

Ad infinitum: implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad

Ad infinitum: implications of the sublime in contemporaneous times

Miguel Ángel Gaete Cáceres
Universidad Central, Chile
miguelgaetec@gmail.com

Resumen

El presente texto es un estudio que ofrece una revisión crítica al concepto de lo sublime basándose en la teorización clásica de esta idea, es decir, la adjudicada a Longino, Edmund Burke e Immanuel Kant. A partir de aquí, se intentará descubrir la presencia de lo sublime como un factor relevante en la configuración cultural del mundo contemporáneo, pasando por su presencia innegable en el arte de las vanguardias o en la concepción de la Naturaleza y el entorno. Finalmente, el objetivo central de este escrito es demostrar como lo sublime ofrece también una alternativa para comprender el problema de “lo infinito” y “lo ilimitado” en el marco de las tecnologías, la eclosión de las grandes ciudades y su filtración en el sustrato retórico del capitalismo, ofreciendo así una vía diferente en el estudio de este tema clásico de la estética.

Palabras clave: lo sublime, lo infinito, naturaleza, ciudad, posmodernismo.

Abstract

This article provides a critical discussion of the concept of the sublime based on the classical theorization of this notion, that is, the one attributed to Longinus, Edmund Burke and Immanuel Kant. From here, we will try to discover the presence of the sublime as an important factor in shaping the contemporary culture of the world, through its presence in avant-garde art or in the notion of nature and the environment. Finally, the main objective of this paper is to demonstrate how the sublime offers an alternative to understand the problem of “the infinite” and “the unlimited” in the context of technology, the emergence of the metropolis and its infiltration into the capitalist rhetoric, thus offering a different way to address this classic subject of aesthetics.

Keywords: the Sublime, the Infinite, Nature, City, Postmodernism.

La tríada Longino, Burke, Kant

El concepto de lo sublime alberga en el imaginario colectivo una raigambre lingüística que lo tiende a adjetivar y a esgrimir como un mero sinónimo de lo grandioso o majestuoso. Si bien este sentido del uso de la palabra no es del todo errado, sí aparece insuficiente, pues no alcanza a abarcar cabalmente la globalidad y complejidad del término, simplificándolo a través de la igualdad dentro de una lista de vocablos que en el uso cotidiano ejercen la misma función denotativa, pero que no poseen el mismo valor histórico y modelador de circunstancias precisas dentro de los estudios estéticos.

Como es sabido, desde el siglo XVIII en adelante lo sublime posee una innegable conexión con la categoría estética que ostenta la hegemonía en casi toda creación surgida del intelecto y el espíritu occidental, a saber: lo bello. En el territorio problemático (y muchas veces enigmático) de la filosofía y el arte, ambas ideas han compartido una importancia única como modeladoras de las diferentes manifestaciones del gusto, del placer y el displacer a través de la Historia, erigiéndose como elementos antagónicos que funcionan y se requieren según sea la intensidad de la experiencia estética demandada. De este modo, por ejemplo, lo sublime llega a subvertir incluso la preeminencia moral de lo bello, asociado evidentemente a la verdad, la pureza y el bien, para posicionar sensaciones que se consideraban por mucho tiempo como marginales y contrarias por antonomasia a cualquier experiencia estética, como pueden ser el miedo, el displacer o el agobio total de los sentidos, eximiendo así el goce estético de la mensuración limitativa y formal propia de lo bello.

Conviene resaltar, antes de proseguir, que si bien lo sublime tiene su apogeo en el siglo XVIII, será mucho antes cuando aparecerá como una construcción conceptual, sintetizada y transformada posteriormente por las nuevas experiencias dieciochescas. Es, pues, con el griego Longino (cuya existencia real se extravía entre el mito y la veracidad) que tenemos un primer acercamiento a lo sublime (*hypsegoría*)¹ bajo parámetros discursivos que vislumbran la posibilidad de alcanzar “el más alto de los discursos” (*hypsos*) mediante fuentes retóricas y de estilo bastantes definidas: la capacidad para concebir grandes pensamientos, la pasión vehemente y entusiasta, cierta clase de formación de figuras retóricas (de pensamiento y de dicción), la noble expresión (elección de palabras y dicción metafórica y artística) y, finalmente, la composición “digna y elevada” (*De lo sublime* 57-58).

1 Longino prioriza la utilización del sustantivo neutro *hypsos* (altura) en relación con la simplicidad del discurso y la grandeza de la mente, aunque este no sea el único término que pueda traducirse por sublime. Muchas veces, para referirse más que a la sobriedad, a la amplitud y majestuosidad del estilo, Longino emplea el adjetivo *megaloprepés* y toda una gama de términos compuestos provenientes del adjetivo *mégas* (grande): *megalegoría* (“grandeza de la palabra”), *megalophrōisyne* (“grandeza de la mente”, “altura de los conceptos”), *megalophyés* y *megalophya* (“grandeza natural”, “genio”). Un elemento importante es cuando Longino asocia la idea de lo sublime (*hypsos*) con la de profundidad (*bathós*). (Saint Girons 2008).

