

Doctorado en Filosofía
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

Tesis Doctoral:

EL DOBLE JUEGO DE LO SUBLIME:
entre el placer moral y el trauma histórico.
Modernos y contemporáneos.

Lic. Daniel Omar Scheck (UNComahue-CONICET)

Directora: Dra. María Inés Mudrovcic (UNComahue-CONICET)

2009

AGRADECIMIENTOS

Casi cinco años de investigación se encuentran compendiados en esta Tesis. Creo que cierto rasgo de sublimidad ha contagiado la última parte del proceso, marcando el fin del recorrido con una mixtura de placer y dolor. El profundo placer, por ejemplo, de intercambiar y discutir ideas con la Dra. Mudrovic, que más de una vez ha influido notablemente en la transformación de una masa informe y caótica de ideas en un producto claro y comprensible. Sería muy necio de mi parte negar que ciertos momentos en la dirección del trabajo comprendido en esta Tesis pudieron ser experimentados como angustiantes. Pero tengo la esperanza de que esa sensación haya trocado en satisfacción, ya que tras las ideas más valiosas y los pasajes más elocuentes siempre se esconde su tenaz y paciente dirección. El arte de los separadores es muestra cabal de esas horas transidas de intentos por despejar el camino y aclarar el caos reinante.

También quisiera agradecer a los miembros del equipo de investigación, quienes ejercieron alguna influencia al momento de delinear los temas y las líneas de trabajo. Asimismo, me honraron con sus lecturas críticas, comentarios y observaciones, el Dr. Madanes y el Dr. Caimi, a quienes agradezco profundamente su orientación y sus recomendaciones. Tampoco quiero olvidarme del Prof. Sazbón, quien ya desde la confección del plan de trabajo me encaminó por la senda correcta (y enriqueció a la vez mi fervor cinéfilo).

La diagramación y el diseño de la Tesis -y de buena parte de mi vida-, así como el respaldo en los momentos de renuncia, son el fruto de la sensibilidad y el apoyo incondicional de Mariana. La belleza y el cariño fueron el mejor estímulo para soportar largas noches de redacción y re-redacción de lo escrito una y mil veces. Con ella la deuda infinita e intangible del amor y la contención a lo largo de todos estos años -algo de esto también vale para nuestra fiel felina pisapapeles. Espero que el tiempo determine que los proyectos compartidos sigan transformándose en sueños alcanzados.

Tal vez en uno de los pasajes más inspirados de las *Observaciones*, Kant defiende el carácter sublime de la amistad. A mis amigos entonces, que nada tienen que ver con el desarrollo de la Tesis, pero sí con la conformación de lo que soy. A ellos mis disculpas por todas las veces que cancelé un encuentro y por otras tantas que me auto-excluí de las reuniones.

Por último, una gratitud incondicional para con mis padres, Rosa y Mario, que nunca tuvieron muy en claro qué cosa es la filosofía, ni de qué trata una tesis, ni los alcances de lo sublime; no obstante, siempre estimularon mi sed de lectura y me impulsaron a estudiar para torcer un pasado cargado de privaciones y sufrimientos.

Y el dolor, despojado de toda sublimidad, de la despedida anticipada de Mario - que hacía unos asados que provocaban éxtasis y admiración.

Daniel Omar Scheck

Octubre de 2009

INTRODUCCIÓN

Cuando lo sublime se manifiesta, decía Longino, “despeja todas las cosas a la manera de un rayo”. Creo que algo por el estilo sigue aconteciendo cada vez que algún autor lo rescata de entre tantos conceptos desusados y lo reincorpora a la discusión del momento. Sucedió en la modernidad, en plena carrera por descubrir y dominar las leyes de la naturaleza a partir del conocimiento racional; y sucede ahora, cuando la tecnología, la tecnociencia, la informática, el desarrollo científico, y por que no las redes sociales, parecen adueñarse de cada instante de nuestras vidas. Alguien encuentra algo que se escapa a ciertos parámetros, a ciertas dimensiones, a ciertas formas o caracteres, a lo que esperaba encontrar, algo que rebasa sus expectativas o su capacidad para preverlo o imaginarlo, y entonces resurge o reaparece lo sublime.

Quizá también los orígenes de la presente investigación se remontan a un instante de sorpresa o maravilla al descubrir algo como lo sublime en un sistema tan parco y cerrado como el kantiano. En el marco de las reuniones del equipo de investigación, y en medio de la crisis argentina del año 2001, nació mi interés por intentar comprender los alcances y las dimensiones de esa experiencia tan paradójica y estimulante a la vez. En un principio, siendo aún un alumno y tratando de trazar un plan para la tesina de licenciatura, supuse erróneamente que la “Analítica de lo sublime” de la tercera *Crítica* era un hecho original y aislado, quizá producto de un arrebató genial del propio Kant. A simple vista, para ser sincero, frente al rigorismo ético o la estructuración que hace del sujeto trascendental, su formulación de lo sublime puede parecer un capricho extravagante o una especie de licencia excéntrica antes que un elemento más del sistema.

Sin embargo, lo sublime siempre tiende a ir en contra de las apariencias. Ni es una creación exclusiva de Kant, ni mucho menos una anomalía dentro de su propia teoría. Las discusiones en torno a lo sublime se fueron sucediendo en un extremo contraste entre etapas de profunda oscuridad y silencio y períodos de gran esplendor y resonancia. La primera formulación de la que se tienen noticias se atribuye a un tal Longino, y se la ubica entre los siglos I y III. Es un tratado sobre retórica, titulado *De lo Sublime*, plagado de ejemplos y recomendaciones para quienes hacen uso de la palabra en público y pretenden provocar cierto éxtasis con su oratoria. Luego, durante todo el medioevo y los comienzos de la modernidad, no se registran escritos sobre el tema; hasta fines del siglo XVII, época en la que se tradujo aquel tratado clásico de Longino, a partir del cual la noción de lo sublime se incorpora gradualmente a las discusiones del momento, difundándose rápida y exitosamente por toda Europa a lo largo del XVIII. No obstante, en el XIX y hasta mediados del siglo pasado, el interés decae, y lo sublime se ve eclipsado por otros conceptos; por último, resurge nuevamente con fuerza en la segunda mitad del siglo XX, desplegándose en varios sentidos hasta nuestros días.

Por esto, la presente investigación se encuentra dividida en dos partes: en la primera realizo un abordaje de las formulaciones modernas de lo sublime; mientras que en la segunda centro la atención en las reapropiaciones contemporáneas. Creo que una de las diferencias entre las teorías de ambos períodos reside en que los modernos pudieron tomar distancia rápidamente del restringido valor retórico al que estaba ceñida la sublimidad en el escrito de Longino. En los autores contemporáneos, por su parte, no se evidencia tan claramente una pretensión de separar sus formulaciones de las anteriores; contrariamente, puede entreverse una tendencia a retomar o recuperar las teorías modernas, principalmente las de Burke y Kant, y aplicarlas con ciertas modificaciones a su propio contexto. No me parece que exista una transformación radical ni un aporte sustancial a lo que se entendía por sublime en la modernidad, sino

más bien una extensión de sus alcances y una aplicación a los nuevos desafíos que surgen y se interponen en el camino.

Con respecto a la modernidad, intentaré mostrar que verdaderamente existió un período durante el cual se discutió intensamente la cuestión de lo sublime. Según sostengo, los modernos toman conocimiento de la existencia de este concepto a partir de la traducción al francés que realiza Boileau del tratado de Longino, en 1674. Esta publicación marca el comienzo de una etapa de creciente interés por lo sublime, que gradualmente va incorporándose a las discusiones del momento, trascendiendo las fronteras de Francia, primero hacia Inglaterra, y luego hacia Alemania. En tal sentido, presentaré el pensamiento de algunos de los autores que más aportaron al desarrollo de lo sublime; esto es, aquellos que fueron anunciando las temáticas y señalando los ejes en torno a los que se desplegó el concepto.

En primer capítulo, en particular, analizaré lo expuesto por el propio Longino, los comentarios sobre el tratado que hace Boileau en su traducción, algunos de los artículos que Addison dedica al tema, y las formulaciones posteriores de Burke, Lord Kames y Kant –sólo de su etapa pre-crítica. Esta primera aproximación al período me permitirá mostrar cómo lo sublime va desprendiéndose de su dimensión estrictamente retórica para desplazarse hacia reflexiones sobre otras disciplinas, como la poesía, la arquitectura, y las artes dramáticas -o la estética en general-, y cómo también comienza a vincularse con ciertos fenómenos u objetos de la naturaleza –siempre de grandes dimensiones y potencialmente amenazadores.

En el capítulo subsiguiente, por su parte, centraré puntual y específicamente la atención en la concepción crítica y post-crítica de Kant. En las reflexiones que Kant dedica a lo sublime durante su etapa madura encuentro una síntesis del pensamiento de los autores que lo precedieron, y a la vez una ampliación o redefinición de los alcances de este concepto. Una vez consolidada la posición de lo sublime en el terreno de la estética, Kant extiende su campo de aplicación más allá de los límites del gusto y el placer sensual, haciendo que penetre con fuerza en el ámbito de la reflexiones sobre algunos acontecimientos políticos e históricos de ese momento, y en los aspectos relacionados con la dimensión subjetiva de la moralidad.

Kant describe a lo sublime como una experiencia que provoca un sentimiento espiritual de conmoción, de atracción y repulsión al mismo tiempo, y de un placer mezclado con dolor; tales caracteres, pretendo mostrar, acercan o equiparan este sentimiento a los efectos del sentimiento moral en el ámbito de la razón práctica. Considero, asimismo, que la formulación kantiana supone el punto máximo en el desarrollo de lo sublime durante este período, ya que en ella confluyen, se entrecruzan, e incluso llegan a fusionarse, los dos ámbitos de la subjetividad separados por el propio pensamiento moderno; esto es, la dimensión físico-natural y la dimensión espiritual-moral del hombre.

En el tercer capítulo, y como cierre de la Primera Parte, expondré algunas de las razones por las que considero que lo sublime se volvió un tema central para los modernos durante ese período. Es decir, desde varios enfoques, intentaré responder a preguntas tales como las siguientes: ¿por qué lo sublime en la modernidad?, ¿por qué de esa manera, en ese momento y en ese contexto en particular?, ¿qué aspectos de lo sublime atrajeron la atención de los modernos?, ¿cuál fue su inserción en el concierto de las categorías de la época y, en particular, qué posición ocupó frente a la belleza? En torno a estas cuestiones, sostendré que lo sublime vino a fortalecer la estética moderna, al erigirse como una categoría para nombrar aquellas creaciones que escapaban al gusto por las bellas y medidas formas. Bajo el manto de lo sublime también fueron

cubiertos los fenómenos y los espectáculos naturales que hasta ese entonces eran simplemente horribles y aterradores. Luego también fueron señalados como motivos de sublimidad los vaivenes revolucionarios franceses, en tanto signos del progreso moral del hombre.

En la Segunda Parte, emprendo una lectura crítica del pensamiento de un grupo de autores que recuperan y aplican algunas de las formulaciones modernas al contexto contemporáneo. En el capítulo cuarto, en particular, expongo las reapropiaciones que se realizan desde la estética contemporánea, las producciones artísticas y las reflexiones sobre los problemas en la representación plástica o discursiva de lo sublime. Señalo como hito inaugural de este resurgimiento de lo sublime en el ámbito artístico al manifiesto titulado "*The Sublime is Now*", publicado por Newman en 1948 en una revista de arte. Newman fue un pintor, escultor, y prolífico escritor de apostillas y comentarios -sobre sus propias obras o las de sus colegas-, que perteneció a la corriente de arte abstracto norteamericano. Sumariamente, Newman proclama el triunfo del arte de su tiempo sobre el de las épocas anteriores, dice que sus obras logran presentar, mostrar, exponer, directa y ostensiblemente, lo sublime. Algunos pensadores posteriores a los escritos y las obras de Newman, más cercanos a nuestros días, recogen sus dichos y sus creaciones, y confirman su posición.

Lo sublime abandona el terreno de lo impresentable, donde había sido instalado por los modernos, para hacer su entrada en las obras, para darse directamente y sin mediación. Puntualmente, analizo el pensamiento de Danto, Lyotard y White sobre el tema, en los que encuentro una actitud similar a la de Newman con respecto a la "presentabilidad" de lo sublime. En relación a estas lecturas, me propongo cuestionar la posibilidad de que lo sublime, en tanto sentimiento o experiencia, pueda ser presentado directamente en las producciones artísticas o literarias. Al correr el velo de la re-presentación creo que se diluye lo propiamente sublime, y se transforma en algo meramente descriptivo y superficial. En consecuencia, sostendré que la presentación directa hace desaparecer el éxtasis y la elevación, efectos que ya Longino adscribía a lo sublime.

En el quinto y el sexto capítulo, por su parte, centro mi análisis en las reapropiaciones contemporáneas que abordan la cuestión de lo "sublime histórico", por llamarlo de alguna manera. Bajo esa conceptualización pueden abarcarse las lecturas que centran su interés en los problemas que se derivan de los intentos por representar discursivamente lo sublime del pasado en el escrito del historiador, como es el caso de White y Lyotard (Capítulo V); tanto como aquellas aproximaciones que vinculan la sublimidad con la forma en que han sido experimentados ciertos acontecimientos límite o extremos de nuestro pasado reciente, tal es el caso de LaCapra y Ankersmit (Capítulo VI). Ambas miradas de lo sublime histórico recogen la problemática planteada por los modernos, el problema de la cercanía de lo sublime con los límites de lo representable y lo soportable, particularmente frente a todo aquello que hace peligrar nuestra integridad, o que incluso podría destruirnos.

No obstante, encuentro una diferencia fundamental entre lo sublime moderno y algunas de las formulaciones contemporáneas, pues entiendo que se produce una inversión o subversión de la dimensión moral que fue adquiriendo en aquel período. Creo que esto se debe principalmente a cierta tendencia a acentuar excesivamente, y casi exclusivamente, los aspectos de lo sublime relacionados con lo desmesurado y transgresivo. En la modernidad, la transgresión de lo sublime suponía una elevación, una superación del obstáculo merced a una reflexión sobre nuestro valor y dignidad como personas; mientras que en el contexto contemporáneo lo excesivo y desmesurado

se asocia a una transgresión “descendente”, para graficarlo de un modo casi visual, entendida como violación o supresión de los valores y los límites éticos o estéticos establecidos.

En última instancia, desde esta perspectiva, sólo podrían considerarse sublimes aquellas experiencias que abren un abismo y provocan una ruptura, no sólo hacia el interior del propio sujeto, sino también con respecto a la comunidad y a los valores socialmente aceptados y aceptables. De esta manera, según entiendo, tal concepción perdería de vista la dimensión ética de lo sublime, la elevación y superación que suponía en la modernidad. Contra esto, para recuperar el éxtasis y la conmoción propias de un sentimiento que nada le debe a las emociones frívolas y triviales, ni a las experiencias traumáticas y traumatizantes, creo que deberíamos reincorporar la dimensión moral del sentimiento. Más aún si tenemos la pretensión de acceder a una nueva lectura, más completa y profunda, del problema de cómo nos relacionamos y experimentamos aquellas situaciones que de alguna manera ponen a prueba nuestras facultades cognitivas y nuestra capacidad de resistir y soportar la proximidad al dolor.

PRIMERA PARTE

LAS DISCUSIONES MODERNAS EN TORNO A LO SUBLIME

Capítulo I

El ascenso y la persistencia de lo sublime

~ §1 ~

Lo sublime moderno: el estilo retórico, el deleite estético, y la nobleza de sentimientos.

En la modernidad existió un período, comprendido entre el último cuarto del siglo XVII y la década final del XVIII, en el cual se discutió intensamente la cuestión de lo sublime y en el que participó un gran número de autores, esto es lo que pretendo mostrar en la primera parte de la investigación. En tal sentido, expondré los ejes en torno a los cuáles giraron las discusiones y su desarrollo, presentando las obras y los pensadores que participaron en ellas, y la significación específica que gradualmente fue adquiriendo lo sublime. Además de examinar la concepción de Kant, probablemente la más difundida y recordada en la actualidad, y la formulación de Burke, también de cierta trascendencia y repercusión contemporánea, revelaré el pensamiento de un grupo de autores menos reconocidos que constituyen un antecedente notable para las teorías de los mencionados. En torno a esto, sostengo que el período moderno durante el cual el interés por lo sublime alcanza su plenitud comienza en 1674, fecha en la que Nicolas Boileau-Despréaux publica el *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le Discours*;¹ y finaliza con la última década del siglo XVIII, años en los que las discusiones y los tratados sobre el tema decrecen hasta casi desaparecer por completo. Conviene aclarar que si bien es posible señalar puntualmente el hito inicial, no es tan simple precisar su marca de clausura. En cualquier caso, mostraré que los límites establecidos no se fundan en una elección totalmente arbitraria ni caprichosa, sino en circunstancias que determinan claramente su emergencia y su ocaso respectivamente.

Dividiré al período en dos partes: la primera comienza con la traducción de Boileau y culmina con las *Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y lo Sublime* de 1764; y la segunda acompaña el desarrollo de las últimas décadas del siglo XVIII. No obstante la asimetría en su extensión, considero que ambas etapas se ajustan a dos momentos bastante claros y definidos en el desarrollo de lo sublime. En el presente capítulo, donde analizo el primero de ellos, pretendo dar cuenta de cómo las disputas que en un principio se restringían a los mecanismos para alcanzar la excelencia en la retórica clásica se fueron trasladando al análisis de nombres y escritos modernos, incorporando paulatinamente la poesía, el teatro y la pintura; luego ciertos objetos de la naturaleza y fenómenos climáticos, y por último caracteres o rasgos del propio sujeto. En el capítulo subsiguiente abordaré la segunda parte, en la cual creo que lo sublime adquiere su alcance máximo. En tal sentido, mostraré cómo la discusión comienza a desplazarse desde lo estrictamente estético hacia el ámbito de la moralidad, incorporando también cuestiones históricas y políticas. En esta etapa, lo sublime se relaciona tanto con acontecimientos naturales como con las acciones humanas, y los sentimientos que suscita no sólo provocan un placer estético sino también, y sobre todo, una profunda reflexión ética. A mi juicio, esto comienza a reflejarse, o al menos a insinuarse, en algunos de los autores analizados en el presente capítulo, aunque recién en las obras críticas y post-críticas que Kant dedica al tema se hace más explícita y patente la conexión entre lo sublime y la moralidad.

¹ Cf. Boileau-Despréaux, Nicolas (1636-1711), *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le Discours* en *Oeuvres de Boileau*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1846, pp. 358-428.

~ §2 ~

La apropiación moderna de una categoría clásica.

El *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le Discours*, publicado en 1674 por Boileau, no es más que una traducción al francés, con comentarios y algunas licencias, de un texto escrito originalmente en griego, adjudicado a un tal Longino, y fechado entre los siglos I y III de nuestra era. Dicha traducción es la puerta por la cual ingresa lo sublime al escenario de la modernidad.² Sumariamente, no existe un total acuerdo respecto a la fecha ni al autor de la obra, escrita en griego, y titulada originalmente *De lo Sublime* [*Perì hýpsous*]. Durante toda la Edad Media, y hasta bien avanzada la Ilustración, se atribuyó la autoría del manuscrito que contiene el tratado *De lo Sublime* a Dionysius Longinus. Recién en 1808 el filólogo italiano Amati³ advirtió que en el manuscrito existía una disyuntiva, en vez de “Dyonisius Longinus” decía “Dyonisius” o “Longinus”, a partir de allí se multiplicaron los nombres propuestos como autores del tratado: Dionisio de Halicarnaso, escritor de los tiempos de Augusto; Casio Dionisio Longino, maestro de retórica en Palmira, ministro de la emperatriz Zenobia; otros propusieron a Elio Teón, Dionisio de Pérgamo, Pompeyo Gémino, o incluso se pensó en Plutarco.⁴ Más allá de las disquisiciones acerca de la fecha y el autor del escrito, son más interesantes las consecuencias de su traducción, la trascendencia de sus temas, y su recepción, curiosamente rápida, fuera de Francia.

La traducción de Boileau tuvo gran repercusión, de esto dan cuenta las tres ediciones en vida del *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le Discours*, en 1674, 1683 y 1701. A esta traducción le siguieron las inglesas de John Pultney, en 1680, Leonard Welsted, en 1712, y la de William Smith, en 1739; esta última es la que mayormente citan los autores británicos –en 1800 se publicó ya su quinta edición. Las traducciones al alemán y al castellano fueron más tardías, la primera estuvo a cargo de Karl Heinrich von Heinecken, en 1737, y la castellana de Manuel Perez Valderrábano, en 1770. Las sucesivas traducciones del tratado de Longino marcaron la apertura de las discusiones en torno a lo sublime en cada uno de estos países, no sólo porque introdujeron una nueva categoría de análisis, sino también por el propio contenido de la obra. Es decir, al menos en esta primera parte del período, los planteos modernos no sólo adoptan el término, sino que también retoman la temática y los ejes de la discusión clásica; así, por ejemplo, la sublimidad en el estilo retórico que Longino encuentra en las obras de Homero, los británicos la descubren en los poemas de Milton. Por esto considero que, más allá de erigirse como marca inaugural, el tratado de Longino forma

² En rigor, según el propio Boileau, existiría una traducción anterior a la suya, aunque del griego al latín, del tratado de Longino. El autor de la misma sería Gerard Langbaine (1608/9-1658), un inglés, y la habría publicado en Oxford, en 1638, aunque sin mayores repercusiones (Cf. Boileau, 1846, p. 6, al pie).

³ Girolamo Amati (1768-1834), antropólogo y filólogo italiano.

⁴ Todas las ediciones descienden del manuscrito *Parisimus Graecus 2036* de la Biblioteca Nacional de París, fechado en el siglo X. A pesar de las lagunas y los folios faltantes, se conservan aproximadamente dos terceras partes del original. Los medievales no dieron mayor importancia al escrito, recién en la copia realizada en 1554 por Francesco Robortelli se confirma la autoría de un tal Dyonisius Longinus –edición que se conoce como *príncipe de Robortelli*. Desde ese momento y hasta principios del siglo XIX se repite el encabezado, la discusión en torno a la pertenencia del tratado se inicia cuando Amati advierte la disyunción entre los dos nombres. Para más detalles sobre este punto véase el estudio introductorio de Francisco de P. Samaranch a su traducción del tratado (Cf. Longino, 1980, pp. 9-34).

parte del propio período y, como tal, su concepción de lo sublime ejerce alguna influencia sobre la de otros pensadores de la modernidad.

Entre la traducción de Boileau y la publicación de las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* en 1764,⁵ pueden mencionarse los trabajos de Sylvain y Diderot en Francia;⁶ de Burnett, Dennis, Shaftesbury, Addison, Hutcheson, Stackhouse, Akenside, Baillie, Gerard, Burke y Kames en el Reino Unido;⁷ y de Baumgarten y Mendelssohn en Alemania –además del de Kant.⁸ Todos ellos, en mayor o en menor medida, contribuyeron al ascenso y consolidación de lo sublime en el escenario moderno. Comenzaré analizando el tratado de Longino, luego algunos escritos de Addison, el *Enquiry* de Burke, *Elements of Criticism* de Lord (of) Kames y, como cierre de este primer capítulo, las *Observaciones* de Kant. Seguiré el camino trazado por las traducciones, mostrando cómo lo sublime hizo su entrada por Francia, se desarrolló vastamente en Gran Bretaña, y terminó por desplegar todos sus alcances en Alemania. En relación a cada uno de estos autores y sus obras, expondré aquellos elementos recuperados de sus antecesores, las contribuciones o innovaciones en la definición del concepto, y ciertos caracteres que luego se transformarán en “rasgos comunes” a todas las formulaciones posteriores.

~ §3 ~

El tratado de Longino y la traducción de Boileau: la sublimidad en el estilo retórico.

El principal objetivo de Longino en su tratado es el de mostrar cuáles son los mecanismos que, en conjunción con las capacidades naturales, permiten alcanzar la grandeza en el discurso. En tal sentido, ofrece algunas “notas o comentarios” sobre lo sublime para conformar “alguna teoría que pueda ser útil a los hombres dedicados a la vida política” (Longino, 1980, p. 38); esto es, para aquellos que pretendan hablar y persuadir en público (Capítulo I). Al comienzo mismo del escrito establece lo que

⁵ Cf. Kant, Immanuel (1724-1804), *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band II, Berlin, Walter de Gruyter, 1968, pp. 205-256. Existen varias traducciones al castellano, aquí se sigue: *Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y lo Sublime*, traducción, introducción y notas de Luis Jiménez Moreno, Madrid, Alianza, 1990.

⁶ Cf. Sylvain [seudónimo], *Nouveau Traité du Sublime*, 1741; y Diderot, Denis (1713-1784), *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, publicado originalmente como el artículo *Beau* en la *L'Encyclopédie*, Vol. II, pp. 169-181, 1752. Extrañamente, este artículo pertenece al propio Diderot, y fue publicado de forma separada casi al mismo tiempo que el segundo tomo de la *Enciclopedia*.

⁷ Cf., en orden cronológico, Burnett, Thomas (1635-1715), *The Sacred Theory of the Earth (Telluris Theoria Sacra)*, 1681-1689; Dennis, John (1657-1734), *The Advancement and Reformation of Poetry*, 1701, y *The grounds of Criticism*, 1704; Cooper, Anthony Ashley [III Conde de Shaftesbury] (1671-1713), *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Vol. I, II, y III, 1711; Addison, Joseph (1672-1719), “The Pleasures of the Imagination” en *The Spectator*, Vol. II y III, 1712; Hutcheson, Francis (1694-1747), *An essay of the nature and conduct of the passions*, 1728; Stackhouse, Thomas (1677-1752), *Reflections on the Nature and Property of Languages*, 1731; Akenside, Mark (1721-1770), *Pleasures of the Imagination*, 1744; Baillie, John (s/d- 1743), *Essay on the Sublime*, publicado postumamente en 1747; Gerard, Alexander (1728-1795), *Essay on Taste*, 1756; Burke, Edmund (1727-1795), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757, y Home, Henry [Lord of Kames] (1696-1782), *Elements of Criticism*, 1762.

⁸ Cf. Baumgarten, Alexander Gottlieb (1714-1762), *Aesthetica*, 1750/58; Mendelssohn, Moses (1729-1786), *Briefe über die Empfindungen*, 1755; *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, 1757/61; y “Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften” en *Ästhetische Schriften in Auswahl*, 1758.

entiende por sublime: “las cosas o pasajes sublimes son como una especie de excelencia o eminencia en el discurso <...>. Las cosas sublimes, en efecto, no llevan al oyente a la persuasión sino al éxtasis”; y más adelante, “cuando lo sublime se manifiesta oportunamente en alguna parte, dispersa todas las cosas a la manera de un rayo y pone a la vista de forma inmediata la fuerza del orador en toda su plenitud” (*Ibidem*, pp. 39-40). Lo sublime reviste al lenguaje de una fuerza y un poder invencibles, que se imponen al oyente. Es aquello contra lo cual resulta difícil o incluso imposible rebelarse, y que deja en la memoria una huella poderosa e imborrable (Capítulo VII). No obstante, Longino es consciente de que no resulta fácil hacerse una idea “clara y crítica” de lo que en verdad es lo sublime. Sin duda, afirma, “se trata de una realidad difícil de captar, pues el juicio literario es el producto último de una gran experiencia” (*Ibidem*, p. 54).

La causa más importante de lo sublime es la grandeza de espíritu, que no es un bien adquirido sino un don recibido; no obstante, aún en aquellas almas dotadas naturalmente de grandeza, conviene educarlas en lo excelente y elevado y así promover la nobleza de espíritu (Capítulo IX). Ni los excesos ni los defectos en el discurso son propicios para lo sublime, tanto la “hinchazón” en las palabras como la “puerilidad” atentan contra la grandeza, son muestras de mezquindad de espíritu, y conforman el vicio estilístico más innoble (Capítulo III). Tampoco la agitación en las palabras, ni las expresiones demasiado trabadas, ni las frases extremadamente abreviadas, ni la trivialidad o vulgaridad de los términos, favorecen la sublimidad. Sólo aquello que luego de ser oído despierta en la mente pensamientos elevados y nos permite reflexionar sobre temas superiores a lo expresado puede ser considerado verdaderamente sublime. Longino propone cinco “fuentes” adecuadas desde donde puede brotar lo sublime en el discurso, además del talento natural para la oratoria, a saber: a) La capacidad para “concebir pensamientos elevados”; b) la “vehemencia y el entusiasmo en lo patético y emocional”; c) la forma de elaborar figuras, d) la nobleza de la expresión (selección de vocabulario, elocución, tropos, etc.); y e) “composición digna y elevada” –esta última es concausa de las anteriores (Capítulo VIII). Mientras que las dos primeras son de origen connatural, las restantes son productos de la *techné*; esto es, el arte para producir lo sublime, ya que si bien la naturaleza otorga el talento, es el método el que perfecciona y encamina la práctica.

Longino se pregunta, por un lado, si las grandes obras de su época, tanto en verso como en prosa, son verdaderamente sublimes o si su grandeza es sólo aparente (Capítulo VII); y por otro, “si existe algún otro medio que permita dar sublimidad al estilo” (Capítulo X). En torno a lo primero, cuando leemos u oímos algo verdaderamente sublime “nuestra alma se eleva de alguna manera y, habiendo adquirido una cierta animosa dignidad, se llena de alegría y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo que ha oído” (*Ibidem*, p. 55). Los grandes genios de las letras se encuentran por encima de la condición mortal, y lo sublime “los eleva casi a la altura de la grandeza divina” (*Ibidem*, p. 137). Una sola realización sublime redime a cualquier autor de todas sus composiciones mediocres. En Homero, Demóstenes y Platón la máxima elevación de estilo ha sido alcanzada, para Longino son héroes cuyos logros tornan insignificantes sus faltas. En cuanto a lo segundo, una causa de lo sublime podría encontrarse “en el proceso de seleccionar siempre, de entre esos elementos integrantes <mencionados en el párrafo anterior>, las cualidades o aspectos más oportunos, y de lograr hacer, mediante una labor de estructuración (o encadenamiento), como un cuerpo único, uniendo unas cualidades con otras” (*Ibidem*, p. 71). La atracción del oyente puede depender de la “acumulación de expresiones escogidas” y de una adecuada “selección de matices”, que deben introducirse evitando

todo aspecto superficial, indecoroso o amanerado, tal como lo hace Safo en varias de sus odas.⁹

En el “Prefacio” a su traducción al francés, Boileau resalta estos caracteres, insiste en que una obra sublime debe “elevarnos, animarnos, transportarnos”. La sublimidad en el estilo, dice Boileau, no sólo se consigue con una sucesión de grandes palabras, también puede “hallarse en un solo pensamiento, una sola figura, un solo giro de palabras” (Boileau, 1848, p. 363). Lo sublime de Longino se restringe estrictamente a las figuras retóricas del discurso; el acento está puesto en aquellas expresiones o caracteres del lenguaje, tanto en verso como en prosa, que le permiten al orador alcanzar una composición elevada o la grandeza de estilo. Boileau no agrega demasiado a esta concepción, en todo caso, su máximo aporte consiste en reafirmar lo expuesto por Longino y sostener la superioridad de los autores clásicos por sobre el estilo de los modernos. Con la traducción de Boileau lo sublime ingresa al período, aunque permanece vedado a los modernos; en sus obras, en su estilo, en sus características, Boileau no encuentra nada eminente, ni mucho menos extático.

~ §4 ~

Los placeres de la imaginación: Addison y la exaltación de los modernos.

Considero que este concepto recién se incorpora definitivamente a las discusiones modernas, con un interés y un alcance específicos para la época, cuando Addison lo rescata de la “disputa entre los antiguos y los modernos” y comienza a delinear su nuevo campo de aplicación, con otros alcances y una significación diferente. Entiendo que esto es así porque Addison, a diferencia de Boileau, emprende el arduo trabajo de mostrar que lo sublime también vive en las obras de sus contemporáneos. En segundo lugar, porque en sus escritos se inicia el desplazamiento desde las figuras estrictamente retóricas hacia imágenes y modelos del lenguaje visual. Por último, porque formula dos características que luego se transformarían en una condición indispensable para lo sublime, ya que atraviesan todo el período y se repiten en cada uno de los autores que aquí se analizan: me refiero a la exigencia de una “distancia estética” para sentir lo sublime y al placer negativo que suscita. Otro aporte interesante que hace Addison es el de reconocer una suerte de “pre-historia” de lo sublime, ya que descubre en Aristóteles un método para alcanzar la excelencia en la dicción que antecedería a los mecanismos descritos por Longino.¹⁰ En relación a los orígenes de la sublimidad,

⁹ En éste mismo capítulo, comparando y contrastando el estilo de varios autores, Longino trae a colación una situación de peligro que luego, durante la modernidad, se transformará en un tópico para ejemplificar lo sublime: la proximidad o la posibilidad de perecer ante un naufragio. La descripción que hace Homero (*Ilíada*, XV), a diferencia de la que logran otros, infunde temor “y no limita el peligro a un solo momento, antes bien pinta a los marineros en trance de ser destruidos siempre y casi al embate de cada ola” (Longino, 1980, p. 74). Es decir, la sublimidad no reside en el propio naufragio ni en que Homero lo incluya entre sus temas, sino en la grandeza de su descripción y en las sensaciones que ella provoca en sus lectores; esto es, en quienes se encuentran en cierta posición de seguridad y no están en verdadero peligro de sucumbir ante la catástrofe.

¹⁰ En el artículo publicado en *The Spectator* N° 285 –periódico inglés editado entre 1711 y 1712 por Addison junto con Steele-, correspondiente al sábado 26 de enero de 1712, comienza a analizar el lenguaje utilizado por Milton en el *Paraíso Perdido* –autor y obra paradigmáticos de lo sublime para todos los pensadores de la época, incluso fuera del Reino Unido. Allí Addison remite al Capítulo XXII de la *Poética*, 1458a-b, en el cual Aristóteles analiza la “excelencia” [*areté*] en la expresión lingüística [*léxis*]. La más elevada [*semné*] es la que “se vale de nombres extraños” [*xenikoîs ónomai*, 1458a 22], las

Addison considera que reside en el genio del autor, o en la obra que produce, o en la forma en que describe algo, no en lo descrito. En tal sentido, del mismo modo que Longino destacaba a Homero, Addison afirma que el genio de Milton es el más sublime de su época.¹¹ Asimismo, Addison acuerda con Longino en que puede existir cierta nobleza en los sentimientos aún sin que exista pasión. Lo patético, tal como “el gran crítico observa”, puede animar pero también inflamar lo sublime, el Libro VII del *Paraíso Perdido* es un excelente ejemplo de sublimidad sin mezcla alguna de patetismo. Imágenes como las del océano embravecido representan “grandiosidad y confusión”, mientras que otras afectan la imaginación y llenan la mente del lector sin producir tumulto ni agitación, como las del océano en calma.¹² Aún más, “Milton, por la natural fuerza de su genio fue capaz de suministrarnos un trabajo perfecto, que sin duda ha elevado y ennoblecido en gran medida sus ideas, como si fuesen una imitación de lo que Longino ha recomendado” (Addison, 2004, N° 339).

En la serie de artículos que se conocen como “The Pleasures of the Imagination”, Addison incorpora imágenes visuales y representaciones pictóricas como fuentes de lo sublime, dando un paso más allá de las figuras discursivas y los mecanismos retóricos a los que se restringían en el tratado de Longino.¹³ Addison comienza el primer artículo de la colección afirmando que la visión es “el más perfecto y más delicioso de todos nuestros sentidos”; llena la mente con una gran variedad de ideas, suple los defectos del resto de las facultades, y se extiende infinitamente sobre una gran multitud de cuerpos, permitiéndonos llegar a los confines del universo. Además, la imaginación depende de este sentido para obtener sus ideas; “de ahí que los placeres de la imaginación o la fantasía sean aquellos que se originan en los objetos visibles, tanto cuando los tenemos a la vista, como cuando son evocados por las ideas en nuestras mentes ante pinturas, estatuas, descripciones, o cualquier ocasión similar” (Addison, 2004, N° 411). En rigor, dice Addison, todas las imágenes que contiene nuestra fantasía han hecho su entrada a través de la vista, aunque el poder para retenerlas, alterarlas y componerlas es una potestad de nuestra imaginación. En suma, los placeres de esta facultad son aquellos que originalmente surgen de nuestra visión, y se dividen en dos clases: primarios y secundarios. Los primarios proceden de la contemplación de objetos externos, tal y como ellos se presentan ante nuestros ojos; y surgen ante la visión de lo que es “grande [*great*], insólito [*uncommon*, o *novelty*, o también *strange*], o bello

metáforas [*metaphorá*], el alargamiento [*exallagá*], y se aparta de todo lo corriente. La expresión debe “ser clara sin ser trivial” [1458a 18], evitando la ordinarietà y la vulgaridad [*idiotikón*]. Cf., entre otras traducciones, Aristóteles, *Poética*, traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott, Bs. As., Colihue, 2004.

¹¹ Cf., sobre todo, los N° 279, 285, 315, 333, 339 de *The Spectator*, en los cuales constantemente establece relaciones y comparaciones entre Homero y Milton, y revisa lo dicho por Longino acerca del primero. Destaca a Milton de entre sus contemporáneos, incluso por encima de Shakespeare, por “la sublimidad de sus pensamientos” y la “grandeza de sus sentimientos” (N° 279). En el N° 315 afirma en relación a Milton: “su genio se inclinó de forma maravillosa hacia lo sublime, su subjetividad es la más noble que pudo haber penetrado la mente de un hombre”.

¹² Luego se verá que ejemplos similares se reiteran en todos los autores posteriores, e incluso estaban ya anunciados en Longino: “por una especie de tendencia natural, <admiramos>, no los pequeños riachuelos, por muy transparentes y nítidos que sean, sino el Danubio, el Nilo o el Rin, y mucho más aún el océano” (Longino, 1980, p. 136). Es decir, desde sus orígenes lo sublime se vincula con la vastedad y la grandeza de dimensiones, con aquello que perturba y al mismo tiempo atrae el interés del hombre.

¹³ Los once artículos que componen la serie conocida como “The Pleasures of the Imagination” fueron publicados de forma separada en *The Spectator*, entre el 21 de junio y el 3 de julio de 1712, y comprenden los N° 411 al 421.

[*beautiful*]”. Por grandeza, define Addison, “no sólo entiendo el volumen de un objeto simple, sino la extensión de una visión general, considerada como una pieza entera. Tal como la perspectiva de una gran llanura, de un vasto desierto no cultivado, de un enorme grupo de montañas, altas rocas y precipicios, o una gran extensión de agua, donde nunca nos encontremos con lo novedoso o lo bello en la visión, sino con una ruda clase de magnificencia” (*Ibidem*, N° 412). Estos ejemplos confirman la afinidad de lo sublime con lo vasto, grande y admirable.

Los placeres secundarios, “fluyen desde las ideas de los objetos visibles, cuando el objeto no se encuentra realmente frente a nuestros ojos, sino que es evocado en nuestra memoria, o constituido en una agradable visión de alguna cosa que está ausente o es ficticia” (*Ibidem*, N° 411). Es decir, no tienen su origen en una presencia directa, sino en una acción de la mente, “la cual compara las ideas ocasionadas por los objetos originales con las ideas que recibimos de las estatuas, pinturas, descripciones, o sonidos que los representan” (*Ibidem*, N° 416). Addison asegura que estos placeres son de una naturaleza más extensa y universal que los relacionados con la visión, porque no sólo comprenden lo grande, lo novedoso y lo bello, sino también lo que es desagradable [*disagreeable*] en un principio para los ojos, pero que puede resultar placentero a partir de una buena descripción. ¿Por qué extraña razón la descripción que hace Milton del Infierno puede generarnos aún más placer que la del Paraíso? No por el objeto mismo, no por la amenaza que representa; sólo nos resultará placentero si escapamos a sus efectos devastadores y nos convertimos en espectadores. Si sucumbimos al terror, si el objeto realmente amenaza nuestra integridad, nada placentero puede darse. Más adelante, mostraré que esta exigencia luego se repite tanto en Burke como en Kant, la de una distancia espacial y a la vez estética; *i.e.*: la separación física en consonancia con la mediación de la composición del artista entre el objeto terrible y nosotros mismos.¹⁴ De esta manera, la naturaleza del placer que nosotros encontramos en la descripción de estos objetos no surge de su carácter terrible. Cuando observamos estos objetos espantosos, no obtenemos el más mínimo placer si pensamos que estamos en verdadero peligro frente a ellos. Por el contrario, según Addison, “los consideramos al mismo tiempo como terribles e inofensivos [*Dreadfull and Harmless*]; de ahí que cuanto más horrible sea su apariencia, mayor será el placer que recibimos al sentir nuestra propia seguridad. Resumiendo, vemos lo terrorífico en una descripción con la misma curiosidad y satisfacción con la que contemplamos un monstruo muerto” (*Ibidem*, N° 418).

De esta forma, Addison muestra que lo sublime puede encontrarse en autores modernos tanto como en los antiguos, incorpora a las discusiones las figuras y modelos del lenguaje visual, y establece como una exigencia la distancia estético-espacial. Además de esto, hace otro aporte importante al período, ya que distingue los placeres de la imaginación de aquellos que se relacionan con nuestros sentidos y con los placeres del conocimiento; y dentro de la imaginación, diferencia el placer por lo sublime de otros placeres propios de esta facultad, como lo son el placer por lo novedoso y el placer por lo bello. La serie de artículos dedicados al tema, por otra parte, motivó escritos posteriores que contribuyeron al ciclo de lo sublime; claro

¹⁴ No estar sometido a los efectos reales de lo terrible es una condición para lo sublime. Según Bozal, la exigencia de convertirnos en espectadores y nunca en protagonistas, es una “condición estética”. Una condición que él encuentra formulada por primera vez en Burke, sin embargo, a mí entender, ya se encontraba mucho antes en Addison. [Cf. Bozal, Valeriano (2000), “Edmund Burke”, en Bozal, V., (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor. La balsa de Medusa, Tomo I, pp. 53-57].

ejemplo de esto es la obra de Akenside, *Pleasures of the Imagination*, de 1744. Otra cuestión significativa que introduce Addison es la distinción entre los objetos grandes y terribles que contemplamos, las percepciones que tenemos de esas cosas, y las ideas en las que terminan transformándose esas percepciones, las cuales son las verdaderas causantes de lo sublime. Esto añade otro rasgo singular de lo sublime, ya que no es necesario que nuestras ideas, y por ende nuestro placer, tengan su origen en los objetos “externos” (o naturales), por así decir, sino que también pueden surgir de las descripciones (lingüísticas, pictóricas, musicales, etc.) que de ellos puedan hacerse.

Las reflexiones de Addison, tal vez con algún antecedente en Dennis y Shaftesbury,¹⁵ marcan el inicio del primado de la razón sobre las fuerzas de la naturaleza, “lo sublime emerge en el preciso instante en que el objeto grande o terrorífico se convierte en una idea. <...> Las palabras nos permiten hacer comparaciones entre cosas, conceptualizarlas, para percibir los objetos como ideas y entonces considerar la amenazante proximidad de las cosas desde una posición de seguridad” (Shaw, 2006, p. 38). A diferencia de Longino, que sólo se ocupa de los procedimientos retóricos para alcanzar la sublimidad en el estilo, los autores británicos -la mayoría de corte empirista-, hacen una lectura “psicologicista” del tratado. Ya no centran su atención en procedimientos estilísticos, sino que fijan su análisis en las experiencias psicológicas del espectador, de temor, horror y asombro sobre todo, y en aquellos objetos que las provocan. Éste es el paso decisivo que luego dará Burke, el de indagar, precisamente, en el origen de lo sublime y lo bello en tanto ideas del propio sujeto. En la *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*,¹⁶ Burke avanza en dos direcciones: por un lado, investiga los procesos que ocurren en la mente del sujeto en tanto que resulta afectado por ciertas cualidades o propiedades de los objetos; y, por otra parte, analiza las características o propiedades que hacen que un objeto sea considerado bello o sublime.

¹⁵ Hago referencia a John Dennis y al III Conde de Shaftesbury [Anthony Ashley Cooper], cuyas obras fueron señaladas en la nota 7. Sobre Shaftesbury, en particular, conviene decir que la primera edición de los tres volúmenes de *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* se publicó sólo un año antes que los artículos de Addison. Sin embargo, no existen referencias de uno a otro autor en temas relacionados a lo sublime, aunque Addison, en el N° 512 de *The Spectator*, menciona a un antepasado de Shaftesbury que aparece representado en uno de los personajes de *Absalom and Achitophel*, una sátira compuesta por John Dryden en 1681. El tratamiento que hace Shaftesbury de lo sublime remite a la *Retórica* y a la *Poética* de Aristóteles -soslayando el tratado de Longino y la traducción de Boileau-, coincidiendo con Addison al centrar la atención en el capítulo XXII de esta última (Cf. nota 9). Shaftesbury describe aquello que resulta “falsamente sublime”, lo “bombástico”, producto de los vicios estilísticos, como la nobleza o la solemnidad fingidas. Expone los caracteres que hicieron de las obras y los autores griegos ejemplos de sublimidad, y las carencias de sus contemporáneos, destacando no obstante a Shakespeare y Milton del resto (Cf. Shaftesbury, 1723, Vol. I, p. 217 y ss.). En ocasiones, Shaftesbury parece alejarse de las cuestiones estrictamente retóricas -que dominaron el último cuarto del siglo XVII-, aunque al mismo tiempo su abordaje se presenta como demasiado emparentado con los debates propios de la *Querelle des anciens et des modernes*. A diferencia de los otros autores aquí analizados, no agrega demasiado a la discusión; a mi juicio, no profundiza sus diferencias intrínsecas con lo bello, ni atiende al particular agrado o deleite que se le asocia, ni a la condición estética de la distancia al objeto. Estos caracteres resultan distintivos de lo sublime, y luego se repetirán en la mayoría de las formulaciones del período. Por esto, consideré más apropiado, atinente y enriquecedor destacar y examinar el planteo de Addison y postergar el de Shaftesbury.

¹⁶ Cf. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, printed for J. Dodsley, 1764. Sigo aquí la siguiente traducción al castellano: Burke, Edmund, *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, traducción, introducción y notas de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987.

~ §5 ~

El dolor y el peligro como fuentes de lo sublime en Burke.

Burke retoma la distinción establecida por Addison entre los distintos tipos de placer, adscribiendo a lo sublime una clase de agrado particular, producto de la remoción de un dolor, al cual denomina “deleite” [*delight*]. También repite la exigencia de distancia y posición de seguridad ante el objeto terrible, y la distinción entre el objeto y los mecanismos subjetivos que originan nuestra idea de lo sublime. Por otra parte, en varios aspectos, Burke se aleja de la formulación de Addison e incorpora caracteres importantes a la definición del concepto; como por ejemplo la correlación que establece entre placer y dolor, y entre dolor y poder, y la preeminencia que otorga a las ideas de dolor sobre las de placer en todo lo referente a lo sublime. Otra de sus contribuciones, la cual sienta un notable precedente para la teoría kantiana, radica en la discriminación que introduce entre dos clases de sublimidad: lo sublime de la magnitud, asociado a objetos de grandes dimensiones, y lo sublime del poder, provocado tanto por un fenómeno de la naturaleza como por un poder institucional.

Por otra parte, también distanciándose de Addison, Burke destaca de entre los sentidos el del gusto, el paladar, la discriminación de los sabores. Los sentidos, junto con la imaginación y el juicio, son las facultades a través de las cuales el hombre se relaciona con los objetos externos, se supone que están configurados de igual modo en todas las personas; por esto, la manera de percibirlos es compartida por todos. Por consiguiente, respecto a los sentidos, “todos los hombres están de acuerdo en decir que el vinagre es agrio, la miel, dulce, y el acíbar, amargo; y en la medida en que todos coinciden en encontrar estas cualidades en aquellos objetos, no disienten tampoco por cuanto a sus efectos en lo relativo al placer y al dolor” (Burke, 1987, p. 9). Si bien no existen diferencias en el modo en que las cosas nos afectan, ni en las causas de la afección, sí existen diferencias de grado que son causadas por dos razones: o (a) por un mayor o menor desarrollo de la sensibilidad natural o (b) por una atención más cercana y profunda con respecto al objeto.

En torno a la singular lectura que hace de la relación entre placer y dolor, Burke sostiene que ambos derivan de ideas simples, indefinibles, de naturaleza positiva, y totalmente independientes entre sí. Al salir de nuestro habitual estado de “indiferencia”, que no es de dolor ni de placer, y pasar a un estado de pleno placer, por ejemplo, no parece necesario que pasemos previamente por ninguna especie de dolor. Es decir, ni la remoción del placer es verdadero dolor, ni el cese del dolor es verdadero placer. Con esta concepción, Burke quiere dar a entender lo siguiente: “primero, que hay placer y dolores de naturaleza positiva e independiente; segundo, que el sentimiento derivado del cese o disminución del dolor no se parece suficientemente al placer verdadero, para que se considere como de la misma naturaleza, o para que merezca ser denominado con el mismo nombre; y, tercero, que en base al mismo principio la remoción o calificación del placer no se parece en nada al verdadero dolor” (*Ibidem*, pp. 26-7). La moderación del dolor merece un nombre específico, ya que es de un carácter muy particular; pues si bien es una afección indudablemente positiva, surge no obstante de una privación. El término elegido para nombrar la “sensación que acompaña la remoción de dolor o peligro” es deleite [*delight*],¹⁷ una suerte de placer

¹⁷ Término ya utilizado por Addison, y antes por Dennis, aunque no con un significado tan específico. Dennis, por ejemplo, habló de un “delicioso horror” [*delightful horrou*] experimentado en su viaje a través de los Alpes en 1688.

negativo, mientras que el verdadero placer es un “placer positivo”, o simplemente “placer” [*pleasure*]. Esta sensación placentera, pero negativa, este deleite, es el que acompaña cada una de nuestras experiencias de lo sublime.

Sublime es todo aquello que puede excitar nuestras ideas de dolor y peligro, todo lo que de un modo u otro es terrible, o se asocia a objetos terribles, o es análogo al terror. Tales cosas llevan hasta los límites la capacidad de sentir que tiene nuestra mente, producen las emociones más fuertes, que son siempre las que se asocian al dolor –mucho más poderosas e intensas que las procedentes del placer. No obstante hay un límite, una cuota máxima de dolor y peligro que es dable soportar, cuando este máximo se excede “no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días” (*Ibidem*, p. 29). Este tipo de emociones, o pasiones, que guardan relación con el dolor y el peligro, pertenecen a la “autoconservación” [*self-preservation*]; son deliciosas cuando despiertan ideas dolorosas y peligrosas sin posicionarnos realmente en tales circunstancias. Todo aquello que suscite este deleite es algo sublime. Lo sublime inhibe todo nuestro razonamiento con una fuerza irresistible y arrebatadora. Las pasiones que provoca en el alma son las más poderosas, tanto que el alma parece quedar suspendida, paralizada, horrorizada. La pasión más alta y excelsa es el asombro, cuyos efectos inferiores son la admiración, la reverencia y el respeto.

Más allá de las dimensiones, todo aquello que provoque temor es algo sublime, tanto la inmensidad del océano como la pequeñez de una serpiente venenosa; ya que el principio dominante en lo sublime es el terror. Para que algo sea terrible, por su parte, debe tener ciertas características, una de ellas es la oscuridad; el ejemplo nuevamente es Milton, su descripción de la muerte en el Libro II del *Paraíso Perdido*, allí todo es “oscuro, incierto, confuso, terrible y sublime”, dice Burke (Parte II, Sec. III). A las cosas que directamente suscitan la idea de peligro se suman todas las formas de poder que puedan ejercer algún tipo de terror sobre los individuos; ya que, en algún sentido, todo lo que es sublime representa alguna variación del poder. Creo que esto puede interpretarse del siguiente modo: teniendo en cuenta que para Burke la idea de dolor es siempre, en todas sus gradaciones, más fuerte que la idea de placer, allí donde las posibilidades de padecer uno u otro se equilibran, allí donde los niveles se igualan, se impone siempre la idea del sufrimiento por venir; por esto, en tanto estemos en presencia de cualquier cosa poderosa o peligrosa que supongamos capaz de inflingirnos un gran dolor, es imposible evitar la experiencia del terror.

Además del poder que ostentan ciertos fenómenos naturales, Burke también tiene en mente el poder institucionalizado de “reyes y dirigentes”, ambos guardan la misma conexión con el terror. Otra poderosa causa de lo sublime es la “grandeza” de dimensiones, aunque también la extrema pequeñez puede provocarlo. Lo curioso de la magnitud, subraya Burke, es que iguales dimensiones producen efectos dispares; por ejemplo: cien metros de distancia en el llano nunca promueven el mismo efecto que cien metros de altura o de profundidad. En la distinción establecida por Burke entre lo sublime del poder y lo sublime de la magnitud puede verse un claro antecedente de la posterior distinción kantiana entre lo sublime dinámico y lo sublime matemático, respectivamente, aunque también es cierto que existen otros precedentes.¹⁸ Para

¹⁸ El más claro, y más cercano a Kant, es el *Tratado sobre lo sublime y lo ingenuo en las bellas ciencias* [*Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften*] de Moses Mendelssohn, publicado casi al mismo tiempo que el *Enquiry* de Burke. Según Bayer, Mendelssohn “es el primero en discernir las dos formas de lo sublime, hasta entonces confundidas por todos, y que poco después de él

finalizar con el análisis de las contribuciones de Burke al afianzamiento de lo sublime en la modernidad, quisiera resaltar aún dos acápites más de su formulación: la relación entre lo bello, lo feo y lo sublime, por un lado; y la disquisición acerca de la causa eficiente de lo sublime en nuestra mente y nuestro cuerpo.

En cuanto a lo primero, si bien la fealdad se opone claramente a la belleza, puede resultar afín a lo sublime. Su compatibilidad se restringe a los casos en que vaya acompañada de cualidades que excitan un fuerte terror *-i.e.:* lo feo por sí mismo no es algo sublime. Esta afinidad entre lo feo y lo sublime es propiamente burkeana, y no vuelve a aparecer en ningún autor posterior. En cuanto a la causa eficiente en general, Burke pretende discriminar aquellas afecciones de la mente que provocan ciertas transformaciones en el cuerpo; y, en un sentido inverso, aquellas propiedades de los cuerpos que son capaces de operar ciertos cambios en la mente. La causa de lo sublime, en particular, reside en cualquier cosa capaz de provocar terror, peligro, dolor, miedo, violencia, incluso la muerte. Pero, ¿cómo es posible obtener alguna clase de deleite de una causa tan contraria al placer? “Si el dolor no conduce a la violencia, y el terror no acarrea la destrucción de la persona, <...> son capaces de producir deleite; no placer, sino una especie de horror delicioso [*delightful horror*], una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas” (*Ibidem*, p. 101). En otras palabras, en tanto la autoconservación y la integridad mental y corporal del sujeto estén aseguradas por la distancia físico-estética, el terror, el dolor, el peligro, se transforman en una fuente de lo sublime. Como ya se dijo, esto es clave, es un principio rector, estaba ya en Addison, se repetirá luego en Kant, el peligro al cual se enfrenta el sujeto, el objeto enorme o poderoso, debe terminar por fortalecer el alma de un modo sublime; si el dolor y el terror se apoderan verdadera y efectivamente del sujeto ya no existe posibilidad para lo sublime, la causa termina por convertirse también en el efecto, el dolor termina en dolor.

~ §6 ~

Kames y la agradabilidad de lo sublime: el eslabón perdido.

La *Indagación* de Burke, de 1757, junto con las *Observaciones* de Kant, de 1764, sin dudas se erigen como las obras dedicadas a lo sublime más reconocidas y comentadas de esta primera parte del período. No obstante, creo que entre una y otra publicación conviene incluir un análisis de *Elements of Criticism* de Henry Home -más conocido como Lord (of) Kames-, de 1762, pues constituye una pieza importante para articular las teorías de los británicos con las de los pensadores alemanes. Si bien en la obra de Lord Kames no existe referencia alguna al texto de Burke, ni en Kant la mínima noticia de Lord Kames, puede establecerse alguna conexión a partir de las afinidades temáticas, extrañamente mayores con Kant que con sus antecesores.¹⁹ Uno de sus

ya separaría con todo rigor Kant: lo sublime de la grandeza y lo sublime del poder, de la fuerza o dinámico” (Bayer, 2003, p. 193).

¹⁹ Además de una clara deuda con Alexander Pope (1688-1744), y su *An Essay on Criticism* de 1711, en Kames existen numerosas alusiones a Longino, Boileau y Addison, en relación a lo sublime, y a Aristóteles, Descartes, Berkeley y Locke, en cuestiones más generales. Por otra parte, en cuanto a su reconocimiento posterior, varios son los autores que muestran la relación entre Kames y sus contemporáneos. Bosanquet, por ejemplo, afirma que, más allá de seguir el tratado de Longino, Burke y Kames ampliaron en buena medida el campo estético al considerar la afinidad entre lo sublime y lo

máximos aportes consiste en la formulación de lo sublime en el marco de una estética psicologicista, que es el resultado de una rara mezcla de empirismo y neo-aristotelismo. Todas las investigaciones que Lord Kames lleva al campo de la objetividad, y la minuciosidad de sus ejemplos, confluyen siempre y en última instancia en el sujeto, y remiten necesariamente a sus experiencias internas.

En relación al período, creo que la contribución más importante de Lord Kames se vincula con su concepción de la sublimidad como “emoción” [*emotion*]; esto es, lo sublime en tanto producto de una reflexión sobre nuestras propias experiencias internas. Asimismo, acentúa la distinción entre la sublimidad de las circunstancias o cualidades de aquellos objetos que la provocan y la emoción sublime misma. Por otra parte, en consonancia con las ideas de Addison y Burke, adscribe a la emoción sublime un tipo de “agradabilidad” particular, la que resulta de un placer mezclado con dolor. En torno a las reglas para alcanzar lo sublime, el análisis de Lord Kames retoma el método que Addison extrae de la *Poética*. La obra *Elements of Criticism* comienza con una extensa introducción en la que Lord Kames define y explica los alcances de los términos utilizados. Sucintamente, todo aquello que percibimos o todo aquello de lo que somos concientes, una cualidad, una pasión, una acción, es llamado “objeto”. Por su parte, estos objetos pueden ser “internos” (de la mente), como una pasión, un pensamiento, o una volición; o “externos” (de los sentidos), *v.g.*: una visión, un olor, un sabor, etc. La mente concreta dos acciones distintas en relación a estos objetos: “percibe” los objetos externos y toma “conciencia” de los internos. La conciencia procede de una facultad que Lord Kames denomina “sentido interno” mientras que la percepción tiene su origen en el “sentido externo”.²⁰

Asimismo, “percepción” y “sensación” no son conceptos análogos, percibir es un término general que se aplica a lo que vemos, oímos, tocamos, olemos y saboreamos; por ende “percepción significa cada acto interno por el cual tomamos conocimiento de los objetos externos; entonces decimos que percibimos cierto animal, cierto color, sonido, gusto, olor, etc. Con propiedad, sensación significa el acto interno por el cual tomamos conciencia del placer o dolor que sentimos en el órgano sensorial: entonces tenemos una sensación de placer originada en la calidez, en una fragancia, en un dulce sabor” (Kames, 1861, p. 10). En consecuencia, mientras que en la percepción la atención se dirige al objeto externo, en la sensación se dirige al placer o dolor que sentimos. La “concepción”, por su parte, difiere tanto de la percepción como de la imaginación, la percepción se encuentra atada a la existencia y realidad de su objeto, la concepción no, ya que podemos concebir las historias más extravagantes, en un romance por ejemplo,

feo, incorporando así “algo además de lo bello y distinto de eso” (Bosanquet, 1970, p. 240). Gilbert y Kuhn, por su parte, en relación a la posible influencia de Kames sobre la teoría kantiana de lo sublime, sostienen que: “Kant emplea precisamente las ilustraciones de la sublimidad –San Pedro en Roma y las Pirámides– que fueron mencionadas por Lord Kames” (Gilbert y Kuhn, 1948, p. 326). Por último, puede mencionarse a Bayer, quien también da cuenta de la existencia de este autor y su legado: “este pensador relativamente mediocre es un precursor de Kant en mayor medida que sus antecesores. Parece haber presentado los problemas de la crítica kantiana y, sin sospecharlo siquiera, le abre a su sucesor todas las brechas. <...> Sin saberlo, Home prestó a Kant el inapreciable servicio de subjetivizar todos los problemas de la estética clásica” (Bayer, 2003, p. 241). No obstante, Bayer no hace referencia particular a la teoría de lo sublime, sino a cuestiones más generales relacionadas con el “psicologismo” estético inaugurado por Kames.

