

LO SUBLIME EN LA CULTURA DEL MERCADOⁱ**THE SUBLIME THING IN THE CULTURE OF THE MARKET**Carlos Fajardo FajardoⁱⁱRecepción: 30 de septiembre de 2012
Aceptación: 13 de noviembre de 2012**RESUMEN**

La categoría de lo sublime es fundamental no sólo para el arte moderno, sino para toda la modernidad. Las actuales condiciones globales han dado como resultado un cambio en la concepción de lo sublime, que ya no experimentamos frente a la grandiosidad de la naturaleza ni de la historia, sino ante la magnificencia del mercado y de los medios masivos de comunicación. Tal es nuestra tesis. Por su parte, el fin de las barreras entre lo estético y la vida cotidiana nos ha llevado a una estetización global masiva. En este trabajo analizamos las mutaciones que en la categoría de lo sublime se han sentido desde finales del siglo XX, como el avance a gran escala de la estetización de la cultura.

Palabras clave: Estetización, globalización, lo sublime, mercado.

ABSTRACT

The category of “sublime” is of fundamental importance for modern art and, moreover, for the whole of modernity. The current global conditions have had as a result a change in the conception about the meaning of what is called “sublime”. We don’t experience nowadays the feeling of the “sublime” before the grandiosity of nature, or history, but before the magnificence of the global market and the massive communication media. This is our thesis. On its own right, the end of the frontiers between the aesthetic and the everyday life has taken us to a massive global aesthetization. In the present essay we analyze the mutations that in the category of the “sublime” have been felt since the end of the 20th century, like the big scale advance of the aesthetization of the culture.

Key words: Aesthetization, globalization, market, the sublime.

Introducción

La categoría de lo sublime puede encontrarse desde un inicio en las reflexiones de Seudo Longino¹ y de San Agustín, para el cual lo sublime ya presupone la idea de una divinidad plenipotenciaria e infinita. Dicha categoría va a ser explorada ampliamente por Joseph Addison²,

Edmund Burke e Immanuel Kant, llevándola más allá de los conceptos limitados por la forma y lo bello. En general, lo sublime se despierta en el sujeto a través de lo sensorial; por ejemplo, al captar una tempestad, un terremoto, un huracán, un tifón, el oleaje furioso del mar, un desierto desolado, o lo infinito. Este desorden, muy superior en extensión material al sujeto que lo aprehende,

ⁱ Este artículo es resultado de la investigación: “Arte y cultura del mercado. Transformaciones de lo trascendente, lo permanente y lo sublime en el arte de finales del siglo XX e inicios del XXI y formas de estetización en la vida cotidiana”, financiada por el Centro de Investigaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia. Grupo de investigación: Educación, Comunicación y Cultura. Colombia.

ⁱⁱ Doctor en Literatura. Filósofo, poeta, investigador y ensayista. Docente en la Maestría en Comunicación-Educación de la Facultad de Ciencias y Educación, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. Contacto: carfajardo@hotmail.com. Colombia.

¹ Longino en su tratado de retórica *De lo sublime* escribe: “Las cosas sublimes, en efecto, no llevan a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis. Siempre y en todas partes lo admirable, unido al pasmo o sorpresa, aventaja a lo que tiene por fin persuadir o agrandar. (...)”. Más adelante afirma “Podríamos decir que son cinco las fuentes capaces de producir la elevación del estilo, presumiendo, como fundamento común a esos cinco principios, la capacidad o talento para la oratoria, sin lo cual nada en absoluto es posible. La primera y la de más peso es la capacidad de concebir pensamientos elevados, como hemos explicado en nuestra obra sobre Jenofonte. La segunda es la vehemencia y el entusiasmo en lo patético o emocional. Esas dos fuentes de lo sublime son, en su mayor parte, disposiciones o capacidades congénitas, mientras que las restantes son debidas a la *techné*: la forma de elaborar las figuras – que son de dos clases: figuras de pensamiento y figuras de lenguaje; a lo cual hay que añadir la nobleza de la expresión que comprende, a su vez, la selección del vocabulario y la elocución, sazónada con tropos y elaborada. La quinta causa de lo sublime, que encierra en sí todas las que preceden, consiste en la composición digna y elevada” (Longino, 1972: 39, 57, 58).

² Joseph Addison, en una serie de ensayos publicados en *The Spectator* en 1712 titulados *Los placeres de la imaginación*, concebía una relación entre el asombro y lo sublime, el placer y la pena, unidos a la facultad imaginativa del hombre, lo cual va a ser de gran influencia en las consideraciones del empirismo inglés y de Burke. En el segundo ensayo publicado el 23 de junio de 1712 escribe: “Consideraré primero aquellos placeres de la imaginación que nos da la vista presencial y el examen de los objetos exteriores. Yo juzgo que todos ellos dimanen de la vista de alguna cosa *grande, singular o bella*. A la verdad en un objeto puede encontrarse alguna cosa tan terrible y ofensiva, que el horror y disgusto que excita supere al placer que resulta de su grandeza, novedad o belleza. Pero aún entonces acompañará a este horror y disgusto una mezcla de placer proporcionada al grado en que sobresalga y predomine alguna de estas tres cualidades. Por grandeza no entiendo solamente el tamaño de un objeto peculiar, sino la anchura de una perspectiva entera considerada como una sola pieza. A esta clase pertenecen las vistas de un campo abierto, un gran desierto inculco, y las grandes masas de montañas, riscos y precipicios elevados, y una vasta extensión de aguas, en que no nos hace tanta sensación la novedad o la belleza de estos objetos, como aquella especie de magnificencia que se descubre en estos portentos de la naturaleza. La imaginación apetece llenarse de un objeto y apoderarse de alguna cosa que sea demasiado gruesa para su capacidad. Caemos en un asombro agradable al ver tales cosas sin término; y sentimos interiormente una belicosa inquietud y espanto cuando las aprehendemos”. (Addison, 1991:137, 138,139).

Carlos Fajardo Fajardo

le produce una sensación de insignificancia ontológica: su finitud y su impotencia como ser se hacen manifiestas. Aquella magnitud le excede y le sobrepasa. Experimenta vértigo. Está frente a un espectáculo doloroso, pero de inmediato combate su miedo al realizar una segunda reflexión que le hace superar su inutilidad física: pone en funcionamiento su razón, con lo que alcanza así “conciencia de su propia superioridad *moral* respecto a la naturaleza que, sin embargo, evoca y conmueve en él, al presentarse caótica, desordenada y desolada, la idea de infinito, dada así sensiblemente como presencia y espectáculo” (Trías, 1992: 24). Es decir, se sobrepone alzándose con una superioridad ética y estética, lo que le hace experimentar una sensación placentera.

El sentimiento de lo sublime, por lo tanto, une intrínsecamente un dato de la sensibilidad (océano encrespado, tromba marina, cordillera alpina, fosa del océano, tiniebla de la noche sin luna y sin estrellas, desierto crepuscular) con una idea de la razón, produciendo en el sujeto un goce moral, un punto en el cual la moralidad se hace placentera y en donde estética y ética hallan su juntura y síntesis (Trías, 1992: 27).