Con esta primera sistematización llevada a cabo por Longino se comienza a forjar una reivindicación de la universalidad de lo sublime. Esta “universalidad” se trataría de una universalidad “subjetiva” y por lo tanto estética, en el sentido kantiano, ya que se refiere a la relación de la representación no tanto con el objeto como con el sujeto (Saint Girons, *Lo sublime* 176). No obstante, el paso previo a esta “universalidad subjetiva” kantiana tiene sus antecedentes en otro personaje igualmente relevante para entender el posicionamiento de lo sublime dentro de los discursos estéticos: Edmund Burke. Este filósofo y político Irlandés significa un paso de transición entre el *hypos* longiniano y la propuesta kantiana. En Burke, lo sublime se asoma como una experiencia estética que requiere del uso de todos los sentidos, llevándolos incluso a su colapso. En *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de 1756, el pensador irlandés aclara que a lo sublime se accede mediante una conexión empírica entre el medio y los sentidos. Según su parecer, lo sublime es alcanzable mediante el acceso a todas las fuentes de las cuales brotan aquello que es adecuado para excitar las ideas de algo terrible, doloroso, peligroso, y finalmente, asombroso (Burke 42). He aquí la fuerza máxima de lo sublime, pues lejos de ser producido por el razonamiento “nos anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible” (ibíd.). Es esto, lo terrorífico y el amargo placer producto de la anulación de la *aisthesis*, lo que diferencia lo sublime de lo bello, cuya caracterización remite a un placer explícitamente positivo, mantenido en absoluto control por el raciocinio y la sensibilidad.

Finalmente, la triada fundacional de lo sublime tendrá su ápice con la exégesis kantiana, quien logrará que lo sublime (*das erhabene*) adquiera una constitución sólida y el ajuste estético moderno, sirviendo de base a una serie de teorizaciones posteriores que partirán desde la cuestión de *los límites* para asomarse a problemáticas de diversa índole. En “*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*” (publicada en Königsberg el año 1764) este autor da los primeros esbozos sobre este asunto, los que posteriormente serán revisados y profundizados en su “*Crítica del juicio*” (1790). En el primero de estos escritos, Kant se anexará claramente a los postulados de Burke (principalmente por la vía de lo sublime y el terror). En cambio, en el segundo, surgido en el ápice de su madurez intelectual, Kant se decantará más bien por cuestionar su excesivo empirismo, desviándose hacia una teorización que aborda lo sublime desde el plano intelectual, desde las fronteras de la razón o la facultad de juzgar (más cercano, si se quiere, al *logos* apuntado por Longino). En este distanciamiento surgirá una de las principales contribuciones de Kant al tema en cuestión, cual es la categorización sistemática del sentimiento de lo sublime y su bifurcación entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico.

Resumiendo esta doble tipificación, nos enfrentamos a lo sublime matemático cuando en la Naturaleza aparece algo extremadamente vasto y nuestra imaginación se extenúa en la idea de abarcarlo todo. Es aquí en donde nos hacemos conscientes de cierta supremacía de la razón y descubrimos como lo sublime nos revela nuestra propia limitación, al mismo tiempo que nos hace descubrir en nuestra razón otra

medida no sensible “que comprende en ella esta misma infinidad como una medida, ante la cual todo es pequeño en la naturaleza, y nos ha mostrado por esto en nuestro espíritu una superioridad sobre la misma considerada en su inmensidad” (Kant, *Crítica del juicio* 79). El clásico ejemplo de lo sublime matemático es la contemplación del cielo estrellado, pues en este caso tendemos a imaginar lindes que nuestra mente y nuestros sentidos no logran amparar. Por consiguiente, “lo que llamamos sublime, no es el objeto, sino la disposición del espíritu producida por determinada representación que ocupa el juicio reflexivo” (81).

Si lo sublime matemático se corresponde fundamentalmente con la idea de “magnitud”, lo sublime dinámico atañe directamente a la imagen de “fuerza” o “potencia”: “La Naturaleza, considerada en el juicio estético como una potencia que no tiene ningún imperio sobre nosotros es dinámicamente sublime.” (90). Para graficar este pensamiento, Kant nos habla de peñascos amenazantes suspendidos en el aire, nubes tempestuosas en medio de relámpagos y truenos, volcanes desencadenando su poder de destrucción, huracanes sembrando la devastación, el inmenso océano en una tormenta, cataratas, entre otros.

Lo sublime y la vanguardia

Hasta aquí el punto de “lo sublime” es asimilable con relativa sencillez dado el hecho que hay dos amplias esferas en donde se había aplicado este concepto: por un lado la esfera del lenguaje y la retórica con Longino, y por otro la Naturaleza y los sentidos con Burke y Kant. Evidentemente, el asunto adquiere nuevos matices con el advenimiento del siglo XX y las vanguardias e incluso en nuestra propia época, en donde lo sublime se desarrolla en otros aspectos no necesariamente vinculados al lenguaje o la Naturaleza, conceptos que se han visto alterados hasta incluso hacer necesaria su redefinición epistemológica.

Las repercusiones de lo sublime, si bien son reconocibles ya en algunos elementos de las artes desde finales el siglo XVII, no será sino hasta el Romanticismo cuando alcanzarán su máximo esplendor, teniendo un ápice en la pintura con C.D Friederich, Caspar Wolf o William Turner. De ahí en adelante se extenderá y generalizará llegando incluso a manifestarse de modos distintos y particulares en las artes nuevas del siglo XIX (fotografía, cine), hasta en las prácticas artísticas y teóricas del siglo XX. Es un hecho que las vanguardias del siglo recién pasado continuarán con la asimilación de esta “nueva” experiencia sensible, avanzando por una senda que había descubierto que la belleza no era la única experiencia sensible que se podía trasladar al campo de lo inteligible, pues “había una manera de ser bello que, por paradójico que parezca, nada tenía que ver con la belleza” (Lynch, *Sobre la belleza* 55).

Lo sublime viene a significar para las vanguardias un relevo substancial de teorías y reflexiones –arraigadas desde el Renacimiento y mantenidas en lo estructural hasta ese momento– que insistían en la generación de patrones de belleza predefinidos

por formas ansiosas del deleite a través del objeto artístico. La vanguardia se aferró entonces a este “gusto” por lo sublime para profundizar y trasponer los límites, tanto de una institucionalidad que en muchos casos se excedía en su inflexibilidad, como de la sensibilidad vigente a nivel más general, en aras de nuevas formas y experiencias que ampliaran el radio de acción de lo sensible y lo intelectual. Se iniciaría así un proceso gradual que significó, como se puede intuir, el colofón de los “grandes estilos”, ya sea en la literatura, la música o las artes, contribuyendo significativamente a la anarquía estética imperante en nuestros días.