²⁰ Esta distinción entre “sentido externo” y “sentido interno”, luego presente en Kant, remite a las obras *An inquiry into the original of our ideas of Beauty and Virtud*, de 1725, y *An essay of the nature and conduct of the passions*, de 1728, ambas pertenecientes a Francis Hutcheson (1694-1747) –autor que también puede considerarse un importante precursor del pensamiento de Diderot, quien en el artículo *Beau* de *L’Encyclopédie* discute esta diferenciación.

sin tener la más mínima certeza de su realidad; por otro lado, la imaginación es una facultad activa, mientras que la concepción es sólo pasiva. El “sentimiento”, elemento correlacionado aunque diferente a todos los anteriores, es definido como el acto interno por el cual nos volvemos concientes de nuestro placer o dolor; es más general que la sensación, ya que el sentimiento no está limitado a ningún sentido en particular, y puede aplicarse también a cosas como el amor, la amistad, la venganza, la envidia, etc. –a las cuales nunca puede referirse la sensación.

La “agradabilidad” [*agreeableness*] es la sensación que experimentamos ante un objeto que llamamos “bello”; y lo “desagradable” aparece ante un objeto al cual denominamos “feo”. La belleza, según Lord Kames, “no es, en absoluto, una propiedad inherente o una cualidad de los objetos, sino que es el resultado de una relación accidental en la que ellos pueden colocar nuestras experiencias placenteras o <nuestras> emociones, y por eso no depende de alguna particular configuración de las partes, proporciones, o colores en las cosas externas” (*Ibidem*, p. 120). Por consiguiente, y creo que esto podría considerarse extraordinario y novedoso para la época, “la belleza que imputamos a los objetos externos, es nada más que una reflexión sobre nuestras propias emociones internas” (*Ibidem*). Al igual que lo bello, lo sublime no es una “emoción original” que se derive directamente de alguna de las cualidades materiales de los objetos que nos estimulan; sino que es una reflexión, o una imagen, o un recuerdo, de nuestras más familiares y radicales emociones a las que pueda aludirse. La sublimidad del trueno, por ejemplo, obviamente no proviene de alguna cualidad percibida por el oído, sino por la impresión de poder y de peligro que necesariamente se origina en la mente, siempre y cuando el sonido sea percibido.

Si se confunde el ruido de un “carro traqueteando sobre las rocas” con el sonido del trueno, y mientras persista la confusión, ese ruido insignificante será realmente sentido como algo sublime, sólo porque se lo asocia con un prodigioso poder y un peligro indefinido; si termina la confusión, la sublimidad se disuelve, porque se disuelve la asociación, aunque el efecto sobre el oído permanezca siempre igual. Con esto queda claro que lo sublime no es provocado por ninguna cualidad física de los objetos a los cuales se les adscribe, sino que se origina “en la necesaria conexión con el vasto e incontrolado poder por el cual el objeto natural es admirado y venerado” (*Ibidem*, p. 122). Las emociones que son motivadas por los objetos grandes y elevados se distinguen claramente, no sólo por los sentimientos internos, sino también por las expresiones externas. Estos objetos, por las emociones que producen, son llamados “grandes y sublimes”. “Grandeza y sublimidad [*grandeur and sublimity*] tienen una doble significación: comúnmente significan las cualidades o circunstancias de los objetos por las que las emociones de grandeza y sublimidad son producidas; y algunas veces <significan> las emociones mismas” (*Ibidem*, p. 129). Algo es grande o sublime por las emociones que provoca en un espectador; así como lo bello se asocia a la dulzura y la alegría, lo grande y lo sublime producen una emoción muy vívida, extremadamente placentera, que es seria antes que alegre. Al igual que lo bello, la grandeza y la sublimidad son especies de “agradabilidad”, aunque lo grande y lo sublime nos hacen sentir una suerte de “placer mezclado con dolor”.

Lord Kames propone un par de reglas para alcanzar lo sublime en las obras de arte, ambas claramente remiten a Addison, quien a su vez las toma de Aristóteles: la primera es tener en cuenta que al presentar eventos o circunstancias debe hacerse sólo con grandes figuras, quitando de la vista aquellas cosas que puedan resultar bajas o triviales; esto eleva la mente hasta un nivel en el que las nimiedades pasarán desapercibidas. Sólo quien alcance una “grandeza de estilo” -término utilizado por

Addison en *The Spectator* N° 415-, podrá realizar una juiciosa selección de tales circunstancias. Si esto es llevado a su grado de perfección más alto, puede incluso engendrar una narrativa tan elevada que logre conmovernos aún más que si presenciáramos el evento mismo, directamente, y con todo detalle. La otra regla que contribuye a la sublimidad de una obra es la de evitar tanto como sea posible los términos abstractos y generales, los cuales contradicen una forma clara y concisa de expresión. También describe dos formas de enunciación que desbaratan lo sublime: una especie de falsa sublimidad es denominada *bombast* (frases rimbombantes), la cual consiste en forzar una descripción, llevarla hasta sus límites, provocando una degeneración que termina por convertirla en algo ridículo o burlesco antes que sublime. La otra desviación se produce cuando la elevación se ve forzada al introducir en la descripción construcciones imaginarias que resultan extravagantes o inconsistentes con el resto de la creación poética –aquí puede verse una clara alusión a la “hinchazón” de Longino.

~ §7 ~

La “trilogía” de lo sublime en la etapa precrítica de Kant: lo terrible, lo noble y lo magnífico.

Con el análisis de las *Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y lo Sublime*, publicadas por Kant en 1764, concluye el presente capítulo. A mi entender, esta obra marca el cierre de una etapa en las discusiones modernas en torno a lo sublime, y al mismo tiempo señala la apertura de nuevos alcances y nuevas aplicaciones para el concepto. Con las *Observaciones* se cierra el período durante el cual lo sublime hace su ingreso, asciende y se consolida como categoría estética con significación específica, con un ámbito de aplicación propio y exclusivo, y con una singular posición más allá de lo bello pero más acá de lo desagradable o simplemente feo. En principio, Kant escribe las *Observaciones* en clara respuesta a la *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello de Burke*.²¹ No obstante, antes de continuar con su exploración, conviene aclarar que en el sistema kantiano coexisten dos formulaciones de lo sublime: la del período pre-crítico y la del período crítico. Entre una y otra obra, entre las *Observaciones*, de 1764, y la *Crítica del juicio*, de 1790, no existe referencia alguna. Tampoco hay noticias sobre Longino, Addison, Kames, o ningún otro de sus contemporáneos, a excepción de unas breves acotaciones sobre Burke en el “Comentario general sobre la exposición de los juicios reflexionantes estéticos”, el cual aparece a continuación de la “Analítica de lo sublime” en la tercera *Crítica*.²²

En líneas generales, en las *Observaciones* Kant aborda la cuestión de lo sublime desde una perspectiva similar a la de sus predecesores, aunque también se anuncian algunos aspectos más relacionados con su pensamiento crítico. Continúa, por ejemplo, analizando las implicancias de lo sublime desde el punto de vista de la psicología del sujeto. Es decir, su interés se centra en la forma en que el sujeto es afectado por ciertos

²¹ Obra traducida por Lessing al alemán en 1758, es decir, al año siguiente de su publicación original, a la cual anexó un ensayo propio sobre la cuestión del “gusto”.

²² No obstante la inexistencia de referencias explícitas, en la Sección Tercera de la *Observaciones*, criticando a las representantes del “bello sexo” que pierden sus encantos dedicándose a los pensamientos profundos, menciona a Anna Dacier. Esta dama francesa, junto a su esposo, André Dacier, eran reconocidos editores de autores griegos y latinos; entre sus trabajos, comentan, critican y amplían la traducción que hizo Boileau del tratado de Longino, a partir de su segunda edición, de 1683.

objetos y en las sensaciones que estos le provocan. En palabras de Kant, “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 afectado de placer o displacer” (Kant, 1990, p. 29). Sin reconocerlo, Kant prolonga la tradición establecida por Addison, Burke y Kames, al reafirmar el carácter subjetivo de lo sublime, al situarlo dentro de las experiencias internas del sujeto.

De igual modo que los británicos, Kant encuentra en la descripción que hace Milton del infierno uno de los pasajes más sublimes de las letras modernas, y la coloca al mismo nivel que las composiciones homéricas. Las composiciones que suscitan las sensaciones de lo sublime ponen en tensión las fuerzas del alma y nos agotan más rápidamente, por esto debe darse en alternancia con lo bello, ya que no puede prolongarse demasiado en el tiempo ese estado de agitación. De lo cual resulta, según Kant, que “se podrá estar leyendo más tiempo sin interrupción una bucólica que el *Paraíso Perdido* de Milton” (*Ibidem*, p. 38, al pie). También sostiene que a diferencia de lo bello, cuya contemplación produce en el sujeto una sensación agradable y apacible, alegre y risueña, lo sublime genera cierta sensación de agrado pero acompañada de horror, admiración y respeto. “Lo sublime *conmueve* [*rührt*], lo bello *encanta* [*reizt*]”, sentencia Kant, “el semblante del hombre que se encuentra en pleno sentimiento de lo sublime es serio, a veces rígido y asombrado” (*Ibidem*, p. 32). Cosas tales como una montaña que se yergue por encima de las nubes, o la descripción de una tormenta enfurecida, o la profunda oscuridad de un bosque, provocan lo sublime. El hombre, ante tales espectáculos, se estremece y se conmueve, y su expresión se torna grave, severa y turbada. Estos ejemplos, pertenecientes a las *Observaciones*, se encontraban ya en Addison, atraviesan todas las formulaciones posteriores, y vuelven a aparecer en sus propios escritos cercanos al fin de siglo.

Creo que una de las contribuciones más interesantes de Kant, al menos durante esta etapa, reside en la distinción que establece entre diferentes especies de lo sublime, a saber: “Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror [*Grausen*] o también de melancolía [*Schweremuth*], en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo *sublime-terrible* [*Schreckhaft*]. A lo segundo lo *noble* [*Edle*] y a lo tercero lo *magnífico* [*Prächtige*]” (*Ibidem*, p. 32). La soledad profunda, como la que se da en los grandes desiertos, o el estremecimiento ante una enorme montaña motivan un sentimiento terriblemente sublime. Lo noble, se asocia a grandes abismos y profundidades, que promueven el asombro y la admiración, *v.g.*: la contemplación de las pirámides de Egipto; mientras que lo magnífico, por ejemplo, se suscita ante la basílica de San Pedro de Roma, porque su diseño es grandioso y sencillo.²³ “Un largo período es sublime. Si se trata de tiempo pasado es noble; si se prevé para un futuro incalculable, tiene algo en sí de terrible” (*Ibidem*, p. 35). En términos generales, las propiedades y los caracteres sublimes “infunden gran respeto”, mientras que lo bello se asocia al sentimiento amoroso. Así, por ejemplo, entre los géneros literarios, la tragedia se diferencia de la comedia porque con la primera se despierta el sentimiento de lo sublime, mientras que en la segunda predominan las bellas sensaciones. En la

²³ La utilización de estos ejemplos, que aparecen también en la *Crítica del juicio* es, al menos, llamativa y problemática; puesto que, como bien es sabido, Kant nunca salió de su ciudad natal, salvo por cortos períodos de tiempo y en lugares cercanos a Königsberg. Así, sólo indirectamente pudo tener conocimiento de estas obras de arquitectura consideradas sublimes, tal vez mediante algún catálogo o una descripción hecha por algún viajero de su tiempo. Precisamente, durante una de estas breves ausencias, en el verano de 1763, instalado en una casa en pleno bosque –no lejos de Königsberg–, tal vez influenciado por el entorno y la belleza natural, Kant escribió las *Observaciones*.

tragedia, “la desgracia de los demás suscita en el corazón del espectador [*Zuschauers*] sensaciones comprometidas y hace latir su generoso corazón ante el infortunio ajeno. Se conmueve tiernamente y siente la dignidad [*Würde*] de su propia naturaleza” (*Ibidem*, p. 39). Mientras que en la comedia se promueven bellas sensaciones, alegres y agradables.

No todo el desarrollo de las *Observaciones* liga su concepción de lo sublime a la de sus predecesores, algunas de sus consideraciones indican el comienzo de un desplazamiento desde lo retórico y lo estético hacia el ámbito de la moralidad. Esto puede verse, creo que con bastante claridad, en la clasificación que hace Kant de los diversos temperamentos humanos, sus desviaciones o “degeneraciones”, y las virtudes y debilidades que van asociadas a cada uno de ellos. El temperamento de los hombres, según se encuentre dominado por el sentimiento de lo bello o de lo sublime, se puede calificar como melancólico, sanguíneo o colérico. Es en el individuo melancólico donde se ve más claramente la relación que establece Kant entre lo sublime y el aspecto moral, dice que posee “un sentimiento profundo de la belleza y de la dignidad de la naturaleza humana” (*Ibidem*, p. 50), su carácter es firme y serio, pero a la vez noble y suave. La auténtica virtud por principios guía todas sus acciones, por esto posee un perfecto sentimiento de lo sublime (terrible en gran parte, noble en menor medida). Insiste Kant en que el hombre con este temperamento “tiene un elevado sentimiento de la naturaleza humana. Se aprecia a sí mismo y considera a todo hombre como una criatura que merece respeto. No tolera ningún sometimiento abyecto y respira libertad en su noble pecho. Son abominables para él todas las cadenas” (*Ibidem*, pp. 53-4). Además del claro tinte rousseauiano -a quien el joven Kant leía con devoción por aquellos días-, cabe destacar el marcado cariz moral de esta caracterización, sobre la que volveré más adelante.

~ §8 ~

El sentimiento estético de lo sublime: el éxtasis y la conmoción.

A medida que se suceden las formulaciones se van despejando las dudas en torno a la existencia de composiciones sublimes producidas por autores modernos. Luego, lo sublime deja de asociarse sólo al estilo retórico elevado y excelente, trascendiendo los límites del discurso en verso o en prosa y abandonando el plano estrictamente lingüístico. No sólo en un escrito puede hallarse lo sublime moderno, también en una representación teatral, en una pintura, en una escultura, en una gran obra arquitectónica, en objetos o fenómenos de la naturaleza, y hasta en los caracteres o rasgos propios de cada hombre. Progresivamente se transforma en una categoría de análisis estético, en una emoción, una idea, un sentimiento. De esta manera, lo sublime conquista un lugar propio en la estética dieciochesca, con una significación afín pero distinta de lo bello, y a la vez afín pero distinta de lo feo. Aquello que hasta ese momento era simplemente despreciado desde un punto de vista estético, como algo desagradable, horrendo, perturbador y hasta peligroso, comienza a ser percibido de otra forma merced a lo sublime. La pluma del poeta, la paleta del pintor, el cincel del escultor, siempre con el auxilio de la imaginación -propia y del espectador-, son capaces de transformar el paisaje más aterrador, el personaje más amenazador, o el objeto más desagradable, en algo placentero. Ante tales espectáculos incluso pueden experimentarse las emociones más profundas y persistentes.

No obstante, tal como advertía Lord Kames, con el término sublime en ocasiones se hace referencia a las propiedades o características de las cosas que provocan cierto sentimiento, pero en otras, se hace mención al sentimiento mismo. Esta doble referencia no es más que aparente. En rigor, para los modernos sublime es la capacidad que tenemos de resistir al poder y la magnitud que ciertas cosas representan para nosotros. No es sublime el infierno al que refiere Milton, sino el infierno tal y como él lo compone y representa. No son sublimes las altas montañas, los grandes ríos o la inmensidad del océano en sí mismos, sino nuestra propia capacidad de llegar a concebir tales objetos. Imputamos a las cosas algo que en realidad pertenece a nosotros. En nuestro interior surge este sentimiento, en tales circunstancias, frente a cosas tales, desde una posición de seguridad, a partir de algo que es propio y que no proviene de los objetos mismos. Dicho sentimiento, asimismo, supone una elevación, un éxtasis, un “delicioso horror”, una conmoción que perturba y complace al mismo tiempo. En lo sublime lo terrible se torna inofensivo, lo doloroso algo placentero, y lo horroroso en deleite. Es un sentimiento muy peculiar, mezcla de dolor y placer, que requiere de cierta integridad y nobleza espiritual. Según Kant, en última instancia, lo sublime es el sentimiento de la belleza y la dignidad de la naturaleza humana. Creo que con esta concepción se cierra una primera etapa en el desarrollo de este concepto. Considero que esto es así porque en las *Observaciones*, si bien se reafirma y consolida el valor estético de lo sublime, al mismo tiempo se anuncian las consecuencias éticas que se desprenderán de las formulaciones posteriores del propio Kant.

En síntesis, en el período comprendido entre la traducción de Boileau y la publicación de las *Observaciones* de Kant, lo sublime ingresa en el marco de las discusiones en torno al método más apropiado para alcanzar la excelencia discursiva. En este contexto, los pensadores modernos intentan mostrar que la sublimidad en el estilo retórico no es privativa de los autores clásicos, y que quienes alcanzan este nivel de excelencia -el caso emblemático es el de Milton-, son capaces de representar de un modo agradable lo que a simple vista, en un contacto directo, resulta desagradable. Por esto, las composiciones artísticas que describen objetos terribles, peligrosos y amenazadores son las que generalmente se asocian a lo sublime. Lo desagradable, lo terrible y peligroso, se transforma en algo placentero en la mente del espectador, a partir de cierta distancia y de la mediación de la obra artística. Por lo anterior, lo sublime no depende de los objetos externos, los fenómenos naturales, sino que es un producto subjetivo que resulta del poder o la magnitud que ellos representan para nosotros. Por último, lo sublime provoca un sentimiento agradable o placentero muy distinto al placer por lo bello, un placer mezclado con dolor, un horror delicioso. En consecuencia, casi un siglo después de hacer su ingreso a la modernidad, lo sublime se define como un sentimiento estético muy singular -o emoción o experiencia-, que nos eleva o transporta, ya lo decía Longino, hacia una sensación de éxtasis y conmoción espiritual.

Capítulo II

La “doble naturaleza” de lo sublime kantiano.

~ §9 ~

Lo sublime en el ocaso del siglo: una sombra supra-estética.

En la segunda parte del período, esto es en las últimas décadas del siglo XVIII, lo sublime ocupa ya un lugar propio en el concierto de las categorías de la época. En esta etapa, según intentaré mostrar en el presente capítulo, lo sublime se desprende en parte de su carga estética y se desplaza hacia el ámbito de la moralidad. La sensación, dolorosa y agradable al mismo tiempo, se transforma en un placer negativo, que aparece cuando el sujeto se sobrepone al temor y la angustia a partir de una reflexión sobre su propia superioridad frente a los objetos que lo atemorizan. Algo de esto se anunciaba en las formulaciones de Burke, Kames y el Kant pre-crítico, aunque considero que la intención de adscribir implicancias éticas a lo sublime se hace más clara y explícita recién en las obras críticas y post-críticas de Kant. Si bien aquí la investigación gira en torno a Kant, pueden encontrarse otros autores de la época que escriben sobre el tema, tanto en Alemania²⁴ como en el Reino Unido²⁵ y Francia.²⁶ Por

²⁴ En Alemania, excluyendo los post-kantianos, neo-kantianos, post-románticos, panteístas e idealistas, pueden mencionarse: Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781), *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766; Sulzer, Johann Georg (1720-1779), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771-74, y Schiller, Friedrich von (1759-1805), *Von Erhabenen: Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen*, c.1793; *Über das Pathetische*, 1793; *Über das Erhabene*, 1794; *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1793-1795; y *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-1796. El caso de Schiller es, por lo menos, complejo, ya que en su teoría conviven dos actitudes dispares en torno a la cuestión de lo sublime, por un lado, representaría la continuación de Kant y sus antecesores en cuanto al interés y énfasis en lo sublime; pero, por otra parte, también marca el inicio de lo que podría considerarse una dispersión semántica, un interés que comienza a extenderse hacia nuevas categorías y nuevos horizontes, desplazando a lo sublime del centro de atención. Sumariamente, Schiller sostiene [en *Über das Erhabene*] que lo sublime es un sentimiento mixto, un sacudimiento al mismo tiempo que un agrado que puede llegar hasta la suprema alegría; y, si bien no es un placer propiamente dicho, es preferido a éste por las “almas refinadas”. El gusto por lo bello aparece primero en nuestras vidas, pero luego se da una evolución hasta que disfrutamos también con lo grande y lo sublime. Cuando el hombre se libera de las fuerzas de la naturaleza descubre lo absolutamente grande en sí mismo: lo que resulta inalcanzable para la imaginación se transforma en lo “sublime de la cantidad” (en obvia referencia a lo sublime matemático de Kant), mientras que lo incomprendible para el entendimiento resulta adecuado para representar lo suprasensible (uno de los caracteres de lo sublime dinámico de Kant). Este es uno de los ejes en torno a los que gira la concepción schilleriana de lo sublime, luego su pensamiento se oscurece y disgrega en una extensa serie de dicotómicas sublimidades -v.g.: lo sublime contemplativo, lo sublime patético, lo sublime de la disposición, lo sublime de la acción, etc.-, hasta confundirse con otras categorías más propias del romanticismo tardío -como las de patético, ingenuo, burlesco, sentimental, etc.

²⁵ Anteriores a las publicaciones pertenecientes al movimiento romántico de principios del siglo XIX influenciado por Schiller (Coleridge, Wordsworth, Shelley, Keats, entre otros), pueden mencionarse las obras de: Alison, Archibald (1757-1839), *Essay on the Nature and Principles of Taste*, 1790; Gilpin, William (1724-1804), *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel, and on Sketching Landscape*, 1794; y Price, Uvedale (1747-1829), *An Essay on the Picturesque as compared with the sublime and beautiful*, 1794. Tanto en Price como en Gilpin se desdibuja el papel y la importancia de lo sublime, dejando paso a una categoría que se proyecta con gran fuerza hacia el siglo entrante, impulsada por el creciente interés en la pintura paisajística: lo “pintoresco” y el “pintoresquismo” ahora ocupan el centro de atención. En el caso de Alison, continuador del asociacionismo inaugurado por Gerard, sucede otra cosa: su abordaje de lo pintoresco no desplaza ni oscurece la importancia de lo sublime -categoría de la que se ocupa puntual y extensamente-; sino que tiende a confundir su contorno con el de lo bello. Sostiene que tanto lo bello como lo sublime “son descubiertos no sólo en temas placenteros o agradables, sino también frecuentemente en objetos que son en sí mismos generadores de **dolor**; incluso algunas de las más nobles producciones de las artes finas se construyen sobre temas de **terror** y **angustia**” (Alison, 1821, p. viii, en negrita en el original). De esta manera, el *delight* frente a lo terrible y doloroso, esa especie de placer negativo tan propio y característico de lo sublime, deja de ser exclusivo de esta emoción.

su parte, Kant aborda la cuestión de lo sublime, puntual y específicamente, sólo en dos de sus obras: en las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*,²⁷ de su período pre-crítico; y en la *Crítica del juicio*,²⁸ del período crítico. No obstante, de un modo tangencial, pueden encontrarse alusiones a lo sublime, la sublimidad, o formas degradadas de este sentimiento -como el entusiasmo, en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, en la *Crítica de la razón práctica*, el *Conflicto de las Facultades* y la *Antropología en sentido pragmático*.²⁹ En particular, el presente estudio versará sobre la tercera *Crítica*, con numerosas alusiones a sus escritos éticos e intentando establecer las conexiones existentes entre estos y el resto de los mencionados. Conviene decir también que el opúsculo titulado “La filosofía como un sistema” no es más que la frustrada primera versión de la introducción a la *Crítica del juicio*, y por tanto será abordada como parte de la misma y no como una obra separada.³⁰

Concentraré mi atención de forma especial y específica en la teoría kantiana principalmente por tres razones: en primer lugar, porque considero que la formulación de lo sublime que hace Kant en su etapa crítica es una síntesis y al mismo tiempo una ampliación de todas las anteriores. Sostengo esto sobre todo porque en su sistema se advierte más clara y precisamente la conexión directa e inusual que lo sublime instaura entre lo estético y lo ético, algo que vislumbraron algunos autores anteriores, pero que no llegaron a profundizar. En segundo término, creo que el giro decisivo en torno al tema se produce en el seno de la filosofía kantiana, ya que en su formulación lo sublime despliega sus máximos alcances, incorporando nuevos aspectos y ampliando su campo de aplicación, pero por esto mismo se transforma en la última gran teoría de lo sublime durante la modernidad. Por último, porque en los abordajes

²⁶ En Francia: Jaucourt, Louis de (1704-1779), “Sublime” en *L’Encyclopédie*, Diderot y D’Alembert, Vol. XV, pp. 565-570, 1765; y Jouffroy, Théodore (1796-1842), *Le sentiment du beau est différent du sentiment du sublime; ces deux sentiments sont immédiats*, 1816.

²⁷ Cf. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764), en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band II, Berlin, ed. Walter de Gruyter, 1968, pp. 205-256. Las citas que aparecen corresponden a la siguiente traducción al castellano: *Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y lo Sublime*, traducción, introducción y notas de Luis Jiménez Moreno, Madrid, Alianza, 1990.

²⁸ Cf. *Kritik der Urtheilskraft* (1790), en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band V, Berlin, Walter de Gruyter, 1968, pp. 165-485. Las citas que aparecen corresponden a la siguiente traducción al castellano: *Crítica del juicio*, traducción de José Rovira Armengol, Bs. As., Losada, 1993. No obstante, también he comparado las traducciones de Manuel García Morente, de Pablo Oyarzún, y la edición alemana, en aquellos casos en que el término utilizado o la frase en su conjunto pueden resultar poco claras o no del todo apropiadas, en la traducción de José Rovira Armengol.

²⁹ Cf. en el orden expuesto: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band IV, Berlin, ed. Walter de Gruyter, 1968, pp. 385-463; *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band V, Berlin, ed. Walter de Gruyter, 1968, pp. 1-164; *Der Streit der Fakultäten* (1798), en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band VII, Berlin, Walter de Gruyter, 1917, pp. 1-116; y *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band VII, Berlin, Walter de Gruyter, 1917, pp. 117-333. En castellano, sigo las siguientes traducciones: *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres*, traducción de Manuel García Morente, México, Porrúa, 1998; *Crítica de la Razón Práctica*, traducción de E. Miñana y Villasagra y Manuel García Morente, México, Porrúa, 1998; *El conflicto de las Facultades*, traducción de Elsa Tabernig, Bs. As., Losada, 2004; y *Antropología en sentido pragmático*, traducción, introducción y notas de José Gaos, Madrid, Alianza, 2004. Asimismo, pueden encontrarse algunas alusiones a lo sublime en *La religión dentro de los límites de la mera razón* [*Die Religion Innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*], de 1793.

³⁰ Cf. *Erste Einleitung in die Kritik der Urtheilskraft* (1790), en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band XX, Berlin, ed. Walter de Gruyter, 1968, pp. 193-251. En castellano, sigo la siguiente traducción: “Primera versión de la introducción: La filosofía como un sistema”, traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún, en *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, pp. 19-73.

contemporáneos de lo sublime se impone la tendencia a citar y remitir a la concepción de Kant por sobre la de otros autores modernos, tomándola como canon y referencia obligada para toda nueva reformulación de este concepto. En consecuencia, intentaré desentrañar su significación e implicancias, tanto hacia el interior del corpus kantiano como hacia su contexto y al nuestro mismo. En mi análisis haré especial hincapié en la *Crítica del juicio*, obra en la cual lo sublime deja de ser simplemente el alter-ego de lo bello y un modo privilegiado de acceder al conocimiento de lo inmenso o poderoso, abandonando definitivamente los dominios del gusto y toda pretensión epistémica.

De esta manera, lo sublime ya no se postula como reflejo interior del mundo natural, ni como una simple categoría estética para representar algo grande que no cabe en lo bello, sino como una herramienta ético-estética para contemplar y encontrar algún motivo de agrado incluso ante aquellos objetos naturales, o acontecimientos humanos, que trascienden los límites del gusto. Con este análisis no sólo pretendo exhibir cómo a partir de este concepto pueden articularse la estética y la ética de Kant de un modo único y directo, sino además confirmar la pertinencia y correspondencia de lo sublime con el resto del sistema kantiano. Aún más, afirmaré que en Kant lo sublime se define en relación a ambos contextos, caracterizándose por lo que denomino una “doble naturaleza”; es decir, creo que si bien hunde sus raíces en lo estético, su anclaje más auténtico y profundo se da en el plano ético. Para penetrar la “doble naturaleza” de lo sublime, y a la vez comprender sus consecuencias y derivaciones hacia el interior de la propia filosofía kantiana, examinaré algunas cuestiones que considero centrales en los cuatro apartados subsiguientes, a saber: las facultades que participan en el juicio estético sobre lo sublime; los alcances y la validez de su pretensión de esteticidad; las diversas subespecies o clasificaciones kantianas de lo sublime; y las implicaciones éticas que su formulación conlleva. Para concluir, sostendré que el enlace establecido en lo sublime entre lo sensible y lo suprasensible es único, inusual en el sistema kantiano, y extraordinariamente directo; transformándolo en un sentimiento que se desplaza de lo estético a lo espiritual, de lo intuitivo por el sujeto al sujeto mismo, de lo sensible a lo suprasensible.

~ §10 ~

Lo sublime como “mera aprehensión”, o el des-concierto de las facultades.

En la tercera *Crítica* Kant emprende el análisis de la facultad de juzgar [*Urteilkraft*], que en su sistema aparece como intermediaria entre el entendimiento y la razón. En líneas generales, es la facultad que se ocupa de “concebir lo particular como contenido en lo universal”; esto es, subsumir bajo conceptos, que no son producidos por ella misma, las experiencias particulares.³¹ Su principal tarea consiste en relacionar las representaciones de los objetos, en tanto *fenómenos*, con el sentimiento de agrado o desagrado [*Gefühl der Lust oder Unlust*]; es decir, la facultad de juzgar refiere las representaciones al sujeto, y no al objeto, como sí lo hace el entendimiento. Lo subjetivo en una representación, dice Kant, “lo que en modo alguno puede llegar a ser factor de

³¹ La división de las facultades superiores, por ende, es tripartita: “primero, la facultad del conocimiento de lo universal (las reglas), el entendimiento; segundo, la facultad de la subsunción de lo particular bajo lo universal, la facultad de juzgar; y tercero, la facultad de la determinación de lo particular por lo universal (de la derivación desde principios), es decir, la razón” (Kant, 1991, p. 28). En el concierto de las facultades, la facultad de juzgar es la encargada de mediar entre las otras dos y al mismo tiempo dar un cierre al sistema crítico.

conocimiento, es la sensación de agrado o desagrado asociada a ella, pues por medio de esta sensación nada conozco del objeto de la representación, aunque tal sensación pueda ser efecto de algún conocimiento” (Kant, 1993, p. 33). El agrado, en estos casos, antecede al conocimiento posible de las cosas, ya que surge de la idoneidad [*Zweckmäßigkeit*] formal subjetiva del objeto con las facultades de conocimiento; *i.e.*: descubrir que la representación de un objeto se acomoda o concuerda formalmente con nuestras facultades constituye un motivo de agrado. Por esto no genera ningún tipo de conocimiento, ni pretende tal cosa. En consecuencia, la función de la facultad de juzgar se reduce a subsumir bajo leyes lo dado en la experiencia, es esencialmente heurística, regulativa, de ampliación y unificación del conocimiento.

El entendimiento y la razón proporcionan, respectivamente, leyes *a priori* sobre la naturaleza y la libertad, mientras que esta facultad aporta su propia ley: “si tuviese cabida un concepto o una regla que surgiese originariamente de la facultad de juzgar, tendría que ser un concepto de cosas de la naturaleza, en la medida en que ésta se rige según nuestra facultad de juzgar” (Kant, 1991, p. 28). El principio trascendental, y subjetivamente necesario de la facultad de juzgar, sostiene la idoneidad o finalidad formal de la naturaleza con las facultades cognoscitivas del sujeto. En otras palabras, la facultad de juzgar debe suponer, subjetivamente y *a priori*, que los objetos de toda experiencia posible coinciden con las leyes y los principios del entendimiento humano; considera que la naturaleza es un sistema que se puede experimentar, y por lo tanto conocer, a partir de leyes empíricas. Así como las categorías enlazan objetivamente dos percepciones diferentes en el concepto de un objeto en el marco de una experiencia particular; el principio trascendental de la facultad de juzgar supone, subjetivamente, que la naturaleza en general puede subsumirse bajo leyes empíricas. Sin este presupuesto, que funciona como un “hilo conductor” [*Leitfaden*] para la investigación de la naturaleza, careceríamos de toda guía para avanzar en la experiencia y en el conocimiento del mundo.

A diferencia de la *Crítica de la razón pura*, en la que se tratan los juicios determinantes *-i.e.*: los juicios en los que la representación es referida por el entendimiento al objeto con vistas al conocimiento-; en la *Crítica del juicio* se abordan los juicios estéticos de reflexión o reflexionantes [*reflectirenden*] –en los que a partir de ciertos principios o leyes se reflexiona sobre una representación dada en busca de un concepto que le sirva de fundamento. Los juicios reflexionantes estéticos se distinguen tanto de los juicios determinantes como de los juicios reflexionantes teleológicos, ya que no son juicios empíricos, lógicos, o de conocimiento.³² Es decir, en ellos nada se indica acerca la índole del objeto, pues la representación es referida por la imaginación [*Einbildungskraft*] al sujeto y al sentimiento de agrado o desagrado experimentado por éste. Por otra parte, existen dos tipos de juicios estéticos, ya que no sólo se refieren a lo bello, en tanto juicios de gusto, sino también al “sentimiento espiritual” [*Geistesgefühl*] de lo sublime.³³ En cuanto al gusto, al juzgar algo como bello, no se remite la

³² Además de los juicios estéticos, la *Crítica del juicio*, en su segunda parte, se ocupa de los juicios teleológicos –se titula: “Crítica de la facultad de juzgar teleológica”. Estos juicios también dependen de la facultad de juzgar reflexionante, aunque a diferencia de los juicios estéticos, los juicios teleológicos son juicios de conocimiento. Son juicios de reflexión porque sólo indican una relación de las cosas con nuestra facultad de juzgar, sin implicar una conexión lógica determinada. El juicio teleológico se distingue del juicio estético porque “presupone un concepto del objeto y juzga acerca de la posibilidad de éste según una ley de vinculación de causas y efectos” (Kant, 1991, p. 54); *i.e.*: une un concepto determinado de un fin con la representación del objeto.

³³ Tanto en el opúsculo titulado “La filosofía como un sistema” -la frustrada primera versión de la introducción de la *Crítica del juicio*-, como en la segunda versión, la que efectivamente acompañó el

representación al objeto, sino al sujeto, y el agrado que produce tal representación “no puede expresar más que la acomodación del objeto a las facultades de conocimiento que están en juego en la facultad de juzgar reflexionante” (Kant, 1993, p. 33). En lo bello, entonces, se produce una sensación de agrado al coincidir “indeleradamente” [*unabsichtlich*] la imaginación con los conceptos del entendimiento a partir de una representación dada. Por consiguiente, el motivo de agrado en lo bello sólo debe buscarse en la forma del objeto, es decir, debe suponerse cierta idoneidad formal de la naturaleza con nuestras facultades, y en esta compatibilidad entre la forma del objeto y las facultades del sujeto se descubre un motivo de placer.

En la “Analítica de lo Bello”, Kant establece tres tipos diferentes de relación entre las representaciones y el sentimiento de agrado y desagrado, que a su vez provocan tres tipos distintos de placer, a saber: lo *agradable*, lo *bello* y lo *bueno*. Según Kant, “es agradable [*angenehm*] para alguien lo que lo deleita [*vergnügt*]; bello [*schön*], lo que simplemente gusta [*gefällt*]; bueno [*gut*], lo que aprecia [*geschätzt*], aprueba, es decir, aquello a lo que atribuye un valor objetivo. <...> De todas estas tres clases de placer [*Wohlgefallens*], sólo y exclusivamente el gusto por lo bello es un placer libre y desinteresado” (*Ibidem*, p. 52). Precisamente, por ser objeto de un placer libre y desinteresado, quien juzga algo como bello tiene que considerar que también los demás sienten un placer similar ante ese objeto. En otras palabras, quien juzga algo como bello, no lo juzga sólo para sí, sino también para todos los demás, y habla de la belleza de una cosa como si fuera una cualidad de ella. Se formula un juicio de gusto con la pretensión de que tenga validez para todos; es decir, se pretende que tenga cierta universalidad, que por la índole de estos juicios, no puede ser una universalidad por conceptos, ni basada en el objeto, sino que es una *universalidad subjetiva*. Esta universalidad no tiene características lógicas sino estéticas, esto significa que la representación de un objeto no se refiere a la facultad de conocer, sino al sentimiento de agrado y desagrado de cada sujeto.

Por esto, cuando se califica de bello un objeto, se pretende que los demás también coincidan con nuestro juicio. Sin embargo, advierte Kant, “el juicio de gusto en sí no postula el asentimiento [*Einstimmung*] de todos (cosa que sólo puede hacer un juicio universal lógico, porque puede invocar fundamentos), sino que se limita a exigir de todos ese asentimiento como caso de la regla, cuya confirmación espera, no de conceptos, sino de la conformidad de las demás personas. El voto universal es, pues, sólo una idea” (*Ibidem*, p. 58). En esta suerte de *universalidad por consenso* se funda la comunicabilidad universal del juicio de gusto; que no es otra cosa que el estado de ánimo que se da en el sujeto ante una representación dada a partir del libre juego entre la imaginación y el entendimiento. En el juicio de algo como bello, en síntesis, la representación dada de un objeto externo es referida por la imaginación, en conjunción con el entendimiento, al sentimiento de agrado o desagrado experimentado por el sujeto. El juicio de gusto, en tal sentido, es una determinación de la índole del objeto en

texto editado por Kant, se utiliza esta expresión en referencia a lo sublime. La primera parte de la tercera *Crítica*, denominada “Crítica de la facultad de juzgar estética”, se compone a su vez de dos “libros”, la “Analítica de lo bello” y la “Analítica de lo sublime”. Ambos apartados versan sobre los juicios estéticos de reflexión, no obstante sólo los juicios sobre lo bello son juicios de gusto, los juicios sobre lo sublime no, ya que son juicios sobre el “sentimiento espiritual” de lo sublime. De hecho, según lo expresado por el propio Kant en la última sección de la primera versión de la introducción, la “Analítica de lo sublime” podría haberse titulado: *Kritik des Geistesgefühls oder der Beurtheilung des Erhabenen*; esto es, “crítica del sentimiento espiritual o del enjuiciamiento de lo sublime” (Kant, 1991, p. 70).

cuanto al placer y la belleza que puedan suscitar; no es una determinación por conceptos, ni lógica, ni acerca del conocimiento de objetos en general.

Lo bello supone un juego libre y desinteresado entre las facultades del sujeto (imaginación y entendimiento), que da lugar a una sensación agradable y apacible; un sentimiento placentero al confirmarse la idoneidad formal de la naturaleza con nuestro espíritu. Algo totalmente diferente ocurre en el sentimiento de lo sublime, donde ya no existe tal afinidad entre el objeto y las facultades del sujeto. Esto es así por dos razones: en primer lugar, porque los objetos de la naturaleza que suscitan el sentimiento de lo sublime se presentan como caóticos, informes, desmesurados, ilimitados, absolutamente grandes y poderosos. Según Kant, “la naturaleza suscita las más de las veces las ideas de lo sublime cuando es contemplada en su caos y en el desorden e ímpetu más salvajes e irregulares con tal que se pueda ver grandiosidad y potencia” (*Ibidem*, p. 91). En segundo lugar, porque la imaginación, ante un objeto absolutamente grande y poderoso, no alcanza a subsumir en una sola representación lo “infinito dado” [*das gegebene Unendliche*]³⁴ en una intuición; por ello, la imaginación refiere lo dado, no ya a los conceptos del entendimiento, sino a las ideas de la razón, las cuales, por su parte, nunca alcanzan a ser expuestas convenientemente.

Lo absolutamente grande -asociado a lo sublime matemático- no es algo muy grande, ni demasiado grande, sino que es grande más allá de toda comparación, “es una magnitud que sólo es igual a sí misma”; *i.e.*: es una magnitud estética subjetiva que, aún considerada como informe, implica cierto placer. De esto se desprende, dice Kant, “que lo sublime no debe buscarse en las cosas de la naturaleza sino únicamente en nuestras ideas” (*Ibidem*, p. 95). Es decir, el placer ya no está asociado al objeto, como ocurre con lo bello; ni estriba en el juego libre y armonioso de las facultades del sujeto ante una representación dada. Contrariamente, el motivo de placer en lo sublime sólo debe buscarse en el sujeto mismo, en la impotencia de la imaginación que descubre sus limitaciones al mismo tiempo que es violentada por la razón, y sus ideas, para ampliar sus horizontes y permitirle avizorar lo infinito. Pero, ¿cuál es la diferencia entre una

³⁴ Esta afirmación parece contradecir lo expuesto por Kant en la *Crítica de la razón pura*. En la “Estética trascendental”, la “infinitud” es un rasgo propio de las formas puras de la intuición, es decir, espacio y tiempo; mientras que el contenido de la intuición, lo dado a los sentidos, siempre es algo finito y condicionado. Por ejemplo, en la “exposición metafísica” del espacio (§2 de la segunda edición), Kant afirma que “el espacio es representado como una magnitud infinita dada [*eine unendliche gegebene Größe*]” (Kant, 2007, p. 93). A diferencia de los conceptos, que están contenidos en una multitud infinita de representaciones posibles -*i.e.*: contienen *bajo sí-*, el espacio contiene *en sí* una multitud infinita de representaciones pues todas sus partes son simultáneas, y por esto es una intuición pura *a priori* y no un concepto. Otra forma de interpretar la infinitud del espacio es la que presenta Torretti, quien sostiene que cuando Kant habla de la infinitud del espacio se está refiriendo a lo ilimitado del progreso de la intuición, en tanto potestad receptiva. Es decir, “el infinito «dado» del espacio es lo infinito de una potestad: la posibilidad *dada* y *sabida* de infinitamente proseguir la síntesis inacabable, de progresar sin límites en todas direcciones en la determinación de las apariencias dadas y dables en la intuición empírica” (Torretti, 1980, p. 184). En un sentido similar al propuesto por Torretti, podría pensarse que la infinitud, en el contexto de la *Crítica del juicio*, se relaciona con la propia ilimitación en los alcances de la facultad de juzgar, la cual tiene la potestad de establecer infinitas conexiones entre lo dado y el sentimiento de placer o displacer del sujeto. No obstante, en otro sentido, lo “infinito dado” en una intuición como condición para lo sublime parece contradecir lo expresado en la primera *Crítica*, ya que Kant dice que puede “pensarse” lo infinito como dado en una intuición (empírica), siempre que se suponga que en nuestro espíritu subyace una “facultad suprasensible”; la cual a su vez tiene la capacidad de concebir la “idea de un *noúmeno*” como sustrato de la intuición del mundo (aunque en verdad esta idea no admite intuición alguna). En rigor, creo que no existe tal contradicción entre una y otra formulación, ya que “lo infinito dado en una intuición” puede entenderse como lo infinito a que se alude, o que se insinúa, en lo dado en una intuición. Es decir, no es algo infinito que la intuición presenta, sino un dato que despierta o hace patente algo que se encuentra latente en el propio sujeto.

estimación lógico-matemática de magnitudes y una estimación estética? Decir que algo es más grande o más pequeño que otra cosa, desde una perspectiva matemática, supone la comparación de ambas representaciones a partir de conceptos numéricos. Asimismo, dado que la serie de números se extiende hacia lo infinito, para el cálculo matemático no hay un máximo. En cambio, para la estimación estética de magnitudes existe un máximo que, cuando se juzga como medida absoluta, inmensurable e incomparable, suscita el sentimiento de lo sublime –siempre y cuando el espíritu sea capaz de captar lo absoluto en una intuición–, que no puede provocar ningún cálculo matemático por números, ya que estas magnitudes no son más que relativas; es decir, “se obtienen por comparación con otra clase idéntica”.

Para subsumir en una sola representación lo absolutamente grande y poderoso dado en una intuición, la imaginación lleva a cabo dos “procesos”: la *aprehensión* y la *comprehensión*. Según el propio Kant, “la aprehensión no ofrece dificultades, pues con ella puede irse hasta el infinito; pero la comprehensión se hace cada vez más difícil a medida que avanza la aprehensión, y pronto llega a su máximo: a la medida fundamental estética máxima de estimación de magnitudes” (*Ibidem*, p. 97). En otras palabras, en la comprehensión existe un límite que no puede rebasarse. Lo absolutamente grande dado en una intuición se encuentra más allá de esos límites. Por esto, Kant considera que lo sublime es mera aprehensión, es algo que se encuentra sin raciocinar, y sólo a partir de la violencia que ejerce la razón sobre la imaginación, para ampliarla y hacerle avizorar lo infinito, puede comprenderse una magnitud tal. La imaginación, ante lo absolutamente grande dado en una intuición, revela sus límites y su inadecuación para alcanzar a comprender lo contemplado. Sin embargo, esta sensación desagradable experimentada ante la inadecuación de la imaginación para comprender estéticamente tal magnitud, revela todo el potencial y muestra la superioridad de la razón y sus ideas frente a las limitaciones de la sensibilidad. En tal sentido, puede decirse que este desagrado suscita al mismo tiempo un agrado al despertar todo el poder de nuestra facultad suprasensible. El espíritu del sujeto, en lo sublime, se siente movido [*bewegt*], agitado, a diferencia del juicio sobre lo bello, en el cual la contemplación es quieta [*ruhiger*], apacible. Este movimiento, dice Kant, “puede compararse a una conmoción [*Erschütterung*], es decir, a una rápida alternancia de atracción y repulsión hacia el mismo objeto” (*Ibidem*, p. 104). A pesar de que rompe con la idoneidad formal de nuestras facultades con el mundo, la sensación desagradable resulta necesaria y conforme a fin en tanto que fuerza una ampliación de la imaginación hasta alcanzar un acuerdo con la razón. En consecuencia, el juicio estético, ante lo absolutamente grande dado en una intuición, se convierte para la razón en fuente de ideas; pues descubre una comprehensión intelectual frente a la cual toda intuición estética es pequeña, y el objeto es apercibido como sublime con un agrado sólo posible por medio de un desagrado.

~ §11 ~

La estética más allá del principio trascendental de la facultad de juzgar estética.

El principio trascendental de la facultad de juzgar supone que las cosas de la naturaleza guardan cierta afinidad o idoneidad formal con las leyes de nuestro entendimiento. Asimismo, los juicios estéticos reflexionantes formulados por esta facultad presumen que “la forma de un objeto dado en la intuición empírica está constituida de tal suerte que la *aprehensión* de lo múltiple de aquél en la imaginación

coincide con la representación de un concepto del entendimiento" (Kant, 1991, p. 42-3). Lo dado a los sentidos es aprehendido por la imaginación y referido al entendimiento para que esta facultad realice una síntesis de lo múltiple bajo un concepto indeterminado de un objeto. Es decir, el entendimiento "comprende" lo múltiple de la representación y lo subsume bajo un concepto, aunque sin determinar alguno en particular, ya que sólo se trata de un juicio de reflexión y no de conocimiento. De esta manera, el objeto es percibido como conforme a fin para la facultad de juzgar, en la medida en que la imaginación y el entendimiento concuerdan entre sí en la reflexión sobre lo dado a los sentidos. La idoneidad de la forma del objeto con las facultades de conocimiento provoca, a su vez, una sensación de agrado que depende del sentimiento de placer o displeacer –y no de los sentidos. Este sentimiento, si bien sólo tiene valor subjetivo, debe presuponerse *a priori* y compartido por todo el que juzgue sobre ese mismo objeto. Si todo lo anterior acontece, el ánimo [*Gemüth*] del sujeto experimenta un placer que sobreviene precisamente de esta concordancia o acomodación formal del objeto con las facultades subjetivas.

En contra de todo lo expuesto hasta aquí sobre los juicios de gusto, en el juicio estético sobre lo sublime la imaginación no aprehende algo múltiple sino algo infinito, absolutamente grande y poderoso, inconmensurable, más allá de toda medida de los sentidos. Esta mera aprehensión es referida por la imaginación directamente a la razón –sin pasar por el "moldeo" del entendimiento–, para que pueda subsumir lo dado bajo sus ideas, ya que no existe concepto que se corresponda con tal representación. Si no es posible "acomodar", o hacer concordar, lo dado con algún concepto del entendimiento, tampoco es posible comprender tal cosa. Además, lo sublime va asociado a representaciones de objetos informes, caóticos, desordenados, lo cual clausura la presunción de idoneidad formal del objeto con las facultades del sujeto. Al romperse el acuerdo entre la imaginación y el entendimiento también desaparece la sensación de agrado que surge de esa concordancia, y por ende tampoco podrá exigirse un asentimiento universal, ni siquiera consensual, sobre lo juzgado.

Por consiguiente, sin forma, sin concordancia, sin comprensión, sin sensación placentera, sin idoneidad, se cae el principio trascendental de la *Crítica del Juicio*, en general, y de la facultad de juzgar estética en particular; y sin embargo Kant reafirma el carácter estético del juicio sobre lo sublime. Cabe preguntarse, entonces, ¿qué es lo estético en Kant y por qué insiste en ubicar a lo sublime dentro de este ámbito?; o, más puntualmente, ¿qué aspectos de lo sublime se ajustan a la estética kantiana?, y, ¿en qué medida rompe con ella? En suma, ¿en qué sentido puede predicarse, adecuarse, o asociarse la esteticidad a lo sublime?

En general, lo estético en Kant se reduce a lo sensible [*Sinnlich*]; aunque coexisten dos formulaciones de lo estético que suponen aspectos distinguibles dentro del campo de la sensibilidad. La primera acepción del término "estética" remite a la "Estética trascendental" de la *Crítica de la razón pura*; y la segunda es la que se encuentra en la "Crítica de la facultad de juzgar estética" de la *Crítica del juicio*. La estética trascendental es "la ciencia de todos los principios de la sensibilidad *a priori*" (Kant, 2007, p. 89). En ella se investigan las formas puras de la sensibilidad; *i.e.*: aquellos principios *a priori* del conocimiento que se encuentran en el sujeto aún antes de que tenga frente a sí un objeto de la sensación [*Empfindung*] o de la sensibilidad [*Sinnlichkeit*]. Las formas puras, *a priori*, y trascendentales de la intuición son espacio y tiempo, las cuales acompañan todas las intuiciones empíricas del sujeto. El objeto indeterminado de una intuición sensible –el fenómeno [*Erscheinungen*]–, está compuesto de materia y forma, la materia es aportada por lo dado a los sentidos,

mientras que la forma se encuentra *a priori* en la mente del sujeto, y es lo que permite ordenar lo múltiple de la sensación. La estética de la primera *Crítica* es una “estética de la facultad de conocimiento” [*Ästhetik des Erkenntnißvermögens*], y se distingue de la estética de la *Crítica del juicio*, que es una “estética del sentimiento” [*Ästhetik des Gefühls*].³⁵

En la primera, lo estético hace referencia a lo perteneciente a la sensibilidad que acompaña la representación de un objeto con vistas a su conocimiento. En otras palabras, la estética trascendental es una estética porque versa sobre aquellos elementos propios de la sensibilidad que, aún siendo subjetivos, se encuentran presentes en todas nuestras intuiciones empíricas; y es trascendental porque tiempo y espacio son formas puras y *a priori* de la intuición que necesariamente acompañan todas nuestras representaciones y hacen posible el conocimiento de objetos en general. Además, es una ciencia, porque las intuiciones puras, aún siendo meras formas de la sensibilidad, son factores que participan en el conocimiento de las cosas (al menos como fenómenos). La “estética del sentimiento”, por su parte, nunca podría aspirar a erigirse como ciencia, ya que no refiere las representaciones al objeto, con pretensión de conocimiento, sino al sujeto, y al sentimiento de placer o displacer experimentado por éste. En contraposición, la estética trascendental nunca podría contener “juicios estéticos”, pues estos dependen enteramente de la facultad de juzgar; su campo se circunscribe a los juicios lógicos, determinantes, de conocimiento, que surgen de la espontaneidad del entendimiento. Según Kant, “un juicio estético en general puede ser definido, pues, como aquel juicio cuyo predicado no puede ser jamás conocimiento. En un juicio semejante, el fundamento de determinación es una sensación [*Empfindung*]” (Kant, 1991, p. 45). Tal sensación es meramente subjetiva, y se origina en el sentimiento de placer o displacer.

El agrado que se deriva de los juicios estéticos surge de la acomodación del objeto a las facultades cognoscitivas del sujeto que participan en el juicio reflexionante, esto es, la imaginación y el entendimiento. El motivo de placer en estos juicios va asociado a la forma del objeto -ya sea de la naturaleza o el arte-, la cual debe coincidir con la relación que se establece entre las facultades subjetivas. La conformidad a fin de la forma -en la representación del objeto- con la facultad de juzgar, determina el sentimiento de lo bello, y el juicio en tal sentido es un juicio de gusto. Mientras que si el objeto percibido no tiene “la más mínima conformidad a fin para la determinación de su forma” (*Ibidem*, p. 69), pero mantiene cierta conformidad con algún principio *a priori* subyacente en el sujeto, el juicio conserva su esteticidad, aunque se aparta del gusto. Este último tipo de juicio estético no descansa en la conformidad a fin subjetiva con el concepto de un objeto, sino que se apoya en la conformidad a fin interna con la “disposición de las fuerzas del ánimo”, y se refiere al “sentimiento espiritual” de lo sublime. A diferencia del gusto, donde se experimenta un placer libre y desinteresado ante la concordancia del objeto con las facultades subjetivas, en el sentimiento de lo sublime el entendimiento se ve desbordado y la imaginación violentada por la razón, se rompe el acuerdo, la idoneidad formal, el juego libre de las facultades, y el sujeto experimenta un “agrado negativo” -un placer mezclado con horror.

En síntesis, en el ámbito de la primera *Crítica*, lo estético es aquello que guarda relación con el conocimiento posible, y no con el sentimiento, por esto ni lo bello ni lo sublime se ajustan completamente a dicho sentido. Sin embargo, creo que los juicios

³⁵ Cf. el apartado VIII, titulado “De la estética de la facultad de enjuiciamiento”, de la primera versión de la introducción a la *Crítica del juicio* (Kant, 1991, p. 43 y ss.).

acerca de lo bello mantienen un parentesco estructural con los juicios de conocimiento que se pierde en el caso de lo sublime, al menos en cuanto a que en ambos tipos de juicio se supone cierta concordancia y adecuación de la sensibilidad a las leyes del entendimiento. Con esto quiero significar que cuando se formulan juicios determinantes o de gusto acerca de un objeto, se establece una relación armoniosa entre las facultades del sujeto y la cosa intuida; este acuerdo supone la posibilidad de conformar lo dado a los sentidos como “representación” [*Vorstellung*] del objeto externo. Es decir, implica comprender al mundo como un conjunto de fenómenos susceptibles de ser transformados, eventualmente, en objetos de placer o conocimiento. Por el contrario, lo sublime rompe esa armonía entre las facultades, generando una conmoción en el espíritu del sujeto ante algo que resulta incomprendible para la imaginación. La agitación y el estremecimiento se apoderan del sujeto, el cual recién alcanza a sentir algo agradable luego de experimentar el dolor y la angustia de saberse finito e insignificante frente a todo el poder y grandeza que la naturaleza representa.

Por otro lado, creo que ciertos aspectos de lo sublime también exceden lo que se entiende por estético en los juicios de gusto. Principalmente porque lo absolutamente grande y poderoso dado en una intuición no sólo desafía los alcances de la sensibilidad y el entendimiento, sino que al mismo tiempo descubre las falencias de la imaginación. Es una magnitud no-sensible, es una medida in-comprensible, pertenece al ámbito de lo incondicionado, y lo incondicionado sólo es jurisdicción –en sentido kantiano- de la razón. Por esto, juzgar algo como sublime consiste en establecer una relación directa e inusual entre la facultad sensible y la suprasensible. Existe una conformidad a fin entre lo suprasensible del mundo natural –i.e.: lo infinito aludido en lo dado a la intuición-, y lo suprasensible del sujeto –i.e.: el sentimiento moral del hombre y su propensión al desarrollo de ideas prácticas. El motivo de agrado, en lo sublime, va unido a lo informe, lo inadecuado, lo incondicionado, lo desmesurado; es algo que en principio viola las normas del gusto y anula cualquier posibilidad de acceder a los placeres de la sensualidad; produce un placer indirecto, un agrado negativo, una mezcla de dolor y placer. En síntesis, lo sublime contradice el principio trascendental de la facultad de juzgar: es desagradable –y hasta doloroso- para la sensibilidad, in-comprensible para la imaginación, contrario al gusto, y refractario al placer sensual. No obstante, es un juicio estético-reflexionante de la facultad de juzgar.

¿En qué sentido puede predicarse entonces la esteticidad de lo sublime en Kant?, ¿es contrario a todas las formas de lo estético?, ¿es estético en alguna nueva acepción? A mi juicio, la jurisdicción de lo sublime en Kant abarca dos territorios paralelos, complementarios y a la vez divergentes. Si bien primeramente se origina y despliega en el ámbito estético, considero que su desarrollo pleno y más acabado se da en el plano ético. Sobre la relación entre lo sublime y la ética kantiana me detendré puntualmente más adelante. En cuanto a su valor estético, creo que haciendo una suerte de “fisiología” del sentimiento puede mostrarse que requiere un componente estético, es decir sensible, como condición de posibilidad para su ocurrencia. Sin el dato, sin lo infinito dado a los sentidos, sin la intuición de algo absolutamente grande y poderoso, no hay sublimidad posible. El sujeto no puede auto-provocarse este sentimiento. En ocasión de la presencia de ese objeto in-comprensible las facultades receptoras descubren toda su incapacidad e inadecuación, y refieren lo dado directamente, in-mediatemente, a las ideas de la razón. No es estético porque fomenta el gusto y el placer sosegado, como lo bello, es estético porque inaugura y traza el camino para una nueva aplicación de lo sensible, incluso más allá de sus propios límites, en la esfera de lo suprasensible. En realidad, es estético sólo en la primera parte

de su recorrido, luego es *supra*-estético, al desplazarse hacia los dominios de la racionalidad práctica.

~ §12 ~

Lo sublime y los modos de afección, o lo único y lo múltiple.

Kant establece una serie de distinciones entre clases o especies de sublimidad en los escritos que dedica al tema. Creo que el análisis de estas clasificaciones permite dilucidar principalmente dos aspectos de su concepción: por un lado, al explorar sus alcances, se evidencian los rasgos que determinan un desplazamiento progresivo en el abordaje de lo sublime desde el plano estético hacia el ético. Por otra parte, se advierte el interés de Kant por exponer las diversas fuentes de las que puede brotar lo sublime, y al mismo tiempo su afán por señalar que sea cual sea su origen o causa externa, por así decir, lo propiamente sublime es siempre una y la misma cosa. En este punto, tomo distancia de lecturas como las de Crowther, quien sostiene que la distinción establecida por Kant en la tercera *Crítica*, entre lo “sublime matemático” y lo sublime dinámico”, es un contraste entre clases no homologables de sublimidad; en las cuales intervienen distintas facultades, y en las que, por ende, se instituye una relación esencialmente diferente entre este sentimiento y el plano moral.³⁶ En tal sentido, intentaré mostrar que las tipificaciones kantianas, tanto del período crítico como del precrítico, sólo hacen referencia a modos diversos en que algo puede suscitar lo sublime en nosotros y no a dos afecciones distintas, ya que lo sublime siempre es único, interno, y suprasensible: es el sentimiento de elevarnos por sobre los obstáculos y las limitaciones de la sensibilidad a partir de la reflexión sobre nuestra superioridad moral frente a lo que nos atemoriza del mundo externo.

