une philosophie du sublime* (1993), *Les Monstres du sublime: Victor Hugo, le génie et la montagne*, (2005) y *Le Sublime de l'antiquité à nos jours* (2005). En idéntica categoría, dos autores, uno español y otro latinoamericano, a los que sería un desliz dejar de nombrar dado su amplio conocimiento y tributo a este tópico, son el Doctor Pedro Aullón de Haro, quién, por lejos, ostenta a su haber una de las reconstrucciones históricas y teóricas más completas, eruditas y acabadas sobre lo sublime disponible en nuestra lengua: *Lo sublime y la sublimidad* (2006), y el filósofo Pablo Oyarzún, académico de la Universidad Católica de Chile, con un amplio bagaje literario en la estética de lo sublime, además de un reconocido traductor del mismo. De su catálogo quisiera destacar *Razón del éxtasis: estudios sobre lo sublime de Pseudo-Longino a Hegel* (2010), cuyo análisis metódico y detallado de cinco autores, Pseudo-Longino, Burke, Kant, Schiller y Hegel, entrega una completa vista general de lo que aquí nos avoca.¹²

Lo sublime tiene una amplia acogida en los estudios culturales. Sobre todo existen algunos textos que relatan la transición desde Europa a América. Ciertamente, todo parece indicar que en Estados Unidos lo sublime se rearma bajo el aparataje y la parafernalia del capital y las tecnologías, lo que explicaría el perfil crítico de Jameson. Aquí podemos destacar la incursión de Leo Marx y su libro *The machine in the garden* (1964), a lo que

¹² Según el mismo Oyarzún reseña, este libro fue parte del primer año de ejecución del proyecto de investigación *Lo bello, lo sublime y lo siniestro: Estudios de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad* (FONDECYT 1010956, 2001-2004).

podemos sumar como meritorio aporte a Alberto Santamaría con *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime* (2005). Ambos autores realizan logradas lecturas sobre lo sublime acogido en el seno del desarrollo y el progreso, manifestándose una honda fractura entre la civilización y la idea decimonónica de naturaleza; cuestión que será evidenciada, por ejemplo, en la poesía de Whitman, Thoreau y Emerson.

El cruce intercontinental de lo sublime nos despierta las primeras sospechas de su condición ideológica. En este sentido, Terry Eagleton consagra todo un capítulo de *La estética como ideología* (2006) a contrastar los elementos de sublimidad presentes en el capitalismo y el marxismo. Los antecedentes originales de este cruce se dan en el mismo Karl Marx, quien trata a lo sublime de una manera indirecta a través de su injerencia en lo ilimitado y el capital. La perspectiva marxista en lo sublime y el Romanticismo haya otros exponentes importantísimos en Michel Löwy y Robert Sayre, quienes en *Rebelión y melancolía. El Romanticismo a contracorriente de la modernidad* (2008) plantean una de las líneas que sustentan esta tesis, al afirmar que mientras exista el capitalismo lo hará también el Romanticismo. Son estas pues, las indagaciones más actuales en donde entra en juego lo sublime.

Como problemáticas irresueltas, se aprecia que no hay estudios y textos que profundicen en la relación ontológica entre la idea del límite, la ciudad moderna y lo sublime. Lo mismo sucede en el aspecto emocional de lo sublime en la posmodernidad y la inminente acogida de este elemento estético para comprender las circunstancias del surgimiento de un nuevo entorno de desenvolvimiento humano: el virtual. Quien más se acerca a este último asunto es José Luis Molinuevo en su libro *Humanismo y nuevas tecnologías* (2004), aunque lo hace desde el vuelco neo

romántico. En términos generales, únicamente Löwy, Sayre y Eagleton, hacen mención y reflexionan en algunos de sus puntos sobre la relación entre capitalismo y sublimidad.

Esta carencia también impulsa la justificación temática de esta tesis. Al ser un terreno descampado, ofrece una inigualable ocasión de reinterpretar ciertos elementos de la sublimidad en el marco de las tecnologías, la eclosión de las grandes ciudades y en el sustrato retórico del capitalismo. Si bien la ciudad ha sido un tema persistentemente abordado por urbanistas, artistas, arquitectos y filósofos, no lo ha sido desde la posibilidad de lo sublime. Lo mismo ocurre con el impacto anímico del sistema socioeconómico en curso, en donde las hebras nos retrotraen a la situación decimonónica de las primeras metrópolis y el *mal du siècle*. Pero quizás la mayor novedad la podemos encontrar en la reflexión que aquí haremos en torno al surgimiento del tercer entorno o la metarrealidad conectada; región en donde lo sublime sólo ha sido rozado, pero no totalmente considerado, para aprehender las nuevas tensiones de la virtualidad.

Frente a este panorama, dos artículos previos, publicados por quien escribe, han servido de primeros amarres para comenzar a establecer las relaciones necesarias y trazar los capítulos medios y finales, en donde, tras la contextualización de lo sublime, aparecerán los aportes propios y disquisiciones sobre el tema en cuestión. Estos artículos son *Lewis Hine y la ciudad sublime* (2014), publicado en *Revista Poiésis*, perteneciente al programa de Posgrado en Ciencia de las artes de la Universidad Federal Fluminense de Brasil, y *Ad infinitum: implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad* (2014), divulgado en *Revista Aisthesis* de la Universidad Católica de Chile y leído públicamente en el *XIII Congreso internacional sobre nuevas tendencias en*

humanidades, en la University British Columbia, en la ciudad de Vancouver, Canadá.

OBJETIVOS

Si bien, como hemos visto, hay un importante contingente de escritos y autores que tratan el problema de lo sublime en la contemporaneidad, siguen siendo la mayoría aquellos que abordan esta problemática como una categoría estética endosable solamente al Romanticismo. De alguna manera Kant representa una especie de barrera histórica para los estudios sublimes de esa índole y todo lo que existe de Kant hacia adelante suele ser visto como interpretaciones del mismo. Es decir, para quien desee comprender el núcleo elemental de lo sublime y su gnoseología, sin necesariamente desear involucrarse en este problema desde la actualidad, debiese a lo menos partir con Pseudo-Longino, continuar con Burke y finalizar en Kant. De la constatación de este hecho, y en anhelo de aportar a la discusión, es que surge entonces uno de los primeros objetivos que esta tesis espera cumplir: retomar lo sublime desde el friso kantiano y otear hacia enfrente en un horizonte con referencias teóricas igualmente importantes, pero menos profusas que aquellas que se encargaron de compilar lo escrito en el pasado, extendiendo así el campo epistemológico de lo sublime más allá de la recurrente vinculación con el paisaje (mirada historicista-romántica), acercándolo a la posmodernidad –asumiendo el riesgo que ello significa- y a las teorías de la crítica económica, social y cultural.

Como segundo propósito importante, y siendo más específico aún, proponemos analizar los conceptos de *infinitud e ilimitación*; elementos presentes implícita o explícitamente en toda teorización en torno a lo sublime, para, ya situados dentro de los márgenes de la modernidad industrial y la posmodernidad, establecer los elementos que conecten esta categoría estética con algunos de los principios básicos del paradigma capitalista y las sociedades modernas, acercándonos a problemáticas como la ciudad, la naturaleza, la psiquis, la entropía y la convivencia en el plano de la virtualidad como último aspecto evolutivo del hombre. Estos son, pues, los principales propósitos de esta investigación.

HIPÓTESIS

Atendiendo a las palabras ya dichas y al objetivo de búsqueda de lo que pueda haber de sublime en el capitalismo, el lector podría colegir, con meridiana simplicidad, la hipótesis medular de esta investigación. Esta sugiere que con Kant comenzaría una vía de desvinculación de lo sublime con la naturaleza, adecuándose así a un proceso de cambios vertiginosos relacionados con la instauración de un modelo capitalista que subvierte elementos básicos de la estabilidad cognitiva y emocional del hombre, como son, por ejemplo, el tiempo, el espacio (real/virtual), la naturaleza, la ciudad, la ruina y la mente. Cuando Kant traslada lo sublime al plano intelectual, dejando en segundo plano el aspecto empírico desarrollado con anterioridad a él, está, en cierto modo, abriendo una brecha teórica que adelanta las posibilidades de lo sublime como un nódulo de pensamiento en donde sus principales componentes: *la infinitud* y *la ilimitación* (diferenciados posteriormente, en cuanto avance esta investigación), son posibles de asociar con el ya consolidado sistema económico y social llamado capitalismo global o neoliberalismo. Esto supone entender que lo sublime posee un potencial que trasciende los estudios estéticos (sin dejar nunca de ser un problema estético), pasando a ser un problema ideológico, ontológico, de sustancia y esencia (*Wesen*), de causa y de origen (*Ursprung*), lo que en definitiva ofrece, como ya se ha dicho, una gama de opciones para entender muchas de las

emergencias políticas, económicas y sociales del contexto presente.

Pensando en desarrollar e intentar llegar al centro de esta hipótesis, se han planteado un grupo de preguntas que demarcarán la ruta de navegación de la presente tesis doctoral. Estas se podrían resumir en tres cuestiones esenciales. Por lo pronto, la primera de ellas y la que nos entregó la estimulación necesaria para escribir sobre este tema, es la que intenta dilucidar cuáles son las principales vías de desarrollo de lo sublime después de Pseudo-Longino, Burke y Kant, dando por hecho que lo sublime no es un tema agotado, empolvado en los anaqueles de las bibliotecas. Luego, de manera concatenada a una primera intuición, nos preguntamos ¿de qué manera se reconfiguran pues las ideas de *infinitud* e *ilimitación*, elementos constitutivos de lo sublime “tradicional” o “romántico”, dentro de un contexto actual en donde se derruyen los límites sobre los que se habían fundado la estabilidad cognitiva, psicológica y emocional del hombre pre industrial? Para, finalmente, cerrar con una tercera duda a tratar de desvanecer: ¿hasta qué punto lo sublime otorga una respuesta certera a problemáticas ligadas intrínsecamente a un modelo capitalista y a un estatus cultural en plena definición, cuya complejidad innata nos obliga a replantearnos infatigablemente una serie de nociones pre delineadas por las estructuras que rigen el pensamiento occidental, como son la naturaleza, la ciudad y sus ruinas, o, más recientemente, la virtualidad del mundo?

Serán estas preguntas, de espinosa resolución y de quizás imposible taxatividad, las que guiarán el desarrollo de esta investigación y ayudarán a la calibración de la hipótesis, a sabiendas, según el conocimiento popular, que los pantanos son más profundos en la medida en que caminamos hacia el centro, y

que una vez que el barro acuoso nos llega a las rodillas, la ayuda necesariamente tiene que venir de otros. Esto bien lo sabe la filosofía.

METODOLOGÍA DE TRABAJO

Esta tesis doctoral, en tanto investigación teórica, se presenta, inicialmente, bajo los principios de una pesquisa de índole documental-bibliográfica. La primera parte, de hecho, obedece a la síntesis de lo existente en torno a lo sublime más “convencional”, revisando su valorización dentro de la estética, la retórica y sus principios generales. Desde la comparativa crítica de los distintos postulados se ofrecerá un panorama que mostrará el contexto histórico de lo sublime desde Pseudo-Longino a Kant, como los autores más relevantes, para luego en un pequeño apartado revisar otras aportaciones que constituyan también peldaños a la historia de esta idea.

Posteriormente, una vez conocido el sustrato del tema que nos convoca, y atendiendo a la dialéctica y a la mutabilidad de lo que nos rodea, el fenómeno de lo sublime será explorado en tres áreas concretas de lo que podríamos llamar, siguiendo a Javier Echeverría, “primer y segundo entorno”¹³: el arte de vanguardia, la proliferación de la industria y la maquinaria; y la naturaleza, buscando en este primer nódulo de desenvolvimiento post kantiano su persistencia. Esto además nos ayudará a entender la transición desde el siglo XIX al XX. Para ello se estudiarán y compararán a diferentes autores que desde la posmodernidad

¹³ Estas definiciones son repasadas con detalle en el apartado III.V *Metarrealidad sublime y Romanticismo tecnológico*.

han releído la problemática de lo sublime dentro de las sociedades occidentales contemporáneas y sus particularidades, extrayendo las principales resoluciones y aristas de interés.

En la última parte de la tesis volveremos sobre los pasos de lo sublime rescatando su esencia filosófica mediante la incursión y el análisis específico de lo infinito y lo ilimitado a través de la mirada de diferentes pensadores. Esto será el proemio teórico que soportará la idea de que el capitalismo es una ideología que desconoce el límite, y, que por ende, se adscribe a la idea de lo sublime, hipótesis medular de este trabajo. Para verificar este planteamiento se analizará, acudiendo al prisma fenomenológico, lo que sucede con las metrópolis desbordadas del mundo moderno, la afectación de la mente y su derrumbamiento psicoentrópico, para cerrar con la inversión de lo sublime en un hábitat nebuloso aún, cuya virtualidad (o metarrealidad), ilimitación e informidad, condensarían el último elemento del “capitalismo sublime”.

Desplegados todos estos factores se procederá a elaborar las conclusiones, intentando desatar los nudos epistémicos iniciales de esta tesis, respondiendo a las preguntas de investigación y a los objetivos propuestos.

PARTE I

**SOBRE EL ORIGEN Y CONFORMACIÓN
DE LA IDEA DE LO SUBLIME**

I.I DEL *HYPPOS* AL *LOGOS*

*...Una boca sublime al hombre dio y el cielo ver
le ordenó y a las estrellas levantar erguido su semblante.
Así, la que poco antes había sido ruda y sin imagen, la tierra se vistió de
las desconocidas figuras, transformada, de los hombres.*

Ovidio, *Metamorfosis*. 8 d.C

A partir de la evidencia teórica y discursiva disponible hoy en día, se puede constatar que hay una serie de elementos que constituyen máximas poco refutables en torno a lo sublime. El principal de ellos es el que reconoce que lo sublime posiblemente se eleva junto a lo bello como la teoría central y más sobresaliente desarrollada en el marco de la estética desde por lo menos el siglo XVIII en adelante, época en la que el Idealismo recoge este concepto¹⁴ para procesarlo y lanzarlo nuevamente al paisaje amplio de los estudios estéticos.

Indudablemente, tanto lo bello como lo sublime poseen la encomiable labor de haber modelado las distintas manifestaciones del gusto, del placer y el displacer a través de la historia. Una

¹⁴ Hablaremos de “concepto” pese a que Oyarzún, analizando el texto de Pseudo-Longino, se percata que en su texto “*no hay un concepto propiamente dicho de lo sublime*”, ni tampoco es reducible a tal. *Op. Cit.*, p. 17.

relevancia compartida hasta cierto punto, sobre todo a sabiendas que lo bello posee una particular preponderancia en la consignación de las ideas estéticas dominantes de la cultura occidental desde sus orígenes hasta bien avanzado el siglo de las luces. Justamente es allí cuando lo sublime brota como una fuerza ágil e inyectiva capaz de subvertir la hegemonía de la belleza en el terreno estético, apuntando a una ruptura sustancial en la carga moral de lo bello, aquella que suponía su filiación inexorable con *lo verdadero, lo puro y lo bueno*. Estos vínculos fueron en gran medida ofrecidos e impulsados como soluciones fácticas y poco contradichas por toda una tradición filosófica clásica (y posteriormente judeo-cristiana) que reivindica la belleza como la única posibilidad estética para acceder a una pulcritud moral y ética. Eugenio Trías nos muestra las raíces de esta contrariedad entre belleza y sublimidad: “*limitación y perfección era, para el griego, una ecuación incuestionable. Maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad eran sinónimos de ilimitación e infinitud.*”¹⁵

Tanto lo bello como lo sublime poseen un desarrollo propio en el pensamiento cultural occidental. Aunque muchas veces las trazas de este avance se conjuran de manera contigua, unidas por una red indisoluble que asegura su mutua coexistencia en el plano de las ideas estéticas, es un hecho que lo sublime sigue un curso y una reclamación histórica que discurre por aguas propias, enraizada en dos momentos bastantes precisos y álgidos de la historia: la Grecia clásica y Helenística y el siglo XVIII. Como resultado se aprecia una línea bien definida en cuanto a precursores, los cuales se pueden aglutinar en las reflexiones de tres autores importantes: Pseudo-Longino, Edmund Burke e Immanuel Kant.

¹⁵ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro* (Madrid: Ariel, 2006), p. 15.

Cada uno de estos pensadores representa una progresión objetiva en la epistemología del concepto, y en su conjunto sientan la base para todas las ulteriores interpretaciones. Es así que con el primero de ellos, Pseudo-Longino¹⁶, se inicia una ruta que emerge desde una curiosa vertiente: la retórica¹⁷. Es en el tratado atribuido a su autoría: *Sobre lo sublime* (obra original datada entre los siglos III a.C y I a.C.), en donde se verifica un interés primigenio de asociar esta idea, la *Hypsegoría*¹⁸, a una serie de connotaciones alejadas de la visión inteligible y sensible que se asomaría en el siglo XVIII, supeditándose más bien al discurso verbal, “*humanizante y civilizador*”¹⁹ como el médium privilegiado para acceder al *Hypsos*, entendido siempre como “*lo*

¹⁶ Cuya identidad y existencia nunca ha sido completamente esclarecida, como ya hemos mencionado en otro párrafo, y cuyo texto ni siquiera se sabe a ciencia cierta si tenía intenciones de publicarse al estar escrito de forma epistolar.

¹⁷ Establecemos con él, y su texto matriz, el inicio de la tradición de lo sublime. Sin embargo, al parecer previamente existían algunos escritos que trataban sobre el tema. Muestra de ello, es que bien comienza el tratado, Pseudo-Longino cita a un tal Cecilio (Cecilio de Caleacte, profesor de retórica siciliano de la época de Augusto). No existen mayores antecedentes sobre este supuesto libro en torno a lo sublime. De hecho sólo consideramos su existencia gracias a que Pseudo-Longino lo cita, aunque el tenor en que lo hace es, sin lugar a dudas, juzgador: “*Nos pareció que estaba muy por debajo del tema general y que se ocupaba muy poco de lo principal, sin prestar mucha utilidad a los lectores que es a lo que el escritor debe apuntar en primer lugar.*” Luego añade, en una crítica rapaz: “*Así, Cecilio se esfuerza en mostrar, a través de innumerables ejemplos, en qué consiste lo sublime, cómo si el lector no lo supiera, pero, no sé cómo, pasa por alto como innecesario el modo en que podríamos fomentar la propia naturaleza y hacerla progresar hasta un cierto grado de grandeza*” Pseudo-Longino, *De lo sublime* (Santiago: Metales pesados, 2007), p. 20. El hecho de decir “*como si el lector no lo supiera*”, nos hace pensar además que otros libros pudieron haber existido, haciendonos lamentar su desconocimiento. Pero, más importante todavía, la crítica de Pseudo-Longino trasluce el verdadero afán instructivo de su tratado.

¹⁸ Pseudo-Longino prioriza la utilización del sustantivo neutro *Hypsos* (altura) en relación con la simplicidad del discurso y la grandeza de la mente, aunque éste no sea el único término que pueda traducirse por sublime. Muchas veces, para referirse más que a la sobriedad, a la amplitud y majestuosidad del estilo, el anónimo griego emplea el adjetivo *megaloprepés* y toda una gama de términos compuestos provenientes del adjetivo *mégas* (grande): *megalégoría* (“grandeza de la palabra”), *megalophroisyne* (“grandeza de la mente”, “altura de los conceptos”), *megalophyés* y *megalophya* (“grandeza natural”, “genio”). Un elemento importante es cuando Pseudo-Longino asocia la idea de lo sublime (*Hypsos*) con la de profundidad (*Báthos*). Cf. Saint Girons, *Op. Cit.*, p. 100.

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

más alto, lo más elevado"²⁰. Este será un argumento capital en toda la tradición retórica de la antigüedad, porque, finalmente, el término sublime se esgrimirá muy usualmente como una adjetivación, un sinónimo de grave y de elevado, así como de vehemente y de terrible, sirviéndose de él para denominar cierto estilo oratorio con características definidas (estilo sublime o el más elevado de los estilos).²¹

Para Pseudo-Longino lo sublime es un fin, una cima y una manifestación de la excelencia del discurso, vía indispensable para alcanzar la inmortalidad y la permanencia en el tiempo de cualquier escritor o poeta que se precie de grandeza. En esta entrega de Pseudo-Longino, esta grandeza estará siempre soportada en una fascinante idea de fuerza y potencia evocada por las palabras y la capacidad técnica del orador.²²

Resulta interesante comprobar cómo estas dos condiciones, en primer lugar, gozan de ser factores que desde aquí en adelante estarán siempre presentes cuando hablemos de lo sublime. De este modo, veremos cómo en Edmund Burke, por ejemplo, estas disposiciones estarán supeditadas a la naturaleza, siendo para él

²⁰ En efecto, algunos autores sugieren que su tratado debiese ser traducido como *Sobre lo alto*. En torno a lo mismo, se dice también que "*la metáfora de elevación que da nombre a lo sublime (Hypsos, sublimis, das Erhabene) –o, en otra inteligencia del adjetivo sublimis, el tema de la transgresión del límite (limes)- habla de un movimiento, pues, de trascendencia, en el cual el orden de lo finito, particular y contingente tiende a ser negado y superado dialécticamente*". Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 13. Sobre las problemáticas lingüísticas e idiomáticas de lo sublime, se puede también consultar G. Husson, *Oikia* (París: La Sorbonne, 1983), y C. M. Calcante. *Genera dicendi e retórica del sublime* (Pisa-Roma: Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000). Existe también un estudio alemán recomendado por Aullón de Haro de Joseph Hans Kühn titulado *Hypsos. Eine Untersuchung zur Eitwicklungsgeschichte des Aufschwungsgedankens von Platon bis Poseidonios*. (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1942).

²¹ Este estilo pasará con el tiempo a constituirse en buena medida en una "*ciencia de lo literario*". Cf. Manfred Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike. Aristóteles – Horaz – Longin*. (Darmstad: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992), p. 185. Cit. en Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 13.

²² El término que en Pseudo-Longino resuelve las ideas de "grandeza, fuerza y elevación" es el de *tà hyperphyá*. *Ibíd.*, p. 19.

la fuerza y la sorpresa, o la irrupción de una cierta violencia capaz de subyugar el espíritu, lo que definirá a lo sublime. En Pseudo-Longino lo sublime posee también ese cariz irruptivo e inmovilizador²³, opuesto a la severidad inherente a la belleza calma y mármorea del pensamiento clásico²⁴. Para Pseudo-Longino lo sublime “*al irrumpir en el momento oportuno, despedaza todas las cosas como un rayo y muestra al punto la íntegra potencia del orador*”²⁵. Es así que lo sublime comienza a emerger como una alternativa antitética a una manera de entender la belleza en todos los planos del desarrollo humano, filtrando emociones contenidas en la estrecha formalidad de un goce estético sometido a la racionalidad contemplativa y a una suerte de métrica que gobierna el plano creativo occidental.

Este cambio comienza desde la palabra y su poder evocador de imágenes y sensaciones. Para Pseudo-Longino, la presencia de lo sublime en el discurso -que nunca olvidemos es su tema de interés- despunta siempre y cuando confluyan cinco fuentes bastantes definidas y cuyo fundamento en común se encuentra en la potencia expresiva “*sin la cual no se hace absolutamente nada*”²⁶. Son estas mismas fuentes las que a final de cuentas han conformado un fundamento dentro de la retórica, ensamblándose

²³ Es importante que en esta “irrupción”, o sea cual sea la emoción que provoque lo sublime, tenga una perduración en el tiempo: “*Cuando un hombre sensato y experto en literatura escucha muchas veces un pasaje que no dispone su alma a la grandeza ni deja en su pensamiento nada para meditar más allá de lo dicho, y cuando, después de haberlo examinado cuidadosamente, este disminuye en su valor, entonces no se trata de lo verdaderamente sublime, pues su efecto se agota en el momento de ser escuchado. Lo realmente grande es aquello que da mucho que pensar, a cuya fascinación es difícil, más bien imposible sustraerse, y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable*”. Pseudo-Longino, *Op. Cit.*, p. 31.

²⁴ Esto lo podemos inferir al leer su escrito con detenimiento. Oportunamente conviene decir también que de los tres autores que aquí estudiamos para comprender la contundencia epistemológica de lo sublime, Pseudo-Longino es el único que no se muestra interesado en trazar barreras categoriales entre lo sublime y lo bello, avocándose más bien a la especificidad de la idea en el discurso.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ *Ibid.*, p. 32.

una a la otra con la finalidad de alcanzar la elevación del estilo o el *Hypsos*, de tal manera que “*la causa de lo sublime sería la capacidad de elegir siempre los elementos más importantes y, reuniéndolos sucesivamente, formar como un solo cuerpo*”.²⁷

La primera de estas fuentes descrita por Pseudo-Longino, y a la que arroga mayor importancia, es la capacidad de concebir “grandes pensamientos”. Si bien Pseudo-Longino en su tratado no se explaya mayormente sobre este punto (pues deja entrever que lo ha hecho en otro texto sobre Jenofonte, actualmente extraviado), si podemos conjeturar que se refiere a una manera de índole práctica en la dirección del pensamiento y el discurso²⁸. Esto entendiendo que el período helenístico en el cual habría surgido la figura de Pseudo-Longino buscaría principalmente dejar atrás los aspectos metafísicos y especulativos clásicos, en pos de resarcir los profundos cambios históricos de la época mediante un cuasi exclusivo interés por los asuntos éticos. Como el eje filosófico del mundo helenístico está más bien puesto en temas prácticos cuyo aporte a la sociedad sean fácticos, suponemos que los “grandes pensamientos” están referidos a estos asuntos, y su valor es asignado en la medida en que contribuyan a establecer parámetros de seguridad, orden y entendimiento de los fenómenos acaecidos en la época. Esto adquiere interés cuando leemos más adelante: “*El verdadero orador no debe tener pensamientos mezquinos e innobles, pues no es posible que quien cultiva durante la vida entera ocupaciones y pensamientos*

²⁷ *Ibíd.*, p. 42.

²⁸ Pseudo-Longino adscribe a lo siguiente: “*La grandeza, dicen, es congénita y no sobreviene con la enseñanza; la única técnica para llegar a ella es por aptitud natural*”. *Ibíd.*, p. 22. Algunas traducciones reemplazan “grandeza” por “talento natural” o “genio”.



Heinrich Hoffman. *Ensayos de oratoria de Adolf Hitler*, 1925.
Fotografías publicadas en 1955.



Donald Trump. Partido Republicano. Imágenes de discursos
ofrecidos en la campaña presidencial en EE.UU, 2016.

pequeños y serviles pueda crear algo admirable y digno de fama inmortal."²⁹

Luego, el segundo elemento de relevancia es lo que él llama "*pasión vehemente y entusiástica*"³⁰. Esta vehemencia, signo evidente de la fuerza que acompañará a lo sublime en todos los tiempos, junto con la capacidad de elucubrar grandes ideas, son disposiciones que para Pseudo-Longino son innatas, congénitas, un prodigio ligado al carácter y a la esencia de cada espíritu. No obstante, las otras tres restantes son cualidades posibles de adquirir mediante la *techné*. En efecto, se asumen como resultado de un estudio y ensayos metódicos que permitirán argüir mediante complejas figuras retóricas (de pensamiento y de dicción)³¹, emplear una "*expresión noble*" (es decir, la elección de palabras exactas y una dicción metafórica y artística), y, finalmente, poder lograr una composición "*digna y elevada*"³². Esta última debiese entenderse como una especie de colofón que aúna todas las anteriores.

En la progresión de lo sublime, Pseudo-Longino también especula con una última vía para su acceso, ajena a las cinco fuentes ya mencionadas. Este camino es la "*imitación y emulación de los grandes poetas pretéritos*"³³. A través de esta alternativa, el orador sublime al imitar a los grandes literatos padece una suerte

²⁹ *Ibíd.*, p. 36.

³⁰ *Ibíd.*, p. 33.

³¹ Figuras como el *hipérbaton*, el *poliptoton*, la *perífrasis* y las *metáforas*, entre otras, refuerzan lo sublime, a la vez que este las respalda. Pero también advierte que se deben dar variaciones estratégicas según quién sea el auditor. Si es un rey, juez o tirano hay que cautelar el uso de estas figuras, pues a ninguno de estos les interesa ser persuadido por las palabras. Reglón seguido recomienda: "*lo sublime y la pasión ofrecen, pues, un antídoto y un auxilio asombroso contra la sospecha debida al empleo de figuras, y el artificio, rodeado de alguna manera por el esplendor de la belleza y la grandeza, queda oculto y se sustrae a toda sospecha: 'lo juro por los héroes de Maratón'. Pues, ¿cómo ha encubierto el orador la figura? Manifiestamente, por su mismo esplendor*" *Ibíd.*, pp. 60-61.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibíd.*, p. 49.

de entusiasmo, poseo por un arrebató de grandeza externa que lo lleva a consumirse en el genio ajeno y que lo eleva en una suprema sublimidad³⁴. Pseudo-Longino propone por tanto, que en la búsqueda de lo sublime realicemos un sencillo pero eficaz ejercicio de suplantación del pensamiento y la palabra: *“También es bueno que nosotros, cuando nos esforzamos por alcanzar la sublimidad y la grandeza de pensamiento, nos imaginemos en nuestras almas cómo habría dicho Homero, dado el caso, la misma cosa, cómo lo habría hecho sublime Platón o Demóstenes, o Tucídides en la historia”*³⁵. Asimismo, la utilización del hipérbatos por parte de los escritores, supone para Pseudo-Longino un acercamiento mimético de las obras a la naturaleza: *“Y es que el arte es perfecto cuando parece ser naturaleza, y la naturaleza, a su vez, alcanza su logro cuando encierra en sí imperceptiblemente el arte.”*³⁶

Otro de los aspectos interesantes definidos por Pseudo-Longino en torno a lo sublime es la comprobación de la necesaria presencia de un grado de patetismo para su realce (aunque remarca que *Hypsos* y *páthos* no son la misma cosa)³⁷. Así, Pseudo-Longino nos sugiere que *“ninguna expresión es tan*

³⁴ En este punto cita como ejemplo a Heródoto y Platón como grandes imitadores de Homero: *“¿Estuvo solo Heródoto al imitar a Homero? Antes de él estuvieron Estesícoro y Arquíloco, y más que todos ellos Platón, que trazó hacia sí mismo innumerables arroyos desde el manantial homérico”*. *Ibíd.*

³⁵ La admiración por estos autores en el tratado es demostrada profusamente. Por largos pasajes se encarga de analizarlos y ponerlos como majestuosos ejemplos. De Demóstenes llega a decir: *“Donde se expresa más profusamente el estilo sublime e intenso de Demóstenes es en las emociones terribles y vehementes y allí donde conviene conmover totalmente al auditor.”* *Ibíd.*, p. 51. Asimismo intenta imaginar cómo habrían escuchado aquellos lo que él escribe en su tratado, cómo habrían reaccionado.

³⁶ *Ibíd.*, p. 66.

³⁷ Según Pseudo-Longino, Cecilio se habría confundido creyendo que *“eran ambos una misma cosa y que se encontraban siempre unidos y poseían un origen común.”* Sobre esta confusión aclara: *“En efecto, se encuentran emociones alejadas de lo sublime y bajas, como, por ejemplo las lamentaciones, los dolores y los miedos; además, hay muchos momentos sublimes exentos de emoción...”* *Ibíd.*, p. 33.

*grande como la de la noble emoción cuando es debida*³⁸. Esta “noble emoción” -curiosa manera de referirse a lo patético- aparece siempre como un soplo de locura, un entusiasmo³⁹ que sacude el discurso y no tan sólo como una lamentación, dolor o miedo, tal y como se podría concebir al hablar de *páthos*⁴⁰; tal que, explica el anónimo, esta “noble emoción” “*exhala como bajo un raptó de locura un espíritu entusiástico y colma las palabras con la fuerza profética de Febo*”.⁴¹

Como se aprecia, con esta primera sistematización llevada a cabo por Pseudo-Longino se comienza a forjar una reivindicación de la universalidad de lo sublime. Esta “universalidad” se trataría de una universalidad “subjetiva” y por lo tanto estética, en el sentido kantiano, ya que se refiere a la relación de la representación no tanto con el objeto como con el sujeto⁴². Se produce así un primer despegue de lo sublime en relación a la belleza, pues Pseudo-Longino logra esbozar una teoría que impulsa a sacudirse del objeto como condicionante de la experiencia estética, focalizando su esfuerzo en conmover el espíritu, el campo mayor y más pleno de la subjetividad.

³⁸ Este es otro aspecto que crítica a Cecilio, pues según considera la ha pasado por alto. *Ibidem*.

³⁹ Recordemos que en Platón, el entusiasmo se debía a una especie de posesión divina provocada por la musa y que inspiraba al poeta en su creación. Cf., J. Calonge Ruiz, *Platón. Diálogos. Ion* (Madrid: Gredos, 1985). Otros aspectos de la relación entre Pseudo-Longino y Platón la revisamos en el capítulo *Anotaciones al margen: otras consideraciones históricas en torno a lo sublime*.

⁴⁰ Este punto resulta llamativo, pues con Burke comprobaremos que lo sublime si posee un grado de patetismo evidenciado directamente como un miedo o pavor. Este patetismo será también asido con fuerza por todo el movimiento romántico decimonónico. El *páthos* también tiene una poderosa connotación en tanto “*es el sentimiento del Ser que somos*”. Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 19.

⁴¹ Pseudo-Longino. *Op. Cit.*, p. 33.

⁴² Cf. Saint Girons, *Op. Cit.*, p. 50.

I.II LO SUBLIME Y LA EXPERIENCIA

*Mirad, hija mía, esta inmensidad
cuyos límites no se perciben.
¿No parece que el silencio nos da
una idea del infinito y de la eternidad?*

Eugène Sue. *Los Misterios de París*. II. 1842-1843

Como hemos visto, Pseudo-Longino es fiel a una tratativa de lo sublime propia de su época, cuya fuente mayor se encuentra en el lenguaje y en la manera de elaborar bastimentos cognitivos sumamente complejos, enrevesados a vista de los que, inmersos en la cotidianeidad de su uso, solemos obviar muchas veces el carácter escultórico de las palabras y su capacidad de producir belleza y sublimidad solamente mediante el correcto manejo de los énfasis y las reglas de la retórica, aquel arte que los griegos utilizaron con tanta soltura y grandeza.

Pero prosiguiendo con esta primera etapa revisionista, hay otro hombre que se hizo eco de un cierto ánimo de la época en la cual vivió y escribió (aquello que los alemanes llaman *Zeitgeist*) y cuya

aportación teórica a la idea de lo sublime es sin duda substancial, no sólo en cuanto sirve de primer apoyo a lo que dirá Kant sobre el tema, sino por su capacidad de llevar una situación netamente pedagógica y técnica (Pseudo-Longino) a una realidad empírica, simplificada (para algunos incluso ingenua), desarrollando una “estética de lo sublime” que logra conectar fielmente con el alma romántica y con una serie de iniciativas políticas, artísticas y sociales que legítimamente intentaron resarcir la valía del espíritu y de la experiencia por encima de la excesiva racionalización y anulación de las emociones en las que el modelo (pos)industrial funda sus paradigmas.

Cuando Edmund Burke, político, escritor e intelectual irlandés, escribe en 1756 su *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*⁴³, lo hace, como se ha mencionado, intentando trazar un camino que amplíe la sublimidad poética y literaria a la que se circunscribe Pseudo-Longino⁴⁴, estableciendo en primer lugar que la grandeza es una

⁴³ Para efectos de esta investigación se ha revisado la versión en inglés titulada *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful* y la versión castellana realizada por Juan de la Dehesa en 1807. No está demás volver a recordar que cuando Burke escribe sobre lo sublime, ya existía una tradición sobre este tema, sobre todo gracias a la traducción realizada por Nicolás Boileau, quien es el primero en traducir a una lengua moderna (el francés) el griego *Hypsos* por *le sublime*. Esto lo hace en el título de su traducción del tratado de Pseudo-Longino *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours* de 1674. Pero más cercano a Burke es la traducción del reverendo William Smith y su *On the Sublime*, publicado por primera vez en 1739. Las traducciones al inglés siempre presentaron inconvenientes. Autores como Georges M.A Grube prefirieron nombrar el tratado de Pseudo-Longino como *On Great Writing* (1957). El título *On the sublime*, generaba no pocos malentendidos, agravados por la existencia del tratado homónimo de Burke. Por último comentar también que este será el único momento en la vida del irlandés en donde tocará este tema. Su obra posterior será primordialmente sobre política y ética. Otra reconocida obra de su autoría será *Reflections on the Revolution in France*, publicada en 1790.

⁴⁴ Que el proceso de teorización de lo sublime tenga un lugar preferente en Inglaterra, se debería, según Valeriano Bozal, al peso de la tragedia shakespeariana y la poesía de Milton. Ambos ejemplos prepararían el camino para la lectura de *Sobre lo sublime*. Dicha predilección hizo que surgiese un grupo de *longinianos* en los primeros años del siglo XVIII, entre los que destacan John Dennis, Wordsworth y el obispo Lowth. Cf. prólogo de Valeriano

cualidad que podemos encontrar no solamente en la poesía, sino que también puede estar latente en la naturaleza, la arquitectura y las artes en general.

Dado que Burke es considerado derechamente un pensador anti-clásico⁴⁵ y un fiel representante del empirismo dieciochesco (o “empirismo insular” para ser justos con su origen irlandés y despercudir la vieja polémica con el racionalismo continental, del que Descartes era adalid)⁴⁶ su primera búsqueda de la verdad residirá en la *experientia*, motivada esta por el primero y más simple movimiento que descubrimos en el corazón humano: la curiosidad⁴⁷. A partir de la curiosidad -umbral de toda reflexión- se despliega un catálogo bastante extenso elaborado por Burke en torno a lo sublime, en donde su objetivo supremo es describirnos cada una de las causales del tema en cuestión.⁴⁸ Uno de estos

Bozal en Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (Madrid: Tecnos, 1985), p. 8.

⁴⁵ “Si el sello de todo pensamiento de orientación clásica es el privilegio de la forma como presencia consumada de lo que es, el modo en que el filósofo irlandés aborda las cualidades estéticas revela un claro distanciamiento de toda autonomía ontológica en que estas pudieran ser asentadas.” Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 54.

⁴⁶ La *Indagación* de Burke se muestra como el corolario de una importante corriente de pensamiento del mundo anglosajón que solía ligar los comportamientos y los juicios estéticos del sujeto a su situación psicológica y fisiológica, para desde ahí obtener claves que sirviesen para comprender la estructura de la naturaleza humana. En cualquier caso esto debía ser siempre observable, o, en último caso, inferible. Situemos en la misma posición a David Hume, Joseph Addison y Lord Kames. En la vereda opuesta se encuentran Shaftesbury y Hutcheson.

⁴⁷ Aquí cifra en los niños esa actitud tan particular y que con los años perdemos: “Vemos a los niños correr de una parte a otra por descubrir algo nuevo: cogen con gran vehemencia y con muy poca elección, todo lo que se les presenta: su atención se empeña en todas las cosas, porque todas son recomendables para ellos en aquella escena de la vida por el encanto de la novedad.” Burke, *Op. Cit.*, p. 83.

⁴⁸ En la obra original Burke ha añadido un “Discurso preliminar sobre el gusto”, lo que determina también la orientación de su escrito. Se cree que fue agregado no solamente para hacer frente a las objeciones que en su momento le pudieron haber sido realizadas, sino que para situar lo bello y lo sublime en los parámetros propios de la época, cuya obsesión por *el gusto* (*Taste*) es ampliamente consabida. De hecho, se siente atraído a cavilar una definición, pese a que no es el tema del texto y ni quizá sea necesario: “solo entiendo por la palabra gusto aquella facultad o facultades del entendimiento, que se mueven por las obras de la imaginación y las bellas artes, o que forman juicio

requerimientos se refiere precisamente a un aspecto que la estética tradicional solía suplir en aras de una obstinada búsqueda de belleza, y es la apertura hacia cierto “displacer” provocado por el agobio y puesta *in extremis* de todos los sentidos, elementos que evidentemente la belleza intenta equilibrar mediante sus recursos más demandantes, como son el equilibrio, la armonía o la simetría.

Efectivamente, para Burke el acceso a lo sublime se alcanza mediante lo que podríamos denominar como un necesario e intencional ejercicio de “masoquismo sensorial”, en donde el dolor no está desprovisto de placer ni el placer cunde por la privación completa de dolor⁴⁹, tal como lo sugiere al inicio de su obra:

Todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de los objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir.⁵⁰

de ellas. Creo que esta es la idea más general que puede darse de esta palabra.” *Ibíd.*, p. 65.

⁴⁹ Pena y dolor son usados indistintamente en varios pasajes del libro: “Muchos son de opinión que la pena precisamente nace de la remoción de algún placer, y el placer al contrario de la cesación o disminución de alguna pena. Por mi parte me inclino a pensar que tanto el placer como la pena, en su modo de mover más simple y natural, son de una naturaleza positiva, y enteramente independientes.” *Ibíd.*, p. 84. Sobre el placer, Burke resume su postura en tres puntos sumamente claros: “1º que hay placeres y penas de naturaleza positiva e independiente: 2º que el sentimiento que resulta de la cesación o disminución de la pena no tiene bastante semejanza con el placer positivo para considerarle como de igual naturaleza, o para que merezca el mismo nombre: 3º que la remoción o calificación del placer, no se asemeja a la pena positiva”. *Ibíd.*, p. 88.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 92.

Este “masoquismo sensorial” de Burke se aprecia también en el hecho de que el peligro o temor deben ser, a su juicio, dosificados, o a lo menos mantenidos en una razonable concordia. Su deleite (*delight*)⁵¹ estriba precisamente en el mantenimiento de una distancia: “*Cuando la pena o el peligro están demasiados próximos, son incapaces de causar algún deleite, y son terribles simplemente, pero a ciertas distancias y con ciertas modificaciones, pueden ser y son deleitosos...*”⁵²

Lo sublime es un elemento estético que debe darse en el límite. Es un ejercicio de entrega sensorial hacia fuerzas superiores⁵³. En el caso de Burke esta fuerza superior es la naturaleza, principal elemento capaz de forzar un detenimiento del ánimo y de la capacidad de control del cuerpo y del alma. Burke entrega así a la naturaleza un talante contrapuesto al de la ciudad⁵⁴, cuyo impulso, como analizaremos más adelante, fluye, aunque no siempre con éxito, hacia un control imperioso de todos sus componentes.

⁵¹ Para Burke el deleite o *delight* es un “*placer relativo*” y lo diferencia del mero placer: “*Así como hago uso de la palabra deleite para expresar la sensación que acompaña a la remoción de la pena o del peligro; así también cuando hable de placer, le llamaré ‘placer’ simplemente.*” *Ibid.*, p. 89.

⁵² *Ibid.*, p. 93.

⁵³ He de precisar, que otra interpretación, no opuesta a lo que aquí hemos señalado, atribuye a Burke una reescritura de la teoría aristotélica de la tragedia, buscando en lo sublime una explicación a la catarsis. Cf. Fernando Castro Flórez, *Las sombras de lo sublime* (Cultural, 12 de 01: 53., 2008). Por otro lado, Sixto Castro propone que en Kant, lo sublime sería nivelable con lo dionisiaco, en tanto es “*la abrumadora, sobrecogedora y elevadora experiencia de las cosas que exceden la aprehensión racional*” Sixto Castro, *En teoría, es arte: una introducción a la estética* (Salamanca: San Esteban, 2005), p. 246.

⁵⁴ Pese a que Burke nunca enuncia la ciudad, si podemos extrapolar esta vinculación a las secciones IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI y XVII de la 1^o parte, en donde analiza la cuestión sublime, el placer y el displacer, en función de la sociedad y las relaciones humanas que allí se generan. Allí divaga entre asuntos como la simpatía, los efectos de la tragedia, la imitación a los otros y la ambición excesiva, punto que suma a la idea de llevar los principios de la sublimidad al capitalismo: “*Dios, para precaver esto, ha puesto en el hombre un sentimiento de ambición, y una satisfacción que resulta de contemplarse superior a los demás en alguna cosa que se tenga por apreciable entre ellos.*” Burke, *Op. Cit.*, p. 104.

Para el pensador irlandés lo sublime genera en nosotros un primer estadio de sensaciones: el *asombro*, que no es otra cosa que aquel estado del alma “*en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror*”⁵⁵. En su más alto grado, el efecto de lo sublime consiste en el “asombro”, mientras que los efectos inferiores son la “*admiración*”, la “*reverencia*” y el “*respeto*”. Este asombro, bajo el esquema burkeano, es entendido como una especie de colapso y congelamiento de las capacidades que conforman un estado biológico y social del ser humano, conformado básicamente por el control de las emociones e impulsos básicos. De este modo, en este detenimiento con visos de colapso, queda la mente “*tan llena de su objeto que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe.*” He aquí la fuerza máxima de lo sublime, pues lejos de ser producido por el razonamiento “*...nos anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible.*”⁵⁶

Es importante mencionar que para Burke muchas veces el *asombro* o el *terror* se muestran como conceptos afines, posibles de usar análogamente. Para esto se basa en el hecho de que en distintas lenguas se utiliza la misma palabra para sindicar el asombro, la admiración y el terror. El *stupeo* de los romanos, por ejemplo, denota, según Burke, un estado de ánimo “asombrado”, tan efectivo para hablar de un simple temor o del asombro, o bien, como comenta seguidamente: “*la palabra attonitus (atónito) es igualmente expresiva del enlace de estas ideas, y la palabra francesa etonnement, y las inglesas astonishment y amazement indican con igual claridad la conexión de las emociones que acompañan al temor y la admiración*”.⁵⁷

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 110.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 42.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 112.

Mediante lo terrorífico, el asombro y el “amargo placer” detonados por ellos, se accede a un estadio distinto de sensaciones que transan precisamente un aspecto fundamental de la *aisthesis*, marcando una diferencia radical entre lo sublime y la belleza, cuya caracterización histórica nos remite a un placer explícitamente positivo. Esta implicación de lo sublime con lo terrible o con todo lo que causa horror es central en la reflexión burkeana, estableciéndose una correlación entre el dolor, el horror y el paradójico goce que estos provocan.

Con cierta seguridad podemos decir que para Burke lo sublime es un asunto asociado a exploraciones que tienen que ver con una puesta al límite de los sentidos y una disipación de nuestro *Ser* frente a las consecuencias de experimentar con ellos⁵⁸. Es en esto que Burke sustenta toda su demarcación teórica en relación a las causas que provocarían la aparición de lo sublime. Todas estas detonantes de lo sublime tienen que ver con privaciones y sobredimensionamientos de diversas cuestiones. La obscuridad por ejemplo, es para Burke un elemento absolutamente necesario para hacer “terrible” (y por ende sublime) alguna cosa. Para convencernos de esto nos recuerda el grado en que la noche acrecienta nuestros miedos más primitivos⁵⁹. Asimismo, según observa, es usual que los gobiernos despóticos mantengan a sus gobernantes alejados de la mirada pública, escondidos, o cómo la ocultación del ídolo en la penumbra o la parte más oscura del tempo es un hecho común en muchas religiones, y sus actos litúrgicos se condicen con esto: “*Con el mismo designio*

⁵⁸ Lyotard hace notar un quiebre importante con Pseudo-Longino consistente en que: “*para Burke, lo sublime ya no es cuestión de elevación, sino de intensificación*”. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (Buenos Aires: Manantial, 1998), p.104.

⁵⁹ “*Cualquiera se hará cargo de esto, si considera cuanto aumenta la noche nuestro temor en todos los casos de peligro, y cuanto impresión hacen las nociones de fantasmas y duendes, de que nadie puede formar a estos cuentos populares.*” Burke, *Op. Cit.*, p. 112.

celebraban también los Druidas todas sus ceremonias en el seno de los bosques más oscuros, a la sombra de las más viejas y más copadas encinas”⁶⁰. También la literatura se ha servido de la *sublime oscuridad* para realzar las cosas terribles, como lo hiciese Milton en *The other shape* (citado por Burke) o, en general, toda la “literatura gótica” o “literatura de cementerio”⁶¹, tan de gusto de los románticos. Huelga decir que la oscuridad es abrazada por Burke dentro de las privaciones generales, a su parecer todas terribles: la vacuidad, la oscuridad, la soledad y el silencio.

Edmund Burke pareciese sentir una especial predisposición a buscar en la grandeza de dimensiones y en la infinidad un ingreso a lo sublime. Aquí se detiene en diferenciar tres constituyentes posibles de atender al hablar de vastedad: longitud, altura y profundidad, siendo a su entender la longitud la menos sublime: “Cien varas de tierra llana nunca producirán el efecto que una torre de cien varas de alto, o una roca o montaña de la misma altura”⁶². Sobre la infinidad refiere que es “otra fuente de lo sublime, sino pertenece más bien a la última”⁶³, siendo plenamente posible dirimir entre una “infinidad natural” y un “infinito artificial”.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ La obra fundadora de la literatura gótica habría sido *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole (1765). Otras obras claves de esta corriente son *Los misterios de Adolfo* (1794), de Ann Radcliffe, *El monje*, de Matthew Lewis, publicada en 1796 y *Melmoth el errabundo* (1820), de Charles Robert Maturin.

⁶² *Ibid.*, p. 133.

⁶³ *Ibid.*, p. 134.



J. M. W. Turner. *Tormenta de nieve. Barco de vapor fuera del puerto.*
Exhibida en 1842. Óleo sobre tela. TATE Gallery, Londres.

En tanto la fuerza y el poder (ya sea en la naturaleza como en una construcción humana o divina), son también imponderables a la hora de hablar de lo sublime. Es por ello que en defensa de su argumento, Burke no duda en citar desde el poder y fuerza de algunos *animales sublimes* hasta fragmentos de la Biblia (a entender nuestro el más aterrador y sublime de los libros)⁶⁴ en donde la voz y presencia atronadora de Dios se manifiesta con estas inconfundibles características, dibujando imágenes terribles: “*La tierra tembló, dice el salmista, y los cielos lloraron al aparecer el Señor*” o bien cuando dice “*Tiembla la tierra en la presencia del Señor: en la presencia del dios de Jacob, que convirtió la roca en un estanque de aguas, y el pedernal en un manantial.*”⁶⁵

⁶⁴ *Primus in orbe Deos fecit timor, o lo primero que Dios creo en el mundo fue el temor.*

⁶⁵ Burke descubre en lo sublime un aspecto sumamente recurrente en los estudios antropológicos encargados de analizar el origen de las religiones: “*La verdadera religión tiene, y es menester que tenga, tanta mezcla de saludable temor, y que las falsas por lo general no tengan otro apoyo.*” *Ibid.*, p. 131. Por otro lado, son muchos los investigadores de la veta bíblica de lo sublime que sostienen que este libro posee una indisputable superioridad dentro de este ámbito.

Otras fuentes citadas por Burke como generadoras de lo sublime son la *Dificultad* (“cuando una obra parece haber requerido una fuerza y un trabajo inmensos para llevarse a cabo, la idea es grande”)⁶⁶, y la *Magnificencia* (“una gran profusión de cosas, que son espléndidas o válidas en sí mismas, es magnífica”). Sobre este último punto, Burke vuelve a retomar su perfil práctico para recordarnos cómo el cielo estrellado es tal vez la mejor muestra de magnificencia, probablemente a causa de su número y “*confuso desorden*”, cuya consecuencia inmediata es una sensación de infinitud.⁶⁷

Bien es sabido que hay muchos aspectos en el que el arte no puede imitar a la naturaleza, quedando sólo en una tentativa devenida en frustración, como sucedería en el caso de que se quisiese pintar o emular la infinitud y magnificencia del cielo estrellado. Pues bien, Burke aclara que esta magnificencia es eventualmente posible únicamente en la naturaleza y no en una obra de arte, porque “*debe tenerse presente que si con el desorden no puede lograrse que parezcan infinitas, resultará el desorden, pero sin magnificencia.*”⁶⁸

Dentro del panorama estético más clásico, es innegable que el estudio de la luz y los colores ocupan un dilatado territorio, recurrentemente inclinado hacia el tecnicismo más puro y duro, cercano muchas veces a la física y la ciencia óptica (Newton),

⁶⁶ “*Stonehenge no tiene cosa alguna admirable ni en su disposición, ni en sus adornos; pero aquellas abultadas y toscas masas de piedra puestas en alzado, y amontonadas unas sobre otras, hacen que el ánimo se detenga sobre la inmensa fuerza necesaria para una obra tal. Aún la tosquedad de la obra aumenta esta causa de grandiosidad, pues excluye la idea de que está artificialmente dispuesta; porque la habilidad del artista produce un efecto de otra especie, que es muy diverso de este.*” *Ibíd.*, p. 140.

⁶⁷ “*El estrellado cielo, aunque le vemos tantas veces, nunca deja de excitar una idea de grandiosidad. Esto no puede atribuirse a alguna cosa que haya en las mismas estrellas, si se considera cada una por sí: su grande número es seguramente la causa.*” *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 141.

más que en poner atención a las cualidades sensitivas provocadas por los matices y la luz⁶⁹. Resulta llamativo por tanto, que Burke sea tal vez uno de los primeros intelectuales en buscar un refugio en lo simbólico o en la psicología a este problema⁷⁰. Ya vimos como el irlandés proponía a la oscuridad como un elemento intrínseco a lo sublime. Pero también lo hace referente a la luz y los colores, aunque, como él plantea, “*de cualquier manera, la oscuridad tendría más potencialidad de producir ideas sublimes que la luz*”. Esto se debería a que “*la luz es una cosa demasiado común para que por sí sola haga una fuerte impresión en el ánimo; y nada puede ser sublime sin hacer una fuerte impresión*”⁷¹. No obstante, solamente una luz como la del sol o la del rayo serán capaces de producir una sensación de sublimidad por sí mismas, subyugando el sentido de la vista.⁷²

Sobre el color, Burke advierte que ciertas tonalidades son más favorables a la hora de experimentar lo sublime, recomendando colores “*tristes y oscuros*” como el negro o el marrón, rechazando los chillones y alegres como el blanco, verde, amarillos, azules, rojo pálido, violeta, etc.⁷³ Para enfatizar más aún dice: “*Una montaña inmensa cubierta con un césped verde resplandeciente no se puede comparar en este aspecto con una oscura y lóbrega; un cielo nublado es más grandioso que uno azul; y la noche es más sublime y solemne que el día*”.⁷⁴

Finalmente, Burke indica que la vista no es el único órgano de la sensación por el cual puede producirse una “*pasión sublime*” y

⁶⁹ Esto encajaría perfectamente en lo que más modernamente se ha llamado “psicología del color”.

⁷⁰ Inclusive antes que Goethe y su *Zur Farbenlehre*.

⁷¹ *Ibid.*, p. 143.

⁷² Esto se lograría gracias a su fusión con otras condicionantes tratadas con anterioridad, como son la fuerza y el poder.

⁷³ Exceptúa eso si el “*bermejo*”, “*que es alegre*”. *Ibid.*, p. 146.

⁷⁴ *Ibidem*.

rescata el enorme poder de los sonidos y el ruido para ello⁷⁵. El ruido susceptible de producir lo sublime lo encontraríamos en las grandes cataratas, en las tormentas o en los truenos, e inclusive en los sonidos que imitan voces naturales e inarticuladas de los hombres o de cualquier animal que sientan el dolor o un daño. Un efecto similar tendría el griterío de multitudes o el ruido de la artillería. El principio brusco o el cese brusco de un sonido también tendrían el mismo poder, ya que *“...en todo lo que es repentino e inesperado, somos susceptibles de sobresalto; tenemos una percepción del peligro, y nuestra naturaleza nos impulsa a ponernos a resguardo de él...”*.⁷⁶

En último lugar, y dentro de esta revisión sensitiva de las fuentes de lo sublime, Burke también rescata como una fuente de su origen, aunque en menor grado, los olores y gustos, especialmente los hedores penetrantes e intolerables. Y, respecto al tacto, solamente se remite a la idea de dolor corporal: *“...en todos los modos y grados de trabajo, dolor, angustia, tormento, es productora de lo sublime; y no hay nada más en este sentido que pueda producirlo.”*⁷⁷

No obstante, y sin querer restar relevancia a las aportaciones de Pseudo-Longino y Edmund Burke, que como se ha visto son los soportes de esta teoría, será con Kant (y en general con el Idealismo alemán y sus respectivas pluralidades)⁷⁸ que lo sublime (*das Erhabene*) adquiera un grado de solidez mayor y se focalice en torno a concepciones que encajan con parámetros de lo que

⁷⁵ “Un ruido excesivo, por sí solo, basta para vencer al alma, suspender su acción y llenarla de terror.” *Ibíd.*, p. 147.

⁷⁶ *Ibíd.*

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 156.

⁷⁸ Cabe distinguir el Idealismo trascendental de Kant, fundador de esta corriente de pensamiento en Alemania, del Idealismo posterior y su tres flujos principales: el Idealismo subjetivo de Fichte, el Idealismo objetivo de Schelling y el Idealismo absoluto de Hegel.

hoy se podría denominar una “estética moderna”, cuyas posibilidades se abren al entendimiento de fenómenos inclusive contemporáneos, transformándose en un concepto que suscita nuevas reacciones ante la preeminencia de lo intelectual por sobre la experiencia y los sentidos.

I.III LO SUBLIME KANTIANO

La palabra «infinito» carece de sentido, si no es como expresión de la capacidad de nuestro espíritu para añadir sin fin.

Frederic Engels.

Immanuel Kant fue durante toda su carrera no solamente un eminente filósofo, sino que, a diferencia de otros intelectuales de su época, notó en la docencia un ejercicio necesario para construir y fortalecer su propia mirada ante las cuestiones que excitaban su mente. Fruto de ello es que desde mediados del siglo XVIII asumiera cátedras en materias tan heterogéneas como lo pueden ser la Matemática, la Física, la Geografía Física, la Metafísica, Lógica y Ética, merodeando diestramente entre asuntos científicos y humanistas. Así lo explica Herder, cuando testimonia sobre él: *“La historia del hombre, de los pueblos y de la naturaleza, la ciencia natural, la matemática y la experiencia: tales eran las fuentes con que este filósofo animaba a sus lecciones y*

su trato. Nada digno de ser conocido le era indiferente..."⁷⁹. Empero, es interesante constatar que los asuntos estéticos nunca fueron parte del recorrido académico de Kant (jamás tuvo a su cargo una cátedra de estética por ejemplo)⁸⁰ y a juicio de algunos ni siquiera fueron hitos de su filosofía.

Por los mismos años en que el filósofo alemán se encontraba en una etapa intensamente prolífica, en Alemania en particular y Europa en general, aparecían múltiples escritos y se sucedían acaloradas discusiones sobre las *ciencias bellas* (*Schönen Wissenschaften*) y su abanico de aristas: el gusto, el genio, el sentimiento, lo que haría aún más extraña su aparente reticencia. Alexander Baumgarten, por ejemplo, quien fuera probablemente el autor más importante en esa época en temas estéticos, publicaba en 1750 su *Aesthetica*, monopolizando las discusiones universitarias. Sulzer, a su vez, divulgaba su *Investigación sobre el origen de los sentimientos agradables y desagradables* (1753-54), Mendelssohn hacía lo propio en 1757 con *Sobre los principios de las bellas artes y las bellas ciencias* y en 1758 con *Consideraciones sobre lo sublime y lo ingenuo en las bellas ciencias*. Poco después sería Lessing quien golpearía el timón con su *Laocoonte* (1766) y sus *Teorías dramáticas* (1767-69).

Kant, conocedor y casi seguro lector de estas publicaciones, siempre mantuvo cierta distancia, o por lo menos no escribió con toda la profusión que se esperaría de alguien interesado en determinados contenidos (lo que evidentemente no merma la influencia ejercida por esos pocos textos escritos). Es por ello que hay autores que han llegado a cuestionar y subvalorar sobre todo

⁷⁹ Cit. en Ernst Cassirer, *Kant, vida y doctrina* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 105. La fuente original citada es el libro de Herder *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1793), carta 79.

⁸⁰ Se sabe que lo más próximo que estuvo de las artes fue cuando le ofrecieron la cátedra de *Arte poética* (*Dichtkunst*) en Albertina, la cual rechazó.

la primera obra en donde Kant se aproxima a la estética y a lo sublime: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (publicado en Königsberg el año 1764)⁸¹. Menéndez Pelayo osadamente expone que estas “*ligeras observaciones*” son tan opuestas a la profundidad de Kant que “*al no llevar su nombre y estar bien probada su autenticidad, costaría trabajo atribuírselas, ni por el estilo, que es mucho más ameno y fácil que el de sus obras posteriores...ni por las ideas.*”⁸²

Es precisamente en ese cuestionado texto donde Kant nos entrega los primeros bosquejos sobre el asunto que nos interesa, los que posteriormente serán revisados y profundizados en un capítulo de su *Crítica del juicio* (1790) el cual lleva por nombre “*Analítica de lo sublime*”, en donde se acusa una indiscutible madurez intelectual, sobre todo si ponemos en balance ambos escritos y comparamos tanto el fondo como el modo. Prueba de ello, es que sobre la curiosa redacción de Kant en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* se ha dicho también, y manteniendo una dosis de sorna, que es un ensayo a la manera de una “*filosofía popular*”⁸³. Por otra parte Vorländer, agradeciendo la simpleza poco usual de Kant en este libro, dirá:

⁸¹ Desde 1760 se produce en Kant un giro en sus intereses y preocupaciones, modificando (sino mejorando) su estilo literario. Se encontraba también en este tiempo muy imbuido en los textos que le llegaban desde Francia y Reino Unido. Hasta ese entonces, sus obras publicadas habían sido fundamentalmente de *ciencias de la naturaleza*, exceptuando la *Nova Dilucidatio* metafísica de 1755. Cf. Jiménez Moreno en Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (Madrid: Alianza, 1990), p. 8. Herder mismo lo señala: “*Con el mismo espíritu que sometía a pruebas los escritos de Leibniz, de Baumgarten, de Crusius, de Hume, y que seguía las leyes naturales de Kepler, de Newton y de los físicos, acogió también los escritos de Rousseau que aparecieron entonces, su Emilio y Eloísa, así como todo descubrimiento de la naturaleza que llegaba a su conocimiento; los dignificaba y los retomaba de continuo para un conocimiento imparcial de la naturaleza y del valor moral del hombre*”. *Ibidem*.

⁸² M, Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas. Antología general* (Madrid: B.A.C., 1956), p. 1175.

⁸³ L.W Beck, *Early German Philosophy* (Massachusetts: Harvard University Press, 1969), p. 432.