Desde luego, lo más evidente en este posicionamiento de lo sublime dentro de las vanguardias artísticas del siglo XX, fue el desmoronamiento final de un *corpus* visual regido mayoritariamente por la imitación y la verosimilitud de la imagen (condiciones relacionadas históricamente con la clásica concepción de lo bello), en donde el arte, para varios, no era mucho más que la reproducción del mundo visible, una reducción fidedigna y pasiva de la realidad tangible. Muestra de este rompimiento lo vemos en Apollinaire, quien en un escrito de 1913 sobre los cubistas ya proponía una pintura reducida a los elementos mínimos de su propio lenguaje, desligada del objeto, del tema (de la mimesis), manifestando además este espíritu contrario a la intervención de la belleza como modelo de conducta en el arte, refiriéndose a ella como una carga (histórica) de la que los artistas debían librarse, pues: “...no se puede transportar consigo a todas partes el cadáver del padre. Hay que abandonarlo en compañía de los demás muertos” (cit. en De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* 35).

Contrario a lo que se pueda pensar, lo sublime no ha dejado de formar parte de la vorágine del pensamiento actual, alzándose, especialmente desde la década del 70, como una materia recurrente en el panorama intelectual de los círculos europeo y norteamericano, recuperándose como categoría útil y válida para la reinterpretación de lo social, lo político y lo artístico (Lyotard y Harold Bloom son dos ejemplos concretos en ambos marcos territoriales). Esta “recuperación” de lo sublime se caracteriza por volver a examinar unas bases inscritas en la óptica kantiana y burkeana, cuestionando ahora, por ejemplo, las posibilidades de la presentación o representación de “la imagen”, especialmente en relación con el tema de la angustia, el trauma y el terror. En este sentido, Auschwitz, y en general todas las secuelas de los totalitarismos del siglo XX ocupan largos debates y reflexiones sobre las dificultades y desavenencias de representar lo que es muchas veces “indecible”², abriéndose una puerta de entrada para lo sublime a través de lo monstruoso y lo informe.

2 Una de las fórmulas más recurrentes y útiles en el momento de pensar esta reescritura de lo sublime contemporáneo es el planteamiento freudiano de “construcción”. Cabe recordar que en Freud entendemos como “construcción” una elaboración propuesta por el analista al analizado durante la cura (distinta de la interpretación), destinada esencialmente a reconstruir en sus aspectos, tanto reales como ficticios, una parte de la historia infantil del sujeto. Su aspiración es encontrar un cuadro confiable y completo de los años olvidados del paciente (Freud, 1976). Este método es algo que se puede ver con frecuencia en la obra de autores como Bloom, Hal Foster o Lyotard. Este último es tal vez quien más se muestra interesado en “reescribir la modernidad” bajo una lógica terapéutica, asumiendo la posición del analista “ante el paciente confuso que es la Modernidad” (Santamaría 33)

Un punto de partida a la comprensión del renacer de lo sublime en el siglo XX, lo tenemos en la posición que Jean-Luc Nancy mantiene respecto a este tema. Para él, lo sublime no es otra cosa que una moda de nuestros tiempos. Aunque este planteamiento es en apariencia simplista, esconde un escollo lingüístico que se con- dice enteramente con los discursos postkantianos sobre lo sublime. Así pues, para el filósofo francés todas las modas, a despecho de su futilidad o gracias a ella, serían una manera de presentar otra cosa que una mera moda. A su entender, las modas son una necesidad o un destino. Tanto es así, que Nancy se pregunta qué es lo que ofrece lo sublime que está a la moda, concluyendo que es su condición de “ofrenda misma”, en tanto “destino fatal del arte” (Nancy 79). Su tesis se argumenta en el rebasamiento total de la experiencia estética en la contemporaneidad (recordemos que el colapso de los sentidos y la razón son parte de la configuración triádica de lo sublime), enlazándose de este modo con “lo presente” y “lo ausente” dentro de la obra contemporánea, lo que se ha denominado ampliamente y con posterioridad, “crisis de la imagen y la representación”³.

Este acercamiento modélico y fatalista de Nancy hacia lo sublime, no hace otra cosa que sumarse a la interminable lista de “finales del arte” augurados y desarrollados con posterioridad a Hegel. Aunque, a diferencia de este, en la propuesta de Nancy no deja de haber un cierto reconocimiento temporal antitético al del proyecto del pensador Alemán. Esto se deja entrever en la misma designación de lo sublime como “destino fatal” del arte, pues esto lleva implícito un reconocimiento de futuro, de porvenir y por tanto de incertidumbre, lo que anularía cualquier aseveración fáctica de este tipo, mientras que, como sabemos, cuando Hegel hablaba del “fin del arte” lo hacía desde la convicción de que el arte ya no era capaz de configurar un orden y una comprensión de la experiencia humana similar al proporcionado por la religión o la filosofía, siendo por tanto una sentencia presente, que no admite futuro.

Lo sublime después de la Naturaleza (O su irrupción en EE.UU.)

Desde la presencia de Burke y Kant en la construcción de este concepto, para el sentir romántico lo sublime siempre será ligado a un devenir del hombre y la Naturaleza, como dos fuerzas que se intentan religar tras la escisión de las grandes industrias y la aparición brutal de las ciudades manufactureras en la Europa de los siglos XVIII y XIX. A esto se suma el desgaste de la fe en un Dios que era incapaz de ajustarse a las opciones fundamentalmente materialistas que ofrecía este nuevo panorama, por lo que

³ Esto es algo en lo que se insistirá, desde diferentes ángulos, en toda la gama de variantes surgidas dentro de las especulaciones en torno a la muerte del arte durante el siglo XX (Duchamp, Belting, Greenberg, Dantó, entre otros).

la Naturaleza es vista, sobretudo, como un espacio de recogimiento y cobijo anímico ante el derrumbe de un orden moral y emocional construido históricamente sobre un deseo de pervivencia y de trascendencia inducido por el dogma predominante en la espiritualidad occidental por casi dos mil años.