Es entonces cuando lo infinito se hace finito, lo inconmensurable mensurable, el horror belleza. En el artista los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, nómeno y fenómeno, quedan superados en una síntesis unitaria: la obra de arte. El sujeto puede ahora tocar aquello que le horroriza y espanta. Lo divino se ha revelado a través de su potencialidad: su destino como hombre sobre esta tierra queda salvado (Trías: 1992).

De esta manera, lo sublime hace experimentar un goce estético ambiguo entre el placer y el dolor. El artista siente a la vez su grandeza y su pequeñez como sujeto. Solo la obra de arte muestra esta ambivalencia, pues en ella resplandece internamente el caos, las imágenes que no se pueden soportar, los abismos siniestros, la muerte y los espacios del miedo, pero transmutados a través de lo simbólico, lo metafórico, lo metonímico, logrando que como actores y espectadores experimentemos un goce estético ante lo bello de lo terrible. Tal como lo decía Novalis, “El caos debe resplandecer en el poema bajo el velo condicional del orden”.

Desde el siglo XVII, el empirismo inglés, unido a las investigaciones de la fisiología y de la incipiente psicología sensualista, introduce en las teorías estéticas el concepto de lo sublime. Estas van a dar las fuentes tanto filosóficas como fisiológicas para Edmund Burke (1727-1795), las cuales podemos rastrear en el mecanicismo cartesiano de *El tratado de las*

pasiones, con el cual Descartes se constituye en el primer filósofo moderno que analiza los aspectos de la percepción en el sujeto activo; en John Locke y las sensaciones como productoras de ideas; en Condillac con sus teorías acerca de las sensaciones, percepciones y del lenguaje como mediador entre sensibilidad y entendimiento; en la fisiología que reivindica las sensaciones como base del conocimiento y estudia los diferentes temperamentos (melancólico, sanguíneo, flemático, colérico) en relación con las sensibilidades artísticas (Kant, 1990: 37 y ss.), y en la reflexión ilustrada sobre el gusto como defensa de la individualidad y la libertad modernas.

Edmund Burke argumentó que las visiones de lo sublime eran una cualidad del instinto de conservación, un profundo miedo y temor a lo grandioso, a la oscuridad, a la inmensidad, a la infinitud, a la variedad de los objetos o de fenómenos naturales. El asombro empírico es pues, en Burke, la principal fuente estética de lo sublime. El efecto y el afecto que los fenómenos naturales y artísticos provocan en el espectador, se generan en el nivel fenomenológico y en el fisiológico. En el primer nivel (fenomenológico), Burke estudia cómo se suscita lo Bello (amor sin placer) y lo Sublime (asombro sin peligro real) a través de la contemplación de lo que produce terror, *asombro*. En sus palabras:

Todo lo que resulta adecuado para excitar ideas de dolor y peligro, es decir todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquéllas que producen placer (...) La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza*, cuando aquellas causas operan poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. (Burke, 1995: 29 y 42)

Así, tanto lo fenomenológico como lo fisiológico se manifiestan en sentimientos que se despiertan por el *Temor*,

No hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el *miedo*. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime; esté o no la causa del terror dotada de grandes dimensiones; es imposible mirar algo que puede ser peligroso, como insignificante o despreciable. (Burke, 1995: 42)

Por la *Oscuridad*, “Para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad. Cuando conocemos todo el alcance de cualquier peligro, y cuando logramos acostumbrar nuestros ojos a él, gran parte de nuestra aprensión se desvanece”. (Burke: 43). Por el *Poder*, “No conozco nada sublime que no sea alguna modificación del poder. Y esta rama nace, tan naturalmente como las otras dos, del terror, el tronco común de todo lo que es sublime.” (Burke, p.48); por la *Privación*, “Todas las privaciones generales son grandes, porque todas son terribles; la Vacuidad, la Oscuridad, la Soledad y el Silencio.” (Burke: 52); por la *Vastedad*, “La grandeza de dimensiones es una causa poderosa de lo sublime.” (Burke: 53); por la *Infinidad*, “La infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime” (Burke: 54); por la *Dificultad*, “Cuando una obra parece haber requerido una fuerza y un trabajo inmensos para llevarse a cabo, la idea es grande.” (Burke: 57); por la *Magnificencia*, “Una gran profusión de cosas, que son espléndidas o válidas en sí mismas, es *magnífica*. El cielo estrellado, aunque lo veamos con frecuencia, nunca deja de excitar una idea de grandeza.” (Burke: 58); también por la *Luz*, “...una luz como la del sol, inmediatamente ejercida sobre el ojo, por cuanto subyuga este sentido.” (Burke: 60).

El *Ruido* es considerado por Burke como productor de lo sublime:

Un ruido excesivo por sí solo es suficiente para subyugar el alma, para suspender su acción y para llenarla de terror. El ruido de grandes cataratas, tormentas rabiosas, de un trueno o de la artería, despierta una sensación impresionante y horrorosa en la mente (...). (Burke: 62)

También, tanto la *brusquedad* como los *olores penetrantes y hedores* participan en las ideas de grandeza y de sublimidad.

Burke realiza así, como él mismo dice, un recorrido “por las causas de lo sublime en referencia a todos los sentidos” (Burke, 1995: 66), llegando a la conclusión de que,

(...) lo sublime es una idea que pertenece a la autoconservación; y que es, por consiguiente, una de las más afectivas que tenemos; que su emoción más fuerte es una emoción de dolor; y que ningún placer derivado de una causa positiva le pertenece. (Burke, 1995: 66)

En 1764, Immanuel Kant publica *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, libro donde expone a través de un estudio empírico, muy cercano al propuesto por Burke, sus ideas respecto a estos dos

sentimientos. En este corto texto, escrito, según Kant, “con ojos de un observador, antes que con los de un filósofo”, explora lo bello y lo sublime con un sentido más psicológico y antropológico que estético. Sin embargo, ya contiene los anticipos filosóficos de sus principales ideas estéticas expuestas en la *Crítica del juicio*. El método utilizado para escribir las *Observaciones* está muy alejado del empleado por Kant en sus principales obras, e influenciado por la filosofía inglesa y por el estilo de Rousseau, de tanto impacto en la literatura filosófica de esta época. Esto no impide que encontremos en este breve libro ya algunas importantes reflexiones acerca de lo bello y lo sublime:

El sentimiento más delicado que ahora queremos considerar, escribe Kant en el libro citado, es particularmente de dos especies: el sentimiento de lo *sublime* y el de lo *bello*. La afición es agradable para ambos, pero de manera diferente. La vista de una montaña, cuyas cimas nevadas se yerguen por encima de las nubes, la descripción del imperio infernal que hace Milton suscitan complacencia, pero con horror. Por el contrario, el aspecto de un prado lleno de flores, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos por rebaños pastando, la descripción del Elíseo o del relato de Homero sobre el cinturón de Venus, originan también una sensación apacible, pero que es alegre y risueña. Para que la primera impresión tenga lugar en nosotros, con intensidad apropiada, hemos de tener un *sentimiento* de lo *sublime* y, para disfrutar convenientemente de la última, un *sentimiento* para lo *bello* (...) Las altas encinas y la sombra solitaria en el bosque sagrado son sublimes, las plantaciones de flores, setos bajos y árboles recortados, haciendo figuras, son bellos. La noche es sublime, el día es bello. Los temperamentos que poseen un sentimiento sublime, cuando la tenebrosa luz de las estrellas rasga a través la parda sombra de la noche y la luna solitaria está en el horizonte, son atraídos poco a poco por la calma silenciosa de una noche de verano, a sensaciones supremas de amistad, de desprecio del mundo, de eternidad. (Kant, 1990: 31-32)

En sus *Observaciones*, Kant diagnostica también las diferencias entre los distintos temperamentos y humores estéticos, haciendo énfasis en descripciones psicológicas y antropológicas de cada individuo y sus sentimientos fundamentales. Al decir de Kant,

(...) el semblante del hombre que se encuentra en pleno sentimiento de lo sublime es serio, a veces rígido y asombrado (...) Lo sublime, a su vez, es de diferentes especies. Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, entre otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros casos además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime (Kant, 1990: 32).

