



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

**LA DOBLE CIRCUNSCRIPCIÓN DE LO SUBLIME A PARTIR DE
KANT Y BÜCHNER.**

Tesis para optar al grado de Magíster en Filosofía con mención en
Axiología y Filosofía Política.

Alumno:
José Miguel Arancibia Romero.

Profesora Guía:
Señorita Ives Benzi Zenteno

Santiago de Chile
Diciembre 2005.

*Dedicado a mis padres
(bajo el signo de los astros)*

ÍNDICE.

Introducción

	Descripción del	
tema.....		1
	Hipótesis de	
estudio.....		10
Objetivos del estudio.....		11
Metodología a realizar.....		12
Justificación del trabajo de investigación.....		14
I. <u>Primera parte</u> : <i>Antecedentes generales sobre lo sublime</i>		16
1.1. Naturaleza, ideal e imitación: lo sublime como excelencia del lenguaje.....		17
1.2. Sublimidad y autoconservación (el tema de lo sublime bajo Burke).....		29
1.3. Síntesis de la primera parte.....		39
II. <u>Segunda parte</u> : <i>Lo sublime bajo la filosofía de Kant</i> .		
2.1. Antecedentes generales.....		42
2.2. Sistema de facultades: acuerdos y génesis.....		45
2.3. Rol del “entre” kantiano: el <i>Juicio</i>		52
2.4. Imaginación productiva y síntesis.....		59
2.5. Lo sublime en la <i>Crítica del Juicio</i>		64
2.6. Una imaginación sin medida (C. J. Par. 23-27).....		67
2.7. Resistencia y violencia: <i>diferendo</i> facultativo y ánimo (C. J. Par. 28-29).....		79

2.8. El signo extremo de lo sublime en el <i>entusiasmo</i>	88
2.9. Síntesis de la segunda parte.....	95
III. <u>Tercera parte: la recepción literaria de lo sublime en Georg Büchner</u>	99
3.1. Lo sublime bajo el sistema del absoluto: la reflexión del pre – romanticismo.....	102
3.2. Marco histórico y conceptual de Georg Büchner.....	113
3.3. Una lectura operativa – política de lo sublime.....	118
3.4. “Olvidarse de sí...” (el <i>psicodrama</i> de <i>Lenz</i> y la cancelación representativa del sujeto).....	133
3.5. Síntesis de la tercera parte.....	151
Conclusiones.....	156
<u>Apéndice: Más allá de lo conmensurable: la experiencia del arte contemporáneo y el triunfo de la voluntad industrial</u>	167

Bibliografía.

INTRODUCCIÓN.

DESCRIPCIÓN DEL TEMA.

Resulta altamente estimable que el hombre, para hacer del mundo externo un hábitat permanente y seguro, vio la necesidad de realizar una inscripción sobre las cosas que lo circundaban y, al mismo tiempo, inscribir sus propios afectos en miras a *comprender* la naturaleza de tales objetos. Claro está que bajo esta imagen, la inscripción instituye una medida, no sólo para el sujeto nominal, sino además para todos aquellos que realizan comunidad a partir de un acuerdo bajo una inscripción común. De entre las inscripciones capaces de fijar al individuo y su comunidad bajo un límite o mediación compartida, el lenguaje constituye una de las más normativas. En este caso, la inscripción hemos de entenderla como una forma de eslabonamiento de todos aquellos significantes que se emplean bajo una comunicación de intercambios. Dicho empleo abre dos dominios comunicativos; uno de tipo interno – dentro de una oración, por ejemplo, cada significante o palabra acuerda entre sí mediante normas -, y otro de carácter externo, donde aquello que expresa el enunciante se presta al intercambio y comprensión para el destinatario.

Pero el lenguaje no es un intercambio de meros significantes: la comprensión [*Begreifen*] de éstos no indica ni asegura desde ya el sentido desde el cual la inscripción se hace posible. Lo que sí ocurre es que la inscripción delimita el contorno o la figura desde el cual el lenguaje habla, sea un idioma, disciplina o técnica común. Para responder por aquello *per se* que se intercambia en una operación comunicativa, hace falta una segunda delimitación donde el significante pase a constituir significado o, dicho en estos términos, que la inscripción (*scribere*, escritura) quede delimitada alrededor de su sentido y lo precise: este segundo límite es lo que aquí denominaremos como *circunscripción* [*Begrenzung*].

El sentido, por lo tanto, queda doblemente cercado, manifestando en su circunscripción aquello que expresa el lenguaje: “querer decir” indica – por una parte – la inscripción del o los significantes empleados con vistas a una comunicación. Por otra, “querer decir” es una circunscripción trópica (amplificada en matices significativos), que puede trasladarse (*metáphora*) de una región de significados a otra y, con ello, dar cuenta de las diversas capturas, apropiaciones y sustracciones a las que se ve expuesto todo decir. Esto indicaría que el circunscribir no constituye simplemente dar contenido o revestir a un significante; implica además una operatoria o estrategia capaz de formalizar aquello a lo cual se circunscribe. Por esta razón, los regímenes del pensar y del habla – mediante sus propias estrategias – han intentado sustraer para sí la circunscripción (verdadera o correcta, respectivamente) desde la cual gobernaría el sentido.¹

De entre las disciplinas cognoscitivas que han intentado darle al sentido una circunscripción precisa – o, dicho así; enmarcar significativamente al significante denominado como sentido – la filosofía (a partir de Grecia) nos brinda un concepto capaz de unificar al pensamiento como expresión circunscrita de sí: el *lógos*, entendido acá no solamente como una facultad que circunscribe el ejercicio especulativo humano, sino además abre desde sí un dominio mostrativo que exhibe su “querer decir” en tanto habla.² Ello indica que las operaciones del pensamiento constituyen desde ya una habla, reguladas por una lógica que eslabona o articula las respectivas familias proposicionales en un caso u otro; dicha articulación no es otra cosa que el discurso, lugar que convoca al diálogo y en

¹ Suponiendo que el sentido sea capaz de gobernar la circunscripción del habla o, por el contrario, ser gobernada por ésta. Esta capacidad – en un caso u otro – delimitaría no sólo al sentido del significante o *como* significante, sino al sentido en cuanto tal: en resumidas cuentas, el sentido pasaría a constituir la palabra autodesignante para todo aquello que se precisa de un sentido (N. del A).

² “El *lógos* hace ver algo, vale decir, aquello de lo que se habla, y lo hace ver para el que lo dice (...) o, correlativamente, para los que hablan entre sí (...) En su realización concreta, el decir (el hacer – ver) tiene el carácter de un hablar, de una comunicación vocal con palabras. El *lógos* es *phoné*, y más precisamente *phone meta phantasías*, comunicación vocal en la que se deja ver algo.” (Heidegger, Martin: *Ser y tiempo*. Op Cit. Pp. 55-56). De cualquier modo, esta comprensión de *lógos* como habla [*Sprache*] atraviesa no sólo la filosofía griega; es también un punto focal de todo el programa del primer romanticismo alemán, en su búsqueda (emparental o mimética) con el fundamento de occidente (el *Grund*, “leit motiv” por cierto heideggeriano). Y, como desvelar el *lógos* y fundar lengua vienen aquí a ser lo mismo, la relación pensar y habla revela, por cierto, un interés, vale decir, un deseo – del – “querer decir.” Ese no es otro que el acceso al *arjé*, u origen del sentido mismo, disponible como tal gracias al habla.

donde se hace presente su circunscripción en tanto sentido. Lo que otorga sentido a un discurso es, precisamente, el orden que este último instituye por aquel que se comunica en el lenguaje.³ Pero también, como ya se había señalado, el *lógos* – desde un determinado discurso – es la denominación de la facultad con la cual nos acercamos a los objetos en miras a un conocimiento de ellos, y cuyos rasgos polisémicos apuntan a esa misma entidad facultativa: razón, juicio, concepto, definición, fundamento o relación.⁴ Indudablemente, cada una de estas constelaciones conceptuales o ideas [*Begriff*], aunque permitan una “traducción” del *lógos* (entendida también bajo la rúbrica de traslado, transposición, o re – presentación), en ningún caso constituyen sentido unívoco a partir del discurso en el cual se presenten. Por este motivo, sólo el discurso revelaría lo que el “querer decir” quiere realmente afirmar, rechazar u omitir. Mejor expresado: el límite o circunscripción, como posibilidad de(l) sentido, no está sino revelado en la articulación de significantes en el discurso y, desde el cual, las palabras cobran significados precisos.

¿Es acaso el discurso la única circunscripción posible de establecer? ¿O existe – dentro de la propia discursividad – otras zonas o áreas que establecen márgenes cargados de sentido latente y por ello, no manifiestos directamente en el discurso? Sin desestimar aquello que el discurso es capaz de ofrecernos como fuente de sentido – digamos, sin oponerle resistencia – es también posible pensar que él mismo opone resistencias a su apropiación (entendida ella como interpretación). El discurso, bajo un doble lazo, otorga sentido en el mismo instante en que lo sustrae para sí; fija el “querer decir” como última palabra a veces. Bajo este plano, puede sugerirse como punto de partida el siguiente: pensar al discurso bajo una *textualidad*, vale decir, acusar recibo de todo el entramado ficticio que el propio discurso pone en circulación.⁵ Por tanto, no se trata entonces de buscar un sentido en el seguimiento o continuidad de los encadenamientos lógico – discursivos presentes a lo largo del discurso, sino de representarlos. La textualidad convoca, por así decirlo, el pensar

³ Lyotard, Jean Francois: *¿Por qué filosofar?* Op. Cit. P. 126.

⁴ Heidegger, M. Op. Cit. P. 55.