Ninguno de los grandes escritos lo está en frases tan cortas y fáciles de entender para todos, con tanto ingenio, serenidad, humor y conocimiento práctico de los hombres. No es propiamente de contenido estético, como pudiera sospecharse por su título, sino más bien moral-psicológico y antropológico.⁸⁴

En *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*⁸⁵, obra *precrítica*, Kant no dudará en anexarse a muchos de los postulados de Edmund Burke⁸⁶; y lo hará por el camino que intenta comunicar lo sublime a través de lo vivencial, declarando en los primeros momentos del libro que mirará “*con ojos de un observador, antes que con los de filósofo*”⁸⁷. Esta manera de afrontar lo sublime sugiere para algunos que este texto debiese entenderse y valorarse en tanto sigue una línea trazada por Burke⁸⁸, por lo que su valor radica en ser un “*estudio empírico del sentimiento en sus manifestaciones con respecto a lo bello y a lo sublime*”, pudiendo igualmente ser sopesado como un “*tratado del gusto*”⁸⁹. No obstante, las naturales diferencias entre ambos autores no tardarán en asomarse. La principal de ellas, será una atención preferente en Kant a inculcar una valoración moral a estos sentimientos (*Gefühl*), lo que denota algo que muchos

⁸⁴ Karl Vorländer, *Immanuel Kant Leben* (Leipzig: Felix Meiner, 1911), p. 69.

⁸⁵ Otro dato no menor de esta obra, es que fue escrita en 1763, durante las vacaciones en la casa de campo que el alemán tenía en unos silenciosos y espesos bosques no muy lejos de Königsberg.

⁸⁶ Lo que no evitará que en algún momento califique, no sabemos en qué disposición anímica, de “fisiológica” la obra del irlandés,

⁸⁷ Kant, *Op. Cit.*, p. 29.

⁸⁸ Cabe mencionar que Kant evidentemente conocía y valoraba la obra de Edmund Burke, hecho que nunca esconde, considerándolo como el “*más eminente*” de los autores que tratan de la sublimidad *Cf.* Burke, *Op. Cit.*, p. 31. Efectivamente, la evidencia textual nos muestra que Kant menciona al menos dos veces a Burke en los escritos dedicados a cuestiones estéticas. Lo hace tanto en la primera versión de la “*Introducción*” a la *Crítica del Juicio* como en el “*Comentario general sobre la exposición de los juicios reflexionantes estéticos*” de la misma *Crítica*. Además, aunque no es declarado tácitamente, existe certeza que las *Observaciones* de Kant fueron en respuesta a las *Indagaciones* de Burke. Sobre Pseudo-Longino no se pronuncia.

⁸⁹ *Cf.* Jiménez Moreno, en Kant, *Op. Cit.*, p. 11.

investigadores del pensador de Königsberg han dicho, y es la influencia de la corriente moral inglesa y sobre todo de Rousseau. Cassirer, autor de *Kant, vida y doctrina*⁹⁰ reconoce esta influencia en cuanto *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* como *Los sueños de un visionario* (1766) son obras que resuellan un estilo muy similar al que Rousseau trajo a la literatura filosófica. Este influjo de Rousseau es fácilmente determinable cuando, por ejemplo, Kant dice en algún momento de sus *Observaciones*: “Sólo es sublime la virtud verdadera”⁹¹. Mientras que en sus *Bemerkungen* afirma directamente, y ya para eliminar cualquier incertidumbre: “Yo siento toda la sed por el conocimiento y la inquietud desasosegada por conocer siempre más, así como también el contenido que hay en todo progreso. Algún tiempo creí yo que todo esto podía constituir el honor de la humanidad y despreciaba a la plebe que no sabe. Pero Rousseau me ha traído a lo que es recto.”⁹²; una clara declaración de principios.

Cabe mencionar ante lo dicho que, además, en todo este escrito Kant se esforzará en hacer constantes reflexiones de carácter psicológico e inclusive antropológico, indagando en el comportamiento y buscando situaciones en las cuales lo sublime actúe como un signo ético-moral, en lo que es otra apuesta distinta a la de Edmund Burke.

Tras una primera lectura a esta obra temprana de Kant, nos daremos cuenta inmediatamente que si hay algo significativo en el pensamiento de este filósofo sobre el tema de lo sublime, es el esparcimiento, a veces directo, a veces sobrentendido, de una idea que despuntará tanto aquí como en su *Crítica del juicio*. Esta

⁹⁰ Cassirer, *Op. Cit.*, pp. 109-110.

⁹¹ Kant, *Op. Cit.*, p. 44.

⁹² *Ibid.*, p. 9.

idea supone una especie de internalización del fenómeno de lo sublime, estableciendo su existencia fuera de los objetos y situándola en el sujeto, en un acto que trasluce muchas de las bases del Idealismo alemán. Mientras que Burke expone que una montaña o el mar son sublimes, Kant dirá lo siguiente:

Las diversas sensaciones de agrado o desagrado no se sustentan tanto en la disposición de las cosas externas que las suscitan, cuanto en el sentimiento de cada hombre para ser por ellas afectado de placer o displacer.⁹³

En lo práctico, esto se explicaría o tendría justificación en la certeza de que lo para lo que algunos resulta placentero, para otros puede ser repulsivo o desagradable, dependiendo de la substancia cultural, de la personalidad o del talante de cada persona. En cualquiera de los casos habría que estar predispuesto sensitivamente a ello, abierto a experimentar el “*sentimiento de lo sublime o el sentimiento de lo bello*”.⁹⁴

No obstante esta diferenciación, Kant no duda en recurrir a elementos que son de autoría de Burke, a ratos asemejándose bastante en su percepción de lo sublime, transando incluso el aspecto externo recién aludido e incurriendo a veces en notorias contradicciones que lo hacen recaer en las mismas asociaciones

⁹³ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁴ En una cuartilla anterior Kant señala una situación que en un primer momento puede parecer confusa. Habla, pues, de un sentimiento de especie “*más delicada*”, que se diferencia de otros sentimientos más pedestres por el hecho de que se puede disfrutar por más tiempo “*sin saciarse ni agotarse*”. Continúa luego: “*el sentimiento más delicado, que ahora queremos considerar, es particularmente de dos especies: el sentimiento de lo sublime y el de lo bello.*” *Ibid.*, pp. 31-32. Como el lector se podrá percatar, aquí los estrecha a ambos bajo el título de un sólo sentir, cual es un “*sentimiento de especie más delicada*”, mientras que en los párrafos siguientes los separa insistentemente en sentimientos de naturaleza distinta.

que realizaba el erudito irlandés al hablar de lo sublime, citando hasta los mismos ejemplos, como se aprecia en este extracto en donde al igual que Burke reseña la obra de Milton.⁹⁵

La vista de una montaña, cuyas cimas nevadas se yerguen por encima de las nubes, la descripción de una tormenta enfurecida, o la descripción del imperio infernal que hace Milton suscitan complacencia, pero con horror.⁹⁶

Kant, como se ha señalado, intenta en este primer ensayo establecer un perfil psicológico en torno a lo sublime. Efectivamente, expone en reiteradas ocasiones que hay temperamentos más dados al “*sentimiento de lo sublime*”, los cuales son atraídos por algunos elementos de la naturaleza hacia rincones oscuros de la emoción, provocando sensaciones de “*suprema amistad, de desprecio del mundo, de eternidad*”⁹⁷, mientras que el sentimiento de lo bello infundiría en otros “*afanes de actividad y un sentimiento de regocijo*”. Incluso, según Kant, existe un elemento fisonómico bastantes esclarecedor a la hora de experimentar ambas sensaciones, pues mientras que el semblante del hombre que se encuentra en pleno trance sublime es “*serio, a veces rígido y asombrado*”, el de quien flota por el bello sentir declarará con la mirada una “*esplendorosa serenidad*” además de delatarse por ciertos “*rasgos de la sonrisa y muchas veces por un claro regocijo*.”⁹⁸

⁹⁵ Estas inconsistencias se deben principalmente al poco afianzamiento de las convicciones estéticas que tendría Kant en esta etapa de su vida.

⁹⁶ Contrariamente, “*la descripción del Elíseo o el relato de Homero sobre el cinturón de Venus originan también una sensación apacible, pero que es alegre o risueña.*” *Ibíd.*, p. 29.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 32.

⁹⁸ *Ibíd.* Es importante aclarar que muy probablemente cuando Kant y otros autores coetáneos utilizaban el término “sentimiento”, en realidad se referían a lo que estudiosos actuales de psicología llaman “sensación” o “sensibilidad”, pues hasta el siglo XIX se desconocía totalmente la distinción entre

Esta primera disensión psicológica entre la belleza y la sublimidad dejará huella especialmente entre los románticos. Tanto en literatura (Novalis, Hölderlin) como en la pintura del siglo XIX (Caspar David Friedrich, Caspar Wolf) se advertirá la presencia de este nimbo nostálgico que bordea todo lo relacionado a lo sublime, llegando hasta a hablarse de un “paisaje psicológico” o, como diría D`Angers, de una “tragedia del paisaje” en el caso de la pintura alemana⁹⁹. Esto se conjuga con el cariz nihilista y esencialmente pesimista que posee todo el Romanticismo y su cuestionamiento no muy soterrado a conceptos claves del ánimo pos-revolución industrial como son las ideas de progreso, civilización, evolución y ciencia. Todas estas ideas, si bien fueron discutidas y puestas en controversia por el mismo Rousseau en su *Emilio* (1762), por Turgot en *Cuadro filosófico sobre los progresos sucesivos del espíritu humano* (1750) o por August Comte en *Curso de Filosofía Positiva* (1842), por nombrar algunos, no evitaron la “epidemia de melancolía” que se daría en toda Europa durante el siglo XIX, y de la que algo adelanta Kant cuando expone que lo sublime significa refugiarse en rincones oscuros de la emoción induciendo una especie de tedio o este “desprecio del mundo”. Es esto lo que los alemanes llamarán *Langeweile* o *Weltschmerz* (literalmente “dolor del mundo”), los ingleses *spleen* o *ennui* los franceses.¹⁰⁰

“sentimiento” (función racional, según C.G. Jung) y “sensación” o “sensibilidad” (función irracional). Es el mismo Jung, en 1921, quien realiza una clasificación cuádruple de las funciones psicológicas básicas, es decir, pensamiento, sentimiento, sensación e intuición, y la consecuente tipología psicológica. De esta forma, según C.G. Jung, los artistas románticos estarían claramente en la tercera clasificación, la cual, en el original alemán, sería el “*Empfindungstypus*” (tipo sensacional). El *Empfindungstypus*, a diferencia de los dos primeros, representa la irracionalidad. También el cuarto tipo, el intuitivo, hace relación con la irracionalidad, y según Jung, la persona cuya actitud general está dominada por la intuición, tiene una mayor cercanía con su propio inconsciente. Cf. Carl Gustav Jung, *Tipos psicológicos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1985).

⁹⁹ Cf. David D`Angers, en VV.AA, *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte* (Madrid: Akal, 1999), p. 16.

¹⁰⁰ Estos elementos serán tratados en detalle en un capítulo posterior. Sin embargo, quisiera aquí poner a disposición vuestra la cita completa de Kant para comprender mejor este punto: “*Los temperamentos que poseen un*

Si somos más precisos, el interés en el constituyente psicológico y fisonómico mostrado por Kant en esta obra se adelanta a una serie de estudios que se pondrán muy de moda en el siglo XIX. Carl Gustav Carus, médico, pintor, naturalista y filósofo, en colaboración con Wordsworth, fue uno de los que profundizó en estos temas aportando valiosas ideas como las de *subalma* o *subconsciente*¹⁰¹. La novedad de su investigación radica en que descubrió que en casos patológicos de locura, las capas inconscientes del espíritu y la mente aparecerían reflejadas en la fisonomía de la persona, atribuyéndole vital importancia al rostro y su rictus. Es de esta investigación de la que se sirve el pintor francés Théodore Géricault, para, en el invierno de 1824, poco antes de su muerte, pintar su famosa serie de personas dementes y criminales, entre los que se cuentan un cleptómano, un secuestrador, un hombre con megalomanía militar, una mujer envenenada con el juego y una anciana con celos patológicos. Esto parece de una u otra manera vincularse al rostro “*serio, a veces rígido y asombrado*” que detecta Kant en quien se aproxima a lo sublime o la mirada de una “*esplendorosa serenidad*” de quien se exalta en la belleza.¹⁰²

En sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* hay todo un capítulo dedicado a esto titulado “*Acerca de*

sentimiento de lo sublime, cuando la temblorosa luz de las estrellas rasga a través la parda sombra de la noche y la luna solitaria está en el horizonte, son atraídos poco a poco por la calma silenciosa de una noche de verano, a sensaciones supremas de amistad, de desprecio del mundo, de eternidad. El resplandor del día infunde afanes de actividad y un sentimiento de regocijo”. Kant, *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁰¹ Como referencia, se pueden consultar los siguientes textos de Carus: *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele* (1846, 1851), *Physis. Zur Geschichte des leiblichen Lebens* (1851), *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* (1865-1866), *Vergleichende Psychologie oder Geschichte der Seele in der Reihenfolge der Thierwelt* (1866).

¹⁰² Hay muchas más muestras de la relación sentimiento-rostro-emoción. Una obra que resulta concerniente al tópico aquí tratado es la serie fotográfica de Oscar Rejlander, quien ilustra gráficamente la obra de Darwin *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872).

las propiedades en general de lo sublime y de lo bello en el hombre". En sus conclusiones advierte, entre otras cosas, que "*las propiedades sublimes infunden gran respeto, pero las bellas, amor.*"¹⁰³ Esto no es nuevo, pues Burke ya había incurrido en relacionar el respeto con el *terror* propio de lo sublime (todo respeto implica algo de temor, diría el irlandés)¹⁰⁴. La literatura siempre es una excelente fuente de ejemplos para estos autores. El Aquiles de Homero, para Kant, es una buena muestra de cómo "*la cólera de un hombre terrible*" es sublime. No así sucede con el héroe de Virgilio, Eneas, que "*a pesar suyo, es noble*", y por ende, bello.¹⁰⁵

La imagen del héroe es también para Kant posible de extrapolar a un ideario físico del hombre común. Su planteamiento parte de una premisa bien clara, y es que la figura de las personas que agradan por su aspecto externo encajaría siempre con uno u otro sentimiento. De este modo, la altura por ejemplo, es determinante, ya que una gran estatura aseguraría prestigio y respeto, mientras que una persona pequeña solamente aspiraría a la confianza. Algo similar ocurriría con la tez y los ojos, pues a su entender el color moreno y los ojos negros están mayormente vinculados a lo sublime. No así las personas blondas y de ojos azules que serían bellas¹⁰⁶. Con respecto a la edad la ecuación funciona con la misma lógica. A mayor edad mayor cercanía con las

¹⁰³ Empero, se da la posibilidad de que en una persona coincidan ambos sentimientos, en dicho caso "*encontrarán que la afección de lo sublime es más poderosa que la de lo bello...*" *Ibid.*, pp. 36-37.

¹⁰⁴ Sobre el terror, Kant adelantará también que lo sublime algunas veces viene acompañado de éste, mientras que en otras ocasiones vendrá acarreado una "*admiración sosegada*", o, cosa harto interesante, "*de una belleza que se extiende sobre un plano sublime*": "*a lo primero lo llamo 'sublime terrible', a lo segundo 'lo noble' y a lo tercero 'lo magnifico'*" *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 39. A esta altura queda clara la causa por la cual autores como Kierkegaard se burlaron en su momento de lo sublime, refiriéndose a ello como una especie de "contabilidad estética". Para profundizar se pueden consultar sus *Journals & papers* (1845-1855).

características de lo sublime, mientras que la lozanía sería hermana de la belleza.¹⁰⁷

Como se puede entrever, para Kant lo bello y lo sublime tienen que ver con un marco moral en el cual se circunscriben ambos sentimientos. Aquí tienen una especial acogida la consabida división de los temperamentos y los humores. Así, quien se caracteriza por un temperamento melancólico flemático tiene, a entender de Kant, una inevitable tendencia hacia el sentimiento de lo sublime¹⁰⁸. El “silencio pensativo”, característica indefectible de quien posee este carácter, es su principal unión con la sublimidad. No así sucede con aquel cuya complexión temperamental es *sanguínea*, pues este “*tiene como dominante a lo bello*”¹⁰⁹. Si el silencio pensativo es sublime, la locuacidad y sus alegrías risueñas y vivaces serán bellas.

Algo similar ocurre cuando Kant opina sobre los sexos y su tendencia hacia cualquiera de los dos sentimientos que aborda en este libro. Por lo cual, y siempre con la simpleza y holgura de planteamientos que respira Kant en esta obra, la mujer está condicionada por su denominación de *bello sexo*, y su “*semblante más expresivo y simpático para expresar su amabilidad, gracia y afabilidad*”¹¹⁰ son el gran soporte para esta distinción innata en el género. En cambio el hombre, se entiende, es congénitamente sublime. Esto también se traspasa a las inteligencias de ambos sexos, pues si bien, dirá Kant, tanto el *bello sexo* como el varón pueden poseer igual grado de inteligencia, la de la mujer será una *inteligencia bella*, mientras que la del hombre debe ser una

¹⁰⁷ Ni siquiera el comentario sobre moda se le escapa a Kant en este peculiar escrito: “*A las personas mayores les van bien colores oscuros y trajes de tonos uniformes, mientras los jóvenes llaman la atención con prendas de vestir claras y vivamente llamativas.*” *Ibíd.*, p. 40.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 52.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 54.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 66.

inteligencia profunda, en equivalencia con su sublimidad¹¹¹. Esto va de la mano con la cuestión moral que tanto inquieta a Kant. Efectivamente, para él el mal no pareciese ser cuestionable tanto por sus secuelas como por su valía estética. Es por ello que recalca que la virtud de la mujer es una *virtud bella*, y que estas deben evitar el mal, “*no porque sea injusto, sino porque es feo*”¹¹², por lo que las acciones virtuosas para una mujer son todas aquellas que son moralmente bellas.

Se ha dicho que este libro de Kant también es un relato antropológico que tipifica a los pueblos según su genio en sublimes o bellos. Esta parte del libro resulta, por decir lo menos, curiosa, pues ofrece una taxonomía netamente subjetiva, basada en parámetros que a ojos de hoy resultan harto fáciles de someter a dudas.

Si bien comienza ese acápite Kant erige una separación radical: para él los italianos y los franceses son los que en Europa se decantan por el sentimiento de lo bello, mientras que los alemanes, los ingleses y los españoles lo harán por lo sublime. El principal parámetro utilizado por Kant para elaborar esta propuesta es la manera en que estos pueblos afrontan las artes y las ciencias. Según cree, tanto los italianos como los franceses se distinguen en su genio por la música, la pintura, la escultura y la arquitectura. Sin embargo, en Francia, pese a tener un gusto igualmente delicado al italiano, acontece que su “*belleza es menos impresionante.*”¹¹³

¹¹¹ Sobre este punto esclarecerá: “*las mujeres no tienen por qué llenarse la cabeza con batallas en historia, ni con ciudades en Geografía; pues les sienta tan mal a ellas que hayan de oler a pólvora, como a los varones que huelan a almizcle*”. *Ibíd.*, p. 70.

¹¹² *Ibíd.*, p. 72.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 94.

Lo mismo difiere entre un francés y un inglés, pues este último resulta más dado a “*los pensamientos de contenido profundo, la tragedia, el poema épico y, en general, el oro pesado del ingenio, que bajo el martillo francés puede ser dilatado en laminas delgadas de gran superficie*”. El español se caracterizará para Kant por ser “*serio, callado y veraz*” y por ser dado a las acciones grandes. En lo moral, quien sale beneficiado será el pueblo francés, el cual “*tiene un sentimiento preponderante para lo moralmente bello. Es atento, cortés y complaciente.*”¹¹⁴

No dejaremos de mencionar que la exegesis kantiana sobre este punto se extiende más allá de las fronteras europeas. Su relato sigue avanzando hasta Asia, Oriente y América, siempre separando aguas entre aquellos que se inclinan hacia uno u otro lado de la balanza.¹¹⁵

Los cambios apreciables en su *Crítica del juicio* resultan totalmente notorios en comparación a sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*; emergiendo Kant en su verdadero color, sumamente profundo y abstracto¹¹⁶. Entre las explicaciones más factibles aparecen el paso del tiempo y una madurez intelectual que ha alcanzado un apogeo en esta etapa de su carrera, desarrollando sus obras más macizas.¹¹⁷

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ No ahondaremos más en la extensa clasificación realizada por Kant en este punto, pues no resulta del todo útil para el argumento a desarrollar en esta tesis. Solamente se ha intentado exponer hasta aquí la primera aproximación realizada por Kant al problema de lo sublime, la cual a todas luces no resultará tan edificante como su segundo acercamiento en *La crítica del juicio*.

¹¹⁶ Y también, coincidamos aquí con la sinceridad del traductor de la obra consultada: “*el estudio de sus obras de esta etapa es difícil, y aun disonante y desagradable*”. Esto se debe a Kant tiene un lenguaje propio, una terminología, que, “*una vez comprendida, es de una claridad perfecta, y aun de un uso cómodo; pero que, presentada de repente, y sin la preparación necesaria, todo lo ofusca y a todo da una apariencia oscura y extravagante.*” Cf. Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (Alicante: Miguel de Cervantes, 1999), pp. 5-6.

¹¹⁷ Antes de revisar algunas de las partes más relevantes del texto, quizá es importante entender el sentido inicial del título. En el prefacio de la edición revisada se explica: “*Podemos llamar razón pura a la facultad de conocer por*

Comenzando una revisión de este texto kantiano perteneciente a su fase *crítica*, se percibe un intento por adentrarse en el siempre complejo círculo gravitatorio compuesto por lo bello y lo sublime, vistos como dos elementos complementarios e incluso condicionantes el uno del otro. En primer lugar, en la tesis defendida por Kant sobre el juicio estético, quedará claro que éste tiene por objeto tanto lo bello como lo sublime, y el método del mismo ha de ser idéntico para ambos salvo si se exceptúa el orden de análisis¹¹⁸. Esto quiere decir que en el caso de lo bello su analítica habría de comenzar en un primer momento por la cualidad (esto es por la forma del objeto), mientras que lo sublime comenzará por la cantidad, en razón de la falta de forma en el objeto pertinente.¹¹⁹

En la *Crítica del juicio* Kant retoma repetidamente un discurso que trata sobre las oposiciones entre ambas ideas, siendo el elemento medular de esta parte del libro. Asentándose en lo que expone en su primera especulación sobre lo bello y lo sublime (1764), aquí plantea, entre otras cosas, que lo bello en la naturaleza corresponde a la forma del objeto, por lo cual, asumimos, la belleza siempre estará subyugada a una *cosa limitada* y posible de aprehender mediante el uso de los sentidos. Asimismo, para Kant la belleza posee ciertas características propias que la definen: placer sin interés, finalidad sin objetivo, universalidad sin concepto y regularidad sin ley. Esto quiere decir, en pocas palabras, que lo bello es condescendiente con la contemplación

principios a priori; y Crítica de la razón pura el examen de la posibilidad y límites de esta facultad." Ibid., p. 10.

¹¹⁸ "El juicio estético no tiene sólo relación con lo bello como juicio del gusto, sino que también la tiene con lo sublime, en tanto que se deriva de un sentimiento del espíritu." *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁹ Esta "informidad" es un primer atisbo del argumento que plantea esta tesis para inferir que lo sublime permanece en el capitalismo en tanto predomina lo informe, lo difuso y lo ilimitado.

reducida a un acto inocuo, pasivo, y a lo más, placentero (placer positivo).

En cuanto a lo sublime, el filósofo enseña que este sentimiento es indiferente de la forma, “*en cuanto en él u ocasionada por él, es representada la ilimitación*” (*Unbegrenzedtheit*)¹²⁰. Esto da pie para que Kant elabore una lista de elementos contrastantes entre ambos conceptos, situándolos en grados diferentes de complejidad, pues mientras que lo bello puede ser asimilado como un constructo indeterminado del *Entendimiento* (*Verstand*), lo sublime obedece a una categoría mayor, en cuanto aparece como manifestación de algo indeterminado de la *Razón* (*Vernunft*)¹²¹. Inmediatamente, Kant subraya que el principio de lo bello de la naturaleza debe buscarse fuera de nosotros y el de lo sublime en nosotros mismos, “*...en una disposición del espíritu que da a la representación de la naturaleza un carácter sublime...*”.¹²² Ergo, la satisfacción de la experiencia estética, cuando hablamos de belleza, se hallaría ligada a la *cualidad*, mientras que la de lo sublime a la *cantidad*. Luego, Kant nos expone algo que Burke ya había adelantado; y es que lo sublime no se acerca ni se jacta en ningún encanto o puro goce, sino que el espíritu se siente a la vez que atraído repelido, en una seducción que involucra respeto o admiración. Es esto lo que Kant llama “placer negativo” y que Burke nombraba como “displacer”.¹²³

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 76. Punto a considerar es que en esta *ilimitación* se concibe la *totalidad*. Esta relación la veremos más adelante, en otro capítulo, también con Giordano Bruno.

¹²¹ Se dice aquí que la *Razón* obedece a un orden más complejo que el *Entendimiento*, debido a que por “entendimiento”, y explicado en términos simples, se suele entender la facultad de pensar y reflexionar con acierto, de argumentar, de exponer sistemáticamente los propios pensamientos (El pensamiento científico por ejemplo). Mientras que la *Razón* suele implicar la facultad de encontrar las causas y la esencia de los fenómenos, la facultad de examinarlos en todos sentidos, de descubrir la unidad de los contrarios (como se haría en el pensamiento metafísico).

¹²² *Ibíd.*, p. 78.

¹²³ Kant dice específicamente: “*También el sentimiento de lo sublime es incompatible con toda especie de encanto; y como el espíritu en esto no se*

Si nos enfocamos en sondear las diferencias existentes en la *Crítica del juicio* entre Immanuel Kant y Edmund Burke, nos encontraremos con varios puntos que son dignos de mencionar. Pero el más importantes es el que a primera vista nos señala cómo en el alemán surge una inclinación a cuestionar el excesivo empirismo de Edmund Burke (empirismo del cual Kant, sin embargo, usufructúa en su primer libro), desviándose hacia una teorización que aborda lo sublime desde el plano intelectual, desde las fronteras de la razón o la facultad de juzgar, más cercano, si se quiere, al *logos* asentado en primera instancia por Pseudo-Longino.

De este distanciamiento germinará una de las principales contribuciones de Kant al tema en cuestión, cual es la precisa sistematización del sentimiento de lo sublime y una analítica que lo divide de manera original entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico, algo que marca un punto de inflexión entre los tres autores aquí tratados.¹²⁴

Como hemos visto, ni Pseudo-Longino ni Edmund Burke habían reparado en esta posibilidad. Más bien accedían a mirar lo sublime como una totalidad que poseía características congruentes y bien marcadas. En el caso de Pseudo-Longino estas características no se cruzan ni chocan en ningún momento con lo bello, sino que se asume por descarte que lo sublime lo supera, lo que se colige del hecho que lo sublime es una

siente solamente atraído por el objeto, sino también repelido, esta satisfacción es menos un placer positivo que un sentimiento de admiración o de respeto, es decir, y para darle el nombre propio, un placer negativo.” *Ibíd.*, p. 77. Freud aclarará años después que el placer responde a una disminución de la excitación, mientras que el displacer a un aumento de la misma. Cf. Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer* (Madrid: Biblioteca nueva, 1973). Este aumento de la excitación producto del displacer explicaría, a entender nuestro, la existencia de aquello que los Románticos llamaban “La atracción del abismo”.

¹²⁴ Por otro lado, nos señala el autor, esta separación no se hace necesaria al analizar lo bello. Kant, 1999, *Op. Cit.*, p. 79.

aspiración en cuya etimología se encuentra su alma (el *Hypsos*), mientras que con Burke la reflexión nace de la oposición entre ambos sentimientos encauzados en la experiencia y (en) la naturaleza.

En cambio para Kant lo sublime ostenta su propia estructura, por lo que penetra en esta categoría estética no solamente fraguando un ejercicio de oposiciones con lo bello, sino que lo hace desde la perspicacia, la oscilación y la *intelligentsia* plena¹²⁵, desarticulando un orden o lógica que venía desde Pseudo-Longino y había recaído en Burke, no dudando en prescindir de las referencias en torno a la belleza.

Como resultado, la bifurcación de lo sublime entre lo matemático y lo dinámico ofrece una instancia particular de análisis que explica de mejor manera las causas por las cuales lo bello pierde hegemonía ante lo sublime, ya que lo bello aparece intencionadamente simplificado y agotado como fin, tanto del arte como de toda experiencia vital.

¹²⁵ Ya en otra cita anterior de sus *Observaciones* veíamos que Kant hablaba de grandes montañas y grandes peñascos como suscitadores de lo sublime, en sintonía con Burke (mencionando párrafos de Milton, por ejemplo). Aquí en cambio, abdica de estas ideas y se muestra dubitativo en atribuir a la naturaleza la condición sublime, apuntando cada vez con más fuerza al plano subjetivo de ella. El párrafo es tal vez un poco extenso para una nota al pie, pero dada su trascendencia es necesario conocerlo completo: “Se ve, por lo dicho, que nos expresamos en general de una manera inexacta llamando sublime a un objeto de la naturaleza, aunque pudiésemos propiamente llamar bellos un gran número de estos objetos; porque, ¿cómo se puede designar con una expresión que marque el asentimiento, lo que en sí se percibe como discordante? Todo lo que podemos decir del objeto es, que es propio para servir de exhibición a una sublimidad que puede hallarse en el espíritu; porque ninguna forma sensible puede contener lo sublime propiamente dicho; descansa únicamente sobre ideas de la razón, que aunque no se pueda hallar una exhibición que les convenga, se retienen y despiertan en el espíritu por esta misma discordancia que hallamos entre ellas y las cosas sensibles. Así, el inmenso Océano agitado por la tempestad, no puede llamarse sublime. Su aspecto es terrible, y es necesario que el espíritu se halle ya ocupado por diversas ideas para que tal intuición determine en él un sentimiento que por sí mismo es sublime, puesto que le lleva a despreciar la sensibilidad, y a ocuparse de ideas que tienen más altos destinos”. *Ibíd.*, p. 77.

Cuando Kant habla de lo sublime matemático, inmediatamente, y ayudados por la denominación, entendemos que se refiere a todo aquello en lo que existe filiación superior con la inmensidad, con la magnitud, con lo que es “*absolutamente grande*” o fuera de toda comparación (*absolute, non comparative magnum*). Kant, amparado en su analítica, detalla que es importante desigualar estos preceptos, pues es del todo distinto hablar de “*una cosa grande*” y de “*una magnitud*”, porque expresarían dos conceptos disímiles (*magnitudo et quantitas*). Evidentemente, “*decir simplemente que una cosa es grande, no es decir que es absolutamente grande*”¹²⁶. El punto de fondo, según el alemán, estriba en que lo sublime “*...es aquello en comparación de lo cual toda otra cosa es pequeña.*”¹²⁷ Esto es lo absolutamente grande.

El ejercicio diario de establecer parangones para determinar que algo es grande, no necesariamente lo hacemos mediante el uso de parámetros objetivos (juicios lógicos matemáticamente determinados), sino que muchas veces lo que existe es una apreciación subjetiva que obedece a una aceptación universal basada, como lo cree Kant, en “*medidas empíricas*”¹²⁸. El conocimiento general de los hombres, por ejemplo, me bastaría para determinar que una persona es grande o pequeña. Lo mismo sucede con todo lo demás a lo que se enfrente nuestro juicio.

En el encuentro de lo “*absolutamente grande*”, y por consecuencia de lo sublime, no opera el mismo fenómeno antes señalado. Aquí la comparación no se exterioriza ni requiere de un *otro* para

¹²⁶ La determinación de “grandeza” (o de pequeñez) no sería parte del *Entendimiento* ni tampoco una *intuición de los sentidos*, “es necesario, pues, que esto sea un concepto del Juicio, o que se derive de él, y que tenga su principio en una finalidad subjetiva de la representación por medio de aquel”. *Ibíd.*, p. 79.

¹²⁷ *Ibíd.*

¹²⁸ Aquí Kant es sumamente claro: “Lo bello y lo sublime no dan ocasión más que a juicios particulares, pero que se atribuyen un valor universal.” *Ibíd.*, p. 76.

determinar la medida de una cosa. Por el contrario, dirá Kant que lo que buscamos es que la medida de la cosa se halle en ella misma. Esto es sumamente importante, pues ratifica la interiorización de lo sublime y su convergencia en un fenómeno de la subjetividad más que de un efecto impregnado en los objetos¹²⁹. Kant revelará claramente esto al señalar lo siguiente:

De aquí se sigue que no es necesario buscar lo sublime en las cosas de la naturaleza, sino solamente en nuestras ideas; en cuanto a la cuestión de saber en qué ideas reside, debemos reservarlo para la deducción.¹³⁰

O bien:

Por consecuencia, lo que llamamos sublime, no es el objeto, sino la disposición del espíritu producida por determinada representación que ocupa el juicio reflexivo.¹³¹

Dicho esto, se entenderá que la estimación de la magnitud realizada a partir de signos numéricos es matemática, mientras que aquella forjada por la mera intuición o a simple vista será estética¹³². Es aquí en donde se establece un primer cruce con la idea de *ilimitación*, pues al estar sujeta la sublimidad matemática a la medida numérica, inmediatamente se transforma en una

¹²⁹ Esta asimilación era una idea muy arraigada en los hombres del siglo XVIII. George Berkeley, irlandés, anglicano y obispo de Cloyne, pensaba que “*el número es algo tan visiblemente relativo y tan dependiente del entendimiento de los hombres, que resulta difícil pensar que alguien se atrevería a concederle una existencia fuera de la mente.*” George Berkeley, *Tratado sobre los principios del conocimiento humano* (Madrid: Alianza, 1992), p. 62.

¹³⁰ Kant, 1999, *Op. Cit.*, p. 81.

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ibid.*, p. 82.

posibilidad de latente *infinitem* “porque el poder de los números se extiende hasta el infinito.”¹³³

En el plano práctico, evidentemente lo sublime no puede hallarse en las cosas o los objetos. Ni siquiera las producciones del arte serían para Kant posibles de acoger este sentimiento, al ser el humano quien determina de antemano el fin y la medida. En cuanto a la naturaleza es mucho más preciso que Burke al decir que lo sublime matemático solamente es posible de percibirlo en una “*naturaleza salvaje*”¹³⁴ con la restricción de que esta posea magnitud y que entrañe la idea de infinito.

En este transcurso, nuevamente suele aparecer la idea sugestiva de un “colapso” antes señalado por Burke (Deleuze, desde París y un par de siglos después llamará a esto “*caotización de la percepción*”)¹³⁵. La diferencia radica en que el irlandés se refería directamente a un apremio de los sentidos frente a la saturación de estos por lo que haya de sublime en la experiencia ante la naturaleza. En cambio en Kant, es cuando en la naturaleza aparece algo extremadamente vasto y nuestra imaginación intenta abarcarlo todo, que se produce un quebranto de la imaginación. Es en ese instante en donde nos hacemos conscientes de cierta supremacía de la razón y descubrimos cómo lo sublime nos revela nuestra propia limitación, al mismo tiempo que nos hace descubrir en nuestra razón otra medida no sensible “...*que comprende en ella esta misma infinidad como una medida, ante la cual todo es pequeño en la naturaleza, y nos ha mostrado por*

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ “y todavía a condición de que esta no ofrezca ningún atractivo y no excite ningún temor por cualquier daño real.” *Ibidem*.

¹³⁵ Cf. Gilles Deleuze, *Cuatro lecciones sobre Kant* (Santiago: Universidad Arcis, 1978).

*esto en nuestro espíritu una superioridad sobre la misma considerada en su inmensidad.”*¹³⁶

El ejemplo axiomático de lo sublime matemático es la contemplación del cielo estrellado, pues en este caso tendemos a imaginar lindes que nuestros sentimientos y nuestros sentidos no logran amparar, acometiendo la infinitud como un elemento que desestabiliza nuestra propia conciencia del tiempo y el espacio¹³⁷. En cualquiera de los casos en lo sublime siempre habrá implicación de una conmoción y una inquietud, no así en el juicio estético sobre lo bello en la naturaleza, en donde primará una apacible contemplación.¹³⁸

Debido a que lo sublime no reside en ningún objeto de la naturaleza es que comprendemos que lo hace solamente en nuestro espíritu, en tanto que, al parecer de Kant, podemos tener conciencia de ser superiores a la naturaleza que hay en nosotros, y por esto también a la que hay fuera de nosotros (por la influencia que ejerce sobre nosotros). De este modo, lo sublime gravita, en principio, en el descubrimiento de la inmensidad de la naturaleza y nuestra incapacidad para encontrar una medida propia que nos sirva para una estimación estética de la magnitud de su dominio.

Si lo sublime matemático se corresponde fundamentalmente con la idea de “magnitud” (extensivo), lo sublime dinámico atañe directamente a la imagen de “fuerza” o “potencia”¹³⁹ (*Macht*) en la

¹³⁶ Kant, 1999, *Op. Cit.*, p. 91.

¹³⁷ Esto se debe a que “*la naturaleza es, pues, sublime en aquellos de sus fenómenos cuya intuición entrañan la idea de su infinito*”. *Ibíd.*, p. 85.

¹³⁸ “*En la representación de lo sublime de la naturaleza, el espíritu se siente conmovido, mientras que en sus juicios estéticos sobre lo bello en la naturaleza, permanece en una tranquila contemplación*”. *Ibíd.*, p. 88.

¹³⁹ *Potencia* entendida como “*un poder superior a los mayores obstáculos*.” *Ibíd.*, p. 89.

naturaleza (intensivo). Es en este punto en donde probablemente haya una mayor afinidad con lo expuesto por Burke, sobre todo cuando Kant hace un hincapié en el temor y lo terrible (*Furchtbar*) producido en la experiencia sublime.

La superioridad de la naturaleza sobre nosotros, y por ende lo sublime que de allí mana, es medible mediante la magnitud de la resistencia. En efecto, dirá Kant, “*toda cosa a la que resistimos con esfuerzo, es un mal; y si hallamos que nuestras fuerzas están bajo esta cosa, esto es para nosotros un objeto de temor*”¹⁴⁰ (ergo, sublime). Empero, este temor no sería únicamente debido a la eventualidad de ser absorbido o perder el imperio sobre nosotros mismos, sino que sería por la posibilidad subyacente de perder todo lo que valoramos, a saber: bienes, salud, y, en última instancia, la vida.

La naturaleza como un objeto de temor será nuevamente para el alma romántica un estímulo substancial. De hecho, se puede advertir a simple vista como todo el corpus temático de los pintores románticos se sostiene en muchos de los postulados kantianos sobre el tema¹⁴¹. En lo concreto, Kant nos habla de lo sublime dinámico en todo lo que implique el llamado de lo sublime mediante la aparición de la violencia en la naturaleza. Así, rocas amenazantes suspendidas en el aire, nubes tempestuosas en medio de relámpagos y truenos, volcanes desencadenando su poder de destrucción, huracanes sembrando la devastación, el inmenso océano agitado por una tormenta, cataratas, entre otros, “*son cosas que reducen a una insignificante pequeñez nuestro poder de resistencia, comparado con el de tales potencias.*”¹⁴²

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 90.

¹⁴¹ Como sugerencia, se pueden revisar obras de Caspar David Friedrich, Caspar Wolf, William Turner, Johan Christian Dahl, John Martin, entre otros.

¹⁴² *Ibídem.* Es llamativo constatar que Kant, al igual que Burke, hace ver que este temor está también presente en el culto a la divinidad, y que las imágenes

Con Kant finaliza una secuencia iniciada por Pseudo-Longino, en quien trasunta una idea de *terribilitá* y grandiosidad impulsada por el lenguaje y las construcciones discursivas que eleven el relato hacia el *Hypsos* o hacia las alturas. En esta elevación metafórica reseñada por Pseudo-Longino se asume que el vértigo se hará presente mediante el registro de cierto temor y respeto. Este mismo temor, retomado por Edmund Burke, se hará presente en la experiencia vívida e intensa de la naturaleza.

Desde Burke lo sublime siempre se encaminará a derruir un supuesto control de todas las cosas fomentadas por el ánimo moderno. El resultado es una mirada temerosa, pero atrayentemente angustiante de la naturaleza. Esta esfera de la pervivencia humana vendrá a contrapesar el control formal de la ciudad de la era industrial que nacía junto con el relato del irlandés. *Phýsis* y *polis* se ven contrastadas y unidas por la fragilidad que representa el alma humana deambulante entre ambos mundos, separados por una ideología que prioriza un control aparente de todos sus nodos, pero que en la práctica, demuestra que en la ciudad -imperio por excelencia de esta ideología- las fracturas de la condición humana son un espejo de una entropía que define la composición de todas las cosas, tanto humanas como no. Kant, de alguna manera consciente de ello, comprende que la condición humana, superada en todos los ámbitos tanto por la naturaleza como por la ciudad, lleva dentro de sí este temor redescubierto por Burke. Lo sublime por tanto será un aspecto de lo humano y no del entorno.

De este modo, Kant suspende una tradición que en algún instante exteriorizaba lo sublime y lo condicionaba a fenómenos y carencias provocadas por el medio (Burke). Kant por tanto, de una

sublimes descritas son también la manera que tiene la divinidad de manifestarse y de infundir su temor.

u otra manera vuelve a un inicio. Kant en gran medida en más longiniano que burkeano¹⁴³. Esto se debe a que tanto Kant como Pseudo-Longino comprenden que lo sublime solamente existe en cuanto existe el sujeto. Este sujeto trasciende evidentemente el medio que lo rodea y sus contextos histórico-sociales. Con ello se abre un camino amplio, en donde la experiencia o el sentimiento sublime se expanden hacia escenarios diversificados. Una vez que la naturaleza es anulada y absorbida por el *logos* moderno, transformada en un producto maleable por la sociedad, hasta hacerla desaparecer en los procesos en que el hombre pre industrial la concebía, el terror, ese paradójico displacer, se desplaza hacia nuevos modelos. En los movimientos de vanguardia por ejemplo, lo sublime tendrá un nuevo impulso mediante la estetización del miedo. Así también, Auschwitz y el terror de los fascismos del siglo XX revocarán el miedo sublime hasta “lo indecible”. Finalmente, el neoliberalismo, como ideología reinante, redimirá el poder de lo sublime mediante el reflote de uno de sus constituyentes más importantes: la infinitud y el temor ante la ausencia del límite.

¹⁴³ Aunque siempre debemos admitir una saludable distancia entre Pseudo-Longino y Kant, pues el primero recupera “*la originaria determinación extática y demoníaca de la sublimidad originaria de una palabra que aún no admite la separación de lo cognitivo y lo afectivo.*” Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 16. Esta acción si sería realizada por el autor alemán. En cuanto a la cercanía, podemos decir también que Kant recupera la *teoría* de lo sublime, por sobre la *categoría* estética.

I.IV ANOTACIONES AL MARGEN: OTRAS CONSIDERACIONES HISTÓRICAS EN TORNO A LO SUBLIME

Resulta importante, a fin de entregar un cuadro un poco más acabado sobre la idea de lo sublime, revisar otros elementos de relevancia para su constitución epistémica. Esta consideración, no obstante, es de suma dificultad y ameritaría, en cualquiera de los casos, un estudio exclusivamente centrado en la evolución de la sublimidad y sus derivadas pre-posmodernas¹⁴⁴. Este trabajo naturalmente que se ha realizado ya, y hacerlo hoy no representaría novedad alguna, a razón de que, hasta donde sabemos, no se han dado nuevos descubrimientos sobre lo sublime, ya sea sobre comprobación de autoría, nuevas versiones o descubrimientos de orden lingüístico. Por lo tanto, en este apartado nos limitaremos a condensar estas indagaciones con el exclusivo fin de completar las relaciones existentes y ya entregadas hasta aquí y evitar, si aquello es posible, dejar demasiados vacíos al respecto.

Hay dos estudiosos actuales importantísimos que se han dado de lleno a esta encomiable labor y que quisiera aquí exponer y confrontar para terminar de dibujar esta primera revisión. Una es Baldine Saint Girons, destacada filósofa y actual académica en la Universidad de París X Nanterre, y Pedro Aullón de Haro, Doctor en Filosofía y Letras, catedrático de teoría de la literatura y

¹⁴⁴ Si es que se puede utilizar ese invento escritural de doble prefijo.

literatura comparada en la Universidad de Alicante, quién, a nuestro parecer, tiene el estudio más acabado y sesudo sobre lo sublime, en términos históricos y teóricos, disponible en español. Será sobre los hombros de estos dos gigantes, citando a Bernardo de Chartres, que intentaremos completar lo hasta aquí examinado, sin, bien vale decirlo, descender a análisis textuales profundos, los cuales quedarán para otras instancias investigativas.

Conviene también así decir, que muchas veces pretender construir una historia de lo sublime se ha confundido con entregar una historia de las traducciones de su texto matriz¹⁴⁵. Esto, en absoluto, está falto de mérito, pues las fuentes son profusas y se han hecho sendos esfuerzos por darlas a conocer a un público más general. Las traducciones, particularmente de Pseudo-Longino, representan una vía alterna de estudio de lo sublime, y en este caso, creo que no nos compete revisarlas en detalle, pues lo han hecho de insuperable forma muchos filólogos y lingüistas europeos.

Ahora bien, y ya queriendo encauzar estas anotaciones sobre la historia de lo sublime, sabemos pues, que ésta es tan antigua como la misma filosofía y hoy se integraría cabalmente a la mayor parte de sus disciplinas. Quiere decir aquello, que bien podríamos suponerlo y buscarlo en una filosofía del arte, en una filosofía política, en la ética, en una antropología del lenguaje, etc. “*En cada una de estas disciplinas lo sublime reclama de la filosofía*”¹⁴⁶. Por esta sencilla razón, es que afirmamos que pretender realizar una “historia de lo sublime” es una tarea

¹⁴⁵ En el *Estado de la cuestión* y en algunas notas, hemos dispuesto aquellas más destacadas y referenciadas. Vemos también, que Boileau significaría un gran capítulo de una eventual investigación de ese tipo.

¹⁴⁶ Saint Girons, *Op. Cit.*, p. 17.

titánica, sino sublime en sí misma, pues tendería continuamente a extraviarse en los múltiples rieles que posee.

He aquí otra justificación al hecho de haber seleccionado en esta tesis solamente tres autores para sentar las bases de lo sublime: Pseudo-Longino, Edmund Burke e Immanuel Kant. Son estos, y aquí debemos asentir a Saint Girons, “*los filósofos o teóricos más originales de lo sublime, aquellos que concedieron a lo sublime no sólo un papel central sino, alguna que otra vez, específico*”¹⁴⁷. Por lo tanto, es necesario distinguir entre estos autores, llamémoslos basales, y otros contemporáneos de ellos que no son un aporte realmente sustancial, al no haber escrutado sistemáticamente esta idea.¹⁴⁸

En donde si podemos poner el énfasis, es en aquellos que formaron parte de las influencias y actuaron como pilastra teórica para las ya famosas versiones de estos tres pensadores, además de los que orbitaron alrededor de ellos luego de que estas fuesen publicadas, complementando sus posturas. De este modo, por ejemplo, en el caso de Pseudo-Longino, veremos su campo de influencias en el mundo Antiguo o, en el asunto concreto de Kant, percibiremos que han dicho algunos de los filósofos del Idealismo

¹⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 17-18. No obstante en su estudio, Saint Girons agrega un cuarto: Giambattista Vico. No lo hemos considerado nosotros, básicamente siguiendo el criterio de otras investigaciones revisadas, cuyas referencias a Vico son más bien escasas (y en muchos casos nula), por lo que bien podríamos pensar que Vico es un tema de interés particular de la autora. Para comprender su inclusión, se puede revisar el punto V del III capítulo de su obra, en donde Saint Girons se explaya sobre su importancia.

¹⁴⁸ La investigadora francesa admite, de hecho, la tentación de sumar más autores, sobre todo alemanes como Winckelmann, Herder, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche o Gadamer. No lo hace por la razón ya mencionada y con la cual concordamos. Es decir, no por el peregrino hecho de hablar de excelsitud, trascendencia, infinito, o cualquier elemento asociado a lo sublime, los habilita a ser considerados parte de una historia del mismo. Sin embargo, citaremos más adelante parte del razonamiento de alguno de estos autores, más que nada para acusar el hecho de su interés, cualquiera sea la medida de este. Aquí, por lo demás, hay mucho de subjetividad y discernimiento personal.

alemán. Con estas delimitaciones trataremos de resguardarnos y mantenernos en el riel de la forma más adecuada posible.

Pero vamos por el origen de todo¹⁴⁹. Pseudo-Longino, como el lector pudiese estar dado a creer, no fue, bajo ningún punto de vista, el “inventor” de esta idea. En efecto, lo sublime o el *Hypsos*, ya formaba parte de una cultura discursiva cuando se escribió el tratado. Tanto griegos como romanos privilegiaron el estudio de lo sublime en ese plano (épico, lírico y trágico), a pesar de poseer, como todos sabemos, un respaldo arquitectónico y plástico memorable. Por esta misma razón, siempre se hace hincapié en distinguir entre una tradición grecorromana, “*estrictamente retórica*”, y una tradición griega, encaminada filosóficamente a la búsqueda de la “*excelsitud y de la elevación*”¹⁵⁰. Es decir, en Grecia, el *Hypsos* será siempre algo elevado; no así con el ideal romano que, con el *sublimis*, añadirá posteriormente la potencia. Ambos descriptores persisten hasta hoy en cualquier definición de lo sublime. Dicho esto, sólo constatar que resulta, a lo menos intrigante, que lo sublime en la artes visuales recién se asentó a finales del siglo XVII, y su estudio en la música, el paisaje y la novelística recién con el Romanticismo, siendo mucho más antigua y extensa en el tiempo su relación con la lengua que con las imágenes.

Cuando Pseudo-Longino escribe su tratado epistolar lo hace en un periodo de agitación religiosa y política, de asentamiento del monoteísmo cristiano y del Imperio romano¹⁵¹. En dicha

¹⁴⁹ Un origen civilizatorio, para ser más exactos. La aclaración va porque Aullón de Haro dice que incluso el arte rupestre, desde el instante en que tiene una acción o contemplación mágica, “*ha de tomarse como un aspecto inicial de la sublimidad*” *Op. Cit.*, p. 23. A esto me refiero con la tramposa tarea de fundar una historia de lo sublime.

¹⁵⁰ Saint Girons, *Op. Cit.*, p. 89.

¹⁵¹ Burke y Kant trabajaron también en un periodo de crisis, en donde se gestaba una fuerte lucha contra el absolutismo teológico y político. Hablando

circunstancia, la educación, por ejemplo, se fortalece en una situación que, bajo ciertas condiciones, pugna con la religión monoteísta. En ese contexto, si entendemos que lo sublime, originalmente, envolvía un sentido elevado (*Hypsos*) de la humanidad, era imposible que no se colase en el seno de la formación humana clásica, en cuanto ésta busca no otra cosa más que algo que nos trascienda. De hecho, es esa una teoría que algunos han sugerido: que existía en Grecia una educación (*paideia*) mediante lo sublime que antecedió a Pseudo-Longino. Por lo tanto, una pléyade de filósofos pudiesen ser incluidos en esta historia de lo sublime. A lo menos Platón, Aristóteles, Demócrito, Sócrates y los sofistas deberían situarse allí.¹⁵²

En Platón es donde la relación sublime ha sido mejormente acogida¹⁵³. Diferentes tratadistas y estetas creen que todo el argumento longiniano, está, efectivamente, en el *Fedro* con los conceptos de elevación, pasión e inspiración que allí rebosan y que son extraordinarias vías de conocimiento. Se suele, de hecho, citar recurrentemente el texto de las *Musas* y la *manía* como el primer ardor de la sublimidad:

El tercer grado de locura (*μανία*) y de
posesión (*κατοχή*) viene de las musas,

sobre la base de esta evidencia, estamos prestos a entender que los seísmos sociales pareciesen impulsar el desarrollo de esta idea, pues otros momentos de importante auge en los análisis sobre lo sublime se darán precisamente en el Renacimiento, con la revolución de la imprenta, y en la segunda mitad del siglo XX, con Vietnam, la Guerra Fría y la carrera espacial como telón de fondo.

¹⁵² Cf. Saint Girons y el capítulo "*Platón y la educación mediante lo sublime*". Aquende, la filósofa francesa realiza un ejercicio que bien podría asimilarse al de esta investigación, cuando, por ejemplo, buscamos una relación con Marx a partir de las referencias que éste efectúa a lo infinito o lo ilimitado. Platón, hasta donde sabemos, nunca habló ni realizó alguna propuesta formal sobre lo sublime. Sin embargo, si a través de la *paideia* busca asomarse a lo trascendental, es decir, a lo sublime, según el argumento de Saint Girons.

¹⁵³ En todo caso, Aullón de Haro aconseja que no ha de limitarse esta relación solamente al párrafo que ahora señalaremos, pues este va específicamente referido a la poesía y "*ni lo sublime en particular ni la sublimidad en más amplio sentido, son privativos de la poesía*". *Op. Cit.*, p. 39.

cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos.¹⁵⁴

Los rasgos de sublimidad en Demócrito también parecen ser sólidos y convincentes. Investigadores le atribuyen muchas veces a él la primera formulación de esta "*locura poética*"¹⁵⁵. Específicamente, hay tres fragmentos que dan el pie para esta aseveración, transmitidos en gran parte por Cicerón: "*No se puede ser un gran poeta...sin inflamación de ánimo y sin una especie de halito de locura*" – "*dice Demócrito que sin locura nadie puede ser un gran poeta*" – "*Lo que un poeta escribe con entusiasmo e inspiración divina es sin duda bello*"¹⁵⁶. En cuanto a Aristóteles, la habría sido señalada en la *Poética* pero "*despegándose de ella.*"¹⁵⁷

A partir de la misma naturaleza los que están dentro de las pasiones son los más persuasivos y el que turba turba muchísimo y el que está irritado enoja muchísimo. Por eso el arte de la poesía es

¹⁵⁴ Platón, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro* (Madrid: Gredos, 1986), p. 342.

¹⁵⁵ Aullón de Haro, *Op. Cit.*, p. 36.

¹⁵⁶ Cf. Conrado Eggers Lan & Victoria Juliá, *Los Filósofos Presocráticos. Vol. I.* (Madrid: Gredos, 1979).

¹⁵⁷ Aullón de Haro, *Op. Cit.*, p. 36.

propio de un hombre bien dotado o de un exaltado, pues de estos tipos de hombre, aquéllos modelan bien las situaciones y éstos salen de sí muy fácilmente.¹⁵⁸

La vinculación de lo sublime con la tragedia griega tampoco es nueva. Se han puesto frente a frente la tragedia aristotélica y la sublimidad longiniana y se ha descubierto en ese trance puntos de álgida comunión. Hume fue uno de los primeros en vislumbrarlo. La *kátharsis* se monta como un símil al detenimiento del espíritu y del ánimo que conlleva lo sublime; al “golpe del rayo”, del que nos hablase el anónimo. Si la tragedia “pone el pensamiento en ebullición y lo remueve en sus profundidades”¹⁵⁹, lo sublime lo retiene en lo más bajo para luego alzarlo con imponderable fuerza hacia el fuego de lo ilimitado y lo informe.

Estrechamente emparentado, se sabe también que Nietzsche asoció lo dionisiaco del origen de la tragedia griega con lo sublime. Aunque, más bien, en su pensamiento la fuerza de la tragedia se produce en un trance de choque de fuerzas apolíneas y dionisiacas, o “del sueño con la ebriedad”¹⁶⁰. Este enfrentamiento resulta mimético, y es singularmente idéntico a lo bello y lo sublime en todo lo que implica, es decir, la serenidad contra la fuerza, lo diáfano contra lo ominoso, lo bajo contra lo alto. Todo esto se da, al menos, al inicio de la resolución nietzscheana, pues luego, el filósofo impugnará un aspecto esencial de lo sublime: aquel que tiende a la moralización.¹⁶¹

¹⁵⁸ Horacio & Aristóteles, 1987, p. 73. Cit. en Aullón de Haro, p. 37.

¹⁵⁹ Saint Girons, *Op. Cit.*, p. 79.

¹⁶⁰ No obstante esta ebriedad era rechazada de plano por Pseudo-Longino, al considerarla un falso *pathos* o *parentirso*. Diríamos, casi con plena certeza, que Nietzsche, conocedor profundo de la Antigüedad, sabía de esta situación. *Ibíd.*, p. 81.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 82.

Otra área intersticial de estudio de lo sublime, es aquella que observa la integración entre el *Fiat Lux* judeocristiano o, en su acepción literaria, el discurso de la voz de Dios en la Biblia, con la glosa discursiva de Pseudo-Longino. Toda la Edad Media será participe de esta línea, y en el Romanticismo persistirá con varios intelectuales; entre ellos Chateaubriand. Saint Girons se atreve a decir que Pseudo-Longino habría intentado una de las primeras síntesis entre el pensamiento judeocristiano y el pensamiento clásico. Esta es una interesante hipótesis que acierta una demostración en uno de los nombres utilizados en algunas versiones bíblicas para referirse a Dios: “*El altísimo*” (*Hypsos*) y otras muy parecidas designaciones para Zeus, frecuentemente utilizadas por Homero y Hesíodo: *Hypsízygos* (“*El que se sienta arriba*”) y *hypsibremétes* (“*el tronitonte*”).¹⁶²

Lo sublime, acentuemos esto, no tiene un origen comprobado en la tradición hebrea y cristiana, siendo probablemente sólo un magnético préstamo en su calidad de signo profundamente evocador y pagano. La teología cristiana, ciertamente, lo ha observado siempre con recelo, “*considerándolo un producto de la elocuencia profana, incluso diabólica*”¹⁶³. Agustín, acudiendo a obras de San Pablo, San Cipriano y San Ambrosio, atestigua la penetración profunda del “estilo sublime”, validando su uso bajo determinadas situaciones, y siempre y cuando el mensaje a entregar lo amerite y sea ventajoso para conmocionar y cambiar, en última instancia, la actitud de los hombres y su alma (*violentum animi affectibus*). En él, se acepta la ornamentación lingüística y retórica en cuanto se sobreentiende que esta debe emanar del “*ardor del corazón*”¹⁶⁴. No obstante aquello, el estilo sublime en la

¹⁶² *Ibíd.*, p. 89.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 104.

¹⁶⁴ Aullón de Haro, *Op. Cit.*, p. 30. El original de San Agustín estudiado es *De doctrina christiana*, en *Obras*. Ed. De Fr. Balbino Martin (Madrid: BAC, 1957), p. 307.

Edad Media goza de ser un arma especialmente adecuada para los hombres iluminados de la iglesia y no apta para los impíos, ante quienes San Bernardo alecciona:

Elevándose con la sola presunción de su espíritu, pero no con el Espíritu de Dios, han pretendido entrar en lo que es propio de Su sublimidad y de Su majestad (*quod sublimitatis quod maiestatis est*), pero sin llegar a comprender que Él es delicado y humilde de corazón.¹⁶⁵

Chateaubriand, en medio de la turbación romántica de su alma y la búsqueda de respuestas en la religión y la Edad Media, volverá sobre estos deliciosos aspectos de lo sublime tratados en la cristiandad. Lo hace, pues, en una obra apologética considerada “soberbia”: *El genio del Cristianismo* (1802). En su escrito, el romántico francés gestiona pulidas comparaciones estilísticas entre la literatura bíblica y la clásica, con sus tonos y talentos particulares. Sólo para dejar una apostilla, compara a Homero y como éste construye la sublimidad de manera gradual uniendo las partes, mientras que en la Biblia aparece intempestivamente, por lo que el lector “*queda surcado por el rayo sin saber como*”¹⁶⁶. (Nótese además la influencia relampagueante de Pseudo-Longino). Es este, qué duda cabe, un texto indispensable para quien desee ahondar en esta veta de la sublimidad.¹⁶⁷

Pero en la Edad Media hay más antecedentes que aportar. En la Escuela de Chartes se aceptan igualmente elementos de inmanencia de una sublimidad de base platónica y coligada al

¹⁶⁵ Bernard. *Serm.* VIII, PL, 183, col. 812.5. Cf. Saint Girons, *Op. Cit.*, p. 104.

¹⁶⁶ Aullón de Haro, *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁶⁷ Se recomienda la versión de François René Chateaubriand, *El Genio del Cristianismo* (Barcelona: Ramón Sopena, 1932).

problema de la luz¹⁶⁸. Se sindicaron allí una recepción a variadas problemáticas del estilo literario y oratorio, estableciéndose una escala gradual que iba de lo *gravis*, pasando por lo *grandis*, hasta llegar a lo *sublimis*. El último recurso poseía un sentido de corte místico, distinto al *gravis* de carácter “*proclivemente guerrero*”. *Sublimis* es estupendamente bien administrado en los textos y discursos de Adalberto de Samaria, Henricus Francígena, Hugo de Bolonia y Roger Bacon.¹⁶⁹

Hay concordancia entre los autores en dictaminar que lo sublime estará presente de manera eminente en el neoplatonismo. Se señalará generalmente en una contemplativa persecución de la elevación. Plotino tiene mucho que ver en esta aproximación, y, al igual que en Platón, hay una predisposición a buscar la sublimidad en el mundo poético a través de la *manía* y el *enthousiasmós*. La probable diferencia radica en que Plotino amalgama estos medios con una contemplación de la Idea por el alma, cuyo conocimiento elevado proviene de la Musa.¹⁷⁰

Plotino recoge el éxtasis platónico, al igual que lo habría hecho Pseudo-Longino, pero con un profundo misticismo que se desperdigará por toda la Edad Media y que contiene un camino cimentado para la elevación mística; es decir, hablamos de una sublimidad extática, que se encubre con una “estética de la luz”.¹⁷¹

El Maestro Eckhart, todavía en el medioevo, repasará los elementos de esta mística europea, siendo uno de los teólogos y

¹⁶⁸ Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval* (Madrid: Gredos, 1958), pp. 266-315.

¹⁶⁹ Aullón de Haro, *Op. Cit.*, p. 51.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 53.

¹⁷¹ “*Se ha podido decir con acierto que la relación de la estética de lo sublime con la estética plotiniana de la luz es estrechísima*”. *Ibíd.*, p. 54.

filósofos en los que más resuenen los elementos que permiten hablar de sublimidad:

Y en todas sus obras y en todas las cosas el hombre ha de usar atentamente su entendimiento y en todas ellas debe tener inteligente conciencia de sí mismo y de su interioridad y aprehender a Dios en todas las cosas de la manera más sublime posible.¹⁷²

En todos ellos, más otros más en los que el lector podrá seguir rebuscando, lo sublime poseerá ese perfil espiritual, lumínico y de asunción del alma en un entorno de silencio interior, en equivalencia con el vacío¹⁷³ y recogimiento pleno ante lo inefable.

Pero también el neoplatonismo, y por ende, su grado de sublimidad, tiene una injerencia renacentista y una anotación destacada con Marsilio Ficino. En él se desengancha una idea de amor sublime, “*sino la más extendida elevación y tendencia a la sublimidad de la cultura renacentista del alma y la luz, del rostro de Dios*”¹⁷⁴, de manifiesta autoridad plotiniana.