Tal como expuse en el capítulo anterior, en las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, publicadas en 1764, Kant aborda la cuestión de lo sublime desde el punto de vista de la psicología del sujeto. Es decir, se interesa, por un lado, en la forma en que el sujeto es afectado por ciertos objetos y, por otro, en las sensaciones que estos le provocan. En tal sentido, sostiene que el agrado o desagrado que experimenta el sujeto no provienen tanto de “la disposición de las cosas externas” que los suscitan, sino más bien del “sentimiento de cada hombre para ser afectado de placer o displacer” (Cf. Kant, 1990, p. 29). Las sensaciones agradables que se asocian a lo sublime generalmente van acompañadas de horror, admiración y respeto; y el hombre, frente a espectáculos tales como una montaña que sumerge su cima entre las nubes o la descripción de una tormenta enfurecida, se estremece y se conmueve, y su expresión se torna seria, rígida y turbada. En las *Observaciones* introduce lo que he denominado una “trilogía” de lo sublime, a saber: lo sublime terrible [*Schreckhaft*], lo noble [*Edle*] y lo magnífico [*Prächtige*].³⁷ En ese contexto, lo sublime es un sentimiento que en ocasiones viene acompañado de “cierto horror” o “melancolía” (lo terrible), o en otras ocasiones de “admiración sosegada” (lo noble), o de “una belleza que se extiende sobre un plano sublime” (lo magnífico). Es decir, entiendo por esto que lo sublime es un único sentimiento, que según la índole del objeto que lo suscita, trae aparejadas otras sensaciones afines.

³⁶ Cf., Crowther, Paul, *The Kantian Sublime. From Morality to Art*, New York, Oxford University Press, 1989.

³⁷ Cf., en particular, el §7 del capítulo anterior, y los pasajes de las *Observaciones* allí citados.

En la *Crítica del juicio*, en consonancia con lo expresado en las *Observaciones*, Kant subraya el carácter subjetivo de lo sublime, en tal sentido afirma: “lo que debe calificarse de sublime es, no el objeto, sino el estado de ánimo provocado por cierta representación que da ocupación a la facultad de juzgar reflexionante” (Kant, 1993, p. 96).³⁸ No obstante, en la tercera *Crítica* introduce una nueva clasificación binaria que suprime y ocupa el lugar de la “trilogía” expuesta en las *Observaciones*: lo “sublime matemático” y lo “sublime dinámico”.³⁹ En lo matemático, denominamos sublime lo “absolutamente grande”, para lo cual no existe parámetro; es grande más allá de toda medida de los sentidos, es inconmensurable; tal magnitud sólo puede existir en nuestras ideas, nunca en un producto de la naturaleza. El placer, en esta variedad de lo sublime, reside en la ampliación de la imaginación en sí misma. Según Kant, “en nuestra imaginación hay una tendencia a avanzar hasta lo infinito y en nuestra razón una pretensión a la totalidad absoluta como si fuera una idea real, esa misma inadecuación, con respecto a esa idea, de nuestra facultad de estimar magnitudes de las cosas del mundo sensible, es lo que despierta en nosotros el sentimiento de una facultad suprasensible” (*Ibidem*, p. 96). En tal sentido, lo absolutamente grande -lo sublime- es, no el objeto, sino el estado de ánimo que provoca la representación del objeto en nuestra facultad de juzgar reflexionante. Por esto, a partir de lo inconmensurable de la naturaleza, descubrimos en la razón una medida no sensible, lo suprasensible, que subsume y comprende la infinidad de la naturaleza; es decir, hallamos una superioridad de nuestro espíritu sobre la naturaleza misma en lo que ella tiene de inconmensurable.

En lo sublime dinámico, lo que en potencia la naturaleza tiene de irresistible nos da a nosotros el conocimiento de nuestra impotencia física, a la vez que descubre una capacidad de juzgarnos independientes de la naturaleza y superiores a ésta. Llamamos sublime a la naturaleza, según Kant, “porque eleva la fantasía [*Einbildungskraft*: imaginación] a la exposición de aquellos casos en que el espíritu [*Gemüth*: mente, ánimo] puede hacerse sensible la propia sublimidad de su destinación [*Bestimmung*], aun por encima de la naturaleza” (*Ibidem*, p. 109). La juzgamos sublime, no porque inspira temor, sino por la capacidad que despierta en nosotros de considerar pequeño lo que nos preocupa, y que su potencia no es un poder ante el que debiéramos inclinarnos. De ahí que lo sublime sólo sea posible por “la capacidad existente en nosotros de juzgar aquella potencia sin temor y nuestra destinación como superior a ella” (*Ibidem*, p. 111). El estremecimiento, la admiración, la conmoción de la sensibilidad ante el tamaño y la grandiosidad del objeto no es propiamente lo sublime. Contrariamente, sólo la superación de la angustia y el temor, a partir de la reflexión del sujeto acerca de la propia superioridad frente al objeto, asegura un sentimiento placentero. El sujeto se sobrepone en tanto se aprecia a sí mismo y se reconoce como

³⁸ Conviene aclarar que “subjetivo” aquí no es sinónimo de arbitrario, sino de algo que tiene sus raíces y su razón de ser en el sujeto trascendental kantiano.

³⁹ Otra de las distinciones que utiliza Kant en la tercera *Crítica* se da entre lo “propiamente” sublime y lo que es sublime pero de un modo “impropio”. Según Kant, si bien puede resultar propio juzgar de bello un objeto natural, resultará siempre inapropiado calificarlo de sublime, pues: “lo propiamente [*eigentliche*] sublime no puede contenerse en ninguna forma sensible, sino que afecta sólo a ideas de la razón” (Kant, 1993, p. 90). Ningún objeto podrá ser juzgado como propiamente sublime, porque nada hay de sublime por fuera del propio sujeto. En rigor, lo impropriamente sublime descubriría, o despertaría, en el sujeto una facultad de resistir aún a aquello que sobrepasa los límites de su receptividad. Por consiguiente, aún siendo impropriamente sublime, se torna necesario para descubrir lo verdaderamente sublime en el propio sujeto. Agradezco al Prof. David Sobrevilla por la sugerencia de incluir esta distinción.

superior en su “destinación suprasensible”; es decir, en su propensión al desarrollo de la racionalidad práctica.

Podría considerarse, como lo hace Crowther, que lo matemático y lo dinámico hacen referencia a dos formas distintas de lo sublime, a dos sublimidades distinguibles; y que tal diferenciación es esencial para comprender los alcances de esta noción en el sistema crítico. Según sostiene este autor, “mientras lo sublime matemático implica nuestra capacidad para la razón *teórica*, lo cual supone una significancia *moral* indirecta a partir del descubrimiento de la superioridad de nuestro ser suprasensible. En el caso de lo sublime dinámico, por contraste, una conciencia de nuestra existencia moral juega un rol mucho más directo” (Crowther, 1989, p. 110).⁴⁰ Incluso encuentra dos variaciones de lo sublime dinámico en el texto kantiano, entre los párrafos 28 y 29 de la “Analítica”: la primera se originaría cuando nos imaginamos algún objeto que nos causa temor ya que puede destruirnos físicamente, pero al mismo tiempo nos permite tomar conciencia de que podemos resistir su poder a partir de nuestra determinación moral; la segunda variedad surge cuando algo nos afecta de un modo tal que nos permite tomar conciencia de nuestra capacidad moral y sus usos posibles. Además, Crowther afirma que en lo matemático la imaginación cumple un papel diferente que en lo dinámico. En lo sublime matemático, la causa del displacer que descubre nuestro ser racional es la propia incapacidad de la imaginación para adecuarse a las demandas de la razón; mientras que en lo dinámico son las cosas que nosotros mismos nos imaginamos las que producen un sentimiento displacentero y placentero en alternancia. En suma, Crowther sostiene que lo matemático y lo dinámico son dos sublimidades distintas, con un origen diferente, y que no se relacionan con las mismas facultades.

A diferencia de Crowther, considero que la sublimidad es siempre una y la misma, y que lo matemático y lo dinámico refieren a dos modos diferentes en que el sujeto es afectado y no a dos afecciones distintas.⁴¹ La magnitud o el poder del objeto son dos aspectos que, juntos o separados, pueden suscitar lo sublime, de esto no quedan dudas; pero ni el tamaño ni la potencia son lo sublime. En ambos casos, tanto la imaginación como la sensibilidad y el entendimiento son superados y revelan su inadecuación e incapacidad. No existe la posibilidad de imaginar y comprender objetos de un poder y una magnitud tal, son inimaginables, incomprendibles, ininteligibles, y suprasensibles, y por esto mismo provocan el sentimiento de lo sublime. Imaginarnos algo que nos suscite sublimidad sería auto-provocarnos lo

⁴⁰ Cf., sobre todo, el primer apartado del capítulo cinco de *The Kantian Sublime. From Morality to Art* (pp. 108 a 121), en el cual Crowther subraya las diferencias entre lo matemático y lo dinámico, intentando mostrar que no son sólo formas o modos en que las cosas nos afectan provocándonos el sentimiento de lo sublime, sino dos clases distinguibles de sublimidad. Es decir, entiendo que para Crowther lo matemático y lo dinámico son dos clases o categorías distintas y separadas de lo sublime, y no una sola clase de sublimidad que en ocasiones se suscita de un modo matemático y en otras de un modo dinámico.

⁴¹ El propio Crowther, en el primer apartado del capítulo cuatro, recuerda que la distinción entre lo “matemático” y lo “dinámico” se encontraba ya en la primera *Crítica*. Ciertamente, en la sección tercera del segundo capítulo de la “Analítica de los Principios” [A159-B198], Kant afirma que “en la aplicación de los conceptos puros del entendimiento a una experiencia posible, el uso de la síntesis de ellos es, ya *matemático*, ya *dinámico*” (Kant, 2007, p. 255). Ambos enlaces suponen la síntesis de lo múltiple; no obstante, de un modo matemático se produce la síntesis de lo *homogéneo*, mientras que dinámicamente el entendimiento realiza la síntesis de lo *heterogéneo*. Por consiguiente, y en un sentido afín al de la *Crítica de la razón pura*, en el que son sólo modos en que la facultad cognoscitiva realiza la síntesis de lo múltiple, considero que en la *Crítica del juicio* matemático o dinámico no es más que el modo en que la imaginación refiere la representación a la razón.

sublime, y tal cosa es imposible en Kant. Se requiere el momento estético, lo dado a los sentidos, el intento fallido, y frustrante, de intuir algo absolutamente grande y poderoso es lo que pone en marcha la conmoción en el interior del sujeto.

Podemos ser afectados por el tamaño del objeto, matemáticamente, o por el poder aterrador que representa, dinámicamente, o por ambos al mismo tiempo, pero esto no genera dos sentimientos diferentes en el que participan facultades distintas. Siempre es la razón, en tanto facultad de lo incondicionado y fuente de las ideas, la que admite lo infinito dado, lo informe, lo caótico. El displacer va asociado a la incapacidad de las facultades cognoscitivas y no a las cosas mismas; es decir, ni el tamaño ni el poder de las cosas causan la angustia, el dolor y la conmoción. En la conciencia que ante ellos tomamos de nuestra propia finitud reside la sensación de displacer, la cual a su vez marca el inicio de una reflexión sobre nuestra superioridad moral frente al mundo y sus objetos. Nuestra destinación no se acaba en lo sensible, no se agota en lo incomprendible, sino que se extiende hasta lo suprasensible. La razón nos da un motivo de agrado al mostrarnos el camino hacia el sentimiento de nuestra dignidad, lo cual nos obliga a no rendirnos, y a sobreponernos a los obstáculos y las limitaciones de las facultades receptivas.

~ §13 ~

Lo sublime y la motivación moral, una forma subjetiva de sujetarse a la ley.

Según el propio Kant, lo sublime es un “sentimiento espiritual” que implica, entre otras cosas, una conmoción en el interior del propio sujeto, un movimiento de atracción y repulsión al mismo tiempo, una mezcla de sacrificio y horror, y un impedimento momentáneo de las energías vitales. ¿Por qué es un sentimiento y no un juicio de gusto? ¿Qué quiere decir que es espiritual? ¿Qué se siente al sentir lo sublime? ¿Se relaciona de algún modo con el sentimiento moral? Algunos de estos interrogantes pueden responderse mejor desde lo expuesto por Kant en sus principales escritos éticos que desde la propia *Crítica del juicio*. En efecto, tanto en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* como en la *Crítica de la razón práctica* Kant deja entrever la conexión entre lo sublime y algunos de sus postulados éticos. Considero que en estos textos puede rastrearse la génesis de lo que se entiende por “sentimiento”, y las implicancias que esta noción trae aparejada, algo que no se encuentra desarrollado explícitamente luego en la tercera *Crítica*. Asimismo, además de contener las primeras alusiones a lo sublime del período crítico, en tales obras ya se avizora la afinidad entre la sublimidad y el sentimiento moral, su articulación con el respeto, y su referencia al valor y la dignidad de la naturaleza humana.

La formulación que hace Kant del “sentimiento” [*Gefühl*] en la segunda *Crítica* encierra una paradoja en razón de su doble naturaleza: por un lado, “toda inclinación y todo impulso sensible está fundado en el sentimiento” (Kant, 1998, p. 142); pero por otra parte, también el efecto de sobreponerse a este tipo de sentimiento, por la superación de las inclinaciones y los deseos, es un sentimiento. Es decir, lo que puede desviar o inclinar nuestra conducta es un sentimiento, pero también la corrección, la acción que perjudica a nuestras inclinaciones, suscita un sentimiento. De esta manera, el sentimiento experimentado al anular el primer sentimiento *-i.e.:* la acción voluntaria que corrige la inclinación-, es doloroso. La razón práctica nos obliga a regir nuestras acciones según la ley moral, lo cual provoca un gran daño sobre las inclinaciones, en particular sobre nuestro egoísmo y arrogancia, y debilita nuestro amor propio

[*Eigenliebe*]. Sin embargo, debilitar y derrotar el amor propio al superar las inclinaciones es al mismo tiempo un “objeto de respeto” [*Gegenstand der Achtung*]. El respeto, por su parte, es un sentimiento positivo que, a diferencia de las inclinaciones, no se encuentra atado a los intereses de la sensibilidad ya que tiene un fundamento intelectual.

El respeto por la ley moral tiene un doble efecto sobre el sentimiento: el primero es negativo, al reprimir y derrotar las inclinaciones y tendencias del amor propio; el segundo es positivo, el desagrado ante la humillación sufrida por el amor propio trueca en un sentimiento positivo de sujeción a la ley moral. Según Kant, “este sentimiento [*Gefühl*] (bajo el nombre de sentimiento moral [*moralischen*]) es, pues, producido sólo por la razón. No sirve para juzgar las acciones ni para fundamentar la ley moral objetiva misma, sino sólo de motor para hacer de esta ley, en sí misma, la máxima” (*Ibidem*, p. 144). No obstante, el respeto sólo se aplica a personas y nunca a cosas, las cuales cuanto mucho pueden despertar en nosotros admiración o estupefacción, como es el caso de “montañas que se elevan en el cielo, la magnitud, multitud y alejamiento de los cuerpos del universo, la fuerza y velocidad de algunos animales, etc.” (*Ibidem*). Además, el respeto es el único motor moral [*moralische Triebfeder*];⁴² esto significa que el efecto positivo del respeto por la ley moral sobre el sentimiento, aunque indirecto, debe ser considerado un fundamento subjetivo de la acción.

En palabras de Kant, “como *motor* para la observación de la ley moral y como fundamento para máximas de un modo de vivir conforme a ella” (*Ibidem*, p. 146). La sumisión a la ley moral, si bien es libre, voluntaria y consciente, genera de todos modos cierto disgusto y dolor. Empero, esto provoca a la vez un sentimiento subjetivo de “elevación” [*Erhebung*], al imponerse el interés superior de la razón y sus leyes prácticas por sobre los designios y las inclinaciones de nuestra naturaleza sensible. Las acciones de aquellas personas que vencen sus propias inclinaciones y se entregan, no sin sacrificio, al deber, son consideradas “nobles y sublimes” [*edler und erhabener*], acciones que no deben estar guiadas por motivos subjetivos sino por el respeto al deber. Esta forma de actuar nos enfrenta con la “sublimidad de nuestra naturaleza”, y “nos hace sentir la elevación [*Erhabenheit*: sublimidad] de nuestra propia existencia suprasensible y provoca subjetivamente <...> respeto hacia su elevada determinación [*höhere Bestimmung*: elevada destinación]” (*Ibidem*, p. 152). En consonancia con esto, aunque tres años antes, en la *Fundamentación* Kant afirmaba: “nos representamos cierta sublimidad y dignidad [*Erhabenheit und Würde*] en aquella persona que cumple todos sus deberes” (Kant, 1998, p. 51).⁴³

Por consiguiente, el sentimiento claramente tiene un origen subjetivo, generalmente asociado a las inclinaciones e intereses de nuestra naturaleza sensible. No obstante, existe un tipo de sentimiento que guarda estrecha relación con la moralidad, el sentimiento de privarse y sacrificar las propias inclinaciones a favor del deber. Este sentimiento, de respeto por la ley moral, funciona como un motor o móvil que impele subjetivamente a sumirse bajo los preceptos de la razón práctica y sus

⁴² En su versión castellana de la *Crítica de la razón práctica*, José Rovira Armengol traduce como “móvil moral” (p. 103).

⁴³ La sublimidad de las personas no reside en estar “sometidas” a la ley moral, aclara Kant, sino en que ellas son al mismo legisladoras de su accionar y se someten a dicha ley por respeto, y nunca por miedo o inclinación. La dignidad de la humanidad, por su parte, “consiste precisamente en esa capacidad de ser legislador universal, aun con la condición de estar al mismo tiempo sometido a esa legislación” (*Ibidem*, p. 52).

obligaciones. El “sentimiento moral”, tal es el término utilizado por Kant, es el único sentimiento que tiene cabida en su teoría ética, y esto ocurre porque su fundamento no es empírico ni sensible, sino intelectual. El sujeto experimenta este sentimiento de un modo indirecto, como privación o sacrificio de otros sentimientos asociados a impulsos o inclinaciones. Es un sentimiento de elevación o superación al entregarnos al deber y sujetarnos a la ley moral objetiva, lo cual tiene un efecto agradable sólo desde el punto de vista de la razón. Esto evidencia, al mismo tiempo, nuestra naturaleza suprasensible y toda nuestra dignidad y valor como seres con una destinación superior; esto es, como seres capaces de entregarnos libre y voluntariamente al desarrollo de nuestra racionalidad práctica. En la *Crítica del juicio*, la existencia de esta posibilidad de desarrollar nuestra moralidad se transforma en una condición de posibilidad para lo sublime.

Juzgar algo como sublime también implica una superación, no ya de nuestras inclinaciones, sino del temor que inspira en nosotros la potencia y magnitud de la naturaleza. El poder y la amenaza que representan las nubes tempestuosas, los volcanes, los huracanes, y otros objetos por el estilo, evidencian toda nuestra pequeñez e impotencia física. Empero, al mismo tiempo, descubren en nosotros una superioridad ante lo que nos atemoriza, revela la sublimidad de nuestra destinación suprasensible; es decir, nuestra propensión al desarrollo de ideas prácticas. Según Kant, “para que el espíritu [*Gemüths*: ánimo] pueda sentir lo sublime, se requiere que tenga receptividad para las ideas, pues precisamente lo inadecuado de la naturaleza a éstas, y, por lo tanto, únicamente su presuposición y la del esfuerzo de la imaginación, para tratar la naturaleza como un esquema para las ideas, es lo que hace que la sensibilidad se sienta atemorizada y al propio tiempo cautivada <...>. En realidad, sin previo desarrollo de ideas morales, lo que preparados por la cultura calificamos de sublime produciría un efecto meramente aterrador al zafio” [*Ibidem*, p. 112]. Todo el valor y la pretensión de universalidad de lo sublime descansa en un presupuesto subjetivo, el del “sentimiento moral del hombre” [*des moralischen Gefühls im Menschen*] y la propensión al desarrollo de ideas prácticas, algo que potencialmente se encuentra en todos y a todos puede exigirse. De esta manera, al igual que el sentimiento moral de la *Crítica de la razón práctica*, lo sublime hunde sus raíces más allá de lo sensible y la sensibilidad, ya que no depende de los objetos externos ni de nuestras inclinaciones, sino que tiene un fundamento subjetivo y suprasensible.

Lo sublime, en el sistema kantiano, se presenta como un juicio estético de la facultad de juzgar reflexionante, es decir, en un primer momento está atado a un estímulo que proporcionan las facultades receptivas; pero luego se desplaza hacia la órbita de la racionalidad práctica, incorporando aspectos que trascienden la esfera del gusto y la sensibilidad en general, para terminar emparentándose con los aspectos subjetivos de la moralidad. A esto hago referencia cuando sostengo que la formulación kantiana se caracteriza por una doble naturaleza ético-estética. No es ni podría ser un juicio de gusto, ya que en ellos se supone un juego libre y desinteresado entre las facultades del sujeto, lo cual implica un “fomento de la vida” a partir de la contemplación serena y sosegada de un objeto agradable a los sentidos. Todo este placentero juego se pierde en lo sublime. En primer lugar, porque la representación del objeto resulta desagradable, caótica, inapropiada para las facultades receptivas, las cuales quedan como suspendidas por un instante. En segundo término, esta inadecuación provoca una conmoción, no una contemplación apacible; lo intuido ejerce violencia sobre la sensibilidad y la imaginación, el entendimiento se muestra incapaz de moldear lo dado a los sentidos y por esto es remitido directamente a la razón. Por último, el placer que se asocia a lo sublime es un “agrado indirecto”, no es algo que

“simplemente gusta” como lo bello; contrariamente, en su primer momento disgusta, desagrada, produce un rechazo.

Lo sublime es un sentimiento paradójico, por un lado representa un sacrificio, algo doloroso, una privación para el sujeto en primera instancia, aunque luego se transforma en una superación, una elevación por sobre lo que causa esa angustia. Es doloroso y contrario a los fines de la sensibilidad y el entendimiento, pero conforme y agradable a los fines de la razón. Requiere un momento estético, la presencia de un objeto absolutamente grande y poderoso que pone en evidencia nuestra finitud física, las limitaciones de nuestra sensibilidad, la incapacidad del entendimiento, y la inadecuación de la imaginación. Todo esto, que en un principio no representa más que una privación, se transforma en un motivo de placer, aunque indirecto y ya no estético, al descubrir el poder ilimitado e incondicionado de la razón en tanto fuente de ideas. Este momento positivo sólo ocurre en virtud del primer movimiento, que es negativo; es decir, sin el sacrificio de las facultades receptoras no cabe la posibilidad de una complacencia positiva. La doble naturaleza de lo sublime no es un rasgo contradictorio ni anómalo dentro del sistema kantiano, por el contrario, creo que su doble naturaleza ético-estética es esencial y funcional al sistema. Sostengo esto principalmente porque entiendo que la conexión única e inusual trazada entre estos dos ámbitos a partir de lo sublime le permite a Kant mostrar, por un lado, que la estética no se agota en lo agradable a los sentidos, en las formas bellas y placenteras; y por otro, que la moralidad no se reduce únicamente al cumplimiento de la ley moral objetiva, y las obligaciones que impone el deber.

~ §14 ~

La triple exigencia kantiana:

una lectura positiva del placer indirecto asociado a lo sublime.

En los apartados anteriores emprendí una suerte de exposición “fisiológica” de la formulación kantiana de lo sublime.⁴⁴ En ella mostré la relación que se establece en este tipo de juicios entre las facultades, sus alcances estéticos, las formas en que puede suscitarse en el sujeto, y sus consecuencias éticas. En lo que sigue centraré mi análisis en la conexión ético-estética que inaugura y en sus implicancias hacia el interior del sentimiento que experimenta el propio sujeto kantiano. Es decir, intentaré una exposición “trascendental” de lo sublime, presentando aquello que considero esencial para comprender su doble naturaleza y su carácter paradójico. El “placer negativo”, compartido por lo sublime y el sentimiento moral, y ajeno a lo bello; la “distancia estética”, en relación al objeto intuido; y la “autoconservación racional” del sujeto ante lo potencialmente destructivo, son exigencias distintivas y particulares de lo sublime. Esta “triple exigencia” transfigura lo impropio en algo propio: el dolor físico, la cercanía al peligro y la posibilidad de sucumbir enteramente frente a lo intuido se transforman en un “sentimiento espiritual”. Espiritual en el sentido de comprender, juntos y al mismo tiempo, el sacrificio de lo estético y la exaltación de la dignidad

⁴⁴ Hago alusión con estos términos, “exposición fisiológica” y “exposición trascendental”, a conceptos utilizados por el propio Kant en la *Crítica del juicio*. Quien afirma realizar una exposición del segundo tipo, en detrimento de la hecha por Burke, que no sería más que fisiológica; es decir, una exposición meramente empírica de lo sublime (Cf. el “Comentario general sobre la exposición de los juicios reflexionantes estéticos”, pp. 125 y ss.).

moral. Paradójicamente, el agrado que el sujeto experimenta en tales circunstancias es más intenso y profundo que el proporcionado por algo bello y agradable. Más aún, si la intuición de un objeto absolutamente grande y poderoso va acompañada del cumplimiento de esta triple exigencia el sujeto sentirá, no sólo un sacrificio y un placer intelectual únicos, sino también la propia sublimidad que lo habita.

Un placer positivo, como el que se asocia al sentimiento estético de lo bello, supone el cumplimiento del principio trascendental del gusto. La sensación agradable tiene su origen en la confirmación de que la naturaleza y sus objetos son formalmente afines a las capacidades receptoras del sujeto. Tal coincidencia se traduce en una experiencia de tranquila contemplación y disfrute de aquello que atrapa a los sentidos. Es bello lo que “simplemente gusta”, más aún, gusta universalmente. Para que algo guste, y sea juzgado como bello, lo dado a los sentidos, en tanto representación de un objeto, de alguna manera tiene que impulsar el libre y desinteresado juego entre las facultades subjetivas. La imaginación encuentra así una afinidad entre lo intuido y un indeterminado concepto del entendimiento y remite la representación al sentimiento de placer y displacer. El objeto, en tales circunstancias, se presenta como “predeterminado para nuestra facultad de juzgar”, y se transforma entonces en un posible objeto de placer. Es positivo porque implica un “fomento de la vida”, es simple y directamente agradable, tanto a los sentidos como a la imaginación y el entendimiento. Lo dado resulta afín a lo propio, es decir, la representación coincide con nuestras facultades; y por tanto, sin otra mediación, es remitido al sentimiento de placer y displacer.

En lo sublime la representación contradice, confronta y ejerce violencia sobre nuestra receptividad, es decir, lo dado es contrario a lo propio. Por esto, lo sublime va asociado a un placer negativo, indirecto y mediato, similar al que acompaña al “sentimiento moral” de la segunda *Crítica*. Humillarnos, derrotar nuestro amor propio, vencer las inclinaciones, y someternos libre y voluntariamente a las leyes de la razón práctica, provoca un sentimiento negativo de desagrado. Pero esa misma humillación, vista desde un punto de vista positivo, representa un sentimiento de elevación y respeto por la ley moral. Superar los sentimientos sensibles, que son el fundamento de nuestras inclinaciones, para entregarnos conscientemente a los designios de la ley moral es respetar nuestra destinación suprasensible y acordar con los fines propios de la racionalidad. En cierto sentido, entonces, el sentimiento moral y el sentimiento de lo sublime comparten una naturaleza esencialmente doble, ya que en ambos lo sensible es una condición, un requisito previo, para que acontezca el sentimiento, aunque su verdadero fundamento es racional. A mi juicio, la dualidad entre lo sensible y lo racional que los acerca es también la causa del doble placer que suscitan. En tal sentido, considero que el “desagrado” [*Unannehmlichkeit*] que acompaña al sentimiento de respeto por la ley moral es el antecedente más claro y preciso del “placer negativo” [*Wohlgefallen negativ*] que luego caracterizará a lo sublime en la *Crítica del juicio*.

En el marco de la razón práctica, reprimir, limitar y derrotar nuestros sentimientos sensibles genera una sensación desagradable, displacentera, incluso dolorosa. No obstante, esta sensación es necesaria y conforme a los fines de la razón, incluso puede verse como una condición de posibilidad para el sentimiento moral. La humillación del amor propio -el placer negativo, directo e inmediato-, despierta el respeto por nuestra sublimidad y dignidad moral -el placer positivo, indirecto y mediato. El agrado negativo, en el caso de lo sublime, también surge de una limitación de los alcances de la sensibilidad y lo sensible; aunque no se relaciona con la derrota de

los intereses y las inclinaciones.⁴⁵ Lo “infinito dado” en una intuición paraliza por un momento las facultades receptivas, es algo que excede sus alcances y capacidad de comprensión. Es una presentación de lo sensible que inhabilita y al mismo tiempo violenta nuestra sensibilidad. La incapacidad de la imaginación para comprender lo dado produce un desagrado directo e inmediato: “es un sentimiento de privarse a sí misma de libertad la imaginación”, que es forzada por la razón más allá de su uso empírico, y “con ello adquiere una ampliación y potencia mayor que la por ella sacrificada” (Kant, 1993, p. 117). El desagrado se circunscribe al primer momento de lo sublime, es negativo sólo desde el punto de vista estético.

Lo propiamente sublime surge del segundo momento, donde se aparta de lo sensible para desplazarse hacia lo suprasensible, es decir, cuando se supedita la sensación displacentera al fundamento racional. Algo similar acontece en el sentimiento moral, cuando se toma conciencia de que al humillar nuestro amor propio y vencer nuestras inclinaciones estamos al mismo tiempo sumiendo libre y voluntariamente nuestras acciones a los postulados de la razón práctica. En lo sublime lo dado aparece como inadecuado a los fines de la sensibilidad, pero acorde a las exigencias de la razón. En palabras de Kant: “el desagrado [*Unlust*] se presenta como conforme a fin con respecto a la necesaria ampliación de la imaginación para que concuerde con lo que es ilimitado en nuestra facultad de razón”, y en consecuencia “el objeto es apercebido <como sublime> con un agrado [*Lust*] sólo posible por medio de un desagrado [*Unlust*]” (*Ibidem*, p. 106). Tal como ocurre en el sentimiento moral, en el sentimiento de lo sublime “el placer [*Wohlgefallen*] es negativo visto desde el lado estético (en relación con la sensibilidad), es decir, contrario a este interés, pero es positivo y asociado a interés si se considera desde el lado intelectual” (*Ibidem*, p. 119).⁴⁶ Lo sublime es contrario a la sensibilidad, pero adecuado para la razón; de ahí la conmoción en el interior del sujeto, la incesante alternancia de atracción y repulsión hacia el mismo objeto.

El agrado que resulta de la primera sensación dolorosa es positivo, pero al mismo tiempo indirecto y mediato. Indirecto porque no surge del juego libre y desinteresado entre la imaginación, el entendimiento y el sentimiento de placer y displacer, como ocurre en lo bello. En lo sublime, para graficarlo de algún modo, la sensibilidad se ve ampliamente superada, el entendimiento no ve la relación de lo dado con algún concepto, la imaginación pierde el rumbo y muestra sus falencias y por tanto se interrumpe la conexión con el sentimiento de agrado, que es el fundamento de los

⁴⁵ Lo sublime, en algún sentido, también supone una superación de las inclinaciones y los apetitos, porque dejar que el temor nos domine, y apartarnos del objeto que lo provoca, implicaría subordinar la acción a los intereses de la sensibilidad. Es decir, un motivo propicio para lo sublime es la presencia de un objeto potencialmente amenazador, pero si no resistimos y logramos superar la sensación de temor que nos provoca, y simplemente huimos de su presencia, sólo obtendremos cierta satisfacción [*Frohsein*], pero nunca un sentimiento de lo sublime (Cf. § 28 de la *Crítica del juicio*).

⁴⁶ Dos comentarios acerca del sentido que tiene aquí el término “intelectual”: en primer lugar, cuando Kant habla de una perspectiva, un lado, o una finalidad “intelectual”, al menos en el contexto del “Comentario general sobre la exposición de los juicios estéticos reflexionantes” (entre el §29 y el §30), se refiere a lo “racional”; tal como ocurre en el caso del fragmento citado. En segundo lugar, el “placer intelectual” es sinónimo de “placer moral”, o racional-práctico podría agregarse, el cual es más propio de lo sublime que de lo bello: “estéticamente juzgado, lo intelectualmente (lo moralmente) bueno, teleótico en sí [conforme a fin en sí mismo: *an sich selbst zweckmäßige*], tiene que representarse no tanto como bello cuanto como sublime, de suerte que más bien despertará el sentimiento del respeto [*Gefühl der Achtung*] que el amor e íntima inclinación” (*Ibidem*, p. 119-20). En suma, desde la perspectiva de la razón práctica, el placer intelectual-moral, que implica ciertos sacrificios y privaciones para la sensibilidad (*i.e.*: la perspectiva estética), es más afín a lo sublime que a lo bello.

juicios de gusto. La razón entonces aclara el desconcierto, calma el horror y el estremecimiento, redime del sacrificio, y marca el camino hacia un placer que trasciende el “mero goce sensual”. Es indirecto porque el uso que hace la razón de esa representación, de lo sensible, y de la imaginación, no es de primer orden, sino la derivación y desviación de un fin primario que no se pudo concretar. De esta manera, lo dado se transforma en fuente de un agrado positivo superior, un placer intelectual-moral, dependiente de la razón y no de la sensibilidad. Un sentimiento indirecto, pero además mediado: por la propia sensación desagradable, por la angustia y también por el dolor de sabernos finitos. Esto es, sabernos sensible, física, y estéticamente inferiores a la naturaleza y a todo su poder y grandeza.

El dolor, el sacrificio y la privación de la sensibilidad son *conditio sine qua non* para lo sublime, aunque aún no son lo propiamente sublime. El placer intelectual que resulta de la angustia estética es lo verdaderamente sublime. En consecuencia, creo que cuando Kant dice que lo sublime produce un “agrado negativo” lo hace sólo en un sentido figurado; es decir, para acentuar e ilustrar de alguna manera el doble movimiento que se da en este sentimiento. Considero que esto es así porque cuando acontece lo sublime aquello que violenta y disgusta a la sensibilidad ya ha sido superado; más aún, nada sensible es causa de sublimidad. En realidad, se trataría de un placer de segundo orden, derivado, y no necesariamente de un placer negativo. Un placer que acontece luego de un pesar, gracias a él y en razón de él, pero al mismo tiempo distinto de él. Lo negativo sería ese sacrificio y dolor experimentado por las facultades receptoras, pero lo que se siente al experimentar lo sublime, más allá del previo pesar, es una sensación placentera, incluso más intensa que la suscitada por la belleza. Es decir, el segundo movimiento, de superación de las privaciones y el horror frente a lo que nos atemoriza, lo propiamente placentero de lo sublime -lo que podría denominarse el placer *en sí* de lo sublime-, es ciertamente positivo.

~ §15 ~

La posición de seguridad y la distancia [de la] estética.

Las altas cumbres que se desdibujan entre las nubes, el fulgor y el estruendo de las erupciones volcánicas, el poder destructor del océano embravecido, la profundidad insondable de los grandes precipicios, más allá de violentar nuestras facultades receptoras, son cosas que incluso podrían destruirnos íntegramente. Sólo quien se encuentre en una posición de seguridad podrá superar las privaciones estéticas, y acceder al placer intelectual que suscita lo sublime. Según Kant: “La estupefacción, rayana en el espanto, el estremecimiento y el horror sagrado, que se adueñan del espectador [*Zuschauer*] que contempla masas montañosas empinadas hasta el cielo, hondos abismos y las aguas que con estrépito se precipitan en ellos, lugares solitarios y sombríos que invitan a la reflexión melancólica, etc., no constituyen un verdadero temor porque nos sabemos en seguridad” (*Ibidem*, p. 117). Es condición para lo sublime no ser protagonista del acontecimiento, no estar involucrado directamente en él. Algo absolutamente grande y poderoso se transforma en sublime sólo cuando no nos conduce a un estado de verdadero sufrimiento y dolor; cuando estamos en verdadero peligro desaparece el juicio estético -v.g.: es sublime una tempestad en el mar si es

observada desde la orilla, mientras que en el ojo de la tormenta, en un barco a punto de zozobrar, desaparece toda sublimidad.⁴⁷

La exigencia de una separación entre el objeto que suscita lo sublime y el sujeto que lo contempla no tiene antecedentes en la teoría kantiana, aunque no es el primer autor moderno en formularla. Se encontraba ya en Addison y en Burke,⁴⁸ e incluso en el período precrítico del propio Kant. En las *Observaciones* afirmaba: “La desgracia de los demás suscita en el corazón del espectador [*Zuschauers*] sensaciones comprometidas y hace latir su generoso corazón ante el infortunio ajeno. Se conmueve tiernamente y siente la dignidad [*Würde*] de su propia naturaleza” (Kant, 1990, p. 39). Nuestro sentimiento placentero no proviene de un regocijo ante el dolor ajeno. Creo que de ninguna manera puede entenderse esto como regodearse desde la orilla por las penurias que sufren quienes tripulan un barco a punto de naufragar en medio del océano embravecido. Lo que Kant quiere significar se acerca más a la compasión por el otro, a la experiencia de sentirse conmovido por el dolor ajeno pero al mismo tiempo ser concientes de no protagonizar su desgracia. Kant mantiene esta concepción incluso en su período postcrítico, esto puede verse en la *Antropología en sentido pragmático*, donde afirmaba que la imaginación nos permite compadecernos del que sufre “y se alegra uno simplemente de no hallarse comprometido en el mismo destino” (Kant, 2004, p. 166). Es decir, el espectáculo aterrador, ya sea un fenómeno natural o un acontecimiento humano, debe ser presenciado desde cierta distancia o posición de seguridad.

Otro ejemplo de esta idea se encuentra en el *Conflicto de las facultades*, editado el mismo año que la *Antropología*. Allí, haciendo referencia a la Revolución Francesa, Kant sostiene que sólo en los espectadores tal acontecimiento pudo provocar un sentimiento de sublimidad, al menos una forma degradada de lo sublime como es el “entusiasmo” [*Enthusiasm*]. En tal sentido afirma: “esa revolución, digo, encuentra en los espíritus de todos los espectadores [*Zuschauer*] (que no están comprometidos ellos mismos en este juego) una simpatía rayana en el entusiasmo” (Kant, 2004, p. 118); lo cual representa un “signo histórico” [*Geschichtszeichen*] del progreso moral del hombre.⁴⁹ El entusiasmo frente a la Revolución descubre “una disposición moral en el género humano”, una causa moral, que permite “pronosticar” que el hombre encontrará el buen camino hacia su objetivo pues se halla en constante progreso hacia lo mejor. El sentimiento de lo

⁴⁷ En los primeros versos del Libro II de *De la naturaleza de las cosas*, de Tito Lucrecio Caro, se encuentra una imagen semejante: “Revolviendo los vientos las llanuras// del mar, es deleitable desde tierra// contemplar el trabajo grande del otro;// no porque dé contento y alegría// ver a otro trabajando, mas es grato// considerar los males que no tienes...”. El propio Kant advierte esta semejanza y cita estos mismos versos de Lucrecio en una nota al pie del §66 del Libro Segundo de la *Antropología en sentido pragmático* (Kant, 2004, p. 166).

⁴⁸ Conviene recordar que en el artículo publicado en *The Spectator* N° 418 Addison sostiene que cuando observamos objetos terribles y espantosos no obtenemos el más mínimo placer si pensamos que estamos en verdadero peligro frente a ellos. Por el contrario: “los consideramos al mismo tiempo como terribles e inofensivos [*Dreadfull and Harmless*]; de ahí que cuanto más horrible sea su apariencia, mayor será el placer que recibimos al sentir nuestra propia seguridad. Resumiendo, vemos lo terrorífico en una descripción con la misma curiosidad y satisfacción con la que contemplamos un monstruo muerto”. En un sentido similar, en el *Enquiry*, Burke afirma que la causa de lo sublime reside en cualquier cosa capaz de provocar terror, peligro, dolor, miedo, violencia, incluso la muerte. No obstante, la amenaza nunca debe concretarse, ni el dolor debe conducir a la violencia ni el terror a la destrucción de la persona (Cf. sección VII, parte IV). En otras palabras, en tanto la conservación y la integridad mental y corporal del sujeto estén aseguradas por la distancia estética, el terror, el dolor, el peligro, se transforman en una fuente de lo sublime.

⁴⁹ Cf., sobre el entusiasmo, nota 59, en este mismo capítulo.

sublime aquí podría sobrevenir en razón de la esperanza y el indicio de un progreso hacia el despliegue total de las aptitudes morales del hombre, pero esto sólo podría darse en quienes no son protagonistas; es decir, en aquellos que se ubican como espectadores en la “sala de la historia”.

El objeto o el acontecimiento dado en la representación tiene que ser tan aterrador como para descubrir toda la incapacidad y la impotencia que padecemos como seres sensiblemente limitados, pero no tan aterrador como para impedir que de alguna forma superemos el miedo y nos repongamos de su amenaza. Según lo expuesto en la tercera *Crítica*, los fenómenos intuitivos pueden ser caóticos, desmadrados, amenazadores, potencialmente destructivos, “lo cual no impide que su aspecto nos resulte tanto más atractivo cuanto más temibles sean, a condición de que podamos contemplarlos en seguridad, y solemos llamarlos sublimes porque exaltan las fuerzas del alma más allá de una medida media corriente” (Kant, 1993, p. 108). Tal como lo concibe Kant, para acceder al sentimiento de lo sublime debemos enfrentarnos tanto a la superioridad de lo externo como a la inferioridad de lo que es propio, tomar distancia de ambas cosas y no sucumbir ante el temor que representan. Con esto quiero decir que no sólo se trata de una distancia física, espacial, en relación al objeto absolutamente grande y poderoso, sino además de tomar cierta distancia de nuestras propias limitaciones sensibles. Esto es lo que denomino una “distancia estética”, que en rigor podría expresarse más propiamente como una “distancia de lo estético”; es decir, lograr una separación y superación de la finitud sensible que nos condiciona.

Este requisito para lo sublime va de la mano con el anterior, ya que la superación del placer negativo nos exige distanciarnos de nuestras propias limitaciones estéticas, por un lado, y de aquello que hizo patente esas limitaciones, por otro. En realidad, ambas exigencias remiten a otra que las contiene de un modo amplio. Kant nos obliga a distinguir y diferenciar entre lo que es propio del sujeto físico y aquello que pertenece al sujeto trascendental. No es el cuerpo del sujeto el que se encuentra en juego, nadie debe sacrificar su propia integridad física para experimentar el sentimiento de lo sublime. El dolor, la angustia, el sacrificio, son privativos de las facultades receptoras del sujeto; *i.e.*: son experimentados como tales desde una perspectiva trascendental. Las privaciones deben limitarse a una sensación, a un estado mental, a una disposición anímica [*Stimmung des Gemüths*], y no a una tortura física efectiva. Cuando el dolor y el peligro dejan de ser una amenaza para concretarse, cuando la seguridad física está en verdadero riesgo, nada sublime puede darse, se diluye la distinción y el sujeto –tanto físico como trascendental– sufre las consecuencias. El dolor surge al tomar conciencia de la finitud de nuestra propia receptividad frente a un peligro latente. Sufrimos al sacrificar una parte importante del yo trascendental: el conjunto de nuestras facultades estéticas.

~ §16 ~

La subrepción y la autoconservación racional.

¿Cuál es el mecanismo por el cual el sujeto transvalora semejante pérdida en un sentimiento espiritual?, ¿cómo el dolor, el temor y el sacrificio pueden transformarse en una ocasión propicia para experimentar una sensación placentera?, ¿qué es lo que nos hace superar el desagrado y la angustia del primer momento? El límite de nuestras facultades receptoras es también el límite del gusto, del placer sensual, del agrado directo e inmediato, de la belleza, y, en última instancia, el límite del principio

trascendental de la facultad de juzgar en general. Más allá no existe idoneidad formal entre el mundo y los sujetos; no obstante, ése es el territorio de lo sublime. De hecho, lo sublime depende de las falencias y las frustraciones de nuestra sensibilidad, son un requisito previo; pero además exige tomar distancia de ese sacrificio y dar la espalda a lo estético. Nos obliga a abandonar la cómoda y tranquila contemplación de las bellas y placenteras formas y penetrar en el terreno de lo incompreensible, lo indeterminado, lo incondicionado; es decir, nos arrastra hacia los dominios de nuestra facultad suprasensible [*übersinnlichen Vermögens*]. Sublime es, según Kant, “lo que por ser sólo capaz de concebirlo, revela una facultad del espíritu [*Gemüths*: mente, ánimo] que va más allá de toda medida de los sentidos” (Kant, 1993, p. 96). Por esto, no es el objeto absolutamente grande y poderoso que genera una conmoción lo que debe calificarse de sublime, sino la conmoción misma: el estado espiritual [*Geistesstimmung*] que provoca esa representación.

El mecanismo por el cual el sujeto logra transvalorar lo doloroso, descubrir un motivo de placer, y superar las limitaciones sensibles es la “subrepción” [*Subreption*]. Una definición clara y precisa de lo que Kant entiende por esto se encuentra en el estudio que hace Kogan de la estética kantiana. Según Kogan, cuando efectuamos una subrepción: “atribuimos a la naturaleza lo que es en rigor una idea nuestra. Es una idea de la razón la que produce en nosotros la admiración que en apariencia nos suscita la naturaleza” (Kogan, 1965, p. 67). En otras palabras, lo sublime está en nosotros, en última instancia se apoya en la potencialidad de nuestras ideas, y no en los objetos externos; sin embargo, es condición para la subrepción esa presencia que nos amenaza y nos supera desde un punto de vista estético. La comprensión de lo absolutamente grande y poderoso rebasa los límites de la imaginación, pero alcanzar a comprenderlo es una obligación desde el punto de vista racional, de ahí la violencia que la razón ejerce sobre la imaginación para ampliar sus alcances y hacerle “avizorar lo infinito”. Es decir, el sujeto no encuentra sublimidad en la naturaleza externa, sino en su propia naturaleza racional. Por esto, “el sentimiento de lo sublime de la naturaleza es respeto hacia nuestra propia destinación, que mediante cierta subrepción [*Subreption*] <...>, demostramos en un objeto de la naturaleza, que nos hace patente, por decirlo así, la superioridad de la destinación racional [*Vernunftbestimmung*] de nuestras facultades de conocimiento comparadas con el punto culminante a que pueda llegar la sensibilidad” (Kant, 1993, p. 103).

Lo sublime nos obliga a apartar la mirada de lo sensible, estético y externo, para volcarnos hacia lo suprasensible, racional e interno. Para acceder a esta revelación de lo suprasensible es necesario, como expuse en los dos ítems anteriores, superar el agrado negativo que surge inmediata y directamente de la confrontación con el objeto, por un lado; y por otro, posicionarnos frente a él como espectadores, y nunca como protagonistas. Este movimiento, a su vez, exige alcanzar una íntima sensación de seguridad ante el potencial destructor del objeto, o acontecimiento intuido, a partir de una separación interna entre lo condicionado de nuestras facultades estéticas y lo incondicionado de nuestra destinación racional. Lo absolutamente grande y poderoso de la naturaleza revela toda nuestra impotencia física, descubre nuestra finitud como seres naturales, y nos humilla desde un punto de vista estético. No obstante, “nos descubre al propio tiempo una capacidad de juzgarnos independientes de la naturaleza y una superioridad sobre ésta, fundándose en ello una conservación de nosotros mismos [*Selbsterhaltung*] de índole totalmente distinta a aquella que es atacada y puesta en peligro por la naturaleza ajena a nosotros, y así la humanidad en nuestra persona no sufre humillación a pesar de que el hombre deba sucumbir necesariamente a aquel poder” (*Ibidem*, p. 108). En esto reside la tercera y última exigencia de lo sublime

kantiano, en lo que denomino la “autoconservación [*Selbsterhaltung*] racional” frente al mundo, sus objetos, y las propias limitaciones.

Preservarse a uno mismo no sólo implica mantener la integridad física frente al potencial destructivo de la naturaleza y sus objetos, no sólo supone lograr sobreponerse a la caída de nuestras propias facultades receptoras; además, obliga a mantener cierta integridad moral, espiritual, racional. La inadecuación de lo dado con lo propio naturalmente nos inclina o bien a alejarnos y apartarnos de lo que nos causa temor, o bien a derrumbarnos frente a lo que supera nuestra capacidad de resistencia estética. Sin embargo, la conmoción descubre una medida no sensible y una potencia superior a la que nos amenaza, y en tales casos “llamamos sublime la naturaleza simplemente porque eleva la fantasía [*Einbildungskraft*: imaginación] a la exposición de aquellos casos en que el espíritu [*Gemüth*: mente, ánimo] puede hacerse sensible la propia sublimidad de su destinación [*Bestimmung*], aún por encima de la naturaleza” (*Ibidem*, p. 109). La potencia natural que nos humilla estéticamente no es, “para nosotros y nuestra personalidad”, un poder ante el que debiéramos inclinarnos desde un punto de vista racional. La sensibilidad puede sentirse humillada, pero no ocurre lo mismo con nuestra dignidad como seres racionales; como personas existimos y nos desarrollamos más allá de la naturaleza y nuestros propios alcances estéticos. La razón nos hace conscientes de nuestra independencia con respecto a los influjos de la naturaleza, nos eleva por encima de ella y de nuestras propias limitaciones, nos muestra que lo único absolutamente grande es nuestra destinación, nuestra propensión al desarrollo de ideas prácticas.

En síntesis, sentir lo sublime es, en primer lugar, trastocar lo desagradable en algo placentero. Es una complacencia indirecta, que requiere de una previa sensación de pesar. Así, de la angustia y el dolor de saberse finitos y limitados surge un “placer negativo”, como resultado de una conmoción en el sujeto, un sentimiento de atracción y repulsión al mismo tiempo y en incesante alternancia. Es un agrado negativo, nunca un dolor positivo; es decir, cuando sucede lo verdaderamente doloroso no hay sublimidad posible. En segundo término, para evitar el dolor se requiere una suerte de “distancia estética”, como la que existe entre el espectador y una obra, una separación que asegure la integridad del sujeto, porque el mar embravecido sólo podrá suscitar sublimidad desde la seguridad de la orilla. Sin embargo, no basta con ser espectador, además de evitar el dolor tangible, palpable, directo, el sujeto debe sobreponerse al dolor de ser incapaces de subsumir en una sola representación la grandiosidad y potencia de semejante objeto. La posición de seguridad es requisito para lo sublime en tanto existe en el propio sujeto una facultad suprasensible que lo eleva por sobre las limitaciones de la sensibilidad y el entendimiento. No se trata tan sólo de preservar el cuerpo del poder destructor del océano, por ejemplo, sino también de preservar nuestra integridad moral frente a la magnitud que representa. Por esto considero que la “autoconservación [*Selbsterhaltung*] racional” es la última y quizá más importante exigencia kantiana para lo sublime. La reflexión sobre nuestra superioridad y nuestra dignidad moral frente a lo que nos atemoriza es lo que en última instancia nos elevará por sobre los obstáculos del mundo externo y las limitaciones subjetivas, suscitando en nosotros lo propio y verdaderamente sublime.

~ §17 ~

Lo sublime como precondition del sentimiento moral.

La naturaleza de lo sublime kantiano es, en rigor, una doble naturaleza, que desde el terreno de la estética se proyecta sobre el ámbito de la moralidad. Aunque así formulado admite objeciones. De hecho, me inclino a pensar más en una supremacía de la naturaleza ética por sobre la estética en el período crítico. A mi juicio, y en líneas generales, lo sublime nunca se definió exclusiva y excluyentemente por sus alcances estéticos; sin embargo, es claro que desde su ingreso a la modernidad, y hasta la concepción del Kant pre-crítico, se dio una preeminencia de lo estético por sobre sus implicancias éticas. Considero que lo sublime guarda relación con ciertos rasgos subjetivos de la moralidad ya desde el tratado de Longino. En una primera aproximación, lo sublime de Longino no es más que un simple mecanismo para pulir y perfeccionar los discursos; no obstante, el éxtasis y la elevación que debe provocar una oratoria sublime se relaciona más con la grandeza de espíritu que con la grandeza de estilo. También en Addison lo sublime depende más de la nobleza de los sentimientos que suscita que de lo descrito o de la descripción misma. Una idea que se repite tanto en Addison, como en Burke y Kames, es que la composición del artista debe producir en el sujeto una elevación por sobre lo meramente sensible si pretende ser considerada sublime. Mientras que en las *Observaciones*, donde la conexión es más fácil de mostrar, Kant sostiene que lo sublime es el sentimiento de la belleza y la dignidad de la naturaleza humana.

Lo que hace Kant con sus formulaciones posteriores es invertir los términos de la relación. A partir de la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* son los rasgos éticos de la sublimidad los que se imponen sobre sus características estéticas. Es mucho más clara y notoria la relación de lo sublime con el sentimiento moral de la segunda *Crítica* que con el juicio sobre lo bello de la tercera. El propio Kant hace un gran esfuerzo para convencernos, y convencerse, de aceptar el sentido estético que adscribe a lo sublime en la *Crítica del juicio*. De hecho, como expuse en el tercer apartado de este mismo capítulo, la esteticidad de lo sublime no se condice enteramente con ninguna de las acepciones que él mismo defiende. De todos modos, insisto en que conserva un valor estético fundamental, en un terreno donde el gusto y la belleza jamás podrán posicionarse con firmeza. Aunque no creo que sea éste su rasgo distintivo ni definitorio, ni el terreno más fructífero para su aplicación. Su rol es mucho más importante y trascendente visto desde la perspectiva ética, en tanto sentimiento que funciona como motor moral y motivación subjetiva para el desarrollo de la moralidad concebida objetivamente. En otras palabras, sentir lo sublime de algún modo nos estimularía o inclinaría a desarrollar nuestra moralidad. Al menos esto es lo que Goodreau juzga como la máxima aspiración de Kant al formular su concepción de lo sublime.

En líneas generales, coincido con esta lectura, aunque difiero con este pensador en algunas de las consecuencias que extrae de esta afirmación. En el contexto de lo que Goodreau denomina una "moral metafísica" kantiana, lo sublime aparece como un sentimiento que motiva al sujeto hacia el ámbito de la moralidad, y que suministra una entrada adicional a lo suprasensible que hay en nosotros mismos. En tal sentido sostiene que "hay una continuidad en el pensamiento de Kant en torno a lo sublime y su rol moral, que puede señalarse desde sus primeros escritos hasta sus últimos trabajos, y que a la vez no es una inconsistencia entre la imputación moral -y la significancia metafísica de la descripción kantiana de la experiencia de lo sublime- y las

dos primeras *Críticas*" (Goodreau, 1998, p. 1). El principal interés de Kant, según entiende Goodreau, se concentra en el problema de cómo motivar a que la persona se incline a sujetarse a la ley moral concebida objetivamente en detrimento de su deseo subjetivo de alcanzar la felicidad. Para motivar la subjetividad individual se requiere mucho más que un principio objetivo; por esto, Kant habría echado mano a un sentimiento.

Si bien Goodreau no llega a sostener que el sentimiento de lo sublime es "la solución" al problema de la motivación, sí se anima a señalar la experiencia de lo sublime como un "importante auxilio" para la motivación moral. En este sentido, considera que el acceso al *noúmeno* "atraviesa" la experiencia de lo sublime, la cual proporciona una entrada adicional, y quizá más inmediata, a lo suprasensible, que la vía cognitiva. En todo caso, dice Goodreau, "puede asegurarse que a través de la experiencia de lo sublime, que *es* la experiencia de nuestra facultad suprasensible, uno puede ser motivado a alcanzar el sentimiento moral innato de uno mismo" (*Ibidem*, p. 190). El sentimiento moral al que alude Kant, para Goodreau, es una suerte de predisposición innata hacia la moralidad que conecta el mundo sensible con el mundo inteligible. Este sentimiento produce cierto placer intelectual que sólo puede darse en tanto el espíritu se sienta en libertad. Lo sublime, en este contexto, es una "presentación de la naturaleza" que suscita este mismo placer intelectual en nosotros. Esto es así en tanto que la experiencia de lo sublime es un sentimiento espiritual que eleva y libera el alma de las restricciones de la sensibilidad y la imaginación.

Según entiende Goodreau, Kant siempre creyó que ésta es una explicación exacta de la verdadera condición humana; es decir, una naturaleza insuficiente que requiere de un motor que motive y empuje al individuo hacia la ley moral objetiva, ya que por *motu proprio* no lo haría jamás. Coincido con Goodreau en esta apreciación de lo sublime como motivación subjetiva a la moralidad. No obstante, difiero con su lectura principalmente en dos cuestiones: en primer lugar, el sentimiento moral no es producto de una predisposición innata sino de la privación o el sacrificio de otros sentimientos asociados a impulsos o inclinaciones. Por ende, es un sentimiento indirecto, que surge cuando se supeditan las inclinaciones de nuestra naturaleza sensible al interés superior de la razón y sus leyes prácticas. En segundo término, creo que lo sublime es mucho más que un "importante auxilio" para la motivación moral y también más que un acceso privilegiado a lo suprasensible, como afirma Goodreau. Lo sublime, sostengo, es ya algo suprasensible, en tanto que nada de lo que es propio de este sentimiento pertenece a la sensibilidad. No sólo es una "entrada adicional" al *noúmeno*, es la clausura misma de la distinción entre *fenómeno* y *noúmeno*.

Lo sublime es una puerta abierta hacia nuestra facultad suprasensible, la cual nos permite trascender el mundo espacio-temporal causalmente determinado e ingresar al ámbito de la moralidad subjetiva. En última instancia, creo que en el sistema kantiano lo sublime puede entenderse como una "condición de posibilidad" para el sentimiento moral. El propio Kant afirma que quien permanece impasible ante aquello que los demás juzgan como sublime carece de sentimiento moral, es un inculto que debe desarrollar y cultivar las ideas prácticas para alcanzar este juicio. En este sentido, puede pensarse que la experiencia de lo sublime incluso posibilita y condiciona en gran medida el acceso a la ley moral concebida objetivamente. Desde la perspectiva que defiendo, lo sublime sería un antecedente y una precondition necesaria para el acceso a la dimensión moral de sujeto; sería aquello por lo cual descubrimos la libertad interior y nuestra dignidad y destinación moral. Más aún, sin la participación de lo sublime, como motor y motivación subjetiva hacia lo moral, probablemente la balanza que

mantiene el equilibrio de nuestra endeble naturaleza se incline del lado de los intereses sensibles.

Capítulo III

¿Por qué lo sublime en la modernidad?

~ §18 ~

Lo sublime moderno: lo retórico, lo estético, lo supra-estético, y la conmoción espiritual.

En los capítulos precedentes mostré de qué manera, a partir de la traducción al francés de un texto clásico, se fue conformando un período de esplendor y creciente interés por lo sublime durante la modernidad. En tal sentido, expuse las obras y los autores que participaron de las discusiones, los ejes en torno a los que giró el desarrollo temático, y las sucesivas reformulaciones que se hicieron de lo sublime. Asimismo, fui marcando el desplazamiento que se produjo en los alcances de este concepto, desde lo estrictamente retórico hacia un plano estético más general; y luego desde este ámbito hacia el terreno de los caracteres morales subjetivos. En relación a esto último, centré mi atención en los escritos críticos y post-críticos de Kant, en los cuales encuentro una supremacía notoria de lo ético por sobre lo estético en su formulación de lo sublime. En el presente capítulo, último dedicado a lo sublime moderno, intentaré dar cuenta de las razones por las que considero que la cuestión de lo sublime se volvió central para este grupo de autores. A tal fin, expondré los elementos que creo necesarios para explicar cómo se produjo el ingreso de lo sublime al período, de qué manera se fue abriendo camino, y por qué alcanzó tal extensión y desarrollo. En última instancia, mi tesis es que las discusiones más sustanciales sobre lo sublime giraron en torno al intento por salvar la brecha entre la dimensión física y la dimensión moral del sujeto.