⁵ Se trata, como sugiere Derrida, de “interrogar (...) más allá de su querer decir, no tratándolo como discurso, sino como un *texto* determinado, inscrito en un texto general, encerrado en la representación de su propio margen.” (Derrida, Jacques: *Márgenes de la filosofía*. Op. Cit. P. 30).

y habla (o ambos a la vez, *lógos*) no sólo en la centralidad de lo enunciado, sino también (o tal vez, sobre todo) en aquellas zonas marginales o limítrofes que se dan cita en el texto; una especie de tapiz atravesado por diversas fuerzas atractivas / repulsivas que convoca el espacio: “(...) no olvidar que tramar (*trameare*), es inicialmente agujerear, atravesar, trabajar por una y otra parte de la cadena.”⁶ En tal caso, la circunscripción – que supone sentido – sólo podría darse por satisfecha atendiendo a las múltiples circunscripciones que determinan, desde límites o desde dentro, todo decir: desde límites, en relación a la historia, la geografía, la sexualidad, la economía. Desde dentro, todos los signos constituyentes del *grammé* personal, sus paréntesis, guiones, omisiones y aquello que evidencia aquel espacio de ausencia.

De cualquier manera, sea la discursividad o la textualidad la estrategia empleada para comunicar o aislar sentido, ambas son deudoras de un marco representacional, caracterizando bajo sus encuadres y límites aquello que hemos venido señalando como un “querer decir”. El pensar y habla (o ambos bajo el sello de *lógos* o *texto*) constituyen una circunscripción y, en consecuencia, podríamos suponer que instituyen todo límite, incluyendo precisamente aquello a lo cual ya no es objeto de límite, por la ausencia de una representación directa que la delimite.⁷

Si, como ya hemos visto, la circunscripción es aquel límite desde el cual se realiza sentido o cobra forma todo pensar, todo lenguaje – o ambos, bajo un espacio común inscrito-, en el caso del término sublime parece acontecer aquí una *paradoja* muy particular, casi como un límite de toda limitación. Ya sea en la delimitación inscrita griega

⁶ Derrida, J. Op. Cit. P. 35.

⁷ El margen operatorio posible del pensar o del habla abre aquí el propio límite de la imagen (contorneada bajo la expresión polifacética de *Bild* y toda la gama polisémica de *Bildung*, a saber; puesta en forma, composición, organización, educación o cultura). Cuando Platón hace uso de la imagen del áuriga tirada por dos corceles, para así representar el alma, no hace sino delimitar alegóricamente aquello de lo cual no existe representación directa (Cfr. *Fedro*, como también *La República*, en el que hasta el título constituye una escinificación imaginaria). ¿No es acaso el *modelo* un tipo de circunscripción que otorga *eidós* o forma – indirecta o analógica – de todo aquello que se precisa de sentido? (N. del A).

hýpsos, en el término alemán *Erhabenen* o, simplemente en *Erhaben*, el sentido no es aquí precisamente un límite: es lo alto, aquello que inspira altura, una sobre – dimensión, lo ilimitado (*Unbegrenztheit*), absolutamente grande, aquello que – en definitiva – traspasa cualquier medida o magnitud. La inscripción de lo sublime nos permite acceso, como significante, a su transporte, su intercambio comunicativo porque se haya circunscrito como sentido y, sin embargo la propia circunscripción *de lo sublime* lo violenta de sentido, lo nominaliza bajo esas representaciones: he aquí que la circunscripción o límite de lo sublime establece una adecuación inadecuada, porque expresa una cesura o corte con esos caracteres que se precisan aquí sin – límites. En otras palabras, es como si quisiéramos dar forma justamente a aquello que, de por sí, es sin – forma (informe o desforme).⁸ ¿Qué es, en definitiva, lo que hace de lo sublime inspirador de una sin – medida o ausencia de forma y que, curiosamente, todavía pertenezca a lo comunicable? Si no existe un objeto capaz de representarlo directamente, con la consecuencia de una ausencia o abismo [*Abgrund*] de toda representación – una especie de cortocircuito, parafraseando a Lyotard -, debemos partir indicando que lo sublime es un sentimiento, un estado de ánimo [*Gemüt*] que indica o exhibe aquello que no está presente en el ámbito de los objetos o, sintetizando; lo sublime, en tanto sentir, expone bajo signos aquello que no está en el mundo, pero que constituye fundamento [*Grund*] de mundo. Simboliza, de cierta manera, lo incommunicable del propio lenguaje.⁹

Entonces: si lo sublime expresa – inadecuadamente – fundamento, si ello es un sentir particularmente negativo, la exigencia para intentar una circunscripción a este sentimiento se encuentra, por un lado, en cercar (*circum*) lo *que* expresa lo sublime y, por

⁸ “*Erhaben*, lo sublime, no es solamente alto, más alto que toda altura comparable, más que comparativo, talla no mensurable en altura, lo sublime es *sobre-elevación* más allá de sí. El sobre de la lengua se queda corto (...) La sobre-elevación se anunciará *directamente en naturaleza bruta: an der rohen Natur*, una naturaleza que ningún contorno final o formal puede enmarcar, ningún límite bordear, acabar o definir en su talla.” (Derrida, J: *La verdad en pintura*. Op. Cit. Pp. 130-132).

⁹ “Lenguaje no significa sólo comunicación de lo comunicable, sino que constituye a la vez símbolo de lo incommunicable. El aspecto simbólico del lenguaje tiene que ver con su relación con el signo, aunque se extiende también, de cierta manera, sobre nombre y juicio.” (Benjamin, W: *Para una crítica de la violencia y otros escritos*. Op. Cit. P. 34). Sobre las implicancias del signo en la circunscripción de lo sublime, véase págs. más adelante *El signo extremo de lo sublime en el entusiasmo*, Cap. II de esta tesis.

otro lado, preguntarnos por *quién* expresa (o se expresa) bajo lo sublime. Y, si desde ya lo sublime se ha dejado circunscribir inadecuadamente como signo (bajo sus presentaciones inscritas que lo caracterizan), parece necesario acudir a las dos fuentes escritas donde lo sublime expresa determinados sentidos; nos referimos a la filosofía y la literatura, espacios desde los cuales se irradia una *definición*¹⁰ de este sentir.

La reflexión filosófica respecto del término recoge un antecedente del mismo bajo los límites del tratado denominado *Sobre lo sublime* (atribuido al autor anónimo Longino), uno de los primeros documentos en los cuales explícitamente se aborda nuestro tema en cuestión. Este documento aporta sugerencias y lineamientos que harán de lo sublime uno de los tópicos – tal vez – capitales para toda la reflexión estética desde los siglos XVIII y XIX en la Europa occidental. Un segundo antecedente escrito lo constituye la obra de Edmund Burke, titulada *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, texto en el cual lo sublime porta cualidades efectivas cercanas al terror y al miedo. Bajo estos marcos, la filosofía de Emmanuel Kant resulta imprescindible de estudiar; no sólo por la inclusión y especificidad que comporta lo sublime dentro de la *Crítica del juicio*, sino además por la estrecha relación entre ese sentir reflexivo y la filosofía trascendental, relación que – a la postre – no es sino un modelo sistémico propio de todo filosofar occidental.¹¹ En muy gruesas líneas, lo sublime kantiano apunta a la

¹⁰ La palabra alemana *Begriffbestimmung* resulta acá muy instructiva para traducir a nuestra lengua el término definición: incluye como concepto el *stimmung*, disposición, temple o ánimo desde el cual puede ser posible esta circunscripción sentimental (N. del A).

¹¹ Rorty, al definir escuetamente la filosofía occidental como “una discusión informada y voluntaria acerca de lo bello y lo sublime”, plantea así la relación oscilante entre aquello que puede ser circunscrito, formalizado y lo que se rehusa a esta formalización: mientras Platón diferencia entre los planos *dianoético* y *noético*, Kant formula esta misma distinción bajo las figuras jurídicas de las facultades (entendimiento y razón) o, siguiendo con nuestra nomenclatura, entre el ejercicio lógico (dado para los fenómenos) y ontológico (mostrativo de lo noumenal o suprasensible). (Rorty, Richard: *La belleza racional, lo sublime no discursivo y la comunidad de filósofos y filósofas*. Op. Cit. Pp. 51-55). Por lo pronto, ya se verán expuestas estas figuras jurídicas kantianas en la segunda parte de esta tesis. A modo de apostillas, también en la reflexión estética moderna es observable esta diferencia de planos. Baudelaire, al inscribir el heroísmo de la vida actual, está pensando lo bello bajo dos representaciones; la transitoria y la permanente, donde revelan éstas el límite histórico de lo bello: “Todas las bellezas contienen – como todos los fenómenos posibles – algo de eterno y algo de transitorio (lo absoluto y lo particular). La belleza absoluta o eterna no existe (...) El elemento particular de cada belleza proviene de las pasiones (*pathós*) y si nosotros tenemos nuestras particulares pasiones, tenemos nuestras propias bellezas.” (Baudelaire, Charles: *Oeuvres complètes*. Op. Cit. P. 669).

exigencia de conformar un modelo afirmativo que haga operatorio el ejercicio del sentir subjetivo, sin que por ello los caracteres de lo sublime desaparezcan: afirmar lo sublime, en este caso, es también fundamentar al sujeto como fundamento, bajo la plataforma del sentir lo ilimitado en medida (sublime matemático) o en intensidad (sublime dinámico). La *Analítica de lo sublime* constituye justamente el campo en que las facultades de la imaginación y la razón se ejercitan espontáneamente, reconociendo sus propios límites¹² y exhiben así una *limitud noumenal*; el YO pienso trascendental o alma. Por otra parte, Kant expresa bajo la fórmula *sensus communis* los acuerdos que juega cada facultad legisladora, las que constituyen sentido de comunicación – podríamos indicar, de paso, que la teoría de las facultades kantiana es, en este punto, una filosofía marcadamente pública. Particularmente, en el juicio sublime, operado desde la facultad del sentir, el acuerdo entre imaginación y razón es en primera instancia un des – acuerdo y, por tal su sentido común es negativo. Para realizar el acuerdo, la imaginación adopta una representación indirecta que apunta o supone un sentir moral (afín a la razón). En eso se basa la estrategia del signo; en que lo sublime requiere de una destinación suprasensible o noumenal para su comunicabilidad universal (CJ. 39). En síntesis; lo sublime, bajo la circunscripción kantiana, puede constituir un lugar de privilegio para dislumbrar (pero no conocer) al sujeto trascendental denominado alma y, a la vez, prepararnos anímicamente para un uso suprasensible legislado por la ley moral.