La conjunción de estos factores abren la puerta a la valorización de la Naturaleza como la principal ruta de escape a la enajenación producida por el poder del capital. Esta evasión llega inclusive a adquirir la forma de una nueva religiosidad, en donde, obviando disquisiciones del pasado (por ejemplo las de San Agustín y Santo Tomás, quienes advertían del peligro de divinizar a la Naturaleza y confundirla con el Creador, pese a considerarla un camino privilegiado para acceder a él), la Naturaleza divinizada alcanza el estatus de “nueva religión”. Es esta búsqueda y redireccionamiento de la fe la que habría llevado a darle la característica de “ente vivo” a toda la Naturaleza, lo que se tasa claramente en las palabras de Wordsworth: “Bosques, árboles y rocas, dan la respuesta que el hombre anhela. Cada árbol parece decir ‘sagrado’, ‘sagrado’” (cit. en Schenk *El espíritu de los románticos europeos* 17).

Esta “nueva” relación tan estrecha con la Naturaleza se caracterizó por acercar al hombre romántico a un estado de profunda conexión espiritual con su entorno, en el cual, y recordando las palabras de Torquato Tasso, casi siempre se percibe a la Naturaleza como la *inabitata spiaggia*, enajenada y exteriorizada por factores culturales infranqueables. Sin embargo, en este retorno a la Naturaleza se hallaría presente, en la mayoría de las veces, una cierta dicotomía consoladora y desposeedora, ya que este deseo de retorno al espíritu de la Naturaleza se encuentra condicionado por la conciencia de la fatalidad final que este anhelo implica. Esto se debe a que la Naturaleza es la esfera en donde la existencia y la muerte coinciden, se asemejan y se confunden, dejando obsoletas las estrategias de ocultamiento propias de la vida moderna. Por lo tanto, cualquier intento de deificación conlleva una participación en su mecanismo de acción y un obligado abandono en su juego innato de florecimientos y desgastes.

Si en el Romanticismo lo sublime está sólidamente incorporado a una idea de Naturaleza elevada a la categoría de “religión”, a un espacio de veneración pseudo metafísico que en muchos casos actúa como suplente de las carencias teológicas de la época, ya en el siglo XX (o incluso desde un poco antes) este sitio le es arrebatado definitivamente por la instauración de las tecnologías y la maquinaria como el nuevo *deus venerabilis*. El cauce natural de este cambio tiene que ver directamente con una de las circunstancias generadas dentro del núcleo de la masificación de la industria. Con la expansión de la maquinaria el flujo humano se incrementa y la restricción de las fronteras territoriales casi desaparece, a la par que se modifica incipientemente la constitución del tiempo y el espacio. Asimismo, una serie de conceptos y focos de conocimiento de toda una tradición cultural son trasladados junto con los primeros pioneros que viajaron desde Europa a América y Estados Unidos durante los siglos XVIII y XIX, iniciándose así el fenómeno que puede designarse como “americanización

de lo sublime”⁴, cuya propiedad fundamental estará dada por la revalorización de las tecnologías y el paisaje. Esto, además, señalará una característica fundamental de esta categoría estética: la transterritorialidad.

Lo más evidente en este traslado de conceptos es el trastoque de una sublimidad europeizada, cuyo idilio es drásticamente interrumpido por la técnica, algo primordial en la conformación histórica de la mentalidad estadounidense⁵. En 1847, en la revista “*Scientific American*” se escribía: “En la búsqueda de invenciones mecánicas parece haber algo que aspira a realizar nuestro título divino de amos de la creación (...) Es realmente un espectáculo sublime ver una máquina realizar casi todas las tareas de un ser racional”. Esto, por un lado, nos muestra como lo sublime ya se ha establecido como registro incluso en el lenguaje cotidiano, patentizándose la herencia de la retórica longiniana que utiliza lo sublime como una adjetivación de lo grandioso (*megas*). Pero además, esta frase es una fiel constatación de como este nuevo espacio de veneración se consolida desde el optimismo propio de la visión capitalista del mundo, donde la Naturaleza, asumida como un obstáculo para el desarrollo, es vencida por las herramientas que construyen las nuevas fronteras en expansión:

Allí donde ella [la naturaleza] nos negó ríos,
la máquina nos los ha proporcionado. Allí donde
dejó a nuestro planeta incómodamente escabroso,
el mecanismo aportó la aplanadora.

Allí donde las montañas se han interpuesto,
él se ha atrevido a nivelarlas o a horadarlas.
Incluso el océano, que la naturaleza pensó
que podría separar a sus pendencieros hijos,
la mecánica los ha alentado a atravesarlo.
Y como si la tierra no fuese apropiada para
las ruedas, gracias a la mecánica es recorrida
ahora en ferrocarriles.

(Timothy Walker cit. en Santamaría 217)⁶

La reestructuración que se da de lo sublime en Estados Unidos desde el siglo XIX en adelante, únicamente puede entenderse a través de las grandes rupturas acaecidas en ese siglo, fundamentalmente el sentido deshistorizado que la aleja de la moralización a la que había sido sometida este concepto por el idealismo alemán. Por tanto, si Europa significaba un modelo puramente histórico en donde el progreso estaba asentado en

4 El enunciado lo tomo prestado del texto de Alberto Santamaría: *El idilio americano: Ensayos sobre la estética de lo sublime*.