Entiendo que la pretensión de reunificar al sujeto escindido por el propio pensamiento moderno, o al menos de establecer un puente entre las dos facetas, es más clara y explícita en la concepción kantiana; no obstante, encuentro en las teorías de algunos de los autores que lo precedieron un velado interés por salvar esta brecha. En el sistema kantiano, lo sublime instaura una conexión única y directa entre la estética y la ética, entre lo sensible y lo suprasensible, entre lo físico y lo espiritual. A mi juicio, la “doble naturaleza” de lo sublime kantiano puede verse como un tentativa por disolver la distancia entre estas dos dimensiones. No sólo en la forma de un puente o una vía privilegiada de acceso a lo moral motivada por un estímulo sensible. En rigor, sostengo que tanto lo sensible como la moralidad son terrenos propios y constitutivos de lo sublime. En términos kantianos, sería un concepto con una doble jurisdicción, que no debe proyectarse de un campo al otro, ni trazar ningún puente, ya que pertenece a ambos planos, se define en relación a los dos. Tiene un pie en lo sensible y otro en lo suprasensible; requiere un dato, pero se define por una idea; el estímulo es físico, pero la conmoción espiritual. Por esto, considero que lo sublime es tanto estético como supra-estético; más aún, creo que si bien hunde sus raíces en lo estético, su desarrollo más amplio y profundo se da en el plano ético.

En el contexto del sistema crítico de Kant lo sublime acaba por transformarse en un habitante de dos mundos. Es decir, termina por definirse como un sentimiento que surge de la conmoción interna experimentada por el sujeto al descubrir una conexión directa e inusual entre una intuición y las ideas, esto es, entre lo sensible y lo suprasensible. De esta manera, se erige como un “sentimiento” de conmoción espiritual; con un doble fundamento, sensible en algún sentido, moral en mayor medida; y con un doble movimiento, de atracción y repulsión al mismo tiempo. Uno de sus rasgos esenciales, a mí entender, es su carácter paradójico, ya que si bien es un juicio estético no es un juicio de gusto; provoca una sensación placentera, aunque negativa; la cual violenta nuestra sensibilidad, aunque fomenta la racionalidad. El sentimiento de lo sublime, en definitiva, es una experiencia subjetiva que nos libera de las restricciones estéticas y que al mismo tiempo nos revela nuestra trascendencia y

superioridad ante lo sensible. En lo sublime se borran las distancias entre lo físico y lo espiritual a partir de una reflexión sobre nuestra propia dignidad y destinación ética superior.

~ §19 ~

*Algunas razones para explicar el ascenso y la persistencia de lo sublime en la modernidad.
Mucho más que una simple traducción.*

La formulación de lo sublime que hace Kant durante su etapa de madurez es la más compleja, completa y sistemática del período; sin embargo, no podría considerarse una aparición casual, aislada o fortuita, ni mucho menos un producto original y exclusivo de su pensamiento. Más bien creo que representa una suerte de ápice en el despliegue del concepto, un punto que se destaca en el marco de un desarrollo más amplio y extenso. Es decir, concibo su formulación como un corolario y a la vez como una respuesta y una ampliación de las concepciones de otros autores del período. Por esto, me propongo ensayar algunas respuestas posibles a preguntas como las siguientes: ¿Por qué este grupo de autores, durante este período, se ocupó de la cuestión de lo sublime? ¿Qué interés particular motivó el ascenso y desarrollo de este concepto clásico en la modernidad? ¿Existe alguna razón que justifique la recepción que tuvo, que muestre por qué se extendió tan rápidamente, que explique la magnitud e intensidad del fenómeno? En síntesis, ¿por qué lo sublime se desplegó de esa manera y en ese momento?⁵⁰ Aunque creo que no es posible responder de forma exhaustiva a estos interrogantes, intentaré dar cuenta de algunas de las razones por las que considero que la cuestión de lo sublime se volvió central en ese momento y contexto en particular, al menos para los autores analizados en los capítulos precedentes.

En principio, sin la traducción del texto de Longino probablemente lo sublime hubiese quedado en la historia como una figura retórica más, entre otras tantas, propia de las discusiones bizantinas del comienzo de nuestra era.⁵¹ No obstante, que haya sido traducido tampoco asegura nada, ya que bien podría suponerse que en esos tiempos se traducían decenas de textos, la mayoría de los cuales no corrían con la misma suerte que el de Longino. Entonces, ¿por qué esta traducción en particular alcanzó tal reconocimiento y tan vasta circulación? En primer lugar, dentro de Francia, porque el

⁵⁰ Tomo sólo la forma de la pregunta que Bozal enuncia en relación a los orígenes de la "estética", en general, durante la modernidad: "¿por qué sucede así y por qué en ese momento?" [Bozal, 2000, p. 20].

⁵¹ Entre los documentos más importantes de la historia de lo sublime, según Szondi, se encuentran: "en primer lugar, el largo escrito del siglo III d. C., adjudicado a Longino, *De lo sublime (De sublimitate)*, en segundo, la edición de ese tratado en el siglo XVII por Boileau, el teórico de la época clásica francesa" [Szondi, 1992, p. 139]. La enumeración de Szondi continúa con el *Enquiry* de Burke, y las *Observaciones* y la tercera *Crítica* de Kant. En su análisis, Szondi se sirve de lo sublime para mostrar el paso de la "estética del efecto" a la "estética realista"; esto es, mientras la estética de Kant y Schiller se basa en los efectos de lo sublime para alcanzar su definición, la de Schelling y Hegel apela a la relación dialéctica entre lo bello y lo sublime y se la vincula al mismo tiempo con la evolución histórica del arte. En las concepciones de estos últimos, cabe decir, lo bello representa un estadio posterior a lo sublime en el desarrollo histórico del arte. La relación dialéctica que Schelling postula entre estos conceptos determina que: "lo sublime en su ser absoluto comprende lo bello, como lo bello en su ser absoluto comprende lo sublime" [*Ibidem*, p. 141]. Por lo tanto, según Szondi, a partir de Schelling la diferencia entre la sublimidad y la belleza será sólo "cuantitativa" y ya no "cualitativa". Reconozco en este punto mi deuda con el Prof. José Sazbón, quien me orientó en la búsqueda bibliográfica, y me recomendó este autor en particular.

propio traductor se sirve del tratado como escenario de disputa en la *Querelle des anciens et des modernes*. Boileau, máximo defensor del clasicismo, en las *Reflexiones críticas sobre algunos fragmentos del rétor Longino* (1694),⁵² aprovecha para propinar un duro golpe a los modernos asegurando que son unos “salvajes”, y que Perrault - iniciador de la *Querelle* en 1687- es un “loco insensato” y sus palabras son sólo “bajezas”, ejemplos de “vulgar ignorancia”.⁵³ La intención de Boileau es resaltar el nivel y los sentimientos que suscitan los antiguos frente a la mediocridad de sus contemporáneos a partir de las reglas propuestas por Longino. En segundo lugar, sobre todo en el Reino Unido, la traducción vino a satisfacer una demanda que comenzaba a imponerse. Muy poco tiempo les llevó a los autores ingleses interpretar, re-interpretar y apropiarse del tratado, hasta despojarlo de su carga retórica y convertirlo en una referencia obligada en la discusión en torno a las experiencias internas del receptor.

El análisis de Longino, circunscrito a los mecanismos retóricos que permiten alcanzar un nivel estilístico de excelencia, se transforma en una investigación empírica acerca de cuáles son las características de los objetos que provocan emociones sublimes y sobre las características de esas emociones mismas en el propio interior subjetivo. Encuentro una lectura similar en Bozal, quien afirma que: “la práctica artística y literaria, ante todo en Gran Bretaña –en menor medida en los países del continente- se encaminaba en la dirección de lo sublime. Las obras de Shakespeare y de Milton difícilmente podían acogerse a las canónicas clasicistas hasta entonces dominantes” (Bozal, 2000, p. 53). Pero no sólo esto, ya que los modernos no se conformaron con indagar acerca del estilo retórico de sus contemporáneos. Además de buscar la sublimidad en el estilo, intentaron dar cuenta de la especificidad del sentimiento que suscita y de los objetos a los que se asocia. Ambas cosas se dan ya en Addison, la pregunta por las causas objetivas de lo sublime y por sus efectos en el sujeto, por un lado; y por otro, la intención de mostrar que no sólo Homero podía expresarse de un modo sublime, sino que también las imágenes descritas por Milton o las escenas presentadas por Shakespeare conmovían al sujeto hasta sus fibras más íntimas.⁵⁴

Tampoco el criticismo, del otro lado del canal y en las antípodas del empirismo, escapó a la tentación de lo sublime, que se ajustó perfectamente a las exigencias estético-rationales del propio Kant. Lo bello perdía terreno y fracasaba constante e irremisiblemente en sus intentos por abarcar toda la intensidad, oscuridad y truculencia del *Paraíso Perdido*. ¿Por qué una tragedia familiar, o la descripción del infierno, o las desventuras de un héroe épico, causan cierto agrado a pesar de ser contrarias al placer en un principio? Cosas como éstas, hasta entonces, eran sencillamente feas, horrendas o tenebrosas, quedaban marginadas de los límites del

⁵² Cf. *Réflexions Critiques sur quelques passages du Rheteur Longin*, en *Oeuvres de Boileau*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1846, pp. 429-493.

⁵³ Citado en: Franzini, Elio, *La estética del siglo XVIII*, traducción de Francisco Campillo, Madrid, Visor, 2000, p. 20.

⁵⁴ La imposibilidad de subsumir las obras de Milton y Shakespeare a la estética clasicista es un tópico que atraviesa todas las formulaciones modernas de lo sublime y también es recogido por los analistas contemporáneos –tal como se desprende de lo expresado por Bozal en la cita del párrafo anterior. No sólo en los autores británicos, como he tratado de exponer a partir del estudio de Addison y Burke, sino también en Kant y Schiller se confirma este correlato entre lo sublime y las obras de Milton y Shakespeare –Kant acentuando la sublimidad artística del primero y Schiller la del segundo. También es clara la tendencia a establecer un paralelo entre Homero y Horacio y estos autores modernos. Los primeros representarían una suerte de “canon” de lo sublime en la antigüedad, mientras que Milton y Shakespeare investirían tal carácter en la modernidad.

arte bello, escapaban a los alcances estéticos del momento; Longino aportó el concepto que hacía falta para nombrar lo que aún carecía de rótulo. Creo que quizá por esto la noticia de Boileau se propagó tan rápidamente y fue acogida con tanto entusiasmo. La eminencia, la excelencia, y sobre todo el éxtasis, anunciado por Longino, se convirtieron en herramientas transformadoras en manos de los modernos. El éxito de la traducción, claro está, de ninguna manera alcanza para explicar la “moda de lo sublime”,⁵⁵ bastante extensa y extendida por cierto, sino sólo para dar cuenta del inicio; de cómo y cuando se produjo su emergencia en la modernidad.

~ §20 ~

La estética de lo sublime como complemento o contraparte de la belleza.

Con la traducción del tratado de Longino, Boileau pretendía enaltecer a los antiguos y al mismo tiempo evidenciar la mediocridad de sus contemporáneos; sin embargo, la recepción que tuvo la obra fue a contramano de sus intenciones, ya que terminó por desenmascarar las carencias y las limitaciones que acarreaban el arte y la estética clasicistas. Creo que en alguna medida Danto se refiere a esto cuando sostiene que: “la lectura de Longino hizo que el público culto del XVIII se preguntara por qué su arte nunca los elevaba por encima de sí mismos, justo el significado de la palabra «éxtasis», y de ahí que la idea de lo sublime entrara en colisión con la esfera del gusto como una fuerza perturbadora <...>. De repente, la gracia y la belleza parecieron miserables e insuficientes” (Danto, 2005, p. 208). A diferencia de Danto, creo que las reflexiones sobre el arte, y no el arte mismo, fueron las responsables de esta insuficiencia, de esta falta de elevación. En rigor, el arte comenzaba a provocar cierto éxtasis que las consideraciones filosóficas aún no alcanzaban a explicar. Shakespeare y Milton sembraron la duda sobre la adecuación de una estética restringida a la belleza, y el tratado de Longino confirmó las sospechas: existía un horizonte de experimentación artística más allá del agradable y sereno placer por lo bello.

Encuentro en Cassirer la expresión más próxima a lo que quiero mostrar: “la significación histórico-espiritual de la doctrina de lo sublime consiste en que, desde el terreno del arte, se señalan los límites del eudemonismo y se rebasan sus estrechas fronteras” (Cassirer, 1984, p. 360). Todos los autores del período coinciden en distinguir el placer que se asocia a lo bello del placer que se suscita en lo sublime. Se instaure así la discusión en torno a los placeres “negativos”: la experiencia ante una descripción soportable de algo desagradable, de la que hablaba Addison; lo que no es un placer sino un “deleite”, según Burke; el agrado negativo que proviene de un pesar previo, de una intuición que hiere nuestra sensibilidad, mencionado por Kant.⁵⁶ Más allá de los límites y la medida de las formas bellas, este grupo de autores emprendió

⁵⁵ En su análisis de las principales cuestiones estéticas abordadas durante la Ilustración, Arnaldo sostiene que la insistencia en temas pictóricos como las montañas elevadas, la extensión de los grandes valles, la inmensidad del mar, etc., indicaría la existencia de cierta “moda de lo sublime”. Según sus propias palabras: “la moda de lo sublime y del emocionalismo contribuyó extraordinariamente a la revitalización de modelos literarios y plásticos que habían quedado subestimados” [Cf. Arnaldo, Javier (2000), “Ilustración y enciclopedismo”, en Bozal, V., (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor. La balsa de Medusa, Tomo I, p. 84].

⁵⁶ Esta cuestión, según Bosanquet, da origen a un problema recurrente en la época: “si la cualidad esencial del arte moderno es realmente la belleza, y no más bien otra cosa, lo interesante o significativo” (Bosanquet, 1970, p. 265).

una búsqueda estética en áreas aún inexploradas. La pretensión de formular una estética de lo sublime nunca puso en riesgo el status de la belleza; por el contrario, creo que lo sublime emergió como su complemento o contraparte en un terreno que siempre le estuvo vedado a lo bello. De esta manera, lo sublime fue abriéndose camino en la modernidad a la par de una estética de la belleza, y no superponiéndose a ésta. En consecuencia, considero que no existe oposición entre ambas categorías, lo sublime no es la antítesis de lo bello, ni la belleza lo contrario a la sublimidad.

A partir del pensamiento de los propios autores analizados puede mostrarse que aquello que definitivamente anula o excluye la posibilidad de lo sublime no es lo bello, a saber: en el tratado sobre retórica de Longino, lo contrario a la elevación o eminencia en el discurso es la trivialidad y la vulgaridad; además de la “hinchazón”, la puerilidad, el exceso de patetismo, y la frigididad de estilo. Addison, por su parte, adjudica a los pensamientos viles, bajos y vulgares, y a los sentimientos afectados y antinaturales, tanto como a las frivolidades, trivialidades y ridiculeces la capacidad de malograr o desbaratar la sublimidad. En Burke lo extraño, lo absurdo, y lo grotesco transforman una gran obra en algo ridículo. Por otro lado, mientras que no deja dudas acerca de la oposición entre lo bello y lo feo, considera que a veces lo feo puede ser afín a lo sublime, también sostiene que belleza y sublimidad pueden aparecer entremezclados, aunque sin confundirse, porque son distintos, distinguibles, lo cual no implica oposición. En Kames, muy cercano a los clásicos en este punto, las frases rimbombantes y la elevación forzada transforman lo sublime en algo meramente ridículo o burlesco. En Kant la impresión más extrema, que anula todo placer estético, lo bello y lo sublime incluidos, es el asco, aunque también lo risible resulta generalmente inapropiado para estos sentimientos.

En suma, lo sublime aparece allí donde no puede darse lo bello, no como su opuesto, sino llenando un espacio que en la estética de las bellas formas quedaba desierto. Lo sublime no asciende para destronar a lo bello en el arte, sino para ocupar un lugar a su lado, sobre todo en las reflexiones y en los intentos por representar lo sensualmente desagradable. Es decir, aquello que no provoca un sentimiento de regocijo y serena complacencia sino más bien un éxtasis o conmoción espiritual, es propicio para lo sublime aunque refractario a la belleza. Por su parte, lo bello no anula la sublimidad, no contradice la grandiosidad y potencia, ni lo terrible y doloroso, ni la magnificencia y excelencia, simplemente no tiene acceso a esas instancias del sentimiento. Tampoco encuentro motivos de peso que relacionen la decadencia en el interés por lo sublime, hacia fines del XVIII y comienzos del XIX, con una suerte de escalada o arremetida de lo bello, por así decir. Más bien creo que se debe al ascenso de otras categorías, más afines a la estética romántica y al idealismo post-kantiano.⁵⁷

⁵⁷ Es probable que el comienzo del ocaso de lo sublime se relacione con las bases mismas del romanticismo, con sus primeros postulados. La visión idealizada de la antigua Grecia, al punto de interpretarla como una serie de modelos artísticos a seguir, y su interés por salvar la tradición de los ataques del racionalismo moderno y del progreso técnico, confluyeron con la sobreestimación de los sentimientos y el espíritu [*Gefühl*], en detrimento de los alcances de la razón, para reposicionar lo bello en el centro de atención. Lo bello comenzó a sintetizar el “impulso vital”, las emociones que el racionalismo reprimió, la liberación de la fantasía y la imaginación; en síntesis, el dinamismo estético que el romanticismo reclamaba. Lo sublime, estéticamente inestable, oscilando siempre entre la angustia sensible y el placer racional, nunca fue un candidato apropiado para erigirse como estandarte del romanticismo o del idealismo post-kantiano. Así, lo sentimental, lo pintoresco, lo ingenuo, categorías mucho más afines a la belleza, prevalecieron al interés dieciochesco por lo sublime.

~ §21 ~

La creciente implicación de lo sublime.

Además de las dos cuestiones hasta aquí desarrolladas, creo que lo sublime fue ganándose su propio espacio en el pensamiento moderno merced a la capacidad de adaptarse y responder a los intereses de la época. Hizo su ingreso en el marco de discusiones retóricas, luego se incorporó a reflexiones más generales sobre el arte, y finalizó su derrotero incluyendo aspectos éticos, históricos y políticos. La sublimidad retórica heredada de Longino, en manos de los modernos, se convierte en una herramienta para juzgar las obras y los autores excluidos de una estética de lo bello. Los defensores del clasicismo restringían el valor de lo sublime a dar cuenta de la excelencia o eminencia discursiva; mientras que para Addison no sólo expresa el nivel de las obras, sino también la genialidad de su autor, el tipo de placer que provocan y los sentimientos asociados a ellas. Incluso lo desagradable, lo terrible, lo peligroso, se incorporan a la esfera del gusto; de esta manera, aquello que en un principio nos resulta horrible o espantoso, bajo la descripción adecuada, se transforma en algo placentero, algo valioso desde un punto de vista estético. Asimismo, la reflexión ya no se reduce a la oratoria, sea en “verso o en prosa”, sino que se amplía a las ideas que podamos recibir de “estatuas, pinturas, descripciones, o sonidos”.

Más tarde, Burke añade situaciones objetivas de peligro y fenómenos naturales que ponen en riesgo la seguridad del propio sujeto. El dolor y el terror se suman a las fuentes de placer, son las ideas que provocan las emociones más fuertes e intensas. La experiencia del terror “inhibe todo nuestro razonamiento”, suspende y paraliza toda actividad mental, y no obstante nos deleita de un modo sublime. El propio Burke agrega al tamaño y la magnitud de los objetos todas las formas de poder que puedan ejercer alguna amenaza sobre los individuos. El poder institucional de un rey, por ejemplo, es algo que puede infundir terror a los súbditos, es algo que puede suscitar lo sublime. Esto trasciende la esfera del gusto, añade aspectos políticos a la definición de lo sublime. Casi en el mismo momento que ocurría la Revolución Francesa, desde Inglaterra, Burke la describía como “lo más asombroso que le ocurrió a la humanidad hasta el momento”, una “monstruosa escena tragicómica”, que provoca en la mente una mezcla de las pasiones más opuestas, “alternando desprecio e indignación, risas y lágrimas, desdén y horror”.⁵⁸

Kant luego profundiza esta dimensión, asocia una forma de lo sublime a los efectos de la Revolución Francesa sobre quienes la presenciaron. En *El conflicto de las Facultades*, particularmente en la segunda parte –titulada “Reiteración del problema: si el género humano se halla en constante progreso hacia lo mejor”, de 1798-, Kant sostiene que los espectadores de la Revolución experimentaron una “simpatía rayana en el entusiasmo”, lo cual representa un “signo histórico” [*Geschichtszeichen*] del progreso moral del hombre.⁵⁹ El entusiasmo frente a la Revolución descubre “una

⁵⁸ Cf. Burke, Edmund, *Reflections on the Revolution in France, and on the Proceedings in Certain Societies in London relative to that Event in a Letter intended to have been sent to a Gentleman in Paris*, Londres, printed for J. Dodsley, 1791, p. 11 y ss.

⁵⁹ Cf. Kant, Immanuel, *El conflicto de las Facultades*, traducción de Elsa Tabernig, Bs. As., Losada, 2004, § 5 y ss. Por su parte el *entusiasmo* [*Enthusiasm*], es una forma degradada de lo sublime, “porque es una exaltación de las fuerzas por ideas, que imprime al espíritu alientos de efecto mucho más poderoso y duradero que el impulso por las representaciones de los sentidos [*Sinnenvorstellungen*]” [Kant, 1993, p. 120].

disposición moral en el género humano”, una causa moral, que permite “pronosticar” que el hombre encontrará el buen camino hacia su objetivo pues se halla en constante progreso hacia lo mejor. Por razones diversas, ambos rechazaron en su momento los métodos y las propuestas de los revolucionarios, sin embargo, vieron en ese proceso un trasfondo de sublimidad. En dos sentidos divergentes, lo sublime podría sobrevenir: o bien a consecuencia del horror y el peligro ante una nueva forma de poder institucional que amenaza con expandirse y destronar el poder establecido; o bien en razón de la esperanza y el indicio de un progreso hacia el despliegue total de las aptitudes morales del hombre.

En consecuencia, no sólo encontraron un nuevo campo de aplicación para este concepto, sino que además expandieron sus alcances y su definición. De esta manera, las sucesivas reformulaciones de lo sublime fueron despojándolo de su origen retórico y adecuando su contenido a los intereses del momento. Los teóricos de lo sublime ampliaron su significación, entrevieron posibilidades estéticas insospechadas por Longino, pero no se conformaron con una estética de lo horrendo o de lo maravilloso. Más allá de los profundos abismos, las altas montañas, y la inmensidad del mar; más allá de las tragedias griegas, de la descripción del infierno y las grandes pirámides; aún más allá vislumbraron la sublimidad de los acontecimientos históricos de su propio contexto. Acontecimientos capaces de modificar la conformación social, indicadores de un progreso o una degradación moral según la perspectiva. Tanto como signo histórico, o como monstruosa escena, la Revolución se añade a las fuentes de lo sublime moderno. Esto determina una nueva extensión del territorio de lo sublime, un nuevo nicho, en el pensamiento histórico-político. Casi al mismo momento, hacia fines del siglo XVIII, los modernos descubren también que este sentimiento de conmoción esconde una conexión inusual entre lo sensible y lo suprasensible, un acceso a la moralidad mediado por el sentimiento.

~ §22 ~

El sujeto moderno: ese habitante de dos mundos.

En todos los autores del período se afirma la polaridad entre lo bello y lo sublime, no como una antítesis ni una contradicción, sino como dos categorías que se complementan y cubren dos planos diferentes de la relación entre el sujeto y las cosas que afectan su sensibilidad. En rigor, la polaridad entre lo bello y lo sublime se inscribe en una dicotomía mucho más amplia y extendida, me refiero a la tensa relación entre el “hombre físico” y el “hombre moral”, para expresarla en términos schillerianos, a la división cartesiana entre *res extensa* y *res cogitans*, entre cuerpo y alma, entre el ser físico y natural y el ser espiritual y moral, entre las leyes de la causalidad y los deberes de la libertad. Estos extremos quedan separados por un abismo infranqueable, se desarrollan en dos vías paralelas que confluyen en el mismo sujeto, pero que raramente se entrecruzan. A mi juicio, uno de los puntos de contacto entre las dos dimensiones reside en la formulación de lo sublime. También creo que esto explica en buena medida el interés y la trascendencia de lo sublime, no tanto en su dimensión estética, sino como un concepto que va desplegándose desde un extremo al otro.

Desde esta perspectiva, lo sublime aparece como una ruta factible para acortar las distancias entre una y otra faceta de la subjetividad moderna; vendría a reunificar a este sujeto que es amo y señor de su propio reino espiritual, pero esclavo en un mundo que le resulta extraño y hostil a sus pretensiones. En la siguiente afirmación de Cassirer

encuentro un indicio de esto, aunque restringiendo el valor de lo sublime al plano estético, a saber: “en este mutuo reflejo del yo y el universo, del sentimiento del yo y del sentimiento de la naturaleza, reside para nosotros la esencia de la consideración estética en general y, con ella, la esencia de aquella consideración que encuentra su expresión en el concepto de lo sublime” (Cassirer, 2003, p. 386). Sin embargo, esto no es más que una aproximación a lo que intento mostrar, porque creo que lo sublime viene a ofrecer algo mucho más rico e interesante que un reflejo estético de un sentimiento que corre en dos direcciones.

Quisiera también diferenciar mi lectura de la que hace Ankersmit, quien sostiene que la máxima importancia de lo sublime durante la modernidad se relaciona con sus alcances epistemológicos. Ankersmit afirma que “la categoría de lo sublime, rescatada de 1500 años de olvido, luego de Descartes tuvo un lugar epistemológico en lo más alto de la agenda filosófica” (Ankersmit, 2005, p. 338). A partir de allí, lo sublime y la epistemología siempre mostraron una tendencia a ir a la par. Según este autor, esta estrecha conexión se apoya principalmente en dos aspectos: en primer lugar, aún la epistemología más completa y ambiciosa se interesa en experiencias tales como las de lo sublime, que de alguna manera desafían los alcances de la propia “matriz epistemológica”. En segundo lugar, la epistemología y lo sublime comparten el mismo espacio lógico, desde el cual es posible analizar “la naturaleza de nuestro aparato cognitivo”. Desde la perspectiva compartida por la epistemología y lo sublime puede “objetificarse” toda experiencia y las condiciones de posibilidad de la experiencia como tal. Más aún, el punto de vista epistemológico determinado por la filosofía trascendental nunca podría haber excluido la categoría de lo sublime.

De esta manera, para Ankersmit, “toda filosofía trascendental sólo es posible si uno se sitúa en una posición en la que también se legitima la noción de lo sublime. En suma, no hay sublimidad sin filosofía trascendental y viceversa” (*Ibidem*). Por consiguiente, en la lectura de Ankersmit, lo sublime es un elemento funcional y a la vez externo a la filosofía trascendental. La filosofía trascendental debe estar abierta a lo sublime, pero al mismo tiempo lo sublime trasciende sus límites para situarse más allá de la propia filosofía trascendental. Así, lo sublime sería una suerte de experiencia anómala que nos muestra cómo funciona la experiencia misma, los mecanismos que la hacen posible, y también sus falencias. Considero que la concepción de Ankersmit enfatiza demasiado un supuesto rol supra-epistemológico que no resulta esencial a lo sublime. De hecho, lo sublime no hace ningún aporte desde el punto de vista del conocimiento, y si lo hace es sólo de forma negativa, ya que muestra las incapacidades y las limitaciones de nuestro “aparato cognitivo”. Creo que lo sublime ofrece más que una nueva vía estética y más que una posición supra-epistémica, ya que trasciende las fronteras del gusto y del conocimiento para situarse con fuerza y peso propios en el plano ético.

Insisto nuevamente en que lo sublime kantiano representa el ejemplo más claro de este desplazamiento, por esto mismo considero que su teoría sintetiza y amplía todas las formulaciones precedentes de lo sublime. En la tercera *Crítica* no quedan dudas sobre que “lo sublime no está en ninguna cosa de la naturaleza, sino sólo en nuestro espíritu, en cuanto somos capaces de adquirir conciencia de ser superiores a la naturaleza en nosotros y, con ello, también a la naturaleza fuera de nosotros” (Kant, 1993, p. 111). Es decir, lo sublime no se postula como reflejo interior del mundo natural, tampoco es simplemente una categoría estética para representar algo grande que no cabe en lo bello, sino una herramienta ético-estética para sobreponerse y hasta vencer las fuerzas de la naturaleza, superando los obstáculos que nos presenta. Encuentro una

postura similar, al menos en estado germinal, ya en Longino, quien afirma que lo verdaderamente sublime eleva nuestra alma “casi a la altura de la grandeza divina”. Boileau dice que nos eleva, nos anima y nos transporta. También Addison sostiene que algunos autores nos elevan y transportan, porque sus pensamientos son “nobles y sublimes” (Cf. *The Spectator* N° 279). Para Burke, por su parte, las emociones provocadas por lo sublime son las más fuertes y poderosas que el hombre puede sentir. En Kames las emociones de la sublimidad también son las más elevadas, suscitan entusiasmo y un placer mezclado con dolor. Incluso la definición de lo sublime en la *Enciclopedia* francesa lo describe como “un rasgo extraordinario, maravilloso, que nos eleva, reaviva y transporta”.

Cabe preguntarse, entonces, ¿sobre qué nos eleva, cómo nos eleva, y qué resulta de ello? El sentimiento de lo sublime nos eleva por sobre nuestras propias limitaciones, hace que superemos las falencias de nuestra receptividad. Los fenómenos absolutamente grandes, amenazadores, poderosos, descubren toda la incapacidad y la inadecuación de la sensibilidad del sujeto para soportar el dolor y el peligro que representan. Todo aquello que se asocie a la idea de terror, de inestabilidad, de inseguridad física, puede provocar un sentimiento de lo sublime; es decir, puede revertirse esa primera impresión y transformarse en un sentimiento de elevación, de superación subjetiva, frente a lo que nos atemoriza. ¿De qué manera? Se exige cierta “distancia estética” en relación al objeto aterrador; el dolor y el peligro no deben ser reales, sino sólo una amenaza, algo próximo pero no efectivo; una posibilidad latente, no concretada. Se requiere que el sujeto asuma la posición de espectador, no de protagonista; v.g.: contemplar todo el poder y la inmensidad del mar embravecido desde la orilla y no sufrirlo tripulando un barco a punto de zozobrar en medio de la tormenta.

No obstante, existen diferencias en torno a lo que se entiende por “distancia”. Para Addison, Burke, Kames y el Kant pre-crítico, el encuentro entre el objeto terrible y amenazador y el sujeto debe estar mediado por una separación física entre ambos, o, en su defecto, por la interposición de la composición del artista, para evitar el contacto directo. Para el Kant crítico y post-crítico, se requiere, además de una distancia física y la mediación de la obra, una superación del temor y la angustia a partir de la reflexión sobre el propio valor moral del sujeto. De esta manera, lo sublime descubre un poder superior a cualquier amenaza física, el poder de sobreponerse a las limitaciones de nuestras facultades receptoras y de encontrar algún tipo de placer incluso allí donde nuestra integridad está en juego. ¿Qué resulta de esto? Un tipo de placer o agrado muy singular asociado a la moralidad, y no directamente relacionado con el gusto.

Los sentimientos y las emociones se desplazan desde lo estético hacia lo ético. El agrado que suscita lo sublime es un placer que proviene de un pesar; aún más, el dolor y la angustia son condiciones necesarias para lo sublime. Es un deleite, un *delightful horror*, para Burke, no un placer propiamente dicho. Es un placer “negativo”, según Kant, un sentimiento de liberarse de las restricciones de la sensibilidad y penetrar en la dimensión suprasensible de uno mismo; es la experiencia subjetiva que nos hace concientes de nuestra propia superioridad moral frente al mundo y sus objetos. En consecuencia, no se trata de un placer sensual, de un goce de los sentidos, sino de un placer moral-intelectual, un goce ético si se quiere. Así, lo sublime termina por erigirse en un puente estético que une lo sensual y lo moral, lo natural y lo espiritual, el dolor y el placer, en el propio sujeto. Creo que recién aquí se agota el sentido de lo sublime para estos autores, en la posibilidad de reunificar al sujeto escindido por la propia modernidad.

~ §23 ~

La paradoja de lo sublime: sentirlo para sentirnos.

Por todo lo expuesto, creo que en última instancia, y sobre todo en términos kantianos, sentir lo sublime es sentirnos a nosotros mismos más allá de toda referencia a lo estético. Entiendo que esto es así puesto que, si bien lo sublime requiere necesariamente la presencia de un objeto que afecte nuestra sensibilidad, nada de él permanece al momento de experimentar este sentimiento. En el espíritu del sujeto, en el momento en que siente lo sublime, nada queda ya de lo sensible, ninguna intuición empírica, ni referencia a lo externo. La imaginación logra emanciparse de las trabas que le impone la sensibilidad y se entrega al poder de la razón y sus ideas, de esa manera alcanza a exponer, al menos de un modo “abstracto” [*abgezogene*], lo infinito dado en una intuición. Según Kant, si bien esta representación de lo suprasensible ensancha y estimula el alma [*Seele*], resulta “meramente negativa”, ya que las ideas de la razón son siempre insondables, inescrutables, y excluyen toda posibilidad de exposición positiva. Esto también determina que lo sublime se distancie del placer de los sentidos, porque el motivo de agrado se encuentra en el interior del sujeto, en el modo de sentir que pone sublimidad a la representación que la imaginación refiere a la razón.

Así, el sentimiento se desplaza de lo estético a lo espiritual, de lo intuido por el sujeto al sujeto mismo. La formulación que hace Kant de lo sublime enlaza lo sensible y lo suprasensible de un modo inusual y directo. Ese enlace da como resultado un sentimiento paradójico en varios sentidos: es una mezcla de dolor y placer, es atracción a la vez que repulsión, es estético pero no de gusto, está condicionado por lo sensible pero fundado en lo racional, requiere una intuición aunque remite a las ideas. En rigor, creo que el carácter paradójico de lo sublime reedita, e intenta resolver, en un contexto acotado y restringido, la paradoja esencial del sujeto moderno en general y del sujeto trascendental kantiano en particular. Ese habitante de dos mundos, paralelos y complementarios: el físico-material y el humano-espiritual. Consecuentemente, mi tesis es que sentir lo sublime es subordinar el primero al segundo: sentirnos a partir de lo que nos afecta sensiblemente para escapar a las restricciones de la sensibilidad y alcanzar la plena libertad de las facultades. De esta manera, el hombre descubre lo suprasensible en sí mismo, en su libertad trascendental, y se reconoce en su interior como un ser racional-moral.

En lo sublime, entonces, la superación de lo que atemoriza y repugna a la sensibilidad se transforma en una suerte de placer intelectual, de goce ético. Sentir lo sublime es tomar conciencia de lo suprasensible que nos habita, es experimentar la infinitud interior. Es ese sentimiento en el que el espíritu se siente a sí mismo. Es esa reflexión sobre la propia trascendencia y superioridad ante lo sensible y la sensibilidad. Es, en suma, el sentimiento de nuestra destinación ética superior, de nuestra dignidad como personas. Por lo anterior, la formulación kantiana de lo sublime, en tanto máxima expresión, síntesis, y ampliación de las teorías modernas sobre el tema, creo que puede interpretarse como una forma satisfactoria de clausurar la distancia entre las dos facetas de la subjetividad. Con esto no quiero decir que lo sublime reunifica al sujeto moderno de una vez y para siempre. La experiencia de lo sublime no puede extenderse demasiado, es un flash, una instantánea. No obstante, la posibilidad de sentirlo, su latencia, es siempre un salvoconducto y una forma factible de comunión entre lo sensible y lo inteligible. Su doble naturaleza no implica una fluctuación u oscilación entre dos mundos, sino que necesariamente transita ambos territorios.

Si se da lo sublime, entonces se da una conmoción que compromete tanto la receptividad como la racionalidad. Es condición para lo sublime el sacrificio y las privaciones de lo estético, la inadecuación de nuestras facultades, el rechazo del gusto, la derrota de las inclinaciones, y el desprecio de lo sensual. Aunque también es condición la exaltación y elevación de lo ético, la liberación del potencial racional, el acceso al sentimiento, el respeto por nuestra dignidad, y el placer intelectual indirecto. Todo esto confluye en lo sublime, hace a su esencia, a su doble naturaleza, a su carácter supra-estético. Sin embargo, es difícil decidir si la doble naturaleza de lo sublime reunifica al sujeto trascendental o es un truco más del sujeto trascendental para reduplicarse nuevamente haciéndonos creer que ya no está escindido.

SEGUNDA PARTE

LO SUBLIME EN EL CONTEXTO CONTEMPORÁNEO

Capítulo IV

Lo sublime en el siglo XX: la caída en la representación.

~ §24 ~

La presentación concreta en el arte abstracto: el desvelamiento y la frustración de lo sublime.

En los capítulos que comprenden esta segunda parte de la investigación intentaré establecer las implicancias y las consecuencias que se desprenden de la reformulación de lo sublime moderno que realizan algunos autores contemporáneos. En tal sentido, en el presente capítulo me propongo mostrar cómo, a partir del manifiesto de una corriente artística de fines de la década de 1940, se estableció una nueva concepción estética donde lo sublime aparece como algo presentable –mostrable, exponible– en la obra de arte. En las teorías modernas en general, y en la concepción kantiana en particular, se podía distinguir claramente entre: (a) los objetos o fenómenos de la naturaleza que pueden suscitar lo sublime; (b) las representaciones plásticas o literarias de estas cosas, o de objetos imaginarios, que pueden ocasionar este sentimiento; y (c) el efecto que sobre el sujeto provocan esos objetos o sus representaciones; esto es, el sentimiento –espiritual, interno, subjetivo– de lo sublime propiamente dicho. Creo que a partir de la publicación del artículo “The Sublime is Now” por parte de Barnett Newman –en octubre de 1948–,⁶⁰ se borra la distinción moderna entre estos tres elementos y lo sublime hace su entrada en la representación.

Es decir, mientras en el período moderno lo sublime surgía en ocasión, o en presencia de, esos objetos o sus representaciones artísticas; en la actualidad se afirma que las propias obras de arte **son** algo sublime; lo sublime las habita y se presenta en ellas. No sólo como un medio para provocar algo en el espectador, sino que ellas mismas son sublimes; algo en la obra es sublime y necesariamente debe ser juzgado como tal. A partir del pensamiento de Newman, sobre sus propias obras y las de algunos de sus colegas pertenecientes a la corriente norteamericana de arte abstracto, se invierte el sentido de la “subrepción” de la que hablaba Kant en el párrafo 27 de la *Crítica del juicio*. Según la concepción kantiana, cuando decimos que un objeto es sublime estamos atribuyéndole algo que en rigor pertenece al propio sujeto. Es condición para lo sublime esa presencia que nos subyuga y amenaza, pero lo sublime está en nosotros, en última instancia se apoya en la potencialidad de nuestras ideas, y no en los objetos externos. Para Newman sus pinturas son sublimes, no sólo el sentimiento que puedan, o no, suscitar en el espectador, sino que son sublimes en sí mismas. Encarnan la sublimidad por decirlo de alguna manera. El cuadro pintado por él, la cosa externa en sentido kantiano, es una forma de lo sublime.

Por un lado, creo que esto marca la entrada, el ingreso, la caída, de lo sublime en la representación –el segundo elemento de la tríada moderna–; por otro, también elimina en algún sentido al primero de ellos, ya que la pintura abstracta no refiere a ningún objeto o acontecimiento por fuera del propio cuadro. Es decir, no remite a la inmensidad del océano, ni a la fuerza de un huracán, ni al poder de un volcán, ni tampoco a objetos imaginarios como el infierno descrito por Milton. La obra de Newman no alude descriptivamente a nada por fuera de sí misma, tiene un contenido, pero tal contenido es autorreferencial. A mi juicio, la concepción de Newman

⁶⁰ Este artículo fue publicado originalmente en una revista norteamericana sobre arte, de efímera, aunque influyente, existencia: *Tiger's Eye*, octubre de 1948, pp. 51-53. Luego apareció en varias compilaciones de escritos, cartas, y entrevistas a Newman. Cf. O'Neill, J. P., *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 170-174 [En castellano: *Escritos escogidos y entrevistas. Barnett Newman*, traducción de Miguel Ángel Coll Rodríguez, Madrid, Síntesis, 2006, pp. 214-218. Las citas que aparecen a continuación pertenecen a ésta edición].

determina una serie de lecturas posteriores que reiteran este desplazamiento desde la interioridad del sujeto a la exterioridad de la obra de arte. Lo sublime deja de pertenecer exclusivamente al ámbito del sentimiento para hacer su aparición en los objetos artísticos. Autores como Lyotard⁶¹ y Danto⁶² retoman el camino señalado por el manifiesto de Newman. Reafirman la posibilidad de representación o presentación de lo sublime en el arte. Con los matices propios de cada una de sus teorías, postulan una superioridad de las técnicas y las corrientes artísticas contemporáneas por sobre las modernas para alcanzar a mostrar la sublimidad.

Según estos autores, el problema de Kant y sus contemporáneos residiría en la carencia de los medios adecuados para representar lo sublime y no en la naturaleza misma de este sentimiento. La pintura abstracta, despojada de toda figuración y referencialidad, vendría a solucionar los problemas para representarlo, ofrecería mecanismos y técnicas insospechadas por los modernos, inimaginables para la época. Tal como se la entiende actualmente, la "estética de lo sublime" promete una representación satisfactoria de lo sublime. Incluso ciertos acontecimientos históricos del pasado reciente, denominados traumáticos, límites, extremos, etc., podrían ser mejor abordados desde esta perspectiva estética, como propone White.⁶³ En última instancia, la imposibilidad de representar lo sublime se diluye si se encuentran los instrumentos, las técnicas y los medios adecuados para plasmar estas experiencias. Mi tesis en torno a esto será que la irrepresentabilidad de lo sublime no se debe a una falencia o una carencia de recursos estilísticos, sino a que este sentimiento anula y desbarata toda representación en general porque es en esencia impresentable.

~ §25 ~

Newman y lo sublime americano: la respuesta al fracaso europeo.

La obra de Newman (1905-1970) no se restringe sólo a sus creaciones artísticas, principalmente pinturas y esculturas, sino que también abarca una gran producción de escritos. Textos en forma de manifiesto, respuestas a críticos de arte, correspondencia con amigos y colegas, y reflexiones sobre cuestiones artísticas de su tiempo. El año 1948

⁶¹ Cf. Lyotard, J.-F., *La Postmodernidad (explicada a los niños)*, traducción de Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 21. Véanse, en particular, la sección titulada "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno?" (1981); y *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, traducción de Horacio Pons, Bs. As., Manantial, 1998. En general, todos los artículos reunidos en la obra abordan el problema de la representación. Lo sublime, en particular, es analizado en las siguientes secciones: "El instante, Newman" (1984), "Lo sublime y la vanguardia" (1983), "Algo así como: 'comunicación... sin comunicación'" (1985), "Representación, presentación, impresentable" (1982), y en "Después de lo sublime, estado de la estética" (1987). La fecha colocada entre paréntesis corresponde a la primera edición, en revistas o volúmenes colectivos, de cada uno de los apartados.

⁶² Cf. Danto, A., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, traducción de Carlos Roche, Bs. As., Paidós, 2005. En particular, aborda la relación entre lo sublime y el arte abstracto en el capítulo siete, titulado "Belleza y sublimidad", pp. 203-223.

⁶³ Cf. White, H., "The Modernist Event", en *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 66-86. Presentado originalmente en el Patricia Doyle Wise Memorial, Los Ángeles, 8 de abril de 1992; publicado por vez primera en *The Persistence of History: Cinema, Televisión, and Modern Event*, ed. Vivian Sobchack, New Cork, Routledge, 1996. En castellano: White, H., "El acontecimiento modernista", en *El texto histórico como artefacto literario*, traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, introducción de Verónica Tozzi, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 215-252.

fue particularmente productivo para Newman, marcando un giro decisivo en la dirección de su pensamiento y en su plasmación artística. En ese año publicó “El nuevo sentido del destino” y “Lo sublime es ahora”, en *Tiger’s Eye*, y dio a conocer *Onement I*, la pintura inaugural de su período de madurez artística. Sobre esta obra, en una entrevista de 1965, Newman decía: “Para mí, es una pintura histórica desde el punto de vista de mi propia historia, porque ahí por primera vez llegué hasta el borde, y el borde se vuelve más claro que la parte central. <...> Me di cuenta de que había hecho una declaración que me estaba afectando y que era, supongo, el comienzo de mi vida actual, porque a partir de entonces tuve que abandonar toda relación con la naturaleza” (Newman, 2006, p. 304). Según Newman, abstracciones como las de Kandinsky, por ejemplo, siguen aludiendo a la naturaleza, mientras que las suyas carecen de cualquier referencia a algo que pueda considerarse una “atmósfera natural”.

En general, “una cosa que busco en la pintura es que le dé al hombre una sensación de lugar: que sepa que esté ahí, y así sea consciente de sí mismo” (*Ibidem*, p. 306). Es decir, pretende que el espectador, parado frente a su pintura, tome conciencia de su propia escala y de estar ahí. En la misma entrevista afirmaba que: “En los títulos trato de evocar el conjunto de emociones que sentía: por ejemplo, con una de las pinturas, que llamo *Vir Heroicus Sublimis*, ese hombre puede ser o es sublime en relación a su sensación de ser consciente. <...> Con el título intento crear una metáfora que se corresponda en cierto modo con el sentimiento que creo que hay en ellas y su significado” (*Ibidem*, p. 307-8). El título alude a un contenido emocional, y al mismo tiempo pretende ser clave para que otros lo descifren. No obstante, aclara Newman, “las pinturas deberían provocar su efecto en función de su emoción sin el título” (*Ibidem*). La emoción, la conciencia de sí mismo, y la sensación de espacio, se encuentran estrechamente relacionadas con la cuestión de la escala. El tamaño de algunas de sus obras es realmente importante, como en el caso de *Vir Heroicus Sublimis*, de 1950-1951, una pintura que mide 2 metros con 42 centímetros de alto por 5 metros y 42 centímetros de ancho; es una gran tela pintada de rojo, atravesada por dos líneas verticales, una blanca (en la mitad izquierda) y la otra negra (en la mitad derecha).⁶⁴ No obstante, con el tamaño no basta, la escala implica algo más que grandes medidas.

La escala “es algo que se siente”, decía Newman en una entrevista posterior –de 1966–, “la escala de una pintura al final depende del sentido espacial del artista, y de cuánto logre uno separar la pintura de la sensación del entorno. <...> Espero que mi obra esté libre del entorno” (*Ibidem*, p. 323). La sensación de espacio a la que hace referencia es la misma que se le presenta ante una playa, o sobre una meseta o en la tundra, “donde la sensación de espacio se extiende a los cuatro horizontes”. Sus obras pretendían despertar en el espectador la conciencia de sí mismo, de su escala ante el tamaño de la obra; para lograr tal sensación debían desligarse del entorno, de toda relación con la naturaleza. Pero sobre todo, y antes que nada, debían dismantelar la belleza, el ideal griego de belleza, asociado a todas las corrientes artísticas europeas –incluidas las vanguardias. La tarea de los artistas americanos, según Newman, consistía en redefinir el arte moderno, recomenzar a partir de un desprecio de la sensibilidad, y derrocar el régimen de la belleza. En “El nuevo sentido del destino” afirmaba: “nosotros como artistas <americanos> paradójicamente podemos rechazar la forma griega –ya no creemos en su belleza– aunque aceptemos la literatura griega, que

⁶⁴ Entre las imágenes que se adjuntan al final del presente capítulo, se encuentran *Onement I* y *Vir Heroicus Sublimis*, pero además *Cathedra* (1951), obra que según el propio Newman debe entenderse como par o pareja de la segunda, ya que siempre pintaba de a pares o duetos [figuras 7, 8 y 9].

a través de su inequívoca preocupación por la tragedia sigue siendo la fuente del arte" (*Ibidem*, p. 212).

El contexto de mediados del siglo pasado se le aparecía a Newman como un nuevo escenario trágico, un drama griego. "Ahora sabemos el terror que cabe esperar. Hiroshima nos lo enseñó" (*Ibidem*, p. 213). La tragedia moderna es la antigua tragedia, se reedita el drama de cómo actuar y crear un nuevo destino para la propia civilización dentro del caos que es la sociedad. En su rol de artistas creadores y modificadores del destino, no podían caer en los mismos errores que los escultores griegos. Según Newman, la tarea consistía en alejarse y rechazar el "ultrarrefinamiento", despreciando la calidad, la sensibilidad y la belleza. El nuevo arte, encargado de otorgarle un nuevo sentido al destino, debía ser un arte sublime. "Lo sublime es ahora", proclama Newman hacia fines de 1948; lo sublime es en América, es el momento de encontrar la respuesta al fracaso del arte europeo.⁶⁵ El ideal de belleza del arte griego, su anclaje en la perfección y el fetiche de la calidad, "ha sido la bestia negra del arte europeo y las filosofías estéticas europeas" (*Ibidem*, p. 215). El artista europeo confundió el deseo natural del hombre por expresar "lo Absoluto" con el absolutismo de las "creaciones perfectas".

Esto habría determinado, según Newman, una constante lucha moral entre el ideal de belleza y el "deseo de sublimidad". Todos habrían sido arrastrados por la confusión, desde Longino a Hegel, pasando por Burke y Kant. Longino redujo el sentimiento de exaltación al logro de una retórica objetiva perfecta. Kant nos convenció de que existe algo más allá de la percepción, sostuvo que "el fenómeno es *más* que el fenómeno". Hegel mutiló la sublimidad hasta colocarla en lo más alto, pero de una estructura de "clases de belleza". Sólo Burke, según Newman, habría entendido que lo bello y lo sublime son dos géneros separados. Aunque su distinción es "ingenua y primitiva", de algún modo habría influenciado a los surrealistas. Más aún, "para mí", dice Newman, "Burke se lee como un manual surrealista" (*Ibidem*). La confusión atravesaría la historia completa de las artes plásticas: la exaltación de la belleza, la forma perfecta y la sensibilidad ideal del arte griego encuentran su oposición en el gótico o el barroco, en los cuales lo sublime se alcanza a partir de la destrucción de la forma, "donde la forma puede ser amorfa". La última lucha se habría dado entre el Renacimiento y lo que se conoce como arte moderno.

En el Renacimiento resurge el interés por el ideal de belleza griego, lo cual impuso a los artistas "la tarea de contar de otra manera la leyenda de Cristo en términos de belleza absoluta frente al original éxtasis gótico sobre la evocación que la leyenda hace de lo Absoluto" (*Ibidem*, pp. 215-6). Según Newman, sólo Miguel Ángel habría escapado a esta tendencia al declararse escultor antes que pintor, ya que en la escultura podía refugiarse y realizarse el deseo de "grandiosa sublimidad cristiana". Su obra estableció un modelo de sublimidad que los pintores de su tiempo nunca pudieron alcanzar, por ello se ampararon en la voluptuosidad de los "ricos

⁶⁵ El fracaso del arte europeo en lograr una pintura sublime se debe a que desde sus inicios se encuentra atado al ideal de belleza y perfección de los griegos. Por esto, tal vez con alguna excepción en el gótico y el barroco, y en las esculturas de Miguel Ángel -no así en los pintores de la época-, el fracaso alcanzaría tanto a los precursores de las vanguardias modernas como a los máximos exponentes de las mismas. Entre otros, Newman analiza, y luego critica, a los siguientes: Cézanne, Kandinsky, Picasso, Miró, Mondrian, y De Chirico. Todos ellos, en última instancia, lejos de negar completamente cualquier referencia a lo natural o la naturaleza, terminaban por afirmar que estaban representando la naturaleza más auténtica: la de las leyes matemáticas -o algún otro tipo de sensación con aspiraciones de perfección [Cf., "Respuesta a Clement Greenberg", y "El nuevo sentido del destino", el primero de 1947 y el segundo de 1948].

terciopelos” y los “tonos carnosos” expuestos bellamente. Recién los impresionistas emprendieron la ardua tarea de romper con la retórica hegemónica de la belleza. “El impulso del arte moderno fue este deseo de destruir la belleza” (*Ibidem*). Sin embargo, al carecer de los medios adecuados para transmitir un “mensaje sublime”, los impresionistas no alcanzaron a mostrar una nueva forma de experimentar la vida. La sublimidad del arte moderno europeo se reduce, para Newman, a los intentos y los esfuerzos por escapar a la retórica de la exaltación de la belleza, antes que a la “realización de una nueva experiencia”. Ni Picasso ni Mondrian escapan a la preocupación por la belleza, ya que su pretensión de sublimidad termina convirtiéndose en una exaltación de las sensaciones perfectas.

En consecuencia, sentencia Newman, “el fracaso del arte europeo en alcanzar lo sublime de debe a este ciego deseo de existir dentro de la realidad de la sensación y construir un arte dentro de una estructura de pura plasticidad. En otras palabras, el arte moderno, captado sin su contenido sublime, era incapaz de crear una nueva imagen sublime” (*Ibidem*, p. 217). En suma, tanto el arte como los artistas europeos, para Newman estarían atados a las “imágenes de figuras y objetos del Renacimiento”, a su reproducción, o a su deformación o rechazo, no más que eso. A fin de cuentas, las discusiones habrían girado en torno a las fuentes de la belleza, si es que se encontraban en la naturaleza o más allá de ella. Newman cree firmemente que los artistas norteamericanos del momento -él mismo encabeza la lista-, estaban superando la confusión y descubriendo los medios para producir un arte sublime. “Algunos de nosotros”, afirma, “estamos encontrando la respuesta, al negar completamente que el arte tenga nada que ver con el problema de la belleza y dónde encontrarla” (*Ibidem*). En la orfandad de mitos o leyendas de carácter sublime, en una época que carece de ideales absolutos, de modelos extáticos a seguir: “¿cómo podemos estar creando un arte sublime?”, se pregunta Newman.

Su arte es sublime, o al menos se autoproclama así, merced a la recuperación que hace de aquel deseo natural del hombre por lo exaltado, por las “emociones absolutas”. Con esto se liberan, por un lado, de todas aquellas leyendas “desfasadas y anticuadas” en las que el hombre depositó la esperanza de sublimidad; y por otro, de las trabas de la memoria, la asociación, la nostalgia, la voluptuosidad, la perfección, y demás ideales y recursos de la “pintura europea occidental”. En cambio, las imágenes creadas por los artistas americanos están desprovistas de estos mecanismos obsoletos, no remiten a imágenes anticuadas, sino que presentan una realidad que es patente. En referencia a sus propias obras, Newman sostiene: “la imagen que producimos es la de la revelación, evidente, real y concreta, que puede comprender cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia” (*Ibidem*, p. 218). Reflexionando sobre sus pinturas y sus escritos de fines de los 40’s, casi dos décadas después (en una entrevista de 1966), Newman confirma que sus creaciones son tanto físicas como metafísicas. Son algo vivo, y por tanto imposibles de describir acabadamente; es imposible hablar de ellas, incluso para él mismo. Porque no son obras de arte perfectas, ni objetos estéticos perfectos, no son cosas sujetadas con clavos dispuestas a la contemplación; más bien son “el resultado de un fuerte impulso y un control que se dan al mismo tiempo de forma misteriosa” (*Ibidem*, p. 333).

A Newman no le caben dudas, su arte es sublime, sus obras lo son, las imágenes que crea, las pinturas que produce, su corriente de pensamiento en general, los artistas americanos que comparten sus ideas también. Newman afirma que sus pinturas son una expresión de sus sentimientos, desde la escala al título persiste su intención de orientar al espectador en la emoción que pretenden transmitir. No obstante, conviene

tener presente que si bien el cuadro podría erigirse como una exteriorización de su propio sentimiento de lo sublime, nunca será el sentimiento mismo. En cualquier caso, creo que lo sublime sería aquello a lo que se alude con la escala o el título, por ejemplo, pero no la pintura en sí misma. Newman postula una revelación, una aparición, una presentación de lo sublime en sus imágenes, confundiendo, a mi juicio, el sentimiento espiritual de lo sublime con algunos rasgos o caracteres, como el tamaño o la informidad, que generalmente se asocian a objetos que suscitan lo sublime en el sujeto. Las obras de Newman son portadoras de una sublimidad prescriptiva; *i.e.*: le dicen al espectador que deben ser juzgadas como tal. No es lo sublime que el sujeto descubre en sí mismo, en su interior, en la profundidad de su propia persona, frente a una obra que le despierta esa reflexión.

Newman nos dice que lo sublime está ahí, ostensiblemente presentado, mostrado, expuesto, desvelado, incluso desde el título, como en el caso de *Vir Heroicus Sublimis*. Sin embargo, más allá de sus esfuerzos por comunicarnos su sentimiento, podríamos no experimentar lo sublime ante sus obras. Entiendo que esto es así puesto que existe la posibilidad de que sus pinturas, a pesar de la escala, el título y la autorreferencialidad, no lleguen a conformar para nosotros un motivo de elevación y exaltación, no alcancen a conmovernos y provocar un éxtasis que nos transporte más allá de la mera contemplación estética. En última instancia, si alguien las juzga como sublimes, lo hace sólo subrepticamente –en un sentido similar al que utiliza Kant para hablar de lo “sublime de la naturaleza”. Es decir, como si nos estuviésemos refiriendo a las características de la pintura cuando en realidad hacemos alusión a los sentimientos y las experiencias internas del propio Newman al crearlas, o a las que provocan en nosotros mismos, en tanto espectadores, al contemplarlas.

~ §26 ~

Lo sublime como ruptura temporal en Lyotard.

Los autores que reflexionan posteriormente sobre las obras de Newman tampoco tienen dudas sobre su parentesco con lo sublime. En uno de los escritos que conforman *Lo Inhumano* –“El instante, Newman”–, Lyotard dice expresamente: “La obra de Newman pertenece a la estética de lo sublime que Boileau introdujo con su traducción de Longino, que se elaboró lentamente en Europa desde fines del siglo XVII, cuyos analistas más escrupulosos fueron Kant y Burke” (Lyotard, 1998, p. 90).⁶⁶ Antes de abordar el análisis de la lectura que hace Lyotard de Newman, intentaré delinear lo que entiende por una “estética de lo sublime”. A tal fin, centraré mi atención en lo expuesto por Lyotard en dos de sus primeros escritos sobre el tema: “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno?”, de 1981; y “Representación, presentación, impresentable”, de 1982 –el primero luego fue incluido en *La Posmodernidad*, y el segundo en *Lo Inhumano*. En líneas generales, Lyotard sostiene que, a diferencia de lo producido por el arte estrictamente figurativo de los siglos XVIII y XIX, el abstraccionismo de mediados del siglo pasado –en particular la obra de Newman– dio lugar a una estética de la “anunciación”, en la que se alude en una forma abstracta a un

⁶⁶ Cf. nota 61, para un seguimiento cronológico del pensamiento de Lyotard en relación a lo sublime en general y de Newman en particular. En la nota referida consigné las fechas originales de publicación de cada uno de los ensayos de Lyotard, tanto de los que componen *Lo Inhumano* como de los incluidos en *La Posmodernidad*.

contenido i(re)presentable figurativamente. Lyotard considera que sólo a la luz de una “estética de lo sublime” pueden comprenderse los cambios en las escuelas artísticas del siglo veinte.