Bajo estas reflexiones kantianas, contenidas en la *Crítica del juicio*, la generación intelectual alemana de comienzos del siglo XIX, articulará un discurso del arte que circunscribe lo sublime – bajo las figuras de la *mímesis*, la forma y el genio, contenidas en la naturaleza – como una medida a escala humana de todo aquello irrepresentable, incomunicable o absoluto. Podría señalarse que aquí, la reflexión poetológica y filosófica se

¹² “(...) la imaginación coloca sus fronteras en todo aquello que puede presentar; se vuelve violenta por presentar algo que no puede hacer. La razón, por su lado, busca irracionalmente como violar el interdicto que ella se impone (encontrar en la intuición sensible de objetos correspondencia con sus ideas). Sobre estos dos aspectos el pensamiento desafía su propia finitud, como fascinado por la desmesura. Este deseo de ilimitud que el siente es el “estado” sublime.” (Lyotard, J.F: *Lecons sur l’Analythique du sublime*. Op. Cit. P.75).

entrelaza bajo el concepto (eminentemente de base kantiana) de *crítica* del arte.¹³ Sin embargo, dentro de la propia narrativa alemana, cabe señalar el aporte de un escritor que – si bien se encuentra atento a los planteamientos y reflexiones de lo sublime kantiano y su posterior trasvasije en el romanticismo –, adopta una posición gnoseológica que se aparta radicalmente de estas circunscripciones. Georg Büchner y su exigüa obra literaria muestran una operatoria del sentimiento sublime en la cual, la circunscripción aquí formulada, tiende a la desfundación del sujeto rector, el cuestionamiento de lo sublime como medio representativo y el cambio de paradigma respecto a la escinificación que inaugura lo sublime (llámese “mundo como espectáculo”, “sensus communis”).

Por un lado, lo sublime es aquel acto de sacrificio autoimpuesto por todos aquellos que anteponen sus intereses superiores por sobre sus intereses particulares. Previamente, este motivo es análogo a la concepción *idealista* que supone todo acto sublime; sin embargo, Büchner acentúa el carácter en el acto resolutivo más extremo, que es entregar la propia vida.¹⁴ Por otro lado, lo sublime se haya ligado a las fuertes impresiones de la

¹³ Sería oportuno en esta cita convocar, de manera más bien parcializada, el importante estudio de Benjamin respecto a la concepción romántica del arte; la obra artística no es otra cosa que un *medium* apropiado de la reflexión, lo cual indica que, inmanentemente, lo que importa en la obra de arte es su conformación, y por tal, crítica y obra poseen un mismo plano reflexivo: revelar las estructuras internas que refractan el *arjé* o fuente de ambos planos. El Ideal es al mismo tiempo, objeto final de la reflexión y su consumación en la obra de arte (Cfr. Benjamin, W: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*). Claro está que lo sublime, como expresión de lo absoluto, no es un concepto del cual se deriven idénticas consecuencias para estos autores; sin embargo, todos parten de la consideración inicial propugnada por Winckelmann: “El único medio para devenir grandes y, si es posible, inimitables, está en imitar a los antiguos.” Lo sublime, reconocido como expresión netamente antigua, indica desde ya dos problemas que deben ser resueltos por la reflexión alemana: 1) el cómo trasladar (o traducir) el término, sin que pierda nada de su fuerza originaria (evitar los desgastes, apropiaciones o sustracciones que a todo ejercicio traductivo le es inmanente) y, 2) de qué manera volver a escenificarlo productivamente, representarlo de algún modo. La obra de arte constituiría ese *punte* entre la traducción y representación de ideas; en síntesis, el artista moderno no es sólo aquel que queda “pasmado” por el efecto de lo sublime antiguo. Es también aquel que productivamente – en calidad de proyecto – muestra el efecto sublime bajo el marco presente, en calidad de formador (Bildung): los héroes (modelos importados antiguos) de David tienen su contraparte en los escenarios monumentales de la naturaleza de Caspar Friedrich.

¹⁴ Cualquiera sea el registro acerca de lo sublime, éste toca o abre una perspectiva de lo infinito. Con esto indicamos también que una de las apropiaciones más férreas de este sentir la realiza el cristianismo, imagen onto – teológica que requiere de lo sublime para “escenificar” su visión de mundo. En el caso particular de Büchner, existe una dimensión trans o infinita de lo sublime, pero que exige la muerte como constituyente para dicha experiencia. Cfr. los textos *Catón de Utica* y *La muerte heroica de los cuatrocientos ciudadanos de Pforzheim*, en el cap. III de esta tesis.

naturaleza que, lejos de comportar una experiencia vivificadora, acentúa el carácter extático en aquel que paulatinamente va perdiendo su razón o juicio. Lenz, el personaje principal de este cuento, se abre a la ilimitud autosentida de lo sublime, incapaz de establecer vínculo con aquello que le es más propio (su “pensar – habla”) y por ello, irremediablemente lo sublime se torna una experiencia incomunicable.¹⁵ En ambos casos, Büchner concibe el sentir sublime como una traducción personal desde el cual el sacrificio y la insania muestran la pérdida del yo rector, anulando o suspendiendo toda posible representación y en consecuencia, incapacitando el acuerdo común sobre la base de inscripciones compartidas.

De cualquier manera, si lo sublime abre fundamento y desfundamenta (*Grund – Ungrund*) a la vez – dicotomía que el mismo sentido es capaz de mostrar, al comentar previamente la paradoja de lo sublime – y para poder indagar más profundamente sobre estas dos circunscripciones de este sentir subjetivo, es necesario expresarlos bajo su contexto epistemológico e histórico; éste es la estética moderna, que abre importantes reflexiones, tanto dentro de sus límites, como también en el rendimiento político del pensar. Porque, lo que concita tanto las reflexiones estéticas como toda representación a escala humana de una comunidad – ambos signos de lo moderno – pasa ineludiblemente por una *concepción de la naturaleza*, tema que profundamente se encuentra detrás de la doble circunscripción de lo sublime (es decir, de cualquier límite de este sentir que busca capturarlo con el sentido). Bajo estas coordenadas es como se abordará esta investigación que a continuación se presenta.

HIPÓTESIS DE ESTUDIO.

A partir de la anterior descripción del tema de investigación, la hipótesis del mismo puede sintetizarse en los siguientes puntos: si se pretende circunscribir el término

¹⁵ Büchner, Georg: *Obras completas*. Op. Cit. P. 145.

sublime, o sea, brindarle sentido, se hace imprescindible atender a su doble formulación operativa (filosófica y literaria), donde el fundamento y su desfundamentación subjetiva deben ser leídas *discursivamente* como el sello del pensar dicha circunscripción y, de acuerdo a lo formulado, coligar que, toda operación o estrategia de circunscripción de lo sublime es, *textualmente*, una manera de establecer una concepción de la naturaleza o de mundo – o sea, de trazar límites a lo sublime.

OBJETIVOS DEL ESTUDIO.

Objetivo General: Demostrar que el término sublime es una expresión adecuada para pensar el establecimiento y la suspensión del sujeto.

Objetivos específicos:

- Analizar el término sublime bajo el sistema filosófico de Emmanuel Kant.
- Analizar el término sublime bajo la escritura de Georg Büchner.
- Establecer una relación comparativa entre los dos autores consultados respecto a una posible circunscripción de lo sublime.
- Exponer que, bajo la circunscripción de lo sublime, yace una concepción de la naturaleza como modo o modelo de operación – sea en su relación externa / interna.

METODOLOGÍA A REALIZAR.

Como primera indicación, la metodología básica a emplearse en esta investigación es, preferentemente, el análisis de textos, tanto de las fuentes principales en su lengua

original (alemán), como así también de sus traducciones más usuales. Complementario a ello, se utilizarán obras interpretativas relacionadas con los autores aquí investigados.

Sin embargo – tal como se ha dejado en evidencia en la descripción del tema -, cualquier tipo de análisis es *operativamente* un ejercicio discursivo (vale decir, de eslabonamiento lógico), como también lo es del punto de vista textual, o sea, de interpretación inferida a todo documento. Estos dos modos operativos, que buscan brindar un sentido preciso, una circunscripción, serán también incorporados en el análisis mismo. Es lo que aquí denominaremos bajo el término *análisis interdiscursivo*, y que será señalado oportunamente en esta investigación.