Mientras el melancólico “tiene perfectamente un sentimiento de lo sublime” (Kant, 1990:

Carlos Fajardo Fajardo

51), y “son abominables para él todas las cadenas”; con una devoción al fanatismo, un celo por la libertad y “arrostra el peligro,” - es decir, es el precursor romántico que corre el riesgo de ser considerado “un visionario”³ - quien “es de constitución temperamental *sanguínea*, tiene como dominante un sentimiento de lo *bello*. De allí que sus alegrías sean risueñas y vivaces. Si no se divierte está descontento y se aviene mal con un contento callado”⁴ (Id. 54). Por su parte, el colérico

(...) tiene un sentimiento dominante para aquella especie de lo sublime que puede llamarse lo *magnífico*. No es propiamente más que el destello de la sublimidad y un color que resalta fuertemente, y que oculta el contenido interior de los casos o de las personas, que bien puede ser meramente malo y vulgar, consiguiendo engañar y conmover con la apariencia (...) El colérico considera su propio valor y el de sus cosas y acciones, por el prestigio o la apariencia con que se presenta a los ojos de los demás⁵. (Kant, 1990: 55-56)

Respecto al flemático, el filósofo alemán afirma que no tiene propiedades para entrar al cuadro de las consideraciones estéticas: “Es en cierto modo un espíritu de pequeñeces (*esprit de bagatelles*), que muestra una manera de espíritu delicado pero que tiende directamente a lo contrario de lo sublime. Tiene gusto por algo que sea muy *artificial* y dificultoso” (Kant, 1990: 59). Y continúa,

No hay hombre alguno carente de todo rastro de la sensación más delicada, una gran carencia de la misma, que análogamente se le llama también insensibilidad, se da solamente en el carácter del *flemático*⁶, al cual se le despoja, por lo demás, hasta de los móviles más burdos como la codicia, etc. (Kant, 1990: 51)

Tal como se observa, Kant configuró ya un cuadro de las sensibilidades, gustos y juicios artísticos de una modernidad en desarrollo y auge. Pasando por lo melancólico, lo sanguíneo, lo colérico hasta lo flemático. En más de dos siglos estos procesos han registrado, motivado, revolucionado y construido movimientos,

escuelas, tendencias, estilos que se sitúan de uno u otro lado: o bien se aferran a la metafísica de lo sublime, o bien se contentan con la inmanencia de lo flemático.

Recordemos que en la *Crítica del Juicio* lo sublime en Kant pasa del ámbito natural – donde el empirismo inglés lo había situado- al ámbito del arte, por lo que se puede ejercer sobre él un juicio de reflexión o estético. Lo sublime, más que abrumarnos por el temor, con la imposibilidad y el sentimiento de pequeñez ante lo extremadamente vasto, lejos de ser un sentimiento de desfallecimiento de nuestro *Yo* empírico por no poder abarcar la totalidad y su infinitud, es una fuerza para superar el temor. “Da valor para poder medirnos con el Todo-poder aparente de la naturaleza” (Kant, 1999: 204). Da conciencia de la supremacía de la razón, cuyas ideas alcanzan la totalidad, como también conciencia de nuestra dignidad en cuanto seres morales, lo que inflama de nobleza al espíritu. “Llamamos gustosos sublimes -dice Kant- esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término” (Ibíd.). La fuerza se configura en una facultad que es superior a los grandes obstáculos. De allí lo *dinámico sublime* como poder para superar el objeto de temor. La naturaleza, entonces, no es juzgada como sublime porque provoque miedo, sino “porque excita en nosotros nuestra fuerza” (Id., 205). De ese dolor inicial surge el *deleite*, el goce, el placer de una pena, una “satisfacción que entusiasma” (Ibíd.). El sentimiento sublime kantiano nos muestra de inmediato la concepción moderna Ilustrada que este filósofo mantenía en cuanto “nos da conciencia de que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros”, gracias a la facultad que poseemos de juzgar sin temor. Al respecto dice Kant:

Hemos encontrado nuestra propia limitación y, sin embargo, también, al mismo tiempo, hemos encontrado en nuestra facultad de la razón otra medida no sensible que tiene bajo sí aquella infinidad misma como unidad, y frente a la cual todo en la naturaleza es pequeño, y, por tanto, en nuestro espíritu, una superioridad sobre la naturaleza misma en su inconmensurabilidad. (1999: 205)

3 El diagnóstico de Kant sobre la sensibilidad del *melancólico* lo expresa de esta manera: “Aquel cuyo sentimiento revierte en lo melancólico, no se denomina así porque se aflige en una tenebrosa melancolía, privado de la alegría de vivir, sino porque sus sensaciones, al intensificarse por encima de cierto grado, o sí, por alguna causa, toman una dirección equivocada, terminarían en la melancolía antes que en ningún otro estado. Este tiene, perfectamente, un *sentimiento de lo sublime* (...) El hombre de carácter melancólico se preocupa poco por lo que juzgan los demás, lo que consideran bueno o verdadero, por eso se funda en su propia comprensión (...) Contempla en cambio las modas con indiferencia y sus esplendores con desprecio (...) No tolera ningún sometimiento abyecto y respira libertad en su noble pecho: Son abominable para él todas las cadenas, tanto las de oro que llevan los cortesanos, como las pesadas de hierro que llevan los galotes. Es un juez severo consigo mismo y para los demás, y no pocas veces siente hastio de sí propio tanto como del mundo” (Kant, 1990: 51, 53, 54).

4 Sobre el temperamento sanguíneo, escribe Kant: “La multiplicidad es bella y a él le gusta el cambio. Busca la alegría en él mismo y en quienes le rodean, divierte a los demás y es buen compañero. Tiene mucha simpatía moral. Le agrada la alegría de los otros y le duele el sufrimiento ajeno. Su sentimiento moral es bello, pero sin principios, y está directamente pendiente en toda ocasión de la impresión del momento que le causan los objetos”. (54).