El neoplatonismo no será la única fuente de inspiración en el Renacimiento. Se reconocen, por cierto, algunas claves no espirituales que ayudarían a reconocer la estampa de lo sublime en su mismo seno. Estos aspectos fueron reemplazados por una “virtud humana” de la que se bebe profusamente en esta época.

¹⁷² Maestro Eckhart, *Obras alemanas. tratados y sermones* (Barcelona: Edhasa, 1983), p. 7.

¹⁷³ Hay disponible toda una amplia cantidad de estudios en los cuales profundizar la valoración del silencio místico como requerimiento para oír la voz divina. Se sugiere, inicialmente, la lectura de Miguel de Molinos *Guía espiritual (seguida de Defensa de la contemplación)*. Ed. de José Ángel Valente, que incluye su *Ensayo sobre Miguel de Molinos*, Barcelona: Barral, 1974.

¹⁷⁴ Aullón de Haro, *Op. Cit.*, p. 55.

Tenemos así, por ejemplo, en Pico de la Mirandola y sus *studia humanitatis*, otro recurso primigenio que acredita un reencuentro de lo sublime con lo humano, en su sentido más amplio y extendido, es decir, completamente clásico, de acuerdo a lo que vimos al principio como modelo de educación del hombre. Esto se debería, mayormente, y como hemos señalado hace poco, a que en el Renacimiento resucita el ideal longiniano con las primeras ediciones del texto llevadas a cabo por Robortello (Basilea, 1554) y Manuzio (Venecia, 1555). La grandeza, en este punto, radicará en la concepción del mundo y el papel del hombre para su autodeterminación intelectual.

Si todavía en el Barroco es viable encontrar la estela del acontecimiento Renacentista, podemos asegurar que esta lleva auestas un declive natural de lo sublime y la profundidad humanista. Una interpretación atingente, asimila el *horror vacui* con alguna búsqueda particular de grandeza y excelsitud, sino de demostración de poder, como cunde en aquel tiempo. La pugna entre lo vacío y lo colmado vuelve a estar presente en una forma propia, de seguro muy diferente al silencio escatológico de la Edad Media¹⁷⁵. Este ambiente recibe la traducción que Boileau realiza en 1674 al manuscrito de Pseudo-Longino. Es, por decir lo menos, un contexto enrarecido y de menosprecio por la retórica, según afirma Saint Girons. Descartes, que unos años antes había publicado su *Discours de la méthode* (1637), lo exterioriza con estas palabras:

Los que tienen más robusto razonar y
digieren mejor sus pensamientos, para
hacerlos claros e inteligibles, son los más

¹⁷⁵ Aullón de Haro cree que el gran alcance cultural y artístico que simboliza la tendencia a la sublimidad de la época es la representación pictórica de San Jerónimo. Aunque no especifica obras, por lo que es válido deducir que la figura del santo en sí, le resulta de esa manera. *Op. Cit.*, p. 73.

capaces de llevar a los ánimos la persuasión sobre lo que proponen, aunque hablen una pésima lengua y no hayan aprendido nunca.¹⁷⁶

Esto no hace más que acrecentar el valor de Giambattista Vico, quien, como buen escudero que merodea en el Neoclásico¹⁷⁷, reanuda lo sublime longiniano (retórico y a la vez filosófico), encuadrado en el ideal humanista renacentista, para formular una “*antropogénesis y una cosmogénesis de la civilización*”¹⁷⁸. Lo hace, atribuyéndole a esta teoría una cualidad civilizadora, capaz de distarnos de los *bestionis*, como llamaba a nuestros antepasados remotos. Saint Girons resume en tres rasgos esta reconstrucción de lo sublime¹⁷⁹:

- 1) Fuerza creativa
- 2) Fuerza cognitiva
- 3) Fuerza humanizante o genializante

Se dice que hay dos cosas que desorientan de Vico. En primer lugar, que rara vez utilice el término “sublime” haciéndolo sólo “*tardía y raramente*”¹⁸⁰, pese a que Europa entera había amparado el sustantivo traído a la palestra por Boileau; y lo segundo, es que no hayan mayores incitamientos hacia la reflexión moderna sobre las bellas artes o el paisaje¹⁸¹. De hecho,

¹⁷⁶ René Descartes, *Discurso del método* (Barcelona: Orbis, 1983), p. 60.

¹⁷⁷ J. García Gabaldón acuñará el “sublime neoclásico”, aunque en base a otros autores. Consúltese su obra *Lo sublime neoclásico en Europa* (Madrid: Heraclea, 2002).

¹⁷⁸ Saint Girons, *Op. Cit.*, p. 133.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 134.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 136.

¹⁸¹ Probablemente sean estas extrañezas, además de la conexión con la *paideia*, las que hagan a Saint Girons incluir a Vico como el cuarto hombre importante de la sublimidad, cosa que muy pocos autores, y me arriesgaría a decir que ningún otro, hace. En su libro dedica un extenso capítulo a esta

Vico parece centrarse con mucho interés en el valor universalizante de lo sublime, toda vez que es un instrumento de la educación para un hombre trascendental. Lo hace en *De nostri temporis studiorum ratione* (1708) y lo completa en *De mente heroica* (1732). En tanto instrumento para la sensibilización y la pasión humana, lo sublime tendría, según su punto de vista, el mejor resguardo en la poesía, y Homero, es, cómo no, el “*príncipe de todos los sublimes poetas*”.¹⁸²

En Europa, los estudios de lo sublime durante el siglo XVIII sobreabundan y son incluidos casi sin distinción en cualquier opúsculo de poética y bellas artes. Podemos nombrar a Ludovico Antonio Muratori y su *Della perfetta poesia Italiana* (1706), Charles Batteux *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), Jean Le Rond d'Alembert *Le discours préliminaire de l'encyclopédie*. (1751), John Baillie *An Essay on the Sublime* (1747). Pero es, sin lugar a dudas, con Baumgarten, en el primer volumen de su *Aesthetica* (1750), cuando lo sublime se asuma como un género de pensamiento autónomo (*sublime cogitandi genus*) y también como categoría estética. ¿En qué consiste aquello? Pues bien, y aquí trataremos de ser lacónicos: con él lo sublime tendrá una significancia y una utilidad destinada a la expresión de hechos o cosas virtuosas, será tributario de la racionalidad y el sentimiento heroico, de lo grande, de lo vigoroso y de lo verosímil¹⁸³. Será Baumgarten, seguido en el carro por Moses Mendelssohn y su breve *Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften* (1758),

incursión personal. “Lo sublime y la institución de la educación: Giambattista Vico”.

¹⁸² Vico, G. *Ciencia nueva*. Cit. en *Ibid.*, p. 143.

¹⁸³ Cf. Aullón de Haro, *Op. Cit.*, p. 82.

quienes iniciarán la línea alemana de cuya posta Kant se hará cargo de manera tan notable.¹⁸⁴

El hombre de Königsberg procede como el fuelle que insufla de sublimidad a sus contemporáneos. Desarrolla desde el comienzo una dialéctica que será seguida por todo el Idealismo y por los románticos, quienes, según ciertas voces, habrían agregado pocas contribuciones. Hay que distinguir, en rigor, entre esas dos modalidades de pensamiento de corriente paternidad. Románticos que directamente o indirectamente se refirieron a lo sublime son, en resumidas cuentas, todos. Revisarlos aquí sería improductivo, pues en el grado en que avancemos en esta investigación irán apareciendo según el tema los convoque. Y aquí difiero con Aullón de Haro, quien lanza la siguiente apreciación: “*De hecho, en lo que a la categorización decisoria de lo sublime se refiere, el Romanticismo no produjo, más allá de Herder y la aportación reducida de Schleiermacher, y de otra parte, de Wordsworth, contribuciones de neta relevancia*”. Continúa la cita: “*a excepción de la importante consideración enciclopédica del romanticismo cristiano por parte de Chateaubriand*”¹⁸⁵. Si bien este antecedente puede resultar aceptable, habida cuenta que los románticos mastican y procesan básicamente el trabajo de Pseudo-Longino, Burke y Kant, sin esta función degustadora, lo sublime habría estado lejos de alcanzar el impacto que tiene en los estudios estéticos modernos. Los románticos, en este hecho específico, se desempeñan como los polinizadores de esta idea en el mundo de la *techné* amplificando inusitadamente la *theoria* de la sublimidad por fuera del perímetro

¹⁸⁴ Un dato a tener en cuenta es que en Mendelssohn aparecerán sugeridas las ideas de infinitud e ilimitación que más tarde avocarán a Kant. Dios, dirá, es el ser más sublime. “*Dios, el mundo, la infancia o la eternidad, son tan perfectas por su naturaleza que no les corresponde una expresión finita y son de difícil representación*”. Cf., *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 119.

retórico y literario. Lo hacen, pues, acudiendo y adueñándose de la huella de conceptos integrados ya en lo sublime por la extensa tradición a la que aquí nos hemos asomado: infinitud, subjetividad de la percepción, búsqueda de la trascendencia (enmascarada por el gusto de la muerte), la imaginación, la potencia y la pasión, la fuerza y la excitación.

El Idealismo es un tanto más concreto, pero no menos polémico, en cuanto a una tributación histórica de lo sublime se refiere. Y aquí también dependerá de la subjetividad, del interés u obsesión de cada investigador, defender la excelencia del aporte de tal o cual autor. De muestra un botón. Saint Girons defiende el aporte de Giambattista Vico y casi que rehúye de Schiller. Por el contrario, Oyarzún se detiene largamente en él, dedicándole un capítulo completo, y apenas si nombra a Vico.

De Schiller debemos decir que hay opiniones cruzadas entre quienes valorizan su relato filosófico y ven en él lo diferente, y quienes opinan que el adoquín con el que coopera al camino de la filosofía se encuentra demasiado cerca del de Kant, careciendo de identidad. Más atrevida es todavía la posición de que Schiller es un eslabón, digamos que poco selecto, entre el idealismo subjetivo de Kant y de Fichte y el idealismo absoluto de Hegel.¹⁸⁶

Schiller tiene al haber en su cuenta con la historia dos ensayos sobre este tema: *De lo sublime (Vom Erhabenen, 1793)* y *Sobre lo sublime (Über das Erhabene, 1801)*. En el primero de ellos, no hace más que analizar lo sublime kantiano, matizando todo lo que Kant diría en la *Crítica del juicio*. Varios lo consideran un libro espejo, un texto “*epigonal apuntado en los márgenes de la*

¹⁸⁶ Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 121.

*analítica de lo sublime*¹⁸⁷. Aunque como era su costumbre, Schiller adereza este análisis con elementos de una estética y una poética. Junto a ello, plantea una duplicación diferente a la kantiana, cuando, en vez de referirse a lo sublime dinámico, opta por superponer su idea de lo sublime contemplativo y lo sublime patético, en un intento de superación del mismo. También, como es de suponer, ensaya su propia definición de lo sublime, denominando así:

Al objeto cuya representación pone de manifiesto los límites de nuestra condición sensible y, a la par, la superioridad de nuestra naturaleza racional, y su independencia de toda constricción. Así pues podemos elevarnos moralmente –es decir, mediante las ideas- sobre lo que físicamente nos coloca en situación de inferioridad. Sólo somos dependientes como seres sensibles. En cambio, como seres racionales somos libres.¹⁸⁸

El elemento que más debiésemos destacar como novedoso aporte de Schiller, si es eso lo que buscamos, es, en primer lugar, poner su empeño en una educación estética, y, en segundo puesto, su idea libertaria a partir de lo que puede llegar a producir lo sublime. Su obra es una “*ontogénesis y filogénesis de la libertad*”¹⁸⁹. Nada extraño, si el mismo Goethe advirtió que el principio que guía toda su obra es ese precisamente, y menos raro aún si consideramos que esto mismo había pensado con antelación Vico. Démosle siempre ese crédito, pues en su

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 120.

¹⁸⁸ F. Schiller, *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)* (Málaga: Ágora, 1992), p. 74.

¹⁸⁹ Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 124.

segundo libro consagrado al tema de lo sublime aparece la misma búsqueda. En efecto, este texto es considerado mucho más personal que el primero, que se muestra encapotado por la potencia kantiana. Es por mucho más un ensayo que un análisis “epigonal”. Aproxima, de hecho, la argumentación filosófica con un lenguaje más artístico y resuelto, en donde ensancha el panorama dialéctico de lo sublime, yendo del sujeto a la naturaleza, pasando por la Historia y el arte para volver al hombre.

Hegel, significa en el Idealismo un paso adelante de Schiller. Consiguientemente, se dice que “*lo que es en Schiller esbozo dialéctico, en Hegel está pasado en limpio, corregido, aumentado y consolidado como movimiento de lo real*”¹⁹⁰. Esto no obsta que Hegel le dedique admiradas palabras, valorando su contribución:

Debe concedérsele a Schiller el gran mérito de haber quebrantado la subjetividad y la abstracción kantianas del pensamiento y, más allá de ellas, haberse atrevido a intentar comprender mediante el pensamiento la unidad y la reconciliación como lo verdadero, y a realizarlas efectivamente en modo artístico.¹⁹¹

Hegel, en tanto idealista, dejará importantes lecciones sobre lo sublime, las cuales, sin embargo, no alcanzarán a hacerse imperativas de su reflexión. Entre lo que podemos adelantar, pues rescataremos bastantes cosas tuyas más adelante, es que a diferencia de Schiller, por ejemplo, quien creía ver la fundamentación estética de la tragedia y de lo trágico en lo sublime, cree éste en una separación: lo sublime pertenece al

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 147.

¹⁹¹ G. W.F. Hegel, *Introducción a la estética* (Barcelona: Nexos, 1990), p. 48.

arte simbólico y lo trágico al arte clásico¹⁹². Asimismo, el infinito, tema de relevancia para una lectura de lo sublime, también ocupará mucha tinta en el filósofo, realizando una sustantiva distinción entre el buen y el mal infinito, elementos que en otro capítulo contrapesaremos a una idea de lo sublime en Marx.

Finalmente, Aullón de Haro, en un ejercicio de síntesis que agradecemos, enumera las más intensas formaciones de tendencia a la sublimidad dentro del Idealismo y Romanticismo:

1. El espíritu kantiano como sujeto y construcción epistemológica elevada en la tercera Crítica.
2. Una teoría de la libertad que cruza transversalmente desde Kant y Schiller hasta Schleiermacher y Fichte.
3. La idea de una Historia Universal desde Schiller, Herder hasta Hegel.
4. La idea de infinito y el concepto estético de lo sublime.¹⁹³

De esta manera, finalizamos el visionado a una historia de lo sublime, con todos los conflictos y dilemas de elección que esto conlleva y que fueron expuestos al inicio. Lo que sigue después del Idealismo juega en una laya propia, disgregada en distintas tendencias y autores que recogen fragmentos de distinto espesor de lo que aquí hemos avizorado. Esta primera parte ha consistido en entregar un marco referencial, esperanzados en que esto permita comprender el irregular decurso de lo sublime en la contemporaneidad. Cerramos este primer ciclo abriendo las puertas a nuevos acontecimientos que desconfigurarán el flujo profundamente humanista de lo sublime. Seamos testigos entonces de lo aquí acontece.

¹⁹² Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 148.

¹⁹³ Aullón de Haro, *Op. Cit.*, p. 123.

PARTE II
SUBLIMIDADES POSTKANTIANAS

II.I INMANENCIAS: LO SUBLIME COMO IDEA DE VANGUARDIA

Quien busque el infinito que cierre los ojos.

Milan Kundera

Como se ha anunciado, lo sublime, como teoría estética, tuvo su principal acogida, plasmación y promoción en el Romanticismo, pues es amparado en sus principios cuando se descubre que existían maneras diferentes de percibir la naturaleza y las cosas, en donde el arrebató estético implicaba justamente desestructurar el ensamblaje de lo bello partiendo desde la propia belleza como referente. El ensayista y literato argentino Enrique Lynch plantea esto como una objeción de la belleza, pero también como una contradicción, puesto que *“...había una manera de ser bello que, por paradójico que parezca, nada tenía que ver con la belleza...”*¹⁹⁴. Este “sentir” sublime, sin embargo, no ve su fin cuando las tendencias historicistas dejan de hablar del Romanticismo (en términos

¹⁹⁴ Enrique Lynch, *Sobre la belleza* (Madrid: Grupo Anaya, 1999), p. 55.

taxonómicos)¹⁹⁵, sino que mantuvo una inmanencia durante las vanguardias artísticas del siglo XX. Esta inmanencia de lo sublime dentro de las vanguardias aparece principalmente a través de su capacidad de revertir la hegemonía de lo bello en el plano creativo y de la negativa perenne de los movimientos de vanguardia a asumir marcos pétreos que gobiernen tanto el método como el fondo de la obra. Esto constituye un giro vital dentro de la estética, ya que la obra y el goce estético se eximirán de la mensuración limitativa y formal propia de lo bello, abriendo nuevas vías de interpretación a toda una serie de fenómenos que se suscitarán desde Kant hasta nuestros días.

Una propuesta inicial nos sitúa en un plano de precaución frente a cualquier intento de asimilación excesivamente idealizado de lo sublime, cimentado sobre la base de un Romanticismo mal entendido, tergiversado incluso por la injerencia de la cultura pop¹⁹⁶ y la evanescencia de los discursos, algo que no ha estado lejos de suceder debido a la dificultad de establecer los nuevos parámetros de entendimiento de lo sublime más “tradicional” ante las nuevas perspectivas del contexto contemporáneo. Por lo mismo, reconocer la presencia de lo sublime en épocas posteriores e incluso en nuestro tiempo, nos obliga a atenernos a una actitud parabólica que reconozca los cambios fundamentales sobre los que situará cualquier nueva interpretación de este concepto, partiendo por su maleabilidad a campos que

¹⁹⁵ En cualquier caso una taxonomía dependiente del conocimiento enciclopédico o de la “historia en tomos”. Bajo este perfil, el Romanticismo se sigue estudiando de manera concatenada al Neoclásico y como movimiento previo al Realismo y al Impresionismo (segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX). Aquel que desee comprobarlo, puede consultar el tomo VIII de la *Historia del arte universal* de José Milicua, el tomo IX de la *Historia universal del arte* de editorial Espasa Calpe, la *Historia del arte* de Ernst Gombrich, o cualquier compendio de historia del arte.

¹⁹⁶ En su significado actual, todos sabemos que la misma palabra *romántico* lamentablemente se ha asociado a un tipo de música y de cine dulzón y meloso, considerado habitualmente de reducida estofa y de menor requisito intelectual.

trascienden lo puramente estético. Esta ha sido en parte la preocupación de muchos teóricos del siglo XX. Y es que, contrario a lo que se pueda pensar, lo sublime no ha dejado de formar parte de la vorágine del pensamiento y la crítica de los últimos años, alzándose, especialmente desde la década del 70, como una materia recurrente en el panorama intelectual de los círculos europeo y norteamericano, recuperándose como categoría útil y válida para la reinterpretación de lo artístico y de una “estética” finisecular que se adecuaría a lo que se advendría en el siglo XX con las dos guerras mundiales y el surgir de los “ismos”. Esta recuperación de lo sublime se caracteriza por volver a examinar unas bases inscritas en su mayoría en la óptica kantiana y burkeana, cuestionando, por lo pronto, las posibilidades de la presentación o representación en el arte contemporáneo, especialmente en relación con el tema de la angustia, el trauma y el terror. En este sentido, Auschwitz, y en general todas las secuelas de los totalitarismos del siglo XX, ocupan largos debates y reflexiones sobre las dificultades y desavenencias de representar en imágenes y en el relato lo que es muchas veces “inenarrable” o “indecible”.¹⁹⁷

Pero lo sublime se instala en el discurso de las vanguardias no solamente como apología de la “anti belleza”, reacción espontánea ante la guerra y sus secuelas físicas y psicológicas, sino como una manera de explicar y comprender el infinito terror y la renovada angustia del *Ser* ante la destrucción y la tiranía, en donde lo “monstruoso” y lo “informe” abren la primera puerta a lo

¹⁹⁷ Como ejemplo de relato se puede ver el intento literario de Primo Levi, uno de los “narradores de Auschwitz”. Por otro lado, un autor que rebate lo “inenarrable” de Auschwitz es Giorgio Agamben quien expone: “*decir que Auschwitz es ‘indecible’ o ‘incomprensible’ equivale a euphemeîn, a adorarle en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria*”. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (Valencia: Pretextos, 2000), pp. 16-17.

sublime. Hasta las segundas vanguardias esto notoriamente es así y lo sublime se subjetiviza y se vuelve emoción, transmutando el mundo objetivo por obras que hablan de sensaciones y sentimientos de manera casi catártica, omitiendo muchas veces la crudeza de la realidad, disfrazada de desconcierto. Esto nos señala cómo lo sublime, tal y como otro concepto insigne de la estética como es “lo siniestro” (*das Unheimliche*), actúa como una veladura que recubre la compleja maraña de la psiquis, los existencialismos, la antagónica posición del hombre moderno ante el mundo, la escisión hombre-naturaleza, el miedo al *yo* y al *otro*, y también el “dolor del mundo” (*Weltschmerz*). Este último, un aspecto fisiológico y real de la “sublime angustia” del hombre ante la modernidad, quien somatiza sus aprensiones y resistencias ya sea bajo la sombra del *spleen* inglés, el *ennui* francés o el *Langeweile* alemán¹⁹⁸, auténticos padecimientos del siglo XIX.

Esto nos exhibe otra verdad en torno a lo sublime, pues mientras que lo sublime siempre oculta, lo bello sólo puede mostrar. Heidegger es convincente en este punto, pues bien dice que “*la belleza es un modo de ser y de presencia de la verdad en tanto que no-velamiento*”¹⁹⁹. Gran parte de los primeros movimientos de vanguardia asumían esta condición. Tan sólo así se puede entender el rechazo del Expresionismo a representar imparcialmente el horror de la guerra y el nazismo (para ello teníamos la *Neue Sachlichkeit*, quienes mediante la fotografía

¹⁹⁸ Reflejado según muchos en el Werther de Goethe

¹⁹⁹ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte* (Madrid: Alianza, 1996), p. 47. Pero lo que oculta lo sublime es al parecer una verdad mucho más real que rebasa la necesidad de la presencia. Con esto volvemos a las paradojas, pues incluso el tratado de Pseudo-Longino es, bajo ciertas instancias, un tratado sobre la verdad “*pero no en los términos en que la metafísica y la lógica anteriores la habían concebido prioritariamente, sobre la base de la presencia, la permanencia y la determinabilidad por el conocimiento; es un tratado sobre la verdad como aquel acontecimiento excesivo que tiene lugar en la palabra y por ella, merced a la eficacia extática con que, por decirlo así, nos afecta el mundo*” Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 49.

asumían este riesgo²⁰⁰), o al Surrealismo y su búsqueda de respuestas en el subconsciente a través del psicoanálisis.

Relacionado con esto último, una interpretación bastante común es que tras la herida lo sublime se reescribe bajo el planteamiento freudiano de “construcción”; una elaboración terapéutica del trauma en donde el analista propone al analizado durante la cura reconstruir tanto los aspectos reales como los ficticios de su infancia, esperando completar un cuadro confiable, fidedigno y completo de los años olvidados del analizado²⁰¹. Este método se vería con frecuencia en autores como Harold Bloom, Hal Foster o Jean-François Lyotard. Siendo tal vez este último quien más se muestra interesado en reescribir la modernidad bajo una lógica terapéutica, asumiendo la posición del analista “*ante el paciente confuso que es la modernidad*”.²⁰²

Comprendiendo este panorama, sumariado en terapias y catarsis, las preguntas originadas en torno a lo sublime responderán necesariamente a una a-historicidad que se condiga con lo que esta tesis intenta plantear, es decir, la pervivencia de lo sublime en un plano ideológico hegemónico, a lo que se une el hecho de fundarse como una posible respuesta al problema de la superación de los límites, haciéndose parte del desborde de la coherencia de nuestra experiencia perceptiva y de un repertorio de especulaciones en donde se buscan explicaciones a una humanidad elevada incluso por encima de sí misma, fracasada en

²⁰⁰ Para comprender el asunto de “*La nueva objetividad*” alemana, se puede revisar a su principal exponente en fotografía, Albert Renger-Patzsch, y su serie más famosa titulada *El mundo es hermoso* (*Die Welt ist schön*, 1928).

²⁰¹ Cf. Sigmund Freud, *Construcciones en psicoanálisis* (Obras completas). Vol. XXIII. (Buenos Aires: Amorroutu, 1976).

²⁰² Alberto Santamaría, *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005), p. 33.

sus actos e ideologías²⁰³, impotente frente a la colisión incesante con el materialismo y el positivismo, muros férreos de nuestro tiempo. Bien vale preguntarnos entonces ¿de qué tipo de sublimidad hablamos cuando hablamos de lo sublime en plenas vanguardias del siglo XX?, ¿Qué formas adopta lo sublime en un contexto donde la propia naturaleza –núcleo esencial de lo sublime tradicional o romántico- se encuentra al borde de la supresión? O bien, ¿es lo sublime la clave para explicar las nuevas condiciones de la espacialidad sin límites y el tiempo sin tiempo en los que hoy nos vemos inmersos?

Volviendo al punto de las vanguardias, y en términos especulativos, el Romanticismo puede considerarse como el inicio de estas mismas²⁰⁴, o, siendo más radicales, proponer que el Romanticismo trasciende a las vanguardias ampliando su espectro hasta distintos fenómenos de nuestro tiempo²⁰⁵. En realidad, lo que se acostumbra plantear, y en lo que se sustenta lo formulado, es que el Romanticismo obedece a una actitud de rebeldía y encono frente a un modelo social más que a un movimiento artístico a la manera de los *ismos* que todos conocemos y que definieron las prácticas artísticas del siglo recién pasado. De hecho, el Romanticismo nunca tuvo una disposición o estructura de comunidad, declaración de principios o

²⁰³ Este fracaso es otra manera en la que se sitúa el “fin de los relatos” dentro de la posmodernidad; a sabida cuenta que los grandes relatos históricos de la “plenitud”: cristianismo, iluminismo, capitalismo, marxismo (son estos los cuatro grandes relatos que rescata Lyotard), tienen un declive funesto en el siglo XX, y que el neoliberalismo, fase posindustrial del capitalismo según Byung-Chul Han (2014), a juicio propio, no representaría ningún relato “colectivo” sino que aspira, a lo más, a la micro historia del individuo en cuanto tal.

²⁰⁴ Con mayor lucidez, Octavio Paz dirá: “*La vanguardia rompe con la tradición inmediata...y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo...Siempre entre la espada y la pared, la vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el Romanticismo.*” *Los hijos del Limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 159.

²⁰⁵ Esta teoría es apoyada por autores como José Luis Molinuevo o Leo Marx, quienes refieren constantemente a denominaciones como *Tecnoromanticismo* o *Neo romanticismo* en sus diferentes publicaciones, haciendo notar su pervivencia principalmente bajo el influjo de las tecnologías.

manifiesto público y reconocido o masificado en revistas y pasquines, ni tampoco un caudillo definido e identificable a lo Marinetti, Bretón o Tzara. No obstante, las consignas del *Sturm und drang* alemán, generación precursora del Romanticismo, resuenan como ecos en el arte de todo el siglo XX: *¡naturaleza, genio, originalidad!*²⁰⁶ Así también lo cree Isaiah Berlín cuando señala atinadamente: “...*acaso no debiera describirse esto como un movimiento -lo que implica cierto grado de organización-, sino, antes bien, como un conjunto de actitudes, un modo de pensar y de actuar que ha sido descrito imprecisamente como romántico...*”²⁰⁷

El rechazo a las estructuras formales del arte es heredado por las vanguardias, al mismo tiempo que algunos de estos grupos adquieren la crítica anti civilizatoria y anti progresista propugnada por el sentir romántico²⁰⁸. Pero sobre todo, las vanguardias recurren a una proclama connaturalmente romántica que dice relación con la valoración de la imaginación y la irrupción de lo irracional²⁰⁹, ambos elementos expuestos a modo de antítesis a

²⁰⁶ “*¡Sentimiento y no razón! ¡Vivencia y no conocimiento! Originalidad y genialidad son las divisas de este período que luego recibiría el nombre de Sturm und Drang (Tormenta e Impulso).*” Ricardo Krebs, *Sobre la dignidad del hombre. La idea de personalidad en el pensamiento de Goethe* (Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos, 1991), pp. 243-258.

²⁰⁷ Prólogo en Hans Schenk, *El espíritu de los románticos europeos* (México: Fondo de Cultura Económica), p. 9.

²⁰⁸ Existen excepciones, como por ejemplo el Futurismo Italiano, que apunta a todo lo contrario, venerando los fines, objetos y virtudes del “progreso” y el “fordismo”: “*Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia.*” Tommaso Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas* (Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978), pp. 129-130.

²⁰⁹ Esta fue una lucha librada durante toda la gesta romántica. Rousseau reclamaba en sus *Letras Morales*: “*Exister, pour nous, c’est sentir; et notre sensibilité est incontestablement antérieure à notre raison*” (“*Para nosotros, existir es sentir; y nuestra sensibilidad va indiscutiblemente antes que nuestra razón*”), mientras que Franz Schubert poetizaba en una carta en su diario personal: “*¡Oh imaginación, tú joya suprema de la humanidad, tú, fuente inagotable en la que beben artistas y sabios! ¡Oh, no nos abandones, pese a que sólo te reconocen unos cuantos, presérvanos de la llamada Ilustración, ese*

todos los eslóganes del proyecto moderno y como una actitud a mantener impasiblemente, también como una forma de enfrentarse a los requerimientos emocionales y formales que la sociedad de la post revolución industrial exigía al *homo faber* (cordura, compromiso, eficiencia práctica, abolición del tiempo de ocio, etc.) convertido en un neto productor (ahora consumidor) de objetos, bienes y servicios. Mencionar que el nihilismo y la crisis posmoderna también hayan su germen en la gesta romántica resulta casi una obviedad. Indudablemente, y como bien lo exterioriza J.A. García Martínez “*los hombres de hoy-que nos apreciamos fieles a nuestro tiempo-somos hijos del Romanticismo*”.²¹⁰

El francés Jean-Luc Nancy, atento a las posibilidades que entrega lo sublime para soportar y enmarcar muchos de los fenómenos del siglo XX, se preguntó legítimamente que tanto de “moda” (*mode*) había en el resurgir contemporáneo de lo sublime²¹¹. Su respuesta sugiere que el “renacer” de lo sublime obedece derechamente a una moda de nuestro tiempo, eminentemente vacuo y fugaz, como todas las modas²¹². Pero es aquí en donde surge una de las tantas paradojas en torno a lo sublime, pues

horrible esqueleto sin carne ni sangre!” (Entrada original del 29 de marzo de 1824, *Briefe und Schriften*, Viena 1954)

²¹⁰ José García Martínez, *Dimensiones de la creación estética* (Buenos Aires: Kraft, 1996), p. 8.

²¹¹ Cuando Nancy parte aseverando que lo sublime está a la moda, lo hace porque en París los teóricos desde hace unos años se referían constantemente a ello (Marín, Derrida, Lyotard, Deleuze, Deguy). Lo mismo sucedía en Estados Unidos y, según el mismo señala, entre los artistas, “*cuando uno de ellos titula ‘The sublime’ una exposición reciente y una performance* (Michael Kelley, abril de 1984)”. Jean-Luc Nancy, *Un pensamiento finito* (Barcelona: Anthropos, 2002), p. 115.

²¹² Sin dejar de estar de acuerdo con lo medular de lo planteado por Nancy, y entendiendo el contexto bajo el cual utiliza la palabra “moda”, creo que quizá esta no sea la más adecuada al momento de referirse a lo sublime en la contemporaneidad; no tanto por la mala fama del vocablo, sino que por la condicionante temporal a la que esta está sujeta, es decir, a aquella cualidad que la sitúa como una tendencia repetitiva por un periodo relativamente breve de tiempo, lo que se contradice en algún modo con lo que intentaré exponer más adelante.

sería una moda ininterrumpida desde el inicio de los tiempos modernos, “*una moda a la vez continua y discontinua, monótona y espasmódica*”²¹³. Empero, para este filósofo, todas las modas, a consecuencia de su futilidad o gracias a ella, serían una manera de presentar otra cosa que una simple moda. A su entender, las modas son una necesidad o un destino. Tanto es así, que Nancy se pregunta qué es lo que ofrece lo sublime que está a la moda, concluyendo que es su condición de ofrenda misma, en tanto “*destino del arte*”. Para Nancy lo sublime tiene que ver con un vínculo esencial: con el fin del arte en todos los sentidos de la expresión.²¹⁴

Este acercamiento “modélico” y fatalista de Nancy hacia lo sublime, circunscrito al arte y los artistas principalmente, viene a sumarse a la interminable lista de “*finales del arte*” augurados y desarrollados a partir de la herencia hegeliana. Aunque, a diferencia de éste, en la propuesta de Nancy no deja de haber un cierto reconocimiento temporal que, probablemente sin quererlo, contraviene al proyecto del pensador Alemán. Esto se deja entrever en la misma designación de lo sublime como “*destino fatal*” del arte, pues esto lleva implícito un reconocimiento de futuro, de porvenir y por tanto de incertidumbre, lo que anularía cualquier aseveración fáctica de este tipo²¹⁵. En cambio, cuando Hegel hablaba del “*fin del arte*” lo hacía desde la convicción de que el arte ya no era capaz de configurar un orden y una comprensión de la experiencia humana similar al proporcionado

²¹³ *Ibid.*, p. 116.

²¹⁴ *Ibidem*. Nancy además nos tiende una mano, pues justo dice “*No hay pensamiento contemporáneo del arte y de su fin que no sea, de una manera o de otra, tributario del pensamiento de lo sublime...*” *Ibid.*, p. 110.

²¹⁵ El arte no es necesariamente un territorio apto en donde aplicar el adagio popular que advierte que lo único seguro es la muerte. Como muestra de una idea contraria, Joseph Beuys con su localización en la idea Arte-Vida, apela a la desvinculación de una teleología del arte, llegando a decir incluso que éste ni siquiera ha nacido. Cf. Joseph Beuys, y Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972* (Madrid: Visor, 1995).

por la religión o la filosofía. Debido a que para Hegel el arte es una forma insuficiente de manifestación espiritual, pues lo sensible termina por obstaculizarle, es que le corresponde el último sitio dentro de la tríada que conforma el plano superior del “espíritu absoluto” (arte, religión, filosofía). Esta restricción de lo sensible propia del arte, es lo que lleva a Hegel a considerarlo “asunto del pasado”:

El arte no suministra ya, a nuestras necesidades habituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlas, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales. El arte mismo, tal y como es en nuestro días, está destinado a ser un objeto de pensamiento.²¹⁶

Como vemos, esto se aparta diametralmente a lo desarrollado por Nancy, para quien todavía es un asunto del futuro, una promesa de muerte, abierto aún a la escritura de obituarios en vida.

Por otra parte, y buscando una segunda interpretación a las palabras del intelectual francés, se desprende que lo sublime es una vía para entablar una tesis teleológica del arte a partir de la idea de “rebasamiento” (de los sentidos y de la razón), elemento que aparece tácitamente en la reflexión kantiana y burkeana, enlazándose de este modo con lo presente y lo ausente dentro de la obra contemporánea, en lo que se ha denominado ampliamente y con posterioridad, “crisis de la imagen y la representación”. Esto

²¹⁶ G.W.F Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (México D.F: Porrúa, 1990), p. 71.

es algo en lo que se insistirá desde diferentes ángulos en toda la gama de variantes surgidas dentro de las especulaciones en torno a la muerte del arte durante el siglo XX. Duchamp, por ejemplo, redefinirá y desmoronará el status y la propia condición (histórica) de obra-objeto-fetichismo (planteando una estrambótica lucha entre el *homo ludens* contra el *homo faber*), Belting presiente la muerte de una “historia del arte”, en una época como la nuestra en donde no hay más progresos en el mismo (1987), Greenberg asume también el declive de las artes, a excepción de la abstracción, verdadera cumbre evolutiva-darwiniana del genio humano. Igualmente, Arthur Danto -un “nuevo clásico”- desde la post-historia hace lo suyo ratificando cómo el arte ha muerto, pues “*sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica*”²¹⁷. Gianni Vattimo, a su vez, continúa la discusión, haciendo ver que en el “crepúsculo del arte” aquel ya no existe como fenómeno específico, debido a la estetización de la existencia completa, saturada de imágenes puestas en circulación por los *mass media*.²¹⁸

Es evidente que atribuir a lo sublime la condición de detonante de una muerte del arte -desde la contemporaneidad- posee raíces en la teoría romántica y en la propia ruptura y escisión con los modelos clasicistas que marcaban el paso tanto del saber como del hacer. Desde su irrupción lo sublime transgrede y transfigura un ideal de belleza que, en lo substancial, era aún grecolatino, y que con el tiempo se había vuelto estático, anquilosado e infranqueable a los cambios, pese a que la intuición señalaba

²¹⁷ Conclusión a la que llega, según él mismo narra, al observar detenidamente las *cajas brillo* de Warhol. Arthur Danto, *El final del arte* (El paseante 22: 22-23).

²¹⁸ Cf. Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeneútica en la cultura posmoderna* (Barcelona: Gedisa, 1996)

desde mucho antes de la irrupción de lo sublime que seguir dichas reglas a pie juntillas no aseguraba una “obra bella”. Una didáctica de esto mismo es lo que nos muestran los escritos del padre Bouhours, quien en 1671 reparaba en que era preciso “*un no sé qué*” “*incomprensible e inexplicable*” que afectará al destinatario²¹⁹. Aún así, esta belleza preconcebida era asimilada en la mayoría de las artes sin mayores cuestionamientos. En cambio ahora, “*la belleza, para el arte, es una opción, no una condición necesaria*”, sentencia Danto en *El abuso de la belleza*.²²⁰

Siguiendo el argumento de Nancy -algo conservador en primera instancia- el quiebre provocado por lo sublime en las artes es de tal relevancia que es casi imposible no considerarlo un “destino”, ya que, de cualquier otro modo, se presentaría como un mero repliegue de valores e ideas. Luego, lo sublime no es una “ofrenda” ni un “destino” por opción propia; más bien lo es por determinación, por su naturaleza capaz de vulnerar las estructuras cada vez más rígidas de un nuevo y progresivo orden social.



Barnett Newman. *Vir Heroicus sublimis*. Óleo sobre tela.
242.3 cm x 541.7 cm. 1950-1951. MOMA, Nueva York.

²¹⁹ Lyotard, *Op. Cit.*, p. 101. Lo “indeterminado” que el padre Bouhours asociaba a un “algo divino”, posteriormente sería vinculado a lo sublime.

²²⁰ Arthur Danto, *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte* (Barcelona: Paidós, 2005), p. 101.

Es con el inicio del siglo XX y la formación de los primeros movimientos de vanguardia que termina de cristalizar este nuevo paradigma. La “ofrenda sublime” da así las primeras señales de ser un destino forzado por la necesidad imperiosa de cambios, alzándose como un relevo de teorías y reflexiones -arraigadas desde el Renacimiento y mantenidas en lo estructural hasta ese momento- que insistían en la generación de patrones de belleza prefijados por normativas que ansiaban el deleite a través del objeto artístico. La vanguardia se aferró entonces a este “gusto” por lo sublime para profundizar y trasponer los límites, tanto de una institucionalidad, que en muchos casos se excedía en su inflexibilidad, como de la sensibilidad vigente a nivel más general, en aras de nuevas formas y experiencias que ampliaran el radio de acción de lo sensible y lo intelectual, sobre todo en el público o espectador, quien ya no busca la resorción de un beneficio ético y moral a través de su contacto con la obra, sino que espera de ellas “una intensificación de sus capacidades de emoción y concepción, un goce ambivalente”²²¹. Se iniciaría así, un proceso gradual que significó a la larga el declive de los “grandes estilos”, ya sea en la literatura, la música o las artes, contribuyendo significativamente a la anarquía estética imperante en nuestros días.

Cuando lo sublime se termina de posicionar dentro de las vanguardias artísticas del siglo XX, se produce en conjunción al desmoronamiento de un *corpus* visual tutelado mayoritariamente por la imitación²²² y la verosimilitud de la imagen, condiciones

²²¹ Lyotard, *Op. Cit.*, p. 105.

²²² Es preciso recordar que en Pseudo-Longino la imitación es siempre un elemento vital de lo sublime. En su tratado suele syndicar un “otro camino” consistente en la imitación (*mimesis*) y emulación (*zélisis*) de los grandes escritores y poetas pretéritos. Kant tampoco deja del todo de lado esta posibilidad, pues cobija la certeza de un “vínculo de sucesión” (*Nachfolge*), el cual sería una característica esencial de la “relación entre genios del arte: el sucesor aprende del precursor”. Cf. Oyarzún, *Op. Cit.*, pp. 31-32.

relacionadas históricamente con la clásica concepción de lo bello, en donde el arte no era mucho más que la reproducción del mundo visible; una reducción fidedigna y pasiva de la realidad tangible²²³; en cuya existencia la belleza y la verdad parecen subsistir como grandes condenas. Cuando Apollinaire en 1913 describe a los cubistas y su praxis pictórica reducida a elementos mínimos de su propio lenguaje, desligada a veces del objeto y del tema (la *mimesis*), en cierta medida exalta e impulsa a los artistas a prescindir de la intervención de la belleza como modelo de conducta en el arte, refiriéndose a ella como una carga (histórica) de la cual los artistas debían librarse, pues “...no se puede transportar consigo a todas partes el cadáver del padre. Hay que abandonarlo en compañía de los demás muertos.”²²⁴

Haciéndose cargo de las banderas contra miméticas, y por qué no, también anti-belleza, Barnett Newman entre 1950 y 1951 pinta su enorme cuadro al que llama “*Vir Heroicus sublimis*”²²⁵. La

²²³ No quisiera dejar de señalar, pese a que no es el foco de esta investigación, que el concepto de “imitación” constituye, de por sí, un campo inhóspito. Las diferentes composiciones históricas de la noción de “imitación”, van desde su concepción antigua estructurada sobre la base de la relación modelo-copia (“sea que se trate de la imitación “estética” de la naturaleza, de la imitación “ontológica” de las ideas platónicas o de la imitación “retórica” de los paradigmas literarios”), pasando por la crítica de la misma en la modernidad ilustrada y la subsiguiente emergencia de una nueva estructura (“la de la relación del sujeto con su mundo, esto es, la protagonizada por un sujeto emancipado que alumbra sus modelos y los impone al mundo tanto natural como histórico, lo que excluiría de entrada la necesidad, e incluso la posibilidad, de recurrir a alguno de los tres géneros de imitación arriba mencionados”). A estas categorías de imitación habría que sumarle un cuarto género característico del pensamiento contemporáneo: el de la imitación “moral” de prototipos (“donde tanto el modelo como la copia vendrían a ser ahora por igual individuos autónomos y libres en lugar de tratarse de un canon prefijado o una réplica inerte, más sin por ello proscribir la “experiencia” vital que hace posible concebir la imitación como una acción intersubjetiva, es decir, como una relación entre sujetos en que la interacción responde a la “ejemplaridad de la conducta prototípica”). Javier Gomá Lanzón, *Imitación y experiencia* (Barcelona: Crítica, 2005), p. 19.

²²⁴ Cf. Guillaume Apollinaire, “*Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*” En Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid: Alianza, 2006).

²²⁵ Evidentemente, como el lector presupondrá, el título no es azaroso. De hecho Lyotard testifica que Newman conocía las grandes obras sobre lo

pintura roja, metáfora sanguinolenta del padre muerto aludido por Apollinaire y vestigio de un terror generacional²²⁶, se expande por toda la tela de 2,42 por 5,41 metros. Tal y como vemos en el desprendimiento mimético presente en la iconofobia islámica “*el placer de los ojos reducido a casi nada hace pensar infinitamente en el infinito*”²²⁷. En Newman ya no hay referentes, ni objeto, solamente un sujeto que observa la nueva metafísica de una pintura sin límites ni contornos, forma abierta que anula el trazo y la forma bella de un dibujo firme y seguro; una pintura que grita *The sublime is now*, mismo título de un ensayo que el mismo pintor escribiría un par de años antes, y en donde transparenta el constituyente subjetivo de lo sublime, motor de un reencuentro consciente con la infinitud del tiempo y el espacio, con el eterno instante, con el “*aquí*” (*is*) y el “*ahora*” (*now*) en toda plenitud²²⁸. Pero no se trata de un tiempo diegético, pues no hay hechos que narrar través de una pintura. Tampoco se trata de tiempos lanzados a escena por un pragmatismo productivo, tan propio del mercado del arte (tiempo de producción de la obra, tiempo de consumo de la misma, tiempo de distribución). Por el contrario, el tiempo congelado del “*now*” aparece indeterminado e indefinible, destilando sublimidad (¿qué es el “*ahora*”?). “*Que ahora y aquí haya este cuadro y no más bien nada, eso es lo sublime*” dirá Lyotard²²⁹. Para más claridad veamos lo que dice el propio

sublime. De Burke dice incluso el artista en alguno de sus escritos que era “*demasiado surrealista*.” Lyotard, *Op. Cit.*, p. 98.

²²⁶ Fernando Castro Flórez nos recuerda “*la importancia que tenía para el expresionismo abstracto la noción de sublimidad como una forma de emergencia de lo terrible en un tiempo marcado por la experiencia de la bomba atómica*.” *Op. Cit.*

²²⁷ Lyotard, *Op. Cit.*, p. 103.

²²⁸ En tanto, la belleza, como sustrato, queda suprimida de esta obra, pues esta categoría está marcada por la presencia del “*es*”, de lo presencial, de la forma: “*las viejas nociones correlacionadas esencialmente con la belleza (tó Kalón): Kosmos, mundus, pulchrum, que contienen la idea de limpio-ordenado, apuntan hacia esa dimensión presencial del ente en cuanto esta se despliega de sí misma en el ente que llamamos bello*”. Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 12. Lo que hay aquí es, en un amplio rango, incognoscible.

²²⁹ Lyotard, *Op. Cit.*, p. 98.

Newman en su ensayo *The sublime is now*:

Con mi pintura busco que el cuadro de al hombre una impresión de lugar: que sepa que está ahí y que, por lo tanto, sea consciente de sí mismo. En este sentido, ya se relacionaba conmigo mientras yo realizaba el cuadro, porque en ese sentido yo estaba allí [...] Cuando estás frente a mis cuadros te das cuenta de tu propia escala. Antes mis cuadros, el espectador sabe que está allí. Para mí, esa impresión de lugar no sólo encierra un misterio sino que tiene algo de hecho metafísico.²³⁰

De ahí en adelante el cauce de expansión de lo sublime tenderá siempre a relativizar cualquier nuevo concepto aplicado a las artes. Como se puede observar, el primer paso de ruptura concierne casi exclusivamente a la belleza arquetípica limitativa y contenida dentro de márgenes específicos, tal y como sucede principalmente desde el siglo XIX hasta las vanguardias²³¹. Sin embargo, el mayor valor de lo sublime emergerá como una crítica general a la cultura y a los modelos de sometimiento, distribución y desarrollo social. Será en este momento “histórico” donde se revelará con mayor fuerza el complejo programa de vínculos existentes entre lo sublime y el entorno físico, inscribiéndose la capacidad de trascender de este concepto, ya que se adecuará eficazmente a un cambio axiomático de escenarios en el cual la naturaleza decimonónica es sustituida y absorbida de muchos

²³⁰ Artículo publicado el año 1948 en la revista *Tiger's eye*, en un número monográfico titulado *Six opinions on what is sublime in art*.

²³¹ Estos márgenes serán cuestionados prontamente particularmente dentro de la pintura abstracta. Algo de aquello hay en Jackson Pollock y la prescindencia significativa del bastidor, y hasta el mismo Newman, de hecho, habría advertido que el impulso del arte moderno es “*el deseo de destruir la belleza*”. Castro Flórez, *Op. Cit.* Pero en donde se notará fehacientemente es en la atomización del objeto mismo, del cuadro en tanto objeto. La performance, Fluxus, los happenings, y toda la gama de conceptualismos y propuestas efímeras que desde allí emanarán apuntarán a dicha cuestión: si no hay objeto ni la cosa, no hay límites.

modos por el dominante y omnipresente efecto de las tecnologías y la fluctuación económica-social que mana de ellas.

II.II LOS NUEVOS DIOS Y EL AVANCE DE LA *TECHNÉ*

*La naturaleza no se entrega a todos.
Obra como una muchacha coqueta,
que nos atrae por sus encantos, pero se
nos escapa en el momento en que creemos poseerla.*

Johann Wolfgang von Goethe

Parte importante de la predisposición romántica hacia la búsqueda de lo sublime en la naturaleza, se sobrellevaba en una crisis perentoria de la fe en el dogma cristiano, puesto que Dios se había transformado en un ente que no respondía o que era incapaz de ajustarse a las opciones fundamentalmente materialistas que desplegaba el mundo nuevo de las grandes fábricas y las ciudades manufactureras. Con esta frustración teológica en ascenso, la naturaleza se establece como un espacio de recogimiento y cobijo anímico ante el derrumbe de un orden moral y emocional construido históricamente sobre un deseo de pervivencia y de trascendencia inducido por el credo dominante

en la espiritualidad occidental por más de dos mil años. El acto ante la pérdida se traduce, entre múltiples otros fenómenos, en un contradictorio anhelo romántico por la Edad Media²³², con sus edificios eclesiásticos ruinosos, tan imperfectos e irregulares como el propio Dios, y las abadías famélicas, engullidas por la foresta, que recordaban la presencia omnipresente de un *Creador* ahora lejano y transmutado, vigente sólo a través de la magnificencia de la muerte y el brutal poderío del paso del tiempo²³³. Esta añoranza por el pasado y la ruina sería, a entender de Rafael Argullol, producto de una fascinación nostálgica por las grandes construcciones originadas por el genio de los hombres; pero, por otro lado, existe también la lúcida certeza, acompañada de una no menor atracción, de la potencialidad destructora de la naturaleza, del tiempo y de nuestra “*sumisión a las cadenas de la mortalidad.*”²³⁴ Con un acento similar, Achim von Arnim cree que un edificio en ruinas “*crea la peculiar sensación de transitoriedad, tan cara a muchas almas melancólicas cansadas del presente*”²³⁵. La ruina es entonces, una metáfora de la decadencia, del tedio y de un agobio latente frente a una alienación del mundo que recrudece la existencia en sus aspectos más esenciales.

Al deterioro conceptual en la construcción de la imagen clásica de Dios, habría que añadir una serie de condicionantes que

²³² Un caso atípico es el de Schopenhauer quien desdeña por completo a la Edad Media, lo cual, sin embargo, “*no es prueba suficiente para descalificarlo como filósofo Romántico.*” Schenk, *Op. Cit.*, p. 17.

²³³ Una significativa ilustración pictórica del tema nos la ofrece el óleo de Caspar David Friedrich titulado *Cementerio monástico bajo la nieve* (1817), en donde se muestra en ruinas la abadía de Eldena, cerca de Greifswald, construida por monjes daneses cerca del año 1200. Un símil inglés sería la acuarela de Turner *La abadía de Tintern* (1820), un edificio fundado alrededor del año 1200 por el Conde William Marshall. Otros pintores ingleses, como Thomas Girtin o Thomas Cole, también mostraron gran interés en las abadías y castillos medievales, especialmente si estaban en ruinas.

²³⁴ Rafael Argullol, *El héroe y el único, el espíritu trágico del Romanticismo* (Madrid: Taurus, 1984), p. 21.

²³⁵ Cit. en Schenk, *Op. Cit.*, p. 75

determinaron que el hombre romántico saliese al aire libre y redescubriera la importancia del entorno natural, con una consciencia o necesidad evidente de superación del principio de imitación. Dentro de estos factores son relevantes el vacío espiritual creado por el desgaste de sus ilusiones en la revolución francesa²³⁶, las distintas vicisitudes de cada individuo (transformadas en hastío, *Weltschmerz*, *spleen* o *ennui*) y, principalmente, la crisis social derivada de la industrialización y la resultante sumisión a un modelo de desarrollo que gira y vuelve majaderamente sobre sus carencias y taras. La conjunción de estos elementos abre la puerta a la valorización de la naturaleza como la única ruta de escape a la enajenación producida por el poder del capital. Esta evasión, durante los siglos XVIII y XIX, adquiere la forma de una nueva religiosidad que escapa a muchas de las disquisiciones sacramentadas y pasadas como las de San Agustín o Santo Tomás, quienes de suyo advierten de los riesgos y peligros de divinizar a la naturaleza y confundirla con el *Creador*, a pesar de que siempre ésta fue considerada como un camino favorecido para acceder a la gloria divina²³⁷. Esta es una cuestión que se transmite en la pintura o, con más claridad, en la rediviva poesía de vates ilustres como Giacomo Leopardi, de quien se ha dicho: “*No tiene ningún objeto buscar un Dios vivo, porque no hay*

²³⁶ “*La desilusión romántica fue más profunda aún. La revolución no sólo había dejado de realizar las grandes esperanzas de Libertad y Fraternidad, sino que, para algunos, había inaugurado una siniestra época nueva.*” *Ibid.*, p. 37.

²³⁷ La naturaleza como tema de pensamiento durante la Edad Media posee una relevancia única. Beardsley y Hospers sintetizan esta relación señalando que durante esta época, habida consciencia de que el mundo fue creado por Dios de manera *ex nihilo*, se sostenía que la naturaleza misma llevaba las huellas divinas, al mismo tiempo de ser una representación simbólica de la Palabra: “*Así, la naturaleza se convierte en una alegoría, y todos los objetos naturales constituyen un símbolo de algo que los trasciende.*” Monroe Beardsley y John Hospers, *Estética. Historia y fundamentos* (Madrid: Cátedra, 1982), p. 42. Esta misma cualidad alegórica y representativa es aferrada por los románticos, aunque en un abanico de posibilidades mayor, por ejemplo, para hablar de la muerte.

Dios. Si existe algún ser trascendente, Leopardi le llama la naturaleza o el destino."²³⁸

Otra indicación posible para entender el desplazamiento teológico que se pudo ver en el Romanticismo, es la ofrecida por Paolo D'Angelo. Para este autor todo esto no es más que una respuesta a la llamada "revolución cristiana", la cual, con el paso del catolicismo a la Reforma, restringió su campo a la Trinidad, derivando en una aproximación cada vez más abstracta e irrepresentable de lo divino²³⁹. Considerando cierta la posibilidad de que esta sea una de las causas, podemos ver que tras esta dispersión de lo sagrado en términos icónicos se registra un indiscutible panteísmo²⁴⁰. Habría sido esta búsqueda y redireccionamiento de la fe la que habría llevado a darle la característica de "ente vivo" a toda la naturaleza, tal y como lo entendemos al leer a otro escritor insigne como William Wordsworth diciendo: "*Bosques, árboles y rocas, dan la respuesta que el hombre anhela. Cada árbol parece decir sagrado, sagrado*"²⁴¹, en una disposición que aborda lo natural de manera franca y sencilla, incólume a la muchas veces violenta ampulosidad de la estética basilical.

La misma certidumbre transmite Novalis en sus *Himnos a la noche* (*Hymnen an die Nacht*, 1797-1800) con una mística rebotante de un catolicismo renovado que rompe unos márgenes institucionales en crisis, en donde el propio Universo se convierte

²³⁸ Cit. en Schenk, *Op. Cit.*, p. 89.

²³⁹ Cf. Paolo D'Angelo, *La estética del romanticismo* (Madrid: Visor, 1999), p. 16.

²⁴⁰ Este panteísmo se habría transformado en uno de los sellos distintivos de la sensibilidad literaria y pictórica romántica. Y bien se sugiere que "el panteísmo suple el entusiasmo y la relación con todas las cosas. el sentimiento puede dar ocasión a un amor y confianza infinitos en esa naturaleza (a la Wordsworth) o bien puede destacar la confrontación entre la poquedad del hombre y la inmensidad de la naturaleza (a la Byron)." Esteban Tochinlli, *Romanticismo y modernidad* (Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1989), p. 559.

²⁴¹ Cit. en Schenk, *Op. Cit.*, p. 215.

en Dios que acoge al hombre, “eterno forastero”. Disfrutemos su quinto himno:

Ved, el amor ha sido liberado,
ya no hay separación.
La vida es un océano infinito,
eternas son sus olas.
Una sola es la noche del deleite
y uno solo y eterno es el poema
y nuestro sol, el único,
reside en el rostro de Dios²⁴².

Esta nueva relación de profunda contigüidad con la naturaleza se caracterizó, además, por forjar en el hombre un estado de máxima conexión espiritual con su entorno. Esto de una u otra manera intentaba resarcir el recuerdo de un paraíso perdido, devenido en lo que Torquato Tasso llamaba la *inabitata piaggia*,²⁴³ refiriéndose a una naturaleza enajenada y rasgada por factores culturales infranqueables que acabaron por desanudar la amarra que la unía con su hijo pródigo. Sin embargo, en este retorno a la naturaleza aflora, en la mayoría de las veces, una cierta dicotomía consoladora y desposeedora, ya que este deseo de retorno al espíritu de la naturaleza se encuentra coartado por la conciencia de la fatalidad final que este anhelo implica. Esto se debe a que la naturaleza es el fragmento de la realidad en donde la existencia y la muerte coinciden, se asemejan y se confunden, dejando obsoletas las estrategias de ocultamiento propias de la vida moderna. Por ende, cualquier intento de deificación conlleva una irrenunciable participación en su mecanismo de acción y un forzoso abandono en su juego innato de florecimientos y

²⁴² Novalis, *Diario íntimo; Himnos a la noche; Canciones espirituales; Cartas* (Valencia, Horizontes, 1944).

²⁴³ Hay un poema de Leopardi en donde realiza la mentada referencia: “*Amore, Amor, di nostra vita ultimo inganno, t’abbandona. Ombra reale e salda ti parve il nulla, e il mondo Inabitata piaggia*” Cit. en Pamela Williams, *An introduction to Leopardi’s canti* (Leicester, Reino Unido: Troubador. 2004), p. 92.

desgastes. A diferencia del ejercicio contemporáneo, en la naturaleza romántica no se busca solamente la vida, sino que, en lo profundo, también la muerte. Lo sublime ahí aparece como un *phantasma* vaporoso; es el espíritu que sopla una vela invisible hacia la fosa en donde reposa el armatoste de lo humano: “La condición mortal y el momento de perecer están en juego con lo sublime. Es sublime la recolección, el sobresalto, que equilibra el morir en una palabra [...] Es sublime el punto ganado, de efímera inmortalidad, la palabra adversa arrancada a la muerte, donde el todo del devenir-perece se deja reunir.”²⁴⁴

Dada las condiciones mencionadas no era de extrañar que también se desarrollara una noción organicista de la naturaleza en donde el hombre y el arte fuesen una emanación fluyente de ella, como parte también de esta nueva mitología. El origen de este pensamiento radica en que el *Yo romántico* rechaza formar parte de la naturaleza como una pieza más de su complejo engranaje. Por el contrario, hay un esfuerzo decidido por resaltar la individualidad²⁴⁵, la condición creadora y la capacidad transformadora que extrae de su interior, trazando una relación con la naturaleza sostenida en una comunicación profunda con el *Todo*, donde se puede conjeturar la existencia de una aspiración al infinito.

²⁴⁴ Michel Deguy, “*Du grand-dire*” En *Du sublime*, de VV.AA (París: Belin, 1988), p. 16.

²⁴⁵ Es sabida la ambivalente individualidad del hombre romántico. Esta individualidad afloraba tanto en el plano subjetivo del yo, como en la unidad formal de cada pueblo. Hans Schenk nos recuerda cómo Chateaubriand retrocedía ante el horror de una sociedad universal que asemejara a todas las naciones. Lo mismo queda de manifiesto con Sir Walter Scott, quien alegaba: “*Quedémonos como la naturaleza nos hizo: ingleses, irlandeses, escoceses, con algo como la impronta de nuestros varios países en cada uno. No seríamos mejores si nos pareciéramos unos a otros como monedas nuevas*” Cit. en Schenk, *Op. Cit.*, p. 40. En los alemanes esta exaltación del *Volkgeist* durante el Romanticismo, daría pie para que más adelante se le considerase un prolegómeno del nazismo.

Esta idea de un “todo universal”, en que hombre, arte y naturaleza se enlazan y emergen de un mismo lugar, habría sido propuesta originalmente por Herder y retomada posteriormente por Coleridge²⁴⁶. El carácter *orgánico* de la obra de arte, es así, en esencia, una antítesis de las teorías mecanicistas imperantes en la época e implica en su consideración una asimilación mucho más insondable en la cual la obra no se ensambla por yuxtaposición de partes, sino que ésta se desarrolla desde el interior, eclosionando de igual manera que lo hace un individuo o un ser vivo²⁴⁷. De aquí surgieron una serie de reflexiones en torno a esta relación, rescatando elementos panteístas que eran superpuestos a reflexiones sobre la propia existencia. Por ejemplo, e inspirado en esta manera de entender el mundo, Schelling se apropia de algunos elementos panteístas elaborando un concepto renovado del *principio natura*²⁴⁸, derivando en una *Naturphilosophie*, a través de la cual podemos decir que termina accediendo a la filosofía del Yo.

La *Naturphilosophie*, entendida como “*toda la filosofía que hay*”, se opone en cierto modo a una filosofía trascendental, diferenciándose de ésta principalmente porque insiste en la naturaleza como una idea autónoma, no en la medida en que es un producto, sino en la medida en que es al mismo tiempo productiva y producto. Para Schelling, el conocimiento absoluto de la naturaleza se conquista a través de la experiencia. Conformemente, la naturaleza actúa de manera abierta y desenvuelta, pero nunca aisladamente, sino suscitada por una serie de causas que, según él, se deben excluir previamente para

²⁴⁶ Cf. Beardsley & Hospers, *Op. Cit.*, p. 67.

²⁴⁷ Reemplaza en el fondo la *teoría mecánica* por una idea *dinámica* de la naturaleza.

²⁴⁸ Este *principio natura*, carga con toda la impronta alemana y una cierta aura nacionalista, que busca anteponerse, desde luego, a los triunfos del floreciente positivismo francés de Comte y Saint-Simon.

obtener un resultado “puro”. Por lo tanto “*hay que obligar a la naturaleza a actuar bajo condiciones determinadas que normalmente no existen en ella en absoluto o sólo existen modificadas por otras*”²⁴⁹. Esta manera de intervenir en la naturaleza Schelling la denomina experimento.