Como última consideración: si se busca una fidelidad con el tema aquí propuesto (la doble circunscripción de lo sublime), el término – desde el punto de vista filosófico kantiano – no es otra cosa que un juicio estético *reflexionante*. Ello nos invita a realizar el análisis de textos de manera análoga. En otras palabras, teniendo en vista los argumentos particulares de los autores consultados (contenidos en los desarrollos respectivos), se procederá a formar con ellos lineamientos generales, los que serán expuestos en las respectivas síntesis de cada parte. Sobre estas directrices, el desarrollo parcial de esta investigación es como sigue:

- 1) *Antecedentes generales sobre lo sublime*: Contiene aquí algunos lineamientos sobre lo sublime, puntualizados en el texto del anónimo Longino y en Edmund Burke.
- 2) *Lo sublime en Emmanuel Kant*: Previa formulación de su sistémica filosófica, como de sus términos *juicio* e *imaginación*, el análisis se centrará en los párrafos 23 al 29 de la *Crítica del Juicio*.
- 3) *Lo sublime en Georg Büchner*: Enlazando los aportes epistemológicos y estéticos de Kant con la escritura operativa y psicodramática de Büchner, se presentará un breve

cuadro de las reflexiones del pre – romanticismo alemán. Posteriormente, bajo los textos *La muerte heroica de los cuatrocientos ciudadanos de Pforzheim*, *Catón de Utica*, *Sobre los nervios craneales* y *Lenz*, se analizarán los aportes literarios a la luz de nuestro tema.

Posteriormente, las conclusiones darán cuenta el logro o no de los objetivos propuestos, como también la hipótesis de estudio en que se sustenta esta investigación.

Como última sección, se incluye un apéndice que trata acerca de las repercusiones de lo *incommensurable* – rasgo primordial de lo sublime – en la reflexión y obra del arte contemporáneo y en el nuevo paradigma técnico industrial que permanece hasta hoy, su *presente*.

JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.

Un estudio que pretenda circunscribir lo sublime bajo los registros filosóficos y literarios, supone investigar no solamente cuál es el rango que adquiere el sentir en la

constitución subjetiva, sino además observar bajo qué recursos textuales o plataformas escenográficas (políticas, religiosas, culturales) es posible circunscribir un término que se presta ilimitado. Una manera de expresarlo es indagando en el pensamiento occidental moderno, que afirma la dimensión del sujeto como constituyente de sí y del mundo que lo rodea. Pero también, si lo sublime abre la dimensión netamente subjetiva, puede sentar las bases para un estudio en el cual se haga patente la crisis misma de la subjetividad moderna, y en que se hallan algunos autores que han elaborado modelos epistemológicos alternativos para pensar al sujeto. En otras palabras, una investigación sobre el sentimiento de lo sublime bajo los contextos ofrecidos por la filosofía y la literatura es otra manera de abordar las exigencias y las implicancias de lo que significa *pensar* una estética o una representación política bajo los límites de lo moderno – de *representarla* de algún modo. Y, si de representación decimos, descubrir bajo estas plataformas cuál es la concepción de la naturaleza misma que interviene en toda circunscripción de lo sublime.

Los beneficiados directos de este trabajo serán todos aquellos estudiantes de disciplinas humanistas, ya sean universitarios, de liceos o particulares interesados por la temática de este estudio, como también del tipo de análisis empleado para la construcción del mismo. De aquí se desprende que este proyecto de investigación posee un marcado acento epistemológico como también pedagógico, pudiendo ser también un referente informativo o de base para nuevos análisis del mismo tema o colindantes a él.

Por último, la viabilidad de esta investigación se encuentra asentada en una bibliografía sobre el tema, tanto de los propios autores y sus fuentes, como también de interpretaciones y estudios que abordan esta temática.

PRIMERA PARTE: Antecedentes generales sobre lo sublime.

Si bien la estética moderna es el lugar privilegiado desde el cual se debe abordar la problemática sobre una posible circunscripción de lo sublime y mostrar las consecuencias que se derivan de ésta, claramente el tema de lo sublime no posee un origen moderno. Esto nos debe advertir, desde ya, que existe un lazo comunicante muy fuerte que une la reflexión

moderna de lo sublime con su modelo inicial greco – latino, como también existe en igual complicidad una relación entre la literatura narrativa moderna y su modelo clásico.

En el caso de lo sublime, sus antecedentes hemos de considerarlos más bien en calidad de “lineamientos generales”, vale decir, son circunscripciones intuitas por estos autores, pero que no constituyen sistemas completos o perentorios respecto al tema (¿acaso el sentir sublime se presta a este tipo de estrategia?). La reflexión suscitada por este tema es de una bibliografía extensa, que atraviesa todo el mundo antiguo y pre - moderno, pero creemos que – a objeto de nuestra tesis – dos son los documentos más significativos y pertinentes a incluir en esta sección: *Sobre lo sublime (Perí hýpsos)*, atribuido al teórico romano del siglo III Longino Casio – desde ya esta “atribución” respecto a su posible paternidad es sintomática, casi como un signo revelador para nuestro tema – y, posteriormente, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, de Edmund Burke. Como observación parcial, ambos textos intentan circunscribir lo sublime mediante un análisis a diversas fuentes escritas que, a modo de ejemplo, intentan medir los caracteres propios de este sentir subjetivo.

Entregar algunos puntos de interés que se derivan de estos textos, para efecto de esta investigación, es la tarea primordial de este capítulo. Y, en la sección *síntesis* de esta primera parte, se procederá a comparar los resultados ya derivados de estos dos textos escritos.

1.1. Naturaleza, ideal e imitación: lo sublime como excelencia del lenguaje.

Antes de proceder a la circunscripción de lo sublime anunciado en el tratado denominado *Sobre lo sublime*, conviene precisar las inscripciones significantes que tuvo el término, tanto para el contexto griego como latino, pues es allí donde se encuentra una diferencia entre ambos que debe ser, desde ya, atendida. El término griego *hýpsos* es el

equivalente actual de *altura, elevación*. Es también lo *sublime* propiamente dicho, o indica *cima*. Familias semánticas de hýpsos son también *hypsose* (arriba, subiendo); *hypsóo*, elevar, exaltar, o *hypsósis*, elevación, exaltación. El traslado a la lengua latina evidencia desde ya una especificidad del término: *sublimis, grandis* [*tragicus*, en ciertos casos] y su derivación *sublimitas* o *magniloquentia*, se refieren aquí a un ejercicio estilístico, vale decir, la inscripción latina sublime se dice del texto o discurso capaz de suscitar un ánimo determinado – en el lector u oyente. Advertir esta especificidad latina no es solamente un mero cambio (programático o pragmático) entre estas dos lenguas; por un lado, puede indicar una traducción de la experiencia griega sobre lo sublime en otra manera de pensar, lo que indicaría una pérdida u olvido de lo que la inscripción inicial porta (Heidegger realiza una reflexión similar respecto a ese traslado griego – latín respecto a la cosa¹). Pero también – y atendiendo a los riesgos que todo transporte comporta, vale decir, advirtiendo un posible “naufragio” del sentido inicial -, es estimable suponer también que la misma ley de traductibilidad (del *hýpsos* al *sublimis*, en este caso) no sea precisamente una pérdida; claro está que sin el referente griego (lo elevado, alto) no hubiese sido posible *sublimis* y, mucho menos, una posible operatoria de los términos latinos; pero también – y gracias a esa misma operatoria de lo sublime en tanto traducción – es como puede reconocerse en el ejercicio (escrito, oral), el modelo inicial con el cual *sublimis* define su propia circunscripción.² Para observar entonces, si este traslado de *hýpsos* al *sublimis* indica

¹ “(...) Esta traducción de los nombres griegos a la lengua latina no es de ningún modo un procedimiento inofensivo como se considera aún hoy en día. Mas bien se oculta tras de la traducción aparentemente literal y por ende conservadora, una traducción de la experiencia griega a otra manera de pensar. El pensamiento romano adopta las palabras griegas, sin las correspondientes experiencias originales de lo que dicen, sin la palabra griega. La falta de terreno firme del pensamiento occidental comienza con estas traducciones.” (Heidegger, M: *El origen de la obra de arte*, en *Vida y poesía*. Op. Cit. P. 45). Aquí el transporte del sentido evidencia una traducción tal como el chiste italiano designa este traslado (*traduttore – tradittore!*), como si la traducción peligrara su ejercicio cuando, en vez de apegarse a su palabra “fundacional”, desfundada, desconoce (deliberadamente incluso) el *Grund* griego. Y, a partir de este texto heideggeriano, algo más que la palabra es lo que queda traicionado (N. del A.).

² Este otro sentido de la traducción puede ser expresado como lo que sigue: no existe ley de impenetrabilidad entre las lenguas, sino más bien entrecruces de éstas. Si toda traducción es posible gracias a un modelo – una inscripción de inicio, si se quiere -, dicho modelo sólo sobrevive gracias a esta profunda transformación operable en la traducción: “La traducción es la transferencia de un lenguaje a otro a través de una continuidad de transformaciones. La traducción entraña una continuidad transformativa y no la comparación de igualdades abstractas o ámbitos de semejanza.” (Benjamin, W: *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, en *Para una crítica de la violencia*. Op. Cit. P. 69).

pérdida o, por el contrario, un enriquecimiento con miras a darle sentido al término, será necesario convocar aquí el tratado antes mencionado.