5 Kant continúa en su descripción de este temperamento, diciendo que “Con respecto a la condición interior y a los móviles, que el objeto mismo contiene, él es frío y no se apasiona por su favor de verdad, ni le conmueve el respeto (...) Su benevolencia es cortesía, su respeto pura ceremonia, y su amor una premeditada zalamería En todo momento está lleno de sí mismo, cuando adopta los modales de un enamorado o de un amigo, sin ser nunca ni lo uno ni lo otro. Procura deslumbrar por la moda, pero como todo en él es afectado y artificial, resulta rígido y torpe al hacerlo (...) Por lo mismo, es muy dado al disimulo, es hipócrita en religión, adulador en el trato con la gente, y cambiante en los partidos políticos, según las circunstancias. Con gusto es esclavo de los grandes para convertirse, del mismo modo, en tirano de los pequeños” (Kant: 56, 57).

6 Kant completa los detalles afirmando “Puesto que en la idiosincrasia *flemática* no suelen coincidir ingredientes de lo sublime y de lo bello, en grado especialmente notable, esta propiedad temperamental no entra en el cuadro de nuestras consideraciones (...) El que se aburre con música bella, da motivos para sospechar que asimismo ejercerán poco poder sobre él las bellezas de la literatura y los hechizos del amor. (Kant: 58, 59).



Sólo el juicio de reflexión supera el miedo a la desmesura cuántica o a lo *sublime matemático*, que es “aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña” (Kant, 1999: 190), (la ciudad del vaticano, las pirámides de Egipto, lo que es absolutamente grande). A la vez, este juicio de reflexión supera a la desmesura natural o lo *sublime dinámico* (una tempestad, el desierto, el mar, el horror a lo ilimitado) y nos da un sentimiento de nobleza de la razón misma y del destino moral del hombre, conceptos que van a ser importantes en la filosofía del romanticismo temprano alemán, constituyéndose el idealismo trascendental kantiano en una de sus principales fuentes.

Lo sublime en la historia

Si bien Addison y Burke relacionan lo sublime con la naturaleza y Kant con la posibilidad de ejercer sobre él un juicio estético, aquí abordaremos otro sublime: la historia. La relación de lo sublime con la idea de tiempo lineal, tiempo de rupturas, catástrofes y mesianismos, se manifiesta con mayor estruendo en la modernidad. Su origen cristiano es evidente; su secularización moderna innegable. Gracias a esta categoría se expresan en la modernidad la lucha por lograr a través de la razón la unidad del hombre con el “Cosmos Unificado” y la “Gran Totalidad” histórico-metafísica. La categoría de lo sublime se une así a las concepciones del racionalismo moderno del progreso, el futuro y el desarrollo. La “modernidad triunfante”, como la denomina Touraine, pasa revista desde el siglo XIV por todas las ideas de racionalización que impulsan una mundanización sin precedentes en las esferas de la cultura: triunfo de la razón sobre la sacralización de la naturaleza y la sociedad. Según Alain Touraine:

La idea de modernidad, en su forma más ambiciosa, fue la afirmación de que el hombre es lo que hace y que, por lo tanto, debe existir una correspondencia cada vez más estrecha entre la producción –cada vez más eficaz por la ciencia, la tecnología o la administración –, la organización de la sociedad mediante la ley y la vida personal, animada por el interés, pero también por la voluntad de liberarse de todas las coacciones. ¿En qué se basa esta correspondencia de una cultura científica, de una sociedad ordenada y de individuos libres si no es en el triunfo de la *razón*? Sólo la razón establece una correspondencia entre la acción humana y el orden del mundo, que era lo que buscaban ya no pocos pensamientos religiosos que habían quedado, sin embargo, paralizados por el finalismo propio de las religiones monoteístas fundadas en la revelación. Es la razón la que anima la ciencia y sus aplicaciones; es también la que dispone la adaptación de la vida social a las necesidades individuales o colectivas; y es la razón, finalmente, la que reemplaza la arbitrariedad y la violencia por el estado de derecho y por el mercado. La humanidad, al obrar según las

leyes de la razón, avanza a la vez hacia la abundancia, la libertad y la felicidad. (Touraine, 1999: 9)

Por lo mismo, desde los siglos XVIII, XIX y XX, es decir, los siglos del Iluminismo, del Positivismo y el Historicismo, la racionalidad universalista ha propuesto guías de acción que fortalecen el trascendentalismo de lo *sublime histórico* cuyo resultado es la creencia en el futuro, el progreso y el desarrollo. La idea de emancipación de la humanidad, junto a las utopías de igualdad y fraternidad, cocinadas y digeridas a finales del siglo XVIII en la filosofía de las Luces y la revolución francesa como proyectos para superar la ignorancia, el hambre, la pobreza, el despotismo, fueron modelos de una modernidad que no sólo organizó el estado liberal, sino que también impuso regímenes de terror y dictaduras cimentadas en principios como: horror y razón, monstruosidad y belleza. Esto es lo que hace que la modernidad sea un concepto tan profundamente ambiguo y contradictorio, y con un sentimiento de lo sublime manifiesto en la racionalidad histórica.

¿Qué es la modernidad? El término se refiere al orden social que surgió tras la Ilustración. Aunque sus raíces pueden buscarse mucho antes, el mundo moderno se caracteriza por un dinamismo sin precedentes, el rechazo o la marginación de la tradición y sus consecuencias globales. La marcada orientación hacia el futuro de la modernidad está estrechamente relacionada con la fe en el progreso y en el poder de la razón humana para promover la libertad. Pero de la misma fuente surge el malestar: el optimismo frustrado y la duda inherente fomentada por el pensamiento postradicional. Aunque la modernidad se manifiesta en logros como la ciencia y la tecnología o la política democrática, también afecta profundamente a la rutina diaria. Las cuestiones sobre la autoridad - ¿quién dice? - y sobre la identidad - ¿quién soy? - se plantean de maneras nuevas y acuciantes. (Lyon, 1997: 44)

Estas ambigüedades se manifiestan, por ejemplo, en la economía, pues con el crecimiento de la diferenciación entre clases y de la división social del trabajo, debido a la especialización del mismo, la modernidad generó roles bastantes limitados, excluyentes y autoritarios. Dicha autoridad se derivaba de la racionalidad calculadora instrumental del capitalismo. Algunos teóricos llaman a este proceso *modernización*, es decir, la apropiación de la naturaleza por el hombre gracias a la razón utensiliar científica y tecnológica, diferenciándolo de modernismo, o la apropiación del hombre de su propia naturaleza (Cfr. Berman, 1988: 1 y ss.). A la racionalidad tecno-científica e instrumental burguesa se opusieron los modernistas que impulsaban una racionalidad crítico-creativa o estética. Desde esta perspectiva, la cultura expansionista capitalista sufrió

Carlos Fajardo Fajardo

un fuerte colapso al encontrarse con oponentes severos de su hegemonización avasalladora. Poetas, literatos, pintores y filósofos se enfrentaron a la deshumanización y despojo llevada a cabo por el sistema. Hijos de la ilustración crítica, se comprometieron a fraccionar los totalitarismos jerárquicos de la modernización. Marx propone la progresiva emancipación de los trabajadores en un futuro sin clases sociales y la venida del Reino de la Libertad; Nietzsche proclama la muerte de Dios como posibilidad de romper esquemas totales ético-morales; Baudelaire pide un mundo de “correspondencias” poéticas y seculares a la vez; el romanticismo alemán invita a socializar la poesía y poetizar la sociedad; los Malditos invierten las proporciones y se lanzan contra todo, alegando angustia metafísica; las vanguardias surrealistas tratan de lograr la utopía mayor, donde sueño, poesía, libertad y amor se conjuguen en una cósmica ganancia social. A los macro-proyectos de una modernización capitalista, casi bestial y aterradora, le surgen programas civilizatorios no sólo políticos, sino estético-poéticos, opuestos a los paradigmas de una racionalidad instrumental excluyente.