Si bien en la *Naturphilosophie* de Schelling operan factores que denotan un cierto espíritu cientificista, éste se amalgama y se confunde firmemente con magia y poesía, siendo esta una de las características fundamentales del llamado “primer Romanticismo”, generando un gran impacto en diferentes personajes provenientes de los más variados campos, lo que se tradujo en que finalmente a su *Naturphilosophie* “*se le incorporaron con entusiasmo los afectos del espiritismo, el ocultismo, teosofías heterodoxas y otras pseudociencias de creciente aceptación, pues los métodos antirracionalistas permitían la participación de las artes mágicas, conjuros, demonología y toda suerte de actividades de este orden, relegadas en el XVIII como anticientíficas.*”²⁵⁰

La literatura popular europea de la época signa también está influencia a través de la congregación de elementos metafísicos, ciencias ocultas y representación de la glorificada naturaleza. En el *Drácula* de Bram Stoker²⁵¹, por ejemplo, el conde trasciende el cuerpo humano y la vida misma para transmutarse en naturaleza eterna: Lobo, niebla, murciélago, mar, tormenta. Asimismo, el moderno Prometeo protagonista de la novela pseudocientífica de Mary Shelley, refleja notablemente la pugna ciencia – naturaleza,

²⁴⁹ F.W.J. Schelling, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza* (Madrid: Alianza, 1996), p. 124.

²⁵⁰ Mercedes Comellas y Helmut Fricke. “*El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la Naturphilosophie en las leyendas de Bécquer*” en *La memoria romántica*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997), p. 31.

²⁵¹ Inspirado admirablemente en las leyendas balcánicas y en el paisaje imaginario de lo que hay *más allá del límite de los bosques*; eso significaría Transilvania en Rumano antiguo.

arrojándonos de lleno a la laguna de la presencia humana y sus intentos de reconversión divina. La creación del doctor Víctor Frankenstein, referenciada en el libro siempre como "engendro", "monstruo", "aquel ser", "la criatura", "horrendo huésped", "demoníaco ser", escapa del mundo civilizado ante el rechazo (tal como lo harían pintores del Romanticismo), recorriendo bosques y montañas hasta desterrarse en el Polo Norte, en donde escarpados acantilados serán el escenario de la lucha final entre el creador y su bestia, epítome de la pugna entre el progreso, la ciencia y un *homo novus* abandonado ante fuerzas que se presentan como ingobernables.

Si en el Romanticismo lo sublime está sólidamente acoplado a una idea de naturaleza elevada a la categoría de religión, a un espacio de veneración pseudometafísico que en muchos casos actúa como suplente de las carencias teológicas de la época, ya en el siglo XX (o incluso desde un poco antes) este sitio le es arrebatado definitivamente por la instauración de las tecnologías y la maquinarias como los nuevos referentes que internan los anhelos metafóricos de absoluta potestad y galopante omnipresencia. El cauce natural de este cambio tiene que ver directamente con una de las circunstancias generadas dentro del núcleo de la masificación de la industria. Con la expansión de la maquinaria el flujo humano se incrementa y la restricción de las fronteras territoriales casi desaparece, a la par que se modifica incipientemente la constitución del tiempo y el espacio. De este modo, una serie de conceptos y focos de conocimiento de toda una tradición cultural son trasladados junto con los primeros pioneros que viajaron desde Europa a América y Estados Unidos durante los siglos XVIII y XIX, produciéndose así, el fenómeno que de aquí en adelante designaremos como "*americanización de*

*lo sublime*²⁵², cuya propiedad fundamental estará dada por la revalorización de las tecnologías y el paisaje. Esto además, señalará una característica fundamental del concepto central de éste estudio: la transterritorialidad.

Lo más nítido en este traslado de ideas es el trastoque de una sublimidad europeizada, cuyo idilio es drásticamente interrumpido por la técnica, algo primordial en la conformación histórica de la mentalidad estadounidense, cuyo entendimiento de la realidad transita por la alteración del entorno, midiendo fuerzas con la propia naturaleza matizado con delirios megalómanos²⁵³. Pruebas sobre esto abundan. En 1847, en la revista *Scientific American* se escribía:

En la búsqueda de invenciones mecánicas parece haber algo que aspira a realizar nuestro título divino de amos de la creación... Es realmente un espectáculo sublime ver una máquina realizar casi todas las tareas de un ser racional....²⁵⁴

Esto, por un lado, nos muestra cómo lo sublime ya se ha establecido como registro incluso en el lenguaje cotidiano, patentizándose la herencia de la retórica longiniana que utiliza lo sublime como una adjetivación de lo grandioso (*me gas*). Pero además, este párrafo es una fiel constatación de como este nuevo espacio de veneración se consolida desde el optimismo propio de la visión capitalista del mundo, donde la naturaleza, asumida

²⁵² El enunciado lo tomo prestado del texto de Alberto Santamaría: *El idilio americano: Ensayos sobre la estética de lo sublime* (2005). Baldine Saint Girons también lo utiliza, y lo circunscribe, acotadamente, a un ámbito más académico: la escuela de Yale; es decir, Harold Bloom, Paul de Man, Paul H. Fry, Frances Ferguson. Cf. Saint Girons, *Op. Cit.*, p. 21.

²⁵³ Pensemos solamente en la relevancia indesmentible del ferrocarril y su extensa red de rieles para la construcción cultural y económica de aquel país.

²⁵⁴ Cit. en Santamaría, *Op. Cit.*, p. 46.

como un obstáculo para el desarrollo, es vencida por las herramientas que construyen las nuevas fronteras en expansión. En otro texto de la época podemos leer una reveladora prosa:

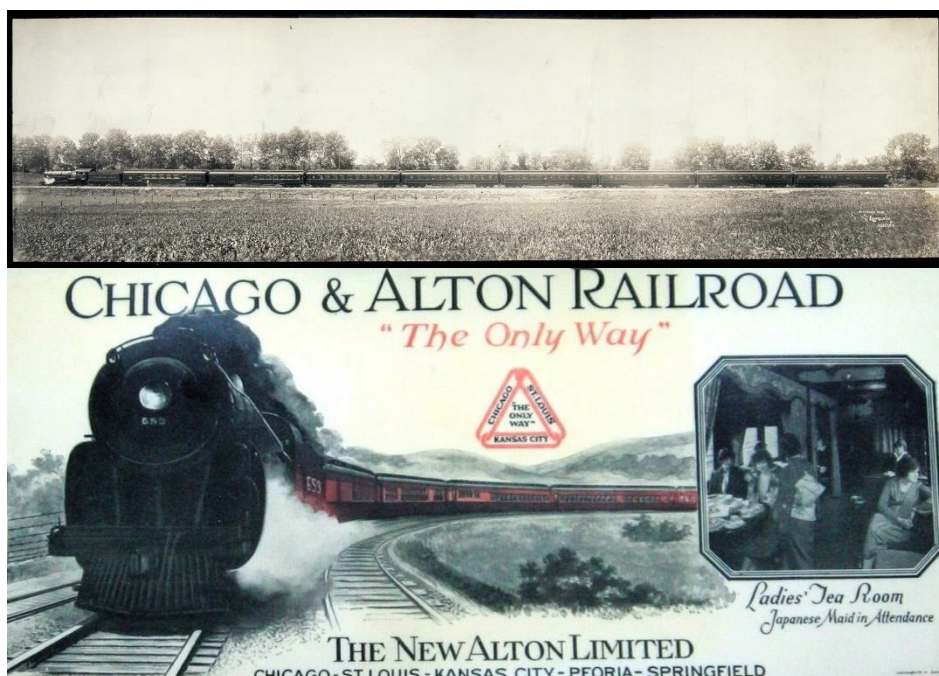
Allí donde ella [la naturaleza] nos negó ríos,
la máquina nos los ha proporcionado. Allí donde
dejó a nuestro planeta incómodamente escabroso,
el mecanismo aportó la aplanadora.
Allí donde las montañas se han interpuesto,
él se ha atrevido a nivelarlas o a horadarlas.
Incluso el océano, que la naturaleza pensó que
podría separar a sus pendencieros hijos,
la mecánica los ha alentado a atravesarlo.
Y como si la tierra no fuese apropiada para
las ruedas, gracias a la mecánica es recorrida
ahora en ferrocarriles.²⁵⁵

El retorno, *revival* o reestructuración que se da de lo sublime en Estados Unidos desde el siglo XIX en adelante, únicamente puede entenderse a través de las grandes rupturas acaecidas en ese siglo, fundamentalmente el sentido deshistorizado que la aleja de la moralización a la que había sido sometida esta noción por el Idealismo alemán. Por tanto, si Europa significaba un modelo *puramente* histórico en donde el progreso estaba asentado en la confianza plena en la Razón, América suponía una reestructuración del mismo, conformándose como un encuentro brutal e irascible entre naturaleza y maquinaria.

Debido a esta nueva realidad se apela a una reubicación conceptual de lo sublime ya no exclusivamente centrado en los efectos estéticos de (y en) la naturaleza, sino ampliada hasta las consecuencias estéticas de las tecnologías en el entorno. Como

²⁵⁵ Escrito de mediados del siglo XIX del matemático y escritor estadounidense Timothy Walker. *Ibid.*, p. 217.

resultado “*un sublime desmoralizante, rebajado, paisajista y tecnológico es el que nace en Norteamérica como modelo o extensión del modelo clásico Europeo*”²⁵⁶. Esto explica que diversos intelectuales que recuperaron el tema de lo sublime lo extiendan a análisis culturales mucho más dilatados. Thomas Jefferson, Ralph Waldo Emerson, Thomas Cole o Walt Whitman, en el siglo XIX, así como Barnett Newman, Wallace Stevens, William Gibson o Robert Smithson en el siglo XX, pueden ser considerados ejemplos de las diversas modelizaciones a las que es sometida la estética romántica de lo sublime en Estados Unidos.



Tren *Alton Limited*. Inaugurado en 1903. EE.UU.

Un factor que define también esta transterritorialidad, es el hecho de que lo sublime norteamericano, teniendo como fuente matriz el modelo ilustrado europeo, lo sincretiza con ingredientes propios. En esto incide fundamentalmente aquella certidumbre, que a ojos devotos, veía en un continente relativamente nuevo como

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 14.

América, la idealidad del territorio virgen; algo así como un Edén bíblico, junto con una serie de posibilidades de revelar secretos vetados a las sociedades ya curtidas por el empeño materialista. A esto se añaden los elementos históricos y el rescate de las raíces etnográficas más profundas, creando un modelo de sublimidad en donde adquieren preponderancia la idea de origen y la plena conciencia de una nueva tradición que aúna a Dios con una imagen edénica de su propio paisaje y naturaleza.

La disposición hacia lo pintoresco será otro elemento que marcará fuertemente esta visión norteamericana de lo sublime²⁵⁷. William Gilpin es, indudablemente, una buena opción para entender esta forma de plantearse el espacio natural. En su obra *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Gilpin da algunas directrices sobre la disposición emocional del viajero ante las imágenes observadas, exponiendo como, posteriormente, estas imágenes han de ser reafirmadas y recreadas mediante la acción de la imaginación. Esta capacidad de la imaginación para revivir el paisaje “falseando” el original, es para Gilpin mucho más relevante que el mantenimiento de una imagen fidedigna, mimética²⁵⁸. En esta obra de Gilpin queda además de manifiesto una diferencia primaria entre lo sublime y lo pintoresco. Y es que lo pintoresco será siempre una fuente de deleite, placer en cuya base Gilpin sitúa la novedad, ya sea ante el colorido, la composición o la luz²⁵⁹, frente al displacer, que, como ya hemos visto, subyace en lo sublime.

²⁵⁷ La relación entre lo sublime y lo pintoresco no es en absoluto novedosa, pues ya puede verse en Joseph Addison y su obra *Los Placeres de la imaginación* (1712).

²⁵⁸ Cf. William Gilpin, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (Madrid: Abada, 2004).

²⁵⁹ En otras palabras, podríamos decir que es una sutil variante de la belleza más tradicional y su “placer positivo”.

Lo sublime en Estados Unidos se entronca de igual forma con una dependencia entre una “sublimidad inferior” y el viaje pintoresco. Sobre el primer término, este no es reciente, pues, de hecho, Arthur Schopenhauer lo revela en *El mundo como voluntad y representación (Die Welt als Wille und Vorstellung, 1819, Leipzig)*. En esta obra Schopenhauer nos instruye sobre la aparición de lo sublime en la extensión vacía y solitaria del mundo, en los paisajes quietos y silenciosos que disienten con la “voluntad” necesitada siempre de actividad:

Si nos instalamos en una región muy solitaria, con un horizonte ilimitado, bajo un cielo completamente despejado, con árboles y plantas en un aire quieto, sin animales, sin hombres, sin corrientes de agua, en el más profundo silencio, tal entorno es como una llamada a la seriedad, a la contemplación desligada de todo querer y de su miseria: pero precisamente eso da a tal entorno solitario y quieto un toque de sublimidad. Pues, al no ofrecer ningún objeto, ni favorable ni desfavorable, a la voluntad necesitada de un continuo aspirar y alcanzar, sólo queda el estado de pura contemplación; y quien no sea capaz de él quedará vergonzosamente denigrado y a merced del vacío de la voluntad desocupada, del tormento del aburrimiento. Él nos proporciona en este sentido la medida de nuestro propio valor intelectual, del que es un buen criterio el grado de nuestra capacidad para soportar o amar la soledad. El entorno descrito ofrece así un ejemplo de lo sublime en grado ínfimo, ya que con el estado de conocimiento puro, en su tranquilidad y

moderación, se mezcla en contraste el recuerdo de la dependencia y miseria de la voluntad necesitada de una continua actividad. Esta es la especie de sublimidad que da fama a la vista de las infinitas praderas del interior de Norteamérica.²⁶⁰

Entre las causas que inducen la conjunción de lo sublime y lo pintoresco en Norteamérica, aparece con fuerza el vínculo que existe entre el paisaje, el viaje y el carácter etnográfico mencionado anteriormente, lo cual se hace ostensible en la cantidad ingente de relatos que tienen a lo pintoresco como característica central, conectándose así con lo sublime en su sentido renovado, a primera vista menos mitificado. Remitiéndonos a Angus Fletcher, es importante concluir que tanto las escenas sublimes como las pintorescas debiesen poder ser representadas, contraviniendo lo que Kant decía al respecto. Aunque las escenas pintorescas siempre se encontrarán sujetas a una sublimidad más accesible, “*más gentil*”, en definitiva, “*una sublimidad más débil*”²⁶¹, cuya explicación puede encontrarse, sin derogar otros factores, en la carencia de uno de los aparatos principales en la elaboración de una teoría romántico-europea de lo sublime, es decir, la presencia corpórea del hombre, inserto dentro de la obra y asumiendo un rol de medida o referente ideal para aprehender la condición sublime de la naturaleza.

Puntualizando este último argumento, si consideramos que tradicionalmente en la pintura europea se hacía visible el hombre

²⁶⁰ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Trotta, 2005), p. 113.

²⁶¹ Angus Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico* (Madrid: Akal, 2002), p. 250. Algo de esto podemos ver en la pintura decimonónica del pintor estadounidense Frederic Edwin Church, cuyos colores vivos, delimitación excesiva del dibujo y diáfana luz no logran acercarnos totalmente a una idea de sublimidad, pese a que cumple con alguno de los requisitos de esta categoría estética, como la grandeza de dimensiones.

en el paisaje, como figura plenamente definida, como mancha, como sombra o como presencia etérea (pensemos en muchas obras de Caspar David Friedrich, William Turner o Caspar Wolf), podemos entender de mejor manera la relevancia del cuerpo y su representación en artistas de las vanguardias europeas del siglo XX, específicamente del *Land art*, como Richard Long o Hamish Fulton. Por el contrario, en los artistas norteamericanos, la ausencia del cuerpo físico se percibe principalmente como un intento de distanciamiento de un modelo europeo que se hace insuficiente para representar esta nueva dependencia entre naturaleza y tecnología, en donde, por cierto, el cuerpo ha perdido cada vez más significación, llegando incluso en nuestros días a establecerse discursos que pregonan la plena obsolescencia del cuerpo humano.²⁶²

Por otro lado, podemos comprobar la persistencia de esta diferenciación entre lo sublime europeo y norteamericano reparando en como en Estados Unidos, durante los años sesenta, el arte se encuentra infaliblemente supeditado a un contexto de ebullición económica, política y tecnológica que enriquece el discurso a un nivel que trasciende la obra-objeto. Sólo de este modo se puede entender, por ejemplo, el surgimiento del *Land art* y su proceso de avance: viéndolo dentro de un marco social en el cual la naturaleza y el paisaje están cada vez más relacionados con discursos de toda índole, en donde la búsqueda de lo sublime sería una respuesta y una reacción ante la agresividad del progreso y el capitalismo frente al ecosistema, y no como una impugnación de cuestiones intrínsecamente estéticas; es decir, como un simple rescate de todo lo bello que pueda tener el entorno natural, a la manera de postales o elaborados *souvenirs*

²⁶² Sobre este ítem se puede consultar la obra plástica y teórica de Stelarc, artista de gran repercusión en las artes mediales contemporáneas.

que conviene mantener a salvo y que cuyos registros merecen ser mostrados a un público asfixiado en las grandes urbes.

A partir de la transferencia y posterior ensamblaje de lo sublime bajo unas renovadas condiciones, la relación con la naturaleza parte desde un puesto en donde una súper estructura tecnológica se ha transformado en la principal intermediaria con el hombre. Esta relación, planteada en términos de una renovación, principalmente del Romanticismo histórico, perfectamente se puede denominar como neo romanticismo. Este neo romanticismo americano viene a reafirmar otra hipótesis en relación a que lo sublime se manifestaría como un *continuum* (y no como una simple moda según creía Jean-Luc Nancy) que va desde el Romanticismo europeo hasta nuestros días, logrando adaptarse a nuevas dialécticas políticas y sociales, así como evidentemente a inéditas formas de expresión artística. Justamente, hay autores como Jacques Rancière²⁶³ o Fredric Jameson²⁶⁴ que plantean que el posmodernismo es poco más que una nueva etapa del Modernismo, o incluso del Romanticismo, o tal vez meros estados orgánicos de este último. En línea con el mismo análisis, Leo Marx, en su libro *The machine in the garden* rescata como a final de cuentas esta “sublimidad tecnológica” lo que viene a hacer es trazar el sentido acumulativo y retórico final de una tradición decimonónica que siente una atracción profunda por la multiplicidad de mundos que abre el desarrollo tecnológico²⁶⁵, pero que, como hemos insistido aquí, se enfrenta a una desadaptación que es provocada por la propia naturaleza humana incapaz de equilibrar las esferas en las cuales desarrolla sus diferentes proyectos.

²⁶³ Cf. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (París: Galilée, 2004).

²⁶⁴ Fredric Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo* (Buenos Aires: Imago Mundis, 1991), p. 19.

²⁶⁵ Leo Marx, *The machine in the Garden. Technology and the pastoral ideal in America* (Londres: Oxford University Press, 1967), p. 63.

La crítica cultural del Ortega y Gasset no es ajena a este fenómeno, ya que logra advertir con agudeza cómo la civilización se ha construido por sobre la misma condición humana. La visualización pesimista del orden de la civilización aparece en su discurso bajo el alero de un interesante concepto: el *Naturmensch*. Pero este *Naturmensch*, vale aclarar, no es de ningún modo una alusión al espíritu cándido que podíamos encontrar en un Víctor de Aveyron o en un Kaspar Hauser²⁶⁶, sino que obedece a una denominación negativa del hombre moderno, “primitivo”, según Ortega y Gasset. Este ser primitivo sería el que hiende con sus actos el mundo. “*Lo civilizado es el mundo, pero su habitante no lo es: ni siquiera ve en él la civilización, sino que usa de ella como si fuese naturaleza*”.²⁶⁷

La sublimidad tecnológica transita por varias etapas, las cuales están determinadas por los diferentes avances mecánicos que se van suscitando. El primer acercamiento a esta sublimidad tecnológica es a través de la maquinaria a vapor y el ferrocarril; este último alegoría aún vigente del progreso desenfrenado, para posteriormente trasladarse a los nuevos descubrimientos y triunfos, como el automóvil y las autopistas, complejizando el carácter disociativo del asunto. Establecido así, las contingencias de escisión entre el “hombre masa” y la naturaleza aumentan en la medida en que la turbación se hace presente como síntoma de nuestra era:

El nuevo hombre desea el automóvil y goza de él; pero cree que es fruta espontánea de un árbol edénico. En el fondo de su alma desconoce el carácter artificial, casi

²⁶⁶ Dos películas de grandes maestros del cine tocan estos famosos casos. *L'Enfant sauvage* (1970), de François Truffaut, y *Jeder für sich und Gott gegen alle* (traducida como *El enigma de Kaspar Hauser*, 1974) de Werner Herzog.

²⁶⁷ José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (Barcelona: Planeta, 1985), p. 63.

inverosímil, de la civilización, y no alargará su entusiasmo por los aparatos hasta los principios que los hacen posibles.²⁶⁸

Esta situación se puede también reducir a una simple regla compartida tanto por Ortega y Gasset como por Heidegger. Mientras que el madrileño invita a que “*Se vive con la técnica, pero no de la técnica.*”²⁶⁹, Heidegger nos exhibe dos posibilidades frente a este fenómeno: la inclusión y/o la exclusión frente a todo dispositivo. Martin Heidegger situaba esta premisa partiendo de un supuesto ideal, en donde los objetos técnicos nos debiesen servir bajo la condición de poder emanciparnos de ellos en cualquier instante, dejando que los objetos descansan en sí mismos, en una esencia corpórea caracterizada por su disimilitud frente nuestra propia esencia, declarándose en un estado de serenidad absoluta (*Gelassenheit*)²⁷⁰. Expuesto de otro modo, esta *Gelassenheit* consistía en la capacidad de decirles «sí» a los objetos tecnológicos, pero al mismo tiempo decirles «no», manteniéndolos en un punto de serena neutralidad, como elementos dependientes de algo superior llamado “humanidad”. En este juego dialógico de sustracciones y adiciones nos ausentamos, nos apartamos ante determinadas circunstancias que necesariamente implican un desbaste general de “lo humano”, pero sin perder la capacidad de sumarnos a determinados elementos propios del progreso, en conciencia de los actos.

Cuando se pierde este equilibrio vital, lo sublime es atraído de manera concluyente por la homilía progresista. Así es como

²⁶⁸ *Ibidem.*

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 64.

²⁷⁰ Este término es el título de un pequeño texto, parte de un discurso pronunciado el 30 de Octubre de 1955 en Messkirch, su ciudad natal, para conmemorar la muerte del músico local Conradin Kreutzer.

podemos ver que en la medida en que transcurre el tiempo, esta sublimidad mecánica y científica adquiere mayor arrojo a causa de la desinhibición tecnológica que pudimos apreciar en el mundo desarrollado especialmente durante toda la década del 60. El auge de la carrera espacial y la construcción de un imaginario colectivo hipertecnologizado, delirante a veces, que potencia aún más los límites siempre difusos entre ficción, ciencia y realidad, sientan las bases para una incorporación de lo sublime con connotaciones propias, sobre todo en la sociedad norteamericana, teatro por antonomasia del capitalismo moderno.

Según hemos planteado, la estrecha relación de Estados Unidos con su paisaje y su naturaleza facilita, o dificulta según se mire, la inscripción de lo sublime bajo estos nuevos parámetros. Lo sublime americanizado se ve ampliado por un paisaje en formación, extremadamente rico en recursos naturales, en desiertos, montañas y fallas geográficas, pero también en vistas panorámicas escenificadas surcadas por carreteras eternas que actúan como los rieles de un interminable *travelling* en medio de carteles de neón y manifestaciones de una presencia humana imposibles de obviar. Lugares cargados de sublimidad en los cuales confluyen de manera simbiótica, naturaleza y desarrollo tecnológico. Territorios tan diversos como Alamogordo, Salt Lake City o el Gran Cañón, se convierten en espacios geográficos, vernáculos y míticos que lindan con un modo de ficción explotado por los *mass media*, la literatura, el cine y la ciencia ficción. Serán estos paisajes híbridos, "*cumbres de la ficción realizada*", los que años después asombrarán a Jean Baudrillard haciéndolo descubrir su magnitud, calificándolos a su manera como "*...lugares sublimes y transpolíticos de la extraterreñidad, que*

*hacen coincidir la intacta grandeza geológica de la Tierra con una tecnología sofisticada, nuclear, orbital e informática.*²⁷¹

La impregnación tecnológica presente en el entorno natural es reconocida y explotada por la industria cultural, la cual contribuye a una concienciación sobre la expansión de los límites mentales y físicos propiciados por la carrera espacial y la posterior llegada del hombre a la luna, expresión cumbre del *poder* del capital.²⁷² La naciente sociedad tecnocientífica recurre principalmente al cine y a la literatura de ciencia ficción para resolver las distintas formas de representación e incorporación de esta inédita realidad, redescubriendo la capacidad discursiva del paisaje y la naturaleza, a la vez que trama un eje de acción en donde el binomio naturaleza-tecnología se alinea con el binomio espectáculo-capitalismo.

Siendo más específicos, los viajes estelares incrementaron la atención del hombre hacia el firmamento, produciéndose lo que se ha denominado como un retorno a la “cultura de lo cósmico”. Como resultado, en el cine comercial por ejemplo, surgen cintas como *The Creation of Humanoids* (Wesley Barry, 1962), *The War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953) y *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968).

²⁷¹ Jean Baudrillard, *América* (Barcelona: Anagrama, 1987), p. 13.

²⁷² Hacemos notar que el “poder” como tal, es también un signo de análisis de Burke para lo sublime. En la parte II, sección V, se dedica a distinguir cómo el poder en relación al temor que provoca, es también un impulsor de lo sublime. Allí menciona: “*Que el poder deriva toda su sublimidad del terror de que va acompañado por lo común, se conocerá evidentemente por el efecto que produce en los poquísimos casos en que podemos despojar una fuerza considerable de la facultad de dañar*”. *Op. Cit.*, p. 120. En otra línea añade: “*En pocas palabras, observaremos constantemente en todas partes donde hallemos la fuerza, y en cualquier punto de vista que consideremos el poder, que la sublimidad acompaña al terror, y el desprecio a la fuerza que es útil e inocente.*” *Ibíd.* p. 127. La guerra fría, en este sentido, fue una guerra de asentamiento de lo sublime.

Especialmente en esta última cinta se aprecia una presencia de lo sublime marcada por una visión del entorno y de la naturaleza que intenta renovar la dimensión del tiempo y del espacio, además de revalorizar una parsimonia en las atmósferas, una especie de “clave mística” que descubre en la *Gelassenheit* cósmica (esa especie de “inmensidad íntima”, como también diría Gastón Bachelard) una reivindicación de la naturaleza dentro de los márgenes específicos de las nuevas tecnologías. Imborrable es la escena de *Space Odyssey* en donde la nave flota en la infinita serenidad del espacio mientras se oye el sonido constante y prolongado de la respiración de un hombre, dejándose ver abiertamente la presencia de una “tecno-orgánica” que define en muchos aspectos esta persistente reconsideración de las tecnologías, el hombre y la naturaleza.

II.III SOBRE LA NATURALEZA, LA CULTURA Y LO SUBLIME

*El alma humana es la verdadera cópula del mundo
porque, por un lado, se dirige hacia lo divino
y, por el otro, se introduce en el cuerpo
y domina la naturaleza.*

Umberto Eco.

Es importante detenerse un poco más en lo que sucede con la propia constitución social e histórica en torno a la idea de naturaleza, eje de lo sublime durante varios siglos. Sobre todo es importante marcar las diferencias entre una idea de naturaleza gestada en el pre florecimiento de la era de la maquinaria, de un pensamiento de la misma propiciado en un contexto de pos industrialización, pues, si bien hemos visto como por un lado ésta es amortizada por las tecnologías generando una nueva relación de hibridez, especialmente en las potencias económicas del mundo, también observamos cómo la propia idea de naturaleza, en su unicidad y consistencia ontológica, continúa manteniendo ciertas bases referenciales que obligan a intentar redefinirla, en un imprescindible ejercicio de tensionamiento con las ideas de

cultura, civilización o de “paisaje híbrido”, que es básicamente lo señalado por autores como Baudrillard cuando visualizan los horizontes ficticios de Estados Unidos.²⁷³

Hay un asunto en el que ahondaremos más adelante, pero que no obstante se ha azuzado desde el principio de esta investigación, y es la posibilidad, sino el hecho consumado, que lo sublime se ha desvinculado de la naturaleza, o mejor dicho, como ésta, el concepto ha sido engullido por la cultura capitalista para hacerlo parte de una definición propia, encauzada en base a intereses concretos y claros, de suyo cuantitativos. Pero si ha sucedido así, existe una pregunta que no se puede soslayar, pues es parte de la comprensión de lo sublime en argumentos actuales. Esta interrogación radica justamente en entender cuál es el *quid* de esta trastocada idea de naturaleza y hacia donde apunta su figura actual.

Si tomamos una senda alternativa a esta interrogación y la planteamos a la inversa, veremos, como sucede muchas veces, que es bastante más sencillo darnos cuenta de lo que *no* es actualmente la naturaleza. Desde luego, advertimos que esta nueva idea de naturaleza sufre una serie de incidencias que hacen que se transfigure y se confunda en estrategias de mercado que distan bastante, y hasta parecen contrariar, la simpleza ideológica que trasuntaba, por ejemplo, la poesía de Ralph Waldo Emerson cuando se refería a la naturaleza “*como las esencias que el hombre no puede cambiar: el espacio, el aire, el río, la hoja.*”²⁷⁴ Pero lo natural, entendido como lo no manipulado,

²⁷³ El libro de Baudrillard que hemos leído lleva por título *América*. Es un interesante texto experiencial, y, en rigor, es un *road book* (emulando el género fílmico de las *road movie*), escrito mientras viajaba en automóvil por todo Estados Unidos.

²⁷⁴ Ralph Waldo Emerson, *Ensayo sobre la naturaleza* (Tenerife: Baile del sol, 2000), pp. 12-13.

lo indómito, lo intransmutable, ha sucumbido ante la maleabilidad del capitalismo que tiende a objetualizar todo lo que se encuentre a su alcance, llevándose consigo una sublimidad mancomunada al vértigo de la experiencia en los espacios abiertos, a una infinitud de fuerzas y extensiones que nos revelaban nuestra propia nimiedad y limitación. Tal vez habría que poner en duda aquello que Ortega y Gasset atestiguaba en un tiempo pasado cuando en *La rebelión de las masas* afirmaba que “*La naturaleza está siempre ahí, se sostiene a sí misma.*”²⁷⁵ El problema es que ya ni siquiera está ahí, y su continuidad o extinción depende exclusivamente de la presencia humana, es decir, no se soporta a sí misma. Pero hay un punto en el que si acierta Ortega y Gasset, y es cuando asevera al respecto, no sin cierta añoranza, que ya ni siquiera en la selva podemos ser “*impunemente salvajes.*”²⁷⁶

Efectivamente, esto dejó de ser un derecho, una opción presente, y pasó a ser de lleno coartado por la instrucción progresista que gobierna los comportamientos y hábitos de vida de las sociedades. Por eso es tan valioso el legado que nos han dejado hombres como Henry David Thoreau en su entrañable *Walden*, libro escrito en la soledad de los bosques de Massachusetts, a orillas del lago que da nombre al texto, el año 1854. En dicho escrito vivencial éste comenzaba con una estimable declaración: “*Fui a vivir a los bosques porque quería vivir deliberadamente – escribe-, enfrentar sólo los hechos esenciales de la vida, y ver si no podía aprender lo que ella tenía que enseñar, no sea que cuando estuviera por morir descubriera que no había vivido*”²⁷⁷.

²⁷⁵ Ortega y Gasset, *Op. Cit.*, p. 66.

²⁷⁶ *Ibidem*. O ser “*buenos salvajes*” podríamos señalar para apuntarnos a esa idea tan romántica.

²⁷⁷ Henry David Thoreau, *Walden o la vida en los bosques* (Barcelona: Producciones editoriales, 1976), p. 3. Su modo de vivir anacoreta, solitario, practicante de ninguna religión, no votante y contrario a cualquier tipo de impuestos a las personas, lo ha transformado en una especie de mito en nuestra sociedad tan complaciente con las instituciones.

Esta confesión, además de contradecir el plan de vida ciudadano que el capitalismo ha proyectado para todos nosotros, se une manifiestamente a una costumbre romántica de resistencia ante el acaparamiento materialista y la producción de riquezas, además de dejar entrever una sana hostilidad ante la civilización²⁷⁸, siendo Thoreau uno de los máximos representantes del elogio a la pereza y crítico tenaz del trabajo subordinado.

Presentado y ofrecido al mundo como anarquista²⁷⁹, Thoreau simplemente se adscribe a un modelo de vida trascendentalista que entra en crisis con la disolución de la naturaleza tal y como fue sabida. El estilo de vida asceta y simple de Thoreau, su pobreza voluntaria, irrumpen como crónicas de un mundo desaparecido, ahogado en la mitología del progreso²⁸⁰. La narración de su vida diaria en los bosques de Concord se contraponen con la mirada moderna de estos espacios, utilitaria en gran medida, tal y como advertimos en cada uno de los fragmentos que narran su cansina vida cotidiana en la ladera del lago Walden:

Este es un atardecer delicioso, cuando todo el cuerpo es un solo sentido y absorbe deleite por todos los poros. Voy y vengo con una extraña libertad por la naturaleza, siendo parte de ella misma.

²⁷⁸ Recordemos que Freud interpreta este descontento con la civilización como signo de represión y frustración generalizada, debido principalmente a la negación de las necesidades instintivas por parte de la sociedad. Cf. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura y otros ensayos* (Madrid: Alianza, 1999).

²⁷⁹ A causa básicamente de otra de sus obras importantes como es *Desobediencia civil* de 1848.

²⁸⁰ En Thoreau, es una obviedad, hay muchos elementos del romanticismo europeo. El individualismo, por ejemplo, punto que ya tratamos, se manifiesta en él como la búsqueda de una singularidad antisistémica. Así se pregunta: “¿Por qué no podía cada uno apartarse lo suficiente de la sociedad hasta ser un individuo realmente autónomo? Si un hombre no marcha a igual paso que sus compañeros, puede que esto se deba a que escucha un tambor diferente.” *Op. Cit.*, p. 5.

Mientras camino a lo largo de la costa pedregosa de la laguna, en mangas de camisa (a pesar de que el día es frío, nublado y ventoso), no veo nada especial que me atraiga: todos los elementos me son extraordinariamente afines.²⁸¹

En las palabras de Thoreau existen también imágenes que nos introducen en el imaginario de otro personaje importante de la poesía libre estadounidense, como lo es Walt Whitman. Whitman, junto con Emerson y Thoreau, forman la terna de poetas esencialistas más importantes que haya tenido la literatura en Norteamérica y son, verdaderamente, la última huella de un modo de pensar la naturaleza. Efectivamente, en Whitman, al igual que en sus coetáneos, la naturaleza todavía sigue ofreciendo una profunda sensación de paraíso recobrado cuya inocencia reivindicativa resulta conmovedora. Su poesía libre resuella como relatos de eterna creación. Son un continuo *Ursprung*, remitiéndonos a Heidegger y su “vuelta al origen”. Es por ello que su prosa se caracteriza por catalogar como un viejo enciclopedista que denomina y censa cada uno de los elementos de su entorno²⁸², actuando como el observador de un eterno *alfa* bíblico, siendo él mismo un perpetuo Adán. Leamos un pequeño fragmento de su “*Canto a mí mismo*”, poema inicial de su célebre *Hojas de hierba* (1855, *Leaves of grass*):

El vaho de mi aliento,

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 78.

²⁸² Cuando Umberto Eco analizaba a los medievales, en una época eminentemente preindustrial, cree ver en la “enciclopedia” una manera peculiar de interiorizar el mundo aledaño: “*La enciclopedia en forma de cúmulo pertenece a una época que todavía no ha encontrado una imagen definitiva del mundo; por eso el enciclopedista recoge, enumera, adiciona, empujado solo por la curiosidad y por una especie de humildad anticuaria*”. Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval* (Barcelona: De bolsillo, 2012), p. 109. Es en este sentido en el que Whitman es un enciclopedista de la naturaleza.

Ecos, ondulaciones, rancos susurros, raíz de amaranto, hilo de seda, horca y vid.

Mi aspiración y mi espiración, el latido de mi pecho, el paso de la sangre y del aire por mis pulmones.

El olor de las hojas verdes y de las hojas secas, y de la ribera y de oscuras rocas marinas, y del heno del granero,

El áspero sonido de las palabras en mi boca que se pierden en los remolinos del viento...²⁸³

Pero es la vida de Thoreau, más que la del Whitman²⁸⁴ o Emerson, la que nos despierta en la memoria la asincronía de ciertos pueblos u hombres que deambulan en la periferia del tiempo. Como esas aldeas- descritas por Breyssig en sus estudios- en donde existían lo que él llamaba "*pueblos de la perpetua aurora*", término utilizado para sindicar a los grupos o asentamientos que se han quedado atajados en el tiempo, escarchados en la senda del desarrollo material y "*que no avanzan hacia ningún mediodía*"²⁸⁵. Pero esta situación solamente es posible, sirviéndonos nuevamente de Ortega y Gasset, en un mundo que es sólo naturaleza, como Walden, no en el mundo que es civilización, como el nuestro, pues a diferencia de la naturaleza, "*la civilización no está ahí, no se sostiene por sí misma*"²⁸⁶. De esta manera Thoreau, hijo de la civilización, pero habitante voluntario de la "*perpetua aurora*", vuelve a refrendarnos sobre la real y verdadera posibilidad de coexistencia entre dos modos de entender el mundo: uno que asume la instrumentalización de la naturaleza como parte del ejercicio

²⁸³ Walt Whitman, *Hojas de Hierba* (Buenos Aires: Lumen, 1969), p. 23.

²⁸⁴ De hecho, en la versión prologada por Borges, este remarca: "*Quienes pasan del deslumbramiento y del vértigo de 'Hojas de hierba' a la laboriosa lectura de las piadosas biografías del escritor, se sienten siempre defraudados. En las grisáceas y mediocres páginas que he mencionado, buscan al vagabundo semidivino que les revelaron los versos y les asombra no encontrarlos.*" *Ibid.*, p. 7.

²⁸⁵ Cf. Ortega y Gasset, *Op. Cit.*, p. 66.

²⁸⁶ *Ibidem.*

inexorable del avance científico y material, y otro que se rebela contra la escisión con el *alma mater* de la especie humana.

Como parte del juego del lenguaje, las palabras pueden constituirse en instrumentos cuya dualidad semántica matiza y agudiza los relatos. Esto acontece, por ejemplo, con el “primitivismo” y su accesibilidad inmediata a la naturaleza. Así, mientras que en Thoreau el “ser primitivo” pareciese ser una virtud positiva, eminentemente Romántica, en Breyssig el no avanzar hacia algún “mediodía” se siente como algo reprochable, signo irrefutable de involución. Igualmente sucede cuando Baudrillard se asoma a la sociedad estadounidense para clasificarla de “primitiva” a pesar de toda la opulencia tecnológica que esta exhibe: “*En el fondo, los Estados Unidos, con su espacio, su refinamiento tecnológico, su buena conciencia brutal, incluidos los espacios abiertos a la simulación, constituyen la única sociedad primitiva actual...*”²⁸⁷ Esta singularidad, conocida como la paradoja del progreso, es territorio fértil de análisis para muchos pensadores del siglo XX. Por lo pronto, uno de los intelectuales más importantes del siglo pasado, como lo fue Claude Lévi-Strauss, nos inculca un modo de ver la realidad en donde este contrasentido se convierte en la base de su línea escritural.

En los textos de Lévi-Strauss es posible confirmar cómo mediante el desdoblamiento del lenguaje un autor puede afiliarse a un carácter positivo o denostativo del término “salvajismo”. El antropólogo y filósofo francés, sumido en un interés general por la reinterpretación de los signos y símbolos prehistóricos, plantea en sus libros *El pensamiento salvaje* (1961) y *Mito y significado* (1972) una nueva concepción del progreso cultural²⁸⁸. Esta

²⁸⁷ Baudrillard, *Op. Cit.*, p. 17.

²⁸⁸ Reconocida es la controversia intelectual con Lucien Lévy Bruhl, quién, parapetado en un nicho contrario a Lévi-Strauss, consideraba que habían

asimilación, novedosa y algo contestataria en su época, implicaba comprender que la mente primitiva era tan sofisticada como la actual, ya que tenía la capacidad de construir un pensamiento lógico similar al de la ciencia moderna, con sus propias estructuras y taxonomías. Por lo tanto, y a raíz de la teoría de Lévi-Strauss, mientras más avanza nuestra sociedad y su tecnología, más debiésemos ser capaces de entender las culturas primitivas, en un proceso donde el progreso nos debiese acercar a la prehistoria y la naturaleza indisciplinada, más que distanciarnos de ella.

Quién conozca en profundidad el trabajo de Lévi-Strauss se dará cuenta que este autor lo que hace, a final de cuentas, es involucrarse en una problemática de antigua data en la historia occidental, cuya resolución se encuentra lejos de llegar a conclusiones perentorias. La dependencia entre naturaleza y civilización es tratada en Lévi-Strauss bajo un alero más amplio, como lo es el de naturaleza-cultura, aunque partiendo desde la diferenciación efectiva que surge al tratar ambas ideas en el mundo moderno; signo además de la presunción del cisma que aquí se ha planteado para entender las nuevas perspectivas de lo sublime. En lo empírico, vemos a diario cómo se suelen distinguir u oponer ambas ideas. Es común oír que esto o aquello es “natural”²⁸⁹ mientras que lo otro es un “acontecimiento cultural”. No obstante, en la vereda opuesta, existen reflexiones que llaman a comprender la complementariedad entre ambas eventualidades. Miguel Reale, por señalar un caso conocido, nos demuestra que:

diferencias naturales e irrefutables entre el modo de pensar de los "primitivos" y el de los "civilizados". Se pueden contrastar algunas obras suyas como *Las funciones mentales de las sociedades inferiores* (1910), *La mentalidad primitiva* (1922), *Lo sobrenatural y la naturaleza de la mentalidad primitiva* (1931) o *La mitología primitiva* (1935).

²⁸⁹ O *antinatural*, sobre todo en los discursos más conservadores que se aferran desesperadamente, al igual que los medievales, a lo natural, esperando quizá allí encontrar un acceso a Dios y la redención de sus terrenales culpas y placeres.

“No hay, pues, contraposición entre cultura y naturaleza, ya que si ésta no estuviese sujeta a leyes causales (*latu sensu*), al hombre le sería imposible, valiéndose del conocimiento de las mismas, instaurar algo de nuevo en el contenido de la cultura.”²⁹⁰ Un didáctico ejemplo es el que nos da Reale a continuación: “De ese modo la sociedad y la lengua son hechos al mismo tiempo naturales y culturales.”²⁹¹ Siguiendo este argumento llegamos a un mismo lugar; y es que posiblemente lo sublime contemporáneo es parte o consecuencia inmediata de estas *leyes causales*, las cuales en último lugar, inciden y convierten a este elemento estético en algo más grande: en contenido de la cultura. Presentado este hecho, entendemos el adelanto que hacía Kant al respecto, cuando señalaba que lo sublime no se encontraba en la naturaleza misma, cristalizada en el océano, montañas o bosques, sino en el campo de las ideas, es decir, en el ámbito general de una cultura que modela el pensamiento individual.

Es a causa de esto que hoy cualquier intento de búsqueda de lo sublime en la naturaleza deberá enfrentarse a un obstáculo macizo, que es su ocultamiento por parte de la doctrina capitalista, la cual intenta representarla de manera mediatizada, anulando premeditadamente la experiencia sensible directa. Esta veladura consiste, principalmente, en un eficiente disfraz publicitario que la escarnece ante un público ávido de colores vibrantes, territorios vírgenes y “conexiones vitales” posibles de adquirir como parte de un grotesco paquete turístico *all inclusive*. Como apropiadamente lo expresaba Lyotard, entendiendo la manera poco fina en que a veces los mecanismos de acción económico y comercial se apoderan de territorios otrora intocables, tal y como lo sería la religión en algún momento:

²⁹⁰ Miguel Reale, “El concepto de cultura, sus temas fundamentales” En *Filosofía de la cultura*, editado por David Sobrevilla (Madrid: Trotta, 1998), p. 52.

²⁹¹ *Ibidem*.

“Cuando el comercio se apodera de lo sublime, lo convierte en algo ridículo”.²⁹²



Hotel Explora. Patagonia Chilena, Torres del Paine.

Según su propia publicidad ofrece “Luxury Hotel and explorations”.

Precisamente, algo similar a lo grotesco es lo que vemos en la mediatización de lo sublime dentro de los ritos de la cultura pop. En ella, lo sublime es llevado al extremo, como experiencia indirecta, pero sumamente intensa y eficiente (monetariamente hablando), por ejemplo a través del cine, lo que ha logrado montar una “cultura de la catástrofe”²⁹³ que asocia naturaleza con desolación y caos, demostrando el antagonismo siempre vigente entre *civis* y *phýsis*. Notable es el caso de la filmografía hollywoodense de Roland Emmerich²⁹⁴, director muy de moda hasta hace un tiempo, cuyo eje es siempre el ataque de la naturaleza y la capacidad sobrehumana (del pueblo estadounidense en la mayoría de los casos) de sobreponerse a

²⁹² Lyotard, *Op. Cit.*, p. 23.

²⁹³ El “cine de catástrofe” se ha impuesto como una categoría propia, lo que nos hace relación con lo que Ulrich Beck llamaba “socialización de las destrucciones de la naturaleza”, es decir, una transformación de la misma en amenazas sociales, económicas y políticas del sistema de la sociedad mundial superindustrializada. Cf. Ulrich Beck. *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad* (Barcelona: Paidós, 1998), p. 13.

²⁹⁴ No puedo dejar de mencionar que Emmerich es alemán, y que de allí tal vez provenga su particular relación con lo sublime y la naturaleza.

sus embestidas mediante la tecnología y sus artificios. En sus películas se cumple otra predicción, la planteada por Thomas Paine, cuando en *La edad de la Razón* nos hacía ver que: "*De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso*"²⁹⁵. Así que, meteoritos fuera de control, tsunamis gigantes que asolan Nueva York o terremotos devastadores -sublimidad dinámica pura- diría Kant, aparecen como nuevas (ridículas) tácticas de presentar lo sublime hoy, en donde lo verdaderamente sublime son los efectos especiales y los dispositivos digitales que recrean la naturaleza y sus arrebatos.²⁹⁶

No sería errado decir, además, que la naturaleza, en tanto, devino necesariamente en lo que Jean Baudrillard, en sus conocidas -y a criterio de muchos tautológicas- teorías de la posmodernidad, reclama como "simulacro"²⁹⁷; entendiendo esta idea como la estrategia burda de fingir tener lo que no se tiene, es decir, espontaneidad, pureza, verosimilitud, conexiones vitales, todo lo que quedó proscrito al ámbito mitológico con Thoreau, Whitman o Emerson.

Este simulacro muchas veces adquiere la forma de ornamento, de falsa presencia, de *plató*. El resultado ficcional de la naturaleza y su sumisión a la hegemonía absurda de las "vistas postales" es

²⁹⁵ Thomas Paine, *The Writings 1794-1796* (Londres: Gutenberg's, 2010), p. 500. El dicho popular francés es *il n'y a qu'un pas du sublime au ridicule*.

²⁹⁶ Pero hay un evento, que se lleva todos los galardones de la sublimidad. El ataque a las *Twin Towers*, es, sin lugar a dudas, el más sublime de los espectáculos de las últimas décadas. No hay otra explicación para describir la terrorífica fascinación que cautivó a millones de espectadores que en vivo y en directo experimentaron la fuerza y devastación del poder económico y político de una nación. No fueron pocos los que exaltaron el hecho, llamándolo "performance" o "la gran obra de arte del siglo XXI" (Stockhausen). La respuesta de Fernando Castro Flórez (2012) fue, sin embargo, que "*acaso, allí donde algunos vieron la materialización de lo sublime terrible únicamente podemos encontrar la pulsión pornográfica*". Todo el artículo *Crash theory. [Consideraciones post-apocalípticas sobre la estética del accidente]*, de su autoría, es sumamente interesante y aborda el tema de la catástrofe y lo sublime en otros aspectos a los aquí tratados.

²⁹⁷ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós, 2005), p. 15.

quizás la pauta más perceptible de lo que aquí se expone. Pero no se trata tan sólo del paisajismo, nueva vedette del urbanismo moderno y las carreras universitarias en auge, ni del turismo, con sus eficaces pantomimas y *photoshops*, sino de un amoldamiento general y amplio de la naturaleza a la *civis* moderna, al apetito de las grandes urbes y de sus ciudadanos. Si bien este fenómeno lo podemos rastrear desde bastante antes de la revolución industrial, por ejemplo con la subordinación de la naturaleza a la opulencia arquitectónica de los grandes palacios ingleses o franceses²⁹⁸, cuyos jardines meticulosamente simétricos adelantaban la tirante relación entre “salvajismo” y civilización, no sería hasta la llegada del urbanismo moderno, en el siglo XIX, cuando esto adquiriría una escala global. Ulrich Beck en *La sociedad del riesgo* corrobora este hecho. A su pensar el antagonismo de naturaleza y sociedad es una construcción del siglo XIX que servía “*al doble fin de dominar e ignorar la naturaleza*”²⁹⁹. Desde ese instante la naturaleza estaría sometida y agotada, pasando de ser un “*fenómeno exterior*” a ser un “*fenómeno interior*”, de ser “*un fenómeno dado*” a un “*fenómeno producido*”.³⁰⁰

Es interesante esta postura de Beck, pues en ella se admite la incidencia de la mentalidad técnico-industrial en la reconfiguración de la naturaleza, siendo cercada dentro de esta lógica (por eso es llamada “fenómeno interior”), a la vez que condiciona este hecho a la eclosión de la ciudad moderna y su modo de vida en este sistema. El consumo y el mercado son la base de esta resignificación, a la que Beck llama “*segunda naturaleza*”, contraria obviamente a una primera naturaleza, que sería la narrada por

²⁹⁸ Se sugiere revisar, por lo pronto, los jardines de Versalles y el trabajo de André Le Nôtre. Además, como este modelo fue copiado por la mayoría de las cortes reales europeas, se pueden ver los jardines de Schönbrunn (Viena), La Granja (Segovia), Het Loo (Apeldoorn), Drottningholm (Estocolmo) o Peterhof (San Petersburgo).

²⁹⁹ Beck, U. *Op. Cit.*, p. 13.

³⁰⁰ *Ibidem*.

Thoreau o Whitman. Al ser entonces un fenómeno “interior” se generaría una dependencia inmanente del mercado y de la sociedad respecto a la naturaleza, siendo, a juicio nuestro, la publicidad, los *mass media* y el turismo, los intermediarios por excelencia de esta necesidad, afectando la presencia de lo sublime en la naturaleza, convirtiéndolo en algo ridículo, como temía Lyotard.³⁰¹

Sin embargo, hay una naturaleza “exterior” que aún existe como resabio de un primer orden, una especie de “naturaleza histórica”, y es la que está fuera de los núcleos urbanos (bien afuera en realidad), y especialmente en países que no son considerados del primer mundo. Esta naturaleza es vista hoy como amenazante y peligrosa, lo que explica que cualquier expedición que se haga a ella incluya incontables seguros de vida y asistencia, además de todas las precauciones biológicas posibles. Nuevamente vemos en este hecho la latencia de la paradoja del progreso, pues mientras a esta naturaleza se le teme, “*estamos entregados casi sin protección a las amenazas industriales de la segunda naturaleza incluida en el sistema industrial*”.³⁰²

Es evidente que la directriz que tomó la relación naturaleza-modernidad obedece en todos sus vértices a la misma lógica presente en la dependencia entre criminal y víctima. En efecto, el ecologismo³⁰³, en sus inicios surge gracias a este acaecimiento y arma su arquitectura ideológica en base a él. Pero conforme pasa el tiempo apreciamos cómo la profecía Lyotardiana se vuelve a cumplir, y es que podemos replicar en la ecología su sentencia

³⁰¹ Quisiera anotar aquí que la relación entre sublimidad y ridiculez no es un invento completamente Lyotardiano, pues el mismo Sigmund Freud en un breve ensayo titulado *Humor* (1927), establece de partida esta relación.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ No confundir con la Ecología, que desde hace tiempo es una rama científica autónoma estudiada dentro de la biología.

para lo sublime y el comercio. De hecho, ahora ni siquiera el ecologismo y el mercado se pueden considerar puntos opuestos, sino que cómplices activos. Así podemos explicar el nuevo y lucrativo nicho de comercio que ofrece “la sustentabilidad” y la parafernalia *new age* en torno a la naturaleza presente en la mayoría de las estrategias de marketing de los más variados productos y servicios. Claro que este apoderamiento fue advertido a tiempo por varios críticos. Quizá el más conocido de ellos sea Félix Guattari, quien en *Las tres ecologías*³⁰⁴ intenta ampliar el campo epistemológico de la ecología hacia lo que él denomina “ecosofía”, pensando en afrontar el siglo XXI. Lo atractivo y novedoso de Guattari, es que, a grandes líneas, intenta en su teoría trasladar los preceptos ecológicos, cuasi exclusivamente medioambientales, hacia lo social y lo mental, haciéndonos ver que los flujos de todo ecosistema son bastante más intrincados de lo creído hasta ese momento. La crisis ambiental es uno de los argumentos que utiliza Guattari para apoyar esta idea, planteando que es solamente la parte visible y palpable de algo mayor y más complejo, absolutamente vinculado con nuestra manera de asimilar una realidad hipermediatizada, llena de estereotipos, modas y una espectacularidad asfixiante proveniente de la industria cultural. La propuesta de Guattari para combatir la alienación se basa en la “producción de subjetividad”, la singularización tanto individual como colectiva y el replanteamiento de las dinámicas de relaciones con el entorno, partiendo del principio de interdependencia con todo lo que nos rodea. En otras palabras, y volviendo a un punto de inicio, es un repensar posmoderno de la teoría organicista de Herder y Coleridge que daría fuerza a lo sublime en pleno Romanticismo.

³⁰⁴ Cf. Félix Guattari, *Las tres ecologías* (Valencia: Pre-textos, 1996).

PARTE III

**EL *AD INFINITUM* (O EL SUBLIME
CAPITALISMO)**

III.I LO INFINITO Y LO ILIMITADO, SUSTANCIA DE LO SUBLIME

*Yo acumulo números inmensos,
montañas de millones,
pongo tiempo sobre tiempo y mundo sobre mundo en montones,
y cuando desde la espantosa altura
con el vértigo vuelvo a mirar hacia a ti,
todo poderío del número, aumentado miles de veces,
todavía no es ni una parte tuya.
Yo lo aparto, y tú estás todo ante mí.*

Albrecht Von Haller

Lo infinito y lo ilimitado, aparecen, sin excepción, aunque con distintos grados de explicitud, en casi todas las teorizaciones existentes en torno a lo sublime. De la misma manera en que la familiaridad entre lo sublime y lo bello es un hecho innegable, existe una correlación indisoluble entre lo sublime y el límite, siendo este su fondo. Aunque, si queremos marcar una diferencia y abordar el problema con exactitud, cabría decir que mientras la relación con la belleza se ha ido dilatando con el paso del tiempo, adquiriendo lo sublime una autonomía inusitada, su relación con

lo infinito y lo ilimitado se ha afianzado, convirtiéndose en una *contidio sine qua non*³⁰⁵, disponiendo en gran medida su comprensión actual bajo los lineamientos que aquí se intentan demostrar.

Sin entrar aún en las distintas referencias realizadas a estas ideas en la literatura tríadica de Pseudo-Longino, Burke y Kant, resulta indispensable esclarecer, o al menos intentar “separar aguas” en la gnoseología de ambas ideas. Existen varios motivos para esta labor, pero el principal radica en la propia y natural distorsión del lenguaje que, en el uso cotidiano, ha ido convirtiendo en equivalentes estos vocablos. Debido a ello, principalmente en el ámbito del pensamiento, diversos autores han elevado la voz para propugnar una disensión que intente clarificar las ambigüedades que se suscitan al emplear ambos términos, mientras otros, menos optimistas como George Berkeley, nos hacen una advertencia que, de ser cierta, derrumba el ánimo de cualquiera que intente realizar una tesis como esta. Esto es lo que opina el pensador anglicano:

Como la mente del hombre es finita, cuando trata de cosas que forman parte de la infinitud, no es de extrañar que caiga en absurdos y contradicciones, de las cuales será imposible que salga, pues es de la naturaleza de lo infinito el no poder ser comprendido por lo que es finito.³⁰⁶

Haciendo oídos sordos de este consejo, Jean Luc Nancy, a quien ya hemos recurrido anteriormente, en su análisis de lo sublime

³⁰⁵ Edmund Burke señalaba: “*La infinidad es otra fuente de lo sublime, sino pertenece más bien a la última.*” *Op. Cit.*, p. 134.

³⁰⁶ Berkeley, *Op. Cit.*, p. 32.

repara firmemente en que no conviene confundir lo ilimitado con lo infinito. Nancy intenta aclarar su postura, pues, como él mismo lo señala, un “*infinito actual*” (lo que era el “*buen infinito*” para Hegel³⁰⁷), “*supone la clausura circular de la derecha infinita: supone la forma misma.*”³⁰⁸ Esto contradice un basamento cardinal de la física, pues lo infinito por esencia no posee forma ni contorno conocido, es, en principio, *das Unform* o *die Formlosigkeit*. Esto nos pone en situación de controversia, ya que a juicio de Nancy resulta tentador analizar lo sublime desde la presentación o la *impresentación* de lo infinito, puesto al lado de la presentación de lo finito, que, como sabemos, es asunto de lo bello (las formas bellas). Sería entonces un error de enfoque el intentar construir un análisis de lo bello y lo sublime a partir de un modelo análogo entre lo finito y lo infinito. Como efugio, debiésemos asumir que lo sublime trataría de lo ilimitado (*die Unbegrenztheit*) y de su intento de representación, o bien de aquella “*ilimitación que tiene lugar al borde del límite, y entonces al borde de la presentación*”³⁰⁹. En lo sublime estaría en juego la presentación misma de lo que hay después del borde externo del límite, lo irrepresentable³¹⁰, una idea de infinito que es establecida fundamentalmente por nuestra imaginación, es decir, por una suerte de intuición de lo infinito. Esto implanta una huella en donde estamos constantemente rodeando lo irrepresentable, como de alguna manera y con el uso

³⁰⁷ Hegel distingue entre “*el buen infinito*” y el “*mal infinito*”. El “*infinito malo*” se expresa sólo en la exterioridad, mientras que el buen infinito se expresa interiormente: el mal infinito es extensivo (como los números), el buen infinito es intensivo. En el primero: “*Algo deviene otro, pero lo otro es también un algo y deviene por consiguiente otro, y así sucesivamente hacia lo infinito.*”, mientras que en el segundo nunca se da la separación de lo finito, sino que lo incluye dentro de sí. G.W.F Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (México D.F: Porrúa, 1990), p. 196.

³⁰⁸ Nancy, *Op. Cit.*, pp. 128-129.

³⁰⁹ *Ibidem.*

³¹⁰ Saint Girons en sus textos también lo llama “*lo inaferrable*”.

de distintas herramientas lo entendería la *avant garde* o, anterior a ellos, los románticos.³¹¹

Una fórmula imponderable es considerar que lo ilimitado es todo aquello que se desprende al borde del límite. No obstante, ese contorno es aún parte de la forma y, por ende, pertenece al territorio de lo bello: “*Lo ilimitado comienza al borde externo del límite: y sólo comienza, y no termina nunca.*”³¹² Esto constata lo antedicho: lo sublime es una idea, en tanto que lo infinito y lo ilimitado son pura idea también, son intuición de perpetuidad. Mientras que lo bello es tangible, lo sublime aspira a metafísica. ¿Es posible entonces que lo sublime aparezca como una proyección ambivalente de nosotros mismos, seres finitos siempre al borde del límite? Precipitadamente podríamos suponer que sí, pero aún faltan elementos. De hecho Nancy nos advierte que, en cierto sentido, *nada* se levanta así. Sin embargo, e interpretando sus palabras, lo ilimitado nos provoca una imagen mental que permite su entendimiento como aquí se ha planteado, es decir, como “alguna cosa” que se levanta de “alguna parte” y se amplía. Esta imagen mental tendría algo de gestáltico³¹³, de figura y fondo, en la cual el juicio o sentimiento de lo sublime nos ayudaría a aprehender esa ilimitación, aunque estrictamente hablando “*es siempre solamente el límite el que levanta una figura sobre un fondo no delimitado.*”³¹⁴

³¹¹ Resulta llamativo, a lo menos, pensar que el arte fue una manera de aprehender el límite y lo que nace desde él. William Turner es sumamente gráfico al respecto, pues en su trabajo hay toda una indagación en torno a los límites, su presencia y ausencia. En su obra los contornos se difuminan, se ahuyentan y se vuelven incertidumbre plena.

³¹² *Ibidem.*

³¹³ Esta comparación no es antojadiza, atendiendo particularmente a la terapia Gestalt que justamente se dispone en la frontera entre el individuo, su entorno y los otros organismos.

³¹⁴ *Ibidem.*

Cuando intentamos asirnos de esa ilimitación, cuando nuestra mente se sitúa en movimiento y se balancea en el borde externo del límite que le antecede, brota lo sublime, como sentimiento, juicio o idea. Visto en parámetros kantianos, lo infinito se traduce como el concepto numérico de lo ilimitado (*magnitudo et quantitas*), por lo tanto, lo ilimitado no es una métrica, sino una expresión o un “gesto” de lo infinito. No olvidemos que para Kant, la estimación de la magnitud por conceptos numéricos (o por sus signos algebraicos), es matemática, racional, no habiendo un *máximum* para esta valoración de la dimensión “*porque el poder de los números se extiende al infinito*”³¹⁵; mientras que la que se hace por la sola intuición (a la simple vista) es estética. Pero esta intuición también posee un *máximum*, concretado probablemente por su existencia sólo en cuanto el hombre existe. Este *máximum*, según Kant, establece una barrera, una “*medida absoluta*” fuera de la cual ninguna otra es subjetivamente posible para el espíritu que juzga. Pero más importante todavía: este *máximum* contendría la idea de lo sublime y “*produce esta emoción que nunca puede producir la estimación matemática de la magnitud*”.³¹⁶

Ya sabemos entonces que, a entender de Kant, lo infinito se avoca a la comprensión de la ilimitación, es su racionalización métrica, es *intellectum*. De tal modo que lo infinito es lo “*absolutamente grande*” ante lo cual, y en comparación, cualquier otra cosa es pequeña, según insiste el filósofo de Königsberg. Pero lo más significativo, según su parecer, es nuestra capacidad

³¹⁵ Kant, 1990, *Op. Cit.*, p. 8. La infinitud de los números es para muchos un tema de apasionamiento y digno de desvelo. El matemático ruso Georg Cantor, por ejemplo, dedicó gran parte de su vida al estudio de los “*distintos infinitos*” y, más complejo todavía, los números “*transinfinitos*”. En honor a la humildad y la sinceridad, no me atrevería a intentar explicar estas ideas, dado que su conocimiento me resulta abismalmente (sublimemente) lejano. Quién lo desee, puede consultar las siguientes obras: Dauben, Joseph W. (1979). *Georg Cantor: his mathematics and philosophy of the infinite*. Boston: Harvard University Press o, fuente directa: Cantor, Georg. *Sistema de números y conjuntos*. (2009). Universidade da Coruña.