El problema de la representación estética de aquellos sentimientos placenteros que trascienden las fronteras de lo bello, que no sólo suscitan un placer sensual, sino también un goce más profundo -asociado a la moralidad del sujeto- es lo que Lyotard juzga como un tópico en todas las vanguardias modernas. Precisamente, la imposibilidad de alcanzar una exposición adecuada de lo sublime, y el recurso a una presentación negativa o abstracta de este sentimiento, sería el legado de Kant para la estética actual desde la perspectiva de Lyotard. Los intentos por representar, presentar o exponer lo sublime están condenados al fracaso, ya que este sentimiento se vincula estrechamente con lo absolutamente grande y lo absolutamente poderoso, magnitudes que no pueden darse a conocer en nada visible, en ninguna imagen. No obstante, según Lyotard, todo el arte moderno se caracteriza por su intención de presentar qué hay de impresentable. En torno a esto, en “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno?” expresa: “Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: éste es el ámbito de la pintura moderna. ¿Pero cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto? El propio Kant nos dicta la dirección a seguir llamándolo lo *informe*, la *ausencia de forma*, un índice posible de lo impresentable. Dice también de la *abstracción vacía*, que experimenta la imaginación en busca de una presentación del infinito, que esta abstracción es ella misma como una presentación del infinito, su *presentación negativa*” (Lyotard, 1987, p. 21, en bastardilla en el original).

El planteo que hace Lyotard en estas líneas nos sitúa ante el problema de una estética que sin dudas presentará algo, pero lo hará negativamente, abstractamente, sin recurrir a la figuración. En todo caso, según Lyotard, se parecerá a una pintura de Malevitch -se refiere a *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*,⁶⁷ intentará hacer ver en la medida en que prohíbe ver, “procurará placer dando pena”. En este sentido, todas las vanguardias de la pintura poseen una característica común, puesto que intentan aludir a lo impresentable por medio de presentaciones visibles. Tanto la estética moderna como la posmoderna responderían a una estética de lo sublime. Sin embargo, existen diferencias entre una y otra en la forma de aludir a lo impresentable. La moderna es una estética de lo sublime “nostálgica”, donde lo impresentable es aludido como un contenido ausente; pero al mismo tiempo se ofrecen formas reconocibles por el espectador a modo de un consuelo placentero. Esto traicionaría, según Lyotard, la esencia de lo sublime, que es una combinación intrínseca de dolor y placer. En cambio, la estética posmoderna “se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible” (*Ibidem*, p. 25). Lo posmoderno indaga constantemente por nuevas presentaciones que hagan sentir mejor que existe algo impresentable, que ratifiquen la posibilidad de aludir a “lo concebible que no puede ser presentado”.

Cabe preguntarse entonces, ¿cuáles son las cosas impresentables, y qué es lo que las hace impresentables? Siguiendo a Kant casi al pie de la letra, en “Representación, presentación, impresentable”, Lyotard sostiene que todo aquello que es impresentable es objeto de una idea, las cuales, por su parte, no se pueden mostrar en nada sensible,

⁶⁷ Malevitch, Maliévich o Malévich, Kazimir Severínovich (1878-1935), pintor ruso de origen polaco. Pintor de las vanguardias modernas, de corte espiritualista y abstraccionista. Creó una corriente que se denominó suprematismo, en la cual niega a la pintura toda función de representación, cuya máxima expresión es *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918) -un bastidor pintado de blanco sobre el cual hay un cuadrado blanco [figuras 5 y 6].

no se pueden presentar ejemplos ostensibles de ellas. Lo que guarda relación con lo absoluto en general es algo impresentable, como las ideas de universo, de humanidad, el fin de la historia, el bien, entre otras. Presentar estas cosas supondría relativizarlas, colocarlas en contextos y condiciones de presentación; esto las hace impresentables de un modo directo, positivo. No obstante, admiten una presentación negativa, abstracta en términos de Kant. “Es en esta exigencia de alusión indirecta, casi inasible, a lo invisible en lo visible, donde tiene su fuente la corriente de la pintura «abstracta» desde 1912. El sentimiento invocado por esas obras es el de lo sublime, y no el de lo bello” (Lyotard, 1998, p. 129).⁶⁸ Para Lyotard, la pintura de vanguardia es inconcebible desde la estética de lo bello, puesto que no apela en ningún momento al sentimiento en común de un placer compartido.

Contrariamente, las obras vanguardistas aparecen al público como “monstruos”, como objetos “informes”, o como entidades puramente “negativas”; por esto, “hacen entrar a la pintura en el campo abierto por la estética de lo sublime” (*Ibidem*, p. 128). Una estética que no está regulada por el gusto, ya que ni los pintores ni el público disponen de símbolos establecidos, figuras o formas plásticas que posibiliten comprender que en la obra no se alude a un contenido experimentable sensiblemente, sino a un contenido suprasensible, espiritual; *i.e.*: a una idea, a un sentimiento. La tarea del artista consiste, en este sentido, en “hacer ver que en lo visual existe lo invisible”. Lo que no puede presentarse sensiblemente, lo que no puede mostrarse con ningún ejemplo ni símbolo, es lo absoluto de una idea, de un sentimiento, de un contenido espiritual. En cuanto a la obra de Newman en particular, Lyotard emprende su análisis principalmente en dos de los ensayos compilados en *Lo Inhumano*. Me refiero a “Lo sublime y la vanguardia” y “El instante, Newman”, de 1983 y 1984 respectivamente; si bien ambos trabajos fueron publicados originalmente con posterioridad a los otros dos analizados hasta aquí, en *Lo Inhumano* ocupan una paginación anterior.

A mi entender, en la lectura que hace de los cuadros de Newman, Lyotard va en contra de toda su concepción anterior acerca de lo sublime, hasta ese momento bastante acorde a la de los modernos por cierto. Lo que hasta allí era impresentable, inmostrable, inejemplificable, deja de serlo para volverse patente. Según Lyotard, Newman es el único que logra presentar lo sublime en una pintura. En realidad, “un cuadro de Newman es un ángel. No anuncia nada, es el anuncio mismo. <...> Newman no representa una anunciación impresentable, la deja presentarse” (*Ibidem*, p. 86). Lo sublime está allí, sostiene Lyotard, sin alusión, en la sensación de que “aquí está”; en el instante, en el momento en que sucede. Newman no remite a ninguna historia situada en otro lado, no se refiere figurativamente a ningún acontecimiento. Al propio Lyotard esto le suena extraño, creo que por eso se pregunta: “¿Cómo comprender que lo sublime sea aquí y ahora? ¿No es, al contrario, esencial a ese sentimiento hacer alusión a algo que no puede mostrarse o, como decía Kant, presentarse (*dargestellt*)?” (*Ibidem*, p. 95). La respuesta, entiende Lyotard, se relaciona con la ruptura de la tríada entre destinador, destinatario y referente que se da en la obra de Newman.

No hay un mensaje de Newman, ni sobre Newman, ni acerca de algo situado más allá de la obra misma. El cuadro es el mensaje y también el mensajero. No hay referencia ni referente. No hay una referencia en lo re-presentado a algo presente

⁶⁸ Probablemente Lyotard hace referencia a la fecha en que se publicó por primera vez *Über das Geistige in der Kunst*, libro en el que se encuentran expuestas sistemáticamente las ideas de Kandinsky hasta 1910. Los escritos y las pinturas de Kandinsky se consideran hitos fundacionales de la vanguardia abstracta. [En español: *De lo espiritual en el arte*, traducción de Genoveva Dieterich, Barcelona, Barral y Labor, 1982].

siquiera como alusión, sino sólo una presencia. En otras palabras, creo que Lyotard quiere decir que en Newman lo **re-presentado** no es algo **no-presentado**, sino que se anula toda re-presentación para dar paso a la sola **presentación** de algo que simplemente sucede, entre la obra y el espectador. Según Lyotard, “lo inexpresable no reside en un allá lejos, otro mundo, otro tiempo, sino en esto: que suceda (algo). <...> Habría que traducir *The sublime is Now* no por: *Lo sublime es ahora*, sino por *ahora*, *tal es lo sublime*. No en otra parte, no allá arriba ni allá lejos, ni más temprano ni más tarde, ni en otro tiempo. Aquí, ahora, sucede que..., y es el cuadro. Que ahora y aquí haya este cuadro y no más bien nada, eso es lo sublime” (*Ibidem*, p. 98, en bastardilla en el original). Es decir, en el suceder, en la ocurrencia misma del cuadro se da lo sublime, como una presentación pictórica impensada e innecesaria, que desbarata las previsiones de la inteligencia.

Creo que Lyotard se deja llevar por los comentarios de Newman y su concepción de lo sublime como algo revelado, aparente y presentable, antes que por su propia comprensión del problema de representación de este sentimiento. Algunos años después, en *Heidegger y “los judíos”* -publicado originalmente en 1988-, retoma su pensamiento anterior. Entre otras cosas, sostiene: “Lo sublime no se hace, no se «proyecta», sobreviene. El arte es artefacto, construye su representación. El arte no puede ser sublime, puede «crear» sublime, y eso no es mejor que lo bello, solamente más ridículo” (Lyotard, 1995, p. 52). Entiendo que con esto Lyotard rescata en gran medida el sentido que lo sublime tenía en la modernidad, ya que rechaza la posibilidad de que las obras creadas y proyectadas para ser sublimes realmente logren provocar este sentimiento, y porque al mismo tiempo recupera su teoría de la alusión indirecta y la presentación negativa. Es decir, lo sublime simplemente ocurre, sucede, acontece, pero no en el cuadro, no en la imagen, no en la obra, sino en el sujeto. En ocasión de una pintura, en presencia de una creación artística, al contemplar una imagen, puede sobrevenir el sentimiento de lo sublime, pero no por la obra misma, sino por algo que despierta en el sujeto.

Entonces, ¿qué le cabe al arte?: “Lo que el arte puede hacer es presentarse como testigo, no de lo sublime, sino de esta aporía del arte y de su dolor. No dice lo indecible, dice que no puede decir” (*Ibidem*). Por consiguiente, podría pensarse que no importa tanto el mensajero ni el mensaje que presenta el cuadro, sino más bien los efectos sobre el destinatario. El sentimiento es impresentable, pero no por eso debe sucumbir el arte y los esfuerzos del artista, ya que “sigue siendo posible el testimonio de esta imposibilidad”. No hay revelación posible, porque no hay nada oculto, sino sólo latente, esperando el momento propicio para surgir. Que aquí y ahora haya este cuadro y no más bien nada puede ser una ocasión para lo sublime, aunque no necesariamente, no indefectiblemente. En cualquier caso, no será por el cuadro en sí mismo, no por su título, ni por su monocromía, ni por sus dimensiones, ni por las declaraciones del artista, sino por algo que suscita en el propio espectador. Algo que se relaciona más con el modo en que ha sido experimentada la obra que con el modo en que es presentado su mensaje y su contenido.

~ §27 ~

Danto y la infigurabilidad de lo sublime.

En relación a *Onement I*, en *El abuso de la belleza* -publicado por primera vez en 2003-, Danto afirma: “Me parece incuestionable que para Newman esta obra se

relacionaba con la grandeza transmitida por la idea de lo sublime. Era, hasta cierto punto, un logro demasiado trascendental –al menos para él– como para que se lo considerase meramente bello” (Danto, 2005, p. 203). En una lectura similar a la de Lyotard, Danto sostiene que la estética de lo bello resultaba insuficiente e incapaz de abarcar las obras de Newman. Por esto, considera que “si debía existir una estética para *Onement I*, nada por debajo de lo sublime iba a bastar” (*Ibidem*, p. 204). Las obras de Newman nunca podrían subsumirse bajo una estética de lo bello, porque el objetivo de Newman es principalmente el de hacer caer la belleza, destruir las formas perfectas y la forma en general. Danto recupera el pensamiento del propio Newman en torno a la polaridad entre lo bello y lo sublime, entre los artistas europeos y los americanos, entre el viejo ideal de perfección griega y los grandes formatos de la nueva corriente abstracta. Mientras el ideal de belleza se relaciona con el gusto y la perfección; la marca de lo sublime, desde Burke, Kant y el Romanticismo, es el “*éxtasis* o *enthusiasmus*”.

Según Danto, “la belleza es una fuente de placer; pero la sublimidad, en arte y sobre todo en la naturaleza, produce eso que Burke describió como «la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir»” (*Ibidem*, p. 208). La esperanza de alcanzar estas emociones en la obra, de triunfar allí donde fracasó el arte europeo, y al mismo tiempo destruir la belleza y encontrar la forma en lo informe, habrían orientado al arte abstracto tras lo sublime. Para que el arte suscite lo sublime, entiende Danto, debe provocar en el sujeto una “compleja mixtura” de asombro y veneración. El problema que tenían los modernos, Danto menciona particularmente a Kant, era que el arte de la época no podía escaparse de lo estrictamente figurativo; estaban atados a la “teoría mimética”, a la congruencia de los límites del dibujo con los objetos de la naturaleza. En consecuencia, aun “siendo capaz de representar cosas sublimes, no podía representarlas como tales” (*Ibidem*, p. 211).⁶⁹ Esta sería la diferencia fundamental entre lo bello y lo sublime, ya que lo bello puede ser representado como bello, pero no así lo sublime. Lo bello se encuentra asociado a las formas medidas y limitadas de los objetos naturales, mientras lo sublime está atado a objetos sin forma e ilimitados que de algún modo puedan concebirse como una “totalidad”.

Otra de las dificultades que acarrea el intento por representar lo sublime se relaciona con el requisito de la escala; esto es, aun en las representaciones de cosas como el cielo estrellado o la inmensidad del océano, se pierde toda la fuerza y magnitud que suponen merced a las limitaciones del cuadro. Por ende, concluye Danto, nada parecido al asombro o la veneración surge en nosotros ante tales representaciones. Otra cuestión importante, que según Danto distingue a lo sublime de las demás categorías estéticas, es su completa independencia con todo lo relacionado al conocimiento y al pensamiento científico en general. Danto recuerda que ya Kant exigía que contemplemos el cielo estrellado como lo hacen los poetas y no como lo haría el astrónomo. No es necesario comprender ni conocer nada de astronomía para sentir lo sublime, sino sólo experimentarlo. No obstante, sentencia Danto, “Kant no debió conocer ningún ejemplo de sublimidad en Königsberg ni tampoco, si tenemos en cuenta el modelo renacentista con el que trabajaba, hubiera podido conocerlo, aunque aquí se impone una distinción. En cierto aspecto debiera haber sido capaz de imaginar algo que cuando menos optase a la candidatura de sublime; en otro aspecto, no. No

⁶⁹ Si bien no creo que Danto tenga en mente lo dicho por Kant en la *Antropología desde un punto de vista pragmático*, esta afirmación se acerca bastante al pensamiento kantiano. En el escrito mencionado, de 1798, Kant advierte que “puede y debe la representación de lo sublime ser bella en sí” (Kant, 2004, p. 169); es decir, si alguna vez pretende ser expuesto en los productos del arte, debe ser conformado como algo bello, de no ser así, provocaría asco o insipidez, los cuales anulan el goce.

podría haber imaginado como arte la clase de pinturas que realizaron Newman y Motherwell. La posición que ocupaba en la historia del arte limitó de forma estricta su imaginación” (Danto, 2005, p. 214-5).⁷⁰ Me extendí en la cita porque creo que esta afirmación de Danto admite algunos comentarios y un par de objeciones.

En primer lugar, la “teoría mimética del arte” que menciona Danto, y en general todas sus referencias al arte y la estética de la modernidad, se restringen casi exclusivamente a la pintura, la cual, claro está, era eminentemente figurativa y mimética. Sin embargo, no es cierto que Kant, encerrado en su ciudad por más de 80 años, careciera de obras que pudieran suscitar lo sublime. Danto parece olvidar que muchos autores del período, no sólo Kant, encontraban una clara y concreta fuente de sublimidad en las obras de Shakespeare y Milton, o en maravillas arquitectónicas como la Basílica de San Pedro o las pirámides de Egipto -más allá del recurso a los objetos y fenómenos de la naturaleza. En particular, la descripción que hace Milton del infierno y sus habitantes, en el Libro VII del *Paraíso Perdido*, se convirtió en la creación artística más citada como posible causa de lo sublime. Tanto en el caso del averno y sus moradores, como en el caso de otros personajes descritos en las obras de los autores mencionados, podría decirse que sus representaciones no son ni marcadamente figurativas ni estrictamente miméticas, ya que no están sujetas a ningún tipo de referencia o conformidad con la naturaleza. Por otra parte, tampoco creo que corran con desventajas en comparación con otras obras posteriores dedicadas a los mismos temas, aunque éstas sean abstractas o antimiméticas, pues en su momento fueron bastante efectivas a la hora de suscitar en el lector una experiencia de lo sublime. Es decir, no creo que Milton o Shakespeare, ni aún Homero o Virgilio -a quienes Longino utilizaba de ejemplo-, se encuentren en una posición de inferioridad respecto a Newman a la hora de motivar este sentimiento.

En segundo lugar, las desventajas denunciadas por Danto, derivadas de la posición de los modernos en la historia del arte, si es que existen, sólo limitan su imaginación en lo concerniente a las formas, mecanismos y técnicas de representación pictórica. En otras palabras, y más allá de que su comentario podría considerarse anacrónico en gran medida, la limitación “estricta” de la imaginación no sería tan estricta, ya que se reduce sólo a la pintura, a las imágenes presentadas en los cuadros. Pero no creo que la restrinjan en lo más mínimo en cuanto a la capacidad para producir obras que aspiren a provocar esta experiencia, ni mucho menos en cuanto a su receptividad para experimentar el sentimiento propiamente dicho. En otras palabras, es tan cierto que desconocían la pintura abstracta como que reconocían la sublimidad en cuanto algo los conmovía. Por otro lado, puede cuestionarse en general la supuesta preponderancia de lo abstracto sobre lo figurativo como estrategia pictórica más propicia para crear cuadros que sean sublimes, aunque volveré sobre esto más adelante.

En otro orden de cosas, más allá de la enunciación explícita de una estética de lo sublime por parte de los modernos, y más allá del resurgimiento y replanteamiento de estas cuestiones en el seno de la corriente abstracta contemporánea, Danto cree ver un antecedente de estas formulaciones en los planteos del Renacimiento o incluso de la antigüedad. En el Renacimiento, por ejemplo, coexistirían dos estéticas contrapuestas:

⁷⁰ Danto se refiere a Robert Motherwell (1915-1991), pintor norteamericano; figura destacada del automatismo surrealista, y luego del expresionismo abstracto. Uno de los fundadores e integrante de la “Escuela de Nueva York”, denominación que adoptaron para distinguirse de sus colegas europeos de la “Escuela de París”. Una de las series de pinturas más reconocidas de Motherwell, las *Elegías para la república española*, son objeto de análisis por parte de Danto a lo largo de todo el texto.

por un lado, la que todos conocemos, de la gracia y el equilibrio, de la forma y la perfección, de la belleza y el buen gusto. Por otro, la estética de las grandes obras, sobre todo imaginadas ya que no siempre fueron concretadas, de Leonardo y Miguel Ángel. Danto hace referencia a lo que podría denominarse una estética de los “colosos”, hija de la tradición de las Siete Maravillas del mundo antiguo, que se expresaría en obras como el gigantesco *David*, o en los quince años invertidos por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Estos colosos, por la inmensidad de su tamaño, “tenían como meta generar sentimientos de veneración y asombro, a lo que contribuía su escala” (*Ibidem*, p. 216). Algo es colosal, asegura Danto, sólo si evidencia las limitaciones y la pequeñez de quienes lo experimentan. La posición de inferioridad del espectador frente a la obra supone dos cosas: por un lado, el descubrimiento de la propia escala; y por otro, una íntima sensación de temor ante sus dimensiones. El terror es una condición extra para lo sublime ya desde Burke y Kant, aunque estaría orientado principalmente a volvernos concientes de nuestras propias limitaciones, como en el caso de los ejemplos retóricos dados por Longino, cuyo objetivo sería cercenar las ambiciones artísticas antes que provocar algún tipo de temor físico.

El problema que se plantea al vincular estrechamente lo sublime al tamaño y la escala, sobre todo en lo atinente al arte contemporáneo, es que ciertas magnitudes no pueden ser representadas. Éste es el principal obstáculo que deben sortear las creaciones de Newman. Según Danto: “las reproducciones en catálogo de sus pinturas más representativas no pueden mostrar su tamaño ni, por tanto, su sublimidad. Es necesario estar frente a ellas y, de hecho, bastante cerca de ellas, para sentirla” (*Ibidem*, p. 217). Ante las obras de Newman, donde se impone la conexión entre la escala del cuadro y la distancia del sujeto, se desdibuja toda participación del terror en la experiencia de lo sublime. En torno a esto, Danto sostiene que el terror no es esencial a lo sublime, al menos no en la medida en que el asombro lo es. En cualquier caso, la “clase de terror vicario” que postulaban los modernos tiene alguna vigencia aun hoy, pero sólo en “entretenimientos populares”, como las historias de fantasmas, los parques de diversiones o las películas de terror. De hecho, critica a Lyotard porque en su “teoría posmoderna de lo sublime” continúa atando esta experiencia al temor. Danto se pregunta, en realidad le pregunta a Lyotard, con cuánta frecuencia es posible experimentar una mezcla de “miedo y exaltación” frente a una colección de obras de arte. En última instancia, Danto cree que Lyotard se ha dejado llevar por la literatura sobre el tema antes que por las experiencias estéticas que realmente pudo tener.

Danto admite que para experimentar la sublimidad del arte abstracto contemporáneo es preciso que el espectador se ubique frente a las obras, es necesario que las tenga presente y a corta distancia; no obstante, no es esto lo que las hace propiamente sublimes. Según Danto, a diferencia de las expresiones artísticas estrictamente figurativas que limitaban la perspectiva de Burke o Kant, el arte del siglo XX abrió las puertas a las creaciones “anicónicas”; esto es, pinturas sin imágenes. La imposibilidad de liberarse de las imágenes en las obras del siglo XVIII hacía también imposible la producción de obras sublimes. En palabras de Danto, “cuadros que no fueran imágenes hubieran sido una contradicción en los términos. A la hora de la verdad, esto imposibilitaba la realización de cuadros que fueran sublimes. Pero la modernidad inauguró la posibilidad de una pintura anicónica y, de algún modo, esto posibilitó la sublimidad como estética factible. Como dijo Newman, «lo sublime es ahora»” (*Ibidem*, p. 219-20). En consecuencia, para Danto, lo sublime recién se hizo expresable -pictóricamente- cuando la obra dejó de ser una imagen para ser simplemente una pintura, un cuadro, ayuno de toda referencia a un objeto natural reconocible.

Esta habría sido la explícita intención de Newman al presentar *Onement I*. No se trata de una pintura sobre la pintura, advierte Danto, sino que “el cuadro trata de algo que puede decirse pero no mostrarse, al menos no por medio de imágenes” (*Ibidem*, p. 220). En estos casos, las palabras aventajan a las imágenes, ya que la representación en imágenes no puede representar o mostrar más que lo visible. Por el contrario, la pintura abstracta dio lugar a la posibilidad de presentar un contenido más allá del límite de las imágenes. En Newman, según Danto, “la escala del cuadro tiene como meta inducir en el espectador cierta conciencia de sí mismo: de ahí su status de sublimidad” (*Ibidem*, p. 221). Es decir, la pintura pretende despertar en nosotros admiración y veneración por lo que nosotros mismos somos. La experiencia de la conciencia de uno mismo y de estar situado allí y ser conscientes de ello eclipsa cualquier otro objeto de asombro, ésta es la principal tesis de Danto.

Desde la perspectiva de Danto, el principal error de Lyotard no sería simplemente el de creer que la sublimidad sigue atada al miedo, sino el de sostener que tal experiencia es **irrepresentable** [*unpresentability*] cuando en realidad sólo ha mostrado que es **infigurable** [*unpicturable*]. Es decir, mientras el arte figurativo es incapaz de presentar en imágenes el contenido de lo sublime, las creaciones abstractas, despojadas de toda referencialidad a lo visible, alcanzarían su cometido. Danto es consciente de lo problemático que resulta señalar un cuadro y declararlo sublime, “alguien podría decirme que estoy confundiendo lo bello y lo sublime” (*Ibidem*, p. 223). Su respuesta, en tal caso, sería que lo bello es lo sublime “en plena noche del no ser”, y, además, que algo es sublime sólo porque está en la mente del espectador. Lo irrepresentable, y tal vez también ininteligible, aquello que debe causar gran asombro y admiración, es el hecho de la propia conciencia de ser y estar ahí. En algún sentido, creo que esta concepción de Danto sobre la sublimidad de los cuadros de Newman se corresponde con su propio modelo del “significado encarnado” en la obra de arte; en otro sentido, no. Como crítico de arte, dice Danto, acudo a este modelo “tratando de expresar el significado de una obra dada y el modo en que ese significado se encarna en el objeto material que la transporta. Me interesa conocer el pensamiento que la obra expresa de un modo no verbal” (*Ibidem*, p. 198).

La idea es captar el significado que encarna la obra a partir del modo en que ésta está organizada; *i.e.*: mirar “debajo del capó” del cuadro, buscar su significado “filosófico” y ponerlo en relación con sus espectadores y sus propias experiencias. Por un lado, desde el punto de vista descriptivo, organizativo e intencional, realmente creo que las obras de Newman tiene la pretensión de significar cierta clase de sublimidad. Desde esta perspectiva, entiendo que la evaluación de Danto es adecuada y acorde a su propio modelo. Tanto explícita como tácitamente los cuadros de Newman pretenden significar lo sublime, desde los títulos hasta su escala, desde su intención de destronar la belleza hasta su infigurabilidad. Todo en la obra de Newman encarna cierta sublimidad, o, al menos, aspira a significarla. Pero por otra parte, creo que lo sublime es, en general, un pésimo candidato para encarnarse en un “objeto material” que lo transporte, o en cualquier cosa que no sea el propio sujeto.

A mi juicio, el modelo del significado encarnado es insuficiente para comprender el verdadero alcance de lo sublime. En primer lugar, no basta con la intención del artista o los esfuerzos del crítico para transmitir la sublimidad. Repetir hasta el cansancio que una obra es sublime no asegura que quienes la contemplan lleguen a experimentarla como tal. En segundo lugar, ni el título, ni la escala, ni la informalidad, ni la abstracción de imágenes, pueden garantizar que alguien sienta lo sublime. Todos estos son rasgos inherentes al cuadro, pero externos al sentimiento de lo sublime. Son

“metáforas”, como dice Newman, del sentimiento y el significado que el artista intentó transmitir, pero no el sentimiento mismo. Precisamente, lo sublime es eso que no está, ni puede estar, en la obra y que el espectador debe completar con una reflexión sobre sí mismo, y no sobre el cuadro. En términos del propio Danto, podría decirse que lo sublime no está “debajo del capó” del cuadro, sino en el interior de los sujetos implicados en el hecho artístico; esto es, tanto creadores como críticos y espectadores.

En tal sentido, no creo que el planteo de Danto aventaje al de Lyotard, ni tampoco encuentro diferencias sustanciales entre sus concepciones, ya que ambos coinciden en sostener que el abstraccionismo de Newman es la respuesta y la solución a todos los problemas planteados por la estética de lo sublime moderno. En última instancia, ambos autores se rinden ante las obras de Newman y terminan por admitir la presentación directa de lo sublime en sus pinturas anicónicas. Su abstracción de imágenes, su no-referencialidad a lo visible, su carencia de formas reconocidas y reconocibles, su rechazo al ideal de belleza griega, haría presente lo que de otro modo permanecía ausente. En respuesta al fracaso de los filósofos y los artistas europeos, tanto Lyotard como Danto pregonan el éxito del arte abstracto americano para resolver el problema en la representación de lo sublime. De hecho, dejaría de existir tal problema, ahora lo sublime está ahí, ni figurado ni representado, sino sólo presentado, desvelado, concretado en lo abstracto. Paradójicamente, en la abstracción se concretaría lo inefable. Danto no es la excepción y, al igual que Lyotard, se deja llevar por los escritos de Newman, más que por sus obras, dejando caer lo sublime en la representación.

Desde la perspectiva que defiende, lo sublime sería algo “imrepresentable” tanto de un modo figurativo como de un modo abstracto. De esta manera, tomo distancia de ambos al sostener que, para el caso de lo sublime, la obra de arte es sólo una representación, porque no es más que una forma de re-presentar, volver a presentar, lo que experimenta internamente el artista. En tal sentido, cualquiera sea la obra – pictórica, literaria, escultórica, arquitectónica, etc.-, y más allá de la técnica y los mecanismos con los que se la presente, no sería más que una re-presentación de un contenido espiritual, cuya intención es despertar, suscitar, o motivar en sus espectadores un sentimiento similar al que el artista intentó exponer. Aunque de ninguna manera puede garantizar que tal cosa suceda. Es decir, las dimensiones, la monocromía, la infigurabilidad, la ausencia de imágenes, siguen siendo formas de aludir a un contenido que sigue estando ausente en la obra, que sólo puede ser re-presentado en lo visible, y que a lo sumo aspira a convertirse en una ocasión propicia para suscitar un sentimiento de lo sublime en quienes la contemplan.

Recuperando en alguna medida los alcances que lo sublime tenía en las formulaciones modernas, considero que ninguna cosa, la obra de arte incluida, puede erigirse como figura, imagen, abstracción o presentación directa de lo sublime propiamente dicho. Las creaciones artísticas son sólo re-presentaciones de sentimientos o experiencias internas de los propios sujetos, en ellas puede anunciarse o aludirse a un sentimiento pero no presentarlo directamente. Para el caso, lo sublime podría hallarse en las experiencias de Newman al momento de producir la obra, en las reflexiones y pensamientos que induce la obra en sus comentaristas o en los sentimientos suscitados en el espectador que la recepciona. El arte abstracto ofrece nuevas herramientas, nuevas técnicas y mecanismos para conformar esas representaciones, nuevos modos de hacer ver que en lo visible se puede hacer alusión a algo incomunicable de forma directa. Entiendo que sólo a eso se reduce su ventaja sobre el arte figurativo. En último

análisis, lo abstracto no resuelve el problema, pero muestra que hay una nueva forma de enfrentarlo.

~ §28 ~

Una estética de lo sublime para el acontecimiento modernista.

Desde el punto de vista estético, lo sublime moderno se define como algo inexponible o inmostrable de un modo directo en los productos del arte. La forma de aludir a lo suprasensible en lo sensible, es decir, a lo sublime en la representación, debía ser a través de exposiciones negativas o “abstractas”. No hay por qué temer que “el sentimiento de lo sublime se pierda por causa de semejante modo de exposición abstracto [*abgezogene*]”, dice Kant, pues esa abstracción es una “exposición de lo infinito, que aun no pudiendo, precisamente por esta razón, ser otra cosa que exposición meramente negativa, ensancha el alma” (Kant, 1993, p. 122). En la representación, lo sublime no podía, ni debía, presentarse como tal. No puede ser representado como tal porque es fruto de una conmoción interna en la que las ideas de la razón liberan a la imaginación de toda restricción sensible. No debe ser representado como tal porque cualquier presentación directa de lo sublime anula el goce, se convierte en algo ridículo o repugnante. La máxima aspiración, para un artista moderno, es llegar a producir una obra que re-presente la sublimidad, que aluda a ella, de un modo tal que logre despertar en los espectadores una experiencia similar. Si consigue lo que pretende, de cualquier manera no será por la obra en sí misma, sino por un sentimiento que ella despierta en el propio sujeto que la contempla.

La estética de lo sublime “posmoderno”, transforma la representación abstracta o meramente negativa de lo sublime en una presentación de lo sublime en lo abstracto. La representación –el cuadro, la pintura-, que antes era sólo un medio para aludir a lo sublime, ahora es lo sublime. Es tiempo de que lo sublime sea mostrado, presentado, desvelado; lo sublime es ahora, dice Newman, y hace de lo sublime un cuadro. De esta manera, se elimina la distinción entre los tres elementos que participaban en la experiencia de lo sublime moderno, a los que hice referencia en el primer párrafo del presente capítulo. La obra de Newman es: tanto (a) el objeto que suscita lo sublime, como (b) una representación de la emoción sublime que Newman quiere significar, y también (c) lo sublime propiamente dicho. Lo sublime, ahora, es la síntesis y la yuxtaposición de todos los elementos de la experiencia en uno: *Onement I*, literalmente “unación” o “unamiento”, o *Vir Heroicus Sublimis*, serían ejemplos de esto. Creo que tanto Lyotard como Danto adoptan y ratifican esta concepción de lo sublime. No hacen más que confirmar que el problema en la representación de lo sublime en realidad no es más que un problema de estilo. Evitando las formas bellas y perfectas, eliminando toda figuración, anulando cualquier imagen reconocible, ampliando la tela hasta que peligre su inclusión en las galerías, haciendo una abstracción de toda referencia a lo externo, lo sublime logra presentarse.

En suma, la estética contemporánea destierra a lo sublime del ámbito de lo “impresentable” para reubicarlo en lo directamente presentable, aunque con restricciones de estilo. Lo que de algún favorecería la plasmación de lo sublime es la elección adecuada de los medios y los mecanismos de representación, ya que la restricciones refieren sólo a cuestiones de estilo y no a la naturaleza misma de esta experiencia. La estética de lo sublime, así entendida, ofrecería una alternativa de acción, o directamente una solución, para enfrentar aquellas cosas que desafían el

gusto y las técnicas tradicionales de representación. Esta nueva estética, de lo problemático pero no imposible, no sólo es apta para abordar acontecimientos emergentes desde el ámbito artístico, sino también los que desafían la representación en el discurso histórico. Me refiero, específicamente, a ciertos acontecimientos del pasado reciente -denominados extremos, límites, traumáticos, conflictivos, etc.-, que cuestionan, o incluso escapan, a las técnicas y los mecanismos de representación tradicionales que utilizan los historiadores. Ya sea desde un enfoque realista, como desde un abordaje ficcional, este tipo de eventos generalmente desemboca en representaciones insatisfactorias, parciales, dudosas, problemáticas, de lo ocurrido. Así como ciertas expresiones artísticas de mediados del siglo pasado quebrantaron la hegemonía del gusto y la belleza, estos acontecimientos históricos pusieron en duda los métodos y el estilo que los historiadores utilizaban para sus representaciones discursivas.

En ese contexto se inscribe, a mi parecer, la lectura que hace White de lo sublime y del problema para representar en el discurso los eventos límites del pasado. En uno de los artículos incluidos en *Figural Realism*, titulado "El acontecimiento modernista", White propone echar mano a una estética de "lo sublime-y-lo-desagradable" antes que a una de "lo bello-y-lo-feo" para intentar representar de un modo satisfactorio aquellos acontecimientos que en una primera aproximación parecen irrepresentables.⁷¹ Ciertos acontecimientos del pasado reciente, como el hitlerismo, la Solución Final o la guerra total, a los que White denomina "modernistas", no serían más irrepresentables que cualquier otro acontecimiento de la historia. Sin embargo, a diferencia del resto, para su representación se requeriría de un estilo diferente, "el estilo modernista", tanto en la ficción como en la historia. Este estilo implicaría el distanciamiento de una estética de lo bello en tanto que se niega a tramar los acontecimientos y las acciones de un modo en el que el sentido y el significado se perciban claramente en el propio relato. A diferencia de las técnicas tradicionales utilizadas para la representación, este tipo de mecanismos ofrece la posibilidad de representarlos de un modo menos fetichizante, estilizado y estetizante. Así, el acontecimiento es despojado de su función narrativa tradicional y su significado resulta indistinguible de su ocurrencia misma, permaneciendo oculto o proyectándose a un nivel transocial y transhistórico.

El problema que se plantea en relación a estos acontecimientos, aclara White, no es acerca del establecimiento o la comprobación de su ocurrencia, sino acerca de "la posibilidad de construirlos como hechos que sostengan diferentes significados posibles" (White, 1999, p. 70). No es lo mismo un hecho que un acontecimiento en la concepción de White. Un acontecimiento, para decirlo de algún modo, es un dato primitivo, que por sí mismo no nos dice nada acerca de su significado. Los hechos, en cambio, son una construcción, a partir de la ocurrencia de cierto acontecimiento, "son una función del significado asignado a los acontecimientos" (*Ibidem*). El acontecimiento modernista, que se define como tal merced a su naturaleza singular y anómala, se resiste a las formas, categorías y convenciones tradicionales que sirven para otorgar significado a los acontecimientos. Por lo tanto, estos acontecimientos ponen en cuestión, o al menos limitan, tanto las posibilidades de que se le asignen significados al ser construidos como hechos, como la noción misma de acontecimiento en general. El acontecimiento modernista provoca una transformación radical en lo que se entendía hasta mediados del siglo pasado por acontecimiento histórico; esto como resultado de

⁷¹ Cf. White, 1999, p. 73. Incluso su propia concepción de la historia en general, según sostiene en una entrevista de 1993, "tiene mucho más en común con la clase de estética de lo sublime que se deriva del romanticismo que con el posmodernismo" (Domanska, 1994, p. 92).

la ocurrencia “de acontecimientos de un alcance, una escala, y una profundidad inimaginable por historiadores de otras épocas” (*Ibidem*, p. 72). No sólo la noción de acontecimiento histórico, sino también la de “relato”, habría sido cuestionada o desmantelada por las prácticas representacionales [*representational practices*] del modernismo cultural. Según White, bajo los efectos del modernismo literario, los intentos por relatar algo, tanto en la historia como en la literatura, muestran que las técnicas tradicionales de narración se volvieron inútiles y obsoletas.

Las prácticas literarias modernistas,⁷² sostiene White, “se resisten a la tentación de tramar los acontecimientos y las acciones de los personajes de modo tal que produzcan un efecto de significado [*meaning-effect*] derivado de la demostración de cómo el final de algo puede estar contenido en su propio principio” (*Ibidem*, p. 74). De esta manera, el modernismo efectúa una “desrealización” del acontecimiento mismo, despojándolo sistemáticamente de su función narrativa tradicional. Su sentido y su significado ya no son claros ni evidentes; el relato nunca más volverá a ser lineal, ni podrá ser estructurado de forma bella y agradable. Lo sublime es aquello que subyace a la “estética modernista”, declaró White en una entrevista de reciente publicación.⁷³ Pero, ¿cuál es la relación entre el modernismo literario y lo sublime? “Pienso en la poesía de Ezra Pound”, dice White, “en la celebración del fragmento como una forma poética, en el abandono de la rima y de muchos otros rasgos formales en poesía. <...> Todo esto hace a la estética modernista más similar a la estética de lo sublime que a la de lo bello” (Rogne, 2009, p. 70). Los escritores modernistas descubrieron que existe una gran ingerencia de lo feo en nuestras vidas, como en el caso de Virginia Woolf; y dieron cuenta de ello aún en las “más bellas formas”, tal como ocurre en *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.

En lo sublime modernista, según White, predomina una tendencia “hacia lo demoníaco y hacia lo diabólico”. Esto marcaría un contraste con las teorías de Burke y Kant, donde predomina el intento por domesticar lo sublime y esforzarse para que aparezca como algo “moralmente edificante”. Esto implicaría que, ante lo absolutamente grande y poderoso de la naturaleza, tomemos consciencia de lo pequeño y endebles que somos como individuos; lo cual nos volvería más humildes, provocándonos pensamientos piadosos. “Kant entiende esto como aquello que se vuelve sobre ti y te fuerza a reconocer que existe algo grande, más grandiosos que tú mismo, algo incomprendible al fin y al cabo. Pienso <dice White> que en lo sublime modernista se conserva la idea de que existe algo más grande que tú mismo, pero no es algo grandioso, no es algo trascendental. Es el abismo” (*Ibidem*). Lo diabólico, del griego *diabolein* [*δια-βάλλω*], recuerda White, es aquello que atraviesa de un lado al otro nuestro camino; de ahí que lo sublime modernista, lo sublime diabólico, sea aquello que bloquea nuestro paso sin posibilidad de ser sorteado.

Los acontecimientos modernistas de nuestro pasado reciente desbaratan el supuesto de que la historia sólo contiene acontecimientos que pueden ser explicados. En términos de White, el Holocausto o el 9/11 son el tipo de acontecimientos que no

⁷² Cuando habla de modernismo, White no hace referencia a “ese programa de dominación de la naturaleza por la razón” iniciado en la Ilustración, sino que tiene en mente el movimiento literario y artístico que se inició a fines del siglo XIX y se continuó en el XX, como contrapropuesta al programa ilustrado de la modernidad. Sus principales representantes, en el ámbito literario, serían Pound, Eliot, Stein, Joyce, Proust, Woolf, entre otros.

⁷³ Cf., “The Aim of Interpretation is to Create Perplexity in the Face of the Real: Hayden White in Conversation with Erlend Rogne”, en *History and Theory*, N° 48, February 2009, pp. 63-75. Originalmente, la entrevista tuvo lugar en Roma, en septiembre de 2007.

pueden ser explicados con los “mismos principios de explicación” que usamos para dar cuenta de otro tipo de sucesos, ya que son acontecimientos que nadie pudo anticipar, ni mucho menos prever sus consecuencias. Su abordaje no plantea un problema en la búsqueda de un método para comprobar su ocurrencia, sino un problema de representación; esto es, un problema estético. La cuestión es cómo representar estos acontecimientos, establecidos como hechos, de un modo tal que sean creíbles para quienes no los hayan experimentado. Para resolver esto, White propone recurrir a las técnicas y los mecanismos de representación modernistas. Su tesis principal respecto a esto es que “la clase de no-relatos antinarrativos [*antinarrative nonstories*] producidos por el modernismo literario ofrece la única posibilidad de lograr representaciones adecuadas de la clase de acontecimientos «no-naturales o anti-naturales» [*unnatural*] –incluido el Holocausto– que marcan nuestra era y la distinguen absolutamente de toda la historia sucedida anteriormente” (*Ibidem*, p. 81). A diferencia de las representaciones tradicionales, las representaciones conformadas bajo el estilo modernista ayudarían a desfetichizar [*defetishizing*] tanto los acontecimientos mismos como los “enfoques fantásticos” de ellos.

En suma, el acontecimiento extremo, traumático, anómalo, “modernista” en términos de White, obliga a una reformulación de lo que tradicionalmente se entendía por representación realista en el realismo clásico, restringe los modos en que puede tramarse un relato de lo ocurrido, determina la adopción de un nuevo estilo narrativo y exige la explotación al máximo de las técnicas artísticas de representación. No obstante, un desplazamiento hacia una estética de lo sublime ofrecería “mejores instrumentos” para llegar a configurar una representación anti-narrativa de estilo modernista, no demasiado estilizada, que tal vez contribuya a desfetichizar tanto los acontecimientos como las explicaciones fantásticas de ellos. Este tipo de representación anti-narrativa, concluye White, incluso allanaría el camino para elaborar el duelo que nos libre de la “carga de la historia”; lo cual, por su parte, nos permitiría alcanzar una perspectiva más realista, si no completamente realista, de un pasado que nos hostiga. Ese pasado no está más allá de cualquier lenguaje que pretenda representarlo, sino que exige técnicas y mecanismos especiales para su inclusión en un relato histórico. Lo que desde la perspectiva y las técnicas tradicionales resulta simplemente increíble o irrepresentable, con el estilo y los mecanismos adecuados, atendiendo al modernismo y la estética de lo sublime, podría tornarse creíble y representable.

Por todo lo anterior, considero que la estética de lo sublime para el acontecimiento modernista reitera, en algún punto, la concepción de lo sublime que Lyotard y Danto derivan de las obras y las reflexiones sobre el arte de Newman. Creo que en todos los casos, en vez de una estética de la alusión, se postula una estética de la presentación de lo sublime. Mientras en la modernidad se procuraba preservar cierta impresentabilidad del sentimiento, dejando para las expresiones externas la posibilidad de aludir a lo suprasensible pero sin presentarlo directamente; en la actualidad se postula una estética de lo sublime para acontecimientos o situaciones extremas o límites, tanto del arte como de la historia, que sólo son irrepresentables o ininteligibles desde alguna perspectiva o estilo tradicional. No obstante, bajo la mirada adecuada, echando mano a los mecanismos, las técnicas y los medios de representación apropiados, no serían más problemáticos que otros. En consecuencia, tanto los acontecimientos modernistas del siglo XX como las obras del arte abstracto americano comparten, según estos autores, cierta naturaleza anómala y singular, que los convierte en elementos que subvierten los cánones y los mecanismos representacionales de la estética tradicional, asociada a las formas bellas y perfectas o a la comprensión clara y transparente del significado.

Ciertos rasgos o características del acontecimiento, como las dimensiones, la escala o la informidad, por el lado del arte, o lo increíble, inimaginables e inusitados que resultan, desde el punto de vista histórico, los acercaría o, más bien, los empujaría a ser comprendidos en el marco de una estética de lo sublime. En una primera aproximación, no parece descabellado suponer que este tipo de obras o acontecimientos puedan despertar experiencias similares a las que los modernos asociaban a lo sublime. Sin embargo, la lectura que hacen estos autores puntualiza casi exclusivamente los aspectos estéticos de lo sublime, confiando en que al descubrir las claves o los secretos -los mecanismos, las técnicas, el estilo- escondidos tras los problemas que plantea su representación, se desvela la sublimidad y se logra su presentación directa. Creo que aún en nuestro contexto lo sublime exige algo más que ciertos recursos estilísticos particulares y específicos para su presentación. Sortear el abismo que se abre frente a ciertos acontecimientos sigue siendo un desafío digno de enfrentar, y un estímulo para el desarrollo de nuestra moralidad, más allá del reto que representan para la estética actual.

~ §29 ~

¿Presentación, re-presentación, o anunciación de lo sublime?

Para culminar el presente capítulo quisiera detenerme puntualmente en dos cuestiones relacionadas con lo sublime moderno y su reapropiación contemporánea en el ámbito de la estética. En primer lugar, creo que en las formulaciones actuales no se mantiene la distinción entre cosas que portan ciertos rasgos asociados a la sublimidad y la experiencia de lo sublime propiamente dicha. En segundo lugar, considero que mientras en la modernidad la representación era una forma de aludir indirectamente en algo sensible a un contenido suprasensible, en el pensamiento contemporáneo se entiende a la representación como una forma de presentación directa de lo sublime. En torno a lo primero, mencionaré un artículo en el que Crowther analiza el pensamiento y la obra de Newman, en el cual encuentro un indicio de lo que me interesa tratar. Crowther entiende que existe cierto desacuerdo entre lo que Newman se propone en sus cuadros y lo que expresa de forma teórica. El problema de Newman, según sugiere Crowther, es que no discrimina entre los dos sentidos diferentes en que lo sublime se aplica al arte; esto es, no diferencia el uso descriptivo del evaluativo.

En el sentido descriptivo, empleado muchas veces por Newman, lo artísticamente sublime consiste en la posesión de ciertos rasgos o características extraordinarias, como la informidad, las grandes dimensiones, la comprensión de una totalidad, u otras cualidades estilísticas similares. Sin embargo, advierte Crowther, "mientras tales propiedades son la base de una categoría útil para describir cierta clase de obras de arte, y mientras, de hecho, tales obras pueden evocar emociones sublimes en nosotros, lo primero no es una condición necesaria ni suficiente para lo segundo" (Crowther, 1984, p. 58). En otras palabras, las propiedades físicas o plásticas de la obra, que descriptivamente pueden ser consideradas sublimes, no necesariamente producen un efecto sublime sobre el espectador.⁷⁴ En sentido evaluativo, por su parte, lo sublime es

⁷⁴ Me parece que en este sentido podrían interpretarse las obras producidas por Caspar David Friedrich (1774-1840), máximo representante de la pintura paisajística alemana. Sus pinturas, si bien no son de grandes dimensiones, tienen generalmente como tema el tipo de paisaje natural utilizado por los modernos como ejemplo de situaciones frente a las que se despierta el sentimiento de lo sublime. En muchas de sus obras aparece la inmensidad del mar o la grandiosidad de las montañas, o paisajes

utilizado en relación a obras que “evocan una profunda realización de la auto-comprensión que surge de la confrontación entre el artista y el poder supremo de la vida, la muerte, y lo desconocido” (*Ibidem*). De hecho, reconoce Crowther, la mayoría de las creaciones que son consideradas sublimes en sentido evaluativo, no son portadoras de ningún rasgo o característica que las haga sublimes desde una perspectiva descriptiva.

En el caso de Newman, sus propias declaraciones y manifiestos teóricos sobre lo sublime atentan contra lo que en las obras mismas podría evaluarse como sublime. Según Crowther, su tendencia a considerar al “yo” como tema de la pintura lo acerca a la concepción kantiana de lo “sublime trascendente”, mientras que su persistencia en determinar su creación a partir de una rígida y defectuosa teoría, ocasiona una especie de auto-negación de la sublimidad de sus obras. Crowther atribuye esta suerte de auto-negación, o frustración de lo que hace a partir de lo que dice, a una intención de salvar sus carencias estilísticas por medio de una teoría que defina, refuerce, y estructure su producción artística. A diferencia de lo que piensa Crowther, creo que tanto los escritos de Newman sobre lo sublime, como sus pinturas autodefinidas como sublimes, apuntan a una sublimidad “descriptiva”, artificial y externa, antes que a una completa y auténtica experiencia de lo sublime, con todo lo que ella implica. Si lo sublime ahora, como proclama Newman, es la escala, el sentimiento de inferioridad, la infromidad, la monocromía, o el tema de la conciencia de uno mismo frente al hecho artístico; si lo sublime se acaba y consume en esto, digo, ya no es lo sublime tal como lo pensaron los modernos. Sin embargo, todas las lecturas remiten a los teóricos de la modernidad.

En cualquier caso, también distanciándome de Crowther, no creo que el error de Newman resida en una teoría que estropea sus logros artísticos sublimes. A mi juicio, no sólo Newman, sino también Lyotard, Danto, White, y el propio Crowther, confunden y reducen lo sublime a sólo una de las partes que conforman la experiencia en su conjunto. Más allá de la utilidad que pueda tener en el arte contemporáneo como categoría para catalogar ciertas obras con determinadas propiedades o rasgos, lo sublime, ya desde Longino, se definía más por los efectos en los oyentes o espectadores que por la obra misma. En consecuencia, ni descriptiva, ni evaluativamente son sublimes las creaciones artísticas, sino sólo subrepticamente pueden ser juzgadas como tales. Por lo que causan o generan en el sujeto, y no por sus características externas, su estilo, su composición o por la intención del artista. En tal caso, si ocurre lo sublime, decimos que las obras también lo son; aunque en realidad, subrepticamente, nos estamos refiriendo a nuestras propias experiencias frente a la obra y no a la obra en sí misma.

Esto me lleva al segundo punto en cuestión, al problema en la representación de lo sublime. ¿En qué sentido es un problema? ¿Por qué digo representación y no presentación? En primer lugar, es un problema de representación principalmente para los modernos, que entendían a lo sublime como algo inexponible e inmostrable. Por lo tanto, debían esforzarse para aludir a algo suprasensible en un objeto que lo re-

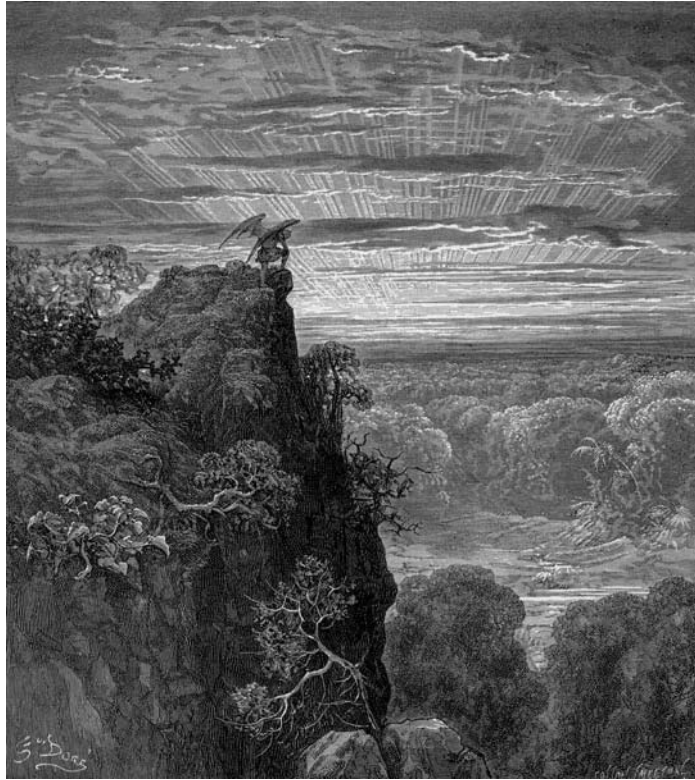
sombríos y desolados, a los que añade alguna figura humana, casi siempre vuelta de espaldas, que contempla el espectáculo junto con el espectador –un par de reproducciones aparecen al final del presente capítulo [figuras 3 y 4]. La pregunta, que podría aplicarse tanto al caso de Friedrich como al de Newman, es si las obras que recurren –descriptivamente– a temas, objetos, rasgos o ideas asociadas a lo sublime son también capaces de provocar en el espectador un sentimiento de lo sublime. Para una lectura más profunda y puntual de la relación entre la pintura paisajística de Friedrich y la formulación kantiana de lo sublime, véase, por ejemplo: Ransch-Trill, B., “Erwachen erhabener Empfindungen bei der Betrachtung neuerer Landschaftsbilder. Kants Theorie des Erhabenen und die Malerei Caspar David Friedrichs”, en *Kant-Studien*, 68. Jahrgang, Heft 1, Berlin, 1977, pp. 90-99.

presentara sensiblemente. Esto es, algo que lo haga presente cuando en realidad se encuentra ausente; algo que vuelva-a-presentar lo que ya experimentamos internamente, algo que ya tuvimos pero que ahora no está ni puede transmitirse directa y explícitamente. La representación, en lo sublime, funcionaría de un modo similar al que lo hace la imaginación, en general, en el concierto de las facultades kantianas.⁷⁵ La representación intenta volver a presentar un sentimiento, que se presenta internamente, pero se re-presenta hacia el exterior. Lo sublime no se presenta en la inmensidad del océano, ni en la fuerza de un volcán, ni en los versos de Milton, ni en la catedral de San Pedro en Roma, ni en la Revolución Francesa, sino que en ocasión de su presencia se genera cierta conmoción en el sujeto. Por algún motivo, por el poder o la magnitud que representan, pueden suscitar lo sublime, pero no siempre, no necesariamente, no indefectiblemente.

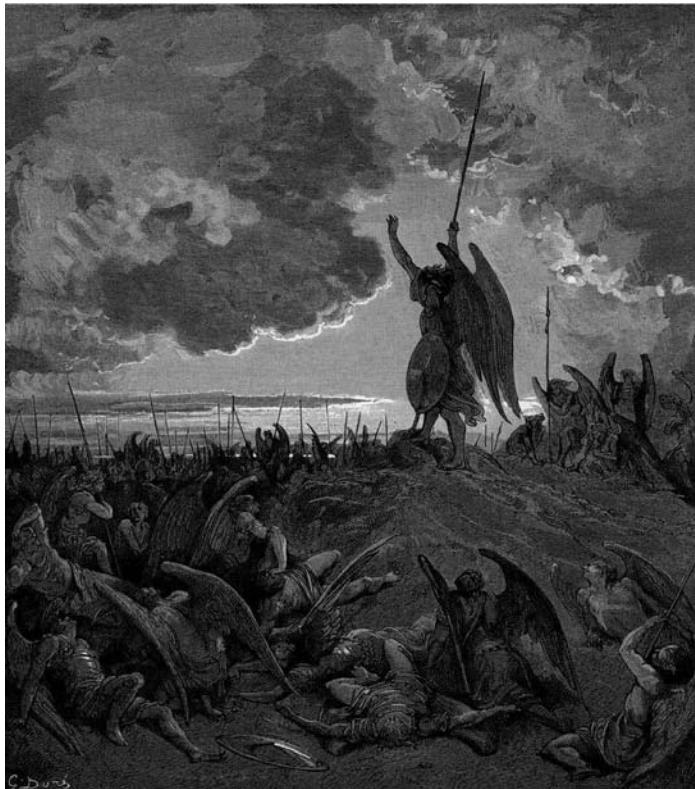
La estética contemporánea oblitera, impide o directamente ignora la representación de aquello que en la modernidad era lo verdadera y propiamente sublime. A partir de Newman se diluye el problema, casi tanto como se diluye la elevación y la excelencia de lo sublime. Deja de ser impresentable, por lo tanto, ya no tiene sentido recurrir a re-presentaciones de lo que en esencia es lo sublime. Ahora, lo sublime es tal cosa, y se lo presenta, como si fuera mostrable, decible y comunicable, directa y ostensiblemente. Por esto creo que lo sublime “hace su entrada” o “cae” en la representación: en lo que antes, para los modernos, era una **representación**, pero ahora es simple y sencillamente una **presentación**, una aparición de lo sublime. El cuadro, la pintura, la obra de Newman, que en términos modernos sería una re-presentación del sentimiento de lo sublime del propio Newman, y que cuanto mucho podría aspirar a provocar una experiencia similar en los espectadores; ahora **es** lo sublime.

Representar lo sublime implica malograrlo, decía Lyotard luego de anunciar el triunfo de Newman. No obstante, lo sublime “ahora” está allí, no alude a nada más allá ni más acá del propio cuadro, dice que es sublime y debe ser juzgado como tal. Creo que esto también explica, tanto en la estética de la representación plástica como en la de la representación discursiva, por qué encontrar los medios y el estilo adecuado para representar lo sublime es lo mismo que encontrar lo sublime propiamente dicho. Reconocer el estilo adecuado es abrir la puerta para que lo sublime aparezca, para que sea desvelado y desfetichizado. También, podría decirse, para que sea devaluado; para que se transforme en algo útil pero bastante insulso, deslucido y poco elevado.

⁷⁵ Para Kant la imaginación, también llamada facultad de exposición, “es la facultad de representar en la intuición un objeto aun *sin la presencia de él*” (Kant, 2007, p. 219-20).



1. Gustave Doré
John Milton's *Paradise Lost*, 1866



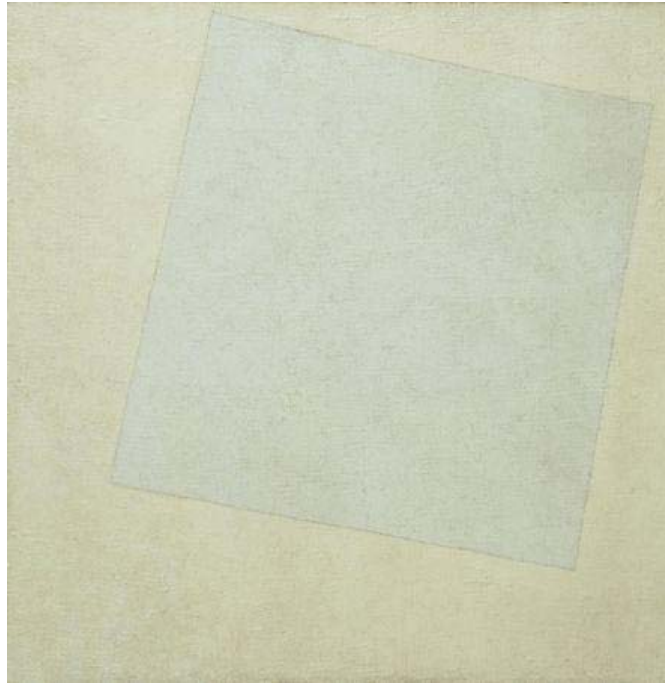
2. Gustave Doré
John Milton's *Paradise Lost*, 1866.