Sin embargo, fue la razón instrumental la que más prosperó y persiguió los cambios económicos y políticos. Por lo tanto, la racionalización modernizadora fue el síntoma de mayor impacto entre los siglos XIX y XX⁷. Así, el concepto de desarrollo, piedra fundamental para esta racionalidad utensiliar capitalista, y para lo que hemos denominado aquí lo *sublime histórico*, se impulsó solamente desde una actitud modernizadora económica, de producción y consumo, es decir, por los tecnócratas que median costes y rendimientos en crecimiento desmedido. En palabras de Cornelius Castoriadis:

Tenemos que considerar estos dos procesos: por una parte, la emergencia de la burguesía, su expansión y su victoria final de una nueva idea. La idea de que el crecimiento ilimitado de la producción y de las fuerzas productivas es de hecho la finalidad central de la vida humana. Esta idea es lo que llamo significación imaginaria social. Le corresponden nuevas actitudes, valores y normas, una nueva definición social de la realidad y del ser, de lo que cuenta y de lo que no cuenta (...) Por otro lado, filósofos y científicos imponen una torsión nueva y específica al pensamiento y al conocimiento: no hay límites para los poderes y las posibilidades de la razón. (1980: 98)

Estas corrientes desarrollistas, que unieron la filosofía y la economía, dieron como resultado lo que Castoriadis llama ‘ideología del Progreso’: “una búsqueda desenfadada del absoluto, en la superación

de los límites que no tienen referencias fijas para “nuestro desarrollo; un estado definido y definitivo que se tiene que alcanzar (...)” (1980: 99). En otras palabras, una expansión casi esquizofrénica en busca de algo más: más mercancías, más años de vida, más decimales en los valores numéricos. Racionalismo, desarrollismo y progreso: crecer sin fin. Capacidad para imponer la omnipresencia de la técnica, la racionalidad económica (*homo economicus*), la burocracia y planeación enajenadas. Con este espíritu, que se constituye en lo sublime histórico moderno, se colonizó gran parte no sólo de Europa sino de las culturas africanas, asiáticas y americanas en una globalización sin precedentes históricos. Miles de pueblos fueron víctimas de este afán de futurización modernizadora. En nombre de la razón y de su universalismo se liquidaron culturas enteras.

Como vemos, el sentimiento de lo sublime lo encontramos en la historia realizada como fenomenología del poder racional económico-político, aclamando con sus banderas y estandartes una totalidad construida o ensoñada. Así, todos los totalitarismos modernos, por su fuerza impositiva histórica, tienen una profunda raíz sublime. El sujeto histórico, como categoría central de la modernidad, se asume sublime cuando se transforma en futuro, progreso, desarrollo, racionalidad utópica y logra superar el sentimiento de pequeñez ante la historia, es decir, cuando toma conciencia de su grandeza como ser que construye el devenir. El heroísmo histórico es su marca, el entusiasmo sublime su condición. “El que a lo sublime se entrega proclama su superioridad sobre el común y se diferencia de lo mediocre. Hace algo grande: ya lo es su compromiso, aunque fracase” (Bozal, 1999a: 56). La historia se convierte en un absoluto y sus regímenes políticos se vuelven una magnitud insuperable. El poder y el autoritarismo pregonan la marcha de los pueblos y de las masas hacia una utopía posible, hacia aquel “todavía no” esperanzado. El entusiasmo sublime de los totalitarismos requiere entonces de héroes con sentido de pertenencia y de compromiso, con una firme idea de trascendencia. He aquí lo *sublime histórico*: mesianismo moderno que promete un futuro, una línea recta, un fin.

El sometimiento de los sujetos a la grandiosidad histórica, es lo que facilita ver a los regímenes totalitarios como símbolos de la sublimidad. La estatuaría y el arte monumental estalinista es un buen ejemplo de la expresión estética del sentimiento sublime; el documental de Leni Riefensthal titulado *El triunfo de la voluntad* de 1936, realizado para Hitler y el nazismo alemán,

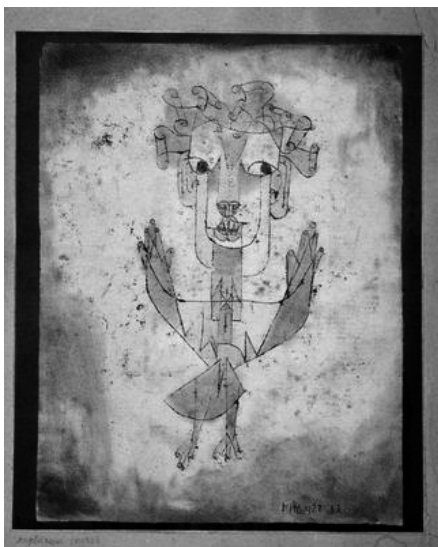


⁷ “La idea de modernidad -afirma Alain Touraine-, está pues asociada con la de racionalización. Renunciar a una equivale a rechazar la otra. Pero (...) ¿Es la modernidad la historia del progreso de la razón, que es también la historia del progreso de la libertad y de la felicidad y de la destrucción de las creencias, de las filiaciones, de las culturas ‘tradicionales’? (...) La modernidad quiso pasar del papel esencial reconocido a la racionalización a la idea más amplia de una *sociedad racional*, en la cual la razón rige no sólo la actividad científica y técnica sino también el gobierno de los hombres y la administración de las cosas”. (Touraine, 1999:18)

muestra la fuerza de aplastamiento de las masas sobre las individualidades, el absoluto alcanzado, la gran totalidad del heroísmo nazi⁸ (Cfr. Bozal, 1999b: 63-71). Si esto es así, encontramos la categoría moderna de lo sublime no sólo en la conquista de la mayoría de edad kantiana o en los cuadros de Caspar David Friedrich y en la Novena Sinfonía de Beethoven, sino también en los imaginarios de la monumentalidad de los autoritarismos, en la iconografía de los regímenes militaristas y en los populismos de última hora. Lo sublime se muestra entonces como proceso del horror y de la maldad histórica.

De allí que Walter Benjamín, al interpretar el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, observe que lo sublime histórico no se manifiesta como esperanza, sino como desastre. El ángel ha vuelto el rostro hacia las catástrofes del pasado, pero desde el futuro sopla el huracán del progreso que con fuerza lo arrastra hacia él:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamín, 1973:183)



Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, acuarela, 31,8 x 24,2 cm, Museo de Israel, Jerusalén.

⁸ En dicho documental, analiza Valeriano Bozal, “se reúnen todos los rasgos del sublime y lo hacen con una calidad cinematográfica por todos reconocida. Pero el ‘triumfo de la voluntad’ es, en verdad, la pérdida de la voluntad, alienada en la figura del héroe, en el poder del héroe. Lo sublime funda la figura de la alienación: aquel que se atiene a lo sublime se aliena en lo absoluto y lo hace con tal entrega- los teóricos dieciochescos calibraron bien la importancia de la entrega- que no podrá encontrarse ya a sí mismo” (1996: 67).