³¹⁶ *Ibíd.*, p. 58.

de concebir lo infinito como un todo, siendo esta una capacidad del espíritu “*que excede toda medida sensible*”³¹⁷. Es decir, y empleando el argot kantiano (y platónico), lo infinito es nouménico, pues se sitúa en el plano de la intuición intelectual. Su carácter es suprasensible y al mismo tiempo lo infinito es *απειρον* *apeiron*³¹⁸, es caos sin medida, sin forma y sin límite conocido, como ya inferían los filósofos griegos, entre ellos Anaximandro y Aristóteles, quien en su *Metafísica* concluía que “*Infinito es o bien lo que no puede ser recorrido porque su naturaleza no lo permite, del mismo modo que la voz es invisible, o bien lo que sólo puede ser recorrido de manera incompleta, o que apenas puede serlo, o lo que no puede ser recorrido ni limitado aunque por su naturaleza pudiera serlo*”, a lo que agrega, recordándonos indubitablemente a Kant y su *magnitudo et quantitas*, “*¿cómo es posible que exista el infinito por sí, sin que existan también por sí el número y la magnitud, de los cuales es afección el infinito?*”³¹⁹

Siguiendo este argumento de sabida complejidad, no desconozcamos que Kant trataba finalmente de demostrar que la naturaleza es sublime “*en aquellos de sus fenómenos cuya intuición entrañan la idea de un infinito*”³²⁰, es decir, en aquellos asuntos que son en apariencia ilimitados. Esto sobre todo es aplicable cuando hablamos de una “sublimidad matemática” y no “dinámica”, pues es en ella en donde el esfuerzo se provoca en la estimación cuantitativa de la magnitud de un objeto u elemento, gracias, principalmente, a esa capacidad humana mediante la cual “*los conceptos numéricos del entendimiento pueden, por medio de la progresión, adaptar cualquier medida a toda magnitud*”³²¹. En cambio, en lo sublime dinámico el elemento en

³¹⁷ *Ibíd.*, p. 60.

³¹⁸ A: sin *peirar*: límite, término, extremidad, frontera.

³¹⁹ Aristóteles, *Metafísica* (Madrid: Espasa Calpe, 1988), pp. 291-292.

³²⁰ Kant, 1990, *Op. Cit.*, p. 60.

³²¹ *Ibíd.*

cuestión no es la magnitud sino la fuerza arrebatadora del fenómeno.

En un tono considerablemente más asequible, Edmund Burke, mentor de las primeras ideas kantianas sobre la *cuestión sublime*, nos narraba el efecto sensitivo y empírico asociado a lo infinito. De tal modo que Burke nos explica que la infinidad tiende siempre a llenar nuestro ánimo de aquella especie de “*terror deleitoso*”, prueba indefectible de lo sublime³²². Reglón seguido escribía, haciendo hincapié en el límite interpuesto por nuestros propios sentidos:

Apenas hay cosas realmente infinitas por su naturaleza que pueden ser objeto de nuestros sentidos; pero como la vista no es capaz de percibir los límites de algunas, nos parecen infinitas, y producen los mismos efectos que si lo fuesen en realidad. Nos engañamos de un modo semejante, si las partes de algún objeto grande se continúan hasta un número indefinido, de tal modo que la imaginación no encuentra estorbo alguno para extenderlas a placer.³²³

Lo infinito y lo ilimitado, a decir verdad, aparecen muchas veces cobijados en la literatura de lo sublime bajo el manto de metáforas y alusiones. Kant es a todas luces el más interesado en intentar acercarse y discernir sobre estas ideas desde la sistematización de sus estudios sobre el tema. Pero en Pseudo-Longino esto de ningún modo se hace efectivo. En el autor griego la referencia a estas ideas es más bien indirecta, es alusiva, pero no por ello menos importante o reveladora. Quizá sea por su allegada a la

³²² Burke, *Op. Cit.*, p. 113.

³²³ *Ibíd.*, p. 135.

retórica, en Pseudo-Longino apreciamos cómo en la concurrencia al *Hypsos* existe una poética honda que transfiere ciertos contenidos formales del lenguaje a una esencia discursiva inmediata a lo intangible, a lo “más alto”, a aquello que no confiere márgenes precisos. Es decir, de alguna manera, en el anónimo griego el *Hypsos* es siempre atinente a lo infinito.

La propia traducción literal del *Hypsos* por “lo más alto”, “lo más elevado” nos traslada inequívocamente a la bóveda celeste, al universo, cuadro arquetípico de la ausencia del límite. Baldine Saint Girons, complementa esta noción y remarca el aspecto etimológico, sobre todo de la raíz griega, pues señala que si bien Pseudo-Longino monopoliza el sustantivo neutro *Hypsos* en relación con la sencillez majestuosa del estilo discursivo y la grandeza intelectual, también recurre, en muchas ocasiones, a una gama de adjetivos como *megaloprepés* y casi todos los derivados de la célula *mégas* como *megalogoría* (“grandeza de la palabra”), *megalophroisyne* (“grandeza de la mente”, “altura de los conceptos”), *megalophyés* y *megalophya* (“grandeza natural”, “genio”).³²⁴

Los registros escritos nos demuestran que el uso del *Hypsos* está datado desde antes de la aparición de Pseudo-Longino y continúa, obviamente, después de él, pudiéndose rastrear en Empédocles, Heródoto o Esquilo, y desde allí en Varrón, Marcial, Horacio y Quintiliano. En este último se atestigua de manera notable el uso del “estilo sublime” (*sublime genus dicendi*)³²⁵. No está demás decir que en la literatura su utilización en sentido figurado seguirá siempre coligada a la descripción de “lo alto”, a

³²⁴ Saint Girons, *Op. Cit.*, pp. 99-100.

³²⁵ *Ibíd.*, p. 117.

aquello que está “en los aires”³²⁶. De ahí también otra peculiar teoría, la cual propone, a modo de conjetura, que sublime proviene de *sublevo*, es decir, “*levantar, alzar del suelo.*”³²⁷

La etimología del *Hypsos* y la traducción latinizada por el término *sublime* siempre han sido algo controversial, no siendo pocos los autores que sugieren que el texto de Pseudo-Longino debiese titularse en español “*Sobre lo alto*”. Pese a ello su aceptación en el lenguaje es meridianamente universal. Tanto en inglés, francés e italiano se usa sin distinción, mientras que la principal variación fonética se da en el alemán con el *das Erhabene*³²⁸. Pero hay un aspecto que resulta aún más sugestivo, y es el expuesto por un grupo de investigadores quienes hacen notar que en la misma palabra *sublime* se encuentra una señal fundamental para acercarnos al tema que trata este acápite. Un juego lingüístico que sintoniza y se acopla perfectamente con lo reflexionado por Kant, Burke o Pseudo-Longino, pues, justamente, lo sublime forzosamente nos retiene en un margen simbólico que nos hace conscientes de nuestra situación de seres en “el límite”, de entes errabundos en la búsqueda de la perennidad, pero convictos condenados a estar siempre *bajo (sub) el umbral (limes/limen)* de

³²⁶ Estamos a tiempo de dar a conocer una original hipótesis sobre el origen del *Hypsos*. Rostagni, traído al frente por Aullón de Haro, plantea que la palabra en sí, posee una coloratura oriental que se relacionaría con las corrientes místicas y platonizantes, Posidonio y los estoicos. La idea parte de la suposición de que Pseudo-longino habría sido discípulo directo de Teodoro de Gádara o de Hermágoras, de ascendencia judía, quién lo habría dirigido hacia Filón de Alejandría. Cf. Aullón de Haro, *Op. Cit.*, p. 42.

³²⁷ Saint Girons, *Op. Cit.*, p. 118.

³²⁸ De la palabra alemana “*Erheben*” que se traduce como “Levantar”, “alzar en vilo o por los aires”. Prólogo, Pseudo-Longino, *Op. Cit.*, p. 13. Sin embargo, también se utilizará, aunque esporádicamente, el adjetivo *sublim*. El término *Erhabene* será puesto en valor por Winckelmann, entre otros, pero, extrañamente, en un carácter apolíneo: “*Apollo hat das Erhabene, welches im Laokoon nicht stattfand*” (“*En el Apolo se da, efectivamente, ese sublime que falta en el Laocoonte*”) J.J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad* (Barcelona: Folio, 2003).

nuestra propia y contradictoria realidad existencial: *Sublimen... a limine superiore, quia supra nos est.*³²⁹

Martin Heidegger en *Construir, habitar, pensar* rescata una frase de los griegos que añade un perfil abierto al asunto que tratamos. Dicho aforismo indica que “*un límite no es aquello donde algo termina, sino que es aquello desde lo cual algo comienza su ser.*”³³⁰ La duda en torno al límite y ese “algo” ronda el pensamiento en todas las fases humanas. Bateson en sus *Metálogos*, también se percata de ello. En su texto hay un entrañable conversación entre una hija y un padre, en donde la niña parte preguntando, con densa inocencia, como suelen hacerlo los niños, “*¿por qué tienen límites las cosas?*”³³¹ Este desconocimiento del límite y lo que de él se desprende resulta fascinante y en ello radica mucho del atractivo de lo sublime y su persistencia en los discursos teóricos, filosóficos e ideológicos (según proyecta esta tesis) de diferentes épocas, de tal modo que toda tentativa de entender y asir lo infinito y lo ilimitado, es, *ipso facto*, una aproximación a lo sublime. Es más, Hegel en su *Ciencia de la lógica*, plantea que el infinito no es más que otro modo de nombrar *lo absoluto*, el cual es objeto de la filosofía en tanto la filosofía no es más que un intento de acceder a él: “*El infinito en su simple concepto puede ante todo ser considerado como una nueva definición de lo absoluto.*”³³² En consecuencia, y extrapolando arriesgadamente el argumento a partir de Hegel, toda filosofía es (o puede llegar a ser) filosofía de lo sublime, en tanto toda filosofía rasga sus propios *limes*.

³²⁹ “*Sublime, un límite superior que está por encima de nosotros*”, según palabras del sabio Sexto Pompeyo Festo (siglo II d.C).

³³⁰ M. Heidegger, *Conferencias y artículos* (Barcelona: Ediciones del Serval, 2001).

³³¹ Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente* (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1985), p. 53.

³³² G.W.F. Hegel, *Ciencia de la lógica* (Buenos Aires: Solar, 1974), p. 121.

Bajo esta proposición, y queriendo depurar este argumento, podemos situarnos en cualquier periodo, por ejemplo, en los siglos XV y XVI, y admitir que incluso en Colón, Copérnico o Giordano Bruno hay una intención de narrar lo sublime con instrumentos conformes a sus estructuras materiales, intelectuales y momentos históricos. De estos tres personajes, es Colón el primero en trascender el límite y pesquisar en los bordes tangibles de la geografía³³³, incidiendo y cambiando irreversiblemente el *imago mundi*. Lo propio haría Nicolás Copérnico, verticalizando lo que Colón expandía en el plano y dejando el camino trazado para que Giordano Bruno discurriera libremente en la idea de infinitud. De esta manera, en su *Del infinito universo e mondi* (1584) Bruno presentaría, como bien señala el título, una contemplación escrita en torno al infinito universo y los mundos innumerables. En su disertación heliocéntrica, el universo infinito adquiere protagonismo exclusivo, dejando atrás la idea del mundo único y la idea de las esferas geocéntricas de Ptolomeo. Bruno transforma en imágenes mentales lo que hay más allá del límite. Pero también Giordano Bruno altera la trascendencia teológica de un Dios único, deviniendo en metafísica cósmica, aunque sin olvidar que son elementos en el fondo idénticos, revelando una idea de infinito y de sublimidad que antecede y nutrirá en muchos aspectos a Kant y Burke.³³⁴

Bien vale la instancia para detenernos en el libro quinto de su tratado y observar las concordancias con lo hasta ahora revisado en las posteriores ideas en torno a lo sublime. En este texto Bruno

³³³ Esto no arriesga ni borra el controversial asunto del “descubrimiento” del continente americano. El solo acto de la expedición y posterior divulgación en sus distintos diarios y relatos son suficiente para atribuirle el mérito que aquí le damos.

³³⁴ Con el antecedente de Bruno, ya no resulta extraño que en Edmund Burke Dios y las religiones sintonicen tan fehacientemente con lo sublime.

inaugura el diálogo adelantando lo que sería su innovadora mirada del *Todo infinito*:

Es, pues, el universo uno, infinito, inmóvil. Una, digo, es la posibilidad absoluta, uno el acto, una la forma o alma, una la materia o cuerpo, una la cosa, uno el ente, uno el máximo y óptimo...**Este es límite** de modo que **no es límite**; es de tal modo forma, que no es forma; es de tal modo materia, que no es materia; es de tal modo alma, que no es alma: porque es el Todo indiferentemente; es, sin embargo, uno; el universo es uno solo.³³⁵

El *Todo* y el *Uno* son infinitos. En el *Todo* no hay desplazamiento, pues ocupa todo el espacio, no hay más lugar, el *Todo* es el espacio³³⁶, es *phýsis*. Asimismo, Cappelletti, traductor y prologuista de Bruno, lo completa y sintetiza, al señalar que el *Uno* no disminuye ni aumenta, porque al infinito nada le es añadible ni nada se le puede restar pues no es materia, “*no tiene ni puede tener figura o límite; no es forma, porque no confiere a otro forma y figura, ya que es Todo, Uno, Universo; no es medible ni es medida...*”³³⁷

Tras un primer acercamiento suele coincidir que casi todas las opiniones en torno a lo sublime y lo ilimitado sugieren una

³³⁵ Giordano Bruno, *Sobre el infinito universo y los mundos* (Buenos Aires: Biblioteca de iniciación filosófica, 1981), p. 83.

³³⁶ Esto concuerda casi literalmente con otra cita: “*Lo sublime no es la totalidad ‘sin más’: este ‘más’ acusa la impronta de lo sublime, en cuanto este es un más-que-todo. Señala de esto es la oscilación impetuosa que acusan en sus relaciones los términos que contribuyen a precisar el sentido de lo sublime: grande, elevado, prodigioso, portentoso, profundo...*” Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 21., o bien, con mayor contundencia “*Lo sublime se abre (se presenta) en el límite sobre el cual y por el cual la totalidad se manifiesta como tal.*” *Ibíd.*, p. 23.

³³⁷ Bruno, *Op. Cit.*, p. 14.

abstracción de distancia infinita que nace hacia lo alto y se expande desde un *limes* desconocido o indeterminado en la mayoría de las ocasiones. Esta línea imaginaria nace desde nuestros ojos y se desplaza sin tropezar con barreras. No por nada, y en buena ley, Bachelard solía decir que “*la inmensidad está en nosotros*”³³⁸. Sin embargo, lo cierto es que hay también una serie de explicaciones que toman lo sublime pero en relación a otro componente pródigamente seductor como es el tiempo. Esto en nada debiese parecerse un ejercicio peregrino, pues una de las verdades incondicionales de la existencia es que toda modificación en el espectro espacial resulta inmediatamente en una variación en la percepción del tiempo, y viceversa³³⁹. Si lo sublime es la clave para explicar las nuevas condiciones de la espacialidad sin límites y el tiempo aleatorio en los que hoy nos vemos inmersos, se vuelve inexcusable revisar este punto.

La improbable cognición del tiempo, dada su propia naturaleza de entelequia inmaterial, otorgan a esta construcción ontológica una sublimidad inherente a ella en la cual todo intento de medición es esencialmente relativo y puede ser visto como una tentativa de anulación de esta condición, pero que, sin embargo, la incrementa en su percepción, constatando aquel principio que reza que lo infinito es tal cuando pensamos en ello³⁴⁰. Esta sublimidad del tiempo medido es necesariamente referencial con respecto al espacio, ya que “*...el tiempo vacío carece de punto de referencia; hay que admitir un límite del mundo en el espacio...*”³⁴¹ y también lo es con respecto a los acontecimientos que en él se suceden, pues, ciertamente “*...el tiempo es aquello en lo que se producen*

³³⁸ Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1975), p. 221.

³³⁹ Entre otras labores, la física cuántica hasta hoy se encarga de esto.

³⁴⁰ Un principio de la subjetividad kantiana desde luego.

³⁴¹ Eusebi Colomer, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. II. Vol. I. (Barcelona: Herder, 2002), p. 57.

*acontecimientos...*³⁴², sin desmedro del hecho de que los acontecimientos se produzcan en el tiempo signifique que tengan tiempo, como bien se figuraba Heidegger.³⁴³

No obstante, no debemos olvidar que en Kant espacio y tiempo no son algo real en sí mismo ni expresan obligatoriamente relaciones de coexistencia o sucesión entre cosas reales. En Kant espacio y tiempo son la forma a priori de nuestro conocimiento sensible; es decir, no dependen del hecho de la experiencia, presuponiéndose en toda experiencia de hecho. Tomando en consideración esto último, surge una de las características propias del tiempo, o, más exactamente, de la intuición de nosotros mismos frente al tiempo, correspondiente a una sublimidad matemática fundada en una constante alineación con una idea de inmensidad, con la magnitud, con lo que es, volviendo a la expresión kantiana, “absolutamente grande” o “ilimitado” (*Unbegrenztheit*). Sin embargo, no podemos soslayar que a diferencia de una ilimitación espacial, a la infinitud del tiempo se añade *lo eterno* como elemento integrante. En efecto, si lo pensamos y vemos reflexivamente, notaremos que en el tiempo no existen los márgenes que se materializan en el espacio, el cual, de una u otra manera, siempre se subyuga a un estado físico del *limes*; vale decir, tiene un comienzo independiente de su extensión³⁴⁴. Por ende, el límite del tiempo no puede existir. Por cierto que en Kant, además, cualquier espacio largo de tiempo es sublime. Si corresponde al pasado esta sublimidad es considerada “noble”, pero si se refiere a un futuro incalculable contiene algo “terrorífico”; aunque Kant siempre intenta dejar en claro que la

³⁴² Aristóteles, *Física* (Madrid: Gredos, 1995), p. 198.

³⁴³ Heidegger, M., *El concepto de tiempo* (Madrid: Trotta, 2001), p. 53.

³⁴⁴ En el caso del cosmos, este parte desde nuestra mirada. Nosotros somos su primer límite.

sucesión del tiempo es una condición subjetiva de la facultad de imaginar.³⁴⁵

El resultado de esta subjetividad del tiempo y su percepción de infinitud es una variable que ha permitido a diversos grupos y personas durante la historia desarrollar una concepción temporal propia, cuya laxitud les permite yuxtaponer pasado, presente y futuro de una manera desarticulada y azarosa, pero con una lógica inherente que desestabiliza la norma cartesiana de la coexistencia y que rompe las coordenadas espacio-tiempo a escala humana.

En pleno desarrollo del Romanticismo A.W Schlegel amparaba la posibilidad de una plena libertad cronológica y espacial, en donde: *"...todo hombre está colocado, por decirlo así, en el tiempo, aun cuando, como ser espontáneo, lleve el tiempo dentro de él, y esto signifique que puede vivir en el pasado y morar, en espíritu, en donde le plazca..."*³⁴⁶ Esto deja una puerta abierta a diferentes ejercicios llevados a cabo nuevamente en plenas vanguardias. Durante el siglo XX, en Estados Unidos, donde, según ya vimos, la transferencia cultural manifestó la inmanencia de lo sublime con particularidades bien precisas, la subjetividad temporal puede entenderse también como una emanación de lo sublime que se vigoriza en el contexto hipermediático de la segunda mitad de ese siglo, cuya reverberación se percibe hasta el día de hoy.

Realmente, desde los años 60`, tras la conquista espacial, la imaginación y la irrealidad se convirtieron en la única forma de explicar la relación con un entorno que ha expandido irreversiblemente sus límites temporales y espaciales hacia lo

³⁴⁵ Kant, 1999, *Op. Cit.*, p. 63.

³⁴⁶ Cit. en Schenk, *Op. Cit.*, p. 63. Obra original de Schlegel. *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. Berlín, 1802-1803.

extraterreno (lo ilimitado), por lo cual la desavenencia cultural entre hombre y naturaleza adquiere nuevos caracteres y se ve densificada, pues la única forma de situarse en este nuevo escenario viene intermediada por la tecnología. En la cadena de repercusiones derivada de esta intermediación, se puede apreciar principalmente una influencia en la conformación de un imaginario colectivo fundado en imágenes televisadas, fotografías y sonidos carentes de nitidez, en los cuales se mostraba un nuevo paisaje que sumaba ficción y realidad con una disposición temporal alterada, cuyo retraso cronométrico (*delay*) fracturaba aún más su aprehensión dentro de un nuevo cuadro de alusiones en donde la propia medida del tiempo y el espacio se vio alterada desde su base, cumpliéndose cabalmente la mencionada premisa de que cualquier transformación en nuestra relación con el espacio alterará forzosamente nuestra relación con el tiempo.

Robert Smithson fue uno de esos artistas que graficó esta alteración. De hecho, en toda su producción pone en escena un complicado engranaje teórico y plástico en donde es posible ver cómo el tiempo se altera, se pliega y se bifurca, generando instancias que están fuera de la lógica euclidiana del tiempo y el espacio. En sintonía con Schlegel, el estadounidense logra que tiempo y lugar se (de)construyan como complejas proyecciones mentales, en las cuales se producen superposiciones entre el pasado, presente y futuro, y en donde el futuro inevitablemente se supedita al pasado: “...*a future that looks to the past.*”³⁴⁷

Si ponemos suficiente atención, veremos además que la sublimidad del tiempo y su consecuente elasticidad, ilustrada en Robert Smithson, tiene asimismo una hebra que florece de la

³⁴⁷ Robert Smithson, *The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 11.

mirada heideggeriana al *Ser-ahí (Dasein)*³⁴⁸, puesto que el *Ser-ahí* sería verdaderamente existente cuando se mantiene en un grado de anticipación. Esta anticipación no es otra cosa que el futuro propio y singular del respectivo *Ser-ahí*, pero de tal manera que siempre vuelve sobre su pasado y su presente³⁴⁹. Explicado de otro modo, Heidegger se cobija en la misma posibilidad rescatada por Schlegel, en cuanto todo hombre en su estado de “*ser espontáneo*” puede llevar el tiempo dentro de él, salvo que en Heidegger, el *Ser-ahí*, concebido en su posibilidad más extrema, no es en el tiempo “*es el tiempo mismo.*”³⁵⁰

La sociedad de masas en su totalidad se hace copartícipe de esta contingencia. No tanto por decisión propia, resultado de una introversión profunda, sino que por una especie de ósmosis emanada del cine, la literatura de ciencia ficción y un tipo de artistas marginales que vagan por esta ruta. En todos ellos tiempo y espacio son pensados como una totalidad infinita dada sin contradicción, *ilimitados*, por lo tanto posibles de yuxtaponer a voluntad, y en la cual se contrastan la alienación tecnológica con cierto primitivismo latente en la sociedad norteamericana. En Smithsonian, para seguir con el ejemplo, esto se vierte en un extravagante repertorio visual que entrelaza animales prehistóricos, restos fósiles, naves espaciales, extraterrestres, seres mitológicos, formas geométricas, astronautas, ciencia ficción, maquinarias de todo tipo, etcétera.

Esta soltura para comprender libremente la sublime expansión del tiempo y el espacio era una actitud con la cual simpatizaban

³⁴⁸ Normalmente se traduce el término alemán *Dasein* por “existencia”. Sin embargo, en esta ocasión me he ajustado a la recomendación de los traductores de la edición consultada, quienes se decantaron por traducir dicho concepto por “*Ser-ahí*”, haciendo caso a su estricta etimología: *Da* (ahí), *Sein* (ser).

³⁴⁹ Heidegger, *El concepto de tiempo*, 2001, *Op. Cit.*, p. 47.

³⁵⁰ *Ibidem.*

muchos otros autores, científicos y filósofos serios de la época, y no tan sólo meros divulgadores o charlatanes de la televisión. Es interesante conocer igualmente el caso de George Kubler, quien con su teoría del tiempo y el arte ejerció gran influencia en toda una generación³⁵¹. Kubler, plantea a grandes rasgos comprender la historia del arte bajo lo que él designa como “*tiempo topológico*”: un ensamblaje conceptual que insistía en la diferencia entre el tiempo biológico y el cronológico, marcados por sus correspondientes limitaciones. Según su teoría, el tiempo cronológico, entendido como nacimiento, madurez, decaimiento y muerte (*limes* biológicos), no debiese aplicarse para explicar la sucesión de estilos, tal y como lo habrían hecho Vasari o Winckelmann. El tiempo cronológico basado en el reloj y el calendario (redes de tiempo “objetivo”), serviría solamente para organizar acontecimientos en un orden lógico de pasado, presente y futuro³⁵², esquivando las relaciones metahistóricas, notoriamente más difíciles de asimilar y en las cuales la percepción de sublimidad trama un nuevo plano de comprensión del mundo y sus hechos.

Sumariando el contenido de este tema, nos damos cuenta entonces que la eventual desvinculación de lo sublime y la belleza sucede, principalmente, gracias a la oposición efectiva entre lo limitado, *lo contenido* de la belleza, y la inaprensibilidad que entrega lo sublime. La virtud de lo sublime radica en lo ignoto de aquello que prorrumpe el límite. Así pues, mientras lo bello se puede llegar a entender, en cuanto se puede medir, proporcionar y

³⁵¹ Similarmente, pero mucho más reciente, otro autor, Didi- Huberman, publicará *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images* (París: Minuit, 2000), en donde aborda una multiplicidad de problemas en relación a la historia del arte y el tiempo, indagando en las tensiones de la historia del arte con los modelos temporales de la historia propiamente dicha. Se puede consultar también la edición traducida *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, (Adriana Hidalgo, 2006).

³⁵² Cf. George Kubler, *La configuración del tiempo* (Madrid: Nerea, 1988).

cautelar, lo sublime, en su búsqueda y conocimiento, tensiona el intelecto y la imaginación, con lo que nos retrotrae indefectiblemente a una ribera simbólica desde donde confrontamos nuestra problemática condición humana. En lo sublime el desafío se vuelca en lo irrepresentable de aquello que tan sólo podemos intuir. Su sustancia es el límite. En sus dos principales vertientes aquí revisadas, el sondeo en las posibilidades del *limes* afecta, de manera categórica, el espacio y el tiempo. El espacio invoca las distancias infinitas, cristalizando el *Hypsos* longiniano, mientras que el tiempo apela a lo eterno (*el infinitum*) y la subjetividad en base a su esencia inmaterial. No obstante, su comprensión siempre deviene en un naufragio existencial. Desde la frustración y el colapso de los sentidos (Burke), del lenguaje (Pseudo-Longino) y de las ideas (Kant) es que nacen todas las posiciones posmodernas en torno a lo sublime. Por cierto que esta es la causa también del irresistible y paradójico “deleitoso terror” del que nos hablara Burke y que bien podríamos emplear como analogía para tratar de explicar, en los siguientes capítulos, la supremacía de la ideología capitalista en el mundo moderno.

III.II CAPITALISMO: UNA IDEOLOGÍA DEL (SIN) LÍMITE

La economía como esencia de la vida es una enfermedad mortal, porque un crecimiento Infinito no armoniza con un mundo finito.

Erich Fromm

Desearía comenzar este capítulo con el pronunciamiento desnudo y simple que engloba cabalmente todo lo que esta investigación, *in extremis*, intenta pensar y demostrar: el capitalismo es sublime. Lo es en el discurso, a la manera longiniana, lo es también en el aspecto físico y empírico de nuestros sentidos frente al dispositivo, la naturaleza y el entorno, a la manera burkeana, y lo es ideológicamente a la manera kantiana.

Pues bien, si es sublime por constitución propia, cuya *alma*, *sustancia* o *esencia* presenta esta condición, es una cuestión ampliamente discutible. Igualmente lo es la expectativa de que esto se trate tan sólo de una apropiación conceptual, de un timo

ideológico, en donde la teoría de lo sublime es un traje de sastre que coincidentemente encaja a la perfección en el torso de este paradigma económico-social. En este segundo caso la sentencia inicial cambiaría un poco y se aderezaría otro tanto. Así pues, quizá convendría reordenar la frase de la siguiente manera: el capitalismo fagocitó el cuerpo de lo sublime, por ende, el capitalismo es intrínsecamente sublime en cada uno de sus actos, relatos y aspiraciones.

Esta segunda elección aparece como la más factible, sobre todo teniendo como precedente lo sucedido con la idea de naturaleza, su violenta incautación y posterior modificación por parte de la *praxis* capitalista (literalmente una “alteración” que en la actualidad penetra hasta el mismo al gen y que es, en rigor, una *phýsisfagia*³⁵³). No sería errado tampoco disponer que esta virtual apropiación de lo sublime sea una derivada completamente previsible a partir de lo que sucedió con la naturaleza desde el siglo XIX en adelante. Es decir, dada la indisoluble y originaria traza que hay entre lo sublime y la naturaleza, la apropiación de *lo uno* acarreará siempre la alteración de *lo otro*.

No obstante, este súbito hurto tiene connotaciones diferentes en ambos componentes. En el argumento de la naturaleza, este se manifiesta en un plano material y productivo preciso y poco discutible, que cubre todas sus capas, desde lo exterior a lo interior, desde la epidermis al núcleo, fraccionándola y comercializándola sin el discernimiento claro de un linde³⁵⁴,

³⁵³ Término de creación propia cuya traducción fiel sería “consumición voraz de la naturaleza”.

³⁵⁴ Engels nos dice que “*en los países industriales más adelantados, hemos dominado las fuerzas naturales para ponerlas al servicio del hombre; con ello, hemos multiplicado la producción hasta el infinito*” Frederick Engels, *Dialéctica de la naturaleza* (New York: International Publishers, 1992), p. 19. Pero, desde la vereda opuesta, curiosamente Adam Smith sí reconoce cierto límite: “*Todos los trabajadores, tanto productivos como improductivos, como los que no*

mientras que en el proceso de lo sublime la apropiación sería más bien conceptual, ligada al plano imaginativo de la ausencia del límite como impulsor emocional del capitalismo y la colectividad que lo practica.

Desde luego, podríamos considerar que Immanuel Kant es el alfa de esta situación, particularmente desde que en su etapa crítica se despega de la sensualidad que todavía implicaba Burke y el camino del empirismo como itinerario de entrada a lo sublime en la naturaleza. Indudablemente es Kant quien traslada lo sublime desde la naturaleza hacia una disposición subjetiva de la razón y el espíritu que se entronca con lo ilimitado y lo infinito. Desde aquel entonces ambas ideas se compactan en torno al ensamblaje epistemológico de lo sublime de tal manera que desplazan el factor paisajístico que se asociaba a esta forma estética, y que la pintura del Romanticismo supo transmitir a cabalidad, con sensibilidad única, siendo retomado subsiguientemente, y de manera funesta, por los *mass media* y las agencias de turismo, resultando en una “sublime ridiculez”, según anotábamos con Lyotard en un capítulo anterior. Ciertamente Kant rehúye de esto antes de la debacle. Quizás haya algo de intuición romántica en esta conveniente deserción; una especie de presentimiento y de visión fatídica³⁵⁵ tan recurrente en el *Volkgeist* alemán, que siempre logra escabullirse en los recovecos del tiempo y las ideas. Independiente de la causa, Kant supo vislumbrar algo que con los años consumiría a la teoría burkeana,

realizan ninguna clase de trabajo, son mantenidos igualmente con el producto anual de la tierra y del trabajo del país. Pero este producto, por grande que sea, no puede ser infinita, y siempre ha de reconocer ciertos límites.” Adam Smith, Investigación sobre la naturaleza y causas de las riquezas de las naciones (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1958), p. 17.

³⁵⁵ Esta idea del presentimiento y la visión fatídica en el Romanticismo la he tratado en mi primer trabajo de investigación sobre el tema titulado *Presentimiento y visión fatídica: Werner Herzog, su obra y el Romanticismo*. (Tesis de grado, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile, 2007)

relegándola a una naturaleza mitológica que expira a finales del siglo XIX con los poetas esencialistas norteamericanos, y que tiene mucho que ver con la pérdida o empobrecimiento de la *experiencia (Erfahrung)* en todo *lugar, en el lugar* hasta hacer desaparecer *el lugar*. Sumado a esto, no releguemos el hecho de que en la delineación de la *experiencia* que realiza Kant en la *Crítica de la razón pura* y en sus *Prolegómenos* ya hay ciertos signos que confirman esto. En ambos escritos *la experiencia* es presentada fundamentalmente como un entendimiento del mundo cuya base son las tres facultades del principio humano: sensibilidad, entendimiento y razón. Es decir, en relación a lo sublime, Kant nunca suprime del todo a Burke, sino que lo completa y supera, generando un tránsito que va de lo exterior a lo interior, de lo objetivo a lo subjetivo, de lo sensorial a lo intelectual.³⁵⁶

Con el programa Kantiano lo sublime vuelve a un estatus ideológico, en el entendido más completo de la palabra. Y, siguiendo la curva, en la fase capitalista post revolución industrial todo el conjunto de ideas que se asociaban a lo sublime será recobrado para incorporarlo a una visión de mundo que logra tergiversar su espíritu original. Como secuela, lo sublime evolucionará hacia una dialéctica que, a la larga y con pocas excepciones, siempre responderá a una intención que será económica y productivista. Resulta curioso constatar que en este suceso, además de Kant, pareciese existir una vuelta al comienzo de todo: al *logos* longiniano. Es importante comprender este ciclo,

³⁵⁶ No obstante esta ampliación Walter Benjamín no tendrá inconveniente en cuestionar la descripción de la experiencia kantiana, pues, según su postura, este ejercicio comprensivo del mundo es solamente uno más dentro de un infinito número de posibilidades y denota la pobreza de la experiencia que se originó con la Ilustración y continuó durante los siglos XIX y XX: “*fue además una de las experiencias o concepciones de mundo de más bajo rango*” – dirá Benjamín. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (Madrid: Taurus, 1998), p. 89.

pues el capitalismo adopta lo sublime como parte cardinal de un relato social que impregna todas las actividades humanas. Además, de manera muy eficiente, consigue camuflarlo en una retórica cuyas promesas promueven incesantemente la conquista del *Hypsos*, de lo infinito y lo ilimitado, tal y como lo hizo Pseudo-Longino hace casi veinte siglos atrás.

No obstante este escenario, hay una diferencia fundamental entre el *Hypsos* longiniano y el discurso del capital moderno, pues mientras en el primero el *Hypsos* respira una poética vinculante a lo humano, en donde el anhelo de expansión es más que todo anímico, y en el cual el “*más alto de los discursos*” (*akrótes kai exoché tis lógon*) es un medio para perpetuarnos, más que ser un fin en sí mismo; en el segundo la *cuestión* del límite se vuelve un asunto de orden pragmático, hermanado de manera congénita con la circulación incesante de la moneda y la producción y acumulación *ad infinitum* de bienes y riquezas³⁵⁷. Y en este punto conviene remarcar lo de “capital moderno”, pues todo indica que el *ad infinitum* es inherente al capitalismo post industrial, cuya definición más pertinente, en ojos actuales, sería la de “crematística” voraz (o capitalismo salvaje), atendiendo a una interesante diferenciación aristotélica entre esta y la idea convencional de economía. Según Aristóteles, la discrepancia puntual es que la economía como “*arte de adquirir*” se circunscribe a la obtención de los bienes necesarios para la vida o útiles para la familia o el Estado, mientras que la crematística

³⁵⁷ Como curiosa muestra de la conquista capitalista del *Hypsos*, en su sentido más literal, quisiera rescatar que en Febrero de este año la Administración Federal de Aviación de Estados Unidos aprobó un proyecto para el desarrollo de operaciones privadas en la luna. A finales de diciembre de 2014, la FAA envió una carta a la empresa *Bigelow Aerospace* en que decía estar preparada para apoyar esta revolucionaria iniciativa. Lo que pretende la empresa es construir una base lunar para apoyar actividades de explotación comercial tanto privada como pública. Obtenido de Radio Bio-Bio Chile (2 de Septiembre de 2015): <http://tv.biobiochile.cl/notas/2015/02/15/privados-podran-explotar-comercialmente-la-luna.shtml>

carece del límite en cuestión, es decir, sobrepasa la frontera de lo biológico y socialmente necesario:

La verdadera riqueza (*ληθινός πλοῦτος*) se compone de tales valores de uso, ya que no es ilimitada la medida de este tipo de propiedad suficiente para una vida buena. Existe, empero, otro tipo de arte de adquirir, al que preferentemente y con razón se denomina crematística, a causa del cual la riqueza y la propiedad no parecen reconocer límites.³⁵⁸

Como se ha señalado previamente, la arista más convencional de lo sublime, aquel tono culturalmente más reconocido, a saber: el paisajista, natural y pictórico, y el cual sostuvo un cuerpo estético por un periodo de tiempo considerable, nunca desaparece completamente, sino que se adapta de múltiples maneras. En cambio lo sublime como *pura idea*, o sea, lo sublime kantiano (y en último caso longiano) será la vertiente que se desbordará en un contexto de post revolución industrial, dejando de ser una sencilla preocupación pictórica, de salones, absenta y fumadores de opio, avanzando, en efecto, hacia una moral y una ética de lo sublime³⁵⁹. La crematística como modelo productivo vigente es indicio de esto último.

Si hablamos de una retórica de lo sublime cobijada en el seno del discurso capitalista, reconvertida en una moral y una estética particular, conviene precisar, según demuestran muchos intelectuales, entre ellos el propio Karl Marx, que el lenguaje,

³⁵⁸ Aristóteles, *La Republica*, ed. por Bekker, lib. I, caps. 8 y 9 y *pássim*. Citado en una nota por Karl Marx, *El capital* (Barcelona: Editors, 1987), p. 559.

³⁵⁹ Para Kant la moral y la estética son de alguna manera análogas. Cf. Terry Eagleton, *La estética como ideología* (Madrid: Trotta, 2006), p. 140.

como “expresión vital” es de naturaleza sensible³⁶⁰. Por ende, todo discurso es *aesthetic*, desde el instante en que las palabras evocan imágenes y las imágenes edifican realidades concretas e ilusorias. Debiésemos convenir, por tanto, que todo cambio de orden ideológico y discursivo involucra por arrastre un cambio de orden estético.

Marx, en cuanto comprende la efectividad de lo señalado, se ocupa de pensar el decurso de lo sublime en un mundo fundamentado en la producción del capital. Aunque, con honestidad, debemos indicar que la preocupación por lo sublime nunca será parte medular de sus intereses teóricos, por lo que sus referencias son más bien escasas e indirectas a través de la vía de lo ilimitado y la no mensurabilidad del capitalismo. Esta forma indirecta de abordar lo sublime obedece a una fórmula muy presente en el lenguaje de Marx, en donde los términos que éste emplea para referirse a las mercancías y productos son extraídos principalmente del léxico de la estética y la hermenéutica romántica³⁶¹. Esto no debe extrañarnos, pues el marxismo es en sí mismo fruto de los impulsos vitales y resquemores del Romanticismo. Marx no se explica sin el surgimiento del *Weltschmerz* alemán, lo que hace que su disconformidad con el mundo construido por el capitalismo, además de ser una molestia estética y moral de orden racional, exude una profunda e innegable náusea y melancolía (*Langeweile*). Esto sólo ratifica que el Romanticismo es imposible de archivar como un capítulo más dentro de los anaqueles de la historia del arte, pues es, ante todo,

³⁶⁰ “El elemento del pensar mismo, el elemento de la exteriorización vital del pensamiento, el lenguaje, es naturaleza sensible”. Karl Marx, *Manuscritos: economía y filosofía* (Madrid: Alianza, 1968), p. 356.

³⁶¹ “The terms that Marx uses to characterize the commodity are drawn from the lexicon of Romantic aesthetics and hermeneutics. A commodity is a figurative, allegorical entity, possessed of a mysterious life and aura, an object which, if properly interpreted, would reveal the secret of human history”. W.J.T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), p. 188.

un modo de comprensión del mundo (*Weltanschauung*) que impregna las vanguardias y muchos actos e ideologías posteriores.

En lo que nos atañe, existe una excelente y sumamente interesante lectura en torno a Marx realizada por Terry Eagleton, quien cree que éste recurre a las imágenes de sublimidad más habituales y cercanas, es decir, a aquellas formas de la naturaleza proclives a provocar esta sensación, para desplazarlas hacia los objetos propios del capitalismo, considerablemente menores en escala y lirismo, pero similares en efectos. Expresamente, Eagleton apuesta a que en Marx el dinero y su acumulación provocaría justamente ese impacto de angustia y terror que, como ya sabemos, define al sentimiento de lo sublime. Esta “sublimidad monstruosa” del dinero se debería, en parte, a que es un referente infinitamente multiplicador que, a su entender, *“ha roto toda relación con lo real, y que posee un idealismo fantástico que borra todo valor específico con la misma rotundidad con la que esas figuras más convencionales de la sublimidad —el rugiente océano, los riscos montañosos— engullen todas las identidades particulares en su ilimitada extensión”*³⁶². Como podemos darnos cuenta, en esta poderosa analogía quedaría despejada, en un primer tramo, la disolución del empirismo burkeano y el florecer del influjo del pronunciamiento kantiano en la construcción de aquella sublimidad que se infiltra en la teoría y praxis capitalista. Pero para validar esta interpretación convendría encontrar las palabras precisas de Marx al respecto. Sin embargo, hemos de insistir en que la búsqueda debe hacerse a través de aquellos bastiones conceptuales de lo sublime, como son lo ilimitado, lo *das Unform* o lo inconmensurable, y no mediante la búsqueda concreta y directa de una analítica de lo sublime en Marx.

³⁶² Eagleton, *Op. Cit.*, p. 284.

Siguiendo este simple método, en *El capital (das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie, 1867)*³⁶³, por comenzar con la que sea probablemente su obra más importante, vemos un claro registro cuando aquel nos señala:

El término de cada ciclo singular en el que se efectúa la compra para la venta, configura de suyo, por consiguiente, el comienzo de un nuevo ciclo. La circulación mercantil simple - vender para comprar- sirve, en calidad de medio, a un fin último ubicado al margen de la circulación: la apropiación de valores de uso, la satisfacción de necesidades. La circulación del dinero como capital es, por el contrario, un fin en sí, pues la valorización del valor existe únicamente en el marco de este movimiento renovado sin cesar. El movimiento del capital, por ende, es carente de medida.³⁶⁴

La aparente obsolescencia del sobrecogimiento humano ante el océano o las montañas es causa directa de la depauperación de la experiencia en el mundo industrializado. Ante el encierro que ofrece la *polis* sin muros de la Era Moderna la mirada se vuelca hacia los nuevos significantes, íntegramente desnaturalizados, como el dinero o las maquinarias, cuya máxima función, según creía Marx, era diluir la realidad y devorar “*las identidades particulares*”, reduciendo “*todo ser a su abstracción*”. En sus *Manuscritos económicos y filosóficos (MEF, 1844)*, catalogados como escritos de juventud, Marx avizora este acontecimiento crítico, además de transmitir la ausencia del límite como

³⁶³ La obra en sí, es un tratado de tres volúmenes, considerado unánimemente como la obra cumbre de Karl Marx. El primer volumen se publicó en su primera versión en Hamburgo en 1867; el segundo y el tercero fueron publicados por Friedrich Engels después de la muerte del autor, en 1885 y en 1894, respectivamente.

³⁶⁴ Marx K., 1987, *Op. Cit.*, p. 123.

“*desmesura y exceso*”, algo demasiado parecido a lo *das Unform* Kantiano, sobre todo cuando alude al dinero como algo inconmensurable:

El hombre, en cuanto hombre, se hace más pobre, necesita más del dinero para adueñarse del ser enemigo, y el poder de su dinero disminuye en relación inversa a la masa de la producción, es decir; su menesterosidad crece cuando el poder del dinero aumenta. La necesidad de dinero es así la verdadera necesidad producida por la economía política y la única necesidad que ella produce. La cantidad de dinero es cada vez más su única propiedad importante. Así como él reduce todo ser a su abstracción, así se reduce él en su propio movimiento a ser cuantitativo. La desmesura y el exceso es su verdadera medida. (Marx, 3º manuscrito)

De esta manera, con Marx el “deleitoso terror” que antes asociábamos a lo sublime se vuelca con mayor precipitación hacia un genuino “terror”, puro y carente de *placer positivo*, dócil ante el pavoneo ininterrumpido de artilugios de toda índole, cuya “monstruosa sublimidad” es signo de lo que no vemos pero que recelamos desde nuestro emplazamiento en el *limes*. Aunque, desde otro ángulo de mirada, podríamos decir que la preferencia por el capitalismo y la predisposición a lo ilimitado en el mundo moderno no elimina el gozo original de lo sublime, sino que lo preserva aún en la convicción de que lo sublime puede aterrorizarnos y, por cierto, “*conducirnos a una sumisión acobardada, pero, dado que todos nosotros somos masoquistas constitucionales que disfrutan siendo humillados, esta coerción*

también encierra tanto los placeres de lo consensuado como los dolores de la constricción."³⁶⁵

Eagleton observa que en los planteamientos de Marx es posible verificar la existencia de una especie de "mala sublimidad", en la cual nosotros advertimos que sigue el mismo derrotero que ya revisamos con Hegel y el "mal infinito"³⁶⁶. Ciertamente que existe esta conexión, pues no olvidemos que en Hegel el "mal infinito" era un asunto que se desarrollaba nada más que en la exterioridad y ahí se mantenía. El "mal infinito" hegeliano es meramente extensivo, en donde según lo estudiado "*algo deviene otro, pero lo otro es también un algo y deviene por consiguiente otro, y así sucesivamente hacia lo infinito.*"³⁶⁷ La crítica marxista es hondamente similar, pues en el mismo sentido se pone en juicio el incesante movimiento del capitalismo y su capacidad de diluirse en formas diversas e infinitas, mezclando sus identidades y volviéndose confuso, inaprensible e indeterminado en sus procesos insistentemente cuantitativos. Todo confluye en el movimiento de la mercancía que "*es en este sentido una forma de «mala» sublimidad, una cadena metonímica imparable en la que un objeto se refiere a otro hasta el infinito.*"³⁶⁸ Este carácter extensivo del dinero y el flujo mercantil será un elemento recurrente en Marx, y, al parecer, una de sus preocupaciones fundamentales. Inclusive en otro de sus escritos *pre-Capitales*

³⁶⁵ Eagleton, *Op. Cit.*, p. 113.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 283. Esto no ha de extrañarnos, pues bien sabida y estudiada es la relación entre el pensamiento revolucionario de Karl Marx y la filosofía de Hegel, siendo, probablemente, uno de los temas más debatidos de la historia moderna de las ideas. Marx mismo reconoció siempre su deuda intelectual con Hegel. De él habría tomado no sólo su dialéctica sino también una visión de la historia como un proceso dividido en tres grandes fases que progresivamente llevan hacia un estado de plenitud humana. Para estudiar en detalle esta relación se pueden revisar las siguientes obras: *Crítica de la filosofía del Estado de Hegel* (Marx, 1843), *De Hegel a Marx* (Hondt, 1972), *Dialéctica e historia: Hegel-Marx* (Astrada, 1969), *Hegel y Marx* (Zaragoza, 1990), entre otras.

³⁶⁷ Hegel, *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, 1990, *Op. Cit.*, p. 196.

³⁶⁸ Eagleton, *Op. Cit.*, pp. 283-284.

titulado *Contribución a la crítica de la economía política* (1859) ya declaraba con fuerza un juicio que reiterará en varias oportunidades a lo largo de su vida:

El dinero parte de puntos variados hasta el infinito y vuelve a puntos infinitamente variados; pero la coincidencia del punto de salida y de llegada es fortuita, porque el movimiento M-D-M (mercancía-dinero-mercancía) no implica necesariamente que el comprador vuelva a ser vendedor. El curso de la moneda representa menos aún un movimiento que irradia de un centro hacia todos los puntos de la periferia y que vuelve de todos esos puntos al centro. El llamado movimiento circular del dinero, cuya imagen flota delante de los ojos, se reduce al hecho de que sobre todos los puntos se comprueba su aparición y desaparición, su desplazamiento incesante.³⁶⁹

Con esta evidencia nuevamente las señales nos llevan a Kant, pues esto es exactamente lo mismo que proponía el filósofo cuando resaltaba lo “sublime matemático” (cuantitativo) y lo diferenciaba de una “sublimidad dinámica” (cualitativa). Será pues, en esta exclusividad expansiva en donde Marx recurrirá siempre, indirectamente (o alegóricamente), a la idea de lo sublime para cuestionar el afán acumulativo del capitalismo.

Pero también podríamos deducir que Marx se percató de otros elementos discordantes que nos resultan vitales para la comprensión de esta investigación. En *El capital*, concluye, por

³⁶⁹ Marx, K., *Contribución a la crítica de la economía política* (Madrid: Editor, 1970), pp. 49-50.

ejemplo, que *“el afán de atesoramiento es ilimitado por naturaleza”*³⁷⁰, por lo que se vuelve admisible la intención de aceptarlo como condición intrínseca a la esencia del hombre, abriendo una brecha darwiniana a quienes justifican este modo de entender el mundo y la condición humana.

En cuanto al dinero, para Marx nuevamente la antinomia se hace evidente en el aspecto de los límites cuantitativos y cualitativos, pues explica que *“cualitativamente o por su forma el dinero carece de límites”*³⁷¹, básicamente porque su manejabilidad permite convertirlo en cualquier clase de mercancía, su forma es siempre potencial. Además, su efusión inmarcesible pareciese reafirmar esta condición: *“El hecho económico más universalmente conocido es que se puede gastar dinero con una mano sin que vuelva a la otra. El dinero parte de puntos variados hasta el infinito y vuelve a puntos infinitamente variados.”*³⁷²

Empero, toda suma real de dinero se encontraría limitada cuantitativamente y *“por consiguiente, no es más que un medio de compra de eficacia limitada”*³⁷³. Esta dicotomía es la incitadora por antonomasia de la acumulación desbordada del capitalista, a quien le ocurre lo mismo que a un conquistador de tierras que *“con cada nuevo país no hace más que conquistar una nueva frontera”*³⁷⁴. Directamente relacionada a esta afirmación, y como parte del afán extensivo-compulsivo tan propio de este “capitalismo sublime”, debiésemos comprender que el imperialismo, como paradigma axiomático del desconocimiento del límite, no es otra cosa que el segundo estadio expansivo del capitalismo, en donde, nos recuerda Jameson, *“el capital rompe*

³⁷⁰ Marx, K., 1987, *Op. Cit.*, p. 110.

³⁷¹ *Ibíd.*, p. 111.

³⁷² *Ibíd.*, p. 49.

³⁷³ *Ibíd.*, p. 111.

³⁷⁴ *Ibíd.*

*sus primeros límites*³⁷⁵. Asimismo, y visualizando situaciones relativamente recientes, la conquista espacial es parte de una fase diferente en la vulneración de los límites; es un nuevo imperialismo en donde la imagen icónica del *cowboy* conquistador de nuevas tierras y salvajes llanuras es reemplazada por la del astronauta montado en majestuosos dispositivos de tecnología orbital.



Honoré Daumier. *Gargantua*. Litografía, 15 de Diciembre de 1831.
Publicado en el periódico francés *La Caricature*.

Es muy probable que tras lo escrito pueda surgir en el lector una tendencia inmediata a suponer que si el capitalismo es sublime, el comunismo sería *bello*, por una polaridad clasicista y cartesiana, y que, por tanto, esta tesis sería una defensa velada al triunfo de la belleza y el comunismo internacional. No hay nada más lejano a ello. Por cierto que esta posibilidad de interpretación fue también cautelada de algún modo por Gerald Cohen, filósofo político de Oxford, quien, adentrándose en la problemática limítrofe en el comunismo, lo describe de una singular manera: como la “conquista de la forma por la materia” en donde “con la negación del valor de cambio el comunismo libera el contenido fetichizado y

³⁷⁵ Jameson F., *Las semillas del tiempo* (Madrid: Trotta, 2000), p. 36.

aprisionado en la forma económica."³⁷⁶ Al carecer de forma el comunismo se escaparía entonces de la definición de belleza convenida por la tradición estética, así que también nos liberaría de la primera suposición. No obstante, es lícito dudar de ello. Esta vacilación se acrecienta si, por ejemplo, nos fijamos en la obsesiva estructura del régimen bolchevique a través del Constructivismo ruso y su demarcación artístico-social, con las líneas exactas y encerradas de Rodchenko o los planos rígidos de Tatlin, cuyas reminiscencias, especulativamente hablando, son notoriamente neoclásicas, pues buscan la *belleza pura* y ordinaria en el trazo firme y seguro, en el color, en la simetría, en la forma contenida, en el equilibrio compositivo, etc. Esto demostraría que la cuestión limítrofe y formal en el comunismo es notoriamente difícil de dilucidar. Cohen, de hecho, acepta lo laberíntico que puede llegar a ser este asunto y señala que la actividad humana bajo el comunismo no está desestructurada, pero tampoco preestructurada:

(Al comunismo) no le es impuesta una forma social, pero sí tiene una forma. Se podría decir que la forma es ahora tan sólo el límite creado por la propia materia. La estructura que muestra el comunismo no es sino el contorno de las actividades de sus miembros, y no algo en lo que deban encajar...³⁷⁷

Como complemento, también es verdad que la teoría materialista de la historia, desde Feuerbach en adelante, nos acordona en un ámbito determinado por las fuerzas de producción restringidas del hombre y la experiencia, en donde sólo captura *la cosa*

³⁷⁶ G.A. Cohen, *Karl Marx's Theory of History: A defense* (New Jersey: Princeton University Press. 1978), p. 105.

³⁷⁷ *Ibíd.*, p. 145.

(*Gegenstand*) y la realidad bajo la forma tangible del objeto, mientras que el Idealismo filosófico, como contrapartida, se acomoda en el terreno descomunal del espíritu (*Geist*), la mente, Dios o la conciencia. En definitiva lo *das Uniform*.

Lo relevante, más allá de la imposibilidad manifiesta de polarizar el argumento en una ecuación simple y abreviante del tipo *capitalismo* ↔ *sublime* (asimetría) ≠ *comunismo* ↔ *belleza* (simetría), es vislumbrar la existencia de una conciencia conceptualizada de la forma en el comunismo, a diferencia del capitalismo, cuya reticencia al límite, de una u otra manera, lo termina por definir y aproximar plenamente a lo sublime. Para cerciorarse de esto, Eagleton explica que “*la forma del comunismo es por completo indisociable de su contenido, y hasta este punto se puede hablar de una simetría clásica o identidad entre las dos*”³⁷⁸. Es decir, el comunismo difiere de lo sublime tradicional pues no se proyecta en lo *das Uniform* como quintaesencia de sus objetivos. Pero luego Eagleton, añadiéndole ahogo al asunto, dice que la identidad de forma y contenido es tan compacta y absoluta en el comunismo, que la forma desaparece en el contenido “*y dado que ésta no es más que una multiplicidad continuamente autoexpansiva limitada sólo por sí misma, el efecto es por tanto el de una cierta sublimidad*”³⁷⁹. En cambio cuando hablamos del capitalismo las aguas parecen adquirir transparencia en relación a algunas ideas. En su componente ideológico es mucho más fácil advertir que la desmesura, desproporción y unilateralidad son cualidades de las cuales se jacta. Pero aquí conviene quizá hacer una pequeña distinción entre el límite y la forma presentes en el comunismo, ya que si el capitalismo reconoce originalmente alguna medida o límite en la producción, sin lugar a dudas que ésta era la del tiempo de

³⁷⁸ Eagleton, *Op. Cit.*, p. 289.

³⁷⁹ *Ibidem*.

trabajo frente a la debilidad biológica del cuerpo humano que requiere pausas para trabajar. Pero este obstáculo, sensato bajo cualquier punto de vista, comienza a socavarse con la irrupción de las maquinarias. Marx en sus *Grundrisse* así patentiza la contradicción de límite productivo en el capitalismo:

El mismo capital es la contradicción en movimiento, en la medida en que presiona para reducir el tiempo de trabajo a un mínimo, mientras que postula el tiempo de trabajo, por otro lado, como única medida y origen de riqueza.³⁸⁰

Sin embargo, de Cohen podemos extraer más información útil para disentir. Del párrafo referido un poco más arriba, debemos fijarnos especialmente cuando escribe lo siguiente: “...*la estructura que muestra el comunismo no es sino el contorno de las actividades de sus miembros, y no algo en lo que deban encajar*”³⁸¹. Eagleton ve en esta apreciación claras reminiscencias a la “ley” kantiana de la belleza, fundamentalmente en cuanto todo en el comunismo es inmanente a su contenido, y no depende de regulaciones externas y abstractas³⁸². Lo que habría hecho Marx es proyectar esta inmanencia en lo sublime kantiano. En parte, esto fue necesario porque la idea kantiana de belleza resultaría demasiado rígida para los propósitos políticos de Marx, mientras que su idea de lo sublime acabaría siendo demasiado informal. En resumidas cuentas, y desplegadas estas explicaciones, lo más sensato es coincidir con Eagleton en que “*la condición del comunismo podría ser concebida únicamente por algún tipo de fusión entre ambos: por un proceso que tiene toda la capacidad*

³⁸⁰ Marx K., *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973), pp. 110-111.

³⁸¹ Cohen, *Op. Cit.*, p. 145.

³⁸² Eagleton, *Op. Cit.*, pp. 289-290.

*expansiva potencialmente infinita de lo sublime, pero que, sin embargo lleva su ley formal inscrita en su interior*³⁸³. Sobre la condición sublime del capitalismo se buscará profundizar más en los siguientes capítulos. Por lo pronto, el grado mayor de certidumbre debiese ser que el juego dialéctico del (sin) límite y la asimetría modélica de su configuración ideológica repercutirán en una serie de actos y modos de convivencia posibles de comprobar desde sus orígenes hasta la contemporaneidad. La ciudad sin muros de la era post-industrial, la entropía y la virtualización de los procesos vitales serán los siguientes pasos en la verificación de aquellos síntomas que nos hablen de la impregnación de lo sublime en el credo capitalista.

³⁸³ *Ibidem.*

III.III DE LOS LÍMITES DEL REINO A LA CIUDAD ENTRÓPICA

*El verdadero objeto de la gran ciudad
es hacernos desear el campo.*

Eduardo Marquina

Lo sublime, en su explotación ideológica y su vuelta capitalista, requiere necesariamente de nuevos ambientes en los cuales desplegar todos aquellos conceptos que hemos ido viendo a lo largo de este escrito. En virtud de aquello, la ciudad es sin lugar a dudas el gran espacio en donde podemos apreciar de manera significativa la implantación de esta nueva sublimidad. La ciudad moderna, así como antes lo hiciese la naturaleza, entrega un sólido marco material y simbólico para comprender la impregnación del “capitalismo sublime”. Esta transición escenográfica fue sumamente abrupta y la revolución industrial, la más *“repentina e importante ruptura con el pasado que haya*

*hecho nunca la humanidad*³⁸⁴, fue el gran punto de inflexión. La vida sustentada en la micro economía, el trueque, el trabajo rural, la artesanía y la producción restringida de materias primas y alimentos, dio paso al libre mercado y al desenfreno productivista, con estructuras globales y referencias progresivas a una serie de símbolos abstractos: letras de cambio, cheques, bonos... cifras de infinitos e intangibles ceros. Desde luego, las tres cuerdas doctrinarias bajo las cuales pende esta revolución de los sistemas y las formas de producción y control fueron suministradas por ilustres economistas, representantes eufóricos de la crematística y la coacción social como Adam Smith (1723-1790)³⁸⁵, Jeremy Bentham (1748-1832)³⁸⁶ y Stuart Mill (1806-1873)³⁸⁷. Ellos constituirían la base ideológica del nuevo desarrollo capitalista e industrial.

En lo primordial, la naturaleza, sacro altar, entrega su sitio a una masa informe en constante expansión en cuyo interior se desarrolla el proyecto moderno: la metrópolis. Desde aquel instante, ambos elementos, *phýsis* y *polis*, se erigen como universos antagónicos de un modelo que intenta hacerlos aparecer como hermanados a través de maniobras que agotan sus esfuerzos en imbricar ambas esferas de la experiencia humana; ya sea mediante la ecología, el paisajismo o cualquier otra alternativa que, con diferentes recursos, busque el consuelo ante el paraíso perdido.

La explosión demográfica y el *laissez faire* territorial se constituirán en preceptos ineludibles dentro del capitalismo moderno. La nueva ciudad se ensambla en tanto como un artefacto sofisticado

³⁸⁴ M.S. Anderson, *La Europa del siglo XVIII (1713-1789)* (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 104.

³⁸⁵ Su obra más comentada es *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, de 1776.

³⁸⁶ *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, 1780.

³⁸⁷ *On Liberty*, 1859.

en sí mismo. En sus engranajes pierden relevancia aquellos espacios que antes articularon la convivencia entre las personas y el poder: la plaza, el *common*³⁸⁸, la catedral, el castillo, el palacio o el mercado. En ella, pues, “*solo domina la ley áspera de la producción y el beneficio económico*”.³⁸⁹

Este espacio será, qué duda cabe, el nido cálido en donde se acomodará la nueva condición humana: el *Homo Faber*; aquel estado contradictorio de la evolución en donde el foco incandescente y cegador del progreso nos confortará con los absolutos, la estandarización, la uniformidad, el maquinismo y la lluvia incesante de avances técnicos.

Esta nueva ciudad se caracterizará, además, por la cauterización de sus emociones y su espíritu. Salvo excepciones, “*la ciudad sin alma coincide con la ciudad a la que ha dado origen la revolución industrial*”³⁹⁰. Lewis Mumford propone un acercamiento desde la técnica a esta “pérdida aurática”, apropiándonos de un término benjaminiano bastante pertinente para esta situación. En efecto, la ciudad a la que aquí nos referimos es fruto de la economía “paleotécnica” (año 1750 al 1900 de nuestra Era) que sustituye a la “eotécnica” (año 1000 al 1750). Quiere decir esto, en términos sencillos y esperando no insultar la teoría de Mumford, que los métodos que sólo cuantifican amparados en el poder y el anhelo de ganancias ilimitadas, manera propia de la industrialización dieciochesca y decimonónica, son el colofón de la edad auroral de la técnica moderna, llamada “eotécnica”. Su sencillo ejemplo de la pluma ofrece una maravillosa diafanidad:

La pluma de ave, tallada por el usuario, es

³⁸⁸ El *common* es una parte del campo que dentro de las ciudades se mantiene intacto.

³⁸⁹ Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo* (Madrid: Alianza, 1995), p. 11.