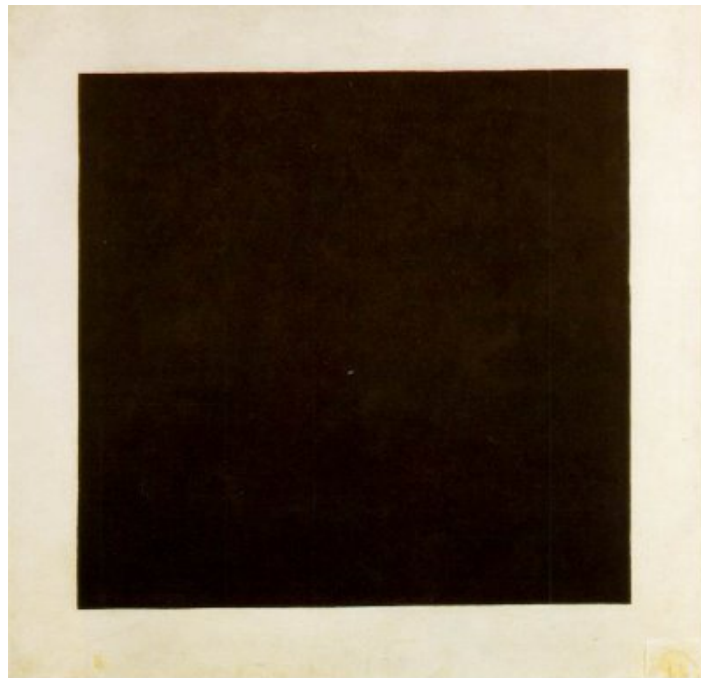
3. Caspar David Friedrich
Der Wanderer über dem Nebelmeer, 1818
Óleo sobre tela, 98,4 x 74,8 cm



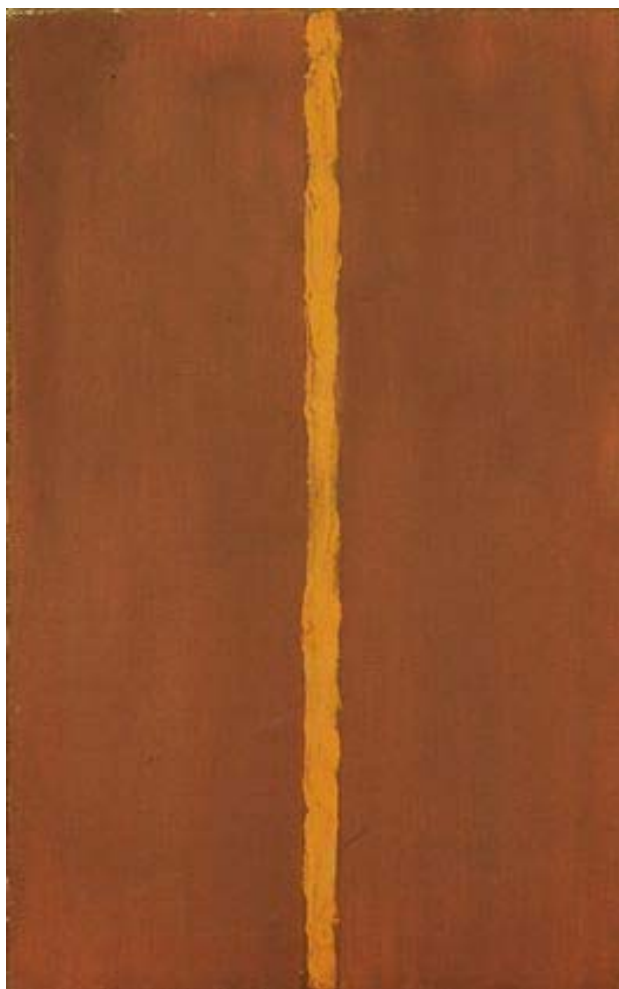
4. Caspar David Friedrich
Der Morgen im Gebirge, 1822-23
Óleo sobre tela, 135 x 170 cm.



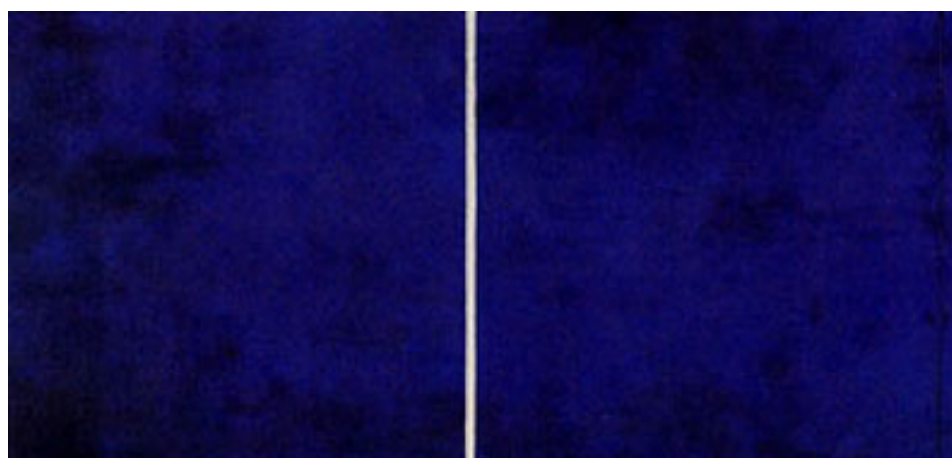
5. Kasimir Malévich
Cuadrado blanco sobre fondo blanco, 1918
Óleo sobre tela, 74,4 x 79,4 cm.



6. Kasimir Malévich
Cuadrado Negro, 1915
Óleo sobre tela, 106,2 x 106,5 cm.



7. Barnett Newman
Onement I, 1948
Óleo sobre tela, 69,2 x 41,2 cm.



8. Barnett Newman
Cathedra, 1951
Óleo sobre tela, 240 x 543,5 cm.



9. Barnett Newman
Vir heroicus sublimis, 1950-51
Óleo sobre tela, 242,2 x 513,6 cm.

Capítulo V

Lo sublime histórico: la representación discursiva, el retorno al sentimiento y la oclusión de lo moral.

~ §30 ~

El escrito histórico en tanto vehículo para la representación de lo sublime del pasado.

En el capítulo precedente analicé el pensamiento de aquellos autores que desarrollan una estética de lo sublime vinculada al arte abstracto contemporáneo y a la presentación de los, así llamados, “acontecimientos modernistas” del pasado reciente. En ese marco, mostré de qué manera se produce un desplazamiento desde la representación a la presentación directa de lo sublime. En la modernidad, la representación funcionaba como un vehículo para aludir en lo visible a algo suprasensible; aparecía como simple intermediaria, como una posible motivación u ocasión para lo sublime. Contrariamente, la lectura contemporánea niega su impresentabilidad, lo cual transforma a la representación en portadora directa de lo sublime. En consecuencia, las representaciones plásticas o discursivas que tratan sobre lo sublime, ahora son lo sublime, son formas en las que puede aparecer y presentarse la sublimidad. Por ende, ya no re-presentan nada, sino que lo presentan, lo muestran, lo exponen sin mediación ni alusión alguna. Mi tesis en relación a esto es que la experiencia de lo sublime, que en la modernidad implicaba la participación de tres componentes distinguibles, ahora se ve reducida a sólo uno de ellos. La presentación directa de lo sublime en la obra o en el discurso borra las diferencias entre la representación, lo representado y el sentimiento propiamente dicho. Si lo sublime ahora está allí, ostensiblemente presentado, ya no refiere subrepticamente a nada por fuera de ese objeto que la contiene. La experiencia y el sentimiento de lo sublime en el propio sujeto quedan postergados, de lo que se trata ahora es de encontrar los mecanismos adecuados para presentar la sublimidad en algo pensado y creado para serlo.

Desde este punto de vista, creo que la estética contemporánea no hace más que transformar a lo sublime en algo superficial y aparente, algo que abandona la representación para aparecer y mostrarse en artilugios pensados y tramados como sublimes, que se dicen sublimes, pero que muy pocas veces provocan o suscitan un sentimiento de elevación y superación. Estos artefactos atraen la mirada sobre sus rasgos de sublimidad, provocan reflexiones relacionadas con sus propias características externas antes que con los sentimientos que podrían suscitar en los sujetos que los contemplan. Sin embargo, no es ésta la única reapropiación contemporánea de lo sublime moderno. En tal sentido, tanto en el presente capítulo como en el subsiguiente, expondré otras lecturas actuales de lo sublime, en las que se recupera su valor como una experiencia con profundas implicancias para la vida de los sujetos afectados. En líneas generales, hago referencia a la reapropiación de lo sublime que se viene dando en el ámbito de las reflexiones histórico-políticas desde principios de la década de 1980; más precisamente, a partir de la publicación, por parte de Hayden White, de “The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation”, en 1982.⁷⁶ Si bien son pocos los trabajos posteriores sobre lo “sublime histórico” que retoman o mencionan el artículo de White, creo que es el primero en plantear, puntual y

⁷⁶ Cf. White, H., “The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation”, en *Critical Inquiry* 9, N° 1, 1982. Luego este artículo fue incluido como el Capítulo 3 de: *The Content of the Form. Narrative, Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 58-82 [En castellano: “La política de la interpretación histórica: disciplina y desublimación” en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, traducción de Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 75-101].

explícitamente, una estrecha relación entre determinados procesos históricos y la noción moderna de lo sublime.

Sumariamente, se apela a lo sublime ante aquellos acontecimientos del pasado que por la magnitud de sus alcances, o por sus efectos sobre su propio contexto o sobre nuestro presente, o por alguna huella imborrable que dejan en la memoria, marcan un quiebre, o una ruptura, en la historia de ciertos individuos, comunidades o incluso toda una civilización. La sublimidad, frente a estos acontecimientos, estaría relacionada con los sentimientos o las experiencias de quienes de algún modo estuvieron implicados o fueron afectados por ellos. Conviene aclarar que por implicación no sólo se comprende la participación directa, sino también los efectos posteriores e indirectos sobre los descendientes, los espectadores, la comunidad, o incluso sobre los historiadores que en sus escritos pretenden dar cuenta de lo ocurrido. No obstante, pueden distinguirse distintas concepciones de lo sublime histórico en los autores contemporáneos que abordan esta problemática. En el presente capítulo, en particular, analizaré el pensamiento del propio White y las obras que Lyotard⁷⁷ dedica al tema; mientras que en el siguiente centraré mi atención en las formulaciones de LaCapra⁷⁸ y Ankersmit.⁷⁹ Establezco esta asociación entre dichos autores, y a la vez esta subdivisión, atendiendo tanto a las afinidades temáticas como a las diferentes perspectivas desde las que emprenden su análisis. A continuación enunciaré sólo algunos de los ejes centrales del pensamiento de estos autores, en torno a los cuáles organizaré ambos capítulos, y en los que se evidencian tanto las similitudes como las discrepancias entre los mismos.

White y Lyotard abordan la cuestión de lo sublime histórico centrando su interés en las consecuencias que se desprenden de su representación discursiva; por ende, su planteo nos acerca nuevamente al campo estético. Cómo representar en el escrito histórico aquellos acontecimientos del pasado que la propia civilización ha experimentado como sublimes plantea, entre otras cuestiones, un problema estético. ¿Qué consecuencias se desprenden de su inclusión, u ocultamiento, en la narración histórica?, o, ¿qué clase de política de la interpretación se esconde tras una estética que elimina a lo sublime del discurso?, son preguntas cruciales para White. Mientras que Lyotard intenta despejar las dudas sobre cuáles acontecimientos de nuestro pasado pueden suscitar sentimientos sublimes y cuáles no; o, sobre cuáles son las causas por las que algunos de esos acontecimientos pueden interpretarse como un signo histórico del progreso de la humanidad y otros no. Desde otra perspectiva, LaCapra y

⁷⁷ Cf. Lyotard, J.-F., *El Entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, traducción de Alberto Bixio, Barcelona, Gedisa, 1987; *Heidegger y "los Judíos"*, traducción de Alejandro Kaufman y Verónica Weis, Bs. As., La Marca, 1995; *La Diferencia*, traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1999.

⁷⁸ Cf., LaCapra, D., *History and Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1985; *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994 [en español: *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*, traducción de Marcos Mayer, Bs. As., Prometeo, 2008]; *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca, Cornell University Press, 1998 [en español: cap. IV, "La Shoah de Lanzmann: «Aquí no hay un por qué»", en *Espacios*, N° 26, 2000, pp. 39-65, traducción de María Inés Tato]; *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001 [en español: *Escribir la historia, escribir el trauma*, traducción de Elena Marengo, Bs. As., Nueva Visión, 2005]; *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 2004 [en español: *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, traducción de Teresa Arijón, Bs. As., FCE, 2006]; y, de reciente aparición, *History and its limits: human, animal, violence*, Ithaca, Cornell University Press, 2009.

⁷⁹ Cf. Ankersmit, F. R., "The Sublime Dissociation of the Past: or how to be(come) what one is no Longer", en *History and Theory*, Volume 40, 2001, pp. 295-323. Este artículo luego fue incluido como capítulo octavo de *Sublime Historical Experience*, Stanford, Stanford University Press, 2005, pp. 317-368. Cf. también, *Political Representation*, Stanford, Stanford University Press, 2002.

Ankersmit descubren un parentesco entre lo sublime y lo traumático a partir del análisis de ciertas experiencias límite o extremas de nuestro pasado reciente;⁸⁰ por consiguiente, su planteo se desplaza hacia el terreno de la teoría psicoanalítica y la psicopatología colectiva. En algún sentido, sin embargo, se mantiene la correlación con lo estético, aunque desde un enfoque totalmente diferente. Cierta preferencia por una estética de lo sublime a la hora de comunicar estas experiencias, denuncia LaCapra, sería uno de los efectos del trauma sobre algunos historiadores, por ejemplo. Otro síntoma consistiría en la transvaloración o transfiguración de espectáculos traumáticos, de transgresión extrema y excesos inauditos, en fuente de júbilo y exaltación sublimes. Para Ankersmit, por su parte, el trauma y lo sublime son dos caras de una misma moneda, ya que ambos marcan una ruptura hacia el interior de las identidades, colectivas sobre todo, provocando un abandono de la identidad previa y la necesidad de conformar una nueva a partir de lo descartado.

En líneas generales, a partir del análisis de los escritos que estos cuatro pensadores dedican a lo sublime histórico pretendo exponer: en primer lugar, qué es lo que cada uno considera históricamente sublime. En segundo término, las características que hacen de tales cosas algo sublime. Y en tercer orden, aquellos rasgos que acercan estas concepciones de lo sublime a la de los modernos, y también lo que las alejan. Desde un enfoque más puntual, en el presente capítulo me propongo mostrar los problemas que se desprenden de los intentos por representar y dar cuenta de lo sublime del pasado en el discurso del historiador. Esto supone, como anuncié en el párrafo anterior, cierta concepción estética que contemple la posibilidad de que lo sublime pueda ser representado en el escrito histórico. White no tiene dudas sobre la factibilidad de una “estética de lo sublime”, ni sobre que es posible su representación discursiva, ni sobre que lo sublime reside en las experiencias mismas y no en el discurso que las representa.⁸¹ De hecho, para White la historia de la humanidad en su conjunto podría interpretarse como un objeto sublime.

El problema, en el caso de lo sublime histórico, residiría en que cierta política de la interpretación habría ocultado -o directamente suprimido-, del discurso del historiador, de un modo consciente y premeditado, todo rastro de sublimidad. Según sostiene White, durante todo el transcurso del siglo XIX, y con la firme intención de regular, domesticar y profesionalizar la práctica y la imaginación del historiador, se habría producido el ocultamiento gradual y progresivo de los aspectos sublimes del pasado; siempre en favor de una estética de lo bello y agradable, que muestra a la historia como un proceso claro, comprensible y cargado de significado. En tal sentido, White afirma que los orígenes de la regulación y disciplinación de la imaginación

⁸⁰ En una primera aproximación, siguiendo a LaCapra, los eventos, o acontecimientos, “límites” o “extremos” podrían definirse como aquellos eventos frente a los que las capacidades y los alcances de la imaginación para concebirlos o anticiparlos son excedidos. Por ello, en algún sentido, se presentan como acontecimientos traumáticos o traumatizantes, incluso para aquellos que no los experimentaron directamente, *i.e.*: aquellos que no estuvieron allí (Cf., LaCapra, 2004, p. 132-3). Esta trascendencia, o directamente violación, de los límites ordinarios de la imaginación, dificultaría el tratamiento ficcional o artístico del evento, dando lugar a cierta sensación de insatisfacción o impotencia ante los intentos por representar lo ocurrido.

⁸¹ A diferencia de lo expresado en “El acontecimiento modernista”, donde suponía que el problema para representar lo sublime se reducía a cuestiones de técnicas o mecanismos estilísticos; considero que en este artículo, publicado diez años antes, White hace una lectura de lo sublime bastante más cercana al pensamiento de los modernos. Entre otras razones, porque no prescribe determinadas formas de representación o presentación de lo sublime, sino que invita a una reincorporación de la sublimidad, en general, al discurso y la imaginación del historiador para mostrarnos el absurdo discurrir de la historia de la humanidad.

histórica, y por ende del silenciamiento de lo sublime en el escrito histórico, deben buscarse en el propio pensamiento moderno; más precisamente, entiende que los inicios de este ocultamiento se remontan a las reflexiones de Burke sobre la Revolución Francesa.

También Lyotard toma como punto de partida a la Revolución Francesa, aunque desde una perspectiva diferente, centrandó su análisis en el “entusiasmo” que ese acontecimiento histórico habría despertado en sus espectadores. Según la lectura que hizo Kant en la época, la Revolución habría despertado, en quienes no estuvieron involucrados directamente en ella, una “simpatía rayana en el entusiasmo”. Conviene aclarar que el entusiasmo, en la teoría kantiana, es una forma de lo sublime, aunque un tanto degradada, pues consiste en una afección que exalta las fuerzas a partir de nuestras ideas. En este marco, Lyotard se pregunta cuáles son las implicancias de adscribir un sentimiento como el entusiasmo a un acontecimiento de ese tipo y en ese momento histórico. También indaga en torno a las razones por las que Kant habría optado por hablar del entusiasmo y no directamente de lo sublime. Por último, pone en cuestión la existencia de eventos de nuestro pasado reciente sobre los que pueda afirmarse algo similar a lo que los modernos sostuvieron en torno a la Revolución.

Más allá de los vaivenes revolucionarios, más allá de la reticencia de Burke y Kant para aceptar sin restricciones el proceso en su conjunto, ambos entrevieron algunos aspectos sublimes de ese acontecimiento histórico crucial para la época. Siempre desde la posición de espectador, y nunca como protagonista, Kant descubre en la Revolución un atisbo, una muestra, un signo histórico, de que en ocasión de su ocurrencia la humanidad toda se encamina en dirección del progreso hacia algo mejor. En la lectura que hace White, a partir de la teoría del progreso y del desarrollo comprensible y explicable del accionar humano, se fueron ocultando y silenciando sistemáticamente aquellos acontecimientos y aquellas voces que denunciaban los aspectos sublimes y absurdos de la historia. Desde el punto de vista de la interpretación histórica, suprimir lo sublime del pasado, domesticar la imaginación, y acallar las políticas visionarias y utópicas, fue algo imprescindible para llegar a obtener algún conocimiento del pasado y al mismo tiempo profesionalizar la disciplina. Coincido en líneas generales con la tesis de White, ya que si se pretende conocer, comprender o explicar alguna cosa, es conveniente desprenderse de todo aquello asociado a lo sublime, pues tal como fue concebido por los modernos nada aporta por el lado del conocimiento.

Sin embargo, hay un aspecto de lo sublime que ninguna política de la interpretación podrá ocultar en el discurso del historiador: el sentimiento experimentado por quienes fueron afectados por el acontecimiento. Es decir, las experiencias de lo sublime que ciertos procesos históricos han suscitado, y aún pueden provocar, en quienes reflexionan sobre ellos no pueden ocultarse ni silenciarse. En el discurso puede negarse que sean sublimes, incluso pueden mostrarse como bellas y comprensibles, pero en los propios sujetos que las experimentaron como tales nunca podrá acallarse el sentimiento propiamente dicho. En este sentido, expondré los elementos más sustanciales de la teoría de White, sobre todo aquellos que dan cuenta de cómo y por qué lo sublime fue desapareciendo progresivamente del escrito del historiador; pero a la vez intentaré mostrar algunas diferencias entre la concepción kantiana de lo sublime y la que sostiene White.

~ §31 ~

La supresión de lo sublime histórico como disciplinación de la historia en White.

El historiador, según entiende White en “The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation”, es básica y esencialmente un escritor de prosa que efectúa una tarea muy similar a la del novelista. Para dar a conocer su interpretación de lo ocurrido recurre a cierto estilo, de “carácter literario”, el cual se ve reflejado en el discurso o narrativa que utiliza para manifestar su versión del pasado. La narración es tanto el modo en que el historiador expresa su interpretación del pasado como el tipo de discurso en el que representa su comprensión de lo ocurrido. En este proceso juega un papel importante la imaginación, que “opera en el trabajo del historiador en el último tramo de su labor, cuando se torna necesario componer un discurso o narrativa en la que representar sus hallazgos, esto es, su propia noción de «lo que realmente sucedió» en el pasado” (White, 1987, pp. 67-8). No obstante, dado que supuestamente la historia, a diferencia que la ficción, debe representar acontecimientos reales, se requiere cierta disciplinación de la imaginación si se pretende tener algún conocimiento del pasado. Según White, los orígenes de la regulación de la imaginación histórica se remontan a fines del siglo XVIII; época en la cual la imaginación estaba relacionada con las cuestiones del gusto y la sensibilidad, ambas pertenecientes al ámbito de la estética. De modo que la disciplinación de lo histórico no sólo implicaría aspectos políticos, sino también estéticos.

White denuncia que cierta política de la interpretación histórica se ocupó de transformar la historia en una disciplina a partir de la regulación y profesionalización del trabajo del historiador; lo cual habría sido el resultado de una domesticación de su imaginación y de su estilo literario. Con esto, se habría regulado también la estética de la representación en la historia escrita, ya que la narración es el modo en que el historiador representa su interpretación de lo ocurrido. Si se proscriben ciertas formas de imaginar, no sólo se limitan las reglas de descripción, sino que también se determina lo que habrá de juzgarse un acontecimiento específicamente histórico. En tal contexto, la principal tesis de White es que este afán de profesionalización de la historia habría consistido “en subordinar la historia escrita a las categorías de lo «bello» y suprimir las de lo «sublime»” (*Ibidem*, p. 67). Se erigió, entonces, una nueva teoría estética, que subrayó y privilegió lo bello, al tiempo que excluyó lo sublime a la hora de enfrentar los problemas del gusto o la imaginación. White señala que el origen del ocultamiento progresivo de lo sublime tras una apariencia de belleza se encuentra ya en Burke, quien en las *Reflexiones sobre la Revolución Francesa* hace un gran esfuerzo por “exorcizar la noción de lo sublime de cualquier aprehensión del proceso histórico, para que pueda ser adecuadamente comprendida la «belleza» de su «propio» desarrollo, que para él estaba ejemplificada en la «constitución inglesa»” (*Ibidem*, p. 68).⁸²

White también trae a colación el pensamiento de Schiller, Hegel y Kant sobre lo sublime -en ese orden. En relación a Schiller, recuerda que éste consideraba un objeto sublime a la historia universal en su conjunto. White hace referencia a *Sobre lo sublime*, de 1794, breve opúsculo en el que Schiller contrasta el placer que provoca el orden y el bienestar con el “particularísimo placer” que provoca la libertad. A pesar de la anarquía y las contradicciones del mundo moral, para los hombres que comparten un

⁸² White hace referencia a los mismos pasajes mencionados en el Capítulo III de este escrito, en el que analicé el pensamiento de Burke sobre la Revolución [Cf. §21].

espíritu sublime siempre es preferible la libertad al bienestar y el orden servil; siempre se inclinarán por un sistema donde puedan expresarse como ciudadanos y corregentes de su propia vida. “Considerado desde este punto de vista”, decía Schiller, “la historia mundial me es un objeto sublime. El mundo, como objeto histórico, en el fondo no es otra cosa que el conflicto de las fuerzas de la naturaleza entre sí y con la libertad del hombre, y el resultado de esta lucha es lo que nos relata la historia” (Schiller, 1943, p. 35). Lo sublime debe sumarse a lo bello para que la educación estética del hombre sea una realización integral, y para ampliar la sensibilidad del hombre más allá del mundo sensible. Si nos falta la belleza, se produciría en nosotros una lucha constante entre nuestra determinación natural y nuestra determinación racional. Pero si nos falta lo sublime, según Schiller, “la belleza nos haría olvidar nuestra dignidad” (*Ibidem*, p. 43); perderíamos nuestra determinación y nos volveríamos esclavos de la naturaleza.

White sostiene que la relación establecida por Schiller entre la belleza y el ámbito de los sentidos se transformó en un tópico para la estética del siglo XIX, lo cual habría repercutido notablemente tanto sobre la interpretación de la historia como sobre las teorías políticas. Se produjo una supresión gradual de lo sublime por lo bello, algo que fue aceptado sin mayores objeciones por los marxistas tanto como por los liberales y los conservadores. Esto, según White, “tuvo como efecto restringir la especulación sobre cualquier orden ideal a alguna variante en la que la libertad se comprendía menos como un ejercicio individual de la voluntad que como una comunicación de «sentimientos» bellos” (White, 1987, p. 69). Sin embargo, esta no habría sido la intención del propio Schiller, sino la de quienes pretendían domesticar los estudios sobre la historia. Lo sublime histórico de Schiller pretendía mostrarnos “los cuadros patéticos de la humanidad luchando con el destino, de la fuga incontenible de la felicidad, de la injusticia triunfante y de la inocencia derrotada, que nos suministra en alto grado la historia” (Schiller, 1943, p. 41). No ocurrió lo mismo con Hegel, quien habría avizorado los peligros de una historia semejante, tanto desde el punto de vista del conocimiento como desde una perspectiva moral. En vez de revelar toda nuestra dignidad y otorgarnos la libertad, como suponía Schiller, esta peligrosa concepción de la historia podría llevarnos al pesimismo y la sumisión al destino.

Para Hegel, según la lectura que hace White, “debía trascenderse la sublimidad del espectáculo de la historia si es que se pretendía que ésta sirva como objeto de conocimiento y a la vez nos proteja del terror que provoca en tanto «panorama de pecado y sufrimiento»” (White, 1987, p. 70). Hegel subordinó lo sublime a lo bello, y esta degradación habría sido un legado del idealismo alemán para el marxismo, tanto como para las teorías conservadoras, ya que estableció límites insalvables para cualquier teoría política con pretensiones utópicas o visionarias. Tampoco el pensamiento kantiano sobre lo sublime supondría una modificación importante en esta tendencia. El aporte principal de lo sublime kantiano, según White, no va más allá de poner fuera del alcance de lo estético a este sentimiento, haciéndolo depender íntegramente de la razón. No obstante, advierte White, es claro que Kant no confiaba demasiado en que la reflexión sobre la historia nos diese a conocer algo que no pudiera ser mejor comprendido a partir del análisis de nuestra propia existencia presente, o sobre la experiencia de un único individuo activo socialmente. De esta manera, una estética de la belleza, de la “vida bella”, se abrió camino inexorablemente en el siglo XIX; contando con la aceptación tanto de la izquierda como de la derecha al momento de constituir a los estudios históricos en una “disciplina académica autónoma”.

Quienes intentaron regular y domesticar la historia para convertirla en un campo disciplinar, y disciplinado, consideraron mucho más atinente y “encantadora” una

estética de lo bello que una de lo sublime. Lo importante, según White, era impedir que la historia se transforme en un motivo de exaltación para ciertas políticas visionarias que pretendían subvertir el estado de cosas vigente. Esta teoría estética, aceptada tanto por los marxistas como por los conservadores y liberales, implicó una limitación en las especulaciones acerca de “cualquier orden social ideal”. Antes que dotarla de un verdadero significado, cubría toda la vida social bajo un manto de belleza. Los teóricos de lo sublime del siglo XVIII, entre ellos Burke, Kant y Schiller, habían anunciado que la libertad y la dignidad del hombre se consiguen percibiendo claramente el “absurdo” [*meaninglessness*] de la historia de la humanidad. La supresión de lo sublime histórico implicó también el ocultamiento de lo absurdo de la historia y nos impuso una imagen, o más bien una visión, de la sociedad como algo perfecto.⁸³ Mostrar a la historia como un escenario bello y comprensible impide que los seres humanos tomen conciencia de su situación e intenten modificarla, tanto para sí como para sus descendientes. La pretensión de dotar a la vida de un nuevo sentido, del que uno es plenamente responsable, depende de que se tome conciencia de la verdadera posición en que uno se encuentra, del rechazo de esa situación y de las medidas que uno adopte para modificarla. Ocultar lo sublime sería, para White, privarnos de la posibilidad de caer en la cuenta del absurdo de nuestra propia historia.

White sostiene que la filosofía de la historia marxista es tan antiutópica como su contrapartida burguesa, ya que comparten “la convicción de que la historia no es un espectáculo sublime sino un proceso comprensible cuyas varias partes, etapas, épocas e incluso eventos individuales son transparentes a una conciencia dotada de los medios para asignarle sentido de una u otra forma” (*Ibidem*, p. 73). Ambas corrientes ideológicas son ciegas al carácter sublime del proceso histórico y, por ende, ambas son indiferentes a las políticas visionarias que lo sublime habilita. La supresión de lo “sublime histórico” habría determinado una concepción de la historia como un proceso completamente comprensible y explicable, transparente y abierto en todos sus aspectos a la conciencia del historiador y al sentido que éste quiera otorgarle. Excluir lo “sublime histórico” no sólo sirvió para domesticar la historia, sino que también descartó la posibilidad de que la historia pueda ser tan absurda “en sí” como lo habían pensado los teóricos de lo sublime del siglo XVIII.⁸⁴ Una historiografía que se empeña en hacer comprensibles y explicables todos los acontecimientos del pasado nunca puede servir de base a una política utópica o visionaria. Más aún, según White esta deliberada supresión de lo sublime histórico sería en parte una de las causas por las que surgieron diversas políticas fascistas.

⁸³ En una entrevista recientemente publicada, ya citada en el capítulo anterior, White corrobora su concepción de principios de la década de 1980. En tal sentido afirma: “me parece que la historia, al volverse una disciplina, buscó mostrar que el desarrollo de la nación fue una cosa bella, algo de lo que estar orgullosos. Esto borraría toda la violencia, asegurando que cualquiera que haya sido destruido en un genocidio o un pogrom o una cruzada se merecía tal cosa” (White, 2009, p. 72). La historia debía encargarse de mostrar las cosas tal como suponía que debían ser, ocultando miradas como las de Walter Benjamín, que entienden nuestro pasado como una historia de “barbarismos” y destrucción.

⁸⁴ Creo que White hace referencia a lo expuesto por Kant en *Ideas para una Historia Universal en clave cosmopolita*, de 1784. En ese breve tratado, Kant se pregunta si es posible encontrar algún “hilo conductor” para dar cuenta de las acciones del hombre a lo largo de la historia. En apariencia, no existe un plan trazado previamente que pueda indicar el progreso o la evolución de la especie hacia un fin determinado. Todo parece estar tramado con una locura y una “vanidad infantiles”, o incluso con una maldad y una afán destructivo incomprensible. Por esto, “al filósofo no le queda otro recurso –puesto que no puede presuponer en los hombres y su actuación global ningún propósito racional propio– que intentar descubrir en este absurdo decurso de las cosas humanas una intención de la Naturaleza, a partir de la cual sea posible una historia de criaturas tales” (Kant, 1994, p. 5, en bastardilla en el original).

Las políticas fascistas podrían ser uno de los precios que debemos pagar por la domesticación de la conciencia histórica que supuestamente es su contrapartida. Es probable que la ideología y los programas fascistas hayan surgido ante una visión de la historia que no encuentra un sentido definido en ella, y por lo tanto le impone uno al no encontrarle otro. Esto vale tanto para las políticas nazis que desembocaron en la Solución Final, como para las políticas actuales del estado de Israel para con sus vecinos palestinos. Las cuales, por su parte, serían el resultado de una “formación reactiva”, o directamente de un rechazo, a una concepción de la historia judía que el pueblo judío considera carente de sentido, ya que tal concepción se deriva de las acciones, políticas y grupos que dieron lugar o permitieron justamente la “Solución Final” durante la Segunda Guerra Mundial. De hecho, sostiene White, “es totalmente comprensible como una respuesta moralmente responsable al absurdo de cierta historia, aquel espectáculo de «anarquía moral» que Schiller percibía en la «historia mundial» y especificaba como un «objeto sublime». La respuesta política israelí a este espectáculo es completamente congruente con la aspiración a la libertad y la dignidad humana que Schiller consideró una consecuencia necesaria de la reflexión sobre ello” (*Ibidem*, p. 80). La respuesta de los palestinos, a su vez, se encamina a repetir el mismo tipo de política que resultó efectiva en uno y otro caso, tratando de asignarle un determinado sentido a su propia historia, del cual carecía hasta ese momento.

White se pregunta, entonces, si necesariamente todo el conocimiento histórico está de alguna manera subordinado, o funciona como instrumento, de cierto programa o ideología política. En principio, la respuesta es afirmativa, ya que todo conocimiento producido por las ciencias humanas y sociales es susceptible a ser utilizado por alguna ideología antes que por otra. No obstante, cabe la posibilidad de imaginar cierta concepción de la historia que se resista a la ideología del “realismo burgués”, que se niegue a narrar y representar lo que ellos consideran su verdad. Esta respuesta al realismo burgués estaría marcada, según White, por una recuperación de lo sublime histórico que esta misma ideología reprimió en el proceso de disciplinación y domesticación de la propia historia. En este sentido, puede decirse que, para White, lo sublime histórico aparece como una “precondición necesaria”, que debe reinstalarse en el discurso de los historiadores, para posibilitar la creación de una historiografía crítica, “encargada de vengar al pueblo”; una historiografía que dé por tierra con la historiografía burguesa y su disciplinación. En suma, la recuperación de lo sublime histórico pondría en evidencia el papel represivo de la ideología burguesa y su función disciplinante de los estudios históricos, a la vez, quitaría el sentido y revelaría cierto absurdo inmanente a la historia, tal cual lo pensaron los teóricos modernos de lo sublime.

Al menos por ahora, realizaré sólo dos comentarios acerca de esta lectura de lo sublime histórico que hace White, sobre los que volveré luego, en las conclusiones del capítulo. En primer lugar, si bien no discuto su tesis acerca de la existencia de una política de la interpretación que preconizó una estética de lo bello para representar el pasado y hacerlo más cognoscible y comprensible; no acuerdo con White en considerar que el origen del ocultamiento de lo sublime se encuentre en las propias teorías de Burke y Kant. Si tal política tiene sus inicios en el pensamiento moderno, no creo que haya nacido de la pluma de estos pensadores. Con sus objeciones a la Revolución Francesa, ni Burke ni Kant pretendían esconder o suprimir lo sublime de la historia humana, y mucho menos el absurdo inherente al accionar del hombre. Es claro que ambos percibieron lo que significaba la Revolución, el nuevo escenario que inauguraba, y los efectos sobre quienes observaban los acontecimientos desde otros

contextos. Kant entrevió en la Revolución un “signo histórico” del progreso moral del hombre, una señal de que se encontraba en constante progreso hacia lo mejor.

No obstante, su aceptación estuvo sujeta a ciertas restricciones, pues siempre tuvo presente las masacres y los crímenes que implicaba, y “las miserias y horrores” que acumulaba, tantas que probablemente jamás la humanidad se animaría a repetir una experiencia tan costosa para la especie. No suprimieron lo sublime, sino que intentaron tomar distancia de aquellos aspectos de su propio contexto histórico que de ninguna manera podía corresponderse con su propia concepción de la sublimidad. Me refiero particularmente a las facetas negativas que podrían contrarrestar o eclipsar los alcances éticos de lo sublime; aunque retomaré esto en el apartado siguiente, cuando aborde la concepción de Lyotard sobre lo sublime histórico, la cual precisamente gira en torno al “entusiasmo” que despertó la Revolución en sus contemporáneos. Por otra parte, la historia de la humanidad en tanto objeto sublime, en su conjunto y como proceso, tal como lo entiende White, es sólo una idea en el sistema kantiano, y nunca un “objeto” capaz de presentarse como causa o motivo de una experiencia que suscite sentimientos de conmoción y éxtasis.

El segundo comentario tiene que ver justamente con esta diferencia entre la concepción kantiana -y moderna en general-, y la teoría de White. Cabe preguntarse hasta dónde puede llegar la domesticación y el ocultamiento de lo sublime del proceso histórico bajo cierta política de la interpretación. Una política antiutópica, en conjunción con una estética de lo bello y comprensible, pueden regular y domesticar la imaginación del historiador para que éste haga desaparecer a lo sublime de sus interpretaciones del pasado; esto es, para que borre a lo sublime de su narrativa, de su escrito, y por ende de su versión del pasado. De esta manera, el proceso histórico en su conjunto puede representarse como un espectáculo comprensible, bello y explicable. Sin embargo, no creo que ocurra lo mismo con aquellos acontecimientos puntuales y específicos que han sido experimentados, juzgados y sentidos como sublimes en el pasado. Es decir, en la narrativa del historiador pueden aparecer como bellos, pero eso nunca podrá modificar las experiencias y los sentimientos que provocaron en los propios sujetos afectados. Si bien esto no contradice la concepción de White, creo que aporta otra lectura del problema.

En el arte, según la posición que definiendo en el capítulo anterior, decir y repetir que algo es sublime no determina que sea experimentado como tal. En la historia, en un sentido similar, aunque expresado a la inversa, podría suponerse que al eliminar a lo sublime de la narración histórica no necesariamente se consiga que no sea experimentado como tal. Creer tal cosa sería suponer que de lo sublime del pasado se obtienen representaciones sublimes del pasado; o, como en el caso de lo denunciado por White, que de la negación de lo sublime en la representación podría resultar la desaparición de lo sublime en sí mismo. Es decir, aquello que ha sido juzgado o experimentado como sublime no creo que pueda ser suprimido ni degradado, en los propios sujetos, por ninguna premeditada política de la interpretación oculta tras las representaciones. Para expresarlo con un ejemplo, podría suceder que la academia en su conjunto decida presentar a la Francia de fines del siglo XVIII como un espectáculo transparente, comprensible y simplemente bello, resulta descabellado, pero podría darse tal situación. Más allá de esto, y más allá incluso de que desde allí y hasta nuestros días se niegue cualquier viso de sublimidad en la historia humana, aún nos queda el testimonio de Burke y Kant, con sus propias experiencias, con sus temores, y su conmoción, que descubren algo sublime en ese pasado. Sin embargo, las políticas o las ideologías que se lo propongan, pueden regular estéticamente las representaciones

de eso que ha sido experimentado como sublime para representarlo simplemente como algo bello, estoy de acuerdo con White en ello. Esto no eliminaría de raíz a lo sublime en sí mismo, pero sí lo ocultaría al público y al propio historiador.

~ §32 ~

El entusiasmo histórico-político como signo histórico de progreso.

Lyotard cifra su análisis de lo sublime histórico en términos de la noción kantiana de "entusiasmo". Creo que la intención principal de Lyotard se relaciona con un intento por comparar el entusiasmo que la Revolución Francesa suscitó en su momento, y que fue interpretado por Kant como un signo histórico del progreso moral del hombre, con los sentimientos que generan en nosotros ciertos acontecimientos del siglo XX. Para Lyotard, la mayor trascendencia y significación de la formulación kantiana de lo sublime, "está en la desrealización del objeto de los sentimientos estéticos y por lo tanto en la ausencia de una facultad de conocer estética propiamente dicha. Lo mismo cabe afirmar, tal vez de manera aun más radical, del objeto historicopolítico que no tiene realidad como tal y que resulta inexistente una facultad de conocer política" (Lyotard, 1987, p. 53). Conviene recordar, tal como lo hace Lyotard, que en la teoría kantiana sólo los fenómenos, todos condicionados y condicionantes, tienen una realidad. La serie de fenómenos, la totalidad de ellos, que nunca está dada ni puede darse, es lo que constituye la historia de la humanidad. La serie no está dada, por ello "es el objeto de una idea". Por consiguiente, la totalidad de los fenómenos del pasado, en tanto producto de una idea, resulta impresentable –en el apartado anterior subrayé esto para distinguir el planteo de Kant del de White.

Según lo expresado por Kant en la primera *Crítica*: "la totalidad absoluta de todos los fenómenos es sólo una idea, pues como no podremos nunca bosquejar algo semejante en una imagen, queda como problema sin solución" (Kant, 2007, p. 405).⁸⁵ Un gran problema, sobre todo para el historiador preocupado por elaborar una historia de la humanidad en su conjunto, que puede resumirse en una sola pregunta: ¿cómo representar en el discurso historiográfico lo impresentable, lo "inexponible", lo absoluto, que implica una idea? La historia, según Kant, además de enfrentarse al problema de intentar re-presentar algo que resulta impresentable, por ser objeto de una idea, debe sortear otro inconveniente no menor. Las acciones humanas, en tanto manifestaciones fenoménicas de la voluntad de los sujetos, no parece que se desarrollen conforme a un plan predeterminado; más bien, aparecen como el producto de un comportamiento que no es ni completamente instintivo ni absolutamente racional. Visto retrospectivamente, dice Kant, "haciendo balance del conjunto se diría que todo ha sido urdido por una locura y una vanidad infantiles e incluso, con frecuencia, por una maldad y un afán destructivo asimismo pueriles" (Kant, 1994, p. 5).

La historia de la humanidad, en una primera aproximación, parece absurda, resulta un sinsentido; una suma de comportamientos aislados y egoístas, que tienden a la consecución de fines caprichosos e individualistas. Tal como el "ángel de la historia" de Benjamin, que vuelto hacia el pasado "no ve sino una sola y única catástrofe, que no

⁸⁵ En la misma página, si bien unas líneas más arriba, Kant definía: "Entiendo por idea un concepto necesario de la razón, al que no le puede ser dado ningún objeto congruente en los sentidos. <...> Son trascendentes y sobrepasan los límites de toda experiencia, en la cual, por tanto, nunca puede presentarse un objeto que sea adecuado a las ideas trascendentales" (Cf. *Ibidem*).

deja de amontonar ruinas sobre ruinas”,⁸⁶ al filósofo ilustrado no le queda otro recurso que descubrir en el “absurdo decurso de las cosas humanas” un acontecimiento significativo [*Begebenheit*] que se presente como signo histórico del progreso moral del hombre. Ese acontecimiento es, para Kant, la Revolución Francesa: “la revolución de un pueblo lleno de espíritu, que hemos visto realizarse en nuestros días, puede tener éxito o fracasar; puede acumular tantas miserias y horrores, que un hombre sensato <...> jamás se resolvería a repetir este experimento a ese precio; esa revolución, digo, encuentra en los espíritus de todos los espectadores [*Zuschauer*] (que no están comprometidos ellos mismos en este juego) una simpatía rayana en el entusiasmo [*Enthusiasm*]” (Kant, 2004, pp. 117-8). La causa de ese entusiasmo, que de ninguna manera puede aceptarse sin restricciones, no es otra que una disposición moral en el género humano.

¿En qué medida es sublime el entusiasmo?, ¿en qué sentido puede interpretarse como un signo histórico de progreso?, y finalmente, ¿cuál es su anclaje en el terreno moral? En referencia al entusiasmo, en la tercera *Crítica*, Kant dice lo siguiente: “La idea de lo bueno con afección, se llama entusiasmo. Ese estado de ánimo [*Gemütszustand*] parece ser sublime <...>. Ahora bien, toda afección es ciega <...>. Por consiguiente, de ningún modo puede merecer el beneplácito de la razón. Estéticamente, sin embargo, es sublime el entusiasmo, porque es una exaltación de las fuerzas por ideas, que imprime al espíritu alientos de efecto mucho más poderoso y duradero que el impulso por las representaciones de los sentidos” (Kant, 1993, p. 120). A diferencia de las pasiones, que remiten a la facultad de apetecer e impiden toda determinación de la voluntad, las afecciones, como el entusiasmo, remiten al sentimiento y sólo representan un obstáculo para la libertad, sin obstaculizarla por completo. El entusiasmo, el asombro, o la admiración, en cuanto afecciones, pueden ser sublimes; no así las pasiones, como el odio, el delirio o la sensiblería. En las antípodas del entusiasmo, como afección sublime, se encuentra la “exaltación” [*Schwärmerei*]; mientras en el primero la imaginación está desenfrenada, en la exaltación, que es una pasión crónicamente arraigada, la imaginación se pierde más allá de todos los límites de los sentidos.

El entusiasmo, según Kant, es una “contingencia pasajera, que a veces puede adueñarse del más sano entendimiento; la segunda [la exaltación], una enfermedad que lo arruina” (*Ibidem*, p. 123). En la exaltación la imaginación pierde toda sujeción a las reglas y se aventura más allá de todos sus límites, es un “afán insano” que nunca podrá asociarse a la sublimidad. El entusiasmo es una forma degradada y a la vez extrema de lo sublime, por eso no debe aceptarse de un modo irrestricto, sino sólo en la medida en que el verdadero entusiasmo siempre se refiere a lo ideal y a lo “puramente moral”. La causa moral del entusiasmo de los espectadores frente a la Revolución Francesa, según Kant, es doble: por un lado, la del derecho que tiene todo pueblo de darse a sí mismo la constitución civil que le parezca más buena y adecuada; por otro, la del objetivo, que al mismo tiempo es un deber, de que su constitución sea jurídica y moralmente buena en sí [*moralisch-gut sei*] en tanto tienda a evitar todo tipo de guerra ofensiva, algo que sólo puede alcanzarse en una constitución republicana. De esta manera, al menos de un modo negativo, ya que se limita a restringir las posibilidades de que se produzcan guerras, este tipo de constitución indicaría un progreso del hombre hacia lo mejor.

⁸⁶ Cf., Löwy, M., *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*, Bs. As., FCE, 2005, p. 101.

Un asomo de la consecución de ese objetivo es lo que advierten los espectadores en la Revolución, y es lo que le permite pronosticar a Kant que la humanidad se halla en progreso hacia lo mejor; “porque un fenómeno como ese no se olvida más en la historia de la humanidad, pues ha revelado en la naturaleza humana una disposición y una capacidad de mejoramiento” (Kant, 2004, p. 121), imposible de avizorar en el accionar del hombre hasta ese momento. Esta *Begebenheit* -este acontecimiento significativo-, dice Lyotard, no es una prueba, sino un indicio, de que la humanidad es capaz de ser la causa y a la vez la autora de su propio progreso. La *Begebenheit* debe ser un acontecimiento que indique de un modo intemporal los efectos del libre accionar de la voluntad humana. El hecho en cuestión tiene que mostrarse como resultado de la causalidad de la libertad, y tiene que indicar un progreso hacia lo mejor, aunque no sea él mismo la causa del progreso. Ese acontecimiento debe presentarse como un signo histórico [*Geschichtszeichen*], como una tendencia de la especie humana en su totalidad, como una experiencia que indique, al mismo tiempo, que la voluntad humana es tanto la causa como la autora del progreso hacia lo mejor.

La *Begebenheit* no es un acontecimiento elevado, no muestra acciones relevantes, ni crímenes alevosos ejecutados por los hombres, ni la destrucción de los viejos regímenes políticos; nada de eso. Tal como advierte Lyotard, “las grandes mutaciones como la Revolución Francesa, no son en principio sublimes en sí mismas. Como objeto, son semejantes a eso espectáculos de la naturaleza (física) con motivo de los cuales el espectador experimenta lo sublime” (Lyotard, 1987, p. 74). No es la Revolución en sí misma, sino lo que provoca en los espectadores, que se delatan públicamente al tomar posición a favor de una de las partes en lucha, a pesar del peligro que esto representa. La simpatía y la parcialidad hacia uno de los bandos implicados revela una manera de pensar [*Denkungsart*] en los espectadores, una disposición en el género humano en su conjunto, un carácter moral de la especie, que no sólo presagia un progreso futuro, sino que lo entraña al mostrar que el hombre es capaz de alcanzarlo. Ese acontecimiento crucial, signo histórico del progreso del hombre hacia lo mejor, sólo puede ser recibido con entusiasmo por los espectadores, por los que se ubican en la “sala de la historia”. Los actores, los que forman parte de la escena, no pueden experimentar lo sublime del acontecimiento, porque están dominados por las pasiones, por los emociones, por el interés de conseguir el fin perseguido.

El entusiasmo de los espectadores, como signo de progreso humano, apela a un sentido comunitario -un *sensus communis* en términos kantianos-, reclama un consenso indirecto, una comunicabilidad de la sensación que no está determinada por ningún concepto. El “sentimiento sublime”, afirma Lyotard, se expande hacia todas las escenas nacionales, en las que aún reina el absolutismo, y se convierte en algo universal, al menos en potencia. No exige una proposición cognitiva bien fundada y validada, sino que se presenta como una “promesa” de universalidad; “apela a un «consenso» que no es más que un *sensus* indeterminado pero *sensus* de derecho; es una anticipación inmediata y singular de una república sentimental” (*Ibidem*, p. 78). La universalidad a la que aspiran tanto lo bello como lo sublime es sólo una idea de comunidad, para la cual nunca se consigue una presentación directa, sino sólo “presentaciones indirectas”. El *sensus communis*, en la estética, apela a la comunidad sin determinación, sin ningún concepto ni regla que subsuma en una presentación directa.

No obstante, aclara Lyotard, existen diferencias entre lo bello y lo sublime en su reclamo de asentimiento universal; el sentimiento sublime “no requiere una comunidad de sensibilidad o imaginación [como lo bello]; requiere una comunidad de razón práctica, de ética <...>. Esa es la razón por la cual la sensibilidad de lo sublime,

por estética que sea, puede servir de indicio de un progreso de la humanidad en la cultura ética, «hacia lo mejor»” (*Ibidem*, pp. 82-3). De esta manera, no algo bello, sino sólo algo sublime, y del tipo extremo, puede indicar que la humanidad se halla en constante progreso hacia un estado mejor. Lo sublime, esta vez como entusiasmo, no sólo es un signo histórico que atestigua los progresos de la especie a partir del libre accionar de su voluntad, sino que también da cuenta de un progreso cultural hacia la paz civil, “y tal vez internacional” -dice Lyotard-, que supone una Constitución Republicana.

El entusiasmo de los espectadores frente a la Revolución Francesa plantea lo que Lyotard denomina “paradoja afectiva” (“sentimental” en la traducción de *El Entusiasmo*); esto es, “la paradoja de experimentar pública y conjuntamente que algo «carente de forma» hace alusión a un más allá de la experiencia, ese sentimiento sublime constituye una «como si presentación» de la idea de sociedad civil y hasta cosmopolita, esto es, de la idea de moralidad, cuando en verdad empero dicha idea no puede ser presentada en la experiencia” (Lyotard, 1999, p. 195). Es decir, los espectadores, que sienten una “simpatía rayana en el entusiasmo” frente a la Revolución, se conmueven por el espectáculo, tanto que experimentan una afección asociada al sentimiento espiritual [*Geistesgefühl*] de lo sublime. Los avatares de la Revolución, ese cúmulo de “miserias y atrocidades” [*Elend und Greuelthaten*], no son el progreso en sí mismos, sino sólo un signo histórico del progreso moral del hombre. El sujeto se siente afectado por ese acontecimiento incomprensible y carente de forma, conmovido en lo más íntimo, en su esencia como ser eminentemente ético, y esto revela en el espíritu humano una capacidad para progresar moralmente hacia lo mejor.

El entusiasmo frente a la Revolución descubre “una disposición moral en el género humano”, una causa moral, que permite “pronosticar” que el hombre encontrará el buen camino hacia su objetivo pues se halla en constante progreso hacia lo mejor. De esta manera, el entusiasmo compartido por todos los espectadores de la Revolución Francesa plantea nuevos problemas en la representación del objeto historicopolítico considerado sublime. En este caso en particular, y tal como lo entiende Lyotard, el entusiasmo constituye una suerte de presentación de la idea de una sociedad civil republicana y cosmopolita; “lo sublime es un signo. Ese signo sólo indica una causalidad libre, pero sin embargo tiene valor de prueba en la enunciación que afirma el progreso, puesto que es menester que la humanidad espectadora haya progresado ya en la cultura para poder dar ese signo, [esto es, por] «su manera de concebir» la revolución. Ese signo es el progreso en su estado presente” (*Ibidem*, p. 196). Y el pensamiento de Kant, al poder reflejar ese signo, no sólo es una explicación sino también un componente del signo. La *Begebenheit* de Kant era el entusiasmo, en tanto manifestación pública de un cambio en el modo de pensar de los espectadores frente a los acontecimientos de la Revolución Francesa.

En nuestros días, se pregunta Lyotard, ¿cuál sería ese acontecimiento significativo?, ¿qué nombre nos suscita hoy “sentimientos idénticos” a los que motivaba la Revolución?; y, en última instancia, “¿podemos «nosotros» aun hoy aplicar el concepto de signo de historia?” (*Ibidem*, p. 205). La *Begebenheit* de nuestro tiempo engendra una “nueva clase de lo sublime”, afirma Lyotard, más paradójica aún que el entusiasmo. Los acontecimientos cruciales del siglo XX acentúan, según Lyotard, el abismo insondable entre una idea y lo que la “presenta” para realizarla. Las ocasiones para algún *sensus communis* en nuestro contexto serían: Auschwitz –como metonimia del Holocausto-, Budapest (la Revolución Húngara de 1956), la primavera de Praga de 1968, o el mayo francés de 1968. Cada uno de estos abismos, y otros, dice Lyotard,

“deberá ser explorado con precisión en su diferencia. Lo cierto es que todos liberan el juicio; al mismo tiempo es menester juzgar sin criterios para sentir dichos abismos y para que el sentimiento se convierta a su vez en un signo de historia” (Lyotard, 1987, p. 125). Además del respeto y la admiración, Lyotard recuerda que Kant reconocía otras afecciones sublimes, como la aflicción y la pesadumbre [*der Kummer*].

Precisamente, ante los acontecimientos del siglo XX se impone la desesperación, la decepción y la pesadumbre al no poder presentar en la realidad algo que sea adecuado a la idea; *i.e.*: el sentimiento que surge al no poder franquear el abismo entre la finalidad implicada en la idea y su realización en la experiencia. A decir verdad, el interés de Lyotard se concentra en torno al problema de cómo dar cuenta de los sentimientos y las experiencias relacionadas con la masacre y la aniquilación acontecida en Auschwitz. Auschwitz representa un desafío tanto para la historia como para el historiador, ya que impone ciertos límites al conocimiento, y a lo que puede decirse sobre lo que allí ocurrió. Auschwitz restringe el conocimiento, según Lyotard, porque no sólo los sujetos fueron destruidos, sino también las pruebas y los indicios de su destrucción. No obstante, el silencio no alcanza a la memoria y los sentimientos, “el silencio que el crimen de Auschwitz impone al historiador es para el hombre común un signo. Los signos no son referentes a los cuales se asignen significaciones validables en el régimen cognitivo; indican que algo que debe poder expresarse no puede serlo en los idiomas admitidos” (Lyotard, 1999, p. 75).

Es un signo para un destinatario que se ve afectado por el acontecimiento, al que no le encuentra un sentido claro y evidente; es un problema no resuelto, un enigma, un misterio, una paradoja. En cuanto signo, indica que algo no está formulado, que hay algo indeterminado. Los sentidos han quedado en suspenso, y aquello que podría poner fin al enigma ha sido destruido irremediablemente, ya no hay pruebas y la sombra del negacionismo acecha. No obstante, sostiene Lyotard, ese silencio es un signo de que la historia debe aventurarse más allá de lo que es representable según las normas cognitivas. Los alcances del conocimiento histórico encuentran allí sus límites, sin entrar en los terrenos de la insensatez. “La alternativa no es”, dice Lyotard, “o la significación establecida por la ciencia o el absurdo, incluso místico” (*Ibidem*, p. 76).⁸⁷ Auschwitz es una sinrazón y a la vez es “la más real de las realidades”. En *Heidegger y «los Judíos»* Lyotard retoma puntualmente la problemática de la *Begebenheit* contemporánea, planteada anteriormente en *El Entusiasmo* y en *La Diferencia*. Frente a los acontecimientos abismales del pasado reciente, frente a Auschwitz -como metonimia-: ¿qué ocurre con lo sublime?, ¿qué sentimientos o afecciones suscita? Después de Auschwitz, dice Lyotard, “lo único que sé hacer es contar que ya no sé relatar esa historia” (Lyotard, 1995, p. 52); se trata de un “testimonio negativo”, por el cual lo que se testimonia es la propia imposibilidad de testimoniar.

No es posible una representación acabada, directa, satisfactoria, del crimen de Auschwitz, tal pretensión condena lo representado al olvido. Para Lyotard, “no puede ser representado sin ser malogrado, vuelto a olvidar, puesto que desafía las imágenes y las palabras. Representar «Auschwitz» en imágenes, en palabras, es una manera de

⁸⁷ Con esta sentencia Lyotard remite al pensamiento expresado por White en el artículo analizado en el apartado anterior [Cf. “The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation”, en *Critical Inquiry* 9, N° 1, 1982]. No obstante, existe una referencia anterior a este mismo escrito de White en *La Diferencia*, a saber: en el §35 de tal obra, en el cual Lyotard examina algunas de las significaciones que puede tener el silencio de las víctimas, afirma que la autoridad del historiador estaría “desublimada” en caso de que el testigo carezca de autoridad al testimoniar, o en el caso de que desaparezcan las víctimas que aporten su testimonio.

hacer olvidar eso" (*Ibidem*, p. 36). Lo que puede olvidarse es aquello que se ha inscripto en la memoria, porque es lo único que se puede borrar. En vez, aquello que no alcanza a ser formado, moldeado, enlazado, por la experiencia, aquello que escapa a los límites y las limitaciones de la sensibilidad, eso no se puede olvidar, no es pasible de olvido. Eso sigue presente, como una afección imposible de calificar, aún en la ausencia, aún sin poder ser nombrado, calificado, o comprendido satisfactoriamente. Pero, ¿qué es lo que provoca la afección?, ¿qué es lo que no puede relatarse? Lo intestimoniable de Auschwitz, tanto para el arte como para la escritura, es la aniquilación, la masacre de "lo Otro"; i.e.: de los judíos. En palabras de Lyotard, "los judíos asesinados en masa están, ausentes, aún más presentes que si estuvieran presentes" (*Ibidem*, p. 47). Están ausentes en los relatos y las imágenes, pero presentes en la afección y el sentimiento; sobre todo en la certeza de que algo falta, de que algo aún no ha sido dicho, ni puede serlo, "después-de-Auschwitz".

La afección, frente a la Revolución Francesa, tenía nombre: el "entusiasmo" de los espectadores ubicados en la sala de la historia. La afección, frente a Auschwitz, no tiene nombre: es incalificable, intestimoniable, indecible. El abismo, entonces, es insalvable. No hay modo ni manera de expresar los sentimientos que la *Begebenheit* contemporánea provoca en sus espectadores. Auschwitz es un signo histórico que se resiste a mostrar su significado, que se niega a ser expuesto o representado en algo sensible; por esto, vuelca nuestro pensamiento una y otra vez hacia la estética. Nos preguntamos, dice Lyotard, "¿por qué una estética? ¿Inclinación particular por las artes, por la música?" (*Ibidem*, p. 51). Nada de eso, lo que sucede, según Lyotard, es que los problemas para dar cuenta de lo ocurrido en Auschwitz reeditan el desastre -la incapacidad, la inadecuación- de la imaginación para presentar lo sublime en alguna forma sensible. Una estética del "después-de-Auschwitz" es una "estética del shock", del choque, de la conmoción espiritual, de lo insensible, de la "anestesia", sugiere Lyotard. En rigor, en vez de permitirnos hablar de una "estética" nos obliga a formular una suerte de "anestésica". De ahí su parentesco con lo sublime, concluye Lyotard, porque no puede hacerse sentir por "áisthesis", sino sólo por "pathos"; de lo cual resulta "una sensibilidad insensible, una anestesia entonces, pero que deja el alma a la merced de una afección más «antigua» que lo dado de la naturaleza, y que ninguna imitación igualará por forma y figura" (*Ibidem*).