Ese huracán del progreso es el autoritarismo de lo sublime histórico que obliga a los sujetos a comprometerse con la “necesidad histórica” y con el entusiasmo de las masas. Éstas encarnan el destino. El que no esté de acuerdo con la línea correcta del líder y con el pueblo es considerado un inauténtico, un extraviado y un extraño que hay que reeducar o liquidar. Las banderas ondean en el cielo. Todos escalan orgullosos la empinada montaña como amos del universo. Aquel que se oponga a la gran marcha será arrollado. De esta manera, lo sublime del autoritarismo legitima la barbarie como destino histórico. Somos, pues, esclavos de la “necesidad histórica”, de la necesidad de salvación y consuelo, necesidad de estar maniatados como sujetos históricos, es decir, como masa en movimiento hacia el futuro.

Lo sublime en los medios

A finales del siglo XX e inicio del XXI, las diferentes estéticas han cruzado -¿superado?- el umbral de la categoría sublime puesta por una modernidad legitimadora como condición para lograr una propuesta renovadora. La modernidad se benefició del sentimiento sublime en tanto que este contenía placer y pena, alegría y angustia, exaltación y depresión. “(...) un placer mezclado con el pesar, un placer que proviene del pesar” (Lyotard, 1998: 102, 103). Pesar por no lograr atestiguar una representación de lo presentado, y placer de la razón por hacer posible la visión de lo infinito. Todos los siglos posteriores a Addison, Kant y Burke han padecido y gozado de estas ambiguas formas de existencia; han sido siglos sublimes en su extrema definición. La muerte y el infinito, el terror y el miedo, la angustia a los vacíos, tal como la superación del tiempo a través de la *Idea* y el arte, dan testimonios y registros de esta sublimidad histórica. Son épocas que se han debatido entre el dolor y el alivio; que se han quedado petrificadas ante los holocaustos y, sin embargo, han superado su asombro gracias al *deleite* pena-placer, que construye la sensibilidad estética.

Aquí que tocamos el fondo de un sentimiento tan metafísico como histórico. ¿A qué aspira lo sublime? A presentar lo impresentable, demostrar lo indemostrable, visualizar lo invisible, descifrar lo indescifrable. Al tratar de presentar lo impresentable, la obra de arte se une con el absoluto:

Lo impresentable [dice Lyotard] es lo que es objeto de *Idea*, y de lo cual no se puede mostrar (presentar) ejemplo (...) y ni siquiera símbolo. El universo es impresentable, la humanidad



Carlos Fajardo Fajardo

también lo es, el fin de la historia, el instante, el espacio, el bien, etc. Kant dice: el absoluto en general. (Lyotard, 1998: 129)⁹

Inmensa y ardua labor la que se impuso el arte moderno: tratar de hacer visible lo absoluto; de allí sus rebeliones metafísicas y el sacrificio de tanto artista en torno a estas obsesiones. Si no se puede presentar el absoluto, al menos se le puede manifestar que existe. Dar al hombre la sensación de estar domiciliado en lo imposible: habitar en poeta, diría Hölderlin; atreverse a vivir la poesía, clamaría André Breton. No otra cosa trataron los románticos y las Vanguardias. *Lo inhumano* del arte, visionado por Apollinaire, era justamente esta fatalidad de ver con ojos de asombro tras el espejo; traer ante nuestra mirada lo oculto y ponerlo a circular en una cotidianidad tan mísera como extraordinaria. Ser inhumano estético era habitar las otras realidades invisibles. ¿Y quién se atreve a realizarlo? Sólo aquel que vive en la belleza de lo terrible, en el vértigo de lo siniestro real y va hacia la profundidad de las superficies; sólo el que ha palpado el horror con la agonía de una trascendencia poética, quien ha sentido la ausencia de la presencia, el misterio de su alteridad.

Esta fue una de las mayores obsesiones para el arte moderno. Gran parte de las rebeliones metafísicas en los últimos siglos han sido estéticas. Lucha por un imposible; el suplicio de Tántalo frente a los manjares. Necesidad occidental de abarcar el Todo, la temporalidad fugaz. Angustia de vernos fracasados como mortales. De allí el sentimiento Sublime.

Algunos de estos conceptos modernos sobre lo sublime, después de las vanguardias del siglo XX, no han claudicado pero sí han mutado, se han transformado. ¿Qué tipos de sentimientos sublimes se expresan ahora a principios de un nuevo milenio? ¿Cuál es nuestra percepción de lo impresentable, de lo inexpresable? ¿Cómo manifestamos nuestras imposibilidades ante el absoluto y la Totalidad? ¿O acaso ello ya no importa al arte? En la esfera de la cultura actual, los conceptos de trascendencia, infinitud, misterio, asombro, angustia ¿cómo se asumen o en qué están constituidos?

Todo el sentimiento sublime se ha ido mutando a medida que avanzan las nuevas formas representacionales de la cultura y del arte. El calidoscopio estético actual parece que fortaleciera el agotamiento de la categoría tradicional de lo sublime moderno y que impusiera un relajamiento frente a las tensiones de su fenomenología histórica. El arte de finales del siglo XX y de

principios del XXI, comienza a rechazar los cánones que marcaron las exploraciones de la Ilustración. Lo sublime se pone en discusión en las nuevas propuestas artísticas. De allí que un cambio de sensibilidad en la era global se haya operado; ya no preguntamos por la belleza sino por lo novedoso sin peligro. La belleza, seductora, trágica, lacerante, tanática, que llenaba de temor y de fatalidad al observador, ha cambiado.

“Sólo las grandes épocas son capaces de provocar pensamiento trágico” nos dice Rafael Argullol hablando del espíritu romántico moderno, el cual generó una pulsión crítica y rebelde desde la imaginación, el sueño, la poesía, la pasión y la angustia de la existencia, como un esfuerzo supremo del artista para alcanzar la conciliación entre lo finito y lo infinito, el Yo individual con el Yo absoluto y la gran totalidad. El caso Hölderlin, Keats, Novalis, Leopardi, el caso Beethoven, el caso Nietzsche, el caso de las vanguardias del siglo XX son ejemplos claros de esa permanente angustia y lucha del artista de dejar, con su obra, al decir de Malraux, una cicatriz en el corazón de la tierra. Son héroes y antihéroes románticos cuyo rasgo principal y punto de partida, “es su aperebimiento profundo de la condición mortal del hombre: el insuperado sentimiento de muerte más allá de toda esperanza” (Argullol, 2008:396). De allí su permanente búsqueda de inmortalidad como desafío a la condición efímera, contingente.