³⁹⁰ *Ibíd.*, p. 18.

un producto eotécnico típico: indica la base artesana de la industria y la estrecha relación con la agricultura. Económicamente es barata; técnicamente es basta, pero fácilmente adaptada al estilo de quien la usa. La pluma de acero simboliza igualmente la fase paleotécnica: barata y uniforme, si no duradera, es un producto típico de la mina, de la fábrica de acero y de la producción en masa.³⁹¹

La ciudad industrial paleotécnica, deberá acoger a las nuevas clases sociales. La burguesía y el proletariado deberán coexistir en este espacio global de fronteras líquidas, pero que, siguiendo con las contradicciones, entrega al obrero solamente un espacio restringido de subsistencia, el donde el hacinamiento y la coerción de los cuerpos entre la basura, la enfermedad y el hollín del carbón moldearán su ánimo y fisonomía.

La crematística narrada por Aristóteles y reflatada por Marx, en su *Auri sacra fames*³⁹² requiere de un modelo económico y social que la sostenga y la alimente. Debido a ello podíamos observar que las condiciones de vida en esta nueva ciudad eran paupérrimas, desastrosas. El miedo, la miseria y la ignorancia fueron sus bastiones y a la vez se convirtieron en la base de la disciplina industrial. El “capitalismo sublime” mostraba sin miedo ni vergüenza su naturaleza más cruel:

Con excepción de la agricultura, la mayor parte de los obreros trabajaban a destajo. En muchas industrias la costumbre era cubrirles una suma mínima, con objeto de

³⁹¹ Lewis Mumford, *Técnica y civilización* (Madrid: Alianza, 1992), pp. 80-81.

³⁹² *Auri sacra fames* es una frase latina original de Virgilio (*La Eneida*, l. III, v. 57), que significa: *execrable sed de dinero u hambre sagrada de oro*.

satisfacer sus necesidades semanal o quincenalmente, y el sueldo de sus ingresos, en caso de haberlos, al cabo de periodos de seis, ocho o doce semanas.³⁹³

Los límites, los contornos formales y las barreras simbólicas de las ciudades son temas axiales para comprender la transición entre dos configuraciones conceptuales del mundo: llámese lo orgánico y lo mecánico, lo irracional y lo racional³⁹⁴, lo eotécnico y lo paleotécnico...*lo limitado y lo ilimitado (Form-Das Uniform)*. En este sentido, un interesante ejercicio dialógico es el que podemos establecer entre la ciudad medieval y la ciudad industrial.

En nuestra imagen mental, construida por el acervo cultural occidental, ambas maneras de situarse físicamente en el territorio y en el espacio aparecen con diferencias que son evidentes y categóricas. En la ciudad medieval, por ejemplo, el muro es en primer término una barrera física que contiene a la ciudadanía y su organización comunal resguardada en su interior³⁹⁵ y que marca una distinción entre este gran hogar (privilegio de algunos), los habitantes del extramuros y los límites del reino. En lo simbólico el muro marca un umbral entre universos fantásticos y la realidad conocida. Atravesar el muro y adentrarse en la metafísica de los bosques era una manera de romper con la cansina vida pueblerina, la frontera entre la aventura y la

³⁹³ Thomas Ashton, *La revolución industrial 1760-1830* (Mexico D.F: Fondo de Cultura Económica, 1973), p. 79.

³⁹⁴ Descartes decía: “*Así aquellas antiguas ciudades que al principio sólo fueron villorios y se convirtieron, por la sucesión de los tiempos, en grandes ciudades, están por lo común tan mal puestas, que al ver sus calles curvas y desiguales se diría que la casualidad, más que la voluntad de los hombres usando de su razón, es la que las ha dispuesto de tal manera*”. *Discurso del método*, 2º parte. *Op. Cit.*

³⁹⁵ Al parecer una de las tantas causas que influyeron en el nacimiento de las comunidades habría sido la necesidad de organizar un sistema económico y de impuestos para atender a las obras de construcción y mantención de las murallas. Chueca Goitia, *Op. Cit.*, p. 24.

seguridad (aparente) de la fortificación³⁹⁶. A este aspecto fundamental de la ciudad medieval, Max Weber lo define como “*fortaleza y guarnición*”³⁹⁷. Asimismo, la naturaleza muchas veces ofrecía sus propios lindes. De hecho, los urbanistas suelen decir que la situación ideal de la ciudad medieval era una colina rodeada por el foso natural de un flujo hídrico. El límite, ergo, no es una *limitatio* a la existencia, sino un requisito fundamental para la misma; un primera regulación que marca los ritmos biológicos y sociales del habitante.

No es un misterio que la forma maciza de la ciudad medieval contrasta con la fluidez de los límites de las ciudades modernas. Su propia naturaleza compacta controlaba el tejido humano de una manera casi orgánica³⁹⁸. Su plano interior se colude en derredor de un edificio relevante (generalmente una iglesia) trazando líneas radioconcéntricas, radios y círculos que finalizan en las puertas y muros y que arman algo parecido a una tela de araña³⁹⁹. Fue esta misma condición la que generó la necesidad de construir muchas ciudades. Así vemos que, al finalizar la Edad Media, sólo en el imperio Germánico existían 3.000 ciudades amuralladas, y a lo sumo 10 ó 15 de ellas sobrepasaban los 10.000 habitantes⁴⁰⁰. Las distancias existentes entre una y otra también obedecen a una lógica de la “escala humana”, pues, en

³⁹⁶ Todos sabemos que muchas veces la tiranía se guarece al interior del propio hogar o ciudad en este caso.

³⁹⁷ Max Weber, *Economía y sociedad* (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2000), p. 945.

³⁹⁸ La pendularidad de la historia nos hará reconocer en el siglo XIX nuevos intentos urbanísticos por recuperar esta singularidad. Más adelante revisaremos el caso de Ebenezer Howard o Soria y Mata.

³⁹⁹ Pierre Lavedan, *L'architecture française. Coll, arts, styles et techniques* (París: Larousse, 1944), p. 202. Por otro lado, esta descripción se complementa con variedades ingentes de esquemas planímetros de las ciudades medievales. “Lineales”: Stigia (Italia), Logroño, Burgos, Santo Domingo de la Calzada, Castrogeriz (España). “Cruciales” o en “Escuadra”: Castelfranco Veneto (Italia), Böunigheim (Alemania), Focea (España). Ciudades “nucleares”, “acrópolis”, “espinas de pez”, por nombrar las tipologías más claras y conocidas.

⁴⁰⁰ Cf. Chueca Goitia, *Op. Cit.*, pp. 89-90.

Francia por ejemplo, el parámetro será siempre que pueda recorrerse a pie ida y vuelta en una jornada.

Otra característica de la ciudad medieval, y que afianza el punto que intentamos aquí demostrar, es que, dada su homogeneidad, se hace sumamente factible reconocer cada una de sus partes. Su fisonomía, armonía y plasticidad, efecto notorio de un humanismo medieval que actúa sobre ella, pareciese hacernos pensar en “un mundo en orden”, a diferencia de la metrópoli moderna que proyecta “*un mundo en desorden en el que el hombre no ha encontrado su sitio*”⁴⁰¹. Frente a la carencia de sutileza y gracia de la mayoría de las ciudades modernas, y aunque probablemente sus atributos sean otros, la ciudad medieval aparece ante nuestros ojos como un “bello objeto”, asible y fácil de ahormar bajo criterios estéticos. Así pues, en conformidad con las definiciones más canónicas, la ciudad medieval en su conjunto es *kalos kai agathos*. Igualmente, la ciudad amurallada concebida como un objeto bello particular, es en realidad, en lenguaje kantiano, fruto de la “*simple belleza adherente*” (*pulchritudo adherens*)⁴⁰²; un tipo de belleza que se atribuye a los objetos que se hallan sometidos al concepto de un fin particular: “*La belleza es la forma de la finalidad de un objeto, en tanto que la percibimos sin representación de fin*”⁴⁰³. La ciudad moderna, a pesar nuestro, pierde esta valía de manera conjunta y sincronizada con la hiperproducción que emblandece y termina por diluir todo límite.

Cuando los límites del reino se fragmentan se abren gradualmente los espacios de una vasta economía global que determina las nuevas formas (sin formas) del habitar. Sin embargo, la ciudad industrial y su territorio *in extensis* siguen

⁴⁰¹ *Ibíd.*, p. 102.

⁴⁰² Kant, 1999, *Op. Cit.*, p. 45.

⁴⁰³ *Ibíd.*, p. 49.

prolongando ciertos elementos del sueño medieval. El infierno, los monstruos y la eternidad (*aión*)⁴⁰⁴, se transmutan en máquinas dentadas amenazantes y en infinitas construcciones que brotan como esporas. George Ticknor nos recuerda aquello cuando nos describe con verdadera angustia una visita a Newcastle, Inglaterra, en 1819:

I merely passed the night there...but the appearance of the country about it was extraordinary. At the side of every coal-pit a quantity of the finer parts that are thrown out is perpetually burning, and the effect produced by the earth, thus apparently everywhere on fire, both on the machinery used and the men busied with it, was horrible. It seemed as if I were in Dante's shadowy world.

Simplemente pasé la noche allí...pero la apariencia de la ciudad fue extraordinaria. Al lado de cada pozo de carbón arde continuamente cierta cantidad de las partes más pequeñas, arrojadas allí, y el efecto producido por la tierra aparentemente en llamas por doquier, tanto sobre la maquinaria empleada como sobre los hombres ocupados en ella, era espantoso. Me pareció como si estuviera en el mundo

⁴⁰⁴ Sobre la idea de eternidad en lo sublime, hay varios puntos que sopesar. En el texto original longiniano resuena el *aión*, el cual ha sido traducido frecuentemente como "eternidad" o "eterno". Sobre ello los autores no se ponen completamente de acuerdo, sobre todo en las lecturas contemporáneas a lo sublime. Saint Girons dice que "*lo sublime no es eterno, pero es, al mismo tiempo, trascendente e inmanente, atópico y, al mismo tiempo, creador de lugar, insituable y situante*". Saint Girons, *Op. Cit.*, p. 54. A la vez, Charles P. Segal dirá: "*En resumen: lo que es sublime es eterno y lo que apunta a la eternidad es sublime.*" Cit. en *Ibíd.*, p. 51.

de las tinieblas de Dante.⁴⁰⁵

Inmediatamente al florecimiento industrial, desde la visión Romántica se produce una aversión ingente hacia la artificialidad y falta de espíritu de la vida urbanizada. La mirada ennegrecida de los románticos resulta terriblemente actual si la comparamos con lo afecciones de nuestras ciudades actuales. Aunque ciertamente en aquella época William Le Baron Jenney⁴⁰⁶ todavía no nos inundaba la vista con rascacielos⁴⁰⁷, y las ciudades más populosas no contenían a más de un millón de habitantes, la relación metafórica entre las ciudades y los grandes desiertos humanos aparecía frecuentemente, haciendo eco del influjo del *spleen* inglés, el *Langeweile* alemán o la *mélancolie* de Francia. Veamos que nos decía Coleridge:

*...únicamente está solo aquel de la
muchedumbre cuyos ojos están
condenados a mantener un vacío
intercambio día tras día con objetos sin
vida, que rechazan el amor; donde la
piedad retrocede ante llamadas sin
apelación, donde los números abruman a
la humanidad, y la vecindad sirve más para
separar que para unir...⁴⁰⁸.*

⁴⁰⁵ Cit. en Schenk, *Op. Cit.*, p. 49. Fuente original para la cita en inglés: *Life, letters and journals of G. Ticknor*, 1876 vol 1 p. 272.

⁴⁰⁶ Arquitecto e ingeniero estadounidense, creador en 1885 del primer rascacielos: el *Home Insurance Building* de Chicago.

⁴⁰⁷ Los grandes edificios (*skyscraper*) de la moderna ciudad de alguna manera enmarcan físicamente la tesis del "capitalismo sublime"; son el dibujo más nítido de esta idea. Cito a Kant en dos fragmentos: "Lo sublime ha de ser siempre grande", "una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad; sólo que ésta va acompañada con la sensación de estremecimiento y aquélla con la de admiración. Por lo que esta sensación puede ser sublime-terrible y aquélla, noble." Kant, 1990, *Op. Cit.*, p. 34.

⁴⁰⁸ Cit. en Schenk, *Op. Cit.*, p. 51. Obra original de Coleridge. *The recluse*, primera parte, Libro Primero. *Home at Grasmere*, II, 593-516.

Giacomo Leopardi, detractor vigoroso de la vida citadina, era también consciente de la insensibilidad del nuevo mundo que se inauguraba ante sus ojos. En sus atribuladas palabras existe un ahogo ante la desproporción y una añoranza de la métrica humana y el *limes*:

En un poblado pequeño podemos aburrirnos, pero después de todo, los hombres tienen cierta relación entre sí y con las cosas que los rodean, porque la esfera de estas relaciones es pequeña y proporcionada a la naturaleza humana. Pero en una gran ciudad, el hombre vive sin ninguna relación con lo que lo rodea, porque la esfera es tan grande que nadie puede llenarla o sentirla en su derredor, y no hay punto de contacto entre el hombre y ella.⁴⁰⁹

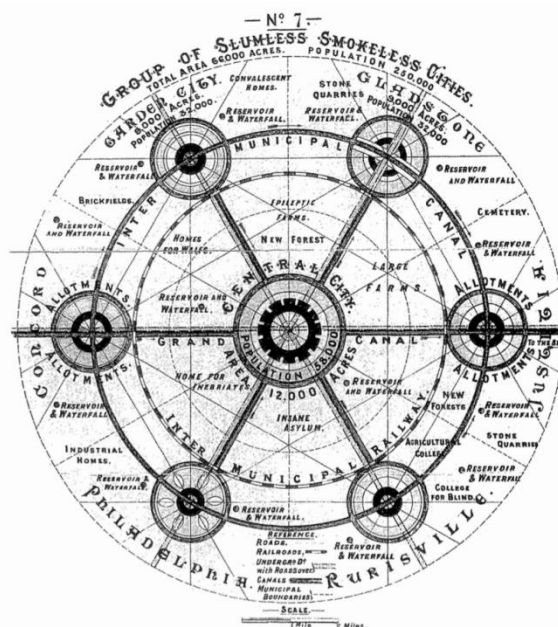
Por último, nuestro estimable Henry David Thoreau, habitante fáunico de los bosques de Walden, propaga la visión oscura de las metrópolis presagiando el *infinitum* y descontrolado mar humano que flagela y atemoriza las perspectivas futuras de nuestra especie: “*Ayer caminé por Nueva York, y no encontré ninguna persona verdadera y viva... ¿Cuándo aprenderá el mundo que un millón de hombres no son importantes comparados con un sólo hombre?*”⁴¹⁰

La necesidad biológica del límite reaparece en el siglo XIX con sendos proyectos urbanísticos, que, sin declararlo abiertamente, buscan reordenar las emulsionadas fronteras del “capitalismo sublime” y sus metrópolis. El del inglés Ebenezer Howard es

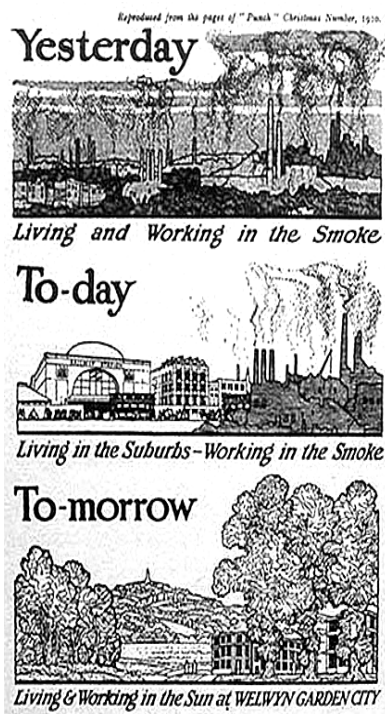
⁴⁰⁹ *Ibíd.*, p. 52. Fuente original: Carta a su hermano Carlo, 6 de Diciembre de 1822 (Epistolario de Giacomo Leopardi, Florencia 1864, Vol 1, p. 261.)

⁴¹⁰ *Ibíd.*, p. 226.

probablemente el caso más reconocido del utopismo decimonónico que intentaba resarcir las secuelas del industrialismo con propuestas reales y efectivas. Gravitante para entender sus ideas es saber que en Estados Unidos tomaría contacto con los poetas esencialistas Ralph Waldo Emerson y Walt Whitman, lo que a todas luces orienta su particular visión de lo natural y lo urbano. Finalizando el siglo XIX comienza la preparación del que sería su libro más famoso *Garden Cities of To-morrow*, el cual sería publicado finalmente en 1902. Este sería el tratado de urbanismo que daría cuerpo a un modelo urbanístico llamado precisamente “ciudades jardín”. En dicho proyecto, Howard plantea pensar la ciudad desde su unidad orgánica. Las condiciones para ello serían varias, pero entre las más relevantes se encuentran tres: autosuficiencia, contacto directo con la naturaleza y sociedad cooperativa. Todas, por cierto, variables que la industrialización desechó desde sus inicios.



Ebenezer Howard. Esquema de “ciudad Jardín”. 1902



La ciudad jardín de Howard puede ser definida como un “elogio a la forma”, al *das Form* que la estética alemana atribuye como condición de lo bello. Huelga decir que en muchos aspectos la ciudad de Howard es también una ciudad medieval. Delimitada por los *green belts*, la ciudad jardín establece una visión renovada de la muralla de piedra, sólida e infranqueable. Howard obviamente entendía que la ciudad del *To-morrow*⁴¹¹ no admite muros

sólidos. De hecho, la ciudad jardín nunca intenta impedir el acceso o la salida. Muy distinta se ve la realidad actual, pues resulta llamativo e indignante constatar que en la geopolítica contemporánea se ha vuelto a insistir en la muralización de los territorios. La barrera israelí en Cisjordania y la apuesta medievalizante de Donald Trump acusan el hecho. Las aduanas y su burocracia son los nuevos fosos y las altas esferas funcionarias sus cocodrilos.

Por el contrario, el fin último de Ebenezer Howard es equilibrar los procesos vitales que en ella se suceden y resarcir las secuelas del modelo capitalista industrial. Para tal efecto, se debía pensar en un terreno radial circular de 2400 hectáreas distribuidas en terreno agrícola y edificaciones habitadas por una cota máxima de 30.000 personas. Luego se construiría otra ciudad contigua con las mismas características, y así sucesivamente. Bajo este esquema

⁴¹¹ Con guión intermedio en un juego de palabras intencional de Howard que significaría "*hacia el día de mañana*".

se construyeron Letchworth, Bournville o Welwyn, en Inglaterra.⁴¹²

John Ruskin en *Sesame and Lilies* (1865) explicaba, quizá de mejor manera que Howard, el espíritu que alentaba a este movimiento protoecologista y de socialismo utópico, inspirado, según todo indica, en la sociobiología de Piotr Kropotkin:

Then the housing we do have [slums] should be cleaned up and fixed up. Then we need to build attractive, sturdy homes in small groups proportioned to the need, fenced in to keep slum sprawl from seeping in and taking over. There should be a brisk, clean street through it, and a border of beautiful garden around the fence so that anyone in any part of the little community can get to fresh air, green grass, and a view of the horizon within just a few minutes' walk. This would be the final goal.

Una acción sanitaria y reparadora de las viviendas ya existentes; más tarde, la construcción de otras sólidas y hermosas agrupadas respetando unos límites, guardando adecuación con los ríos y valles de alrededor, de manera que no existan suburbios infectos y miserables en ninguna parte, sino calles limpias y activas en el interior, y campo abierto en el exterior, con un cinturón de hermosa zona verde y jardines extramuros, de modo que pueda alcanzarse desde cualquier parte de la ciudad aire fresco y vistas de horizontes

⁴¹² Hasta hoy estas ciudades se mantienen medianamente incólumes, aunque no han escapado a la especulación inmobiliaria que ha incrementado el precio de las viviendas hasta más allá del *Hypsos*.

lejanos, con sólo unos minutos de camino:
ese es el objetivo final.⁴¹³

Pero estos intentos no se detuvieron en Inglaterra. Por cierto que merece la pena recordar los esfuerzos del urbanista madrileño Arturo Soria y Mata, quien en 1882 replica en su propuesta la convicción en la forma concreta y el amoldamiento cuasi escultórico de las ciudades. Ubicada a siete kilómetros del centro de Madrid, la *Ciudad lineal* alcanzaba una longitud de 5.200 metros. La idea era tan simple y sensata como la de Howard y consistía en una organización simétrica del espacio habitable tanto en lo ancho como en lo largo, con calles rectas y solares cuadrados o rectangulares. De partida, solucionaba eficazmente la comunicación y el transporte, pues bastaba con un sólo tren para unirla de punta a cabo. En este sentido, Soria y Mata reniega del poderío de la máquina, pues el tren era en el siglo XIX el símbolo por excelencia de la ruptura de las barreras físicas y temporales⁴¹⁴. No utilizar el tren en todo su potencial resultaba hasta contra sistémico. Otro elemento que destaca, es que la *Ciudad lineal* busca la misma conexión campo-ciudad que la *Garden City* de Howard. De esta manera, la *Ciudad lineal* debía de proclamarse como un ideal de urbanización realizable en todas partes y para todas las clases sociales, bajo el siguiente principio: “*Para cada familia una casa, en cada casa una huerta y un jardín.*”⁴¹⁵

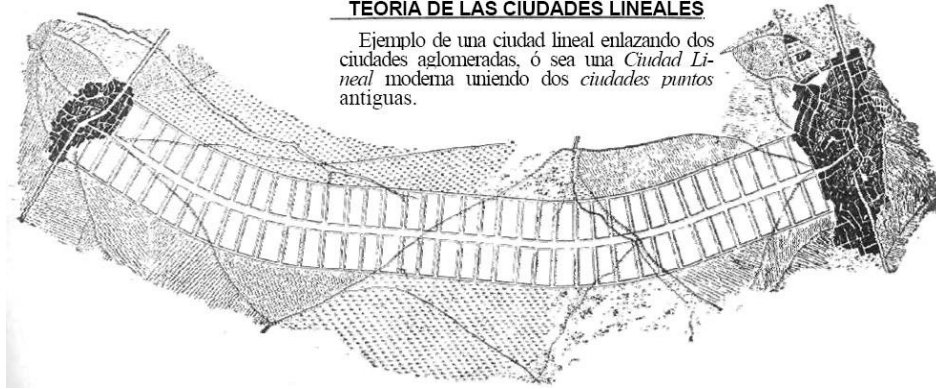
⁴¹³ Illa, Oriol, Gemma Martín, y Jordi Miralles. *El movimiento laico y progresista: la revolución sin pasamontañas* (Barcelona: Francés Ferrer y Guardia, 2006), p. 87.

⁴¹⁴ La *Ciudad lineal* es previa a la invención del automóvil y por tanto no lo considera en su planeamiento.

⁴¹⁵ Cf. Hilarión González del Castillo. *Ciudades jardines y ciudades lineales* (Madrid: Congreso de Ciencias) Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 20 de Junio de 1913.

TEORÍA DE LAS CIUDADES LINEALES

Ejemplo de una ciudad lineal enlazando dos ciudades aglomeradas, ó sea una *Ciudad Lineal* moderna uniendo dos *ciudades puntos* antiguas.



Pero todos estos proyectos fueron meras ilusiones, utopías finiseculares que no progresaron más allá. La hegemonía de la nueva urbe pertenecerá siempre al *slurb* y la factoría.

Cuando lo sublime transita de Europa a Estados Unidos pareciese que la ausencia del límite se desborda y se asienta como ideología. Para graficar este despliegue quisiera recurrir a dos personajes representativos de las prácticas artísticas del siglo XX: Lewis Hine y Robert Smithson.

Lewis Hine, fotógrafo y sociólogo estadounidense es, a juicio de la historia, uno de los precursores y más importantes referentes de una corriente fotográfica denominada como *fotografía social*. Su llegada a la fotografía fue, como ha sido recurrente entre algunos de los fotógrafos importantes del siglo XX, de manera fortuita. Mientras ejercía como profesor de Ciencias Naturales en una escuela de Oshkosh, Wisconsin, su gran amigo y director de la *Ethical Culture School* de Nueva York, Frank Manny, le obsequió una pequeña cámara fotográfica, esperando que documentara su labor como docente. Pero Hine, impulsado por la curiosidad y una sensibilidad única ante la presencia del otro, decide salir de la sala de clases y dedicarse desde 1904 a 1909 a fotografiar el proceso de inmigración en Estados Unidos, recabando un importante registro de las miserias y hacinamiento de los

foráneos. Nace así su primera serie de fotografías, las cuales obtiene en Ellis Island (Nueva York), primera parada de los inmigrantes que arribaban a esta mega ciudad.

Pero la secuencia que nos interesa fue la realizada entre 1930 y 1931: *Men at Work*. Es justamente a partir de esta serie fotográfica que podemos delinear como lo sublime pervive en la fotografía de Hine como un registro de lo que hay de amenazante en la ciudad contemporánea, enmarcada en un perfil ideológico determinado: el capitalismo industrial.

Lewis Hine y su serie *Men at Work* viene a constatar la presencia de esta nueva sublimidad, cuya materialización se da específicamente en la ciudad. El registro que realiza Hine de la construcción de un edificio emblemático como el *Empire State*⁴¹⁶ se transforma en un relato fidedigno de lo sublime y su presencia en las ciudades de principios del siglo XX. Nueva York, ensamblada como imagen icónica de la ciudad contemporánea, se apodera de todos los componentes que antes se confinaban a la naturaleza. La misma sintonía que provocaba el mar infinito de Caspar David Friedrich es ahora provocada por una ciudad virtualmente infinita.

En una de las más famosas fotos atribuida a esta serie, Hine nos muestra a un grupo de once trabajadores sentados sobre una viga de acero, con el abismo bajo sus pies. Todos parecen estar sumidos en un diálogo calmo, esperando el tiempo de volver a sus labores, sintiendo la compasión del viento, lo afortunadamente suave como para no lanzar al abismo a esos hombres que posan sin arneses ni cuerdas de seguridad. Sólo uno de ellos mira directamente a la cámara de Hine. Un hombre

⁴¹⁶ Edificio que desde su inauguración, en mayo de 1931, fue durante 40 años la construcción más alta del mundo.

con una botella en la mano, ajeno al conversatorio de sus compañeros de labores. Atrás, la ciudad desaparece en una bruma que difumina al Central Park con los otros edificios.

El Nueva York que aquí vemos carece de límites. El horizonte, límite natural que estabiliza nuestra noción del espacio y del tiempo, desaparece entre edificios y rascacielos⁴¹⁷, ahogado en medio de formas agudas que hienden el territorio, el cielo y el aire. Vista desde el suelo raso, la misma ciudad tiende a la verticalidad y la hegemonía de un horizonte interno que vuelve infructuosa la tarea de extender la vista más allá de la próxima edificación, como las olas en el mar tempestuoso que nos esconden la línea en donde todo se oculta: *“en las ciudades, el horizonte sube y baja como visto desde una embarcación sobre el mar agitado, pero se rompe también en los límites de los edificios, rayado por las cornisas, arañado por las chimeneas y las antenas de televisión.”*⁴¹⁸

Como en toda ciudad moderna, el *limes* de Nueva York nunca se contrae, siempre se propaga. La alienación que en ella se recrea hace que sus confines se expandan incansablemente tanto en lo horizontal como en lo vertical, derruyendo el espacio a causa de las fuerzas de una ideología que todo lo aniquila. Así, mientras más se extiende la periferia residencial, más aumenta la expansión vertical; siendo, como se ve, un vínculo exponencial.

⁴¹⁷ *“La grandeza de dimensiones parece un requisito de la sublimidad en los edificios, porque sobre pocas partes, y estas pequeñas, no puede la imaginación elevarse de ningún modo a la idea de infinidad.”* Burke, *Op. Cit.*, p. 138. Esta grandeza ha estado presente en todas las civilizaciones humanas en distintas fases de su desarrollo. Burke en algún momento repara en la sublimidad de Stonehenge. Lo mismo podríamos decir que acontece con los egipcios y sus pirámides y obeliscos, o con los romanos y los edificios que resguardaban la *via sacra*. Sin embargo, lo que provoca la ciudad moderna obedece a otro fenómeno, que es interno y externo a la vez, y que aniquila, literalmente, la comparecencia de lo humano, siendo ese su proyecto ideológico principal. Esto da, en algún punto, razón a Lévi-Strauss.

⁴¹⁸ Javier Maderuelo, *Arte público, naturaleza y ciudad* (Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001), p. 134.

La historia ha demostrado que casi todo intento por poner límites a la expansión ha fracasado. Lejanos se ven los esfuerzos recién vistos de Ebenezer Howard y su ciudad circular, sustentable y en cadencia con la naturaleza, o la *Ciudad lineal* de Arturo Soria y Mata, canibalizada ahora por la moderna Madrid.



Lunch atop a Skyscraper. De la serie *Men at work*.
Fotografía atribuida originalmente a Lewis Hine. 1930-1931

La vista obtenida por Hine desde las alturas del *Empire State* en plena construcción, representa, en términos simbólicos y parafraseando a Deleuze, la “caotización de la percepción”⁴¹⁹. El vértigo de las alturas funciona como una alegoría del mareo ante el progreso. Tal y como los sentidos colapsaban bajo la mirada de lo sublime entregada por Burke y Kant, la imposibilidad de resistir la aparente infinitud y lo informe del territorio propagan una angustia posmoderna ante lo terrorífico de esta masa irregular. La aparente despreocupación de los trabajadores, ajenos al vértigo, entregados a la muerte, contrasta con el escalofrío de quien observa las imágenes. Los obreros se vuelven así entes extraños

⁴¹⁹ Gilles Deleuze, *Cuatro lecciones sobre Kant* (Santiago: Universidad Arcis, 1978).

a la sublimidad del infinito y de lo que construyen, abstraídos por lo cotidiano y la impasible subsistencia, entregados inconscientemente al heroico final que nos otorga el precipicio, consuelo a la pausada muerte del hambre y el ayuno que espera a quien no trabaja ni sigue el ritmo precipitado de la ciudad.

Probablemente el principal atractivo de Nueva York sea el vértigo. Los románticos habían descubierto como el abismo nos atraía impulsados por ese “amargo placer” (Burke) o “placer negativo” (Kant), el cual nos hace acercarnos al borde para reflejarnos en él, nosotros, seres finitos. No es difícil imaginar la sensación de Hine al subir a ese edificio en construcción para enfrentar su cámara a aquellas almas que trabajaban sin cesar para elevar esas estructuras de acero y hormigón que trazan el poderío de un esquema socioeconómico en incesante expansión. Algo similar debió de haber sentido el loco Turner, ese pintor inglés de marinas anárquicas quien, según cuenta la leyenda, solía atarse a los mástiles de los barcos para experimentar en carne propia el vértigo de una tormenta y plasmar así su experiencia vital en las pinturas. En la fotografía expuesta, Nueva York –ciudad sublime por excelencia– parece reducir lo humano a la mínima expresión. Las estructuras y grandes *buildings* absorben toda presencia. Sus grandes dimensiones jibarizan los cuerpos, invisibles desde las alturas, recordándonos que “*lo sublime es aquello en comparación de lo cual toda otra cosa es pequeña*”⁴²⁰. El límite se desvanece como referente. Como en una pesadilla, en donde las formas aparecen difusas y vagas, la ciudad pierde sus contornos. La pregunta sobre lo que hay después del límite pierde sentido, olvidándonos de su evocación metafórica. El muro de piedra que en las viejas ciudades medievales separaba lo real de lo ficticio, la historia del mito, la existencia anodina de la aventura, ha perdido

⁴²⁰ Kant, 1990, *Op. Cit.*, p. 81.

validez. En nuestro mundo ya no hay misterios ni metafísica. Las nuevas fronteras se esconden en la intangibilidad de la burocracia, lo que indefectiblemente le añade crueldad. Esto nos hace pensar en que tal vez los griegos tenían razón, y una frontera no es aquello en lo que algo termina, sino aquello a partir de donde algo comienza, como el viejo Heidegger nos solía relatar refugiado desde Selva Negra.

Robert Smithson toca de alguna manera la misma sinfonía de Hine pero en un momento diferente. Hine retrata los primeros tallos, literalmente, de esta moderna sublimidad en Estados Unidos, mientras que Smithson lo hace en su consolidación.

Robert Smithson, oriundo de New Jersey es probablemente uno de los más reconocidos artistas de las segundas vanguardias históricas. Su conceptualismo nos traslada al conflicto entre la sublimidad natural y aquella gestada en el interior de las megápolis estadounidenses. En sus primeros trabajos, realizados en los desiertos del sur del país, intenta rescatar la vastedad de lo horizontal en el paisaje norteamericano. En ello, juega un papel fundamental el cariz simbólico del desierto y su trasvase al lenguaje abstracto de este artista. La clave de este aspecto simbólico se funda en la consolidación de su fuerza de representación, lo que, por un lado, convierte su desecación extrema en una especie de “*negativo de la superficie terrestre y nuestros talentos civilizados*”⁴²¹, mientras que por otro, transforma el aspecto sombrío de su territorio en una alegoría y en la expresión máxima del nihilismo posmoderno. De alguna manera Smithson responde al Nietzsche que presagia la vacuidad de nuestro tiempo: “*El desierto crece; ¡Hay de aquel que dentro de sí cobija desiertos!*”⁴²²

⁴²¹ Baudrillard, 1987, *Op. Cit.*, p. 15.

⁴²² Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza, 1987), p. 19.

Lo abrupto, la desnudez y la carencia que ofrece este tipo de paisajes, actúa por oposición ante la ciudad y sus excesos, con su ingente presencia de dispositivos y su saturación innata, obligándonos a retroceder al uso de los sentidos como única manera de sobrellevar el vacío interior que allí se genera. En el desierto igualmente, se produce una concatenación de los sentidos, una especie de sinestesia en la cual el silencio del vacío tiene una correspondencia en lo visual y en la imposibilidad de encontrar los límites impuestos por la retórica racionalista.

En estos espacios abiertos la expansión es en apariencia ilimitada, revelándonos la línea del horizonte en su plenitud. Una línea que es más pura mientras menos elementos se interpongan entre ella y nosotros, y que siempre implica un cuestionamiento a nuestra postura habitual ante el mundo: “...*un horizonte es algo más aparte de un horizonte; es lo cerrado en lo abierto, es una región encantada donde abajo es arriba...*” nos dice poéticamente Smithson.⁴²³

En el desierto el caminante se sitúa en una posición céntrica dentro de una circunferencia imaginaria que se traslada junto con él, y en cuyo amplio espectro llegan a desaparecer los puntos de orientación que sustentan una estabilidad biológica, pero también cultural⁴²⁴, lo que nos trae a la mente la reflexión de Giordano Bruno y su relación entre el centro y la infinitud del Universo:

Aunque no sea el punto, y dado que más adelante recurriremos un par de veces más a Nietzsche, hay una razón para ello, pues, pese a que el alemán nunca hizo de lo sublime un tema, “*sí que ha pensado, en un sentido o en varios, algo de lo sublime*”. (Nancy, *Op. Cit.*, p. 117)

⁴²³ Smithson, R. “*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*” en *Op. Cit.*, p. 119. Ensayo publicado originalmente en *Artforum*, Septiembre, 1968.

⁴²⁴ Smithson hace una reflexión sobre el lenguaje parafraseando a Pascal (“*La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro se encuentra en todas partes*”), acercándose también a la relación sobre el horizonte de Bruno aquí planteada. Smithson dice: “*El lenguaje se convierte en un museo infinito, cuyo centro se encuentra en todas partes y cuyos límites en ninguna*”. Smithson. “*El museo del*

En cualquier lugar sobre la tierra el hombre se constituye a través del sentido de la vista como centro de un horizonte que clausura un espacio finito más allá del cual no hay nada, pues ni siquiera hay más allá. Pero eso no es más que una apariencia irreal, pues conforme se desplaza el hombre lleva consigo el centro (que es en consecuencia fluctuante) y por tanto constituye un nuevo horizonte, un nuevo espacio que se extiende más allá del horizonte anterior a la vez que pierde regiones del espacio anterior.⁴²⁵

Ante la “sublimidad horizontal” del desierto y las extensas planicies de la geografía norteamericana, surge por oposición, o quizás como un elemento complementario, ya quien sabe, la “sublimidad vertical” activada por la gran ciudad y su modo particular de expansión⁴²⁶. Esta “sublimidad vertical” no es un absoluto, sino la manera más evidente de la prolongación espacial de los límites de la ciudad, como lo demostró inicialmente la fotografía de Hine.

En la expansión vertical de los años 60', los *buildings* que estimulan la disposición esencialmente enhiesta de la megalópolis, sintetizan un modelo de ampliación acorde al contexto, pues intentan equiparar la ruptura de los límites impuestos por la tecnología espacial mediante la emulación de sus artefactos, líneas y estructuras. Lo sublime actúa en este caso

lenguaje en la proximidad del arte” en *Op. Cit.*, p. 78. Ensayo publicado originalmente en *Art International*, Marzo, 1968.

⁴²⁵ Cit. en Miguel Granada, *Giordano Bruno: Universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre* (Barcelona: Herder, 2002), pp. 77-78.

⁴²⁶ Otra atingente interpretación de *sublimis*, y en relación a la ciudad, la refiere al adjetivo *limis*, “*oblicuo*”, en una idea de movimiento ascendente, una suerte de dirección de *sub* a *super*. Cf. Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 13.

como una manifestación asimilable al *Hypsos* griego, cuyo carácter metafórico, recordemos, nos hacía abandonar el mundo circundante para trasladarnos a otro lugar: hacia el cielo y lo más alto. La promesa del infinito y la conquista eterna que nos hace el capital se materializa en los grandes rascacielos.

A diferencia de lo sublime horizontal, que pertenece a una sublimidad natural, lo sublime vertical en el paisaje norteamericano es antinatura, erigiéndose en base a la artificialidad. No obstante, debemos decir que la búsqueda de esta sublimidad vertical obedece a un anhelo profundamente humano, referido por Platón en el libro IX de *La República*, en donde explica cómo la mirada y los deseos dirigidos “...hacia lo alto...” eran algo específico del hombre, e incluso por Ovidio, quien distingue al hombre del resto de los animales enfatizando en su “*rostro sublime*” (*os sublime*), capaz de dirigirse hacia el cielo, permitiéndole contemplar los astros.⁴²⁷

Si el desierto tiende a lo sublime mediante la ilimitación en términos de horizontalidad, la ciudad lo hace a través de la verticalidad también como una forma de equiparar el territorio horizontal que le resta a la naturaleza y sus propios espacios de regeneración. Robert Smithson en gran parte de su obra se encarga de definir la gama de tensiones que se producen en este esparcimiento dialéctico entre lo abierto y lo cerrado, continente y contenido, confrontando constantemente la metrópolis con el espacio natural. De ahí nacen sus reconocidos *Sites* y los *Non-sites*, aludiendo el primero a las intervenciones artísticas efectuadas en la naturaleza y el segundo a las realizadas en la ciudad.

⁴²⁷ Cf. Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis. Libros I-IV* (Madrid: Gredos, 2008).

La cuestión de los “límites” a la que recurre constantemente Smithson, posee un anclaje en la misma composición lingüística de los *Sites* y *Non-sites*. Esto se debe a que más allá del enfrentamiento entre la idea de emplazamiento (*Site*) y la ausencia del mismo (*Non-site*), existe una correlación directa con las homófonas *Sight* (vista, visión) y *Non Sight* (negación de la vista o de la visión)⁴²⁸. En los desiertos el *Sight* se amplía, mientras que en la ciudad se estrella con cada edificio, deviniendo en *Non Sight*.

Si bien la ciudad se presenta como el territorio en donde la vista es anulada (*Non Sight*), esta anulación la podemos entender en dos sentidos. El primero de ellos nos remite a una anulación por saturación, en donde la sobre exposición mediática y publicitaria delata un modo de absorción por inercia que desvaloriza la cualidad intrínseca de las imágenes. El segundo nos hace volver a lo sublime, pues el *Nonsite* (*Non-sight*) implicaría una negación de la vista pero sólo en su aspecto horizontal, suscitado principalmente por la disposición interna de la ciudad cuya predominancia de la verticalidad sustituye al horizonte que gobierna en el desierto.

El resultado es que la gran ciudad post paleotécnica (para no dejar de lado a Mumford) puede solamente ser *bella* vista desde el interior y hacia el interior, o en bien en sus detalles específicos, en su ensimismamiento arquitectónico y urbanístico (un edificio, un parque, un lago artificial, etcétera). Lo absolutamente sublime se hace patente cuando la advertimos desde los márgenes (*limen/limes*), ya sea desde lo alto de un mirador (*Hypsos*), desde la periferia residencial o desde abajo (*sub*) mirando hacia el cielo por los espacios interconstructivos generados en su interior,

⁴²⁸ James Lingwood y Maggie Gilchrist, *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973* (Valencia: Catálogo de exposición. Valencia: IVAM, Centre Julio González, 1993), p. 20.

rompiendo el horizonte interno limitado. Es principalmente en esta última instancia, cuando la mirada sale del interior y es capaz de dirigirse instintivamente hacia el cielo (Ovidio), que es posible superar el *Non sight* horizontal y experimentar lo sublime desde el centro mismo del *Non-site*.

Pero la expansiva cualidad de la ciudad moderna haya también una explicación en la entropía. En este sentido la entropía y lo *das Uniform* constituyen dos ideas que arman el nuevo habitar sin muros sólidos de la ciudad sublime. Es importante entender, en primer lugar, que la entropía es un concepto proveniente de la física, más concretamente de la segunda ley de la termodinámica, y se refiere fundamentalmente a un principio de acción de los elementos en el cual todo se transforma, se degrada y tiende hacia el caos y la irreversibilidad: "*La energía no puede ser creada ni destruida.*", nos dice el primer principio de la termodinámica. "*La entropía no puede ser destruida, pero puede ser creada.*", nos dice el segundo principio⁴²⁹. No obstante, este planteamiento general referido a la mutación de la materia rápidamente se adaptará a la antropología y las ciencias sociales. Este fenómeno se explicaría como la reafirmación de un malestar subyacente en la cultura norteamericana más que como un discurso académico. He ahí la cantidad de obras de todo tipo que ven en la entropía la posibilidad de cuestionar un modelo en consolidación. Obras tempranas como *On the Road* (1957) de Jack Kerouac, *The Americans* (1958) de Robert Frank o *The Human Beings* (1950) de Robert Weiner, sin duda que ayudaron a la expansión de esta idea un nivel más amplio que el estrictamente académico.

⁴²⁹ J.M Smith, H.C Van Ness, y N.M Abbott, *Introducción a la termodinámica en ingeniería química* (México D.F: McGraw-Hill, 1997), p. 171.

Sin embargo, el mérito será de Lévi-Strauss, pues fue él quien utilizó inicialmente el término “entropía” para referirse al desgaste de los sistemas culturales, proponiendo incluso cambiar el nombre “antropología” por “entropología”, al tratarse de una ciencia que se dedica a estudiar el proceso de desintegración de las culturas. De este modo, el “entropólogo” es visto como una especie de “científico de la disolución” cuya labor se contrapone a la del enciclopedista que construye el mundo a través de la catalogación. Esto se debe a que en la nueva disposición entrópica de la realidad nada es estable ni coherente. Para Lévi-Strauss en cuanto más compleja la organización cultural de una sociedad, más entropía produce y cuanto más desarrollada es la estructura mayor es su desintegración. Así, para este pensador, las sociedades primitivas o “frías” producían poca entropía o ninguna, mientras que las sociedades “desarrolladas” (como Estados Unidos por ejemplo) producían cantidades enormes.⁴³⁰

El desarrollo de esta idea no deja de poseer cierto nihilismo y un campante escepticismo ante el progreso. En efecto, la entropía apela al desmoronamiento de la fe en el racionalismo, proponiendo la conveniencia ineludible de dejarse llevar por la vorágine de la energía y retornar al “estado más probable”; condición universal de todas las cosas y los seres: al caos original y la fuerza sublime propia de la naturaleza. El desarrollo, como idea esencialmente utópica y optimista, fruto del lenguaje científico, se desvincula así del hombre, quien pierde protagonismo frente a una fuerza entrópica preponderante tanto en la conformación del tiempo y el espacio, como en los eslabones mentales y cognoscitivos que conforman las distintas manifestaciones culturales. Esto comprobaría otro axioma

⁴³⁰ La reflexión completa se puede ver en Charbonnier, George, *Conversations with Claude Lévi-Strauss*, Nueva York, 1968. Cit. en Lingwood & Gilchrist, *Op. Cit.*, p. 17.

Lyotardiano, en cuanto ciertamente “*El desarrollo no es una invención de los humanos. Los humanos son una invención del desarrollo.*”⁴³¹

En un ensayo escrito por Robert Smithson en 1966 titulado *Entropy And The New Monuments* aparecerá evidenciada la fuerte relación entre cultura y entropía. La particularidad de este escrito es que aquí además se establecen las correspondencias y los cruces entre la entropía científica y la entropía cultural, notándose claramente la influencia de Lévi-Strauss. Esta última variante de la entropía adquiere especial relevancia en Smithson, pues intuye que esta es una posible explicación al declive intelectual y a la destrucción de los sistemas epistemológicos relacionados con la pérdida de la memoria colectiva, el lenguaje, la información y el conocimiento en la época post-industrial:

La propia mente y la tierra-están en un estado de erosión constante; los ríos mentales desgastan riberas abstractas; las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamientos, las ideas se descomponen en piedras de desconocimiento; y las cristalizaciones conceptuales se separan formando depósitos de razón arenosa. En este miasma geológico se producen vastas facultades de movimiento y se mueven del modo más físico. Este movimiento parece estático, pero aplasta el paisaje de la lógica bajo ensueños glaciales.⁴³²

La entropía rompe la unidad de todo objeto, por ende reconoce la propiedad transitoria de la belleza y la inutilidad del límite.

⁴³¹ Lyotard, *Moralidades posmodernas* (Madrid: Tecnos.1996), p. 64.

⁴³² Smithson, “*Entropy and the New Monuments*”, en *Op. Cit.*, p. 112.

Podríamos postular entonces, a manera de hipótesis, que el capitalismo como ideología de lo ilimitado, representa la única posibilidad presente y futura del ser humano, pues su fin acumulativo se encarna en la desintegración de los límites y la retórica del *Hypsos*. El capitalismo es entrópico por esencia o desconocimiento; es la ideología más cercana a la naturaleza, pues, a priori, está condenada al declive y a devolvernos a un estado original. Es la ideología del “estado más probable de las cosas”, como definían los estructuralistas la entropía, bajo el sabio esquema consistente en que el propio sistema siempre termina por anularse a sí mismo.

La eclosión de las grandes periferias es una demostración del actuar de la entropía cultural en las ciudades capitalistas. El mismo Smithson en el año 1967 realiza un *tour* por Passaic, lugar que aspiraba a convertirse en una gran metrópolis y acabó por ser un suburbio más de la megalópolis de Nueva Jersey. En este lugar Robert Smithson se desenvuelve como un explorador que remueve y examina las ruinas de la cultura positivista, inmiscuyéndose en los despojos del progreso dentro de un ambiente que es pura artificialidad y ficción.

En el paisaje post-industrial, las fábricas y minas abandonadas de la periferia se elevan a la categoría de fracturas, representando “...*las heridas y los fragmentos producidos por el sistema capitalista...*”⁴³³. Smithson ve todos estos vestigios como antimonumentos o “nuevos monumentos”, situando en las plataformas de petróleo, en las viejas tuberías industriales, en los aparcamientos vacíos, en los edificios modulares o en las paredes

⁴³³ Smithson, “*Tour por Passaic*”, en *Op. Cit.*, p. 68. Publicado originalmente en *Artforum*, Diciembre de 1967.

pintarrajeadas con grafitis “...los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonados...”⁴³⁴

Pese a que la ciudad por constitución ideal tiende persistentemente a la estructuración reticular de sus partes y al ordenamiento urbanístico, la entropía siempre termina por desestabilizar sus componentes y anular su lógica predeterminada. Es en este proceso que van surgiendo los antimonumentos y la urbanización se vuelve caótica (el sistema inválida al sistema). Los *slurbs*⁴³⁵, o suburbios, son la principal muestra de esta espontaneidad retroactiva, de esta expansión ilimitada que crece y consume a la ciudad desde sus límites, conformando una “arquitectura de la entropía”:

Los suburbios abarcan las grandes ciudades y dislocan el campo. Suburbio significa literalmente "ciudad debajo". Es un abismo circular entre la ciudad y el campo, un lugar donde los edificios parecen hundirse desapareciendo de la vista, donde los edificios caen para formar babeles o limbos desparramados.⁴³⁶

La valoración estética que realiza Smithson de la ciudad y su periferia, en una primera instancia, resalta la separación entre lo urbano y lo rural. Pero viendo más allá, encontramos una proyección temporal en la cual estas ruinas condensan una reflexión distópica del futuro. Es importante mencionar que en la teoría posmoderna, las distopías críticas son contrarias a que la ciencia o la ficción (o ambas juntas) adopten un punto de vista

⁴³⁴ *Ibidem.*

⁴³⁵ Este es el término anglo de uso más informal para referirse a las periferias o suburbios. Es usado recurrentemente por Smithson.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 55.

positivo respecto al presente, ofreciendo alternativas de futuros mejores, en donde las ciencias y las tecnologías salvan al hombre. Las distopías críticas deben ofrecer una interacción entre pensamiento, la ciencia y la ficción con el fin de aportar un conocimiento del presente a través de la imaginación de futuros peores o distintos. Para los utópicos el progreso humano y tecnológico van unidos, mientras que para los distópicos el futuro va hacia una inevitable decadencia, en donde el hombre es víctima de las tecnologías.⁴³⁷

Bajo este prisma, los restos y estos espacios inmersos dentro de la ciudad rescatados por Smithson actúan como microrelatos de un porvenir carente de sentido más allá del destructivo, erigiéndose como reliquias prehistóricas de esta nueva era. Los nuevos monumentos perviven como tal pese a la fragilidad de sus estructuras y su monotonía visual. En lugar de estar fabricados con materiales naturales tales como el mármol, la piedra o el granito, estos sucumben al instinto artificialista y efímero de nuestra era con la proliferación de plástico, cromo, cristal, y luces de neón. Los nuevos monumentos “*no están contruidos para durar, sino contra la duración*”⁴³⁸. No obstante esto, cada terreno con un edificio en ruinas, derrumbado por causas naturales o políticas, vuelve a ser un espacio fértil para la reconstrucción. He ahí la fuerza incesante del capital, que en las infinitas reconstrucciones y restauraciones posibles demuestra su animadversión a la finita savia de la materia.

Así pues, ya rotos los muros del reino, la ciudad sublime tejerá en torno al relato mitológico del éxito y el progreso material su engañoso poderío ilimitado.

⁴³⁷ Cf. José Luis Molinuevo, *Humanismo y nuevas tecnologías* (Madrid: Alianza, 2004), p. 73.

⁴³⁸ Smithson, *Entropy and the New Monuments*, *Op. Cit.*, p. 55.

III.IV NOSTALGIA, DETERIORO Y “PSICOENTROPÍA”

*Y puedo estar peor aún: lo peor
no dura tanto que podamos decir "esto es lo peor".*

William Shakespeare. Edgar, en *El rey Lear*.

La entropía es la principal modeladora de las circunstancias materiales de las sociedades post industriales y la causa aparente de la fisonomía actual de las ciudades globalizadas con sus devastadas periferias y eufórica devoción por monolitos de cristal y hormigón armado. Esto ha llevado también al desarrollo de un “ánimo” que es común en todo el mundo neoliberal y que ha sido abordado desde diferentes aristas principalmente a partir del siglo XIX.

Si hacemos una lectura del tema bordeando lo sociológico o psicológico acaso, podemos establecer una relación entre el surgimiento de las “nuevas ruinas”, el desmoronamiento de los eslabones cognoscitivos y un estado mental de enajenación latente ante la promesa incumplida del *ad infinitum* neoliberal, que en cada evento constata lo inaprensible de aquello que ofrece. Ni

los rascacielos que dirigen sus cúspides filosas hacia un *algo* inalcanzable, ni las arengas panfletarias del “capitalismo sublime” que celebran la ausencia del límite (“*just do it*”, “*Yes we can*”, “*Impossible is nothing*”) y estimulan el darwinismo social⁴³⁹, dan cabida efectiva a un necesario sosiego, ante lo cual arriban indefectiblemente la frustración, la tensión, el cansancio, la desilusión y la apatía. A esto lo podríamos llamar en un primer momento como “*psicoentropía*”⁴⁴⁰, pues en la medida en que las expectativas del capital son construidas hacia una meta ilusoria, las fuerzas del “estado más probable de las cosas” las desmoronan, provocando, por lo tanto, un efecto visible en el entorno físico como en el aspecto anímico. Eventualmente, lo sublime se suma a este panorama por una vía alterna y complementaria: como melancolía y pesar⁴⁴¹, reafirmando la subjetivación kantiana que acepta, como augurio cumplido, que lo sublime no debe ser visto como algo encerrado en cosa alguna de la naturaleza, “...*sino como algo que habita en nuestro propio espíritu.*”⁴⁴²

La crítica posmoderna ha asumido las variables de esta crisis. Por lo pronto, Lyotard reconoce que la estética moderna es en sí misma una estética de lo sublime pero nostálgica. A esta nostalgia la llama “la afección posmoderna”, ya que permite que lo

⁴³⁹ Se suelen distinguir dos formas diferentes de darwinismo social: uno de marcado corte individualista y otro llamado holista. El primero justifica la lucha entre individuos en tanto organismo social básico. El otro considera que este organismo básico es el grupo social mismo, validando, por ende, la lucha étnica y racial. Cf. Patrick Tort, (Ed.) *Diccionario del darwinismo y de la evolución* (París: PUF, 1996), pp. 1008-1009. También se pueden consultar los estudios políticos y sociológicos de Herbert Spencer.

⁴⁴⁰ Me he atrevido aquí a proponer este término inexistente en los diccionarios para aludir a un estado de ánimo que conecta con la entropía cultural revisada en el capítulo anterior.

⁴⁴¹ Haciéndonos cargo de que el sentimiento melancólico “*tiene perfectamente un sentimiento de lo sublime*”. Kant, 1990, *Op. Cit.*, p. 52.

⁴⁴² Kant, 1999, *Op. Cit.*, p. 65.

impresentable sea alegado tan sólo como “*contenido ausente*”⁴⁴³.

Sería esta además la base ontológica (y patológica) de la posmodernidad; una especie de alegato insaciable de lo impresentable en lo moderno que satura la atmósfera general de nuestro tiempo. Lyotard cree además, al igual que Marx lo hacía con respecto al dinero, que el capitalismo puede volver irreales los objetos habituales, las instituciones y todo elemento que constituyan la “realidad”. Por ende, éste solamente puede evocar la realidad en el modo de burla o nostalgia, desvirtuando el entorno, viendo en ella “*una ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción*”⁴⁴⁴. Con este argumento, Lyotard tiende a homologar el fondo de esta investigación, pues propone que la posmodernidad “*se niega a la consolación de las formas bellas*”⁴⁴⁵, por ende, lo sublime como búsqueda frustrada del *Hypsos* se impone como la falsa búsqueda materialista, como nostalgia de lo imposible.

Sería prudente también añadir que desde el siglo XVIII hasta nuestros días la estética no ha dejado de ser nostálgica, y por tanto romántica, debido a que en su génesis se reconoce a la industrialización, con la irrupción de la ciudad y la sociedad moderna, capitalista y mecanizante, como el principal hito de desviación con respecto a una condición “natural” llevada con meridiana prudencia hasta ese momento. En este punto de la historia el idilio fue discontinuado abruptamente y se rompieron los lazos con algo que se tiende a llamar naturaleza. Desde ese entonces, definitivamente el medio se tornó desnaturalizado y el humano más inhumano. Esta es una inhumanidad revelada en dos caminos disociados y confundidos en los discursos,

⁴⁴³ Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)* (Barcelona: Gedisa, 1999), p. 25.

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, p. 15.

⁴⁴⁵ *Ibíd.*, p. 25.

denominados desarrollo y alma.⁴⁴⁶

A esta altura resulta notorio que esta tesis doctoral, al proponer una mirada en torno a lo sublime para comprender elementos de la cultura contemporánea, admite también que existe una persistencia del Romanticismo como contra ideología del capital. Los diferentes teóricos que han previsto esta situación lo llaman ahora *Postromanticismo*, *Tecnoromanticismo* o *Romanticismo tardío*. Mientras tanto, intelectuales como Michel Löwy prescinden de prefijos asumiendo una continuidad del Romanticismo que es invariable en el fondo y cuyas metamorfosis se dan solamente en las herramientas discursivas y materiales que sirven de lucha y protesta. En esto se basa Löwy para decir con convencimiento que “*mientras exista el capitalismo existirá el Romanticismo*”⁴⁴⁷, sin olvidar claramente que el Romanticismo posee un tono que no es solamente pictórico, musical o literario, sino que es, en su trasfondo, esencialmente político e ideológico.

Sobre esta matriz ideológica del Romanticismo existen dos posturas antónimas que alimentan la patente contradicción que siempre ha envuelto al Romanticismo. La primera visión, surgida tras la Segunda Guerra Mundial, lo acusa de ser la base del nazismo; una especie de velado exordio histórico para el Tercer Reich, principalmente a partir de la mirada ensalzada de la tradición, la mitología, el origen y el rescate compulsivo del *Volkgeist* alemán⁴⁴⁸. La segunda alternativa, mucho más aceptada

⁴⁴⁶ “*La inhumanidad del sistema en curso de consolidación, con el nombre de desarrollo (entre otros), no debe confundirse con la otra, infinitamente secreta cuyo rehén es el alma*”. Lyotard, 1998, *Op. Cit.*, p. 10.

⁴⁴⁷ Cf. Michael Löwy y Robert Sayre, *Rebelión y melancolía. El Romanticismo a contracorriente de la modernidad* (Buenos aires: Nueva Visión, 2008).

⁴⁴⁸ Y esta postura se centra, que quede bien claro, casi exclusivamente en el romanticismo alemán y su peculiar modo de ver el mundo, distinto al Romanticismo francés (que podríamos denominar como “heroico”) o del inglés (que podríamos denominar como “climático”), que poco se entrometen en esta tergiversada idea del *Volkgeist*.

en los círculos académicos, pretende ver en el Romanticismo la base actitudinal e ideológica del marxismo. Muchos se basan en que desde los albores del *Sturm und Drang*, este ya era visto como una manifestación de Contrailustración que impugnaba los dogmas fundamentales de aquella filosofía: universalidad, objetividad, racionalidad⁴⁴⁹. Estos patrones de comportamiento se aprecian lo suficientemente cercanos a expresiones del lenguaje economicista actual como para hacer que esta idea engruese su sentido. En esta línea podemos situar a Karl Mannheim. Pero las opiniones estuvieron siempre divididas. La demostración concluyente es que el mismo György Lukács es de los pensadores marxistas que creen que el Romanticismo es una corriente reaccionaria que se inclina hacia el fascismo y la derecha⁴⁵⁰. No obstante, una mayoría al parecer centra en el Romanticismo las primeras luchas contra el capital y la deslegitimación de sus dogmas pragmáticos. Ernst Fischer en *La necesidad del arte* apunta hacia dicha dirección cuando, tal vez asumiendo un riesgo innecesario, trata de entregar una definición taxativa y final del Romanticismo.⁴⁵¹

Fue un movimiento de protesta, de protesta apasionada y contradictoria en contra del mundo burgués capitalista, el mundo de las ilusiones perdidas, contra la dura prosa de los negocios y de la ganancia...A cada vuelta de los acontecimientos, el romanticismo se ha ido dividiendo en corrientes progresistas y reaccionarias. Lo que todos los románticos tenían en común era la antipatía por el capitalismo (unos lo

⁴⁴⁹ Cf. Isaiah Berlin, *Contra la corriente. Ensayo sobre la historia de las ideas* (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1983).

⁴⁵⁰ Cf. Löwy & Sayre, *Op. Cit.*, p. 19.

⁴⁵¹ Hans Schenk dice que todo aquel que ha intentado definir el Romanticismo ha fallado en su labor.

ven desde el punto de vista aristocrático, otros bajo una perspectiva plebeya), una creencia faustiana o byroniana en la naturaleza insaciable del individuo y la aceptación de la pasión como fin en sí misma.⁴⁵²

Este alcance social revolucionario del Romanticismo es muy valorado principalmente por los historiadores marxistas (o influidos por el marxismo) como Ferenc Fehér, Gyorgy Markus, Paul Breines, Andrew Arato, Norman Rudich, Erns Bloch, Marcuse y el mismo Löwy. Mientras tanto, otros no tan seguros de esta afinidad y compromiso dejan traslucir sus dudas. En este caso específico, Peyre se apoya en la carencia de unidad del Romanticismo y en su tendencia a la individualidad, lo que debilitaría la expectativa marxista y social del asunto:

Sería aventurado ligar demasiado estrechamente a las creaciones del espíritu, es decir la actividad más libre posible, a los acontecimientos de la historia y la vida económica...De hecho los lazos entre literatura y sociedad son casi indefinibles...Ligar, como se intentó hacer, el Romanticismo con la llegada de la revolución industrial es más aventurado aún. Si el Romanticismo expresó luego, mejor que muchos historiadores, las conmociones que acarrió la incorporación de las poblaciones a la industria y a las ciudades o la miseria de las clases trabajadoras juzgadas también como clases, es porque Balzac, el Hugo de los Miserables, e incluso Eugène Sue, más tarde Dickens y Disraeli en

⁴⁵² Ernst Fischer, *La necesidad del arte* (Barcelona: Planeta.1986), p. 211.

Inglaterra, fueron observadores agudos de la sociedad, y de los hombres de gran corazón.⁴⁵³

Ciertamente que el enfoque marxista e incluso el individualista entienden que el Romanticismo obedece a una realidad económica y social hostil. Y mientras esta realidad perdure también lo hará el Romanticismo. Ello no impide que el asunto de las clases sociales de una u otra manera impacte este valor revolucionario. Desde un principio se cuestionó el que muchos románticos con aires revolucionarios eran más bien aristócratas infiltrados en las causas sociales, desertores de su propia cuna. Entre ellos podemos nombrar a Lord Byron como emblema del “abajismo”. El inglés Christopher Caudwell ve cierta negatividad en este suceso, considerándolos peligrosos aliados a la causa: “*Son siempre figuras individualistas, románticas, con una fuerte tendencia a ser poseurs...Se convierten a menudo en contrarrevolucionarios. Danton y Trotsky son ejemplos de este tipo.*”⁴⁵⁴

La problemáticas sociales que impulsarían anímicamente a los románticos y a ciertos marxistas, sacarían a la luz la raigambre melancólica que Lyotard le atribuye a la contemporaneidad. Romanticismo, melancolía y apatía sintetizarían la fruición del capitalismo ante los deseos siempre insatisfechos. No obstante, esta nostalgia común adquiere ribetes distintos en distintas épocas. La conmoción posmoderna Lyotardiana no es equiparable completamente al *Weltschmerz* al *ennui* o al *spleen* romántico, pues existen sutiles diferencias que conviene comprender. Por lo demás, estos tres fenómenos han sido

⁴⁵³ Cit. en Löwy & Sayre, *Op. Cit.*, p. 17. Fuente original: H. Peyre. *Romanticisme*, Encyclopedie Universalis, Paris, 1972, vol 14, p. 368.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 18. Fuente original: Christopher Caudwell. *The Bourgeois Illusion and English Romantic Poetry*, en R.F Gleckner y G.E Enscoe. *Romanticism, Points of view*, pp. 109-116.

englobados en el *mal du siècle* descrito por Chateaubriand cuyo rango temporal sólo abarca hasta siglo XIX, siglo que posee sus propias vicisitudes.