5 Pensemos solamente en la relevancia indesmentible del ferrocarril para la construcción cultural y económica de aquel país.

6 Escrito de mediados del siglo XIX de este matemático y escritor estadounidense.

la confianza plena en la razón, América suponía una reestructuración del mismo, revelándose como un encuentro brutal e irascible entre Naturaleza y maquinaria. Debido a esta nueva realidad se apela a una reubicación conceptual de lo sublime ya no exclusivamente centrado en los efectos estéticos de (y en) la Naturaleza, sino ampliada hasta las consecuencias estéticas de las tecnologías en el entorno. Esto explica que diversos intelectuales que recuperaron el tema de lo sublime lo extiendan a análisis culturales mucho más dilatados. Thomas Jefferson, Ralph Waldo Emerson, Thomas Cole o Walt Whitman (en el siglo XIX), así como Barnett Newman, Wallace Stevens, William Gibson y Robert Smithson (siglo XX) pueden ser considerados ejemplos de las diversas modelizaciones a las que es sometida la estética romántica de lo sublime en Estados Unidos.

Un punto nuclear de esta transterritorialidad radica también en que lo sublime norteamericano, teniendo como fuente matriz el modelo ilustrado europeo, lo sintetiza con ingredientes propios. En esto incide fundamentalmente aquella certidumbre, que a ojos cristianos, veía en un continente relativamente nuevo como América, la idealidad del territorio virgen (algo así como un Edén bíblico), junto con una serie de posibilidades de descubrir secretos vetados a las sociedades ya curtidas por el desfreno materialista. A esto se añaden los elementos históricos y el rescate de las raíces etnográficas más profundas, creando un modelo de sublimidad en donde adquieren preponderancia la idea de origen y la plena conciencia de una nueva tradición que aúna a Dios con un sentido edénico de su propio paisaje y Naturaleza.

Lo sublime en Estados Unidos se entronca de igual manera con una relación entre una “sublimidad inferior” (Schopenhauer)⁷ y el viaje pintoresco. Esto probablemente se deba al fuerte lazo que existe en EE.UU entre el paisaje, el viaje y el carácter etnográfico mencionado anteriormente, lo cual se hace notar en la cantidad ingente de relatos que tienen lo pintoresco como característica central, conectándose así con lo sublime en su sentido renovado, a primera vista menos mitificado. Tal y como lo ve Angus Fletcher, tanto las escenas sublimes como las pintorescas poseen la capacidad de poder ser representadas, aunque las escenas pintorescas siempre se encontrarán sujetas a una sublimidad más accesible, más gentil, en definitiva, “una sublimidad más débil” (250). La raíz de esta sublimidad “más débil” puede descu-

7 “Si nos instalamos en una región muy solitaria, con un horizonte ilimitado, bajo un cielo completamente despejado, con árboles y plantas en un aire quieto, sin animales, sin hombres, sin corrientes de agua, en el más profundo silencio, tal entorno es como una llamada a la seriedad, a la contemplación desligada de todo querer y de su miseria: pero precisamente eso da a tal entorno solitario y quieto un toque de sublimidad. Pues, al no ofrecer ningún objeto, ni favorable ni desfavorable, a la voluntad necesitada de un continuo aspirar y alcanzar, solo queda el estado de pura contemplación; y quien no sea capaz de él quedará vergonzosamente denigrado y a merced del vacío de la voluntad desocupada, del tormento del aburrimiento. Él nos proporciona en este sentido la medida de nuestro propio valor intelectual, del que es un buen criterio el grado de nuestra capacidad para soportar o amar la soledad. El entorno descrito ofrece así un ejemplo de **lo sublime en grado ínfimo**, ya que con el estado de conocimiento puro, en su tranquilidad y moderación, se mezcla en contraste el recuerdo de la dependencia y miseria de la voluntad necesitada de una continua actividad. –Esta es la especie de sublimidad que da fama a la vista de las infinitas praderas del interior de Norteamérica” (Schopenhauer 113).

birse en la carencia de uno de los aparatos principales en la elaboración de una teoría romántico-europea de lo sublime: la presencia corpórea del hombre, inserto dentro de la obra y asumiendo un rol de referente ideal para aprehender la condición sublime de la Naturaleza⁸.

A partir de la transferencia y posterior ensamblaje de lo sublime en EE.UU bajo unas renovadas condiciones, el hombre y la Naturaleza se relacionarán desde un sitio en donde la tecnología se ha transformado en la principal mediadora. Esta relación, planteada en términos de renovación (principalmente del Romanticismo histórico), perfectamente se puede considerar como un neorromanticismo. Este neorromanticismo americano nos revela que lo sublime se manifestaría como un *continuum* (y no como una simple moda) que va desde el Romanticismo europeo hasta nuestros días, logrando adaptarse a nuevas dialécticas y formas de expresión⁹. Indicado de otro modo, y tal y como lo ve Leo Marx, esta “sublimidad tecnológica” traza el sentido acumulativo y retórico final de una tradición decimonónica que siente una atracción profunda por la amplitud de mundos que abre el desarrollo tecnológico (63).

La superación del límite

Con el traspaso de lo sublime a una realidad diferente a la Europea se potencia una arista que aparece de manera taxativa en toda la construcción epistemológica de esta idea: el problema del límite. Debemos considerar en primer lugar, que tal como se ha esbozado aquí, cuando lo sublime es adoptado por Estados Unidos será siempre mediatizando el espacio, de manera exacerbada, con el rito capitalista que abusa y usufructúa de la *techné*. Indudablemente, aquí lo sublime se ve potenciado en la segunda mitad del siglo XX por la desinhibición tecnológica de toda la década del sesenta, a la que asiste gran parte del mundo desarrollado. El auge de la carrera espacial (con la consecuente expansión de los límites mentales y físicos del hombre) y el levantamiento de un imaginario colectivo hipertecnologizado, delirante a veces, que potencia aún más las demarcaciones siempre difusas entre ficción, ciencia y realidad, sientan las bases para una incorporación de lo sublime con connotaciones diferentes a las que poseía para los románticos europeos.