El Yo heroico romántico es un rebelde que establece con la realidad una relación de empatía y rechazo. Todos sus arquetipos sintetizados en la búsqueda del superhombre, en el enamoramiento, en el genio demoníaco, el nómada, el sonámbulo y el suicida (Cfr. Argullol: 297) desembocan en una metafísica rebelde casi absoluta. Para el romántico, el poeta tiene como excepcional misión inmortalizar su residencia sobre esta tierra y, al decir de Argullol, “en la belleza y el amor encuentra el héroe el campo de pruebas idóneo para volcar su afán de infinitud. La pasión amorosa y la pasión estética del romántico son los frutos directos de su ansia de acción.” (2008: 408). Más aún, al observar y poseer la belleza se posee la muerte. El romántico establece una lucha contra el tiempo que aniquila la existencia. En este combate tiene como apuesta el viajar hacia sí mismo, hacia su interior. Es un nómada tanto íntimo como exterior al encuentro del Yo, con el que trata de escapar de los horrores y hastíos de la realidad y encontrar, aunque sea de forma ideal, la utopía de la infinitud y la totalidad.

Su lucha contra la realidad lo conduce a veces a la autodestrucción. El suicidio es una posibilidad de



⁹ En el caso de Lyotard, este le otorga a lo sublime del arte moderno una misión: la de dar testimonio de la existencia de lo no representable. La pintura de Barnett Newman, la poesía filosófica de Paul Celan o la escritura de Primo Levi son los modelos de dicha propuesta.

alcanzar su inmortalidad, la plenitud eterna. La gran totalidad existencial se hace palpable, viable a través de la muerte voluntaria. El suicidio se vuelve entonces un acto de creación, una acción estética que reafirma la existencia y vence paradójicamente, a la muerte, lo fugaz y transitorio. Entonces, en viajeros como Rimbaud, Byron, Antonin Artaud, Van Gogh, Gauguin, Porfirio Barba Jacob, y otros viajeros en manos del suicidio como Gerard de Nerval, Cesare Pavese, José Asunción Silva, Alejandra Pizarnik, se reafirma la constante batalla por hacer permanecer una obra en la memoria de los hombres a pesar de las fauces del tiempo y de la muerte.

La belleza y El Ángel terrible de Rilke; lo bello convulsivo de Breton (recordemos la frase de André Breton en Nadja: “La belleza será convulsiva o no lo será”); la belleza llena de dolor y de deseo en Luis Cernuda; lo bello terrible del pintor colombiano Luis Caballero caen derrotados por el fuego de lo novedoso, lo excitante y el impacto confortable y cómodo. Sí, se acabaron los tiempos de la *Belleza ideal clásica* que representaba la búsqueda de perfección metafísica, pero también los tiempos de la *Belleza natural moderna* que representaba a la naturaleza como canon estético idealizado. En ambas, la Idea y la Naturaleza se asumían como modelos perfectos.

Dichas mutaciones han impuesto la novedad como canon. El desecho sensacional y excitante es el nuevo modelo. Lo que no se consume no da placer estético. Y aún más, lo novedoso está sintetizado en imagen. Somos una cultura de la imagen, seducida por la novedad videocultural. Jamás iconoclastas, pues no despojamos nuestros nuevos templos hipermercantiles de iconos; por el contrario, amamos su apariencia, su perpetuo espejismo. Nos extraviamos en la contemplación rápida, vaporosa de las fugaces imágenes, interesados por lo nuevo y fascinante y no en la contemplación desinteresada. Hemos dado un *no* a la iconoclastia y un *sí* a la iconoadicción.

Entramos, pues, a experimentar una transformación en las sensibilidades. Del respeto que Ulises tenía hacia el trágico dolor de la belleza y de su huida ante lo seductor horroroso, pasamos a la pérdida de miedo y a la familiaridad con lo aterrador e irresistible. Sensibilidad por lo extremo. Ya no existe temor sublime ante la naturaleza, la historia y la Idea. Existen otros miedos, otros terrores. De Seudo Longino y su éxtasis sublime y metafísico, a la magnificencia del mercado con su éxtasis

inmediatista. Si lo sublime en Longino nos destierra de los bienes materiales, de lo bajo, lo mezquino y lo servil (dinero, placer, honores),¹⁰ la estetización del mercado nos promueve la adquisición casi esquizofrénica de los mismos.

Si lo sublime para los siglos épicos era tensión y descarga, sometimiento y liberación, contracción y expulsión, tempestad y trueno, para los tiempos del nihilismo realizado es relajación y distensión, distracción y disipación. Es decir, nuestra época se ha quedado sólo en el *Deleite incoloro*, de una sociedad llena de estremecimientos estandarizados. Sabemos que la sensación de lo sublime –para Burke- combina el dolor con el placer, produciendo un “dolor exquisito”, el dolor de una pena. Pero la sensibilidad de la época desencantada del desencanto exige combinar un placer con un placer, creando un hedonismo sin contradicción alguna, un goce sin enfrentamiento, una belleza sin dolor, sin ese erotismo con dulce sabor a muerte. Despojadas de impulso y temblor creativo, las sensibilidades de farándula cambian la belleza convulsiva o sublime por una belleza de calendario.

¿Se habrá des-responsabilizado el público de su necesidad de asombro ante lo inexpresable, lo impresentable, frente al aterrador espacio-tiempo inabarcable, ante lo sublime? Quizás dichas pulsiones ahora las encuentre el público en su más vívida inmediatez, lo que quiere decir en la escenografía de sus *happening* cotidianos, en la moda, el cuerpo, la música, el baile, la publicidad, el turismo, la pantallización mediática. De ser así, se habrá logrado que la pulsión del “gran arte”, ofrecida sólo a unos cuantos “elegidos”, salga a flote y se construya como posibilidad para “todos”. Sin embargo, y he aquí la diferencia, se democratiza no tanto la intensidad estética como sí el espectáculo; se estetiza la catarsis, el éxtasis y el arrobamiento de una cultura encantada por el mercado y el consumo.

En medio de la mediatización masiva, el público desea encontrar algún “otro lado” fuera de su temporalidad inmediata. De allí que en la cultura de la información y de la publicidad, el público –que ya es todo el mundo- encuentre lo sublime en sus deseos, es decir en sus vacíos. Si es así, tendremos lo sublime dentro de la lógica del capitalismo tejiendo una red de imposibles-posibles que va administrando y alimentando un campo deseante

10 Así, pues –escribe Longino- es en primer lugar del todo necesario llegar a establecer como fundamento del que nazca lo sublime que el verdadero orador debe poseer sentimientos que no sean ni bajos ni innobles (...) Pues el afán de riquezas, cuya insaciable búsqueda nos tiene enfermos a todos, y junto con eso el amor a los placeres nos tienen reducidos a esclavitud, más aún, se podría incluso decir que hunden ya las naves de la vida con todos los hombres; el afán de dinero es una enfermedad que hace al hombre mezquino, mientras que el amor al placer es lo más innoble (...) Es, en efecto, necesario que así ocurra, que los hombres no levanten ya sus ojos a lo alto y que no se piense ya más en la buena reputación, sino que la destrucción de las vidas de los hombres se consume poco a poco en ese ciclo de vicios, que la grandeza del alma se apague y se marchite y pierda su atractivo, cuando toda la admiración se dirige a lo mortal que hay en ella, olvidando hacer crecer lo que es inmortal (...) Y en la actualidad lo que dirige, como si fuera un árbitro, las vidas y fortunas de cada uno de nosotros es el soborno (...) de tal manera somos esclavos de nuestra codicia que, con tal de obtener un beneficio de todo, vendemos cada uno nuestra propia alma (...)” (Longino, 1972: 61, 156, 157).