Sobre lo sublime es, tal vez, un primer antecedente escrito que tiene por objeto de estudio explícito nuestro término en cuestión. Enfatizamos ese “tal vez”, puesto que este texto es una réplica del autor frente al documento del estudioso Cecilio de Calacte, titulado *Tratado sobre la sublimidad*. Las imputaciones realizadas por el autor frente a este último, se resumen en la escasa claridad de Calacte para formular una definición concreta de aquello que, se supone, es el objeto del tratado. Debido a la excesiva retórica – donde precisamente se requiere mayor precisión, si se quiere pensar lo sublime como recurso del habla, o como *sublimis* -, el autor sostiene un monólogo ininterrumpido dirigido a un supuesto oyente. Bajo el título de esta obra, en sus primeras versiones manuscritas, aparece un posible nombre de autor: *Dionnision Loggínon* (Dionisio Longino). Este hecho hizo que durante mucho tiempo se atribuyera su autoría a Longino Casio, historiador y literato del siglo III d. C. Pero, no es sino hasta el siglo XIX, y gracias a los descubrimientos realizados en el Vaticano por Amati, que se puso en duda la exclusiva paternidad de Longino respecto al texto.³ Este detalle, que a simple vista parece casi un elemento anecdótico para los filólogos, no es menor, pues indica que nuestro primer antecedente sobre un sentir subjetivo – como lo es lo sublime – permanece bajo un sujeto anónimo (velado u oculto), tal vez esperando nuevos antecedentes filológicos o históricos que le permitan salir de su anonimato, es decir, des – ocultado.

³ El abad Amati – entonces encargado de los manuscritos conservados en el Vaticano – descubre una edición cuyo título es el mismo, pero con los siguientes caracteres griegos: *Dionnision e Loggínon* (“De Dionisio o Longino”). Esta partícula generó diversas especulaciones filológicas entre los estudiosos del texto, a tal punto de señalarse que su paternidad correspondía más bien a Dionisio de Halicarnaso. Por otro lado, Longino (Casio), autor de otros textos literarios, muestra divergencias estilísticas entre el documento *sobre lo sublime* y sus otras producciones de textos. De cualquier manera, en la actualidad se prefiere señalar que el texto *sobre lo sublime* es de autor desconocido. (Anónimo: *Sobre lo sublime*. Introducción de José Alsina Clota. Op. Cit. Pp. 20-23).

Si el autor anónimo nos promete de su lectura una precisión de sentido sobre aquello a lo cual se dirige, la definición de esto que es constitutivo de lo sublime resulta clara, pues apunta precisamente al carácter desde el cual el mundo romano observa el término, lo precisa y lo circunscribe dentro de este texto: “(lo sublime) consiste en un no se qué de excelencia y perfección [*kai éxoché*] soberana del lenguaje (...) y es que el efecto producido por un pasaje sublime no consiste en alcanzar la persuasión del auditorio sino, más bien, en provocar el entusiasmo [*ékstásis*].”⁴ El que lo sublime sea para el autor un “no se qué” propio de una operatoria como lo es el lenguaje, remite a pensar que su cualidad funcional yace originariamente en un territorio indeterminado, del cual sólo hay acceso de sus efectos. Y esa indeterminabilidad, tal vez exclusiva de aquello que denominamos como sublime, nos insta a reflexionar nuevamente aquello que ya se había anunciado en la presentación de esta tesis; la relación paradójica o crítica que lo sublime comporta con aquello que persiste en darle sentido, contorneándolo bajo límites, es decir, definiéndolo. Antes de dirimir entre lo indeterminado y lo nominal, conviene observar al menos dos términos que, en esta circunscripción, el autor expone. Lo *éxoché* es aquel término que, para el habla griega, es el equivalente a altura, aquella elevación o exaltación original; traducida como *excelencia* o *perfección*, es también lo que rebasa (¿al lenguaje?), lo prominente, lo alto, etc. Hablamos de lo sublime en este caso como un efecto permitido por el lenguaje, y que parece apuntar hacia algo *más allá* de lo corriente – suponemos que del lenguaje ordinario. Y, lo que es más indicativo; que lo sublime pasa a constituir un recurso efectivo de aquel que lo emplea adecuadamente (“cuando éste [lo sublime] hace su oportuna aparición, produce el efecto del relámpago que, con su brillo, lo eclipsa todo, y revela con un solo trazo la genialidad del orador.”⁵). Si lo sublime – en este punto – constituye un recurso efectivo, si es eficaz en provocar, o manifiesta una soberanía propia del lenguaje, el autor, dentro de esta misma circunscripción preliminar, se distancia de la otra figura efectiva del mundo hablado antiguo; la retórica, por cierto. Brevemente expuesto, el ejercicio retórico basa su efectividad en la persuasión, vale decir, no busca solamente generar una expectación en los oyentes, sino más bien en aceptar, convencer o

⁴ An.: *Sobre lo sublime*. Op. Cit. P. 71.

⁵ An.: *Sobre lo sublime*. Op. Cit. P. 73.

disuadir al espectador; con esto, podríamos señalar que la fijación de la retórica (establecida desde ya por Aristóteles) es un vehículo de persuasión, netamente pública y por ello, política. Lo sublime, por el contrario, no busca la mera persuasión, escapando así de esta regla retórica; a ella le atañe un efecto concreto, como lo es el entusiasmo. Curiosamente, el autor escribe aquel entusiasmo bajo el término *éxstasis* y aquí, las figuras se multiplican; *éxstasin* es también el desplazamiento o cambio de estado, la enajenación o incluso, degeneración. Perturba el espíritu, lo disloca al privarlo de juicio (*éxstatikós*), lo coloca “fuera de sí” (*ekstatikos*).⁶ Entonces, parafraseando al autor, no se trata ya de “convencer al auditorio, sino de subyugarlo.” Pero esta distancia o límite con la retórica no indica que exista una brecha con el pensar griego; e incluso, cabe suponer que este tratado de lo sublime es un producto postrero de la reflexión ya anunciada – en todos sus matices – de lo que constituye la *phýsis*. Esta nota parece indicar que *Sobre lo sublime* no puede representar él mismo un modelo, pues el original griego persiste en anunciar aquí una condición originaria de toda forma representacional, y esa condición es precisamente la naturaleza:

“Póngase tan solo atención de que, aunque con frecuencia, en casos de estados fuertemente emocionales, la naturaleza no se somete a ley alguna, la verdad es que no suele abandonarse al azar ni, por supuesto, manifestarse de un modo anárquico; y es que ella, precisamente es la causa primera, la base esencial de toda creación. Sin embargo, en todo lo que concierne a cuestiones de proporción, de oportunidad en cada caso concreto, así como a la práctica y al uso más intachables, el método es el recurso más apto para determinar y proporcionar sus verdaderos límites.” (I. 2)⁷

⁶ Este efecto extático abre, por cierto, la cualidad de lo sublime en la modernidad filosófica y literaria. Y esto debido a que ya lo sublime, que incita y llama al éxtasis, no es otra cosa que imaginar aquello no imaginable, es decir, llevar a la imaginación a las puertas de su límite: “(...) si la crítica [kantiana] multiplica sus llamados como son los *permisos* o las *legitimaciones*, el pensamiento está irresistiblemente llamado a sobrepasarlos. El sentimiento sublime no es más que, desde este aspecto, la impresión de un pensamiento, de ese sordo deseo de ilimitación.” (Lyotard, J.F: *Lecons sur l'Analythique du sublime*. Op. Cit. P. 75). En el caso literario, Büchner – bajo la figura de *Lenz* – experimenta la ilimitud en el loco proceso retórico, casi enfermizo de la velada, donde el efecto extático lo deja *fuera de sí* [*sich ganz vergessen*] (Büchner, Georg: *Obras completas*. Op. Cit. P. 145).

⁷ An: *Sobre lo sublime*. Op. Cit. Pp. 73-75.

Sin temor a equívocos, la reflexión más importante sostenida por el mundo antiguo (y continuado por la modernidad) gira en torno al concepto *phýsis* y en ello, el autor anónimo de este tratado es deudor de tales especulaciones. Aquí la naturaleza es concebida como causa esencial de toda creación, capaz de dar la regla al orador o, mejor expresado: el orador compone (*schema*) a partir del o los modelos inalterables propios de la naturaleza. ¿Qué implica entonces componer? Precisamente, dar la forma, las proporciones y los límites a esta expresión emotiva, o en nuestro contexto, circunscribir de alguna manera esa excelencia del lenguaje como lo es lo sublime. En síntesis, hacerla apta a la comunicación, darle sentido justamente a este excedente característico de lo sublime. Mas la relación entre ese territorio tan originario, modélico como lo es la *phýsis* y la resultante articulada de un discurso capaz de suscitar un éxtasis o entusiasmo (como lo sublime), nos lleva a preguntarnos si, entre lo natural y el artificio cabe alguna relación (podríamos preguntarlo de esta otra forma: ¿cuál es la relación entre el modelo y su reproducción?). Claro está que para el contexto antiguo todo lo que es y acontece participa – precisamente porque proviene – de la *phýsis*. Aristóteles parte de esta misma premisa, pero establece ya una diferencia de género entre aquello que esencialmente participa del ente mismo y aquello que, por accidente, constituye entidad. En otras palabras, existe una distinción entre aquello que contiene actividad por sí mismo (*dynamis*), propia de la naturaleza y aquello que, como producto humano, carece de actividad una vez formado, es decir, el arte en tanto *téchne*: “Algunas cosas son por naturaleza, otras por otras causas (...) una cama, una prenda de vestir o cualquiera otra cosa de género semejante, en tanto que las significamos en cada caso por su nombre y en tanto que son productos del arte, no tiene en sí mismas ninguna tendencia natural al cambio; pero, en cuanto que *accidentalmente*, están hechas de piedra o de tierra o de una mezcla de ellas, y sólo bajo este respecto la tienen.”⁸ El autor de *Sobre lo sublime* le es clara esta distinción entre *phýsis* y *téchne*; sabe también que el objeto literario – capaz de suscitar una emoción – es un producto técnico, elaborado precisamente para ese efecto. Pero, aunque la naturaleza cumpla acá el papel de modelo (arquetipo en tanto *arjé*), el orador posee la facultad de corregir, amplificar y figurar todo aquello que la naturaleza pueda brindarle; la relación jerárquica entre estos dos dominios puede leerse como sigue: el