La relación ambigua de Estados Unidos con su paisaje y su Naturaleza facilita, o complejiza según se mire, la inscripción de lo sublime bajo estos nuevos parámetros. Lo sublime americanizado se ve ampliado por un paisaje en formación, extremadamente rico en Naturaleza, en desiertos, montañas y fallas geográficas, pero también

8 Consideremos el hecho que tradicionalmente en la pintura romántica europea se hacía visible el hombre en el paisaje, como figura plenamente definida, como mancha, como sombra o como presencia etérea, como es el caso de muchas obras de Friedrich, William Turner o Caspar Wolf.

9 Incluso hay autores como Rancière o Jameson, que plantean que el posmodernismo es poco más que una nueva etapa del modernismo, o incluso del Romanticismo. (véase Jameson 19 y Rancière 88).

en panorámicas escenificadas, surcadas por carreteras eternas que actúan como los rieles de un interminable *travelling* en medio de carteles de neón, plataformas de lanzamiento espacial, bases militares y manifestaciones antrópicas imposibles de obviar. Lugares cargados de sublimidad en los cuales confluyen de manera asociante, Naturaleza y desarrollo tecnológico. Serán estos paisajes híbridos, “cumbres de la ficción realizada”, los que años después asombrarán a Baudrillard haciéndolo descubrir su magnitud, calificándolos a su manera como “lugares sublimes y transpolíticos de la extraterrestreidad, que hacen coincidir la intacta grandeza geológica de la Tierra con una tecnología sofisticada, nuclear, orbital e informática” (13).

La naciente sociedad tecnocientífica recurre principalmente al cine y a la literatura de ciencia ficción para resolver las distintas formas de representación y penetración de esta inédita realidad. Los viajes estelares incrementaron la atención del hombre hacia el firmamento, produciéndose lo que podríamos denominar como un retorno a la “cultura de lo cósmico”. Como resultado, en el cine comercial por ejemplo, surgen cintas como “Creation of Humanoids” (Wesley Barry, 1962), “The War of the Worlds” (Byron Haskin, 1953) y “2001: A Space Odyssey” (Stanley Kubrick, 1968), mientras que en la plástica, el Land Art retoma este interés por lo vernáculo y lo astral. Todo nos muestra una revaloración de la parsimonia en las atmósferas, una especie de “clave mística” que descubre en la *Gelassenheit* espacial (esa especie de “inmensidad íntima”, como diría Bachelard) una reivindicación de la Naturaleza dentro de los márgenes específicos de las nuevas tecnologías, lo que refuerza la figura de una nueva sublimidad basada en la ampliación de los límites y en un reordenamiento social de lo infinito y lo ilimitado.

Con la carrera espacial, el límite se desmaterializa y se afina en elementos que simbólicamente se extienden hacia un espacio infinito. Las ciudades por ejemplo, ratifican la búsqueda de lo infinito a través de su expansión vertical. En la expansión vertical, los “buildings” que estimulan la disposición esencialmente enhiesta de la metrópolis, sintetizan un modelo de ampliación acorde al contexto, pues intentan equiparar la ruptura de los límites impuestos por la tecnología espacial mediante la emulación de sus artefactos, líneas y estructuras. Lo sublime actúa en este caso como una manifestación asimilable al *hypsos* griego, cuyo carácter metafórico, recordemos, nos hacía abandonar el mundo circundante para trasladarnos a otro lugar: hacia lo más alto, hacia el cielo...

A diferencia de la sublimidad decimonónica, perteneciente a una sublimidad natural que se argumenta en la nimiedad del hombre frente a los bosques, mares y montañas, la nueva sublimidad del siglo XX es antinatural, erigiéndose sobre la artificialidad de la máquina y sobre un aparatage discursivo y constructivo que apela a resaltar la verticalidad como metáfora del éxito y del progreso. Aún así, esta sublimidad vertical se beneficia de un anhelo profundamente humano, referido ya por Platón en “*La República*”, en donde explica como la mirada y los deseos dirigidos “hacia lo alto” eran algo específico del hombre. U Ovidio, quien distingue al hombre del resto de

los animales enfatizando en su “rostro sublime” (*os sublime*), capaz de dirigirse hacia el cielo, permitiéndole contemplar los astros (84). Si atendemos a la aproximación etimológica de “lo sublime”, es decir, a aquella órbita que nos descubre la relación simbiótica entre lo bajo o lo cercano (*sub*) con la sustantivación del límite o del umbral (*limen/limes*), logramos ver de que manera lo sublime, reflejado en las ciudades, posee el carácter amplificado que tensiona los límites de lo humano ante un universo que se nos escapa y sobrepasa nuestra propia cognición social, ecológica y moral.

Por lo pronto, no debemos olvidar que en la perspectiva kantiana, lo ilimitado (y algunas veces lo sin forma: *das unform* o *die Formlosigkeit*) es el asunto central de lo sublime (frente a la belleza que es limitación). No obstante, no conviene confundir lo ilimitado con lo infinito. Se puede argüir que lo sublime no corresponde a la presentación ni a la irrepresentabilidad de lo infinito, sino más bien subyace en la ilimitación (*die Unbegrenztheit*) y en la fluctuación de movimiento que nos lleva al borde del límite. En consecuencia: “...lo ilimitado como tal, es lo que se levanta al borde del límite, es lo que se separa y se sustrae de la limitación [y, entonces, de la belleza], por una ilimitación coextensiva al borde externo de la limitación...” (Nancy 129). Lo sublime aparece cuando intentamos aprehender esa ilimitación, cuando percibimos el borde externo del límite que le antecede. En cambio, lo infinito invoca a aquello que va más allá de lo “muy grande”. Si lo ilimitado depende aún del límite para su entendimiento, lo infinito lo olvida totalmente. Lo infinito es *apeiron* (Platón, Pitágoras), es caos sin medida. En términos kantianos, lo infinito se traduce como el concepto numérico de lo ilimitado (*magnitudo et quantitas*), por lo tanto, lo ilimitado no es un sentido numérico sino una expresión de lo infinito. Para Kant, la estimación de la magnitud por conceptos numéricos (o por sus signos algebraicos), es matemática, mientras que la que se hace por la sola intuición (a la simple vista) es estética. Luego, en lo sublime está en juego la presentación misma de los límites y este límite para Kant es el de la imaginación (58), la misma que es sobreexpuesta por un entendimiento social y económico que fomenta la idea que nada es imposible para la ciencia, la técnica y el hombre.