Lyotard no llega a decir que Auschwitz es un acontecimiento que pueda juzgarse como sublime, sino que los problemas para dar a conocer, comunicar o representar lo ocurrido en Auschwitz son el mismo tipo de cuestiones que desde la modernidad se plantean en relación a lo sublime. Es imposible escapar a "la necesidad de representar", en imágenes o palabras, lo acontecido al pueblo judío. No obstante, tal como ocurre en el caso de lo sublime, en la mayoría de los casos, la representación termina por malograr, deslucir, atentar o directamente falsear aquello a lo que intenta "representar". En el caso de una estética de lo sublime para este tipo de acontecimientos cruciales -la *Begebenheit* contemporánea-, la posición de Lyotard es prescriptiva, negando toda presentación, y clausurando la representación. En este sentido afirma: "Es importante, muy importante, tener presente que nadie, por la escritura, por la pintura, ni por nada, podría pretenderse testigo y relator verídico, «par», de la afección sublime, sin convertirse en culpable, por esta sola pretensión, de falsificación y de impostura. Lo sublime no se hace, no se «proyecta», sobreviene" (*Ibidem*, p. 52). No habrá forma o presentación sensible, ni abstracta ni figurativa, ni plástica ni discursiva, que alcance a mostrar, decir, o exponer lo sublime. Cuanto mucho, "lo que el arte puede hacer es presentarse como testigo, no de lo sublime, sino de esta aporía y de su dolor. No dice lo indecible, dice que no puede decir" (*Ibidem*).

Según Lyotard, lo que nos queda por hacer, tanto en el caso de lo sublime como en el de Auschwitz, es seguir dando testimonio de la imposibilidad de testimoniar. No hay dudas de que Lyotard tiene claro que hay que establecer una prohibición, o al menos algunas restricciones, en torno a la representación de estos acontecimientos abismales –según su propia terminología. Sin embargo, no creo que deje establecidas con la misma claridad las razones por las que son necesarias esas restricciones. Por qué estos acontecimientos son, en muchos de sus aspectos, indecibles, impresentables e intestimoniabiles; qué es lo que los hace refractarios a la presentación sensible y directa; cuáles son las causas de su resistencia a las imágenes y las palabras; son cuestiones que a mi juicio no se encuentran abordadas con suficiente profundidad en el planteo de Lyotard. El “modo de pensar” que revela el entusiasmo de los espectadores frente a la Revolución Francesa motiva la reflexión de Lyotard sobre la posibilidad de que algo similar ocurra en nuestro tiempo.

La Revolución, de un “pueblo pletórico de espíritu”, suscita una afección sublime en aquellos que la siguen, en la sala de la historia, porque constituye una suerte de presentación de una sociedad cosmopolita, civil y republicana. En aquellos que producen la revolución, en la experiencia misma de la revolución, y en quienes la presencian, subyace la idea de un progreso moral del género humano. En ese signo histórico, la idea de moralidad es anunciada, aludida, aunque jamás pueda ser expuesta directamente. Por lo anterior, la sublimidad de la Revolución no reside en la propia Revolución; de hecho, acumuló tantas miserias y atrocidades que le hizo pensar a Kant que el hombre jamás se atrevería a repetir un experimento semejante. Podría decirse que Kant fue bastante osado al adscribir un sentimiento sublime como el entusiasmo a los espectadores de la Revolución Francesa desde un escenario donde reinaba el despotismo. Por otra parte, dadas las miserias y atrocidades implicadas en la Revolución, Kant se cuidaba mucho de aclarar que el entusiasmo, en tanto desviación o deformación de lo sublime, no se podía asumir “sin paliativos”; *i.e.*: irrestrictamente. Es decir, si era ya discutible aplicado a la Revolución, ¿cuánto más discutible sería en relación a los campos de concentración y exterminio del siglo XX?

Creo que uno de los elementos del entusiasmo que Lyotard no tiene en cuenta es que el estremecimiento, el horror, el espanto, la angustia, frente a un acontecimiento cualquiera, si no pueden superarse por principios morales, no son sublimes, no son más que eso. Considero que la principal omisión de Lyotard consiste en olvidarse que los motivos por los que Kant acepta la Revolución se encuentran estrechamente vinculados con aquellos que lo obligan también a rechazar algunos de sus aspectos. Lyotard reconoce que la causa principal por la cual Kant adscribe cierta sublimidad a la Revolución tiene que ver con su estatus de “signo histórico” del progreso moral del hombre; sin embargo, creo que omite un análisis sobre las razones por las cuales Kant se rehúsa a aceptarla en todas sus facetas, y por las que habla de un “entusiasmo”, y no de algo propiamente sublime. Kant se suma al entusiasmo de los que presencian la revolución por cuestiones morales, pero también su rechazo y su reticencia a una sublimidad plena se debe a objeciones morales, relacionadas con las atrocidades, las miserias y los vaivenes mismos del proceso revolucionario. Puede admitirse una afección, una desviación del sentimiento, pero nunca podría conformar una experiencia de lo sublime propiamente dicha. No puede, ni debe aceptarse, que la conmoción, la elevación, y la superación moral implicadas en el sentimiento de lo sublime surjan frente a un espectáculo en el que está comprometido el destino de una parte de la propia humanidad.

Por consiguiente, entiendo que la pregunta clave es: ¿son *Begebenheit* análogas las que refieren Kant y Lyotard? Esto es, ¿se trata del mismo tipo de acontecimientos abismales?, ¿son signos históricos asimilables?, ¿hay en los “abismos” del siglo XX algo que indique el progreso moral del hombre hacia lo mejor? En todos los casos, y al menos por el momento, mi respuesta es no. Frente a los acontecimientos límites del pasado reciente, frente a Auschwitz -tanto como frente a cualquiera de las catástrofes del siglo XX-, no creo que pueda descubrirse nada que suscite una afección sublime; nada que se presente como signo de una capacidad y una disposición del género humano para progresar moralmente. No hay indicios de que alguna causa moral sea el motivo del accionar humano en ninguno de esos casos. Las acciones de la libre voluntad han recaído sobre otras voluntades para someterlas, para subyugarlas; lo que puede enterearse no es un cambio en la “manera de pensar”, sino más bien una modificación en los métodos y los mecanismos de exterminio y aniquilación. En consecuencia, frente a Auschwitz, en Auschwitz, después de Auschwitz, nada sublime puede sentirse. Sólo horror, sin sublimidad. Tal vez debamos resignarnos a que la herencia de lo sublime moderno, para una estética de los acontecimientos extremos, sea bastante negativa y restrictiva: en primer lugar, no todo es presentable, puesto que existe, hay, resta, lo impresentable; y, en segundo lugar, no todo lo impresentable es algo sublime.

~ §33 ~

Lo sublime histórico: lo pasado, lo sentido, lo representado.

Lo sublime histórico, esto es, aquello que otros en el pasado han sentido o experimentado como sublime, o aquello que el propio historiador juzga como sublime del pasado, o la historia de la humanidad en su conjunto -como objeto susceptible de provocar una reflexión sublime-, plantea numerosos desafíos y no pocas restricciones al pensamiento contemporáneo. En principio, tal como acontece en el campo de la experimentación artística y las consideraciones sobre el arte, excede y escapa a toda presentación directa y ostensible. No obstante, tal como lo concibieron los modernos, entiendo que sigue invitando a conformar re-presentaciones, en este caso discursivas, que de alguna manera transmitan o comuniquen lo que la civilización ha juzgado como sublime de su pasado. No hay por qué temer por el modo abstracto e indirecto en que deben hacerse esas representaciones, podría decirse en sentido kantiano, ya que ese es el modo en que se da a conocer la sublimidad. Por consiguiente, no se presentaría desveladamente en el escrito histórico, sino que el discurso sería un vehículo, un intermediario, un mensajero. En tal caso, la tarea del historiador consistiría en tratar de transmitir, o comunicar, mediante su re-presentación, las experiencias sublimes que la humanidad atravesó frente a ciertos acontecimientos del pasado; y su máxima aspiración sería la de provocar un sentimiento similar en quienes reciben su mensaje. Ni el pasado mismo, ni su re-presentación, serían algo propiamente sublime; sino que, en ocasión de la presencia indirecta del acontecimiento en el discurso del historiador, los lectores -o el auditorio- podrían descubrir lo sublime en sí mismos.

Sin embargo, coincido con White en cuanto a que si la representación sólo es bella muy difícilmente pueda suscitar sentimientos sublimes, más allá de la sublimidad que haya despertado en su propio contexto histórico. Es decir, tanto si existe una política de ocultamiento en la representación como si el re-presentador es inhábil para transmitir los acontecimientos motivadores de esas experiencias, lo sublime histórico puede

diluirse muy fácilmente. De hecho, haciendo una afirmación similar a la que Danto hace sobre las exposiciones de arte, probablemente muy pocas veces podríamos decir que la lectura de un escrito histórico nos provoca sentimientos sublimes. Por esto, en consonancia con lo expresado en el capítulo anterior, sostengo que no basta con decir o escribir sobre lo sublime para suscitar lo sublime en otros. Pero también por esto el ocultamiento de lo sublime en la representación de ninguna manera determina una clausura de lo que otros han experimentado como tal. Insisto en estas restricciones: no necesariamente las investigaciones sobre lo sublime del pasado representan lo investigado de un modo sublime; ni la negación de lo sublime en la representación determina la desaparición de lo sublime en sí mismo. Es decir, profundizando en un aspecto que White no aborda explícitamente en su lectura, considero que lo sublime histórico, entendido como lo experimentado o sentido como tal por otros en el pasado, no puede ser suprimido ni degradado por ninguna premeditada política de la interpretación oculta tras las representaciones.

El escrito histórico puede eliminar completamente a lo sublime del discurso tanto como re-presentarlo y comunicarlo de un modo magistral; no obstante, en el sentido moderno del término, lo sublime siempre estará ausente del propio escrito. Entiendo que esto es así porque lo esencial y verdaderamente sublime sólo reside en las experiencias y en los sentimientos de los propios sujetos, que encuentran en ciertos acontecimientos de la historia un motivo para reflexionar sobre su propia condición humana, sobre su propio valor y dignidad moral. No por el acontecimiento, sino en ocasión del mismo. Tampoco por las características externas del mismo, como su magnitud y dimensiones, o sus rasgos evasivos e irrepresentables, puede garantizarse o confiarse en que provoquen sentimientos sublimes. Tal vez Lyotard tenga razón al denunciar que ciertos aspectos de los acontecimientos abismales del siglo XX son impresentables, indecibles, intestimoniabiles y absolutamente inimaginables, pero de cualquier manera, nada de eso garantiza que deban ser experimentados como sublimes. En su propio contexto histórico, Kant se animó -y se arriesgó-, a vincular cierta forma de lo sublime a la Revolución, porque en algunas de sus facetas, no en todas, entrevió un signo histórico que podría indicar el progreso moral del hombre. No creo que convenga, en el actual contexto, arriesgarnos a vincular lo sublime con ninguno de los genocidios, masacres o crímenes contra la humanidad que forman parte de nuestro pasado reciente. Hacer tal cosa podría significar, a mi juicio, que admitimos la posibilidad de que exista algo así como una posición de seguridad, un resquicio donde es factible autopreservarse, y desde el cual nos elevamos y trascendemos el horror hacia una sensación agradable y autocomplaciente.

Capítulo VI

Lo traumático y lo sublime, o el desconcierto moral frente a las experiencias límite.

~ §34 ~

*Lo sublime en los límites de lo experimentable:
una respuesta traumática a la identidad resquebrajada.*

En la última década se viene desarrollando una tendencia muy marcada y puntual a establecer una estrecha correlación entre lo sublime y ciertas experiencias límite del pasado reciente -también llamadas extremas, de ruptura, abismales, etc. En líneas generales, se consideran límites o extremas aquellas experiencias derivadas de la participación directa en -o de la proximidad con- ciertos acontecimientos de nuestro pasado, tales como los campos de concentración, las cámaras de gas, las fosas comunes, los exterminios masivos, o el terrorismo de estado, entre otros. Para buena parte de la comunidad afectada, sería imposible asumir o admitir este tipo de experiencias dentro del marco de las experiencias normales u ordinarias. Como consecuencia de esto, los sujetos directa o indirectamente implicados en ellas, habrían sufrido efectos traumáticos o traumatizantes sobre sus identidades, tanto individuales como colectivas. En el presente capítulo, en particular, emprenderé un análisis del pensamiento de LaCapra y Ankersmit, quienes en este contexto instituyen una relación *vis à vis* entre lo sublime y el trauma ocasionado por este tipo de experiencias. Si bien ambos autores consideran que el trauma y lo sublime son dos caras de una misma moneda -tanto que se desdibujan los límites entre sus significaciones específicas-, pueden establecerse diferencias sustanciales en su abordaje de la relación entre uno y otro.

Entre los efectos desestabilizadores que este tipo de experiencias tendrían sobre la conformación de las identidades debe contemplarse la posibilidad, según sostiene LaCapra, de que ciertos aspectos traumáticos del acontecimiento sean transvalorados o trasfigurados en una forma de lo sublime. Algunas de las acciones y las prácticas de los nazis durante la Solución Final, al menos aquellas estrechamente vinculadas con las transgresiones más extremas y radicales, como la ejecución de asesinatos masivos o la contemplación de una montaña de cadáveres que se incrementa geoméricamente, habrían requerido una capacidad única para soportarlos y trascenderlos sin derrumbarse ni perder la "integridad" moral. Mantener la integridad frente a estas experiencias implicaría, entre otras cosas, una cuestión cuasi-sacrificial y una habilidad para transformar lo traumático del espectáculo en una forma negativa de lo sublime. Para LaCapra, un aspecto importante de lo sublime, ya desde sus primeras formulaciones, es su tendencia a acentuar la negatividad, de ahí su relación con el júbilo y la exaltación en circunstancias de peligro extremo o riesgo de muerte. Asimismo, lo sublime provocaría un deseo irrefrenable de trascender las condiciones habituales hacia una posición que consolide la propia identidad individual y colectiva ante tales situaciones, lo cual podría suponer incluso la transgresión de ciertos límites, como las normas morales ordinarias.

Desde otra perspectiva, Ankersmit también establece una conexión entre las experiencias de ruptura -según su propia terminología-, lo traumático, lo sublime, y los procesos de formación identitaria. Según entiende Ankersmit, sólo algunos de los acontecimientos más importantes del pasado de nuestra civilización occidental entrañarían una profunda y decisiva ruptura con la identidad establecida, y al mismo tiempo nos obligarían a abandonar o desechar la identidad anterior, y a conformar una nueva a partir de lo descartado. Sólo ese tipo de procesos, entre los que Ankersmit incluye al Renacimiento, la Revolución Francesa, y la Guerra Civil Norteamericana,

merecen ser calificados como “experiencias históricas sublimes”. Entre otras razones, estas experiencias históricas son sublimes porque provocan un paradójico sentimiento de pérdida y recuperación al mismo tiempo, una interacción entre el dolor y el placer – tal como lo describieron Burke y Kant-; el dolor causado por la pérdida de una parte importante de nuestra identidad –y de nuestro pasado-, y el placer ante la reestructuración y la conformación de una nueva a partir de lo rechazado.

Otro aspecto que las convierte en sublimes, según Ankersmit, es que sólo este tipo de experiencias nos libra de la prisión a la que el lenguaje nos tiene confinados, ya que nos colocan frente a frente con la realidad misma al exceder las capacidades de nuestro aparato cognitivo, el cual funcionaría como una barrera o escudo protector contra el contacto directo con el mundo. Por otra parte, las experiencias sublimes tendrían efectos similares a los que provocan las experiencias traumáticas, ya que ambas provocarían una disociación en el seno de nuestra identidad. Es decir, al exceder nuestras capacidades para comprenderlas y otorgarles sentido, son disociadas o separadas del contexto normal en el que experimentamos el mundo; esto nos volvería concientes de cómo experimentamos la realidad, de nuestros mecanismos para darle sentido, y al mismo tiempo de sus falencias y limitaciones.

En torno a la reapropiación que realizan estos autores, intentaré mostrar que en varios sentidos anulan, ignoran o incluso invierten el valor moral de lo sublime moderno, sobre todo al colocarlo en una correspondencia parte a parte con el trauma que provocan ciertos acontecimientos. Entiendo que esto se debe principalmente a que los autores contemporáneos eliminan como requisito para lo sublime la distancia ético-estética que los modernos exigían. Ya nada se interpone entre el objeto que provoca lo sublime y el sujeto que lo siente. La situación traumática, tanto en la lectura de LaCapra como en la de Ankersmit, coloca al sujeto, o a un grupo de ellos, o a una comunidad, o incluso a toda una civilización, dentro del escenario mismo en el que ocurren las cosas. En consecuencia, el sujeto que experimenta lo sublime histórico está comprometido en lo que sucede, pone en juego aquello que Kant denominaba su “autoconservación racional”.

En vez de la separación física, la mediación de la representación –discursiva en este contexto-, y la superación por principios morales, ahora se exige la participación, directa o indirecta, del sujeto en el acontecimiento como para que llegue a ser experimentado como sublime. Sólo bajo la condición de haber estado sumergido en el terror, de haber atravesado completamente la situación dolorosa, y de haber sobrevivido a ella, se alcanza la sublimidad descrita por estos autores. Por esto creo que, tal como la presentan, no es más que una sublimidad traumática, llena de profundas heridas e imborrables cicatrices, que determinan respuestas radicales, excesivas y transgresoras; las cuales, por su parte, lejos de suponer una elevación o superación moral, implican una negativa y perversa violación de los límites normativos habituales. En consecuencia, sostendré que lo sublime contemporáneo se transforma en una suerte de contra-concepto de lo sublime moderno; ya que, por un lado, desatiende la dimensión y los alcances éticos que tenía y, por otro, invierte o subvierte la elevación y superación que suponía en la modernidad.

~ §35 ~

LaCapra y la transvaloración de lo traumático en una forma negativa de sublimidad.

Lo sublime histórico, en el planteo de LaCapra, se relaciona con ciertos efectos o síntomas que acosan a los individuos, o a comunidades enteras, luego de haber atravesado experiencias que de alguna manera se presentan como potencialmente traumáticas o traumatizantes. Este tipo de experiencias, propias de nuestro pasado reciente, pueden afectar aún a quienes no las han vivido directamente; sus secuelas traumáticas pueden alcanzar tanto a los sobrevivientes como a los espectadores o a los descendientes de las víctimas, o incluso a quienes intentan dar cuenta de lo ocurrido, como en el caso de los historiadores, los entrevistadores, los documentalistas, o los cineastas, entre otros. A LaCapra le interesan los efectos o las transformaciones que se producen en las identidades individuales o colectivas de quienes, de un modo u otro, han sido traumatizados por estas experiencias. LaCapra inscribe su análisis en el "giro hacia la experiencia", una tendencia que según su propia lectura se viene acentuando tanto en los estudios críticos como en la historiografía de nuestros días. En ese contexto, intenta diferenciar su noción de experiencia de las dos principales concepciones en disputa. Por un lado, LaCapra se ubicaría más allá de posiciones neopositivistas que afirman un acceso directo, cristalino y objetivo a los procesos experienciales, que reducen experiencia a experimento, y que niegan la implicación del observador en la observación.

Por otra parte, estaría "más acá" de lo que denomina constructivismo, subjetivismo, o formalismo radical (la figura aludida siempre es la misma: Hayden White), en el que la experiencia no es más que una construcción discursiva y toda pretensión de objetividad es abandonada y reemplazada por una excesiva atención en los procesos performativos y de ficcionalización. En síntesis, LaCapra defiende cierto nivel de objetividad, pero no de objetivación u objetificación, y adhiere a determinados procesos performativos relacionados con la experiencia y la identidad, la mayoría de ellos postulados por el psicoanálisis, como la implicación transferencial, la elaboración, el duelo, el juego, etc. En particular, LaCapra centra su análisis en dos aspectos de la interacción entre experiencia e identidad: por un lado, en los procesos experienciales que interactúan con los procesos de formación identitaria, las posiciones de sujeto que determinan estas identidades, y los mecanismos performativos que participan en tal formación; y, por otro, en las experiencias límite, o extremas -en ocasiones también las califica de perturbadoras, excepcionales o fuera-de-contexto-, que de algún modo resultan traumáticas o traumatizantes para el individuo o la comunidad al punto de fundamentar nuevas identidades o deconstruir las ya establecidas.

Estas dos cuestiones, de un modo paradójico según LaCapra, afectan notablemente la dimensión experiencial sin que dependan directamente de, o se puedan reducir a, una experiencia "real" de un acontecimiento pasado. Las identidades, tanto individuales como colectivas, se encuentran en permanente relación y articulación con otros, individuos, grupos o miembros de ellos, que confrontan, reconstruyen, reconocen, convalidan, o invalidan estas identidades. Por esto, entre los grupos conformados, para LaCapra resulta importante distinguir aquellos que realmente subsisten en calidad de -lo que denomina- "grupos existenciales"; es decir, que no son meras agrupaciones por características objetivas (*v.g.*: por la estatura, el peso, etc.), sino que comparten cierta experiencia común que sustenta y delimita su identidad propia. En la conformación de su identidad, cada "grupo existencial" remite a una misma experiencia "fundante", prueba de realidad del grupo, la cual se ubica en

el pasado compartido, aunque no siempre se vive como algo del pasado (esto permitiría distinguir los grupos que han elaborado sus conflictos de aquellos que aún no lo han logrado).

Conviene aclarar que LaCapra establece una distinción entre la experiencia traumática, entendida como aquella que puede prefigurar nuevas identidades, y el acontecimiento traumático –o serie de ellos– propiamente dicho. El acontecimiento histórico traumático es puntual y datable, y se encuentra situado en el pasado; asimismo, no todo acontecimiento traumático necesariamente tiene que ser experimentado como tal por quienes lo han vivido, puede ser que alguien lo atravesase sin sufrir el trauma que en otros acarrea. En vez, la experiencia traumática no es puntual, tiene un aspecto evasivo puesto que se relaciona con un pasado que no ha muerto, un pasado que invade el presente y puede bloquear posibilidades en el futuro. El traslado de la experiencia del pasado al presente y al futuro es efectuado por la memoria traumática, por la cual los acontecimientos son revividos o “reexperimentados” [*reexperienced*] como si no existiese distancia o diferencia alguna entre pasado y presente. En términos de LaCapra, “en la memoria traumática, el pasado no es historia pasada y superada. Sigue vivo y atormenta o posee al yo o a la comunidad (en el caso de los acontecimientos traumáticos compartidos); por esto debemos elaborarlo [*worked through*], para poder recordarlo con cierto grado de control consciente, y desde una perspectiva crítica que nos permita sobrevivir” (LaCapra, 2004, p. 56). Uno de los mayores desafíos para quienes han atravesado una experiencia traumática es el de elaborarlas de un modo tal que posibilite un accionar ética y políticamente responsable en el presente, y que al mismo tiempo les permita responder empáticamente a una herencia cargada y a un pasado que pervive en la memoria.

Aquellos que estuvieron involucrados en acontecimientos tales como el Holocausto, tienen que lidiar con cierta carga traumática que, entre otras cosas, trastorna y desdibuja la distancia temporal entre lo vivido en el pasado y el presente. Además, el trauma desarticula el yo y genera huecos en la existencia, con efectos tardíos difíciles de controlar o incluso imposibles de dominar plenamente. El trauma, afirma LaCapra, causa una disociación de los afectos y las representaciones, y conlleva serios problemas para comunicar o transmitir –poner en palabras–, la experiencia vivida. La clausura del discurso, la indecibilidad, la indistinción entre lo ocurrido entonces y el ahora, la disociación del yo, se expresan en un *acting-out* [*wiederholen*]⁸⁸ postraumático, “en el que el pasado nos acosa y nos posee, de modo que nos vemos entrampados en la repetición compulsiva de escenas traumáticas –escenas en las que el pasado regresa y el futuro queda bloqueado o fatalmente atrapado en una melancolía que se retroalimenta” (LaCapra, 2001, p. 21). En el *acting-out* el pasado se hace presente en el presente, y el sujeto se descubre viviendo otra vez la escena traumática en un ahora en el que la dualidad del tiempo es indistinguible.

⁸⁸ Cf. Freud, S., “Recordar, repetir, elaborar” [*Erinnern, Wiederholen, und Durcharbeiten*] (1914), en *Obras completas*, Tomo XII, traducción de Luis López Ballesteros, Bs. As., Amorrortu. En torno a la traducción, parece innecesario optar por “poner en acto” o “reactuar”, puesto que generalmente se acepta el término tal cual aparece en inglés. Además porque existe, y LaCapra lo utiliza, el término correspondiente a “reactuación” en inglés: *reenactment* (v.g.: LaCapra, 2004, p. 57). Cabe aclarar también que para el autor el *actino-out* no se agota en la reactuación, la re-experimentación, o la repetición melancólica y compulsiva, sino en una interacción de ellas (Cf., *Ibidem*, pp. 57-8; p. 144).

Esta experiencia aporética indica que el trauma no ha sido elaborado.⁸⁹ La elaboración [*working through -durcharbeitung* en Freud-], por su parte, supone cierto grado de articulación, ya que en la medida que el trauma se elabora se hace posible distinguir entre pasado y presente, reconociendo que aquello pertenece a un momento anterior en el tiempo y distinto del ahora. La elaboración está íntimamente ligada con la posibilidad de ser un agente ético y político, lo cual, en el caso de las víctimas de acontecimientos extremos, implica el arduo proceso de dejar de ser víctimas para alcanzar el estatus de sobreviviente. Desde un punto de vista ético, la elaboración no implica eludir, superar, armonizar u olvidar el pasado, sino que supone llegar a un acuerdo con los acontecimientos extremos y afrontar críticamente la tendencia a reactivar el pasado. Lo que dificulta la elaboración es algo que podría calificarse de “fidelidad al trauma” [*fidelity to trauma*], es decir, cierto sentimiento de que al elaborarlo abandonamos o traicionamos a quienes quedaron en el camino -las víctimas por ejemplo.

La traumatización, asociada a este tipo de acontecimientos, sería algo inevitable para todos aquellos involucrados, incluso indirectamente, y lo que merecería una explicación sería la no traumatización de alguien que estuvo allí. En tal sentido, tanto el *acting-out* como la elaboración, entendidos como mecanismos de respuesta al trauma ocasionado por estos casos límite, implicarían, entre otras cosas, un intento por transvalorar o transfigurar los efectos traumáticos y/o postraumáticos en una forma de lo sublime. Una marcada tendencia a esto podría rastrearse en los sobrevivientes, en sus descendientes, en ciertos grupos de perpetradores, en los espectadores, o incluso en la producción historiográfica en torno a estos acontecimientos.⁹⁰ En torno a esto, en su publicación más reciente, LaCapra sostiene: “La tendencia a transfigurar el trauma (incluyendo a veces la violencia) en lo sagrado o lo sublime es, pienso, muy predominante. Esto puede ocurrir de diferentes formas en los perpetradores, las víctimas, y los comentaristas. La idea de que el trauma es algo así como lo sublime negativo es muy poderosa y atractiva” (LaCapra, 2009, p. 67). Este autor es consciente de que estos tres grupos representan distintas posiciones frente a los acontecimientos, diferentes modos de experimentarlos y, por ende, también efectos o síntomas traumáticos o post-traumáticos distintos.

En el caso de los perpetradores, el paradigma de la transfiguración de lo traumático en una forma de lo sublime es, para LaCapra, la fascinación por el exceso y la transgresión extrema expresada por un grupo de oficiales del más alto rango de las SS durante la “Solución Final”. Una función de ciertas ideologías, dice LaCapra, “es la de transvalorar lo traumático en una figura de lo sublime, y la ideología y la práctica nazi lograron esta proeza en una forma aborreciblemente nociva y extremadamente destructiva” (LaCapra, 2001, p. 135-6). Personajes como Hitler, Himmler, Eichmann o Höss, no obstante sus diferencias, habrían compartido cierta predilección por lo “sublime negativo”. Esto implicaría, entre otras cosas, cierta tendencia a acentuar la negatividad -un rasgo muy propio de lo sublime según LaCapra-, en circunstancias

⁸⁹ La problemática relación entre estos mecanismos de respuesta al trauma se encuentra puntualmente presentada en la “Conclusion” de *Representing the Holocaust*.

⁹⁰ Existe cierto grado de relación transferencial, según LaCapra, con el objeto de estudio. En general, “la transferencia significa fundamentalmente implicación en los problemas que uno aborda, implicación que, en el enfoque que uno hace del discurso, entraña la repetición de fuerzas y movimientos activos en los problemas” [LaCapra, 2004, p. 156]. En el análisis del pasado, de los eventos traumáticos sobre todo, el investigador tiende a repetir los problemas que está estudiando. Esta suerte de “contagiosidad del trauma” es un elemento importante para reevaluar la cuestión de la participación del observador.

traumáticas extremas que involucran peligro o riesgo de muerte. Asimismo, la sublimidad negativa podría verse como una extática “secularización de lo sagrado” [*secularization of the sacred*], un deseo de “trascendencia radical” [*radical transcendence*] de las condiciones corrientes, que permitiría convertir lo traumático en una fuente de regocijo, júbilo o exaltación.

Las prácticas nazis implicaban una transgresión sin precedentes que debía permanecer oculta, o al menos disimulada, para la mayoría del propio pueblo alemán, pero también para la mayoría de los perpetradores, ya que se temía por la desmoralización de los ejecutores frente a la magnitud del exterminio. En consecuencia, según LaCapra, el “secreto” de la extrema transgresión cometida por esta elite, y la “gloria” del genocidio nazi, son el fruto de una paradójica combinación entre “la (1) habilidad para originar y contemplar una expansión de cadáveres que se incrementa geométricamente (lo que puede ser visto como una siniestra versión de lo sublime matemático kantiano) y (2) una decencia moral corriente o integridad [*ordinary moral decency or integrity (Anständigkeit)*] en otras esferas de la vida” (*Ibidem*). Este vínculo antinómico entre lo sublime y lo moralmente bello [*morally beautiful*] es compartido sólo por una elite de oficiales cercanos al Führer, y no por los alemanes “corrientes”, quienes podrían decidirse a salvar al menos a un “judío decente” o de primera categoría.

Desde otra perspectiva, lo “sublime Nazi” [*Nazi sublime*] también podría verse como una forma de lo “sublime inmanente”. Lo inmanente, en términos de LaCapra, es lo que se encuentra dentro del mundo, “de ahí que sea apto tanto para la experiencia como para la representación. No obstante, lo completa y absolutamente inmanente puede socavar la distancia crítica y la mediación necesaria para la experiencia o la representación y de esta manera puede ser, paradójicamente, afín a lo radicalmente trascendente o totalmente otro” (LaCapra, 2004, p. 19). Lo inmanente y lo trascendente, en relación a lo sublime, pueden verse como desplazamientos seculares de conceptos religiosos. Para este autor, lo sagrado y lo sublime implican un desplazamiento de uno hacia otro (uno en clave secular y otro en clave religiosa) o, al menos, pueden desempeñar un rol comparable en la distinción entre lo inmanente y lo trascendente. En líneas generales, lo sublime inmanente entraña una total redención, como una absoluta recuperación de la pérdida no esencial, incluso en relación al pasado traumático –como en el caso del Holocausto–; mientras que lo sublime trascendente niega la posibilidad de tal redención [*redemption*] o recuperación [*recovery*], y el o los sujetos traumatizados quedan atrapados en una repetición melancólica y compulsiva del pasado. Estas dos formas de lo sublime, según LaCapra, no son más que instancias de elaboración y *acting-out*: “elaboración construida como redención de significado en la vida y como un modo de trascender los problemas en pro de la salud mental y la identidad del yo; *acting-out* frecuentemente como melancolía, repetición compulsiva en la que cualquier noción de redención o recuperación total está fuera de cuestión y el problema reaparece en forma encubierta o distorsionada” (*Ibidem*, p. 144). En todo caso, si existiese alguna esperanza de recuperación, en este último enfoque, ésta estaría signada por una “radical negación” de cualquier esperanza de redención del pasado, o de encontrarle algún sentido en el presente.

LaCapra encuentra una de las manifestaciones más inestables y perturbadoras de lo sublime inmanente en el poder terminal de lo sublime Nazi, que se revela en las palabras y las acciones de ciertos perpetradores durante la *Shoah*. De hecho, dice LaCapra, “pienso que el *locus* primario de lo sublime durante el genocidio nazi se dio en estos grupos de perpetradores. Un muy discutido documento en el que esto se

encuentra activo es el discurso de Himmler en Posen en 1943, también uno descubre trazos de esto en la repetición interminable, a veces exaltada o aún carnales dimensiones de los asesinatos y torturas de los *Einsatzgruppen* y sus afiliados. Asimismo, esto se encuentra en ciertas formas de actividad en los campos y en las marchas forzadas hacia el fin de la guerra” (*Ibidem*, p. 146).⁹¹ Tal “sublimidad” implicaría una fascinación por el exceso, una transgresión hasta entonces desconocida, una serie de escenas traumáticas infinitamente repetidas y endurecidas, un código de silencio, y una cuestión cuasi-sacrificial que conlleva cierta regeneración o redención a través de la violencia y la purificación de sí mismo y la comunidad a partir de la eliminación de lo contaminante -aún de su repulsiva presencia-. La transvaloración o transfiguración del trauma en esta sublimidad inmanente y negativa conlleva, según LaCapra, ciertos efectos desestabilizadores para cualquier concepción normativa de ética o política.

Por otra parte, en las víctimas, los sobrevivientes y sus descendientes también se evidencia cierta propensión a transformar lo traumático en una ocasión para lo sublime. En torno a esto LaCapra sostiene que, paradójicamente, “uno también puede encontrar otra variante de lo sublime inmanente en las tardías reacciones de ciertos sobrevivientes o comentaristas quienes intentan proporcionar un enfoque redentivo, reverencial, y a veces incluso sacralizante [*sacralizing*] de la *Shoah* misma, para convertirla en un trauma fundante [*founding trauma*] que suministre una identidad afirmativa para sí y la comunidad” (*Ibidem*, p. 147). No obstante, lo sublime de los sobrevivientes no podría asimilarse, ni verse como un desprendimiento, de lo sublime Nazi. Según LaCapra, lo sublime de las víctimas se da a partir del intento por trocar el significado de la *Shoah* y hacer que de esta manera sirva a las víctimas o a sus descendientes -quienes alcanzan la sublimidad a través de una transfiguración del sufrimiento de otros-.

En este caso, se plantea la paradoja del evento traumático que desarticula y desorganiza la vida de un pueblo, pero que al mismo tiempo se transforma en el fundamento de su identidad. En consecuencia, “el Holocausto, la esclavitud o el *apartheid* -incluso el hecho de haber sufrido los efectos del bombardeo de Hiroshima y Nagasaki- pueden convertirse en un trauma fundacional” (LaCapra, 2001, p. 81). En

⁹¹ Transcribo, en este punto, un fragmento del discurso que Heinrich Himmler dio en Posen, en 1943, ante oficiales superiores de la SS, y que LaCapra cita para dar un ejemplo de la ideología a la que alude:

“<...> deseo hablarles aquí, con completa franqueza, de un asunto realmente serio. Por esta vez, entre nosotros, lo trataremos de manera abierta, pero nunca hablaremos de ello en público <...>.”

Me refiero aquí a la evacuación de los judíos, al exterminio del pueblo judío. Es una de las cosas que resulta fácil decir: ‘el pueblo judío es exterminado’; es lo que dice cada miembro del partido: ‘Está claro que el exterminio, la eliminación de los judíos, forma parte de nuestro programa, lo haremos’. Y luego, vienen todos, los 80 millones de ‘honorables’ alemanes, y cada uno tiene su judío decente. Desde luego, los demás son puercos, pero éste es un judío de primera categoría. Entre quienes hablan así, no hay ninguno que haya visto lo ocurrido, no hay uno solo que haya tenido que pasar por ello.

La mayoría de ustedes, señores, saben lo que es ver a 100 cadáveres juntos el uno con el otro, o a 500, o a 1000. Mantenernos firmes y -salvo los casos de debilidad humana- haber mantenido nuestra integridad, esto es lo que nos ha hecho fuertes. Ésta es una página gloriosa de nuestra historia que no se escribió y que jamás se escribirá <...>” (LaCapra, 2001, p. 137-8).

Este discurso es mencionado por LaCapra en casi todos sus comentarios sobre la sublimidad negativa e inmanente de los nazis, en los que remite a él para ejemplificar el intento nazi de transvalorar el trauma posible, ante una “expansión de cadáveres que se incrementa geoméricamente”, en una figura de lo sublime. Cabe aclarar que la fuente primigenia del discurso de Himmler es una obra de Lucy Dawidowicz [(ed.) *A Holocaust Reader*, New Jersey, Behrman House, 1976].

casos como estos, la sublimidad trascendente podría funcionar como un freno para la lógica cuasi-sacrificial y la regeneración a través de la violencia que implica lo sublime inmanente. Lo sublime trascendente impone una suerte de “fidelidad al trauma”, un deseo de no desprenderse de él, que impide la elaboración; hay temor, sufrimiento, y una sensación de que al elaborar lo traumático, al hacer el duelo, se olvida o abandona a los que quedaron en el camino. De hecho, según LaCapra, lo sublime trascendente haría las veces de barrera para cualquier modo de sacrificio, pero al costo de la eliminación de todas las formas de lo sagrado inmanente, incluyendo la supresión de los límites que funcionan como protección de la naturaleza y el hombre. En este sentido, lo sublime trascendente permanece dentro de una lógica de lo absoluto -de todo o nada- y se desliza hacia lo teológico como marco de referencia.

En los comentaristas, categoría en la que LaCapra incluye tanto a los historiadores, como a los entrevistadores, documentalistas y cineastas, entre otros, la transvaloración de lo traumático en lo sublime se da de formas diversas. En ocasiones, la estética de lo sublime se apodera del discurso del comentarista de un modo tal que le dificulta, o directamente le impide, acceder a una perspectiva crítica del objeto de estudio.⁹² En otras, el análisis se desplaza hacia lo sublime trascendente, y entonces el discurso permanece fijado a lo absoluto por su misma evasividad, inaccesibilidad e irrepresentabilidad. En la mayoría de los casos, sostiene LaCapra, al intentar elaborar un relato de la experiencia traumática de las víctimas, los sobrevivientes, sus descendientes, o alguno de los partícipes en general, el comentarista recae en una estética de lo sublime para su discurso que desdibuja o borra la distancia pertinente entre la experiencia del otro y la propia. En tales situaciones, la relación empática y la implicación transferencial del historiador,⁹³ del analista o del comentarista, con el objeto de estudio, llega a los extremos de producir identificación, traumatización secundaria o victimismo sustituto. El historiador, al menos aquel que intenta relacionarse empáticamente con su objeto de estudio, advierte LaCapra, debería ponerse en la posición del otro sin tomar su lugar, ni convertirse en su sustituto, y sin hablar con su voz. LaCapra critica lo que denomina experiencia “vicaria” del trauma; esto es, aquella en la que el sujeto se identifica inconscientemente con la víctima, transformándose en víctima sustituta y viviendo el acontecimiento de manera imaginaria; a la vez que defiende una experiencia “virtual” del trauma, por la cual el sujeto se coloca imaginariamente en el lugar de la víctima, respetando la distancia entre el yo y el otro, reconociendo que no puede ocupar el lugar de la víctima ni tampoco hablar con su voz.

LaCapra reconoce que existe cierto grado de fascinación por una estética de lo sublime en los pensadores contemporáneos; esto, en algún sentido, podría ser algo positivo, aunque deberían establecerse ciertas salvedades. Si bien es cierto que lo sublime guarda relación con aquello que puede resultar excesivo y potencialmente abrumador para el yo, no por eso debe considerarse que el Holocausto es sublime por el sólo hecho de ser algo excesivo. Existe una tendencia, denuncia LaCapra, “a ver al

⁹² Si bien LaCapra no da una definición clara y precisa de lo que entiende por “estética de lo sublime”, de sus comentarios pueden sonsacarse los siguientes caracteres: estaría signada por una escritura infinitamente melancólica, un estilo ascético, lleno de lagunas y carencias en el relato, o, contrariamente, plagado de declaraciones hiperbólicas, de pensamientos apocalípticos o post-apocalípticos, y un discurso exaltado, extático, de todo-o-nada, atravesado constantemente por paradojas y aporías, entre otras cosas.

⁹³ La concepción según la cual existe cierto grado de relación transferencial entre el historiador y el objeto de estudio se encuentra presente en el pensamiento de LaCapra desde sus escritos de la década de 1980. Sobre el particular, puede confrontarse el capítulo tercero de *History and Criticism*, titulado “Is Everyone a *Mentalité* Case? Transference and the «Culture» Concept”.

Holocausto como algo homogéneo, como un acontecimiento abrumador y sublime. A veces puede detectarse esta actitud en Lyotard y en White, lo cual es cuestionable” (*Ibidem*, p.156). Lo excesivo del Holocausto, afirma LaCapra, requiere una respuesta mucho más completa, compleja, y matizada. Su propia respuesta al problema de cómo abordar experiencias traumáticas como el Holocausto se desplaza hacia el tema y el rol de la empatía -la emoción, la transferencia- en la relación del investigador con la experiencia de aquellos a quienes estudia. La respuesta empática exige reconocer a los otros como otros, y no como meros objetos de investigación; no implica una identificación autosuficiente, proyectiva o incorporativa, sino más bien lo que podría llamarse una “perturbación empática” [*empathic unsettlement*] frente a los acontecimientos traumáticos límite, sus perpetradores y sus víctimas.⁹⁴

En síntesis, según la concepción de LaCapra, no sólo son múltiples las formas o modos de transvalorar los efectos traumáticos de las experiencias límites en una ocasión para lo sublime, sino que también son variados los efectos de esa transvaloración -ya que la sublimidad alcanzada difiere en cada caso-, así como también resultan diversos los actores, los roles y las posiciones subjetivas desde las que se realizan. En primer lugar, me parece objetable este entrecruzamiento de posiciones y transvaloraciones que describe LaCapra. Tomando un ejemplo que aquí me interesa analizar, lo sublime inmanente puede ser, paradójicamente, tanto una respuesta al trauma de los perpetradores que ven cómo ellos mismos crean y alimentan una montaña de cadáveres, como una respuesta al trauma de los perpetrados, que ven cómo los miembros de su propia comunidad van sumándose a la montaña que construyen los genocidas. Sería sublime tanto la capacidad de sobreponerse al horror de ejecutar un asesinato masivo que se incrementa exponencialmente como la capacidad de soportar todas las vejaciones y el exterminio de la propia comunidad.

Asimismo, en la lectura de LaCapra, lo “sublime Nazi” consiste en una contradictoria combinación entre la más extrema transgresión de los límites normativos y una integridad moral o decencia en otros órdenes de la vida cotidiana. Por otra parte, no me parece menos problemática la sublimidad que le adscribe a las víctimas o sobrevivientes, ya que se presenta como un mecanismo de superación de las vejaciones y los sufrimientos experimentados a consecuencia de las políticas de exterminio, lo cual convierte al trauma en una experiencia fundacional; pero luego, como efecto post-traumático, esta misma transvaloración puede habilitar o justificar políticas o prácticas que, para alcanzar la redención del grupo o la nación, inducen a los individuos a tomar medidas autodestructivas, o los empujan a su martirización -*v.g.*: los “hombres-bomba”, o las políticas del estado de Israel para con los palestinos. Esta indistinción entre aquellos que producen, generan, y hasta proyectan el acontecimiento traumático, los nazis por ejemplo, y quienes padecen los efectos traumáticos del mismo, las víctimas para el caso, es al menos discutible; ya que tanto

⁹⁴ La perturbación empática, o “compasión en la comprensión”, en sus diversas formas, supone un compromiso afectivo con el otro y el respeto por la otredad del otro, que no debe asimilarse a la identificación, ya que esta última puede implicar un comportamiento apropiativo o extremadamente intrusivo. Asimismo, la perturbación empática puede, o incluso debería, afectar el modo de representación o significación en diferentes maneras, según el campo y la disciplina. La perturbación varía de acuerdo con el objeto de indagación y comprensión, sobre todo con respecto a los victimarios, las víctimas, las “zonas grises”, los testigos presenciales, los testigos secundarios, etc. Incluso está en juego nuestra propia respuesta perturbada [*unsettled*] a la perturbación [*unsettlement*] de otro, que puede alterar los protocolos disciplinares de representación y plantea problemas vinculados con nuestra implicación, o relación transferencial, con los acontecimientos traumáticos y con quienes han quedado atrapados en ellos.

unos como otros pueden lograr una transvaloración del sufrimiento, impartido o padecido, en algo sublime. Es decir, no importa tanto la posición en -o frente a- los acontecimientos, sino más bien sus aspectos excesivos y transgresores, o la forma en que son transvalorados o transfigurados esos excesos en la experiencia o los efectos posteriores sobre la conducta individual o colectiva.

A mi juicio, LaCapra centra demasiado la atención en los “excesos”, sin tener en cuenta que la experiencia de lo sublime, tal como la concibieron los modernos, supone un complejo entramado de elementos, además de lo excesivo o desmesurado; aspectos que, por otra parte, podrían determinar una lectura diferente de la relación entre lo traumático y lo sublime. Su tendencia a acentuar la negatividad, la exaltación, la transgresión, y los excesos, creo que es el resultado, en parte, de una lectura muy peculiar de lo sublime kantiano. En su más reciente publicación LaCapra afirma: “Uno puede ver lo sublime (notablemente en Kant) como algo que implica tres aspectos: un exceso o superación del entendimiento, alguna clase de bloqueo relacionado con este exceso, y un sentimiento de elevación o euforia. Quisiera argumentar que, con respecto a los actos de violencia y victimización, uno debe resistirse, o intentar socavar y minimizar, el tercer movimiento” (LaCapra, 2009, p. 68). Con respecto al “tercer movimiento”, que tanto inquieta a LaCapra, puede hacerse una interpretación diferente.

Pues si bien es cierto que la experiencia de lo sublime implica un exceso, un desplazamiento, una transgresión, e incluso cierta violencia –no sólo en la teoría de los modernos sino también en las concepciones contemporáneas-, también es cierto que esa violencia sólo se ejerce sobre la resistencia estética del sujeto. Es decir, se exceden sus expectativas y su capacidad para prever o imaginar lo que iba a ocurrir. En general, esta experiencia surge frente a cosas que resultan “chocantes”, desmesuradas, y caóticas en varios aspectos, objetos que transgreden los límites y las capacidades de la imaginación y la receptividad del sujeto, y no al sujeto mismo. Para exponerlo en términos del propio LaCapra, la violencia es “virtual”, no real y efectiva; es sólo la cercanía al peligro, la posibilidad latente, lo que genera una conmoción espiritual. Por esto mismo, no creo que de la formulación kantiana se desprenda ningún peligro de victimización, porque cuando el peligro se concreta y el dolor se apodera del sujeto ya no cabe la posibilidad de sentir lo sublime. No existe la posición de víctima o sobreviviente para los modernos, ya que desde esa situación se pierde la separación física, se diluye la distancia estética y se arriesga la integridad racional-moral.

A diferencia de los modernos, que entendían a lo sublime como una experiencia en la que se superan ciertos obstáculos de la sensibilidad a partir de principios éticos, LaCapra considera que es un tipo de experiencia en la que se superan ciertos límites éticos para escapar o responder a la situación traumática. Concebido como una forma de trasfigurar o resignificar lo traumático, la formulación que hace LaCapra de lo sublime supone que esa transvaloración conlleva una violación o transgresión de ciertos límites normativos. Lo sublime, en tanto transfiguración de una experiencia traumática, implica siempre una transgresión, o al menos una suspensión, de toda consideración ética y de los límites morales socialmente aceptados y aceptables. Por esto, considero que en su concepción de lo sublime la transgresión avanza en un sentido totalmente inverso a como funcionaba para los modernos. En todas las formulaciones modernas de lo sublime, y sobre todo en la kantiana, lejos de suponer una suspensión o violación de los límites morales, lo sublime conlleva una “superación” ética de lo que ahora podríamos denominar traumático.

Es decir, mientras LaCapra sostiene que la condición *sine qua non*, o el carácter sobresaliente, de lo sublime es la transgresión extrema y radical de toda ética – “descendente” por así decir-, la fascinación por el exceso, y la tendencia a acentuar la negatividad; en el contexto de la filosofía crítica de Kant, si bien lo sublime trasciende los límites estéticos de lo bello, y la capacidad de la imaginación y la sensibilidad, en ningún momento puede asociarse al terror, ni al sufrimiento y la abyección, y mucho menos a la victimización y destrucción del sujeto. Contrariamente, experimentar lo sublime supone un desplazamiento desde aquello que ejerce alguna violencia sobre la sensibilidad hacia una posición de superación por principios morales de lo que angustia y atemoriza con su presencia. Lo propiamente sublime, en realidad, reside en la superación de la angustia y la impotencia por principios morales, a partir de ellos, y no en detrimento de los mismos –i.e.: una transgresión “ascendente”. A modo de conjetura, en el seno de la teoría de LaCapra, si se recupera esta última interpretación de lo sublime, antes que un mecanismo inconsciente o premeditado de superación o suspensión de los principios éticos, podría desempeñar un importante rol si se lo entiende como un sentimiento que nos libra de todo lo potencialmente traumático a partir de una reflexión sobre nuestro propio valor y dignidad moral.

~ §36 ~

Lo sublime como experiencia histórica de ruptura con nuestra propia identidad.

La concepción de lo sublime histórico de Ankersmit en algún sentido se acerca a lo planteado por LaCapra, sobre todo en cuanto a la relación que establece entre las experiencias límite, lo traumático, lo sublime, y la conformación de las identidades, tanto individuales como colectivas. No obstante, la conexión está planteada desde otra perspectiva. En principio, Ankersmit centra su análisis en la noción de “experiencia histórica sublime”, que serían aquellas experiencias históricas de ruptura, en las que una civilización desecha o descarta [*discards*] una identidad anterior mientras define una nueva identidad precisamente a partir de lo que ha sido descartado y entregado [*surrendered*]. En nuestra civilización occidental, en particular, las experiencias históricas sublimes paradigmáticas serían, para este autor, el Renacimiento, la Revolución Francesa o la Guerra Civil Norteamericana. Una colectividad, una nación, o incluso toda una civilización, toman conciencia, se fascinan y comienzan a hacerse preguntas sobre su propio pasado luego de atravesar una experiencia de esta magnitud. Intentar acercarse, conocer o hasta recuperar parte de ese pasado colectivo se vuelve una imperiosa e ineluctable necesidad para la sociedad, tanto que perderlo completamente significaría lo mismo que para una persona perder uno de sus miembros, conformando una suerte de “amputación intelectual” [*intellectual amputation*]. La sublimidad de la experiencia histórica, según Ankersmit, va unida a un paradójico sentimiento de pérdida y recuperación del pasado; es decir, una compleja combinación, o mixtura, de dolor y placer ante la necesidad de tener que definir una nueva identidad ya que la anterior ha sido descartada y desechada por la propia comunidad.

Ankersmit defiende una noción de experiencia histórica que pretende distanciarse y diferenciarse de lo que comúnmente se entiende por experiencia en el ámbito científico, en donde suele restringirse sólo a lo sensible o sensorial. Propone un tipo de “experiencia intelectual”, en la que nuestra mente funciona como un receptáculo para la experiencia tanto como los sentidos, y en la que nuestra estructura mental puede ser

“formada” por y en la experiencia. Pretende, asimismo, librar a la experiencia histórica de la “prisión del lenguaje” a la que ha sido recluida por el giro lingüístico en la teoría y la práctica del historiador. Este autor considera que existe una oposición infranqueable entre lenguaje y narrativa, por un lado, y realidad y experiencia por otro. Ambos pares de conceptos son incompatibles, inconmensurables y mutuamente excluyentes. Allí donde tiene lugar el lenguaje la experiencia pierde terreno, y donde la experiencia triunfa el lenguaje inevitablemente se vuelve opaco. El lenguaje, según Ankersmit, nos permite acceder a una imagen simbólica del mundo y al mismo tiempo funciona como un escudo protector frente al temor de un contacto directo con él. Es decir, el lenguaje existe a expensas de la experiencia y la experiencia invariablemente empaña u opaca el lenguaje. Una de las vías para establecer una mediación y una interacción creativa entre estos polos está en manos de la “categoría filosófica de lo sublime”. Ankersmit introduce la noción de lo sublime porque entiende que, de un modo similar a como actúa intermediando entre el dolor y el placer en las teorías de Burke y Kant, en el contexto de la experiencia histórica, podría establecer una mediación entre enemigos irreconciliables como lo son el lenguaje (narrativa) y la realidad (experiencia). Esta interacción creativa siempre es una cierta mezcla entre narrativa y experiencia, aunque no hay reglas que establezcan algo así como un justo medio entre ambas.⁹⁵

Según su punto de vista, el sentimiento de pérdida [*loss*] implicado en la experiencia histórica es doble. Es el sentimiento de la pérdida del pasado, pero también es el sentimiento de pérdida suscitado por la conciencia de una pérdida de la transparencia en la relación entre lenguaje y realidad: “ya que en tanto que podemos acallar la verdad en el lenguaje, perdemos parte de la realidad; y en tanto que tenemos acceso a la realidad, perdemos el lenguaje como nuestro más fiel y confiable espejo de la naturaleza y la realidad” (Ankersmit, 2005, p. 176). La historización o narrativización siempre anula la experiencia histórica, y la experiencia histórica siempre anula la historización. Esto es lo que Ankersmit denomina la sublime indeterminación en la relación entre lenguaje y realidad. En líneas generales, su concepción de la experiencia es de tipo aristotélico, según la cual todo lo importante tiene lugar en la superficie, en la interacción entre sujeto y objeto. Aquí la experiencia no es un “infinitesimal” momento de transición del sujeto al objeto –como lo fue a partir de la modernidad a consecuencia de la oposición insalvable que inauguraron entre estos dos elementos. En tanto se libere a la experiencia de la exigencia de verdad se alcanza también la autonomía con respecto al sujeto y al objeto. Incluso podría pensarse que estos últimos no son más que meras funciones de la experiencia. Ankersmit sostiene que se experimenta el pasado de la misma forma en que experimentamos la obra de arte, a

⁹⁵ El principal objetivo de Ankersmit, en *Sublime Historical Experience*, es el de rescatar o rehabilitar el papel de la experiencia frente a su enemigo más acérrimo: “el trascendentalismo lingüístico”, encarnado principalmente en la figura de Rorty. A partir del análisis y la crítica al trascendentalismo lingüístico de Rorty, de la recuperación del concepto de “experiencia histórica” -de Huizinga y Gadamer sobre todo-, y de la noción de “experiencia estética pragmatista” -de Dewey-, Ankersmit pretende instaurar una disyunción insalvable entre la exigencia de verdad y la experiencia. En líneas generales, sostiene que no tiene sentido preguntarse por la verdad de una experiencia histórica, porque la experiencia no es ni verdadera ni falsa, tal vez sólo la descripción de ella pueda serlo. En palabras de Ankersmit, “nosotros usamos los términos *verdadero* y *falso* en relación al lenguaje y no para las experiencias. Las experiencias sólo *son*” (Ankersmit, 2005, p. 233). El principal problema de la experiencia es que no tiene voz propia, para poder ser expresada depende de su enemigo más mortal: el lenguaje. Ankersmit intenta liberar y desenterrar a la experiencia histórica de la pesada y opresiva carga del lenguaje bajo la cual fue sepultada por los historiadores.

nivel de superficie, en el plano de las disposiciones y los sentimientos [*moods and feelings*],⁹⁶ donde la verdad no juega ningún papel.

Las disposiciones y los sentimientos son tan constitutivos de nuestra relación con el pasado como nuestras facultades cognitivas; por ende, para Ankersmit, indagar en torno a cómo sentimos el pasado no es menos importante que hacerlo acerca de cómo lo conocemos. De hecho, los sentimientos y las disposiciones tiene una afinidad natural con la experiencia, por lo cual “uno bien puede decir que la experiencia histórica sublime se hace sentir preferiblemente en estas disposiciones y sentimientos” (*Ibidem*, p. 308). El escenario en el que nos relacionamos con las experiencias históricas sublimes no sólo es un escenario pre-lingüístico, ya que antecede al momento en que los historiadores investigan y narrativizan ese pasado, sino que también precede a todos los problemas vinculados con la verdad o falsedad históricas, ya que las cuestiones sobre lo verdadero y lo falso no se vinculan con los modos en que sentimos y experimentamos el pasado. No obstante, las afirmaciones acerca del pasado, el cual existe independientemente de lo que podamos decir o escribir sobre él, sí pueden ser juzgadas como verdaderas o falsas. El escrito histórico puede verse, según Ankersmit, como un experimento continuo con el lenguaje, como una mediación incesante entre el lenguaje y la realidad. Así entendida, la posición del historiador no difiere demasiado de la del novelista, quien infatigablemente se esfuerza por reducir la distancia entre su prosa y el mundo. Por esto, Ankersmit sostiene que el problema de cómo hace el historiador para poner en palabras -narrativizar, historizar-, la forma en que realmente ha sido experimentado el pasado, es una cuestión estética, y no un problema gnoseológico o epistemológico.⁹⁷

Uno de los temas que particularmente le interesan a Ankersmit es el mecanismo por el cual una parte del pasado colectivo se convierte en un objeto de estudio para la propia comunidad. En este sentido se pregunta: ¿Cómo y por qué ciertas experiencias de nuestro pasado se tornan tema de interés en el presente?, ¿qué es lo que las vuelve fascinantes para la historia y los historiadores? En principio, conviene decir que Ankersmit no se interesa en todas las experiencias del pasado, sino sólo en las experiencias de ruptura; esto es, las experiencias históricas sublimes, las cuales marcan la decadencia de una etapa, o son el signo de que algo ha llegado a su fin. Este tipo de experiencias requieren que repudiemos [*to repudiate*] parte de nuestro pasado, nos exigen que nos disociemos [*to dissociate*] de una fracción de nuestra propia identidad y que a la vez definamos una nueva identidad a partir de lo que hemos desplazado. En tales casos, dice Ankersmit, “paradójicamente somos lo que ya no somos, en el sentido de que nuestra identidad se define entonces por lo que hemos repudiado [*repudiated*] de una identidad previa” (*Ibidem*, p. 318). El problema, en consecuencia, no es tanto cómo adquirimos la experiencia misma sino cómo nos desprendemos de una parte de ella; es decir, cómo olvidamos lo anterior y reconstruimos nuestra identidad.

⁹⁶ Ankersmit utiliza “*mood*” en lugar del término alemán “*Stimmung*” (Cf. *Ibidem*, p. 308-9). En general, hay coincidencias en traducir al castellano “*Stimmung*” como “disposición o estado de ánimo”, en un sentido figurado; no obstante, literalmente, remite a la “afinación” musical, ya que se emparenta con el sustantivo “*Stimme*” (i.e.: la voz, el registro de voz) y con el verbo “*stimmen*” (i.e.: afinar, templar, armonizar).

⁹⁷ Todo lo que realmente importa en una experiencia estética, afirma este autor, está centrado en lo que ocurre entre la obra de arte y nuestros propios sentimientos. En esto consiste su propia concepción de la experiencia histórica, la cual, lejos de adentrarse en la búsqueda de profundos y oscuros fundamentos, centra su atención en el nivel más superficial de la relación primaria y directa entre el sujeto y el pasado.

Cuando esto sucede, estamos ante una “experiencia sublime del pasado” [*sublime experience of the past*], afirma Ankersmit, que en muchos de sus aspectos, aunque no en todos, es “el equivalente filosófico de la noción psicológica de trauma. Más específicamente, si bien el trauma desafía nuestra identidad, lo hace, a fin de cuentas, respecto a ella; mientras que lo sublime requiere que abandonemos <completamente> la identidad anterior” (*Ibidem*). De ahí que el trauma esté más relacionado con la memoria y lo sublime con el olvido. Ankersmit sostiene que aún no se ha dado un análisis completo del tema del olvido, ni del problema de cuándo y por qué el historiador debe contribuir al olvido de cierta parte del pasado. En torno a esto, él propone una distinción entre cuatro tipos de olvido: el **primero** de ellos se relaciona con los pequeños olvidos que tenemos en la vida cotidiana, cosas que no ponen en peligro nuestra identidad presente ni futura. El **segundo** tipo, tiene que ver con aquellas cosas que olvidamos y que verdaderamente pueden tener algún tipo de importancia para nuestra identidad y nuestras acciones, pero nosotros no somos conscientes de ello. Por ejemplo, aquellos aspectos que el historiador olvida, no deliberadamente, ya que ignora su significancia o su ingerencia como factor causal en el análisis del pasado.