Marchando por lo primero, el alemán como lengua ofrece mágicas soluciones a las ideas que se estrechan en los laberintos de la mente. En el caso del *Weltschmerz* (dolor del mundo) Jean Paul Richter sintetizó en una palabra el ánimo de sus coetáneos⁴⁵⁵. El *Weltschmerz* y su componente patológico ciertamente que reviven el Lyotard. “*La enfermedad del alma*” se transmuta en “*afección posmoderna*”, como la llama el filósofo francés. Este *páthos* es visible en múltiples autores románticos. Giacomo Leopardi en su *Diálogo entre Timandro y Eleandro*, por ejemplo, admitía una “*desesperación completa e incesante*”⁴⁵⁶ para expresar su sentir ante el mundo. En él ni siquiera Dios tiene acogida y lo refrenda de plano. La fuente ilusoria de la vida eterna se fragmenta en minúsculos trozos de incredulidad:

*Vana speranza onde consola
So coi fanciulli il mondo.*

*Vana esperanza con la que los hombres
consuelan a niños y a sí mismos.*⁴⁵⁷

Incluso el más “doliente” y blasfemo, Arthur Schopenhauer, en *El mundo como voluntad y representación* llega a desautorizar esa cristiana costumbre de ver tan sólo la luz de la vida, alcanzando un “*potente cariz diabólico*”, burlándose de lo monstruoso y absurdo de todo teísmo, según creía Hans Schenk:

⁴⁵⁵ Lo habría introducido en su novela pesimista *Selina* de 1827, la cual nunca concluyó.

⁴⁵⁶ Cit. en Schenk, *Op. Cit.*, p. 81.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, p. 89.

Qué naturaleza horrible es esta, a la cual nosotros pertenecemos...No debemos alegrarnos de la existencia del mundo, sino afligirnos – que su no existencia sería preferible a su existencia: que él es algo que en el fondo no debería ser...El delito mayor del hombre es haber nacido, la vida no debería ser.⁴⁵⁸

Por supuesto que así visto se explica incluso el Nihilismo nietzscheano. En efecto, se han buscado usos anteriores a Nietzsche para aquel término, encontrándose en Novalis y otros románticos huellas de *Nihilismus*:

En realidad, muchos románticos pasaron, algunos más de una vez, por una etapa que, siguiendo la terminología de Nietzsche, nos hemos acostumbrado a definir como nihilismo; pero ya en el uso de la época, “nihilista” significaba, según la *Neologie* de 1801, de L.S Mercier, *Un homme qui ne croit à rien*.⁴⁵⁹

El *Weltschmerz* se aproxima obviamente a este nihilismo. Podríamos decir que el nihilismo es la variante intelectual de este dolor y sufrimiento que es, de alguna manera, espiritual. El nihilismo es el dolor pensado que se convierte en escepticismo ante el progreso secular. El hombre que *ne croit à rien* es además un *homme souffrance*. Prueba de ello es el trágico final de románticos como Nikolaus Lenau, Gérard de Nerval o Caspar David Friedrich, quienes se lanzaron al abismo de la muerte

⁴⁵⁸ Schopenhauer, *Op. Cit.*, p. 386.

⁴⁵⁹ Cit. en Schenk, *Op. Cit.*, p. 81.

emulando al Werther de Goethe.⁴⁶⁰

"*Plutôt la barbarie que l'ennui*" o "antes la barbarie que el tedio". Esta es, pues, la poderosa proclama de Théophile Gautier que George Steiner trae a escena recogiendo las palabras de Baudelaire y otros poetas franceses, buscando acercarse a una definición lo más certera posible del *ennui*. Con estas frases lo define en *El castillo de barba azul*:

Energías roídas hasta la rutina a medida que aumenta la entropía. El movimiento o la inactividad repetidos, cuando se prolongan lo suficiente, segregan un veneno en la sangre, un torpor ácido. Letargia febril; la náusea amodorrada (descrita con tanta precisión por Coleridge en la *Biographia Literaria*) del hombre que falla un escalón en la escalera: hay muchos términos e imágenes aproximados. El uso del *spleen* por Baudelaire es el que más se aproxima: transmite el parentesco, la simultaneidad de la espera exasperada, vaga — ¿pero de qué?— con el desgarró gris.⁴⁶¹

Mientras que el vate Baudelaire en *El viaje (Le voyage)* arrumbaba la monotonía de la vida en el mundo y en el tiempo...en todos los tiempos:

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre

⁴⁶⁰ En la época esta serie de suicidios mímicos se conocieron como "Mal de Werther" o "fiebre de Werther" (en alemán *Werther-Fieber*).

⁴⁶¹ George Steiner, *El castillo de Barbazul* (Madrid: Guadarrama, 1977), p. 20.

image

Une oasis d'horreur dans un désert
d'ennui!

Amargo sabor que se extrae del viaje!
El mundo, monótono y pequeño, hoy,
ayer, mañana, siempre, nos hace ver nuestra imagen;
un oasis de horror, en un desierto de tedio!⁴⁶²

Pero Baudelaire delata la sustancial diferencia entre el *Weltschmerz* y el *ennui*. Tal diferencia radica en que el *páthos* alemán no se pierde en la consciencia del espectáculo que caracteriza al parisino decimonónico. Cuando el show se vuelve aburrido comienza el tedio, el sopor fútil ante el decadente espectáculo de la modernidad. Mientras que en el *Weltschmerz* el único espectáculo plausible es el de la naturaleza derruida y magnífica, refracción de un alma en equivalentes condiciones.

El *ennui* aparece tras la sensación de que nada relevante acontece⁴⁶³. Incluso la barbarie parece para Baudelaire más sugestiva que la incomodidad de la inacción. En el inicio y en el final de un poema del griego Konstantinos Kavafis se advierten las causas de esta interesante inclinación:

¿Qué esperamos congregados en el foro?
Es a los bárbaros que hoy llegan.

¿Y qué va a ser de nosotros ahora sin bárbaros?

⁴⁶² Charles Baudelaire, *Las flores del mal* (Madrid: Edimat, 2004), p. 155.

⁴⁶³ Y aquí también surge otro delgado filamento que conecta el *ennui* con lo sublime. Lyotard, leyendo a Burke, se percató que en el núcleo de su análisis se encuentra el “tiempo” y el “acontecimiento”. Burke por tanto habría intentado “mostrar que lo sublime es suscitado por la amenaza de que no suceda nada más... Lo que aterroriza es que el ‘sucede’ no suceda, deje de suceder” Lyotard, 1998, *Op. Cit.*, p. 103.

Esta gente, al fin y al cabo, era una solución.⁴⁶⁴

¿Pero que puede remediar la barbarie? La única solución que puede entregar la barbarie es sacudirnos del *ennui*. No hay nada más triste que un espectáculo en donde todo lo que ocurre es intrascendente para el público asistente⁴⁶⁵.

Cuando la barbarie llegó a principios del siglo XX (los salvajes siempre acaban llegando) ocurrieron dos fenómenos: se instaló el horror de los totalitarismos y la guerra⁴⁶⁶, la que podemos definir utilizando la misma posición de Baudelaire como “*Un oasis de horror, en un desierto de tedio*”, para luego dejar libre el acomodo a la cultura del *entertainment*. Así comienza la sociedad del espectáculo, en donde se acaba el tedio pero retorna la nostalgia.

La posmodernidad con su exceso de entretención eliminó cualquier atisbo de *ennui*. Ante la prohibición implícita del aburrimiento sólo queda la nostalgia, que es un recinto de la añoranza. Lo que se evoca es lo perdido o lo que ya ha sido y no volverá, pero que seguimos sintiendo como un miembro amputado cuyo fantasma sigue vivo. Es decir, una posibilidad es que esta afección posmoderna sólo intente redimir el cisma con la naturaleza. Hacia ella dirige su nostalgia, anhelando el tedio pastoril de las praderas y el bucólico aire de los bosques, la

⁴⁶⁴ Konstantinos Kavafis, Antología poética (Valencia: Ayuntamiento de Valencia Fernando Torres, 1984).

⁴⁶⁵ Hay múltiples ejemplos en el arte contemporáneo que apelan a esta inacción, intrascendencia y ausencia de relato. Quizá el más recordado sea el concierto silencioso y absurdo de John Cage titulado *4' 33"* (1952). Le seguirían las películas inertes de Andy Warhol *Empire* (1964) y *Sleep* del mismo año. Más actuales son algunas de las videoinstalaciones de Bill Viola, en donde la acción y movimientos se hacen imperceptibles para el espectador, quedando la sensación ¿sublime? de que nada acontece.

⁴⁶⁶ Tesis planteada en un interesante artículo publicado en *El país* de España, titulado con una interrogante: ¿*Y si volviéramos a aburrirnos?* Villatoro, Vicenc. 2004. 9 de Marzo. Último acceso: 26 de Septiembre de 2015.
http://elpais.com/diario/2004/03/09/catalunya/1078798042_850215.html

infancia, la madre...el pasado⁴⁶⁷, tal y como la publicidad nos lo demuestra a diario en su ardua labor de persuasión.

La melancolía es signo de un duelo ante la pérdida de lo amado, lo que se insiste en recuperar mediante estrategias ingenuas de reconexión con lo natural. Por ello es que Lyotard resalta que el juego del capitalismo se mueve entre la nostalgia y la burla.

Por su parte, el *spleen* nos liga otra vez a lo patológico, pues al mismo tiempo parece intentar unir una cierta condición médica con la futilidad anímica del *ennui*. La etimología y sus luces aclaran este punto. En una introducción de Enrique López Castellón para *Las flores del mal* se plantea el origen fisiológico del asunto, puesto que, según señala, el término griego del cual procede la palabra *spleen* es *σπλήνα*, literalmente “bazo”. De ahí se convierte en “melancolía” o “tedio de la vida”. López Castellón explica que antiguamente se pensaba que el bazo era el punto en donde se concentraba la tristeza y el hastío. Melancolía, por ende, significa algo así como “bilis negra”, según la teoría de los humores.⁴⁶⁸

El cansancio moral, el desprecio por la vida y la tristeza sin motivo concreto definen al *spleen*. Esto desembocaba habitualmente en una actitud rocambolesca y altanera. A la vez, pareciese haber una detonante de clase en el padecimiento del *spleen*, siendo un “sentimiento aristocrático”, “enfermedad del ocioso sensible y lúcido”⁴⁶⁹. En efecto, resultaría muy extraño que un niño distraído constantemente en sus juegos y fantasías, o un obrero fabril

⁴⁶⁷ En griego, “regreso” se dice *nostos*. *Algos* significa “sufrimiento”. La nostalgia es, por tanto, el sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar. Milan Kundera, *La ignorancia* (Barcelona: Tusquets.2003).

⁴⁶⁸ Enrique López Castellón, introducción para *Las flores del mal*. en Baudelaire, *Op. Cit.*, p. 34.

⁴⁶⁹ *Ibíd.*, p. 35.

sometido a un horario extenuante para poder llevar el alimento a su hogar, tengan tiempo suficiente como para dejarse agarrotar por el tedio de la vida. La alegría o la neutralidad emocional parece ser el ánimo del vulgo y prueba infalible de una ciega frivolidad. El *spleen* es el estado de plena inteligencia que permite apreciar la real condición humana, cuyo único axioma inevitable es la decadencia y la muerte; convicción que el mismo Baudelaire, “ambidolente” indeciso entre padecer *ennui* o *spleen*, nunca intenta encubrir:

Usted es un hombre feliz. Le compadezco, señor, por ser tan fácilmente feliz. ¡Ya tiene que haber caído bajo un hombre para creerse feliz...! ¡Ah!, usted es feliz señor. ¡Y qué! Si usted dijera: soy virtuoso, comprendería lo que en esta frase se sobreentiende: sufro menos que otros. Pero no, usted es feliz. ¿Fácil de contentar, entonces? Le compadezco y considero más distinguido mi mal humor que su felicidad celestial. Llegaría incluso a preguntarle si los espectáculos de la vida le bastan. ¡Qué! ¿Nunca sintió ganas de irse, aunque solo fuera por cambiar de espectáculo? Tengo muy serias razones para compadecer a quien no ama la muerte.⁴⁷⁰

Si bien puede parecer que el *spleen* se acerca bastante más al *Weltschmerz* que al *ennui*, lo cierto es que tampoco es del todo

⁴⁷⁰ Borrador de carta para J. Janin. Cit. en Jean Paul Sartre, *Baudelaire* (Madrid: Alianza, 1984), p. 62.

correcta esta afinidad⁴⁷¹. Los especialistas han visto en el *spleen* un símil de la “depresión” contemporánea, la cual es bastante más transversal por cierto, si hablamos en términos de clase. Esto parece ser verdad, debido a que a razón de la evidencia ambas patologías representan una especie de “pena de mí mismo”, basada en una onanista y agotadora autocompasión.



Diseño de Kristin Haley, directora de arte de la firma multinacional SC Johnson.

La OMS define la depresión como un “*trastorno mental frecuente, que se caracteriza por la presencia de tristeza, perdida de interés o placer, sentimientos de culpa o falta de autoestima, trastornos del sueño o del apetito, sensación de cansancio y falta de concentración*”⁴⁷². Definición casi idéntica a lo que podemos inferir de otra carta que Baudelaire escribe desde París a su madre: “*Lo que siento es un inmenso desánimo, una sensación de aislamiento insoportable, una ausencia total de deseos, una*

⁴⁷¹ Pese al intento aquí realizado de establecer separaciones, debe decirse que *ennui* y *spleen* son muchas veces utilizadas como sinónimos según sea la lengua de quien lo relata o padece.

⁴⁷² OMS (Organización mundial de la salud). Último acceso: 2 de Octubre de 2015. <http://www.who.int/topics/depression/es/>. OMS Organización mundial de la salud, s.f.)

imposibilidad de encontrar cualquier diversión."⁴⁷³

En cambio el *Weltschmerz* exterioriza la melancolía hacia "lo otro", hacia el mundo (*Welt*), y no hacia el *ego*; respondiendo a una noción colectiva de mundo (*Weltanschauung*). De cualquier modo, en toda melancolía, descubierta hacia lo otro o dirigida hacia sí mismo, existe una suerte de masoquismo y de "amargo placer", utilizando la descripción que da Edmund Burke para lo sublime.

Otro recinto de disensión es que el *Weltschmerz* responde a un ánimo bastante emparentado todavía con el paisaje natural. No olvidemos que es bastante usual que en Alemania se hable de "la tragedia del paisaje" para analizar la pintura de Friedrich, por ejemplo. Podríamos atrevernos a aventurar que el *Weltschmerz* es producto del *Volkgeist* alemán, más que una secuela de las circunstancias decimonónicas. El *Weltschmerz* es considerado la "enfermedad del alma", pero en la contemporaneidad resulta inhabilitante hablar del "alma" fuera de los círculos cristianos o religiosos. La metrópolis la desterró del espacio habitable.

El *spleen* y el *ennui* en cambio, son sentimientos ciudadanos. La naturaleza y la vida campestre suscitan poco estímulo a quienes se ven afectados de *spleen* o *ennui*. Pero el masoquismo consensuado de las partes obliga a la permanencia en la metrópolis. Félix de Azúa delinea esta situación: "*En la naturaleza está todo por hacer; en la ciudad todo se ha hecho, es perfectamente aburrida, una fuente de spleen*"⁴⁷⁴. Sería imperdonable no leer el poema completo que Baudelaire, *flaneur spleeniano* por excelencia, dedica a su dolencia. Sopesemos pues el *spleen* en sus propias palabras:

⁴⁷³ Sartre, *Op. Cit.*, p. 35.

⁴⁷⁴ Félix de Azúa, *Conocer a Baudelaire y su obra* (Madrid: Dopesa, 1978), p. 51.

(Poema 89. *Spleen*)

Cuando el cielo bajo y grávido pesa como una losa
sobre el gimiente espíritu presa de largos tedios,
y el horizonte, abarcando todo el círculo
nos depara un día negro más triste que las noches;

cuando la tierra se ha convertido en un húmedo calabozo,
donde la esperanza, como un murciélago,
se va dando golpes contra las paredes con sus tímidas alas
y chocando la cabeza con los techos podridos;

cuando la lluvia esparciendo sus inmensos regueros
imita los barrotes de una vasta prisión
y un pueblo mudo de infames arañas
viene a tender sus trampas en el fondo de nuestros cerebros,
unas campanas empiezan de pronto a tocar furiosamente
y lanzar al cielo un aullido espantoso,
como los espíritus errantes y sin patria
que se ponen a gemir con porfía.

- Y largas comitivas fúnebres, sin tambores ni música,
desfilan lentamente en mi alma; la esperanza,
vencida llora, y la angustia atroz, despótica,
sobre mi cráneo inclinado enarbola su negro estandarte.⁴⁷⁵

Es significativo que en su poema Baudelaire nunca se refiera a la ciudad, y que, sin embargo, sepamos que de alguna manera habla de ella. Tal vez en nuestro habitar ya hemos incorporado su imagen colmada e inquietante, con “*comitivas fúnebres que sin tambores ni música*” a diario atiborran las calles y medios de transporte. Walter Benjamín también se percata de aquello y le atrae el hecho que Baudelaire no describa la población ni la

⁴⁷⁵ Baudelaire, *Op. Cit.*, pp. 184-185.

ciudad. A su entender, esta renuncia “*le ha permitido evocar a la una en la imagen de la otra. Su multitud es siempre la metrópoli; su París es siempre superpoblada.*”⁴⁷⁶

Volvamos a un punto inicial ¿a cuál de estas tres posibilidades vistas se refiere Lyotard cuando habla de la nostalgia? El *ennui* como fastidio del mundo podría quedar descartado, sobre todo a sabiendas de la ingente presencia de dispositivos que disimulan competentemente cualquier tedio. El *Weltschmerz* parece fuera de foco en el mundo individualista del *make your self*. La nostalgia referida por Lyotard, al parecer, se desprende de una especie de mezcla que involucra el *spleen* (ya sin su componente de clase) potenciado por un anestesiamiento general de las emociones y el cuerpo, sumado a un malestar constante, punzante e indeterminado. La “burla” capitalista de esto, es que si antes el *spleen* se guarecía entre el humo del opio, ahora lo hace en el Prozac, el Lexapro y el ejercicio físico, último convencimiento del masoquismo voluntario (y pagado) de nuestro tiempo.

¿O será además, que a esto habría que sumarle un nihilismo renovado, cuyas desconfianzas son solamente futuras y en ese mismo sentido distópicas? Recordemos que Nietzsche lo adelantó en *La voluntad de poder* relatándonos lo que sería una historia muy larga “*la historia de los dos próximos siglos*”, a lo que reglón seguido añadía: “*describo lo que viene, lo que ya no puede venir de otro modo: el advenimiento del nihilismo*”. ¿Será posible entonces que Lyotard haya equivocado su diagnóstico y la nostalgia que advierte en realidad sea nihilismo ante las instituciones, la democracia, la economía, el arte, la religión?

⁴⁷⁶ Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire* (Buenos Aires: Leviatán, 1999), p. 23. Debemos decir también que Walter Benjamin analizó el *spleen* en otras obras suyas como *Zentralpark* (1940), *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* (1937-38), y en dos capítulos de su inacabado *Libro de los pasajes* (1927-1940).

O bien es una mezcla nefasta de ambas. Claramente la nostalgia Lyotardiana no es la *saudade* de Pessoa, agradable melancolía o sensación de soledad en donde recordamos alegrías ausentes con la esperanza de un eventual retorno. Ni tampoco tiene la densidad intelectual de un existencialismo a la Sartre. La aflicción posmoderna se siente más como una pesada losa negra que cargamos hacia ningún lugar. Es desesperanzada, dispersa e ilimitada, y en ese caso nihilista, psicoentrópica y sublime.

Ya hemos dicho que toda nostalgia implica una dolorosa añoranza del pasado, y por lo tanto un descredito del futuro. Una posibilidad recién expuesta fue que el *páthos* posmoderno se deba al anhelo de una naturaleza idealizada y virginal, antagónica a la metrópolis y sus creencias. Pero Jameson penetra en otras variantes. Por ejemplo, la arquitectura posmoderna pareciese recordar a sus ascendentes (llámese ahora “referentes”), por lo que “*canibaliza al azar y sin principios, pero con apetito, todos los estilos arquitectónicos del pasado, y los combina para producir conjuntos demasiado estimulantes*”. O el mismo cine, industria cultural mucho más extendida y masiva, que ha transformado en moda las “*películas nostálgicas*” (o lo que los franceses denominan “*la mode retro*”)⁴⁷⁷. Añadamos a su análisis la enorme cantidad de *remakes* literarios, cinematográficos, artísticos que inundan la oferta cultural hoy por hoy. Incluso, bajo este punto de vista, esta misma tesis es un refrito nostálgico de una categoría estética añeja. Pero quedémonos por ahora con el primer punto de Jameson.

Si bien hemos hecho una relación inicial entre el Romanticismo, el capitalismo, la nostalgia y lo sublime contemporáneo, no hemos inquirido todavía en cómo el entorno puede afectar el desarrollo de esto que Lyotard asume como una patología incurable. Al

⁴⁷⁷ Jameson, 1991, *Op. Cit.*, pp. 38-39.

parecer la arquitectura “demasiado estimulante” de las ciudades nos puede entregar una buena guía para entender el quid de lo que supone este problema.

Todo parece señalar que la ciudad contemporánea como hábitat hostil, cuya naturaleza se encuentra trastornada, es la que favorece la nostalgia sublime y la “*psicoentropía*”. En comparación a una localidad pequeña, en donde los hombres y las cosas podían tener una relación entre sí, en la ciudad el hombre habita sin ninguna relación con lo que lo rodea, repercutiendo en la vacuidad de la experiencia colectiva e individual. En la lógica constructiva de la megalópolis nada parece a escala humana, por lo tanto, la humanidad desaparece como objetivo; el hombre mismo es el “contenido ausente”, lo “impresentable”, siguiendo a Lyotard y buscando nuevas salidas a sus palabras.

Volviendo tras los pasos de Robert Smithson, es interesante constatar cómo en su obra recupera un “sentir” posmoderno dentro de la ciudad. En sus fotografías y dibujos nos muestra cómo la periferia y la naturaleza se ven absorbidas por el miasma arquitectónico-urbanístico. Su relato gráfico constata que a final de cuentas todo es ciudad, un cúmulo de artificios que absorben inclusive la propia presencia humana. Desde hace un tiempo se ha señalado que nuestro época admite dos alternativas posibles. Ambas involucran el “ánimo entrópico” como condicionantes. Así, o “*somos incapaces de imaginar el futuro*” (Jameson) o lo único que hay es “*la imaginación del desastre*” (Sontag). Robert Smithson se decanta por lo segundo.

Es interesante comprobar que Smithson es un claro ejemplo de la inmanencia romántica. Su estética posee el carácter sublime y nostálgico, heredado de la cultura europea y ahormado a su

cultura norteamericana. Esta nostalgia la dirige hacia varios focos durante su carrera, pero será en su *Tour por los Monumentos de Passaic* en donde se desanudarán algunas de las interrogantes que afectan a las sociedades posmodernas y que detonarán en su “afección psicoentrópica”. Las notas que realiza en este viaje y el registro fotográfico de alcantarillas gigantes vertiendo toxinas al río, maquinarias abandonadas, tuberías sobre una tierra estéril y puentes corroídos por el óxido, enseñan una mirada sincera y oscura de su entorno circundante, casi decimonónica, si releyésemos a Ticknor y su visita a Newcastle:

Cerca, en la ribera del río, había un cráter artificial que contenía una charca de agua pálida y cristalina, y del lado del cráter sobresalían seis tuberías grandes que vertían agua de la charca hacia el río...la gran tubería estaba conectada de un modo enigmático con la fuente infernal.⁴⁷⁸

Hay en ello una conexión también con el sentido de la ruina como nueva idea de interpretación del mundo moderno. Sabemos ya que el Romanticismo histórico, dentro de su situación evasiva del tiempo, consiguió en la ruina (o en el pasado, en nomenclatura temporal) catalizar la angustia y el cansancio del presente. El gusto romántico por lo irregular e imperfecto condujo a una nueva apreciación de lo derruido, pues, así como el neoclasicismo había intentado reinventar y reconstruir de forma fidedigna las formas clásicas, el hombre romántico apreciaba las ruinas precisamente por su carácter incompleto, por las huellas del tiempo y por el efecto de la naturaleza sobre su estructura, evocando nuevamente los edificios oscuros y lóbregos de la Edad Media. Ante la ruina, el *Ser* romántico se bifurca entre una fascinación por

⁴⁷⁸ Smithson, *Tour por Passaic*, en *Op. Cit.*, p. 71.

la capacidad del hombre de erigir monumentos a un nivel colosal y a la vez intimista (pensemos, por ejemplo, en algunos edificios románicos), y también lo hace por la senda de una angustiosa pero agradable sensación de nimiedad frente a la potencialidad destructiva de la naturaleza y el tiempo. Pero en Smithson, esto adquiere nuevos matices que lo diferencian de la ruina romántica en un aspecto esencial. En palabras de Smithson: “...esto es lo contrario de la ruina romántica, porque los edificios no caen en ruinas después de haber sido construidos, sino que crecen hasta la ruina conforme son erigidos.”⁴⁷⁹ Aquí se desvela también la latencia de la entropía como factor determinante de las estructuras materiales y psicológicas de nuestro momento.

Además, como puede verse, el sentido del *páthos* Smithsoniano sobrelleva un aspecto temporal que es esclarecedor. Si la nostalgia romántica dirige sus sombras fundamentalmente hacia un pasado mejor, pre-industrial, Smithson apunta hacia el porvenir. La nostalgia de Smithson es una nostalgia del futuro, no del pasado, y su irrepresentabilidad se corresponde con el carácter meramente especulativo (ficcional) que este elemento temporal posee. En esta circunstancia se revoca el lapsus cronológico que permite el progresivo deterioro de las estructuras y las cosas, ya que los “nuevos monumentos” carecen de un referente histórico relevante. En la arquitectura entrópica, la estructura es siempre ruina, no evoluciona. Por lo tanto, en Smithson la ruina no es algo que se construye paulatinamente, al contrario, es el destino connatural, forzado y augurado por el modelo de desarrollo reinante. Dicho de otra forma, las “ciudades como ruinas”, y el estado psicológico que de allí emana, responden de este modo a una exacerbación morbosa de las súper estructuras y la megalomanía de la dominación capitalista

⁴⁷⁹ *Ibíd.*, p. 71.

que instrumentaliza el desarrollo sobre expectativas frágiles que se derruyen en la misma medida en que se edifican.

En este esquema observamos pues, con relativo asombro, que en las sociedades neoliberales la disconformidad ante las expectativas será siempre ilimitada, por ende sublime, siendo ese su motor. El neoliberalismo infunde constantemente nuevos anhelos y metas que tumban los límites de una lógica lejana en el tiempo, acostumbrada a vislumbrar lo infinito en un plano metafísico (la muerte, la divinidad, el alma) para enfrentarse ahora a una sublimidad que se aferra a la acumulación material para consolidar un ideario sujeto al acaparamiento infinito como único leitmotiv. Ante la frustración de lo infinito, la repercusión más inmediata se visibiliza en una suerte de deterioro emocional disfrazado de falsa alegría, de luces, televisión, rascacielos, moda...

En una línea afín, Lyotard cree que lo sublime está presente en la economía capitalista en el sentido que es una economía ajustada a una idea preponderante: *“la riqueza o el poder infinitos”*⁴⁸⁰. Si esto es así, es el argumento capitalista y su sublimidad soterrada la que premeditadamente ha permitido la proliferación de la *“psicoentropía”* y la que ha servido a la instauración objetiva de un modelo de estructuras puramente materiales tendientes a alcanzar la infinitud. Lo patológico germina ante la evanescencia de un vasto mundo material que discursivamente ofrece “el todo sin límites”, pero que se regocija cruelmente ante la imposibilidad de sobrepasar sus bordes, manteniendo una tensión que reclama una y otra vez redefinir el valor del límite como el principal regulador de la estabilidad del hombre y su entorno.

La congregación de estos factores tiene su clímax en la

⁴⁸⁰ Lyotard, 1998, *Op. Cit.*, p. 109.

megaciudad y en su fracaso invariable, descubierto en la proliferación irracional de los “nuevos monumentos” y la entropía. Es ante la imposibilidad de lograr una completa aprehensión de estos nuevos preceptos, de naufragar en la búsqueda de lo indeterminado, de hallarse inmerso entre las ruinas, de habitar y convivir con ellas, que se impone la nostalgia y la “*psicoentropía*” como el estado anímico prevaleciente en el hombre de hoy.

III.V “METARREALIDAD SUBLIME” Y ROMANTICISMO TECNOLÓGICO

*Se diría que ha tenido lugar
una explosión sobre todo el planeta.
Una luz cruda arrebatada de la sombra
hasta el mínimo resquicio.*

Ernst Jünger

Edmund Burke, en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* presenta una relación que pareciese ajustarse apropiadamente a las nuevas derivaciones que ha tenido lo sublime bajo el sistema actual de orden de las cosas. Cuando en la sección novena de la segunda parte del texto, nos habla del infinito, alimento alegórico, literal y material de lo sublime, realiza una diferenciación que por vana que parezca tras una primera lectura, ofrece un dato que refuerza el rumbo actual del concepto aquí estudiado. Sin querer Burke filtra una nueva representación posible de aplicar a doscientos

cincuenta años desde la escritura del libro: “lo infinito artificial”.⁴⁸¹

Según el político y filósofo dublinés, esta artificialidad se constituía en base a la sucesión y uniformidad de las partes. Justamente, la sucesión de las partes continuadas en determinada dirección es requisito para impregnar en la imaginación “*una idea de que pasan más allá de sus límites actuales*”⁴⁸². En cuanto a la uniformidad, es requisito porque si se producen constantes cambios formales la imaginación encuentra un nuevo obstáculo que obliga a una reestructuración que corta el efecto de infinidad:

Cada alteración nos presenta la terminación de una idea y el principio de otra; por la cual se hace imposible continuar aquella progresión no interrumpida, que es lo único que puede imprimir en objetos limitados el carácter de infinidad.⁴⁸³

Esta disposición burkeana resultaría eficaz para entender la propensión a la ilimitación en las ciudades modernas. Su infinito artificial se produce tras la sucesión de edificio tras edificio. La uniformidad de las partes se constituye por la homogeneidad arquitectónica que limita sus formas al cubo y el rectángulo. Así se arma el Nueva York de Hine y todas las postales metropolitanas de occidente.

Pero esta resolución de Burke no explica, por razones atinentes al momento de su escritura, el componente inmaterial que conforma el grueso de la sublimidad en el mundo moderno. No expone por ejemplo, la latente virtualidad de las divisas sugerida por la tradición marxista, el espejismo de la economía monetaria o, tema

⁴⁸¹ Burke, *Op. Cit.*, p. 136.

⁴⁸² *Ibidem.*

⁴⁸³ *Ibidem.*

de este capítulo, la emergencia de un mundo virtual entrelazado al real.



Santiago de Chile. Foto Pablo Valenzuela. Fundación *Imagen de Chile*.

Hasta hace no mucho las esferas del desenvolvimiento humano se restringían a dos nódulos reducidos genéricamente a naturaleza y ciudad. A esto se ha sumado un nuevo escenario social sostenido en las nuevas tecnologías de la información y las telecomunicaciones (NTIT)⁴⁸⁴, que difiere profundamente de los dos primeros principalmente por estar todavía en un status de definición y por su substancia artificial. Concretamente tiene, o tenía al tiempo de desarrollo de esta hipótesis, ocho sustentáculos de uso cotidiano, manipulados a distancia y en red por gran parte de la población mundial: el teléfono, la televisión, el dinero electrónico, las redes telemáticas, las tecnologías multimedia, los videojuegos, la realidad virtual y los satélites de telecomunicaciones⁴⁸⁵. Es este el llamado “tercer entorno”.⁴⁸⁶

Sabemos ahora que lo sublime históricamente ha actuado en el primer medio, orbitando alrededor de la naturaleza, el paisaje y sus conceptos: “*el cuerpo humano, el clan, la familia, la tribu, las*

⁴⁸⁴ Aunque más usual es el acrónimo TICs (Tecnologías de la información y la comunicación).

⁴⁸⁵ Añadiría una novena, sumamente poderosa: las redes sociales.

⁴⁸⁶ Javier Echeverría, “*Cuerpo electrónico e identidad*” en *Arte, cuerpo, tecnología* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003), p. 15.

costumbres, los ritos, las técnicas de producción, la lengua, la propiedad...serían algunas de las formas humanas y sociales características del primer entorno."⁴⁸⁷ Desde luego, el segundo entorno es también sumamente sencillo de deducir, pues de alguna manera ya lo hemos revisado en esta investigación. Este funciona en el ámbito mutuo de la ciudad y el pueblo. Se ejecuta en un entorno social y cultural:

Los espacios urbanos han desarrollado diversas formas sociales constitutivas de las maneras del segundo entorno: el vestido, el mercado, el taller, le empresa, la industria, la ciudad, el estado, la nación, el poder, la iglesia, la economía...y donde la sociedad industrial sería su forma más desarrollada.⁴⁸⁸

El levantamiento de este tercer entorno tiene raíces que se asoman recientemente en el tiempo. En el siglo XX, previo al derrumbe del bloque soviético, aparecen los primeros indicadores de la emergencia suprema de un nuevo canon de expansión. Este nuevo mundo se habría originado en la coincidencia histórica de tres procesos independientes sucedidos entre finales de los años sesenta y mediados de los setenta, a saber: la revolución de la tecnología de la información, la crisis económica tanto del estatismo como del capitalismo y sus reestructuraciones subsiguientes y el florecimiento de movimientos sociales y culturales como el antiautoritarismo, la defensa de los *human rights*, el feminismo y el ecologismo⁴⁸⁹. Según Manuel Castells, la

⁴⁸⁷ *Ibíd.*, p. 28.

⁴⁸⁸ *Ibíd.*, p. 42.

⁴⁸⁹ Vale aclarar que el antiautoritarismo se emparento muy usualmente con el antimperialismo tras la guerra de Vietnam. El feminismo tiene su historia propia y paralela, pero el empoderamiento femenino tras la Segunda guerra mundial ayudó bastante a su florecimiento. Los *human rights* tienen su estímulo con las

interacción de estos procesos y sus reacciones crearon una nueva estructura social dominante: “*la sociedad red*”, una nueva economía: “*la informacional global*”, y una nueva cultura: “*la cultura de la virtualidad real*”.⁴⁹⁰

Podemos ver, no dudemos de ello, que una primera fase de la expansión de este tercer entorno es tangible y puntual, activada por la exploración espacial que sobrepasa un primer límite de lo auténticamente humano, alcanzando lo que solamente había hecho la vista, los sueños y la poesía. A esa fase pertenecen las travesías de Yuri Gagarin, la perra Laika y el programa Apolo. Esta fase es explícitamente científica, enfocada en desplazar el límite en base a cálculos de distancia, resistencia de equipos, capacidad de propulsión, etc. Apreciado desde la distancia del tiempo podemos ver que toda esa estética espacial no deja de poseer cierta inocencia utópica, ubicando en el cielo el futuro de una humanidad absuelta de sus pecados terrestres.

Luego, tras la conquista de ese límite que parecía infranqueable, la fase natural de desarrollo de esta expansión científico-militar volvió a focalizarse en la Tierra y en las crisis políticas de la época (fase distópica), condensando los avances tecnológicos en el perfeccionamiento de un entramado de puntos de conexión sin autoridad central “*diseñada desde el principio para operar incluso hecha pedazos*”⁴⁹¹. En los albores de estos experimentos se

dictaduras latinoamericanas y el ecologismo fue avivado por varios eventos que durante décadas socavaron el hábitat. Por ejemplo, las fugas radioactivas de las pruebas nucleares en el atolón Bikini y que afectaron a casi todos los tripulantes del buque pesquero Daigo Fukuryu Maru, en 1954, o el vertido en una excavación petrolífera en el Canal de Santa Bárbara, California, en 1969. Otros hechos importantes fueron la protesta de Barry Commoner contra los ensayos nucleares, el libro *Silent Spring* de Rachel Carson, así como *The Population Bomb* de Paul R. Ehrlich.

⁴⁹⁰ Manuel Castells, *La era de la información: economía, sociedad y cultura* (Madrid: Alianza, 1998), p. 88.

⁴⁹¹ Cf. Carlos Gradin (ed.), *Internet, hackers y software libre* (Buenos Aires: Fantasma., 2004), p. 27.

encuentra la ARPANET (Advanced Research Projects Agency Network).

El miedo a perder las comunicaciones en medio de los ataques nucleares fue el propósito estratégico que consagró a estas investigaciones. En medio de un desastroso *fata morgana*, de las imágenes de un Estados Unidos posnuclear desolado, entrópico, aparecerían en el MIT (Massachusetts Institute of Technology), la UCLA (University of California) y el RAND (Research and Development) los primeros bocetos de esta red. Poco tiempo después todo daría paso a la *World Wide Web*, la “Red de redes”.

Esta segunda fase, desde su estreno, se yuxtapone a la pugna material de la primera. Los objetivos eran lograr mayor velocidad y mejorar las máquinas que soportarían toda la información. Una vez superado los inconvenientes iniciales todo comienza a desenvolverse en derredor de una serie de significaciones que se alejan del discurso tecnológico, científico y militar para penetrar en el foco de lo cotidiano.

Desde luego que el primer adjetivo que esgrimiremos para describir este mundo virtual surgido desde esta lucha de potencias e ideologías es el de “lo sublime”. Aclaro que este uso podría parecer antojadizo. Sin embargo, quisiera presentar las razones elementales por las cuales podemos asignarle esa categoría. La primera de ellas nos la entrega la procedencia lingüística de la “virtualidad”: “*La palabra virtual procede del latín medieval virtualis, que a su vez deriva de virtus: fuerza, potencia*”⁴⁹². Es decir, literalmente “lo virtual” es un nuevo aspecto, esta vez conceptual y metamorfoseado, de lo “sublime

⁴⁹² Pierre Lévy, *¿Qué es lo virtual?* (Barcelona: Paidós, 1999), p. 10.

dinámico” kantiano⁴⁹³. Mientras que, por el otro vértice, lo virtual significa la colonización de lo infinito, lo *die Formlosigkeit*. Lo sublime matemático goza aquí de un último bastión para construir su nueva metafísica en torno a *bytes*, ceros y unos. Justamente, y como muestra, la anécdota de la historia señala que al finalizar el año 1969 esta pequeña red tenía nada más que cuatro puntos de conexión⁴⁹⁴. Actualmente no hay cifras exactas, siendo el número de sitios web y puntos de conexión un aspecto indeterminable. Inclusive si intentásemos proyectar la forma de este espacio resultaría un acto infructuoso, pues no la tiene. Lo *das Unform*, ergo, lo sublime, es irrepresentable más allá del mero concepto; como cuando dibujamos el mar o fotografiamos el cielo y sólo aprehendemos un fragmento. Uno de los ideogramas recurrentes para representar el espacio virtual es el del rizoma. Como modelo de pensamiento artificial con aspiraciones de organicidad, el tercer entorno es absolutamente afín a esta idea. Cumple, de hecho, con al menos tres de sus precisiones, comenzando por el principio de conexión y heterogeneidad: “*cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo*”. Principio de multiplicidad: “*sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo*” y principio de ruptura asignificante: “*Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras*.”⁴⁹⁵

Por otro lado, todo parece indicar que ha sido más fácil explicar y

⁴⁹³ Sumemos a esto que por definición “*lo sublime no es en modo alguno un objeto: al contrario, lo sublime es inobjetable*”. Oyarzún, *Op. Cit.*, p. 17. Es decir, siempre lo sublime fue virtual.

⁴⁹⁴ Gradin, *Op. Cit.*, p. 18.

⁴⁹⁵ Gilles Deleuze, y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2002), pp. 13-15.

comprender ahora que la web y su virtualidad ya no tiene ni principio ni fin, que es el *alfa* y la *omega*, y que es un medio que se sobrepasa a sí mismo a pesar de su compleja fragilidad, que la similar condición divina ser explicada a los hombres por dos milenios. En ese sentido la estrategia comunicativa de la publicidad y los medios masivos ha sido considerablemente más efectiva que la industria sacra y la catequesis cristiana.

Como hemos dicho, este espacio sin límites no tiene representación gráfica efectiva porque literalmente no existe como materia, su infinitud es artificial. Esto, no obstante, no quiere decir en ningún caso que no exista, haciéndose necesario omitir la convicción de que la realidad es tal sólo en cuanto es una realización material y una presencia tangible. La suspicacia platónica sobre la fiabilidad de los sentidos es en este nuevo medio cada vez más fuerte. Por lo tanto, todos los términos utilizados para referirse a él son simbólicos y aluden a su existencia en ese plano especulativo. Sus distintas nomenclaturas son un reflejo de esta particularidad. Así pues, el mundo virtual suele presentarse con los nombres de “ciberespacio”⁴⁹⁶, “metaverso”⁴⁹⁷, “matrix”⁴⁹⁸, o más reciente “aldea global”.⁴⁹⁹

Pese a que el mundo virtual no puede responder a una estética de la forma, ya que carece de ella, en los años setenta y ochenta fructificaron los esfuerzos por habitarlo de alguna manera menos abstracta. En el fondo, se repitieron los intentos decimonónicos de

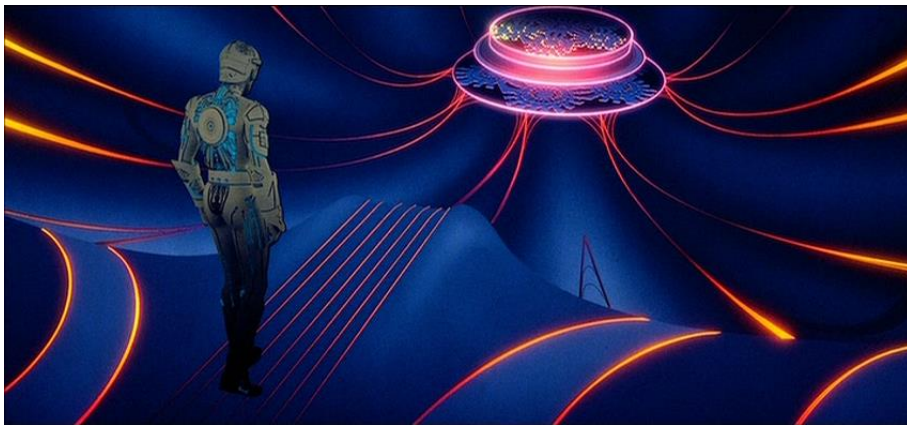
⁴⁹⁶ También se utiliza “ciberinfinito”. El término fue popularizado por la novela de William Gibson *Neuromante*, publicada en 1984.

⁴⁹⁷ Esta es una de las denominaciones más nuevas, y tiene su punto de origen en la novela *Snow Crash* publicada en 1992 por Neal Stephenson.

⁴⁹⁸ Este es el nombre más místico, poético y antiguo. La *matrix* es la madre, la matriz. Cf. Virgilio Tortosa, *Escrituras digitales: Tecnologías de la creación en la era virtual* (Alicante: Universidad de Alicante, 2008), p. 175.

⁴⁹⁹ El término se le endosa a Marshall McLuhan. El concepto aparece varias veces en sus libros *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962) y *Understanding Media* (1964). En 1968 McLuhan lo utilizó en el título de su libro *Guerra y paz en la Aldea Global*.

representar lo sublime a través del paisaje y la naturaleza. En el imaginario colectivo han quedado almacenadas las imágenes que lo acercaban a un laberinto negro en donde todos sus bordes eran de neón verde o azul refulgente, forzando y extremando la necesidad de ponerle márgenes y límites a lo impalpable. Era un oscuro cosmos paralelo, en donde no podía penetrar la diáfana luz de Apolo y en el cual la única manera de destacarnos era con líneas reflectantes, trajes de cuero y látex, como lo desarrollaría la estética *cyberpunk* y el *cyberunderground*, exagerando por cierto las descripciones.



Steven Lisberger. *Tron*. Serie de televisión y película. 1982

El cambio de las últimas décadas ha transitado hacia romper este oscurantismo. El fenómeno va de la mano con la masificación de los dispositivos que permiten conectarnos a este metaverso. Como el potencial cliente ya no es el *hacker* escondido en el sótano de alguna facultad universitaria en Estados Unidos, sino que niños, jóvenes, adultos y ancianos comunes y silvestres; la publicidad, atendiendo los requisitos del mercado, ha optado por purificar la estética de una primera realidad virtual. Todas las marcas tecnológicas ahora suelen recurrir a la palidez luminosa del azul, blanco, plata y celeste de los altares cristianos, suavizando incluso los bordes agudos y punzantes que abundaban en la estética *cyber* y la ficción de hace pocas

décadas.

De este modo, el último tiempo es común oír hablar de la “nube” (*Cloud computing*), un espacio invisible de almacenamiento de datos virtuales alojados en “lo más alto”, en el *Hypsos*. Esto ha generado una mística particular. Tal y como en la mitología judeo-cristiana tenemos un cielo y un infierno, aquí se replicará esta dualidad. La “nube” blanca y pulcra nos asoma a lo primero; es el espacio de lo legal y sacramentado, de las comunicaciones sociales, de la transparencia corporativa. La manzana de Adán ha sido redimida de su milenaria negatividad. Su estética es agradable a los sentidos, honesta heredera del legado tomista: *Pulchra enim dicitur quae visa placent*⁵⁰⁰. Steve Jobs es su cardenal. Su función es resguardar el legado de Santo Tomás y mantener viva la trinidad de condiciones de la belleza: “*Integridad y perfección*”, “*Debida proporción o armonía*” y, la más importante y notoria “*Luminosidad y claridad*”.⁵⁰¹



Inicio de sesión en iCloud. Apple Inc. Steve Jobs y Steve Wozniak.

Mientras tanto la *Deep web*, *Hidden Web* o *Dark web* es la depositaria de lo residual en esta realidad paralela. Sin inventores, anónima. Para ingresar hay que ser un iniciado y seguir una

⁵⁰⁰ “*La belleza es aquello que agrada a la vista*”. Santo Tomás de Aquino. *Summa Theologica*, I, q. 5, art. 4 cit. en Beardsley & Hospers, *Op. Cit.*, p. 39.

⁵⁰¹ *Ibíd.*, p. 40.

liturgia descrita en manuales distribuidos de manera incógnita, bajo ninguna autoría demostrable⁵⁰². Lo primero, es descargar el navegador “Tor”, luego esconder nuestra identidad virtual (IP) con *Orweb* para finalmente configurar el *Firewall*. Con esa misa negra, y procurando esquivar al cervero (FBI), recién podemos entrar a ese Hades virtual para encontrar desde tráfico de órganos, contratar sicarios, comprar armas, drogas, visualizar zoofilia, gore, pedofilia, etc.⁵⁰³

Como novedosa religión que pone en práctica absolutamente todos los atributos de lo divino: “ubicuidad, instantaneidad y la inmediatez; la visión total y el poder total”⁵⁰⁴, sería más conveniente hablar de “evangelización digital” más que de alfabetización digital.

Paul Virilio admite que en esta “aldea global” las tecnologías hacen sucumbir el tiempo y las distancias que antes limitaban la coexistencia y las comunicaciones. La prefiguración de este estado crítico fue dada por la industrialización y los diferentes medios de transporte, especialmente el ferrocarril. Pero esto ya ha sido superado hace bastante tiempo. Primero fueron los jets y los súper trenes como el AVE, por ejemplo, que, como paso intermedio, comprimieron las distancias pero redujeron al mínimo la percepción del paisaje, disolviéndolo en manchas que la retina humana no alcanza a detener⁵⁰⁵. Y ahora, a través de la telepresencia, se ha hecho viable cubrir distancias irreales en donde el paisaje definitivamente ya no existe. Esto perturba el

⁵⁰² Es inevitable no pensar en el carácter anónimo de Pseudo-Longino.

⁵⁰³ “Silk Road” era el sitio de la *Deep web* más “conocido” para vender y comprar drogas, armas, servicios de *hackeo*, pasaportes, falsificaciones y más asuntos ilegales. Su creador, “Dread Pirate Roberts” (Ross Ulbricht de 19 años) fue detenido en Octubre de 2013 en una Biblioteca pública en San Francisco mientras manipulaba su computador personal.

⁵⁰⁴ Paul Virilio, *El ciber mundo, la política de lo peor* (Madrid: Cátedra, 1997), p. 19.

⁵⁰⁵ Lo más parecido a vivir en carne propia un cuadro de William Turner.

mapping-mental, el viejo *imago mundi*. Lo paradójico de esto es que el mundo sensible tiende a comprimirse más que a ampliarse, y nos confinamos en él: “*Cuanto más rápido llego al extremo del mundo, más rápido vuelvo y más se reduce mi mapa mental a la nada*”⁵⁰⁶. En el terreno virtual el adoquinado del *Dasein* heideggeriano se agrieta de cuajo y *la casa del Ser* pierde sus muros, puertas y ventanas. El mundo se convierte entonces en una gran “domótica”⁵⁰⁷ sin parámetros de referencia. El cuerpo humano ya no será nunca más la medida primordial, como lo fue alguna vez para el canon griego o el “modulor” de Le Corbusier en el movimiento moderno.

Incluso hoy, más que una aldea, cuya imagen arquetípica es la de un pequeño claro en medio de la selva o el bosque comunicado con otros mediante peligrosos senderos, propone Virilio sería una “metaciudad” desterritorializada “*cuyo centro está en cualquier parte y su circunferencia en ninguna*”⁵⁰⁸ y cuya urbanización son las telecomunicaciones. A este mismo espacio también le podríamos llamar “Telepolis” (Echeverría)...o “metarrealidad sublime”. Esta última asignación se justifica en la suspensión de las fronteras físicas y la deslocalización, pero también en su aterradora informidad: “*la globalización se muestra cercana a lo monstruoso, a lo inconmensurable y que el mundo no tiene más ‘afuera’... No hay afuera*”⁵⁰⁹, descripción que encaja también para cualquier metrópolis del mundo real.

Aunque, si somos más exhaustivos, debemos coincidir con Virilio en que “*cuando se elimina una frontera se pone en otra parte.*

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁰⁷ Vivienda automatizada, con tecnología integrada en su seguridad, gestión energética, bienestar y comunicaciones.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁵⁰⁹ Toni Negri, “*El arte y la cultura en la época del imperio y en el tiempo de las multitudes*” en *Caosmosis*. Último acceso: 10 de Diciembre de 2015. <http://caosmosis.acracia.net/?p=660>.

Cuando se dice 'ya no hay frontera', quiere decir que se ha enmascarado la nueva frontera"⁵¹⁰. Esta frontera existe ahora posiblemente en códigos binarios, en la matrix tras la luz cegadora de la ventana (*Windows*), en direcciones IP (*Internet protocol*) que localizan cada aparato de internación. En cualquier caso, estos límites son siempre adulterables y falibles.

A propósito de la ciudad entrópica y sublime abordada en otro capítulo, este espacio de la metaurbanidad es intrínsecamente infinito y, supuestamente, libre, en donde si accedemos apropiadamente podemos navegar sin problemas por las supercarreteras de la información. La aduana de acceso es nuestro propio laptop, *password* y *username*. Paul Virilio atribuye a la velocidad de esta navegación el verdadero poder contemporáneo. Esto opera de la misma manera en que en la Antigüedad la velocidad otorgaba la auténtica autoridad, tal y como reza en la constitución ateniense: "*Los que gobiernan los navíos deben gobernar la ciudad.*"⁵¹¹ Es decir, el poder actual es de los cibernéticos.⁵¹²

En esta "metarrealidad sublime" se perturban los dispositivos físicos que soportaban los antiguos nodos de *phýsis* y *polis*. La religión ya hemos visto que se engalana con nuevos ritos. Pero el cuerpo, las identidades, el arte, la economía y la política necesitan guarecerse también bajo nuevas enunciaciones.

Quizás el elemento que primero se vio trastocado fue el organismo individual y la identidad que con él solemos arrastrar.

⁵¹⁰ Virilio, *Op. Cit.*, pp. 74-75.

⁵¹¹ *Ibíd.*, p. 19.

⁵¹² κυβερνητική (*kybernētikē*) es la palabra griega utilizada para describir el dominio o manejo del timón de un navío como un trirreme. Aprovecho aquí de informar que la palabra "tecnología" tiene también una maravillosa vinculación con "cibernética", pues significa literalmente *Tekno* / instrumento, *logia* / disciplina y poder.

Las pautas de medida, equilibrio y proporción que guiaron los patrones de belleza corporal en la tradición artística y cultural occidental quedan casi obsoletos en la “sublime virtualidad”. En ella cada usuario puede inventar su propia fisonomía, presentarse al resto mediante imágenes adulteradas, recortadas desde el mejor ángulo o, derechamente, tomar la imagen de otro humano, ser o cosa como un avatar que lo identificará en este espacio⁵¹³. La belleza como concepto físico disipa su sentido inicial ante un bucle de posibilidades de manipulación y resignificación. La identidad y el cuerpo al ser indefinidos, puesto que esto implicaría imperiosamente una comprobación efectiva y empírica imposible de realizar en la virtualidad, adquieren las propiedades de la sublimidad.

La naturaleza y el cuerpo como objetos sensoriales se entregan a la seducción de las nuevas tecnologías. El humanismo tecnológico da fiel cuenta de ello. Como nueva tipología, y al alero de las teorías existentes, este debiese ser entendido como un humanismo que actúa en el límite de la cibernética (*kibernetes*) y la expansión amenazante de una naturaleza artificial, y que se arriesga a desdibujar inclusive el propio concepto de “lo humano” o “lo natural”.

En el arte desarrollado en este nuevo medio se perciben las implicancias de este humanismo liminal. Ya que es un arte liberado del trazo y la línea contorneante del dibujo, la pintura o la escultura, sus campos de acción se encuentran en el universo numérico de la web, en el pixel, en los laboratorios científicos o en la ciberpolítica. Este arte se hace cargo de un sinfín de fenómenos, pero uno que llama la atención es su actuar en la

⁵¹³ Avatar es el nombre de la imagen y personalidad que utilizamos en algunos entornos virtuales. Curiosamente, en el hinduismo, un avatar es la encarnación terrestre Visnú.

nueva naturaleza -tecnonaturaleza bajo estas condiciones- la cual deja de ser un elemento de devota contemplación y se convierte en campo de pruebas. La virtualización de los cuerpos y la naturaleza los termina desacralizando. Hemos respondido acaso con demasiada vehemencia a la incertidumbre de Nietzsche aquella vez que decía: *¿Cuándo dejaremos de estar obcecados por todas esas sombras de Dios? ¿Cuándo habremos ‘desdivinizado’ completamente a la naturaleza?*⁵¹⁴ El absurdo de todo esto es que la desacralización es la única y más relevante condición para que lo sublime persista y se adhiera a ella: *“la naturaleza no suscita lo sublime más que a condición de desnaturalizarse.”*⁵¹⁵

Desde mediados de los años 80` el material orgánico se convierte en herramienta del arte. Insectos, plantas, animales, piel humana se conjugan en una nueva dialéctica que involucra la ciencia y las nuevas tecnologías. En términos alegóricos, esto representa la última atadura al mundo orgánico.

Mediante el empleo de tubos de ensayo, microscopios y computadoras se crean, por ejemplo, obras que modifican el núcleo central de todo ser vivo: el ADN. Esto genera un gran impacto en el desarrollo de la actividad artística convencional. Conjuntamente, se amplía a niveles insospechados la capacidad humana para ejercer un control indiscriminado sobre la vida, haciendo cada vez más impreciso proyectar un límite entre lo real y lo artificial. Absolutamente todo nuestro entorno es potencialmente manipulable, si no es a nivel superficial, lo es a nivel molecular. Desde nuestros alimentos transgénicos hasta nuestros propios cuerpos, incluyendo las vacunas, los *piercings*, las tinturas para el cabello, etc. son parte de esta vorágine de

⁵¹⁴ Nietzsche F., *La gaya ciencia* (Madrid: Akal, 1998), p. 149.

⁵¹⁵ Lyotard, 1996, *Op. Cit.*, p. 164.

compulsiva adulteración.

El *Bioarte*, calificativo legitimado por Jens Hauser, surge justamente como una nueva plasmación de los delirios capitalistas y los avances tecnocientíficos, utilizando la vida y la naturaleza como nuevo medio de comunicación, en un ejercicio en donde los tubos de ensayo y los laboratorios suplantán en muchas ocasiones al taller y todas las herramientas habituales del arte.

Con el paso de los años este ha adquirido nuevas modalidades, buscando siempre comprobar un estado histórico, social y político de una humanidad hiperdependiente del uso de las tecnologías para la construcción de realidades y nuevos entornos digitales. La teoría y *praxis* actual del *Bioarte* involucra el trabajo de células y cultivos de tejidos, la neurofisiología, la biorrobótica, la bioinformática, la transgénesis, la síntesis de secuencias de ADN producidas artificialmente, xenotrasplantes, homoinjertos, autoexperimentación biotecnológica y médica, entre otros. Esto generó obviamente un impacto real en el desarrollo del quehacer artístico, a la misma vez que provocó inevitables cuestionamientos sobre los límites éticos en los que transitaban los artistas y sus obras.

Hauser, intentando establecer un origen de esta relativamente nueva práctica artística y el marco que la regula, sitúa como los principales factores de su emergencia la construcción de una consciencia genética fetichista impulsada por grupos tecnológicos e industriales en la década del 90 y, en segundo lugar, el surgimiento del Proyecto del Genoma Humano. Según el mismo explica:

El *Bioarte* ha tenido cierta similitud con el

creciente y dinámico camino que ha seguido el despliegue genético, lanzado por grupos tecnindustriales, que tuvo su auge en la década de 1990 y que, en vísperas de su momento culminante, junto con la histeria mediática que rodea el Proyecto del Genoma Humano, ha ido remitiendo lentamente en los últimos años. El *Bioarte* no se ha desplegado ni desarrollado de acuerdo con los códigos prescritos de un manifiesto post-vanguardista determinado; en lugar de esto ha sido sometido a un proceso de evolución social y a las influencias estéticas de su entorno.⁵¹⁶

La dificultad de establecer una definición más constreñida de lo que es el *Bioarte* se debe a la propia composición híbrida del término (un “monstruo etimológico” le llama Hauser). A pesar de esto, vale tener en cuenta otros elementos que propiciaron su aparición incluso más allá de este “despliegue genético” de los años 90. Si nos acercamos un poco más, podemos descubrir que esta nueva categoría estética vendría evidentemente potenciada por el ascenso de la biología al estatus de ciencia física y el consecuente uso de terminologías biológicas en la construcción de las metáforas que conforman el espacio visual de nuestra realidad liminal. A esto habría que añadir que las biotecnologías se han transformado en una de las disciplinas de mayor avance científico con aplicaciones que van desde la genética a la bioseguridad.

En este tenor se sitúa la obra de Eduardo Kac, un *neo* Caspar

⁵¹⁶ Jens Hauser, 2007. “*Bios, Techne, Logos: una carrera artística oportuna*” UNAM. Revista digital universitaria 8. Último acceso: 18 de Diciembre de 2015 <http://www.revista.unam.mx/vol.8/num1/art02/int02.htm>

David Friedrich de la naturaleza desacralizada y sublime⁵¹⁷, cuya manipulación genética de una coneja llamada *Alba* realizada el año 2000, sugiere un punto de inflexión en las prácticas artísticas de este tipo. Kac indica que con *GFP Bunny*, se ha fundado una nueva disciplina artística denominada por él mismo como “arte transgénico”.⁵¹⁸

El mito de la obra como organismo vivo aparece ante nuestros ojos al observar trabajos como *GFP Bunny* o como *Génesis*, otra obra del autor, cuyos canales de funcionamiento están ajustados en la interfaz de lo orgánico y lo artificial. *Génesis* por ejemplo, es una obra de arte transgénico interactiva que explora la intrincada relación entre la biología, los sistemas de creencias, la tecnología de la información, la interacción dialógica, la ética e Internet. Para esta obra, Kac ideó un sistema semi biológico mediante la creación de un gen sintético que fue diseñado por él mismo introduciendo un pasaje del libro bíblico del *Génesis*⁵¹⁹ en código Morse para convertirlo posteriormente en pares bases de ADN de acuerdo con un principio de conversión especialmente desarrollado para este trabajo. Este gen sintético fue introducido

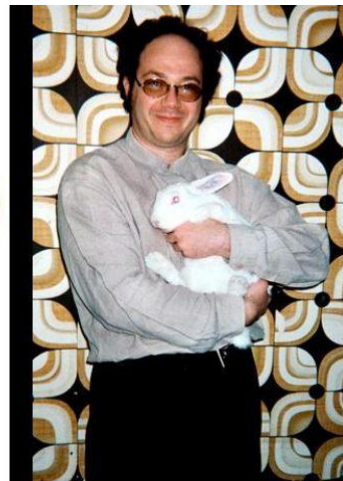
⁵¹⁷ Y en esta relación del arte con la naturaleza hay, todavía, posiciones que difieren en lo ontológico y un extenso “paño por cortar” que se excede de los límites de esta investigación. Sixto Castro ofrece un artículo de absorbente interés y que plantea una pregunta que copa de lleno, en tanto duda existencial, nuestra relación con la naturaleza y el rol que el arte desempeña. El argumento del artículo circula en derredor de Malcom Budd y el “modo correcto” de experimentar la naturaleza, sosteniendo que es “como naturaleza” y no como arte. Sixto Castro, “¿Qué significa apreciar la naturaleza como naturaleza?” *Revista de Filosofía* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015), pp. 127-141.

⁵¹⁸ Cf. José Luis de Vicente, “Eduardo Kac, artista electrónico. El creador de seres imposibles”, *El mundo*. El acontecimiento se da en el festival *Ars Electrónica*, en Linz, Austria. Aprovecho además de comentar que además de este tipo de obras transgénicas, Kac ha construido un *corpus* visual en donde aparecen trabajos de arte telemático y telepresencia en Internet, en los cuales se incluyen procesos biológicos asociados a sistemas de telecomunicaciones basados en el ordenador. Algunas obras en esta área son: *Ornitorrinco in Edén* (1994) o *Rara Avis* (1996).