⁸ Aristóteles: *Física*. Op. Cit. Pp. 128-129.

arte presta apoyo figurado a lo natural, lo perfecciona a escala humana y también sobre humana. Si la escultura, modelo por excelencia griego, posee como medida al hombre, el lenguaje tiende a superarlo por su modelo más alto – hýpsico – como lo es la sobredimensión natural: “(...) en el arte admiramos la corrección, en la naturaleza la grandiosidad; y la elocuencia humana es un don de la naturaleza. En escultura, lo que se busca es la semejanza con el modelo humano, en literatura lo sobrehumano.”(XXXVI. 3).⁹ Con ello, el lenguaje participa *accidentalmente* de la phýsis por su carácter formador o modélico que apunta a un más allá de la medida humana; al igual que el pensar, la escritura es naturaleza *eidética* que, en el caso sublime, se siente como afección. Por ello, el autor de *Sobre lo sublime* establece cinco reglas programadas para efectos de suscitar un estado sublime en la expresión; las dos primeras son de índole natural o congénitas, a saber: un talento para concebir “grandes pensamientos” unido a la pasión “vehemente y entusiasta”. Las tres reglas restantes son ya artificiales o artísticas: la formación de figuras (1), la noble expresión (2) y la composición, síntesis de todas las anteriores, también llamada “grandeza de estilo” (3). En primera instancia, cabe suponer que las dos primeras reglas *phýsicas* son más importantes, mientras que las tres *téchnicas* se hayan al servicio de las dos primeras. En este lugar, el seudo Longino establece una distinción que, reflexionada, parece apuntar a la posibilidad de lo sublime de mostrar un estatuto moral:

“(...) ya que la primera de las cinco fuentes ocupa un lugar más importante que las otras, me estoy refiriendo a la natural grandeza del espíritu, por ello, aunque sea ésta una cosa más recibida que adquirida, debemos, en la medida de lo posible, elevar nuestras almas hacia todo aquello que sea grandioso y preñarlas, por así decirlo, constantemente de noble arrebatos. ¿De qué modo? A este respecto, yo he escrito en otro lugar: “lo sublime es el eco (o la resonancia) de un espíritu noble.”(IX. 2).¹⁰

Esta importante nota – este pasaje cargado de imágenes – no es sino la traducción latina de este autor respecto al segundo tema reflexivo emprendido por los griegos, a cuyos

⁹ An: *Sobre lo sublime*. Op. Cit. P. 181.

¹⁰ An: *Sobre lo sublime*. Op. Cit. P. 95 (El subrayado es mío. N. del A.)

ecos apunta la imagen platónica y su distinción entre lo real y lo aparente, o para decirlo expresamente en sus términos: entre *noiesis* y *dianoia*. Si bien la belleza – entendida acá como armonía proporcionada por su organización interna, por sus proporciones, vale decir, pensada como *éidos* – es un nivel dianoético de expresar una realidad, ésta por sí sola no sería esencial si, al menos, no apuntase al nivel superior o noésico, es decir, si no expresara justamente aquello que realiza íntimamente lo bello, o sea, lo sublime. Como siguiere nuestro anónimo autor, lo sublime se haya más facultado para expresar sentimientos elevados o nobles, puesto que “en virtud de su propia naturaleza, lo auténticamente sublime arrebatara de alguna manera nuestro espíritu (...)” (VI.2).¹¹

Pero las reflexiones a la que apunta este tratado no son expresamente filosóficas sino literarias y, bajo esta circunscripción, lo sublime en tanto discurso, posee “resonancias” de un espíritu noble cuando el autor ejemplifica las cualidades de un lenguaje eficaz sublime, bajo los modelos literarios del mundo griego. Y esto abre claramente la función imitativa del genio, de la figura a la cual se recurre cual si fuera un molde: “Esta práctica no es en modo alguno un latrocidio. Es, simplemente, como un molde que se obtiene de un gran espíritu, de una figura, de una creación.” (XIII. 2).¹² Podría señalarse que lo sublime inscribe aquí ya una doble *mímesis*; por un lado, como expresión de la naturaleza, y por otro, como emulación amplificada del genio literario. La conjunción de estas dos imitaciones – según el autor – puede ser, acaso, la realización de una mega expresión (monumental, si se quiere), perfecta y acabada.¹³ Con esto, el anónimo adeuda el tercer tópico griego, no solamente en las citas referenciales de Homero o Demóstenes, sino directamente de la *Poética* aristotélica; en ella se reconoce la cualidad humana imitativa

¹¹ Op. Cit. P.89. Cfr. la nota número 11 de la presentación a esta tesis.

¹² Op. Cit. P. 117.

¹³ “Dado que la corrección impecable es, por lo general, mérito del arte, y que la sublimidad, aún sin mantener el mismo tono, lo es del genio, conviene que el arte preste en toda ocasión su apoyo a la naturaleza: su mutua ayuda puede dar acaso, como resultado, la perfección suprema.” (XXXVI. 3). Op. Cit. P. 181. A manera indicativa, la reflexión estética moderna capitalizará su discurso arte relacionándolo con estos tres tópicos griegos (*phýsis*, *noesis* y *mímesis*) en la figura del genio. La “resonancia” de la cual el anónimo Longino se refiere, alcanza a rebotar en la sensibilidad alemana, carente de ser – propio – de identidad – y por ello, urgente de conformar (*Bild*) un modelo aproximado con lo “originario” (ver: Lacoue-Labarthe, Philippe: *L’imitations des modernes*, Op. Cit. Pp. 94-95).

(*zoón mimetikótaton*), criatura imitadora por excelencia, que aprende desde el comienzo imitando. Aprender es, bajo la rúbrica de Aristóteles, reunir sentido de las cosas. Y es la mimesis misma la que origina la inscripción inicial σ , expresado así: por sernos afín a nuestra *phýsis*, la imitación es producción de sentido gradual –en movimiento, digamos inmediatamente -. Ello queda expresado en el pasaje de la Poética referida a la creación de la palabra [1448 b]. Aunque lo que a Aristóteles y al anónimo de lo sublime les interesa fijar dos territorios distintos, comparten un rasgo común: este se haya en el efecto que debe suscitar en el espectador lo que el autor trágico o noble está comunicando. Ambos seleccionan sus materiales expresivos por medio de la imitación, recurriendo a los mismos modelos de la literatura griega. Pero aquí surge una exclusividad de lo sublime. La mimesis realizada sobre esos “moldes de gran espíritu” establece desde ya un marco público, expuesto al diálogo que juzga si tal o cual expresión sublime se emparenta con el modelo.¹⁴

Tal como puede desprenderse de lo anterior, la “resonancia” que genera lo sublime es capaz de suscitar reflexiones de tipo universal. Y, en este punto, vale por ahora citar dos lugares extraídos de este contexto. Unido a la definición o circunscripción de lo sublime, está la complacencia (*ápeskonta*) general, como una especie de garantía de que lo sublime es, para decir lo en palabras del propio autor, verdadero (*alethéia*) y por ende, admirable:

“En una palabra, considera real y auténticamente sublime aquello que, en cualquier circunstancia, complace a todos. Porque cuando personas que difieren en costumbres, modos de vida, gusto literario, edad, tendencias filosóficas, coinciden en un mismo juicio, esta coincidencia en el aplauso y en la aprobación

¹⁴ Este marco público, en el caso de la tragedia, no merece mayor importancia para Aristóteles, pues el efecto dramático (*catarsis*) es posible sin representación colectiva (*Poética*. 1450a. Pp. 39-40). Muy otra es la representación que nos ofrece *De lo sublime*: “Si Homero o Demóstenes se hallaran entre el público ¿cómo acogerían esta expresión mía? ¿Cómo reaccionarían ante ella? Porque es en verdad magnífico experimento imaginar para nuestras creaciones literarias un tribunal, un auditorio como éste, y jugar a que sometemos nuestra obra al juicio de unos héroes tan excelsos, llamados para ser jueces y testigos. Y más estimulante aún si añades. ¿cuál será el veredicto que ante mi obra va a emitir la posteridad?” Op. Cit. P. 121.

de personas tan opuestas, confieren al objeto admirado una sólida e incontestable garantía.” (VII. 4)¹⁵

Antes de someter a crítica este importante pasaje – es decir, si acaso es una garantía de verdad el sólo hecho de concebir un documento bajo una aprobación universal o, incluso, si lo sublime se presta a este tipo de capitalizaciones, cuánto gana o pierde su sentir en el aplauso de la mayoría -, conviene subrayar que el anónimo imagina acá una especie de comunidad del sentir, la cual coincide en la aprobación y en la acción espontánea del aplauso, y ello a pesar de las determinaciones particulares del público frente a lo “real y auténticamente sublime”. Esto conlleva a destacar aquí dos puntos: 1) el juicio que determina si esto (lo sublime) es al caso (si lo produce, lo suscita, llama al éxtasis, ennoblece) no es sino una *comunidad* que siente; todas las inscripciones particulares que difieren entre los hombres quedan acá suspendidas frente a la magnitud de un sentir que complace a todos. Podría suponerse entonces que lo sublime abre un sentido común sentimental, propedéutico, para así elevar a la comunidad hacia un territorio más noble, con tareas más importantes, puesto que se encuentran ya dispuestos en la propia naturaleza humana. Es aquello que ya se expresó como sobredimensión natural, única gracias al lenguaje.¹⁶ 2) Si de comunidad del sentir estamos hablando, bajo un marco de inscripción común, el orador o creador debe hacer uso de determinadas figuraciones, despertar imágenes tales, capaces de provocar en el auditorio ese efecto sublime compartido. Sin hacer mención explícita, el autor *De lo sublime* (que aquí pasa a convertirse en nuestro “orador”), encuentra en la facultad imaginativa (*phantasia*, que designa todo aquello relacionado con la imagen) aquella región natural que “gatilla” este sentir: las imágenes (*schémata*, que el autor también designa como “figuraciones mentales”), representaciones capaces de suscitar emociones, indican en este caso que “bajo los efectos del entusiasmo [o,

¹⁵ Op. Cit. Pp. 89-91. En este caso, la resonancia que confiere autenticidad a lo sublime alcanza la propia *Crítica del juicio* kantiana: en ella, tanto el sentimiento bello como el sublime poseen validez universal. (CJ. Par. 24).