Visto así, podemos argumentar que la “gran ciudad” no puede sino ser “bella” vista desde el interior y hacia el interior, o en bien en sus detalles específicos, en su ensimismamiento arquitectónico y urbanístico (un edificio, un parque, un lago artificial, etcétera). Lo absolutamente sublime se hace patente cuando la advertimos desde los márgenes (*limen/limes*), ya sea desde lo alto (*hypsos*), desde la periferia residencial o desde abajo (*sub-limes / sub-urbe*) mirando hacia el cielo (Ovidio) por los espacios interconstructivos generados en su interior, rompiendo el horizonte interno limitado por los dispositivos y formas. Cuando la mirada sigue la verticalidad de los edificios buscando una salida hacia lo alto, persiguiendo una línea imaginaria que se pierde en la infinitud del cielo, se filtra la sublimidad ante la extrema divergencia entre lo tangible del concreto y los cristales frente a lo inaprensible del cielo y el espacio (lo ilimitado).

Desde otra perspectiva, no se puede obviar que con Kant lo sublime se aleja del objeto para centrarse en el sujeto. Por esta causa, la sublimidad poskantiana apunta muchas veces a una desvinculación con la Naturaleza para adecuarse a procesos que desmaterializan el límite y trastocan por alcance lo infinito. Cuando Kant traslada lo sublime al plano intelectual, dejando en segundo plano el aspecto empírico desarrollado con anterioridad a él, está, en cierto modo, abriendo una brecha teórica que adelanta las posibilidades de lo sublime como un constructo en donde sus principales componentes: *la infinitud* y *la ilimitación*, son posibles de asociar incluso con un sistema económico y social específico: el capitalismo. Esto presume entender que lo sublime posee un potencial trans-estético (sin dejar de ser un problema estético), pasando a ser un problema ontológico, de sustancia, de causa y de origen, lo que en definitiva ofrece una gama de opciones para entender muchas de las vicisitudes políticas, económicas y sociales del contexto actual.

El capitalismo, como ideología, en muchos sentidos apela a lo infinito como sustento de sus operaciones. La Naturaleza es vista como una fuente perenne de riquezas, cualquier barrera física es derruida por la interminable capacidad científica y tecnológica, el desarrollo no posee límites, el productivismo aparece desbordado, etc. Incluso el dinero, instrumentalización máxima del progreso y medio acumulable *ad infinitum*, poseía para Marx una especie de “sublimidad monstruosa”, un significante infinitamente multiplicador que ha roto toda relación con lo real, un elemento que elimina todo valor específico con la misma rotundidad con la que esas figuras más convencionales de la sublimidad lo hacían (el océano rugiente, los riscos montañosos, el cielo estrellado, etc.) (Eagleton, *La estética como ideología* 284).

En un tono similar, Lyotard cree que lo sublime está presente en la economía capitalista en el sentido que es una economía ajustada a una idea preponderante: “la riqueza o el poder infinitos” (109). El ejercicio capitalista y su sublimidad soterrada involuntariamente han propulsado la instauración objetiva de un modelo de estructuras puramente materiales tendientes a alcanzar la infinitud. Tras este afán necesariamente florece la frustración ante la imposibilidad de absorber y presentar cabalmente la expansión de los límites acaecidos durante el auge de un nuevo diseño global, pues desde Burke en adelante lo sublime solamente nos revela nuestra propia limitación. Este fracaso deviene en tensión o, como lo llamaría Kant en una “presentación simplemente negativa”, una especie de abstracción caracterizada como una “presentación del infinito”. En cuanto a esta presentación abstracta, que nada presenta, lo que se exige de la imaginación es que ella se haga “ilimitada” (*unbegrenzt*), o en otras palabras: que sea sublime (Lyotard, *Lo inhumano* 129).

Este rebose fáctico de lo sublime es igual de ostensible a un nivel macro, dentro de un cuadro ideológico que capta la esencia de lo sublime en el horizonte sensible de lo social. Desde esta perspectiva, se descubre como el capitalismo y sus artilugios desatan lo sublime en cuanto reducen la condición humana hasta un punto en que todo es virtualmente infinito. Por ende, el capitalismo y sus procesos puramente

cuantitativos revelan, citando un término kantiano, una “sublimidad matemática”, mientras que, por otro lado, se aprecia como la herencia longiniana es sobrepasada en su idea basal del *hypsos* o el *megas* (lo más alto, lo más grande) para abrigar ahora en el lenguaje, como doctrina, las nociones de lo ilimitado y lo infinito en el conjunto de acciones y metas del hombre.