El tercer y cuarto tipo son los que merecen mayor atención. El **tercero** hace referencia a aquellos fragmentos de nuestro pasado sobre los que tenemos buenas razones para olvidar; por ejemplo, cuando la memoria de ello es demasiado dolorosa como para ser admitido por nuestra conciencia colectiva. El caso más claro sería el del Holocausto en Alemania, sobre todo en las dos primeras décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La memoria de este acontecimiento fue tan amenazadora, y terriblemente dolorosa, tanto para las víctimas como para los perpetradores y los testigos, que fue por largo tiempo negada por la memoria consciente. En estos casos, “el resultado fue la represión y la curiosa paradoja de que la experiencia traumática es tanto olvidada como recordada. Olvidada en el sentido de que puede ser sucesivamente expelida de la memoria consciente; recordada en tanto que el sujeto de una experiencia traumática puede ser seriamente impedido por ella [*seriously handicapped by it*]” (*Ibidem*, p. 322). De lo cual resulta una disociación del yo en un yo consciente y uno inconsciente, esto garantiza la posibilidad de no olvidar lo olvidado – más bien lo que se quiere olvidar-; ya que la memoria inconsciente constantemente nos recuerda que existe algo que debemos o deseamos olvidar.⁹⁸

El **cuarto** tipo de olvido, que se habría dado en Europa luego de la Revolución Francesa, o de la Revolución Industrial, o en Norteamérica luego de la Guerra Civil, se encuentra relacionado con los más grandes cambios que sufrió el hombre occidental. En tales casos el hombre occidental “penetró en un mundo totalmente nuevo y, sobre todo, sólo pudo hacerlo bajo la condición de olvidar un mundo previo y despojarse [*shedding*] de una identidad anterior” (*Ibidem*, p. 323). Desprenderse de un mundo tradicional y familiar es extremadamente doloroso, y tan traumático como en el tipo anterior, aunque se diferenciarían en varios aspectos. El más importante se relaciona con la clausura del trauma [*closure to the trauma*], ya que en el anterior es posible tal clausura, mientras que en el cuarto deja una presencia constante y permanente. En el **tercer** tipo la tensión entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo recordado y lo olvidado, puede resolverse, ya que la experiencia traumática puede ser narrativizada [*narrativized*]. La experiencia traumática puede ser sucesivamente subsumida en la historia de vida y así perder su carácter amenazante y específicamente traumático. En

⁹⁸ Aquí Ankersmit recuerda el caso de Kant, quien para olvidar a su fiel sirviente Lampe, despedido por un pequeño hurto, colocó un recordatorio para olvidarlo: “*Lampe vergessen*” [olvidar a Lampe].

otras palabras, Ankersmit considera que en esta clase de olvido –el tercero– puede alcanzarse una reconciliación entre experiencia e identidad, ya que siempre se presupone la continuación de la identidad, y nunca implica el abandono [*abandonment*] de una identidad anterior por una totalmente nueva.

Por el contrario, en el **cuarto** tipo de olvido, la continuación de la identidad es esencialmente distinta. Según Ankersmit: “la transformación histórica ocasionada por esta variante de olvido esta siempre acompañada por un sentimiento de una profunda e irreparable pérdida, una desesperación cultural [*cultural despair*], y una desorientación desesperanzada [*hopeless disorientation*]. <...> En estos casos cualquier reconciliación de una identidad previa y una nueva está categóricamente fuera de cuestión” (*Ibidem*, p. 324). La identidad anterior irrevocablemente se pierde para siempre, y es reemplazada [*superseded*] por una nueva. La nueva identidad se constituye fundamentalmente por el trauma de la pérdida de la identidad anterior, éste es su principal contenido. El trauma se vuelve tan permanente como la pérdida de la identidad anterior. De esta manera, nuestra nueva identidad colectiva sería la “suma de todas las cicatrices de nuestra alma colectiva” [*sum of all the scars on our collective soul*]. Cicatrices ocasionadas por nuestro abandono forzado de la identidad anterior, que nunca desaparecerán totalmente y que pueden causar en nosotros un continuo y duradero dolor.

Estos dos tipos de olvido también se diferencian en la clase de relación que establecen con la identidad puesta en jaque: mientras en el tercer tipo el universo de disputa se enmarca en alguna identidad específica, ya sea individual o colectiva, dentro de la que se despliega una verdadera tragedia psicológica, aunque la identidad misma nunca está realmente implicada en la tragedia. Todo el universo de la identidad previa permanece intacto, tanto las leyes como los mecanismos psicológicos que nos permiten reaccionar a la experiencia traumática, lo cual nos permite poner a la pérdida traumática por algún tiempo dentro del campo de lo inconsciente. Lo inconsciente, según Ankersmit, es parte integral de nuestra identidad, y puede ofrecernos una protección o refugio que en estas ocasiones es más necesario que ninguna otra cosa. En el cuarto tipo de olvido, el todo de una identidad previa es puesto en juego, de lo cual resulta que no existe tierra firme en la cual podamos hacer pie hasta tanto encontremos la fuerza necesaria para hacerle frente a la experiencia traumática. En algún sentido, se produce un vacío [*vacuum*] entre una identidad y otra, una suerte de “agujero histórico”, que ni siquiera el inconsciente puede llenar.

Además de diferenciar entre cuatro tipos de olvido, Ankersmit también describe dos géneros distintos de trauma. El **trauma 1**, asociado al tercer tipo de olvido y el **trauma 2**, relacionado con el cuarto. En el caso del **trauma 1**, llegar a contar o relatar la historia correcta acerca del pasado traumatizante puede, en última instancia, efectuar la reconciliación entre la experiencia traumática y la identidad. Si esto ocurre, podría decirse que el trauma ha sido superado [*overcome*]. Esto jamás podría suceder en el **trauma 2**, ya que la búsqueda histórica de nuestra identidad anterior es motivada por el deseo de volver a esa identidad nuevamente, pero cada parte de la identidad perdida ha sido “recapturada” [*recaptured*] y una nueva dimensión ha sido agregada a la diferencia entre la identidad anterior y la presente. Para los afectados por el trauma 2, “la historia deviene un objeto de conocimiento, un objeto de investigación por siempre separado del mundo del sujeto, y del historiador. El pasado se convierte en un mundo que resiste con éxito cualquier intento por restituir la unión entre el ser y el conocer” (*Ibidem*, p. 327). Por consiguiente, los constantes y sistemáticos intentos del historiador para alcanzar una historización o narrativización de esta pérdida, en estos

casos, puede ser contraproducente, porque el “deseo de conocer” nunca podrá satisfacer nuestro “deseo de ser”.

Uno accede a una nueva identidad a partir de lo que desecha de la anterior, lo descartado de alguna manera sigue presente, en tanto es recordado como aquello que debemos olvidar. En términos de Ankersmit, “uno tiene que descartar [*discarded*] (parte del pasado) de la identidad propia, en este sentido uno tiene que olvidarlo. Pero uno no tiene *que* olvidar que tiene que olvidarlo, por esto lo que tenemos que olvidar precisamente *es* constitutivo de una nueva identidad” (*Ibidem*, p. 333). Según Ankersmit, este paradójico resultado, de acceder a una nueva identidad a partir del olvido de una previa, lo sitúa frente a la cuestión de la relación entre el trauma y lo sublime. En este sentido, asegura que existe una gran superposición entre estas dos nociones, pero también una gran asimetría. En particular, retoma las formulaciones que Burke y Kant hicieron de esta categoría en el siglo XVIII. Ankersmit entiende que la característica más saliente de lo sublime es que establece una suerte de paréntesis, durante el cual nuestras categorías del entendimiento quedan momentáneamente suspendidas para dar paso a una libre interacción entre la razón y la imaginación.⁹⁹ Las categorías, técnicamente hablando, nos permiten darle sentido al mundo, pero en la experiencia sublime son sobrecargadas, sobrepasadas, quedando temporariamente en suspenso.

El trauma, entiende Ankersmit, se presenta de un modo similar, ya que la experiencia traumática también resulta imposible de ser admitida por la conciencia. Es una experiencia que excede nuestras capacidades de otorgar sentido a la experiencia. En palabras de Ankersmit: “normalmente, nuestro poder de asociación es capaz de integrar la experiencia en el relato de nuestras vidas, la experiencia traumática queda disociada de nuestra vida narrativa ya que nuestros poderes de asociación resultan inútiles e insuficientes en el caso del trauma” (*Ibidem*, p. 335). Lo más característico del trauma es la incapacidad para soportar la experiencia traumática propiamente dicha; por esto, el sujeto queda como entumecido o adormecido [*numbed*] por ella, y es colocado a cierta distancia de lo que la causa. En esto se apoya Ankersmit para decir que la experiencia traumática está disociada de la experiencia “normal” que uno tiene del mundo. Algo similar podría observarse también en lo sublime, ya que la tranquilidad mezclada con el terror, o la mixtura entre placer y dolor, se alcanza al tomar conciencia de la propia seguridad de uno.

Nos distanciamos a nosotros mismos de una situación de real peligro, disociándonos del objeto de experiencia. “Lo sublime entonces provoca un movimiento de desrealización [*derealization*] por el cual la realidad es despojada de su potencial amenazador” (*Ibidem*, p. 336). Lo propio ocurre con el trauma, que de ninguna manera puede ser admitido por nuestra conciencia, por esto es colocado en un sitio de la mente especialmente creado para este fin, donde también es temporalmente despojada de sus aspectos amenazadores. El trauma y lo sublime, en tal sentido, se tornan extremadamente directos e indirectos a la vez en comparación con nuestra experiencia normal. Estas experiencias son extremadamente directas en tanto que ocurren sin la mediación protectora de nuestro aparato cognitivo y psíquico que normalmente procesan nuestra experiencia. Pero al mismo tiempo son extremadamente indirectas ya

⁹⁹ Aquí Ankersmit hace referencia a lo expuesto por Kant en el §23 de la *Crítica del juicio*, en el cual afirma que mientras en lo bello se da un libre juego entre la imaginación y el entendimiento, en lo sublime la imaginación se ve excedida en sus alcances, violentada por una representación que no alcanza a ser subsumida bajo ninguna categoría, y por ello es remitida, por la imaginación, a la razón y sus ideas.

que es imposible enfrentarlas directamente, por esto nos distanciamos, nos disociamos y nos quedamos, por así decir, externos a ella. La experiencia desrealizada, paradójicamente, dota a la realidad con una presencia que es mucho más real de lo que la realidad misma es, ya que el escudo protector que normalmente procesa nuestra experiencia del mundo y establece una mediación con él ha sido derribado, enfrentándonos directamente con el mundo.

En consecuencia, según sostiene Ankersmit, “tanto el trauma como lo sublime rompen totalmente con el esquema normal dentro del cual nosotros damos sentido a los datos de la experiencia, y ello ocurre por medio de una disociación: el trauma disocia porque no es admitido por una conciencia «normal», y lo sublime disocia ya que nos coloca en un punto de vista que objetifica [*objctifying*] toda experiencia como tal” (*Ibidem*, p. 337-8). En suma, el trauma podría verse como la contraparte psicológica de lo sublime y lo sublime como la contraparte filosófica del trauma. El historiador, sostiene Ankersmit, mira el pasado construyendo una cadena de asociaciones, alineando el caos de eventos disgregados en una narrativa histórica coherente por medio de esta asociación. En este sentido, la asociación podría entenderse en la historia como la contraparte de las categorías del entendimiento en Kant. Por esto la narrativa, la historización, podría ser una apropiada cura para el trauma 1: “Al narrativizar una experiencia traumática, al transformarla en una parte de nuestra historia personal, tenemos la esperanza de alcanzar a dominarla y a quitarle sus aspectos amenazadores” (*Ibidem*, p. 344). La disociación, por el contrario, puede devolvernos a la realidad histórica tal como fue experimentada; es decir, traumáticamente.

En el contexto de la experiencia normal nunca somos conscientes del marco dentro del cual experimentamos el mundo. Vemos el mundo a través de nuestras representaciones y no a ellas mismas. Para Ankersmit, nuestra propia representación del mundo resulta invisible para nosotros. En vez, la experiencia sublime nos hace conscientes de nuestro propio escudo protector y de sus debilidades y limitaciones; por esto es la clase de experiencia que nos obliga a descartar o disociar [*to discard or to dissociate*] un yo anterior, una identidad previa, y a cambiarla por una posición en la cual entramos en relación con nosotros mismos, como si fuésemos dos personas en lugar de una. Repentinamente comenzamos a objetificar un yo anterior, volviéndonos extraños para nosotros mismos. Se da una suerte de “transfiguración del lugar común”, en obvia referencia a Danto, donde el “lugar común” de la experiencia diaria es repentinamente transfigurado en una experiencia del yo. En tales casos se produce un borramiento, una indistinción de la distinción entre sujeto y objeto, entre nosotros mismos y el mundo. En esta experiencia está en juego nuestra propia identidad, en tanto que nos hace mirarnos a nosotros mismos desde la perspectiva de un extraño. Nos vemos a nosotros mismos como si fuésemos alguna otra persona, nos volvemos repentinamente conscientes de nuestra identidad previa, de la clase de personas que hemos sido; y “esto sólo puede ocurrir gracias a haber adquirido una nueva identidad” (*Ibidem*, p. 349).

En este punto conviene aclarar que el sujeto que ha experimentado el trauma o lo sublime, en la formulación de Ankersmit, no es un individuo particular y aislado, sino la civilización occidental en su conjunto. La civilización como tal sufrió sus crisis más grandes y profundas cuando experimentó la “pérdida traumatizante” [*traumatizing loss*] de un viejo mundo porque fue forzado a entrar a uno nuevo. El drama de estas crisis, como el Renacimiento o la Revolución Francesa, fue el hecho de que el evento traumático no pudo ser descartado ni neutralizado, no pudo ser rechazado de manera tal que no se vuelva una parte esencial de la identidad presente y futura de los sujetos

traumatizados. “No existen evidencias”, dice Ankersmit, “de que el Holocausto haya sido una experiencia traumática en *éste* sentido –presumiblemente porque los perpetradores de este crimen sin precedentes fueron vencidos en la Segunda Guerra Mundial y porque sus acciones no pueden ni deben volverse una parte de nuestro futuro colectivo” (*Ibidem*, p. 351). De ninguna manera el legado de los nazis puede convertirse en un elemento constitutivo de nuestra identidad, ni presente ni futura, sostiene Ankersmit, por esto no debe admitirse un trauma colectivo del tipo 2 para el caso del Holocausto, porque al hacerlo estaríamos aceptando algo del legado de Hitler.

Creo que lo que Ankersmit quiere dar a entender, de un modo muy provocativo por cierto, es que el Holocausto no es una experiencia de ruptura total, como lo es, por ejemplo, el Renacimiento. El Holocausto es sin dudas una ocasión para “la tristeza, la desesperación, y la indignación moral”, sugiere Ankersmit, pero no una ocasión para el “trauma colectivo”. No dio lugar a un “cambio gestáltico” a partir del cual la civilización occidental se vio obligada a abandonar y descartar de una vez y para siempre un mundo y una identidad previa para conformar una nueva a partir de lo descartado. No provocó un trauma de esa clase, por ende, la ruptura que originó es hacia el interior de nuestra propia identidad actual. Para decirlo de un modo aún más provocador, eso que fuimos y que permitió que tal cosa ocurra, es lo que aún hoy seguimos siendo como cultura, y también es lo que permitió que crímenes similares continuaran sucediendo aún después de esa catástrofe que tanto nos indignó.

El trauma y lo sublime, no obstante sus similitudes, se diferencian en varios aspectos, el más importante de ellos tiene que ver con el tipo de disociación y rechazo de la identidad que determinan. El trauma representa un desafío o una contradicción para nuestra identidad, aunque esto ocurre, a fin de cuentas, respecto de -y dentro de- una identidad conformada. Lo sublime, contrariamente, requiere que abandonemos totalmente una identidad previa. Por esto, Ankersmit considera que el trauma causa memoria, puesto que lo reprimido permanece latente, aunque en un nivel inconsciente; mientras que lo sublime genera olvido, porque lo descartado crea un vacío, un “agujero histórico”, que ocupa el lugar de la identidad previa. Este abandono de una identidad previa ocasiona una tragedia en la civilización, y en los individuos que la conforman, que es similar a la tragedia que una pérdida traumática produce en un individuo. La civilización se ve obligada a abandonar un yo anterior y a llegar a ser lo que aún no es, esto supone un movimiento de disociación, donde la identidad anterior es cruelmente descartada y transformada en el “frío corazón” [*cold heart*] de una nueva identidad. En otras palabras, esta identidad descartada se convierte en un pasado mítico que permanece fuera de nuestro alcance.

Sumariamente, el mito narra la transición de un tiempo pre-histórico o a-histórico a un tiempo histórico. Nos habla de una pérdida, la de un paradisíaco pasado que ha sido expulsado de nosotros con el comienzo del tiempo. Esta pérdida, para nuestra civilización, es el equivalente del trauma en el individuo. Lo sublime histórico, para Ankersmit, es un fenómeno liminal que, como el mito, marca el umbral entre una fase anterior y una posterior en la identidad histórica de una civilización. De igual modo que el pasado mítico, lo sublime histórico efectúa una disociación de nuestra identidad y de nuestro mundo histórico presente. El evento histórico sublime puede disolver completamente la identidad histórica de un período previo y reemplazarla con una nueva. Asimismo, el mito y lo sublime histórico no son sólo el débil recuerdo de un pasado distante, sino que nos acompañan en el camino hacia el nuevo mundo histórico. Este pasado mítico es colocado fuera del curso de la historia, donde permanece inmune a los sostenidos intentos de historización y narrativización del historiador. En tales

casos, afirma Ankersmit, la historiografía sólo funciona como un sustituto [*substitute*] de la historia misma. Más aún, estos pasados mitológicos no pueden ser historicizados [*historicized*] ya que son pasados disociados, son el “frío corazón” mismo de nuestra civilización, son lo sublime histórico.

Quisiera sugerir, en torno a la lectura de Ankersmit, que su propuesta de una sublimidad mítica debe pagar un alto precio por su disociación. Ya que la experiencia histórica disociada se transforma en un pasado marginado, descartado, fosilizado. Este mítico pasado se hará presente en la vida posterior de una civilización sólo como una ausencia; por esto, permanecerá inmune a la re-interpretación histórica. La experiencia histórica sublime se transforma en una experiencia no-historicizada, desrealizada, que determina de un modo negativo la identidad presente. Si se analiza la propuesta de Ankersmit desde la perspectiva del problema para representar lo sublime, creo que en algún sentido su lectura se acerca a la de los modernos, pues niega la posibilidad de que las experiencias históricas sublimes sean expuestas o presentadas directamente en el discurso histórico. El ímpetu narrativizador e historicizador del historiador nunca llega a penetrar en esas experiencias de ruptura que provocan un quiebre profundo y total en la identidad de una civilización. Ya nunca podremos ser lo que éramos, y el intento por conocer más acerca de eso no satisface nuestro deseo de ser.

Sin embargo, por otra parte, marginar, descartar y disociar completamente una parte de nuestro pasado, el cual ha sido experimentado como sublime, creo que nos privaría de la posibilidad de que ese pasado pueda erigirse como una ocasión para lo sublime desde el presente, nos niega la historia como propedéutica para lo moral –para expresarlo en términos kantianos. En otras palabras, si pretendemos que lo sublime siga siendo una verdadera y crucial experiencia de ruptura y transformación, nos conviene que permanezca dentro del marco de lo impresentable; pero si al mismo tiempo pretendemos que de alguna manera siga provocando experiencias similares en el presente, sería mejor habilitar su re-presentación. Esto es, no invalidar los intentos del historiador por narrativizar e historizar ese pasado que, precisamente por haber sido experimentado como sublime, de ninguna manera debe fosilizarse ni disociarse completamente de lo que somos ahora. Probablemente, las experiencias históricas sublimes aún tengan mucho por “enseñarnos” sobre la conformación de nuestra propia identidad actual, sobre todo en lo referente a nuestros valores y prejuicios morales. Ankersmit, por el contrario, creo que trata de convencernos de que nuestras propias experiencias sublimes y traumáticas del pasado son una mera sombra, fría y petrificada, que tanto más se desublima, en sentido filosófico, cuanto más se disocia, en sentido histórico.

~ §37 ~

Lo traumáticamente sublime: ¿violación o superación de los límites normativos?

En líneas generales, creo que el *vis à vis* entre el trauma y lo sublime resulta bastante desfavorable para lo sublime, que se encamina a transformarse en una forma de lo traumático. El trauma, según señala LaCapra, provoca una disociación de los afectos y las representaciones; es una experiencia que transtorna y desarticula el yo y genera lagunas o huecos en la existencia, que se expresan *a posteriori* en una compulsión a la repetición, un duelo incesante o una melancolía interminable, entre otras formas. En el caso de los traumas colectivos, el pasado traumático continúa vivo a nivel experiencial, desdibujando las distancias temporales y confundiendo el antes con

el ahora. Esto admitiría, en los casos en que no pueda ser elaborado adecuadamente, conductas extremas y transgresoras, o abyectas y denigrantes, que violan los límites morales ordinarios o impiden una agenciamiento ético responsable. Incluso pueden habilitar conductas redentoras o purificadoras de la propia identidad a partir de la victimización o la eliminación del otro contaminante. En tanto que para Ankersmit, en el proceso de formación identitaria, el trauma es algo continuo y permanente, que nunca desaparece totalmente y que puede provocar en la comunidad un dolor crónico y persistente. La experiencia traumática provoca una disociación de los parámetros experienciales normales y una suerte de entumecimiento o adormecimiento ante la naturaleza y la magnitud del sufrimiento. Uno siente el dolor, es consciente del sufrimiento, pero lo experimenta como si no fuera uno mismo el que lo está sufriendo. Las víctimas de una experiencia traumática tienden a rechazarla, a despersonalizarla y desrealizarla, a separarla y disociarla de la experiencia normal y ordinaria.

¿En qué medida puede equipararse esta relación entre el trauma y el sufrimiento con la que proponen los modernos entre lo sublime y el dolor?; ¿la experiencia de lo sublime implica algún tipo de disociación o rechazo?; ¿cabe la posibilidad de transformarse en víctima o victimario en esas circunstancias? Intentaré responder a estas preguntas sin la más mínima intención de “corregir” o “reencausar” a las lecturas contemporáneas, más bien pretendo mostrar algunas diferencias entre lo sublime moderno y lo traumático que podrían propiciar un “intercambio creativo” entre estos conceptos antes que una reducción de uno en otro -lo cual, creo, es lo que está ocurriendo. En primer lugar, en torno a la relación de lo sublime con el dolor, el horror y el sufrimiento: por un lado, el peligro debía ser sólo una amenaza latente, nunca palpable y concreta, y mucho menos un sufrimiento crónico y persistente. No obstante, desde la perspectiva del sujeto trascendental, la angustia y el desagrado eran necesarias como condición para superar las limitaciones estéticas. Por otra parte, para alcanzar la sublimidad, el objeto o acontecimiento potencialmente doloroso no tenía que perseguir y acosar eternamente al sujeto, sino que debía ser algo elevado y elevador al mismo tiempo, algo que al ser superado provocara una superación en el propio sujeto.

En segundo término, en cuanto a la disociación, si bien la experiencia de lo sublime para los modernos implicaba descubrir y asumir que una parte de nuestra identidad -utilizando un término contemporáneo- es incapaz de absorber ciertos aspectos del mundo que nos circunda, eso no significaba que debía desecharse o descartarse esa faceta de la subjetividad. Más bien, al experimentar algo como sublime, se produciría una suerte de restauración o reunificación de las facultades y de la relación del sujeto con el mundo y sus circunstancias. En tal sentido, podría considerarse que era una experiencia extra-ordinaria, inusual, desestabilizadora y no completamente accesible para todos; no obstante, estaba absolutamente integrada al conjunto de las experiencias del sujeto desde el punto de vista de la moralidad.

En tercer lugar, creo que en lo concerniente a la cuestión de la victimización, tema recurrente sobre todo en LaCapra, se pueden señalar grandes diferencias entre lo traumático y lo sublime. El trauma nos sitúa en la posición de actores, somos parte de la escena, y no podemos elegir abandonarla. De hecho, la experiencia traumática nos invade, se apodera de nosotros y nos arrastra a repetir o reaccionar sistemáticamente una experiencia del pasado sin reconocerla como tal. Se borran las distancias y las diferencias, entre el pasado y el presente, entre lo real y lo imaginario, o entre las propias posiciones subjetivas frente al acontecimiento que ocasiona el trauma. Esta indistinción es clave para comprender cómo puede contemplarse, como lo hace

LaCapra, que tanto las víctimas como los victimarios transfiguren el trauma en una forma de lo sublime, y que en esa misma transvaloración pueda victimizarse nuevamente al otro, confundirse los roles y salir airosos a pesar de las transgresiones cometidas.

A mi juicio, la relación entre el trauma y lo sublime podría interpretarse de un modo absolutamente distinto, pues creo que cuando acontece lo traumático, tal como lo entiende LaCapra, se clausura toda posibilidad de experimentar lo sublime –en el sentido propuesto por los modernos. Es decir, lo sublime, si sucede, sucede antes de que el trauma se apodere de nosotros. Más aún, podría interpretarse como una forma de experimentar ciertos acontecimientos que elude, evita o supera su potencial traumático. Somos víctimas, victimarios o victimizamos a otros sólo en un escenario traumático, no en uno sublime. En lo sublime se mantienen las distancias, incluso son una exigencia, porque cuando somos arrojados al abismo perdemos noción de nuestra propia posición, y el horror y el sufrimiento se adueñan de nosotros. Lo sublime no se sufre, no se padece, se siente y nos conmueve hasta extasiarnos ante la conciencia de haber evitado o superado el peligro.

Por lo anterior, me atrevo a definir la sublimidad esgrimida por este autor como una sublimidad “traumática” o “traumatizante”, en la cual se produce una transvaloración de lo sublime moderno. En la modernidad, lo sublime aparecía como un sentimiento que **a partir** de una reflexión ética implicaba una superación de aquello que se presentaba como potencialmente “traumático” –por así decir-; mientras que actualmente se postula como un mecanismo **para** exceder ciertos límites éticos en la medida que somos absorbidos por la situación traumatizante. A diferencia de los modernos, que defendían el carácter ético de lo sublime para la superación de fenómenos naturales, políticos, o históricos que representaban algún peligro o dolor para los sujetos; en la versión de LaCapra, la sublimidad parece sobrevenir de mecanismos premeditados, o de políticas masivas de superación de límites éticos no negociables, para alcanzar ciertos fines preestablecidos y al mismo tiempo confirmar una posición segura a pesar de la transgresión cometida.

Esta nueva concepción de lo sublime, traumático y negativo, creo que puede verse como una especie de contra-concepto de lo sublime moderno, pues tiende a emparentar a lo sublime con cierta “inversión” o “subversión” de lo moral. En última instancia, me parece evidente que no sólo se lo concibe como un mecanismo de transvaloración o transfiguración de lo traumático, sino también como una herramienta para invertir, subvertir o devastar los valores morales de los implicados. Por consiguiente, al transvalorar una experiencia traumática en una ocasión para lo sublime, se distorsionarían las normas de la propia comunidad y se impondrían, y auto-impondrían, hacia los propios miembros o hacia integrantes de otras comunidades implicadas, mecanismos que suprimen ciertos valores morales socialmente aceptados y aceptables; entre ellos, el valor de la vida humana misma.

Conclusiones

Sobre un intento por superar lo insuperable.

~ §38 ~

*La paradoja de lo sublime ahora:
la presentación directa y la banalización del éxtasis.*

Al finalizar la primera parte de esta investigación hice mención a la paradoja que considero inherente a la formulación kantiana de lo sublime. Sumariamente, es un sentimiento, pero no de los sentidos; es algo agradable, pero que requiere una previa sensación de pesar; produce atracción y repulsión al mismo tiempo; es un juicio estético pero contrario al gusto; es un dato que sin pasar por el molde de los conceptos despierta nuestras ideas; es algo sensible que descubre lo suprasensible; nos invita a re-presentarlo aunque resulta impresentable. Tal vez todas las características paradójicas de lo sublime de Kant pueden sintetizarse al decir que es una experiencia esencialmente doble: por su naturaleza, por su desplazamiento, por los ámbitos a los que pertenece. Es una experiencia que se insinúa en el plano sensible y estético pero que despliega toda su fuerza y su potencial transformador en el ámbito de lo moral. Lo sublime es un flash, una instantánea, pero tiene el poder de calar en lo más hondo del sujeto, tiene la virtud de tornar placentero lo que en apariencia es desagradable, tiene la capacidad de volcar y revertir la mirada a partir de algo sensible sobre la propia interioridad racional. En una primera aproximación, parece una anomalía, una rareza, aunque termina revelándose como algo esperable y aceptable dentro del estricto y riguroso sistema crítico.

Lo sublime plantea una paradoja desafiante, provocadora y estimulante, que exige su reconocimiento, muestra su contorno y nos invita a resolverla; pero al mismo tiempo nos dice que es, y debe permanecer, indiferente a nuestros embates. Nos dice que sólo podemos sentir y experimentar la sublimidad, si se da la ocasión, sin llegar jamás a conceptualizarla de un modo acabado. ¿En qué sentido podrían considerarse paradójicas las reapropiaciones contemporáneas?, ¿se reeditan algunos de los caracteres enunciados en torno a lo sublime moderno?, ¿cuál es, en todo caso, la paradoja de lo sublime actual?, ¿en qué se diferencia del planteo moderno? A partir de estas preguntas intento resaltar los puntos de confluencia, tanto como los contrastes, entre las formulaciones de ambos períodos; al mismo tiempo, pretendo rehabilitar, e incorporar a la discusión contemporánea, una concepción de lo sublime con alcances similares a los que tenía hacia fines de la modernidad. Esto es, una lectura en la que destaco la dimensión ética de lo sublime, y en la que pongo el acento en la elevación y la superación de los acontecimientos a partir de la reflexión sobre nuestra dignidad y valor como personas. Siempre teniendo como norte el objetivo de mostrar en qué medida podría ser útil y provechosa una concepción de este tipo aplicada a nuestro contexto; sobre todo en lo concerniente al problema de cómo enfrentar y abordar los desafíos que nos plantean las experiencias límite o extremas del pasado reciente -que nos hostigan y agobian, y que sistemáticamente eluden nuestros intentos por comunicar, comprender o explicar lo ocurrido en ellas.

En primer lugar, en torno a los problemas en la representación de lo sublime, conviene decir que la paradoja se mantiene, aunque se invierten los términos. En la modernidad, sostengo, era algo re-presentable pero impresentable -inexponible, inmostrable, decía Kant-; actualmente, es algo presentable pero i(re)presentable, como afirma Lyotard; o al menos infigurable, en términos de Danto. Ahora lo sublime puede presentarse, mostrarse y exponerse sensible y ostensiblemente, el problema reside en el estilo y las técnicas que se requieren para ello -como insinúa White en torno al

modernismo-, y no en la esencia misma de la sublimidad. Entonces, la paradoja sería: es algo irrepresentable pero presentable, al menos de un modo abstracto o modernista. Es i(re)presentable porque mejor que aludirlo o intentar transmitirlo en la representación, se sugiere dejarlo simplemente aparecer, como un ángel, que no anuncia nada, sino que es el anuncio mismo. Lo sublime ahora está ahí, no re-presentado sino presentado, como en los cuadros de Newman. Provoca cierto rechazo, aunque no creo que se trate de una conmoción, ni mucho menos de una repulsión o desagrado. Más bien, podría describirse como una sensación de extrañeza, de rareza, de incredulidad, ante esas obras que se dicen sublimes pero que requieren de un gran esfuerzo conceptual, y de cierta preparación, o propedéutica, para entender que intentan ser, no transmitir, lo sublime.

Lo sublime en el arte abstracto contemporáneo, plasmado, develado, presentado, ya no es un flash ni una instantánea. Incluso, como en el caso de *Vir Heroicus Sublimis*, hace casi sesenta años que está allí colgado y expuesto -en el MoMA de New York-, exigiendo a los visitantes que lo juzguen como algo sublime. Esto revela otro aspecto paradójico inherente a la sublimidad contemporánea, ya que podría darse el caso de que nunca provoque una experiencia de lo sublime en ninguno de sus espectadores. Creo que esto se debe a que ya no se vuelca la mirada hacia el propio interior en ocasión de la obra, sino hacia la obra misma; sobre alguno de sus rasgos asociados a la sublimidad, o, en el mejor de los casos, sobre un significado encarnado o un manifiesto en torno a ella que nos prescribe qué deberíamos experimentar ante su presencia. No hay un más allá de la representación, todo lo que sucede se da entre la pintura y el espectador, pero sólo a un nivel superficial.

La obra, el pintor, el crítico, el curador -o tal vez el guía-, nos indican el camino hacia la sublimidad, y a uno no le queda más que dejarse conducir frente a lo sublime. Eso sí, nadie puede garantizarnos que experimentemos un sentimiento de lo sublime. De hecho, creo que éste es el punto más cuestionable de tales lecturas. Pues nunca queda claro si se está haciendo referencia a un sentimiento o a alguna otra cosa, como por ejemplo a ciertos atributos o caracteres externos de la obra, o a las descripciones y conceptualizaciones que se hacen de ella, o al significado que el propio artista intentó comunicarnos. En suma, creo que con la entrada en la representación se ha producido una banalización de lo sublime -para usar otro término bastante trillado-; una caída estrepitosa que oscurece y desluce con mucho éxito el éxtasis y la exaltación que desde Longino se adscribía a la sublimidad.

~ §39 ~

La in-mediación del acontecimiento y la indeterminación ética de lo sublime contemporáneo.

No obstante, uno bien podría preguntarse ¿por qué lo sublime debe permanecer ajeno a la presentación?, ¿por qué resignarse a la re-presentación cuando nuevas técnicas y estilos anuncian la posibilidad de mostrarlo, de exponerlo, de presentarlo directamente, sin mediación alguna? En principio, conviene decir que ni la presentación directa ni la re-presentación pueden garantizar que suceda, acontezca, tenga lugar, lo sublime. Pues no son más que un medio, una forma de aludir, un intento por comunicar, algo que nunca podrá ser expuesto de un modo ostensible -al menos en el sentido moderno del término. Los objetos creados y pensados para encarnar o significar lo sublime no son más que un artificio; un artefacto cuya logro

máximo podría consistir en ser una ocasión para que alguien descubra lo sublime en sí mismo. En cualquier caso, una de las ventajas de que no se agote en lo dado es que si eliminamos sus representaciones, o lo ocultamos en ellas, no por ello se elimina la propia sublimidad. En el ámbito de las reflexiones sobre la historia y lo histórico, puede darse la paradójica situación, descrita por White, de que un acontecimiento halla sido experimentado como sublime pero representado de alguna otra manera –como algo bello por ejemplo. En tales casos, se de-sublima el medio por el cual se alude a lo sublime, y no la experiencia en sí misma. Lo sublime queda intacto, básicamente porque nunca estuvo allí, sino sólo en los propios sujetos que lo experimentaron como tal.

Por otra parte, lo sublime tampoco es algo que se desprende de ciertas características de los acontecimientos mismos. Es decir, ni las representaciones que aluden a lo sublime, ni las presentaciones que dicen ser sublimes, ni los acontecimientos mismos que se describen o presentan como tales, pueden garantizar una experiencia de lo sublime. No basta con las dimensiones, la magnitud o la escala de un objeto o un acontecimiento para suscitar una experiencia de lo sublime. Sin embargo, indefectiblemente, en las lecturas contemporáneas se insiste en subrayar tales rasgos como prueba de sublimidad. Si lo sublime sólo fuera eso que está ahí, en el exterior de los acontecimientos, al sujeto le bastaría con apropiarse de ello para acceder a la sublimidad. Pero nada por fuera del propio sujeto es causa de lo sublime, decía Kant. El tamaño, la magnitud, el poder, las dimensiones, la informidad, son ocasiones propicias para lo sublime, un desencadenante, un detonante, aunque no pueden garantizar su ocurrencia. Lo sublime sólo debe buscarse en el interior del sujeto, en la conmoción, en la capacidad para soportar las limitaciones y las privaciones que sufre, en la superación de ese sufrimiento, en la consciencia de sabernos a salvo y a cierta distancia, en el reconocimiento de que el poder y la magnitud de las cosas no es un verdadero motivo de temor, y en la reflexión sobre nuestra propia dignidad y valor como personas, que nos eleva por sobre aquello que nos angustia sensiblemente. Si todo esto se da, si estos elementos confluyen en una experiencia, entonces es muy probable que suceda lo sublime.

¿Todo lo que nos provoca cierto sufrimiento, impedimento, o incapacidad puede juzgarse como sublime?, ¿es necesario hundirse en el dolor, el horror y el peligro para experimentarlo?, ¿qué grado de implicación, que nivel de participación se requiere? Los modernos exigían una separación física y la mediación de la creación artística, según el caso, a lo cual se sumaba la autoconservación o autopreservación de la integridad moral del sujeto –sobre todo en Kant. Los autores contemporáneos que asocian lo sublime a las experiencias límite o extremas del pasado reciente tienden a suprimir las distancias. Lo sublime y lo traumático van de la mano frente a situaciones en las que los sujetos estuvieron a punto de perder sus vidas, o de quitárselas a otros, como expuse puntualmente en el caso de LaCapra. Este autor no afirma que son sublimes las representaciones, ni las presentaciones, ni los acontecimientos mismos, sino la forma en que han sido atravesados, sentidos, experimentados. Sumergirse en ellos, hundirse hasta la abyección más extrema y humillante, o denigrar a otros hasta ese punto, puede ser una ocasión para lo sublime. Violar, transgredir, exceder de una forma radical y sin precedentes todos los límites existentes, aún las normas morales ordinarias, y no obstante salir airosos e íntegros puede experimentarse como sublime.

¿Por qué semejante transgresión para tan escaso resultado?, ¿por qué juzgar como sublime un logro tan mísero?, ¿en qué medida una elevación por sobre los límites normativos puede considerarse sublime?, ¿es la desmesura moral una ocasión para la

sublimidad? Sostengo que lo sublime siempre debería suponer una transgresión “hacia arriba”, y nunca una “hacia abajo”.¹⁰⁰ Esto es, una superación y elevación a partir de ciertos principios o normas éticas, y no a costa de ellas, de su violación o supresión. Por esto mismo, creo que es inaceptable su reducción a lo traumático, ya que cuando el trauma nos invade y se apodera de nuestra identidad hemos superado la última frontera del terreno donde lo sublime podría darse.

La transgresión que se da en lo sublime es siempre una elevación, una exaltación, una superación moral, y no de lo moral. En cierto sentido, esto provoca una disociación, aunque no como un rechazo de una parte de nuestra propia identidad, sino como aceptación consciente de lo limitado de nuestro aparato cognitivo y lo ilimitado de nuestra racionalidad. Tomar conciencia, aceptar, conocer nuestras limitaciones y, a pesar de ello, y de la angustia que esto genera, salir adelante, continuar reflexionando y descubriendo lo que como personas nos permite sobreponernos a los obstáculos que se interponen en nuestro camino, eso es experimentar la propia sublimidad. Tengo la esperanza de haber logrado mostrar que esta lectura, esta concepción de lo sublime, se encuentra ausente en las formulaciones contemporáneas. Las cuales, por su parte, no van más allá de una extrapolación de ciertos rasgos externos o caracteres superficiales de lo sublime moderno, sin profundizar en la dimensión ética de esta experiencia.

~ §40 ~

En el ojo de la tormenta:

los hundidos, los salvados, y los restos de sublimidad.

El pasado reciente está plagado de acontecimientos o procesos que se postulan como candidatos a ser lo históricamente sublime de nuestro contexto. En el transcurso del siglo XX, y en lo que va del XXI, el hombre ha dado sobradas muestras de que puede desencadenar, provocar, participar y hasta sobrevivir a situaciones impensadas, imprevistas e inimaginables hasta entonces. Las experiencias vividas -o más bien sufridas o padecidas- en tales casos, de alguna manera evaden o eluden los intentos por representarlas acabada y satisfactoriamente, tanto en las creaciones artísticas como en los discursos y los escritos históricos. Por esto, algunos de sus aspectos son considerados como irrepresentables, indecibles, intestimoniabiles, inexplicables, inimaginables, comunicables, etc. Creo que esto desencadenó una tendencia, y por que no una tentación, a equiparar, emparentar o asociar estas experiencias contemporáneas con la noción moderna de lo sublime. Un parentesco, por cierto, no del todo descabellado, ya que siempre se vinculó a lo sublime con lo caótico e inconmensurable, con lo terrorífico y peligroso, o con lo potencialmente destructor y estéticamente desagradable, entre otras cosas. No obstante, tengo la esperanza de que a lo largo de la investigación se hayan evidenciado las diferencias y el contraste entre lo que tales rasgos suponían en la modernidad y la forma en que esos aspectos son

¹⁰⁰ Berel Lang utiliza estos términos en su aporte a *Probing the Limits of Representation. Nazism and the «Final Solution»*, libro editado y compilado por Saul Friedlander. En tal sentido, Lang reconoce que lo sublime kantiano supone una exaltación del sujeto humano, con implicancias morales elevadas; no obstante, la noción de “mal radical”, invertiría el valor de lo sublime en el propio sistema kantiano. Esta transgresión “hacia abajo” de los límites morales, o directamente la negación de que existan, estaría presente, según Lang, en ciertos aspectos del genocidio nazi [Cf., Lang, 1992, p. 305].

entendidos actualmente, sobre todo en lo referente a las catástrofes históricas de nuestro pasado reciente.

Más allá del contraste, cabe preguntarse: ¿cuál sería el aporte positivo y productivo de una concepción de lo sublime como la que sostenían los modernos para los tiempos actuales? Más puntualmente, ¿qué ventaja obtendríamos al reincorporar aquellos rasgos de la sublimidad desterrados o soslayados por los contemporáneos?, ¿puede inaugurarse alguna nueva perspectiva de análisis?, ¿se abre un nuevo campo para la indagación? En principio, creo que acentuar la dimensión ética de lo sublime tendría menos implicancias para la estética contemporánea que para la historia del pasado reciente. De hecho, lo sublime nunca fue un buen candidato para ocupar un puesto importante en el terreno de las reflexiones filosóficas sobre el arte. Ni las teorías estéticas, ni las propias producciones artísticas, son el marco más propicio para que lo sublime despliegue todo su alcance. Los intentos conscientes y premeditados para comunicar lo sublime en los productos del arte suelen provocar más bien intriga y curiosidad, mezclado con cierto grado de extrañeza, y más tarde cierto aburrimiento, antes que un sentimiento de conmoción. Las obras pensadas y presentadas como sublimes alcanzan ese estatus merced a la intención del artista, las críticas de los especialistas, o la promoción de las galerías, antes que por los sentimientos que puedan suscitar en sus espectadores. Planear, decir, describir, o acordar en que algo es sublime no asegura que sea experimentado como tal. En rigor, creo que ciertas obras se promocionan como sublimes en un intento por superar el desengaño de la primera impresión, que no va más allá de un encuentro frívolo y superficial.

Por el contrario, en el ámbito de las reflexiones históricas, o sobre lo histórico, creo que lo sublime puede enraizar y dar sus mejores frutos. Más allá de la transgresión radical, de las prácticas de victimización, de la violación de los límites normativos, de la transvaloración de lo traumático, de la disociación y la ruptura con nuestra propia identidad. Pero también más allá de los mecanismos, las técnicas y los recursos estilísticos de una estética para representar lo sublime, y más allá de las políticas de la interpretación que procuran esconder lo sublime del pasado, y de los acontecimientos que se dicen sublimes por sus rasgos desmesurados e inconmensurables; más allá de esos "fragmentos" de sublimidad, creo que existe aún un terreno propicio y fecundo para lo históricamente sublime. Me atrevo a insinuar, sin embargo, que muy difícilmente pueda encontrarse algún motivo, alguna ocasión, alguna circunstancia que provoque una afección sublime, como el entusiasmo o el respeto, frente a los eventos y las experiencias límite de nuestro pasado reciente.

¿Dónde podríamos encontrar una ocasión para lo sublime en los acontecimientos traumáticos de la historia reciente?, ¿cuáles tendrían las características necesarias para suscitar en nosotros una experiencia de este tipo?, ¿existe la posibilidad de transfigurarlos o tranvaluarlos en un motivo de éxtasis o exaltación sin que ello implique la degradación del otro ni la propia abyección?, ¿podemos preservar nuestra integridad y dignidad como personas sin humillar o denigrar a los otros implicados o a la humanidad en su conjunto?

Las matanzas, las masacres, los crímenes contra la humanidad no pueden ni deben ser un motivo ni una ocasión para lo sublime. Si eso es lo sublime, ya no es el sentimiento espiritual que pensaron los modernos, y esta vez no podemos culparlos a ellos por arrastrarnos a las oscuras profundidades a las que hemos descendido. Ellos entrevieron y anunciaron, casi sin recursos de estilo ni demasiados ejemplos artísticos, quizá la máxima experiencia ético-estética a la que el hombre puede aspirar, en la que ambos aspectos de la subjetividad se entrecruzan y sintetizan. Nosotros transformamos

la comunión y la exaltación del ánimo y las facultades subjetivas en algo banal e intrascendente, aparente y trivial, en una abstracción frívola y superficial; o, contrariamente, en una experiencia de lo desmesurado y traumático, de la ruptura y el abismo, de la transgresión inusitada y la humillación extrema, de la violación de los límites y el atropello moral.

Ni las experiencias traumáticas ni los síntomas post-traumáticos son ocasiones propicias para lo sublime; si sucede, si acontece lo sublime, sólo podría ser en un escenario pre-traumático o no-traumatizado, para expresarlo de alguna manera. Tal vez, parafraseando a Levi, en la voluntad humana “de sobrevivir con el fin preciso de relatar las cosas” que habían padecido y que habían soportado, se esconda un resto de sublimidad.¹⁰¹ En el encuentro, postergado por años, entre los hijos y nietos expropiados durante la última dictadura argentina con sus familias biológicas. En el mensaje escrito en un trozo de bolsa de cemento, colocado en una botella, y escondido en los muros de una escuela construida por prisioneros de Auschwitz, hallado a fines del mes de abril de éste año.¹⁰² En los diálogos entre los sobrevivientes del genocidio camboyano y sus guardiacárceles del S-21.¹⁰³ Tal vez esas sean ocasiones para un vestigio de sublimidad.

No en los propios acontecimientos; es decir, ni en la Solución Final, ni en los campos de concentración y exterminio, ni en las fosas comunes o las cámaras de gas, ni en las torturas o los crímenes masivos, ni en los vuelos de la muerte, ni en los bombardeos nucleares, ni en las matanzas étnicas o políticas. Sino en las reflexiones y las emociones que nos pueden suscitar las experiencias particulares de quienes han atravesado estos procesos, los sobrevivieron y pretenden dar testimonio de lo ocurrido. Tal vez en tales experiencias encontremos un motivo de superación y elevación, algo que nos transmita la posibilidad de preservarnos como personas frente al dolor y el horror que representan. Ese vestigio de dignidad e integridad moral, del lado de las víctimas o los sobrevivientes, nunca podría darse en los perpetradores o sus cómplices.

A pesar de todas las salvedades, decir que tales experiencias son ocasiones propicias para lo sublime, puede resultar chocante u ofensivo hacia el interior de ciertos grupos o comunidades. Soy consciente de esto, tanto como de que en el transcurso de la experiencia misma, hundidos en el propio acontecimiento, en el ojo de la tormenta, nadie en su sano juicio puede haber juzgado lo que estaba sufriendo como algo sublime. También podría preguntarse si existe alguna posición desde la cual pararse como “espectadores” del acontecimiento, o cuestionarse el rol del suicidio en casos tal sonados como el de Celan o el propio Levi. No obstante, para reinstalar la fuerte impronta ética que tenía lo sublime en la modernidad, y al mismo tiempo habilitar una nueva lectura del propio pasado reciente desde esa perspectiva, creo que es necesario asumir que esas experiencias integran nuestro pasado y de alguna manera pueden influir sobre la conformación de las identidades, tanto individuales como colectivas. Por ello, conviene releerlas, tratando de encontrar en ellas alguna razón que justiprecie nuestra dignidad como personas y el valor de la vida humana.

¹⁰¹ Cf. Levi, P., *Si esto es un hombre*, en *Trilogía de Auschwitz*, traducción de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, El Aleph, 2005, p. 245 y ss.

¹⁰² La noticia recorrió el mundo; en nuestro país, por ejemplo, apareció publicada en la edición del día 28 de abril del diario *Clarín*, o en la del 29 de abril del diario *Página/12*, entre otros.

¹⁰³ Incluidos en el documental *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*, dirigido por Rithy Panh, Camboya, 2003.

Los límites morales de una comunidad, la humillación, las vejaciones, la denigración del otro, nunca pueden aceptarse como moneda de cambio para lo sublime. Pero Auschwitz, Argelia, Vietnam, Camboya, Corea, Ruanda, Yugoslavia, Darfur, la ESMA, la franja de Gaza -la enumeración podría continuar por varias líneas aunque nunca llegaría a ser exhaustiva-, nos dicen que todos los límites han sido violados, pisoteados, ignorados. El desafío, desde el punto de vista del sentimiento, ante lo inevitable e intolerable de esas realidades, es intentar descubrir en las experiencias de quienes atravesaron esas tempestades algún indicio, o rastro, o mínima insinuación, de que aún en tales circunstancias lo más sublime de nuestra naturaleza puede revelarse. La revelación, no obstante, puede que se reduzca a sentirnos conmovidos frente al esfuerzo y el sacrificio de quienes hicieron todo lo posible para permanecer con vida y contarnos cómo es el infierno en nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- AA. VV. (1990), *Estudios sobre la "Crítica del Juicio"*, Madrid, Visor.
- Addison, Joseph (2004), *The Spectator*, Vol. I, II y III, E-Book #12030, Project Gutenberg [www.gutenberg.net].
- Alison, Archibald (1821), *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Hartford, George Goodwin and Sons.
- Ankersmit, Frank (2005), *Sublime Historical Experience*, Stanford, Stanford University Press.
- _____ (2002), *Political Representation*, Stanford, Stanford University Press.
- Argan, Giulio C. (1977), *El arte moderno*, Tomo I, Valencia, Fernando Torres Editor.
- Aristóteles (2004), *Poética*, traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott, Bs. As., Colihue.
- Arnaldo, Javier (2000), "Ilustración y enciclopedismo", en Bozal, V., (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor. La balsa de Medusa, Madrid, Tomo I, pp. 64-88.
- Berger, John (1999), *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Bayer, Raymond (2003), *Historia de la Estética*, traducción de Jasmin Reuter, México, FCE.
- Boileau-Despréaux, Nicolas (1846), *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le Discours en Oeuvres de Boileau*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères.
- Bosanquet, Bernard (1970), *Historia de la Estética*, traducción y apéndice de José Rovira Armengol, Bs. As., Nueva Visión.
- Bozal, Valeriano (2000), "Edmund Burke", en Bozal, V., (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor. La balsa de Medusa, Tomo I, pp. 53-57.
- Burke, Edmund (1764), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, printed for J. Dodsley.
- _____ (1987), *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, traducción, introducción y notas de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos.
- _____ (1791), *Reflections on the Revolution in France, and on the Proceedings in Certain Societies in London relative to that Event in a Letter intended to have been sent to a Gentleman in Paris*, Londres, printed for J. Dodsley.
- Cassirer, Ernst (1984), *La Filosofía de la Ilustración*, traducción de Eugenio Ímaz, México, FCE.
- _____ (2003), *Kant, vida y doctrina*, traducción de Wenceslao Roces, México, FCE.
- Cassirer, Heinrich Walter (1970), *A Commentary on Kant's Critique of Judgment*, New York, Barnes & Noble.
- Crowther, Paul (1989), *The Kantian Sublime. From Morality to Art*, New York, Oxford University Press.

- Danto, Arthur (2005), *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, traducción de Carlos Roche, Bs. As., Paidós.
- Eisler, Rudolph (1979), *Kant-Lexikon*, Berlin-New York, Georg Olms Verlag.
- Franzini, Elio (2000), *La estética del siglo XVIII*, traducción de Francisco Campillo, Visor, Madrid.
- Friedländer, Saul (1992), (editor) *Probing the Limits of Representations. Nazism and the "Final Solution"*, Massachusetts and London, Harvard University Press.
- Gilbert, Katherine Everett, y Kuhn, Helmut (1948), *Historia de la Estética*, traducción de Néstor A. Morales, Bs. As., Biblioteca Nueva.
- Golding, John (2003), *Caminos a lo absoluto*, traducción de Jorge Fondebrider, Madrid, Turner-FCE.
- Goodreau, John R. (1998), *The Role of the Sublime in Kant's Moral Metaphysics*, Washington, The Council for Research in Values and Philosophy.
- Kames, Lord of [Henry Home] (1861), *Elements of Criticism*, edición revisada por el Rev. James R. Boyd, New York, Barnes and Burr.
- Kant, Immanuel (1917, 1968), *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band II, III, IV, V, VII, y XX, Berlin, Walter de Gruyter.
- _____ (1983), *Textos Estéticos: Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Crítica de la facultad de juzgar estética, Del sentimiento de placer y displacer*, edición y traducción de Pablo Oyarzún, Santiago de Chile, Andrés Bello.
- _____ (1914), *Crítica del Juicio*, traducción, introducción y notas de Manuel García Morente, Madrid, Librería general de Victoriano Suarez.
- _____ (1991), *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Avila Editores.
- _____ (1993), *Crítica del Juicio*, traducción de José Rovira Armengol, Bs. As., Losada.
- _____ (1990), *Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y lo Sublime*, traducción, introducción y notas de Luis Jiménez Moreno, Madrid, Alianza.
- _____ (1998), *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres*, traducción de Manuel García Morente, México, Porrúa.
- _____ (1998), *Crítica de la Razón Práctica*, traducción de E. Miñana y Villasagra y Manuel García Morente, México, Porrúa.
- _____ (2004), *El conflicto de las Facultades*, traducción de Elsa Tabernig, Bs. As., Losada.
- _____ (2004), *Antropología en sentido pragmático*, traducción, introducción y notas de José Gaos, Madrid, Alianza.
- _____ (2007), *Crítica de la razón pura*, traducción, notas e introducción de Mario Caimi, Bs. As., Colihue.
- _____ (1994), *Replanteamiento sobre la cuestión de si el género humano se halla en continuo progreso hacia lo mejor*, traducción, introducción y notas de Concha Roldán Panadero y Roberto Rodríguez Aramayo, Madrid, Tecnos.
- Kogan, Jacobo (1965), *La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos*, Bs. As., Eudeba.
- LaCapra, Dominick (1985), *History and Criticism*, Ithaca, Cornell University Press.
- _____ (1994), *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press.

_____ (1998), *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca, Cornell University Press.

_____ (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

_____ (2004), *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press.

_____ (2009), *History and its limits: human, animal, violence*, Ithaca, Cornell University Press.

- Lang, Berel (1992), "The Representation of Limits", en Friedländer, Saul (ed.) *Probing the Limits of Representations. Nazism and the "Final Solution"*, Massachusetts and London, Harvard University Press, pp. 300-317.

- Levi, Primo (2005), *Trilogía de Auschwitz: Si esto es un hombre [1947], La tregua [1963], Los hundidos y los salvados [1986]*, traducción de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, El Aleph.

- Longino (?) (1980), *De lo sublime*, traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Bs. As., Aguilar.

- Longinus [Dionysius] (1810), *On the Sublime*, traducción al inglés, prefacio y comentarios de William Smith, Baltimore, Baltimore College, edición bilingüe.

- Lyotard, Jean-Francois (1987), *La Postmodernidad (explicada a los niños)*, traducción de Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa.

_____ (1987), *El Entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, traducción de Alberto Bixio, Barcelona, Gedisa.

_____ (1995), *Heidegger y "los Judíos"*, traducción de Alejandro Kaufman y Verónica Weis, Bs. As., La Marca.

_____ (1998), *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, traducción de Horacio Pons, Bs. As., Manantial.

_____ (1999), *La Diferencia [Le Différend]*, traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa.

- Newman, Barnett Baruch (2006), *Escritos escogidos y entrevistas*, traducción de Miguel Ángel Coll Rodríguez, Madrid, Síntesis.

- Schiller, Friedrich von (1947), *De lo Sublime: Ampliación de algunas ideas de Kant y Sobre lo Patético*, traducción, introducción y notas de Alfred Dornheim, Mendoza, Instituto de Estudios Germánicos, edición bilingüe.

_____ (1952), *La Educación Estética del Hombre*, traducción e introducción de Manuel García Morente, México, Espasa-Calpe, 1952.

_____ (1941), *Poesía ingenua y poesía sentimental*, traducción, prefacio y notas de Juan Probst y Raimundo Lida, Bs. As., Instituto de Estudios Germánicos.

_____ (1943), *Sobre lo Sublime*, traducción, introducción y notas de Alfred Dornheim y Juan Carlos Silva, Bs. As., Imprenta Mercur, edición bilingüe.

- Schilpp, Paul A. (1966), *La ética pre-crítica de Kant*, traducción de J. Muñoz y E. C. Frost, México, Centro de Estudios Filosóficos U.N.A.M.

- Shaftesbury, III Conde de [Anthony Ashley Cooper] (1723), *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Vol. I, II, y III, s/d.

- Shaw, Philip (2006), *The Sublime*, Routledge, New York.

- Szondi, Peter (1992), *Poética y filosofía de la historia I*, editado por Senta Metz y Hans-Hagen Hildebrandt, Madrid, Visor. La balsa de Medusa.
- Torretti, Roberto (1980), *Manuel Kant. Estudios sobre los fundamentos de la filosofía crítica*, Bs. As., Charcas.
- White, Hayden (1987), *The Content of the Form. Narrative, Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____ (1992), *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, traducción de Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós, 1992.
- _____ (1999), *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____ (2003), *El texto histórico como artefacto literario*, traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, introducción de Verónica Tozzi, Barcelona, Paidós.

Artículos:

- Ankersmit, Frank (2001), "The Sublime Dissociation of the Past: or how to be(come) what one is no Longer", en *History and Theory*, Vol. 40, N° 3, pp. 295-323.
- _____ (2003), "Danto, History, and the Tragedy of Human Existence", en *History and Theory*, Vol. 42, N° 3, pp. 291-304.
- Crowther, Paul (1984), "Barnett Newman and the Sublime", en *Oxford Art Journal*, Vol. 7, N° 2, pp. 52-59.
- _____ (1983), "The Experience of Art: Some Problems and Possibilities of Hermeneutical Analysis", en *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 43, N° 3, pp. 347-362.
- Domanska, Ewa (1994), "Hayden White: The Image of Self-Presentation", en *Diacritics*, Vol. 24, N° 1, (Spring 1994), pp. 91-100.
- Hund, William B. (1982), "Kant and A. Lazaroff on the Sublime", en *Kant-Studien*, 73.Jahrgang, Heft 3, Berlin, pp. 351-355.
- LaCapra, Dominick (1999), "Trauma, Absence, Loss", en *Critical Inquiry*, Vol. 25, N° 4, pp. 696-727.
- Lazaroff, A. (1980), "The Kantian Sublime: Aesthetic Judgment and Religious Feeling", en *Kant-Studien*, 71.Jahrgang, Heft 2, Berlin, pp. 202-220.
- Ransch-Trill, Barbara (1977), "Erwachen erhabener Empfindungen bei der Betrachtung neuerer Landschaftsbilder. Kants Theorie des Erhabenen und die Malerei Caspar David Friedrichs", en *Kant-Studien*, 68.Jahrgang, Heft 1, Berlin, pp. 90-99.
- Rogne, Erlend (2009), "The Aim of Interpretation is to Create Perplexity in the Face of the Real: Hayden White in Conversation with Erlend Rogne", en *History and Theory*, N° 48, February 2009, pp. 63-75.
- Roy, Louis (1997), "Kant's Reflections on the Sublime and the Infinite", en *Kant-Studien*, 88.Jahrgang, Heft 1, Berlin, pp. 44-59.
- White, Hayden (1982), "The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation", en *Critical Inquiry* 9, N° 1.
- Zuckert, Rachel (2003), "Herder contra Kant on the Sublime", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, N° 3, pp. 217-232.