¹⁶ Cfr. cita n° 9. Aquí la relación con Kant – vale decir, el eco con la filosofía crítica o moderna – resuena fuertemente; como traducción kantiana de este carácter sublime, podemos citar el *sensus communis* y el *entusiasmo*, de los cuales ya nos ocuparemos en el capítulo II. Por ahora, cabe señalar, a manera de apostillas, que la reflexión moderna de lo sublime es siempre concebida en relación a una comunidad complaciente – de gusto, si se quiere – pero indudablemente nostálgica (N. del A.).

éxtasis también. N. del A.] y de la pasión, uno se imagina estar viendo lo que dice el orador, y lo ofrece con vivos colores a los ojos del auditorio.” (XV. 1).¹⁷ En este sentido, la imaginación cobra importancia como lugar o espacio de una representación tal que es aceptada, compartida ya no sólo bajo el sentir, sino también como objeto de reflexión intercambiada “cual si fuera él mismo (el espectador o público) quien ha creado la frase que acaba de escuchar.”¹⁸

Todo lo anterior ha de ponerse en la balanza, medirse sin duda, para convocar aquí el segundo contexto escrito acerca de esta universalidad que – según nuestro “lejano” o “distante” autor (*Longinquus*) – comporta este sentir compartido. El texto llama aquí a una imagen performática muy representativa del mundo antiguo – como lo es una *escenografía* – donde se encuentran entrecruzados todos los caracteres observado ya, de lo sublime:

“La naturaleza no nos ha creado a nosotros, los hombres, como un ser bajo o vil; nos ha traído a la vida y al mundo como a un enorme espectáculo, para erigirnos en espectadores de todo lo que en ella ocurre y para participar en sus torneos llenos del más alto espíritu de emulación; para ello hizo brotar en nuestras almas un anhelo sin par por todo lo grande, por todo lo divino.

Por ello ni el universo entero basta para satisfacer las ansias contemplativas del espíritu humano: su imaginación trasciende a menudo los límites del universo que lo envuelve; y así, cuando se dirige la mirada en torno a la naturaleza; cuando se toma conciencia del papel que en ella desempeña todo lo superior, todo lo grande y bello, al punto se cae en la cuenta del sentido de nuestra existencia.” (XXV. 2. 3)¹⁹

¹⁷ An.: *Sobre lo sublime*. Op. Cit. Pp. 121-123. El empleo de las figuras, como fuente artificial para lo sublime, exige un tratamiento tal que, el orador sea capaz de comunicar la figura sin que el espectador tenga la noción de ella: “la mejor figura es aquella que hace que pase desapercibido esto: que es una figura.” Esto revela que el lenguaje crea un efecto ilusorio (*trompe l’oeil*) figurativo, que hace del espectador su “cómplice” del entusiasmo, pero también, confirma con ello el carácter de “arti – ficcio” propio de todo lenguaje, que se vale de la capacidad de olvido de “aquello que fue” para inscribirse ella misma. La verdad revelada que pudiera ofrecer el lenguaje se realiza bajo una canonización humana, no siempre en consonancia con la verdad: “¿Qué es la verdad? Un ejercicio móvil de metáforas (...) las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado lo que son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal.” (Nietzsche, Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. En *Antología*. Op. Cit. P. 45).

¹⁸ An.: *Sobre lo sublime*. Op. Cit. P. 89.

¹⁹ Op. Cit. Pp. 177-179. Dicho sea de paso, la reflexión estética moderna – hasta Nietzsche incluso – problematiza la relación entre la obra de arte frente a una comunidad de espectadores (espectacular, viviente, como también espectral o posible): si a ello sumamos que lo sublime, justamente como aquello que provoca o

He aquí que la imitación alcanza una sobredimensión *como si* la naturaleza nos exhibiera sus grandes propósitos a nosotros, la comunidad espectacular, atónita, subyugada bajo la ilusión sublime. Ilusión proporcionada por una imaginación – que, en este caso, es *eidética*, formadora de imágenes – capaz de rebasar incluso los límites mismos del universo. Mas la ilimitud característica y propia de lo sublime tiene una circunscripción muy determinada: nos prepara para reflexionar nuestros fines como existentes y seres pertenecientes a la *phýsis*. No sólo seríamos comunidad del sentir, representacional o pública, sino (por ello) comunidad teleológica, es decir, dispuesta para fines. Claramente, el tono de esta última cita merece – o pide ella misma – una serie de reflexiones amplificadas, pero bastaría aquí demarcar dos puntos que volverán a ser expuestos a lo largo de esta investigación. El primero: insistir en el tratamiento escenográfico de lo sublime, donde el que juzga el sentir es el espectador (esto trae consigo sopesar el tema de la representación, justamente aquí, en lo sublime). Por otra parte, atender lo sublime en su plano formador, vale decir, la imaginación subjetiva que arrastra poderosamente todo límite dado en el universo. Y, entonces, ¿Cuál es la circunscripción más idónea para este sentir? ¿Hasta dónde el “ansia contemplativa” de la imaginación es capaz de llegar? ¿Es solamente en el artificio del lenguaje donde lo sublime se manifiesta? Antes de responder o no a estas interrogantes, ello nos advierte que hemos de hacer “resonar” el término sublime bajo otro autor, antes de centralizar nuestro discurso en Kant y Büchner.

extatiza gracias a su sobre - dimensión, lo “grande y divino”, la circunscripción política y religiosa pueden ser también dos territorios convocados para una lectura acerca de este sentir. Y, finalmente, el ejercicio del arte contemporáneo, consciente de estas relaciones, hace de lo sublime un “proyecto” de trabajo que, desde ya, deberíamos leerlo como *trans – estético*. Cfr. el Apéndice de esta tesis.

1.2. Sublimidad y autoconsecución (el tema de lo sublime bajo Burke).

Siglos nos separan entre el texto *Sobre lo sublime* y la obra de Edmund Burke que también trata de manera singular este sentir: la *Indagación filosófica de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, publicada en el año 1775 es – podríamos decir – un documento típico de especulación estética que muestra el marcado interés suscitado por el tema en el seno de la intelectualidad europea del siglo XVIII (recordemos, de paso, que

poco tiempo antes, Baumgarten escribe su *Aestetik*, delimitando desde ya la estética moderna bajo el término *cognitio sensitiva*, “conocimiento sensible”). Y, atendiendo a esta distancia no sólo cronológica entre estas dos obras que intentan especificar lo sublime, podemos desde ya demarcar el *ethos* que las singulariza entre sí: el anónimo autor *De lo sublime*, aún cuando provoque pensar sus imágenes o instalar una especie de “comunidad del sentir”, circunscribe este sentimiento como objeto efectivo que sólo comunica, bajo el único campo que le ofrece el lenguaje. Por otra parte, para el mismo autor, lo sublime aún no se desprende de aquella otra imagen que le confiere también “excelencia” comunicativa, es decir, lo bello. Burke, bajo un prisma claramente británico, es deudor de toda la reflexión empirista, abierta desde ya por las reflexiones de Locke y Berkeley, y por ello sus indagaciones referidas a lo sublime tiene como plataforma esta tradición epistemológica. En síntesis, se trata de encontrar bajo la empiria dada por los sentidos y las ideas, aquellos principios comunes que le permitan reflexionar sobre los efectos fisiológicos que ocurren en los sujetos que experimentan un sentir sublime; por lo tanto, el lenguaje constituiría, según Burke, uno de los lugares portadores de dicha experiencia, pero no el único (aunque, como veremos, el lenguaje cobrará importancia, pero no a la manera como en el texto latino la hubo expuesta). En segundo lugar – y para realzar más esta distancia – Burke abordará lo sublime mediante una operatoria que califica como *juicio*, vale decir, bajo el contraste entre la sensación opuesta, como lo es lo bello; mientras lo sublime excita las ideas de dolor y peligro, lo bello realiza similar estrategia, pero generando sensaciones cercanas al placer o a la pasión.²⁰

²⁰ En la nota preliminar a estas *Indagaciones*, titulada *Sobre el gusto*, Burke, siguiendo los planteamientos formulados ya por Locke, distingue dos operatorias distintas para la imaginación y para la razón; mientras la primera participa de las semejanzas (bajo el influjo del genio), la segunda es aquella facultad diferenciadora – distanciadora, podríamos acotar – gobernada por el juicio. Bajo estos lineamientos hemos de leer la siguiente frase: “(...) al establecer semejanzas, producimos *nuevas imágenes*, creamos y ampliamos nuestros sentidos. Pero, al establecer distinciones, no ofrecemos alimento a la imaginación: la tarea es en sí misma más severa y fastidiosa, y el placer que extraigamos de ello, cualquiera que sea, es algo de naturaleza negativa e indirecta.” (Burke, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Op. Cit. P. 12.)