Siguiendo esta línea, y si Lyotard está en lo cierto, y lo sublime se desvela como una presencia fundamental dentro del fondo de la economía capitalista, al tratarse ésta principalmente de un desborde de la noción de riqueza y poder (la cuestión de los límites), podríamos especular con cierta seguridad que todo deseo de trascendencia por parte de aquellos que no constituyan “institución” y que no sean parte activa del engranaje social que impulsa todos sus anhelos hacia el desarrollo sin límites, se verá enfrentado a la frontera más elemental del capital: esa que impide el ascenso de los menos capacitados y que revoca constantemente su disposición en y hacia los límites, relegándolos al *sub-limen*, a la *sub-urbe*, o, en su aspecto más general, al sub-desarrollo. Es por ello que, por poner un caso, vemos que la conquista espacial fue un gran “salto para la humanidad” pero no significó necesariamente un cambio revelador para cada persona en particular. El límite fue traspasado no por individuos, sino por instituciones que funcionan bajo la hegemonía constitucional del poder y el “juicio imperialista”¹⁰. El logro fue generalizado en una figura: “la humanidad”, que resume una fuerza de empuje y arrastre con 1,6 millones de años de antigüedad, asemejado en especie a un solo gran cuerpo, a una máquina que avanza y se sobrepone a cualquier obstáculo, pero que soslaya el aspecto único del *yo*.

Lo sublime, como se puede ver, se ha desvinculado de la Naturaleza, o más bien, como ésta, ha sido engullido por el capitalismo para ser parte de su propia definición. “Lo natural”, entendido como lo “no manipulado”, lo “indómito” o “como las esencias que el hombre no puede cambiar: el espacio, el aire, el río, la hoja” (Emerson, *Ensayos sobre la Naturaleza* 12-13) ha sucumbido ante la maleabilidad del capitalismo que tiende a objetualizar todo lo que esté a su alcance, llevándose consigo una sublimidad mancomunada al vértigo de la experiencia en los espacios abiertos, a una infinitud de fuerzas y extensiones que nos revelaban nuestra propia pequeñez. Hoy, todo intento de búsqueda de lo sublime en la Naturaleza deberá enfrentarse a su ocultamiento por parte del capitalismo y flanquear el disfraz publicitario que la escarnece ante un público ávido de colores vibrantes, territorios vírgenes y “conexiones vitales” en un grotesco paquete *all inclusive*, pues como oportunamente lo expresaba Lyotard: “Cuando el comercio se apodera de lo sublime, lo convierte en algo ridículo” (23).

Como resultado, en la Naturaleza actual hay poco o nada de sublime, salvo en los efectos del “progreso” sobre ella, los cuales la neutralizan bajo el influjo de un tipo

¹⁰ Jameson dice que el segundo estadio expansivo del capitalismo es el imperialismo, donde “el capital rompe sus primeros límites” (36).

predominante de urbanismo que la controla y adormece, y que, en el peor de los casos, la ofrenda como un elemento ornamental más. Bajo estas circunstancias, la ciudad y sus modos de expansión acusan la manifestación más cercana de una sublimidad abismante, de una búsqueda expansiva que en muchos aspectos emula un desenvolvimiento técnico que supera la conquista irrefrenable del *hypsos*. Asimismo, lo sublime, absorbido ahora por la ideología en curso, infunde nuevos anhelos y metas que tumban los límites de una lógica lejana en el tiempo, acostumbrada a vislumbrar lo infinito en un plano metafísico (la muerte, la divinidad, el alma) para enfrentarse ahora a una sublimidad que se aferra a la acumulación material para consolidar un ideario sujeto al acaparamiento infinito como único *leitmotiv*. Ante la frustración de lo infinito, la repercusión más inmediata se visibiliza en una suerte de deterioro emocional latente. Algo tan propio del Romanticismo europeo, como lo son el *ennui* francés, el *spleen* inglés o el *langeweile* alemán¹¹, brindan su persistencia en la contemporaneidad como una “nostalgia sublime” (a esta nostalgia Lyotard la llama “la afección posmoderna”), un *pathos* que germina ante la inaprensibilidad de un vasto mundo material que discursivamente ofrece “el todo sin límites”, pero que se regocija ante la imposibilidad de sobrepasar sus bordes, manteniendo una tensión que reclama una y otra vez redefinir el valor del límite como el principal regulador de la estabilidad del hombre y su entorno.

Referencias

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000. Medio impreso.
- Baudrillard, Jean. *América*. Barcelona: Anagrama, 1987. Medio impreso.
- Burke, Edmund. *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1987. Medio impreso.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 2006. Medio impreso.
- Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006. Medio impreso.
- Emerson, Ralph. *Ensayo sobre la Naturaleza*. Tenerife: Baile del Sol, 2000. Medio impreso.
- Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002. Medio impreso.
- Freud, Sigmund. *Construcciones en psicoanálisis*, en *Obras Completas* (1976). Buenos Aires: Amorrortu, 1937. Medio impreso.
- Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundis, 1991. Medio impreso.

11 Las tres palabras se podrían traducir como tedio, tristeza o melancolía respectivamente.

- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1977. Medio impreso.
- Longino? *De lo sublime*. Buenos Aires: Aguilar, 1980. Medio impreso.
- Lynch, Enrique. *Sobre la belleza*. Madrid: Grupo Anaya, 1999. Medio impreso.
- Lyotard, Jean François. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998. Medio impreso.
- Marx, Leo. *The machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in América*. Londres: Oxford University Press, 1967. Medio impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, 2002. Medio impreso.
- Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis. Libros I-V*. Madrid: Gredos, 2008. Medio impreso.
- Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004. Medio impreso.
- Saint Girons, Baldine. *Lo sublime*. Madrid: Machado, 2008. Medio impreso.
- Santamaría, Alberto. *El idilio americano: Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca : Universidad de Salamanca, 2005. Medio impreso.
- Schenk, Hans. *El espíritu de los románticos europeos*. México: Fondo de cultura económica, 1983. Medio impreso.
- Schopenhauer, Arthur. *El Mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta, 2005. Medio impreso.

Recibido: 2 julio 2014

Aceptado: 13 noviembre 2014