Carlos Fajardo Fajardo

ideológico cimentado en las nociones de riqueza, felicidad y éxito. Bajo esta lógica del consumo, el público siente en el fondo el “placer de un pesar”, “el dolor exquisito” de lo sublime, cuando ante los medios supera la sensación de pequeñez humana, disparándose a soñar en la grandeza de una vida que no posee; al ensoñar el ser *hombres y mujeres de éxito*, y es este deleite el que la gran mayoría consume, apaciguando la desdicha que produce el no alcanzar estos grandes imaginarios. Se anula así la distancia entre el producto ofertado y su cliente hechizado, procesando lo que llamaremos un “sublime mediático”.

Si hay algo propio del mercado, eso es la anulación de la distancia. El mercado no puede permitir la pues, en caso contrario, pondría en peligro tanto sus criterios de valoración cuanto las exigencias del consumo. La distancia implica una pausa en la que el consumo se detiene, y esta ruptura del flujo es la que el mercado no puede tolerar. (Bozal, 1999b: 69-70)

Según estas afirmaciones, el mercado no permite el distanciamiento crítico; no está en su lógica imponer barreras entre el público consumidor y sus productos ofertados.

La superación de la distancia entre el sujeto y el objeto presentado, desemboca en un *sublime mediático*, donde la identidad con los productos en oferta logran convertir al espectador en querer ser un Ser de éxito. Los poderosos y famosos se muestran como algo supremo e ideal, con los cuales el sujeto receptor debe identificarse. Deseo posible en tanto virtualidad iconosférica, caso perdido en tanto realidad concreta. Lo inefable de los famosos procesa un gusto lleno de entusiasmo sublime, fuerza y voluntad para superar la pequeñez cotidiana a través de la monumentalidad del hombre de éxito. Pero para tal fin, debe obedecer al *establishment*, consagrarse a sus leyes, rendirle pleitesía a sus exigencias. En últimas, colaborar y conciliar con el sistema de reglamentaciones, de lo contrario este Tántalo posmoderno fracasaría como ciudadano consumidor.

La era tecnocultural y global no ha perdido el sentimiento de lo sublime, lo ha mutado. Se ha producido un cambio del objeto por el cual nos sentimos pequeños y a la vez grandes, y este objeto ya no es la naturaleza ni la historia, es el régimen totalitario de los medios y del mercado, nuevos macro-proyectos y metarrelatos actuales. Al identificarse el público con las ofertas del mercado y de los medios, surge el entusiasmo estetizado. Este entusiasmo se beneficia de la multitud de deseos que

aspiran a alcanzar la gran totalidad del éxito y la fama. Allí las estrategias publicitarias transforman al hombre moderno, que se consideraba amo del universo, en un Yo intimista que se cree dueño de sí mismo.

Esto es lo sublime del mercado estetizado. Realidades capitalistas ensoñadas pero no alcanzadas; disparos de una imaginación entusiasmada por posar en la pasarela del mundo-vitrina la apariencia de ser y gozar por un momento lo inefable logrado por pocos pero consumido por todos. He aquí la iconografía del gusto por el entusiasmo de lo masivo. Como espectadores proyectamos el deseo de realizarnos en ricos y famosos, vivir en aquellos ambientes *light*, procurar alcanzar la felicidad en una proyección más interesante que la cotidianidad en la que vivimos. Proyección de un deseo global: ser tele-turista, *tele-top models*; todos pueden emprender su viaje virtual. El éxtasis y la euforia en línea por consumir con eficacia los productos ofertados, lleva a los ciudadanos a una permanente pulsión que alimenta su individualización. El gusto por el entusiasmo no sólo des-realiza al yo sino a la otredad; esta se convierte, o bien en *medio*, o bien en *obstáculo* para el logro de un fin aterrador: la felicidad simulada en la llenura y la indigestión mediática. Éxtasis, fascinación, entusiasmo colectivo que destierra y margina a los sujetos que no marchen, como en lo *sublime histórico*, hacia una misma dirección.

Esta es una de las preocupaciones que el teórico norteamericano Fredric Jameson manifiesta respecto a este cambio de lo sublime en la sociedad del capitalismo avanzado. Jameson lanza unas cuantas preguntas inquietantes:

¿Cómo puede ser un deleite para los ojos el bullicio de la ciudad encarnado en la mercantilización? ¿Cómo puede experimentarse esa extraña especie de regocijo alucinatorio ante lo que no es sino un salto cualitativo sin precedentes en la alienación de la vida cotidiana en la ciudad? (Jameson, 1995: 76)

Para Jameson lo sublime en la era del capitalismo multinacional ya no se experimenta frente a la grandiosidad de la naturaleza ni de la historia, sino frente una sociedad tecnocultural, frecuentada por las “máquinas de reproducción más que de producción”, las cuales “presentan a nuestra capacidad de representación estética exigencias diferentes de la idolatría, más o menos mimética, de las esculturas de fuerza y velocidad que acompañó a las viejas máquinas de la época futurista” (Jameson, 1995: 83). Como consecuencia, según Jameson, se ha generado un “sublime tecnológico o posmoderno” con sus máquinas de guerras blandas y

redes que desgravitan la potencialidad grave y pesada de las concepciones de la naturaleza y de la historia tan caras para la modernidad. Arte sublime de la tercera etapa del capitalismo o de la era transnacional, con sus máquinas electrónicas (etapa que pasa del motor a propulsión al motor cinemático); máquinas simuladoras de poder global a través de la virtualidad, con nuevas formas de aprehender el contexto social desde una perspectiva *video-cultural*. ■

Referencias bibliográficas

Adisson, J. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor.

Argullol, R. (1999). *El héroe y el único: El espíritu trágico del romanticismo*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.

Bozal, V. (1999). *El gusto*. Madrid: Visor.

_____. (1999b). Transformaciones en tiempos de crisis. En *Las transformaciones del arte*. (pp. 61-74). Recuperado de <http://www.march.es/publicaciones/pasadas/cuadernos/pdf/transformaciones%20arte.pdf>

Burke, E. (1995). *De lo sublime y de lo bello*. Trad. López Férrez Juan Antonio. Barcelona: Altaya.

Castoriadis, C. (1980). Reflexiones sobre el desarrollo y la racionalidad. En: Attali, J., Castoriadis, C., Domenach, J., Morin, E., y otros. 1980: *El mito del desarrollo*. Barcelona: Kairós.

Jameson, F. (1986). Posmodernismo y sociedad de consumo. En Hal Foster (Ed.), *La Posmodernidad* (pp. 165-186). Barcelona: Kairós.

_____. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Kant, E (1990). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza.

_____. (1999). *Crítica del Juicio* (1790). Madrid: Espasa Calpe. Trad. García Morente Manuel.

Lyon, D. (1997). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.

Lytotard, J. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Trad. Pons, Horacio. Buenos Aires: Manantial.

Sinapsis 4 (4): 105 - 115. 2012. Armenia - Colombia

Longino. (1972). *De lo sublime*. (S. I d. C.). Buenos Aires: Aguilar.

Touraine, A. (1999). *Crítica de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Trias, E (1992). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.