⁵¹⁹ “Y los bendijo Dios y les dijo: sed fecundos y multiplicaos, y llenad la tierra y sojuzgadla; ejerced dominio sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre todo ser viviente que se mueve sobre la tierra”

luego en bacterias de *escherichia coli*. Las bacterias con el gen “Génesis” presentaban una fluorescencia turquesa al exponerse a la radiación ultravioleta. A medida que las bacterias iban interactuando unas con otras se sucedía un proceso de transferencia que producía distintas alteraciones cromáticas. Los participantes de la muestra podían participar de estas mutaciones activando la luz ultravioleta que acelera el proceso.

Pero sin duda que su obra con más reverberación fue *GFP Bunny*, la cual consistió en la manipulación genética de una coneja blanca injertándole el gen GFP (*green fluorescent protein*) extraído de una medusa. El proyecto original se concibió en tres fases. La primera era la implantación del gen fluorescente en el embrión del conejo, la segunda consistió en anunciar el nacimiento de *Alba* y generar una discusión en torno a las circunstancias de su creación, mientras que la tercera, involucraba el aspecto social, donde la coneja sería criada como un animal doméstico dentro del seno de la familia de este artista.



Eduardo Kac. *GFP Bunny*. 1999-2000.

Esta obra fue realizada en dependencias del Instituto Nacional de Investigación Agronómica de Francia (INRA) en colaboración con un grupo de científicos, y entre sus particularidades, contaba con

la necesidad imperiosa de ser alimentada cada cierto tiempo y de tornarse verde según determinadas condiciones lumínicas (luz azul con un nivel máximo de 488 nanómetros). Como resultado de esta acción, esta coneja, llamada *Alba*, pasó de ser un común lagomorfo que come semillas, hierbas y vegetales, a una obra digna de exponer en cualquiera de los centros gravitantes del arte mundial.

En la virtualización de nuestros procesos vitales, en esta “metarrealidad sublime”, *GFP Bunny* se afana en demostrar nuestras peores alucinaciones tecnológicas y nuestros traumas filioparentales. Su discurso se inscribe como una poesía futurista de simulacros divinos. Entendida dentro del humanismo tecnológico, *GFP Bunny* enciende el antiguo límite entre lo artificial y lo natural. *Alba* indudablemente es un animal natural (pese a que suene redundante), pero también es un engendro artificial, un desborde cercano al efecto especial, a la apariencia y la ilusión (*ludere*). Por lo tanto, el límite se vuelve intrascendente e indefinible. Pero *Alba* es también la reescritura del *Génesis*. José Luis Molinuevo plantea con lucidez que: “*las tecnologías son en buena parte de sus manifestaciones ensayos de una creación continuada.*”⁵²⁰ Es decir, la coneja *Alba* representaría el ciclo inconcluso y eterno del fracaso de la creación. Frente al descalabro del padre, el trabajo de mejoras, o derechamente, esta “segunda creación”, queda en manos del hijo pródigo. Peter Sloterdijk da la razón a Kac. De hecho, tras una lectura de la *Carta sobre el humanismo* de Heidegger, Sloterdijk concluye que el humanismo habría fracasado en su intento de mejorar la especie humana, por lo que aconseja con total desparpajo el control genético para lograrlo definitivamente, reclamando una revisión genético-técnica de la humanidad, lo que implicaría, entre

⁵²⁰ Molinuevo, *Op. Cit.*, p. 19.

otras medidas, cambiar el “*fatalismo del nacimiento*” por un “*nacimiento opcional*” y la “*selección prenatal*”.⁵²¹

La contradicción existe en que el mismo hombre es también un *Ser* inconcluso...*non finito* un *vere factum*. La cantidad de prótesis modernas y tecnologías que sustituyen nuestras taras físicas y psicológicas sólo alientan nuestra condición⁵²². Ponemos entonces en el tercer entorno las vanas esperanzas de la redención.

En esta “metarrealidad sublime” el Romanticismo aflora con la misma hibridez de *Alba*. Ya que la ideología detrás de la “metarrealidad sublime” es la del capital, es terreno fructífero para el desarrollo de un Romanticismo adaptado. En efecto, quienes han indagado en ello, le han llamado *Tecnoromanticismo* o *Neo Romanticismo*. Podemos ver lo acertado de esta decisión. En realidad, no muchos saben que la mismísima *alma mater* de la web fue explicada por un romántico como Rousseau en 1758 en su *Carta a d’Alembert*:

Plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid ahí al pueblo, y tendréis una fiesta. Haced todavía algo mejor: dad como espectáculo a los espectadores, convertidlos a ellos mismos en actores.⁵²³

Eso sí, ahora el Romanticismo se ve envuelto en un marco más

⁵²¹ Peter Sloterdijk, *Normas para el parque humano* (Madrid: Ediciones Siruela, 2000), p. 12. Esto le ha valido hasta ahora el apelativo de filonazi, no sin cierta hipocresía.

⁵²² Otro artista que ha indagado ampliamente en ello ha sido el chipriota Stelarc. Su principal planteamiento es la idea radical del “cuerpo obsoleto”. En su obra se ha injertado orejas de ratón en sus brazos, ha construido brazos y piernas robóticas que utiliza en performances, ha escudriñado el interior de su cuerpo con aparatos médicos, entre otras excentricidades.

⁵²³ Jean Jacques Rousseau, *Carta a d’Alembert* (Madrid: Tecnos, 1994), p. 30.

amplio y notorio como es el “humanismo tecnológico”. Este Romanticismo liminal tiene varias características que se mantienen invariables del original y casi todos sus elementos de estudio son posibles de cultivar en este nuevo contexto. Por lo pronto, con *Alba* y con todos los experimentos biogenéticos notamos un grado de temerosa melancolía frente a la naturaleza destruida y abyecta. Este problema podría ser entendido como una confusión en torno al *limes*. Recordemos que una de las ideas planteadas en este escrito es el de la necesidad biológica (curiosamente) de ciertos elementos demarcadores de una presencia física, territorial y temporal para guiarnos en el mundo. La ciudad moderna prorrumpes ese límite. Cuando el *limes* se vuelve confuso o indefinido aparece el miedo y “el amargo placer” de lo sublime. Indudablemente que el *Bioarte* puede ser visto también como el impulso nervioso de un miedo atávico ante la pérdida del origen, de la identidad y del parámetro de lo natural:

En el momento en que el ser humano ha destruido la Naturaleza valiéndose de las tecnologías, entonces se vuelve a plantear un problema que parecía olvidado: la identidad en un mundo en que lo natural es residual y lo artificial es lo natural.⁵²⁴

Alba expone los recelos del hombre frente a esa incontenible lucha de poderes en donde el ser humano se manifiesta como un ser inadaptado e inferior a la naturaleza, que tiene mayor poder que él. Las carencias son suplidas por la tecnología en una turbulenta exacerbación de la capacidad creadora. El *Tecnoromanticismo* sería entonces el reconocimiento del hombre, no como ser sensible, sino que suprasensible. Para Molinuevo, si el primer Romanticismo es un humanismo de la miseria del

⁵²⁴ Molinuevo, *Op. Cit.*, p. 84.

hombre, el segundo es un humanismo del poder que descubre una teleología en la naturaleza cuya base racional es una creencia teológica. Eso le permite dominar lo creado como ser racional que es.⁵²⁵

Frente al miedo se pueden dar las más insólitas reacciones, ese es también su peligro. La “*psicoentropía*”, tema tratado en el capítulo anterior, adquiere en la “metarrealidad sublime” ribetes ridículos. La nostalgia romántica se combina con un inexplicable pavor al otro. El *Hikikomori*⁵²⁶ japonés se expande de la misma manera en que el *Weltschmerz* fue una epidemia del siglo XIX.

En el Romanticismo histórico la figura del héroe es un elemento axial. Tanto en literatura, el arte o en política se erige como figura libertadora del oprimido y de sí mismo. Aristócrata, individualista, hermético y altanero, exasperantemente autocompasivo, el poeta y el artista se muestran así mismos dentro de su obra. El hombre es su héroe. Herder suele defender con vehemencia la profunda “fisiognomía del Yo”, mucho más relevante que cualquier rasgo exterior. Hay varios casos más de auto representación mísera y heroica de la subjetividad, como la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, *Werther* de Goethe, *Lucinda* de Schlegel o *René* de Chateaubriand. El artista se mimetiza con el héroe-protagonista de su obra dificultándose el acto de diferenciar el personaje de las epístolas y confesiones del propio escritor. “*En los catorce libros autobiográficos de Wordsworth está ya presente "El recluso", como están igualmente presentes en los poemas y cartas de Hölderlin sus personajes "Hyperion" y "Empedokles"; en los*

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁵²⁶ Fenómeno sociológico en donde los jóvenes japoneses se encierran incluso por décadas en sus habitaciones. Su único contacto con el mundo es a través del computador conectado a internet. Desde allí encargan comida, la cual es entregada por una abertura especial de las puertas, o cualquier cosa que necesiten para mantener el cuerpo biológico funcionando.

escritos de Novalis, "Heinrich von Ofterdingen" y en los de Kleist, "Mihail Kohlhaas" y "Prinz von Homburg".⁵²⁷

En la "metarrealidad sublime" hay otro personaje que reclama el puesto de héroe. Es, por lo pronto, una figura enigmática y torpedeada por los medios de comunicación y noticieros. El *hacker* no es el autodoliente ni trágico Werther, ni tampoco alcanza a ser el libertador que mueve masas para tomar Bastillas. Mucho menos es el delincuente informático que nos han hecho creer⁵²⁸. Es más bien un silencioso heredero de las nuevas perspectivas del marxismo en la web. Un marxismo acondicionado a las contingencias que ofrece el *ad infinitum* y que este modelo de pensamiento antaño intentaba controlar. La continuidad del marxismo en la web es fruto de la hegemonía del capitalismo ("tecnocapitalismo" sería también una buena denominación). Siempre es bueno tener en mente que el tercer entorno nace en Estados Unidos y es esencialmente allí en donde se desarrolla y se expande al resto del mundo, no podría haber sido de otro modo. Sus pantomímicos principios libertarios expresan la condición de la libre economía del mercado, pero en ningún caso la libertad del espíritu y la consciencia. Lo infinito y lo informe de este mundo virtual responden a las mismas virtudes análogas del comercio. En ese aspecto, la lógica del sistema web 2.0, evolución de la primera web derivada de la vieja ARPANET, es básicamente económica y empresarial, funcionando como un modelo en el cual las empresas no ofrecen productos al consumidor, sino que se realizaría el proceso a la inversa y el consumidor se vendería al producto mediante una serie de tácticas tendientes a crear necesidades, valiéndose, en cierto

⁵²⁷ Argullol, *Op. Cit.*, pp. 21-29.

⁵²⁸ Los mismos *hackers* denominan a estos piratas informáticos dedicados a escribir virus informáticos y colarse en los sistemas de información como *crackers*. Cf. Pekka Himanen, *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información* (Barcelona: Destino, 2001), p. 10.

modo, del deseo de las personas de compartir, de formar redes de contacto, de dialogar y de expresarse públicamente. Pero esta cultura generada tiene el cariz de una masa bullente, de una “oclocracia”, de un gobierno de la muchedumbre⁵²⁹. El diálogo y la protesta se parecen más al molesto zumbido de una colmena que a otra cosa.⁵³⁰

En este sistema web 2.0, web social o web participativa, los parámetros de calidad son básicamente numéricos al considerar la cantidad de integrantes de determinada comunidad virtual como el factor elemental de definición de su impacto y calidad: “*cuanto más usuarios, mejor será una determinada plataforma o red social, es decir, que hay valor en el volumen, que lo cuantitativo deviene en cualitativo en esta fase dos de la red*”⁵³¹. No es difícil ver ni deducir que tiene un diseño planeado por estructuras poderosas que a priori ha delineado la organización de todas las sociedades y nuestros ritos cotidianos. Es la fiesta descrita por Rousseau.

El *hacker* como figura heroica parece genuinamente diferente. En el fondo, muchas de sus actividades buscan la reintegración de lo colectivo en un entorno que ofrece todas las oportunidades para el culto al Yo. El mundo virtual y la web es una fábrica social en donde el sometimiento de una multitud conectada es autogenerado. Es decir, tiene la necesaria dosis de masoquismo que requiere la sublimidad. Esta nueva variante del trabajo

⁵²⁹ Esto podemos verlo como una ampliación de la idea de “baja cultura” y “alta cultura” de Umberto Eco, deviniendo en una “alta comunicación” y una “baja comunicación”.

⁵³⁰ Tesis también defendida por Byung-Chul Han en su libro *En el enjambre* (2012).

⁵³¹ Juan Martín Prada, “*La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la web 2.0*”. Editado por José Luis Brea. Revista de Estudios Visuales (CENDEAC. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo) 5: 66-80. Último acceso: 25 de Octubre de 2015. http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/prada_20.pdf

forzado obliga a producir y compartir imágenes, recuerdos, experiencias, afectividad y relaciones humanas para grandes multinacionales de Silicon Valley, y peor aún, ha desplazado el sentido del trabajo a nuestros propios hogares y nos ha convencido de los beneficios de estar siempre conectados, trabajando para otros sin darnos cuenta. Qué mayor prueba que saber que nada de lo que producimos gratuitamente y subimos a la web nos pertenece realmente. Aunque en la mayoría de los casos puedan ser utilizados libremente, la propiedad de todos los medios es de la empresa que almacena y permite la visualización de estos archivos, así como es esta empresa la que decidirá qué hacer con ellos en el futuro.

El héroe *hacker* actúa como un saboteador desde dentro de la fábrica. Es un trabajador atípico. De hecho subvierte la lógica empresarial de la web⁵³². Funciona a sus propios ritmos. No obedece a la célebre consigna de Benjamín Franklin y que se ha convertido en faro de nuestra era: “*el tiempo es dinero*”⁵³³. Las irregularidades de la virtualidad son el motor que da fuerza a una cantidad cada vez más grande de personas, grupos o comunidades virtuales plenamente conscientes y críticas de este intento de manipulación y del fin último de determinadas empresas que tienen sus monopolios virtuales a través de la red y en todo lo relacionado a ella. El *Hactivismo*, como acto de *ciberpolítica*, se preocupa precisamente de rescatar la justicia y el valor más amplio de una sociedad conectada a través de la reivindicación de una verdadera democratización de los medios y de las herramientas de trabajo online, promoviendo, por ejemplo, el uso de software libres (*copyleft*) de código abierto (*open source*) y

⁵³² No obstante Himanen nos relata que existen “*hackers capitalistas*”. Bill Gates, fundador de Microsoft, Wozniak y Jobs, fundadores de Apple, son por lejos los más famosos. *Op. Cit.*, pp. 75-76.

⁵³³ “*El espíritu del capitalismo surgió de esta actitud en relación al tiempo*”. *Ibid.*, p. 39.

la creación de bases de datos de libre acceso y distribución (*free data*)⁵³⁴. Esto demuestra que en la “metarrealidad sublime” no sólo la velocidad de los cibernéticos es poder, como creía Virilio, sino que la información liberada de sus códigos de secretismo e ilustración y los juegos de poder generados alrededor son la verdadera lucha:

La generación de riqueza, el ejercicio del poder y la creación de códigos culturales han pasado a depender de la capacidad tecnológica de las sociedades y las personas, siendo la tecnología de la información el núcleo de esta capacidad.⁵³⁵

Esto forma parte de un movimiento mucho más amplio de evolucionistas digitales que conciben este proceso desde una posición que bordea el “tecnomisticismo utópico”⁵³⁶. Se puede citar aquí a Pierre Levy, quien ha construido una teoría de la inteligencia colectiva de potencia ilimitada y capaz de autogobernarse. Asimismo, Kevin Kelly aborda una teoría de la mente global interconectada, rizomática, cuya principal característica sería incorporar progresivamente elementos orgánicos e inorgánicos, para de este modo crear “*una potencia de cálculo y de interpretación superiores a la de la mente*”

⁵³⁴ Hay una cantidad importante de iniciativas de este tipo. *Linux*, el sistema operativo de libre uso creado por Linus Torvalds, es uno de ellos. El proyecto incluía su distribución en escuelas y países subdesarrollados, en donde Microsoft tiene el monopolio. Otro caso mediático es el grupo *WikiLeaks*, organización internacional sin ánimo de lucro fundada por Julián Assange, y que publica a través de su sitio web informes anónimos y documentos filtrados con contenido sensible en materia de interés público, preservando el anonimato de sus fuentes.

⁵³⁵ Castells, *Op. Cit.*, p. 388.

⁵³⁶ Si seguimos la distinción de Eco entre “apocalípticos” e “integrados”, estos autores corresponden a lo último, mientras que Virilio o Bourdieu son “apocalípticos” netos.

*individual.*⁵³⁷

En este principio de la fuerza colectiva radican muchas de las interpretaciones marxistas del *Hacktivism*. Su labor, de hecho, se rige por lo que Himanen denomina como una “*ética hacker*”. Es en esta construcción ética engendrada en la “metarrealidad sublime”, en donde la filtración de una asimilación objetiva del pensamiento marxista, en su sentido más lato, adquiere nuevos arrojados. Es decir, lo vemos en el razonamiento que prioriza la colectividad por sobre la individualidad y, hecho nuevo de la causa, en la búsqueda de la ilimitación antes rechazada. Hay una clase de artistas que taxativamente se mueven en este círculo, y que ya no tienen nada que ver con el fetiche de la forma y la estructura proletaria de la galaxia de artistas rusos y soviéticos. El neologismo utilizado generalmente es *art-hacktivism*: un híbrido posmoderno entre el discurso político-social, las técnicas del *hacker* computacional y el arte⁵³⁸. Su vinculación al hábito marxista es explicada de la siguiente manera:

Según la tradición Marxista, la instauración de un modelo de agencia colectiva que desplazara definitivamente al mito del artista individual no era solamente un objetivo prioritario para cualquier arte de aspiraciones revolucionarias, sino que la creación de redes de cooperación y solidaridad entre los agentes particulares

⁵³⁷ Franco Berardi, “*Mediamutación. Cultura de los medios y crisis de los valores*” *A-Mínima*. Último acceso: 18 de Diciembre de 2015. <http://aminima.net/wp/?p=861&language=es>

⁵³⁸ Para no abundar aquí en la descripción de obras de artistas *art-hacktivist*, se pueden ver las acciones de Daniel Garcia Andújar, Marcus Valentine, Heath Bunting y Minerva Cuevas, todos fundadores de la iniciativa “*Irrational.org*”. Esta es una asociación internacional de artistas que produce una cantidad importante de información de libre acceso (*freedata*) y que presta servicio y ayuda a los desplazados. Su lema es “*La información quiere ser libre*”.

era el procedimiento por el que tal acción revolucionaria debía ser realizada.⁵³⁹

La verdad es que iniciativas de *art-hacktivism* abundan en la web. Incluso muchos de ellos actúan bajo el anonimato en la *deep web*. Sus actuaciones y obras debiesen estudiarse en tanto “software social” que reorienta las relaciones personales y sociales en Internet, además de desmitificar a la Web 2.0, mostrándola ya no como “*un campo idílico de felicidad, de amistad, de compartición, de comunicación incrementada hasta el infinito*”.⁵⁴⁰

Pero una propuesta que rompió esquemas hace un tiempo atrás fue *Technologies to the People* (TTTP). Este proyecto consistía en una empresa ficticia que impugna casi todas las creencias incrustadas en las sociedades modernas y en el mecanismo esencialmente optimista del capitalismo. La más evidente de estas convicciones es aquella que promulga que las nuevas tecnologías sentarán las bases de un mundo más ecuánime y democrático.

Con la estructura e imagen de una empresa sin ánimo de lucro, TTTP centra su actividad en la oferta de una serie de productos de carácter simbólico y mayoritariamente ficticios destinados al uso de la ciudadanía, además de la realización de campañas de alfabetización digital de masas. Asimismo, TTTP cumple la función de *sponsor* de plataformas participativas de información en red. Para Jesús Carrillo TTTP es ante todo “*una reflexión crítica acerca de la fetichización de los medios en el capitalismo informacional contemporáneo, pero también contiene una propuesta de utilización horizontal, abierta y libertaria del nuevo*

⁵³⁹ Jesús Carrillo, *Arte en la red* (Madrid: Cátedra, 2004), p. 221.

⁵⁴⁰ Prada, *Op. Cit.*

*medio*⁵⁴¹

Dentro de los productos ofrecidos por TTTP, resulta especialmente interesante *Street Access Machine*: una supuesta máquina programada como un cajero automático que admite la posibilidad de funcionar con todas las tarjetas de crédito y en cualquier lugar del mundo, utilizando a su favor la ilusa existencia del dinero electrónico. Pensada para la donación de dinero a los necesitados con el fin de terminar con la mendicidad, *Street Access Machine* suministraría a los indigentes un número secreto y la “*Recovery card*”, con la cual podrían retirar dinero libremente. En el falso material publicitario del “*Street Access Machine*”, se podía leer:

TTTP se dirige a las personas del llamado Tercer mundo, así como a los sin techo, a los huérfanos, desterrados o desempleados, a los grupos marginales, fugitivos, inmigrantes, alcohólicos, drogadictos, a los que sufren discapacidades mentales y a todas las restantes categorías de indeseables, a todos aquellos desprovistos de vínculos sociales e incapaces de encontrar un lugar seguro para vivir...

Esta propuesta presentada originalmente en Hamburgo, generó tal respuesta que sus creadores llegaron hasta a recibir una carta de la transnacional Apple, en donde manifestaba su interés en los productos (ficticios) de TTTP.

El juego riesgoso de la “metarrealidad sublime” es justamente ese. La confusión de lo real en un entorno en donde prima el *ad infinitum* es un desafío que involucra la reintegración de los

⁵⁴¹ Carrillo, *Op. Cit.*, p. 242.

sentidos a un estado de formateo inicial. Un *reset* frente a las nuevas circunstancias de los objetos, de la naturaleza, del cuerpo y de las acciones humanas.

EL JUEGO DE LO LIMINAL: CONCLUSIONES.

La investigación doctoral que aquí concluye ha pretendido descubrir en lo sublime un modo de acercamiento al cuerpo ideológico y estético que rige las vidas en gran parte del mundo presente. Este, desde luego, es uno de muchos modos posibles, y ha sido por siempre labor de la filosofía buscar otros o, como es lo más aconsejable en este caso, optimizarlos o revertir su eficacia.

Lo sublime, bajo el trazado que aquí se ha presentado, posee la cualidad -que en ningún caso quiero hacer exclusiva- de amoldarse perfectamente al plano abyecto de las relaciones económicas, artísticas y sociales de la posmodernidad, convirtiéndose en un elemento epistémico fundamental para comprender las circunstancias ambiguas que rodean los vínculos sociales y las relaciones mediáticas en las sociedades modernas.

Hemos visto que lo sublime ostenta desde su origen varias cualidades que, observadas hacia atrás desde nuestro puesto de avanzada en la historia, parecen cándidas representaciones de anhelos de trascendencia que se fundan en una imperecedera disconformidad con lo que nos rodea. Por el contrario, su elemento *yíng*: la belleza, pareciese intentar asentar miradas de aprobación con el mundo, con lo que “*hay*” de verdad en nuestro

alrededor⁵⁴², regocijándose en todo aquello que tiene forma, que tiene límites, y que la costumbre occidental ha asociado generalmente con *lo verdadero* y *lo bueno*, en nuestra frecuente segregación moral de las cosas y acontecimientos, producto quizá de una ética cristiana demasiado sagaz, cuyos brazos han penetrado profundamente en nuestra frágil psiquis. Lo sublime pues, vino a sacudirnos de estos preceptos, desalabando las *verdades* positivistas y una idea del *bien* construida a priori. Lo sublime, en su campo de acción, obliga al desplazamiento del cómodo paraíso de lo bello.

Lo sublime, con el pasar del tiempo, ha seguido nuevos derroteros adquiriendo existencia propia, muchas veces fuera de la sombra de la belleza a la que se le unió desde un comienzo. De hecho, su uso actual en el lenguaje común y pedestre, fuera del campo académico y estético, lo comprueba. Tanto es así que lo hemos transformado en un descriptor de cualquier fenómeno que nos hable de una superación de la belleza. Cuando *¡bello!* es una expresión que no alcanza a cubrir lo que deseamos decir, recurrimos al *¡sublime!* Bien lo saben los franceses, que lo han convertido en una suerte de muletilla idiomática, similar al *Great*; que tienen los ingleses. Naturalmente que este es el lado más amable del asunto, pues no interfiere mayormente en el desarrollo de nuestras rutinas ni en la maqueta de vida que cada uno posee.

Podemos asegurar ahora que, desde su origen, lo sublime se ha remitido a un único gran problema: el límite. Es en derredor de

⁵⁴² He de admitir que Oyarzún ha orientado esta afirmación al señalar que la belleza pertenece a lo óntico del *Ser*. Tiene relación con lo que "*hay*" ("*el ente en cuanto ente*"), o, como hemos visto ya, con la forma. Mientras tanto, lo sublime se asocia de alguna manera con la razón (causa, origen, fundamento) de aquello: "*Es precisamente sobre la base de estos dos rasgos que han sido respectivamente discernidos lo bello y lo sublime como categorías estéticas, de manera que aquella se determina primariamente como belleza (patencia) de lo presente y esta como sublimidad (trascendencia) del fundamento*. Oyarzún, *Op. Cit.*, pp. 11-12.

esta palabra y condición que han prosperado casi todas las teorías existentes, desde Pseudo-Longino hacia adelante. Entendimos bien que la retórica congrega los primeros juicios de este concepto: la *Hypsegoría* o el “más alto” de los discursos. El objetivo de Pseudo-Longino no era otro que generar la fórmula para elevarnos mediante la retórica a una cima incierta de inmortalidad y singular goce. El oyente por un lado, se despegaba de su realidad humana para elevarse temeroso en el deleite de palabras “vehementes” y “entusiastas”, mientras que el discursista sublime ganaba la inmortalidad en la historia. Era una manera eficiente de inhalar el limitado poder de las bellas palabras de los hombres y exhalar eternidad, potencia y excelsitud. Cuerpo y mente izados al *Hypsos*, fuera del *limes* cotidiano.

Edmund Burke traspasa el término invisible de las palabras y lo acerca al ámbito de lo sensible. Es el primero, por tanto, en descubrir la habitabilidad de lo sublime y el contradictorio displacer que nos provoca. Su masoquista presencia en el neoliberalismo moderno tiene aquí una primera explicación. Nuestra insistencia en el modelo del capital se debe a las mismas razones que hacían a los románticos asomarse por el abismo y tentar a la muerte. Es el ahogo del sadomasoquista que cuando está siendo estrangulado, en la frontera de perder la respiración y el conocimiento, extasiado de placer y dolor, da señas de querer ser liberado⁵⁴³. Pero todo es una irracional actitud para retomar aire y volver a ser asfixiado. Cada “crisis del modelo”, cada derrumbe económico y social, cada país declarado en bancarrota, tal y como si fuese una empresa cualquiera y no un terreno de profundas pluralidades humanas, son nada más que escuetas convulsiones orgásmicas de cuerpos sociales sacudidos y amordazados, aturdidos por la delectación y la inexplicable

⁵⁴³ “El éxtasis define precisamente ese ‘más’, ese plus en que estribaría lo sublime.” *Ibíd.*, p. 21.

dependencia de un opresor. En este caso, es gusto mutuo de la víctima y del explotador que nada cambie. Padecemos, todo así lo indica, de un síndrome de Estocolmo colectivo, en donde la admiración por el poder nos tiene en un estado de entumecimiento emocional. Cualquiera se puede percatar que ya no hay revoluciones, o “des-sublimaciones”, y son muy pocas las resistencias. Todo signa que estamos encandilados ante la fuerza del rayo (*Thunderstruck* diría el irlandés) y nuestro ánimo está “detenido”, en suspenso. El sistema es a final de cuentas demasiado seductor y su poder sublime, por ende, las luchas actuales solamente son internas y somatizadas en la “*psicoentropía*”; ahí radican la agitación y el movimiento.⁵⁴⁴

Burke parte descubriendo esto mismo en nuestra relación con el entorno natural, en las montañas, las tormentas o el mar agitado. Lo sublime asume el riesgo de la muerte como placentero. El dolor, el sufrimiento y la *kátharsis* forman parte de su particularidad.

Kant, por su parte, transforma en subjetivo lo inherente al mundo físico. En su primera obra dedicada al tema revisamos como apunta incluso a lo psicológico y a lo moral. Pero más adelante, ya en la madurez crítica de su trabajo, vimos también que fue el filósofo alemán quien le entregase una importante consistencia a la idea de lo sublime. El juego de lo liminal comienza pues a establecer sus primeras normas. Empezamos a descubrir aquí la implicancia en la modernidad de lo infinito y lo *das Unform*.

Lo sublime es esquivo a la forma y a *la cosa* limitada. Su representación es, por tanto, siempre conceptualizada ante la

⁵⁴⁴ Al menos, vale decir, en Occidente. Sobre Oriente y sus situaciones culturales, históricas y políticas actuales me declaro desconocedor e incapaz de elevar cualquier teoría.

indeterminación de la razón para aprehenderlo. En virtud de aquello, el problema inicial será el de la representación de lo ilimitado. El estar en el *sub-limes* nos pone en una situación crucial en donde entra en trance todo aquello que está después del borde externo del límite, incluyendo nuestra propia naturaleza limítrofe. El límite será siempre parte de la forma, ergo, su dualidad es también interés de lo bello.

En relación a lo mismo, el principal adelanto que consumase Kant fue posicionar a lo sublime ya no en la naturaleza misma, cristalizada en el océano, montañas o bosques, sino en el campo de las ideas, es decir, en el ámbito general de una cultura que organiza el pensamiento individual y colectivo. La fórmula es sencilla: lo sublime es una idea, en tanto que lo infinito y lo ilimitado son meras ideas también, son intuición de perpetuidad. Muchos elementos que condicionan la ideología capitalista y neoliberal brotan desde esta simple ecuación. La satisfacción ante el peligro y lo inabarcable, o “placer negativo”, por ejemplo, se logra en la *cuantidad* y no en la *cualidad*, como si ocurriría con la belleza. Hemos comprobado que existe a partir de Kant la dilucidación a una extraña fascinación por la fuerza desmedida, por el poder ejercido sobre nosotros, por la brutalidad de la máquina y la acumulación de bienes y riquezas a un nivel que es numérico y exponencial, y que se escapa de cualquier necesidad real. A esto Kant le llamaba *sublimidad dinámica* y *sublimidad matemática*, respectivamente. El “capitalismo sublime” es ciertamente la ideología irracional del *ad infinitum*. Lo sublime actúa como su impulsor emocional. El productivismo económico desenfrenado da cuenta de aquello. La promesa del capital, en la misma proporción en que incita la conquista programática del *Hypsos* y promueve que ya *no hay más límites* para el desarrollo, el conocimiento y la riqueza, salvo el propio deseo y capacidad,

va socavando el aspecto liminal del ser humano. Pero su ofrecimiento es como el espejismo de un oasis en pleno desierto, en donde cada vez que nos acercamos, una fuerza superior lo aleja más y más, hasta que nos percatamos de nuestra ingenuidad, dándonos cuenta que el espejismo siempre estuvo dentro nuestro.

La crematística es también indubitavelmente sublime. Esto quedó expuesto con Marx, para quien el dinero y sus flujos, en su infinita y abstracta multiplicación e informidad, consumen todas aquellas cualidades que antes se le diesen al paisaje natural. ¿Con qué otra expresión, más que la de *sublime*, podríamos sino describir las cifras impúdicas de divisas, paquetes de acciones y monedas de cambio que nos entregan a diario las distintas bolsas de comercio del mundo, y el agobio e incompreensión que éstas producen? O, desempañando la pregunta: ¿Qué quiere decir, por ejemplo, que el producto interno bruto de Estados Unidos sea de casi diecisiete mil millones de millones de dólares?⁵⁴⁵

Ha quedado claro, esperamos que así sea, que el problema de lo sublime no se escinde con Kant, sino que recién comienza como verdadera problemática de lo liminal y de lo *infinitum*. Esta era, por cierto, una primera hipótesis a demostrar. Logramos notar, efectivamente, que por sobre su persistencia en el campo ideológico del capitalismo, que actúa como marco general para su entendimiento actual, su inmanencia se filtra en distintos ámbitos de la cultura. Cada uno de estos recintos, creemos, entregaban una posibilidad autónoma de investigación y merecerían dedicación especial, tal vez sus propias tesis. He de aceptar aquí

⁵⁴⁵ Ó \$16, 72 billones de dólares, si es que eso aclara algo y aminora el colapso mental de quien intente calcular la cifra en términos humanos. Comentario aparte, el área de la teoría económica ha aparecido ante mis ojos como un campo de estudio abierto en donde seguir profundizando, siempre con la sublimidad por delante.

que esa es la sensación que queda, y un temor, sino la certeza, que el tipo de investigación panorámica que aquí se ha desarrollado corre el riesgo de dejar demasiados flancos abiertos en cada asunto.⁵⁴⁶

En el arte del siglo XX por ejemplo, lo sublime tiene notables repercusiones y no todas han sido posibles de revisar. No obstante, y tras lo hecho, alcanza todavía para entender y asegurar que las vanguardias solamente pudieron desplegarse gracias a la liberación del límite y la forma como *conditio sine qua non* del arte. No se podía transportar a todas partes los restos en descomposición del padre (la belleza), como propondría Apollinaire a los cubistas. A esto sumémosle la unificación del mercado del arte y la fundación de una potente industria cultural a mediados del siglo pasado, para terminar de insertar al arte contemporáneo dentro del cuadro del “capitalismo sublime”.

Junto con la emergencia de los totalitarismos y los horrores del siglo XX, surgió el inconveniente de lo “inenarrable” o “indecible” en el arte y la literatura. O lo que es lo mismo, la imposibilidad de darle forma y límite a la decadencia de lo monstruoso que habita en el alma humana. Lo *das Unform* se instala como corrosión de las instituciones, la política y la guerra. Por ende, el arte descubre en lo informe un túnel de acceso al vacío existencial y una negación de la forma derrumbada, reconstruida y nuevamente aplastada que adquiere el mundo moderno. El arte del siglo XX hereda, con fiera valentía, toda la crítica anti civilizatoria del Romanticismo, corriente que amasa y se apropia de la sustancialidad de lo sublime. Las vanguardias se suelen apegar a

⁵⁴⁶ Aunque espero que los objetivos planteados al inicio, a los que he intentado ser fiel, logren una salvaguarda a esa posible objeción del lector. Propongo dejar esa deuda como una lista de posibilidades de investigación para otros artículos, escritos y ponencias por venir, y también como una invitación a otros investigadores que deseen seguir en ello.

la misma fascinación por la muerte que poseía el arte romántico. Lo sublime aparece para muchos como el destino fatal del arte, siendo que, probablemente, en una primera fase, solamente haya significado la muerte de la aburrida belleza y sus arquetipos, arrastrando consigo la pesada carga del “referente”.

Hay otro elemento que ocupa muchas de las reflexiones presentadas en esta investigación, y que fue parte de las preguntas inaugurales desarrolladas en torno a la progresión de lo sublime desde el siglo XIX en adelante, en el contexto del fortalecimiento del capitalismo y la industrialización. La crisis a la que se enfrenta la naturaleza es un elemento que se inserta en el núcleo de esta tesis. El panteísmo que desde siempre han albergado bosques y montañas, con el advenimiento del Romanticismo, se mixtura con elementos de un catolicismo renovado. En el siglo XIX la naturaleza reclama su sitio como objeto deificado de la filosofía y la estética. El hombre aturdido por los relampagueantes efectos de la industrialización y la urbanización del mundo se cobija en su seno y esta lo recibe como el eterno forastero que siempre ha sido.

La traición llegaría pronto en forma de maquinarias y aplanadoras. Lo sublime deja por un buen tiempo de adosarse a la naturaleza. La potencia desgarradora de la máquina que dinamita cerros, construye represas descomunales y ensambla enormes ferrocarriles a carbón, se mide en igualdad de fuerzas con el sublime dinamismo de las avalanchas y marejadas. El eterno forastero se revela y se nombra a sí mismo amo de la creación. La naturaleza resulta que es ahora, para las mentes progresistas, un obstáculo a sortear. Indudablemente que somos el fruto rancio de este *big bang*; del choque furioso entre naturaleza y maquinaria que se daría, no por casualidad, en Estados Unidos.

La ilimitación, infinidad e informidad de lo sublime se añaden como nuevas cualidades del nuevo mundo sin tiempo y sin espacio. Lo sublime se desmoraliza y desfragmenta en nuevas posibilidades estéticas que sintetizan simultáneamente todos los avances tecnológicos del momento en que se desarrollan. El artista del *Land art*, por nombrar un movimiento artístico que me interesa bastante⁵⁴⁷, con sus búsquedas y expansiones de la ciudad a la naturaleza, y viceversa, indica la manifestación simbólica de la exploración espacial, en donde el astronauta, figura idéntica al *cowboy* que explora y conquista las llanuras solitarias, coloniza el primer gran *limes* de la historia: el cielo. En esto consiste también la americanización de lo sublime. Nuestro mundo se ha construido a partir de ello. Las grandes carreteras que surcan enormes parajes que mezclan edificios, fábricas y naturaleza, en conjunto con las vasculares rutas aéreas transatlánticas, son las fuentes semi orgánicas que rediseñan el plano abstracto del tiempo y lugar en el que habitamos. Naturaleza y tecnología, juntas, arman el lienzo ideal para que el espectáculo fútil y voraz del capitalismo las degluta en base a sus propios y privativos intereses. Pero la resistencia en el mismo Estados Unidos fue ardua y entrañablemente poética. Allí situamos a Thoreau, Whitman y Emerson, faunos y pastores místicos de una naturaleza que ya no existe.

La naturaleza convertida en material apto para la “sublime ridiculez” es fecundada por el engranaje comercial del triste

⁵⁴⁷ Ya se habrá dado cuenta el lector de esto. En efecto, muchas de las relaciones presentadas en esta tesis surgieron como dudas paralelas en un trabajo anterior sobre Robert Smithson, el *Land art* y lo sublime. En aquella oportunidad estas inquietudes no pudieron ser abordadas, pues se escapaban del asunto central y no encajaban con el grado académico al que optaba, que era el de *Máster en Estudios Avanzados en Historia del arte* (Universidad de Barcelona). Radica ahí también la decisión de postular ahora al grado de Doctor en Filosofía, pues me otorga una amplitud y libertad de temas que la historia del arte no ofrece. Este era también un riesgo, pues mi formación filosófica es netamente autodidacta. Nunca, hasta ahora, había estado en un programa académico en Filosofía.

espectáculo del capital. La mediatización de la misma, forma parte de un programa que ofrecerá experiencias vitales “únicas”, conexiones extáticas, colores y atardeceres nunca vistos. Selvas, glaciares y sabanas pueden ser visitados con la plena seguridad que ofrece un paquete turístico *all inclusive* y el bunker hotelero, siempre ajeno al molesto murmullo de los pueblos aledaños y los autóctonos.

Pero la inmanencia de lo sublime la notamos incluso en perímetros más cercanos. Cuando lo sublime en la naturaleza se convierte en algo ridículo e indudablemente patético a causa del *marketing* y el comercio, comienza a buscar otros lugares a los cuales atacar. Ya infiltrado en la retórica y praxis capitalista, lo sublime se reconfigura en las primeras metrópolis industriales hasta desplegarse completamente en las megaciudades de hoy. El expansionismo territorial y la explosión demográfica han sido hasta nuestros días los grandes dilemas del desarrollo. La ciudad informe desafía en fuerza y dilatación a la naturaleza mediatizada.

En la prefiguración de la ciudad moderna podemos ver sin mucho esfuerzo el contraste entre la forma y lo informe. La ciudad pos industrial aparece extensiva, invasiva, explayándose en todos los vértices posible. Los rascacielos que marcan la fisonomía de las metrópolis son el superlativo emblema de la búsqueda irrefrenable de aquel *Hypsos* que Pseudo-Longino buscaba en las palabras, Burke en la naturaleza y los sentidos y Kant en las ideas. La disolución de los límites es parte de la sublimidad sistémica del capitalismo y del programa de vida que nos propone. En ella nos situamos sometidos voluntariamente a un modelo hegemónico de producción y beneficio económico mutuo, en teoría, cuya reciprocidad y equilibrio tambalean ante cada evento de crisis.

Hemos realizado, además, el simple ejercicio de comparar la ciudad industrial con la ciudad pre revolución de las máquinas y confiamos en que el resultado haya sido demostrativo y convincente. La licuefacción de las fronteras que hasta la ciudad medieval ordenaban el “adentro” y el “afuera” ha sido parte fundante del proyecto capitalista. La nueva ciudad, bajo la falsa excusa de acoger maternalmente a todas las clases sociales, ha afianzado la idea de la ausencia del límite como la única forma de mantener el equilibrio natural del sistema. La metrópolis sólo se propaga y nunca se contrae. Ya no hay horizonte. El resultado ha sido la proliferación de semilleros de pobreza y desigualdad en las periferias de casi todas las metrópolis del orbe. Si hay una sublimidad que se eleva y nos obliga a mirar expectativamente hacia el cielo, hay una también que está abajo, que es terrenal y terrible. Existe un “sublime del infierno”, nos decía Barbey d`Aurevilly.⁵⁴⁸

Las periferias son parte de lo que, gracias a Lévi-Strauss, denominamos como “entropía cultural”. El “capitalismo sublime” sólo puede desembocar aquí; en despojos, ruinas, suburbios, aparcamientos, fábricas abandonadas. La desolación y la ruina serán siempre el estado más probable.⁵⁴⁹

Espero también haber sido claro en defender la reivindicación de la necesidad de un límite que marque los ritmos biológicos y sociales que el hombre históricamente ha necesitado. Pero un límite no es lo mismo que una muralla, que funcionalmente está

⁵⁴⁸ D`Aurevilly, Barbey. *La vengeance de une femme* (1874), cit. en Saint Girons, *Op. Cit.*, p. 22.

⁵⁴⁹ La ciudad y la arquitectura han sido temas que trabajo habitualmente en mi ejercicio docente. Actualmente soy académico en la escuela de Arquitectura de la Universidad Central, en Santiago. Aquí dicto el curso de “Historia y patrimonio IV”, cuyo eje está puesto en la arquitectura latinoamericana. Las periferias, lo sublime y la entropía han sido puntos de apoyo para desarrollar esta tarea.

hecha para impedir el ingreso y/o la salida, como ciertos prohombres de nuestra época han planteado para incrementar la segregación racial, acusando la paranoia de la seguridad y el pavor al otro, monomanías de nuestro tiempo. El límite que debiésemos pensar únicamente reforzaría la idea de la ciudad como “hogar social”. Así lo han entendido urbanistas llamados “utópicos”, insensatos y excéntricos proto-socialistas, como Ebenezer Howard o Arturo Soria y Mata, quienes a través de distintos proyectos intuyeron la necesidad de reordenar las emulsionadas fronteras del “capitalismo sublime”.

La negación del límite tiene secuelas evidentes en la emocionalidad del ciudadano. A esto lo hemos llamado aquí “*psicoentropía*”, pues posee las exactas cualidades de aquel estado de la materia y la cultura que señalaba Lévi-Strauss. La enajenación mental colectiva, el cansancio, la frustración y la apatía son causa inmediata de las promesas truncadas del *ad infinitum* neoliberal que cubre de enérgicas frases panfletarias la situación liminal del ser humano. Es la retórica longiniana del *Hypsos* llevaba al extremo de la decadencia. “*Just do it*”, “*Yes we can*”, “*Impossible is nothing*”, son parte de una macabra puesta en escena que infunde constantemente nuevos anhelos y metas. La patología de nuestra Era es la nostalgia ante lo imposible y los deseos insatisfechos. “La enfermedad del alma”, el *spleen* y el *ennui* de los Románticos decimonónicos derivan en la “afección posmoderna”, como la llamaba Lyotard, o la “*psicoentropía*”, como la hemos denominado en este escrito. En tanto seres “sublimizados” por el poder del capital hayamos sólo placer en este *pathos*.

La nueva ciudad sublime con su propio y particular *animus*, coexiste de muchas maneras con una realidad paralela que vino a

suplantar los dos nodos del desarrollo humano: la naturaleza y la ciudad. Este “tercer entorno” termina de desplazar el *limes* hacia puntos invisibles e imprecisos. Lo virtual, en tanto, significa literalmente “fuerza y potencia”, y podría funcionar como un nuevo sinónimo de lo sublime. El capitalismo hace nacer y gobierna inmediatamente este nuevo espacio. Es, de hecho, el último y verdadero aspecto de la metafísica. Es irrepresentable y posee todas y cada una de las cualidades de la divinidad. Es informe y conceptual. Se ramifica insaciablemente como un rizoma. Pero lo más relevante es que posee la ilimitación de lo sublime.⁵⁵⁰

Como expansión de la ciudad metropolitana y paraje de confluencia de todos los avances técnicos de la industrialización, este nuevo espacio carece de territorialidad, se haya deslocalizado. La frontera se movió hacia lo indefinible. En lo práctico, es concebido como una “metaciudad” infinita sin centro, horizonte ni contorno. Es, por tanto, el último eslabón de la cadena. Es la “metarrealidad sublime”. La urbanización aquí se llama “globalización”. Si la metrópolis sin límites anulaba el adentro-afuera, aquí estos ni siquiera pueden existir como tal, aunque se quisiera. Esto es reemplazado por un conectado-desconectado, lo que en términos reales no significa nada.

Su emergencia ha obligado a redefinir los signos que imperaban en el mundo material. Se alteran las reglas básicas del juego de lo liminal. El cuerpo y la naturaleza desacralizada, el arte y la política se adaptan a la intangibilidad del nuevo hábitat. El capitalismo, cómo no, también lo hace, sobre todo inventando nuevas e

⁵⁵⁰ Este tema en particular me ha resultado sumamente sugestivo. Creo que dada su reciente apertura, actualidad y cambios incesantes, se me presenta como un recinto en el cual desearía seguir indagando y profundizando la idea de lo sublime. Admito también, que, por lejos, de todos los temas aquí estudiados, tal vez sólo junto al de las ciudades, y, sumaría a Marx, es del que menos se ha buscado relación con lo sublime, siendo este concepto apenas mencionado por otros autores como una posibilidad de análisis.

ingeniosas formas de sometimiento y trabajo, ataviados bajo el manto de lo colectivo y la socialización de las emociones y la vida.

El Romanticismo, entendido como contra ideología del capital, ofrece sus propias luchas. Parte reinventándose bajo el alero de las tecnologías. A este neo Romanticismo, muchos le han denominado como *Tecnoromanticismo*. El héroe romántico adquiere una veta política y de rebelión. El *hacker* toma la posta de las luchas anticapitalistas en la “metarrealidad sublime”. Funciona como un infiltrado. Es el saboteador de la matrix institucional y el heredero de muchos de los principios del fracasado marxismo del mundo real.

Lo sublime, en definitiva, ha demostrado su elasticidad como categoría estética sobrevenida en ideología. Su principal mérito es hacerse cargo de nuestra situación liminal, formando parte del desencuentro entre lo humano y el mundo. El resultado adyacente es el declive de la especial condición de seres pensantes y emocionales. Tras la caotización de la experiencia y de los marcos referenciales entregados por los sentidos primarios y la razón, sólo queda una sensación de ligereza y evanescente amargura.

Hay una verdad inexcusable: somos sujetos que habitan el límite. Lo sublime desvelará luego, siempre nuestra propia limitación y las fracturas de la posición humana fajadas por la ilusión del desarrollo y el progreso. Todas las ideologías fundadas por el genio humano transitan en esa barrera difusa, pero ésta particularmente nos insta a traspasarlo, a sabiendas del fracaso inminente. El límite es parte de la forma, es lo que aún nos ata a lo matérico y lo terrenal. Sin embargo, aspiramos tercamente a metafísica, a eternidad e infinitud a través del acaparamiento y la

crematística; ¡tan diferente al mismo anhelo empeñado por los antiguos sofistas y los neoplatónicos, fundado en el conocimiento y la poesía! En ese sentido, el capitalismo, como pensamiento de lo ilimitado, es, paradójicamente, el único puerto en donde podía atracar la sublimidad. Esto fue así porque es la ideología más cercana a la naturaleza, pues, a priori, está condenada al declive y a reintegrarnos a un estado original, más allá del deslumbramiento inicial por las formas y los conceptos vagos que presentaba desde un comienzo. Es la ideología del “estado más probable de las cosas”, de la destrucción y la decadencia. El *ad infinitum* opera como la falsa máscara de la condena perentoria de la muerte, del fin del tiempo y el espacio. La crueldad del juego de lo liminal es que el capitalismo se jacta y regocija de la inocencia humana, volviendo a su favor el temor a la desaparición y la intrascendencia del espíritu, omitiendo que, posiblemente, sea ese el único plano en donde la sublimidad sea la pura y verdadera liberación.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Anderson, M. (1996). *La Europa del siglo XVIII (1713-1789)*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Apollinaire, G. (2006). *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. En M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Argullol, R. (1984). *El héroe y el único, el espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Argullol, R. (1994). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino.
- Aristóteles. (1988). *Metafísica*. Madrid: Espasa Calpe.
- Aristóteles. (1995). *Física*. Madrid: Gredos.
- Ashton, T. (1973). *La revolución industrial 1760-1830*. Mexico D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Aullón de Haro, P. (2006). *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Bateson, G. (1985). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Baudelaire, C. (2004). *Las flores del mal*. Madrid: Edimat.
- Baudrillard, J. (1987). *América*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Beardsley, M., & Hospers, J. (1982). *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.
- Beck, L. (1969). *Early German Philosophy*. Massachusetts: Harvard University Press.

- Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Belting, H. (1987). *The end of the History of Art*. Chicago: University of Chicago press.
- Benjamin, W. (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1999). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Leviatán.
- Berkeley, G. (1992). *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Madrid: Alianza.
- Berlin, I. (1983). *Contra la corriente. Ensayo sobre la historia de las ideas*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Beuys, J., & Bodenmann-Ritter, C. (1995). *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*. Madrid: Visor.
- Bruno, G. (1981). *Sobre el infinito universo y los mundos*. (A. Cappelletti, Trad.) Buenos Aires: Biblioteca de iniciación filosófica.
- Bruyne, E. (1958). *Estudios de estética medieval*. Madrid: Gredos.
- Burke, E. (1985). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. (J. De la Dehesa, Trad.) Madrid: Tecnos.
- Calonge Ruiz, J. (1985). *Platón. Diálogos. Ion*. (Vol. I). Madrid: Gredos.
- Carrillo, J. (2004). *Arte en la red*. Madrid: Cátedra.
- Cassirer, E. (1997). *Kant, vida y doctrina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Castells, M. (1998). *La era de la información. economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.
- Castro Flórez, F. (12 de 01 de 2008). *Las sombras de lo sublime. Cultural*, pág. 53.
- Castro Flórez, F. (Junio de 2012). *Crash theory*. [Consideraciones post-apocalípticas sobre la estética del accidente]. HUM736.

Papeles de cultura contemporánea. Granada: Universidad de Granada.

- Castro, S. (2005). *En teoría, es arte: una introducción a la estética*. Salamanca: San Esteban.
- Castro, S. (2015). *¿Qué significa apreciar la "naturaleza" como naturaleza?* *Revista de Filosofía*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Chueca Goitia, F. (1995). *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza.
- Cohen, G. (1978). *Karl Marx's Theory of History: A defense*. New Jersey: Princeton University Press.
- Colomer, E. (2002). *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger* (II ed., Vol. I). Barcelona: Herder.
- Comellas Aguirrezábal, M., & Fricke, H. (1997). El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la Naturphilosophie en las leyendas de Bécquer. En D. Romero de Solís, & Diaz Urmeneta, Juan (Edits.), *La memoria romántica*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor.
- Danto, A. (1995). El final del arte. *El paseante*, 22, 22-23.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós.
- De Azúa, F. (1978). *Conocer a Baudelaire y su obra*. Madrid: Dopesa.
- De Vicente, J. L. (10 de Septiembre de 2001). *Eduardo Kac, artista electrónico. El creador de seres imposibles. El mundo*.
- Deguy, M. (1988). *Du grand-dire*. En VV.AA, *Du sublime*. París: Belin.
- Deleuze, G. (1978). *Cuatro lecciones sobre Kant*. Santiago: Universidad Arcis.
- Deleuze, G., & Guattari, Félix. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

- Descartes, R. (1983). *Discurso del método*. Barcelona: Orbis.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Echeverría, J. (1999). *Los Señores del aire: Telépolis y el tercer entorno*. Barcelona: Destino.
- Echeverría, J. (2003). Cuerpo electrónico e identidad. En D. Hernández Sanchez (Ed.), *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Eckhart, M. (1983). *Obras alemanas. tratados y sermones*. (I. De Brugger, Ed.) Barcelona: Edhasa.
- Eco, U. (2012). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: De bolsillo.
- Eggers Lan, C., & Juliá, V. (Edits.). (1979). *Los Filósofos Presocráticos* (Vol. I). Madrid: Greda.
- Emerson, R. W. (2000). *Ensayo sobre la naturaleza*. Tenerife: Baile del sol.
- Engels, F. (1992). *Dialéctica de la naturaleza*. New York: International Publishers.
- Fischer, E. (1986). *La necesidad del arte*. Barcelona: Planeta.
- Fletcher, A. (2002). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal.
- Freud, S. (1976). *Construcciones en psicoanálisis (Obras completas)* (Vol. XXIII). Buenos Aires: Amorroutu.
- Freud, S. (1999). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Freud, S. (1973). *Más allá del principio del placer*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- García Martínez, J. (1996). *Dimensiones de la creación estética*. Buenos Aires: Kraft.
- Gilpin, W. (2004). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada.
- Gomá Lanzón, J. (2005). *Imitación y experiencia*. Barcelona: Crítica.

- Gonzalez del Castillo, H. (Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 20 de Junio de 1913). *Ciudades jardines y ciudades líneales*. Madrid: Congreso de Ciencias.
- Gradin, C. (Ed.). (2004). *Internet, hackers y software libre*. Buenos Aires: Fantasma.
- Granada, M. (2002). *Giordano Bruno: Universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*. Barcelona: Herder.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos.
- Han, B.-C. (2014). *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.
- Hegel, G. (1974). *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Solar.
- Hegel, G. (1990). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. México D.F: Porrúa.
- Hegel, G. (1990). *Introducción a la estética*. Barcelona: Nexos.
- Heidegger, M. (1996). *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2001). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serval.
- Heidegger, M. (2001). *El concepto de tiempo*. Madrid: Trotta.
- Himanen, P. (2001). *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Barcelona: Destino.
- Horacio, & Aristóteles. (1987). *Artes poéticas*. (A. González, Ed.) Madrid: Taurus.
- Illa, O., Martín, G., & Miralles, J. (2006). *El movimiento laico y progresista: la revolución sin pasamontañas*. Barcelona: Francés Ferrer y Guardia.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundis.
- Jameson, F. (2000). *Las semillas del tiempo*. Madrid: Trotta.
- Jung, C. G. (1985). *Tipos psicológicos*. (R. De la Cerna, Trad.) Buenos Aires: Sudamericana.

- Kant, I. (1990). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. (L. Jimenez Moreno, Trad.) Madrid: Alianza.
- Kant, I. (1999). *Critica del juicio* (Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo 1876 ed.). (A. García Moreno, & J. Ruvira, Trads.) Alicante: Miguel de Cervantes.
- Kavafis, K. (1984). *Antología poética*. (R. Irigoyen, Trad.) Valencia: Ayuntamiento de Valencia Fernando Torres.
- Krebs, R. (1991). *Sobre la dignidad del hombre. La idea de personalidad en el pensamiento de Goethe* (págs. 243-258). Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos.
- Kubler, G. (1988). *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea.
- Kundera, M. (2003). *La ignorancia*. Barcelona: Tusquets.
- Lavedan, P. (1944). *L'architecture française. Coll, arts, styles et techniques*. París: Larousse.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- Lingwood, J., & Gilchrist, M. (1993). *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973*. Valencia: Catálogo de exposición. Valencia: IVAM, Centre Julio González.
- Löwy, M., & Sayre, R. (2008). *Rebelión y melancolía. El Romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos aires: Nueva Visión.
- Lynch, E. (1999). *Sobre la belleza*. Madrid: Grupo Anaya.
- Lyotard, J. F. (1996). *Moralidades posmodernas*. Madrid: Tecnos.
- Lyotard, J. F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Lyotard, J. F. (1999). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Maderuelo, J. (2001). *Arte público, naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- Marinetti, T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.

- Marx, K. (1968). *Manuscritos: economía y filosofía*. (F. Rubio Llorente, Trad.) Madrid: Alianza.
- Marx, K. (1970). *Contribución a la crítica de la economía política*. (A. Corazón, Ed.) Madrid: Editor.
- Marx, K. (1973). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Marx, K. (1987). *El capital*. Barcelona: Editors.
- Marx, L. (1967). *The machine in the Garden. Technology and the pastoral ideal in América*. Londres: Oxford University Press.
- Menéndez Pelayo, M. (1956). *Historia de las ideas estéticas. Antología general* (Vol. II). Madrid: B.A.C.
- Mitchell, W. (1986). *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Molinuevo, J. L. (2004). *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza.
- Mumford, L. (1992). *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza.
- Nancy, J.-L. (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona: Antrophos.
- Nietzsche, F. (1986). *En torno a la voluntad de poder*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Nietzsche, F. (1987). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1998). *La gaya ciencia*. Madrid: Akal.
- Ortega y Gasset, J. (1985). *La rebelión de las masas*. Barcelona: Planeta.
- Ovidio Nasón, P. (2008). *Metamorfosis. Libros I-IV*. Madrid: Gredos.
- Oyarzún, P. (2010). *Razón del éxtasis: Estudios sobre lo sublime de Pseudo-Longino a Hegel*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Paine, T. (2010). *The Writings 1794-1796*. (D. Moncure Conway, Ed.) Londres: Gutenberg's ed.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral.

- Platón. (1986). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- Pseudo-Longino. (2007). *de lo sublime*. (E. Molina, & P. Oyarzún, Trads.) Santiago: Metales pesados.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. París: Galilée.
- Reale, M. (1998). *El concepto de cultura, sus temas fundamentales*. En D. Sobrevilla (Ed.), *Filosofía de la cultura*. Madrid: Trotta.
- Rousseau, J. J. (1994). *Carta a d'Alembert*. Madrid: Tecnos.
- Saint Girons, B. (2008). *Lo sublime*. (J. A. Méndez, Trad.) Madrid: Machado (Colección la Balsa de la Medusa).
- Santamaría, A. (2005). *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Sartre, J. (1984). *Baudelaire*. Madrid: Alianza.
- Schelling, F. (1996). *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Madrid: Alianza.
- Schenk, H. (1983). *El espíritu de los románticos europeos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schiller, F. (1992). *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*. (P. Aullón de Haro, Ed.) Málaga: Ágora.
- Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.
- Sloterdijk, P. (2000). *Normas para el parque humano*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Smith, A. (1958). *Investigación sobre la naturaleza y causas de las riquezas de las naciones*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Smith, J., Van Ness, H., & Abbott, N. (1997). *Introducción a la termodinámica en ingeniería química*. México D.F: McGraw-Hill.
- Smithson, R. (1996). El museo del lenguaje en la proximidad del arte. En J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.

- Smithson, R. (1996). Entrophy and the New Monuments. En J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- Smithson, R. (1996). Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán. En J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- Smithson, R. (1996). Tour of the Monuments of Passaic. En J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- Sobrevilla, D., & Xirau, R. (Edits.). (Madrid). *Enciclopedia iberoamericana de filosofía* (Vol. 25. Estética). 2003: Trotta.
- Steiner, G. (1977). *El castillo de Barbazul*. (H. Valencia Goelkel, Trad.) Madrid: Guadarrama.
- Thoreau, H. D. (1976). *Walden o la vida en los bosques*. Barcelona: Producciones editoriales.
- Tochinlli, E. (1989). *Romanticismo y modernidad*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Tort, P. (Ed.). (1996). *Diccionario del darwinismo y de la evolución*. París: PUF.
- Tortosa, V. (Ed.). (2008). *Escrituras digitales: Tecnologías de la creación en la era virtual*. Universidad de Alicante.
- Trias, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Madrid: Ariel.
- Vattimo, G. (1996). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeneútica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Virilio, P. (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.
- Virilio, P. (1999). *La bomba informática*. Madrid: Catedra.
- Vorlandër, K. (1911). *Immanuel Kant Leben*. Leipzig: Felix Meiner.
- VV.AA. (1999). *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. (P. D`Angelo, & F. Duque, Edits.) Madrid: Akal.
- Weber, M. (2000). *Economía y sociedad*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

- Whitman, W. (1969). *Hojas de Hierba*. Buenos Aires: Lumen.
- Williams, P. (2004). *An introduction to Leopardi's canti*. Leicester, Reino Unido: Troubador.
- Winckelmann, J. (2003). *Historia del arte en la antigüedad*. Barcelona: Folio.

RECURSOS WEB:

- Berardi, F. (2008). *Mediamutación. Cultura de los medios y crisis de los valores. A-Mínima*. Recuperado el 18 de Diciembre de 2008, de <http://aminima.net/wp/?p=861&language=es>
- Hauser, J. (10 de Enero de 2007). *Bios, Techne, Logos: una carrera artística oportuna*. UNAM. *Revista digital universitaria*, 8. Recuperado el 15 de Noviembre de 2015, de <http://www.revista.unam.mx/vol.8/num1/art02/int02.htm>
- Negri, T. (2008). *El arte y la cultura en la época del imperio y en el tiempo de las multitudes*. Caosmosis. Recuperado el 10 de Diciembre de 2015, de <http://caosmosis.acracia.net/?p=660>
- OMS (Organización mundial de la salud). (s.f.). Recuperado el 2 de Octubre de 2015, de <http://www.who.int/topics/depression/es/>
- Prada, J. M. (Enero de 2008). *La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la web 2.0*. (J. L. Brea, Ed.) *Revista de Estudios Visuales*, 5, 66-80. Recuperado el 25 de Octubre de 2015, de http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/prada_20.pdf
- Villatoro, V. (9 de Marzo de 2004). *¿Y si volviéramos a aburrirnos?* Reuperado el 26 de Septiembre de 2015, de El País: http://elpais.com/diario/2004/03/09/catalunya/1078798042_850215.html
- (2 de Septiembre de 2015). Obtenido de Radio Bio-Bio Chile: <http://tv.biobiochile.cl/notas/2015/02/15/privados-podran-explotar-comercialmente-la-luna.shtml>