De cualquier manera, el anónimo y Burke parten de la imaginación tal como el término griego lo inscribe bajo el significante *phantasia*, es decir, en calidad de reproductora de imágenes o mostrativa, si se quiere. Sin embargo, como campo de la representación, la relación que establece Burke es más íntima (y piénsese esta “intimidad” bajo doble lazo; como externa, subjetiva y también interna, es decir, *en este* discurso), pues se trata de darle a la imaginación un poder ordenador no sólo bajo la rúbrica del lenguaje – lo que denominábamos más arriba como su carácter arti – ficcial, artificio o rendimiento figural – sino además como distributiva de los datos proporcionados por los sentidos. Ello indicaría que ha de haber un principio común entre imaginación y los sentidos, para así poder afirmar si existe una concordancia de tipo universal, común y, por tal, capaz de ser comunicada.²¹ Si se pretendiera, en este caso, fundar comunidad del sentir (pues Burke parte de la suposición que la norma relativa al pensar y al sentir es la misma, vale decir, su principio es universal), a ella no le basta simplemente acudir a una aprobación aceptada por todos, si ésta no es sentida previamente bajo los influjos fisiológicos de lo sensible, o sea, los sentidos corporales. Sobre esta dimensión corporal hemos de observar entonces la definición preliminar que Burke realiza sobre lo sublime:

“Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir (...) Las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer.”²²

Si anteriormente el éxtasis modélico, que se prestaba a ser ejemplo, capaz de generar una emulación o representación mimética (por sus atributos altos o *hýpsicos*), en este caso, su operación de traslado queda eventualmente suspendido. Puesto que para Burke, lo sublime parece comportar atributos *terribles*, cercanos a inspirar terror; parece

²¹ “Ya que la imaginación es sólo la representación de los sentidos, sólo puede complacerse o disgustarse con las imágenes, partiendo del mismo principio por el que los sentidos se complacen o se disgustan con las realidades: y, por consiguiente, tiene que haber una concordancia tan estrecha entre las imaginaciones de los hombres, como entre sus sentidos.” Op. Cit. Pp. 11-12. En este sentido, para Burke la concordancia entre imaginación y sensibilidad exige un principio que sólo el *gusto* es capaz de ofrecernos, pues esa facultad mental insta a la ordenación de los materiales sensibles que influyen a los sentidos, como también forman un juicio – es decir, distinguen – entre esas mismas operaciones semejantes, propias de la imaginación.

²² Burke, E: Op. Cit. P. 29.

que el autor piensa la emoción sublime en el genuino campo de lo extático, es decir, tal como si una experiencia perturbadora nos *sorprendiera*, nos advirtiera con ella el peligro [*Gefahren*] frente a lo sublime. Retener por un instante esta reflexión, puede constituir una señalización muy instructiva que, a modo de paráfrasis expresaremos así: lo sublime es una emoción análoga al asaltante de caminos, que es capaz de sorprendernos y sustraernos de un golpe, todo lo que la mente es capaz de proveernos, vale decir, una defensa.²³ Este “doloroso atraco” no se encuentra, ni con todo, alejado de lo que Burke expresa respecto a lo sublime; encontramos en este sentir una *energía* que pone en acto una operación sustractiva, amenazante, capaz de suspender toda acción razonadora o, dicho de otro modo, en el plano sublime la razón diferenciadora queda hinchada y presa del sentir, neutralizada en cuanto a su capacidad de juicio respecto al fenómeno. Esa energía (pues aquí Burke nos invita a pensar que, entre las cualidades receptoras de lo sensible, existen relaciones de fuerzas) la denomina como *asombro*, la cual define bajo estas expresiones: “es aquel estado del alma, en 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.”²⁴

La energía de lo sublime llega a ser anticipatoria – como el asaltante de caminos – pero, curiosamente para el autor, tan terrible y inspiradora de miedo es como también generar un objeto de admiración y respeto. Para ello, Burke recurre a comparaciones semánticas entre los términos griegos *thambos* (miedo o admiración), *deinos* (terrible; respetable), *aideó* (reverenciar o respetar), con sus equivalentes latinos *stupeo*, que indica un estado de ánimo asombrado, el *atonitus* que expresaría la conjunción de estas ideas. Y, como demostración de la permanencia semántica que existe entre miedo / admiración, el

²³ Aquí – en el exclusivo lugar de “esta cita” – y sólo de manera indicativa, Benjamin puede informarnos respecto a los variados escenarios del peligro que comporta la vida moderna (en la técnica, la historia, el lenguaje). En este caso, se trata de la relación entre el paseante desprevenido y el peligro al que, constantemente, se ve expuesto: “En mi trabajo, las citas son como los salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante.” (Benjamin, W: *Calles en dirección única*.) Sobre las consecuencias que se pueden coligar de estos peligros, cfr. Apéndice de esta tesis.

²⁴ Burke, E: Op. Cit. P. 42.

autor cita la palabra francesa “*étonnement* y el *astonishment* y *amazement* ingleses [que indican] igual de claro las emociones análogas que acompañan al miedo y al asombro.”²⁵

Pero el análisis sugerido por Burke respecto al terror que inspira lo sublime, no se agota en las meras referencias o alcances lingüísticos, pues lo terrible puede ser amplificado bajo una serie de figuras mentales, a las que denomina *fuentes* de lo sublime. Para efectos de esta investigación, señalaremos tres de ellas.

La oscuridad es considerada por Burke – desde ya – una figuración necesaria, si se trata de proporcionarnos de manera afectiva – fisiológica, una impresión asombrosa rayana entre el miedo y la admiración:

“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 (...)”²⁶

Aquí, en el espacio de la cita precedente, el autor sólo se contenta con mencionar los efectos que comporta la fuente oscuridad; con ella percibimos “cualquier peligro” y, al mismo tiempo, realizamos una desaprensión mental de manera sensible. Y, sin embargo, la oscuridad pide aquí – de manera paradójica – claridad de exposición. De paso, recordemos algunos términos significantes de lo oscuro bajo la lengua latina, la que nos exhibe cierta hospitalidad semántica con lo que Burke quiere expresarnos: *obscurus*, *tenebrosus*, *opacus*. Lo oscuro nos exige contemplarlo como opacidad, velo, malla que cubre o que oculta,

²⁵ Burke, E: Op. Cit. Pág. 43. Como doble pliegue significante, *aideó* puede ser también constituyente de los sustantivos *aidéomai* (sentir vergüenza, tener pudor; respetar, honrar o venerar) o *aídesimos*, venerable o sagrado. De igual manera, los términos ingleses y franceses que Burke coloca pueden significar “asombro”, pero también “sorpresa” o “anticipación” – con los que ya hemos venido tratando (N. del. A.).

²⁶ Ídem. P. 43.

frente al cual hallamos una resistencia a su desvelo, o más bien cierta imprudencia (recordemos el *aidéomai* griego), que hace tambalear o remover el espacio dispuesto a la oscuridad, a su terror efectivo. ¿En qué radica ese cuidado que dispone lo oscuro, qué es lo que oculta, en definitiva? Ello pide desplazarnos líneas más adelante en los párrafos que Burke dedica respecto a lo oscuro, en los ejemplos que éste señala en su texto: “Aquellos gobiernos despóticos, que se fundan en las pasiones de los hombres y, principalmente en la pasión del miedo, mantienen a su jefe alejado de la mirada pública tanto como pueden. La religión, en muchos casos, ha practicado la misma política. Casi todos los templos paganos eran oscuros (...)”²⁷ La oscuridad vela, esconde o – mejor expresado – nos sustrae de su propio sentido, puesto que su fuerza radica acá, en la condición cultural, que no se presta a una revelación inmediata y por ello, tanto más sublime y terrible es su poder. Sin detenernos aquí amplificando estos ejemplos, ellos pueden ser inscritos o medidos bajo dos términos; para el gobierno déspota, el jefe oculto, sustraído de la publicidad, no exhibido, puede caracterizar lo oculto o la opacidad de la autoridad. Para el culto religioso, la imagen velada, custodiada de no ser reproducida, permanece en la opacidad de su aura.²⁸ Y, sin embargo, estos dos ejemplos dados por Burke quedan interrumpidos por Milton expresamente, puesto que el autor de esta indagación encuentra un eco mucho mejor expresado respecto a la oscuridad en la palabra poética; una especie de *no se qué* efectivo del lenguaje, que parece apuntar nuevamente a la sustracción y la terrible ocultación:

²⁷ Burke, E: Op. Cit. P. 43.

²⁸ El que lo oculto de la autoridad o la sustracción de la imagen en culto exhiban aquí una impronta ejemplar de lo oscuro – la oscuridad como tal – no implica que ambos ejemplos posean de por sí un marco irresistiblemente hermético, casi imposible de ser analizado (lo que le daría una especie de poder casi normativo). En oposición a esto, parece ser que su condición no revelada puede responderse bajo sus propios presupuestos históricos. Un monarca ostenta su título como tal por su “derivación divina”, sólo bajo un fundamento de fe, de crédito (lugar de *Kampfplatz* de la Ilustración y, por cierto, uno de sus programas: liberarnos de la incapacidad de servirse bajo la tutela de otro. Cfr. Kant, Emmanuel: *¿Qué es la ilustración?*). Respecto a la imagen de (o)culto, ofrecida para su ritualización – entendida acá bajo un goce exclusivo, privado – posee también su propio índice histórico: como cuna de la imagen, el ritual congrega a sus fieles para una devoción “aurática” de la obra. La Ilustración (en este pliegue representativo, es decir, público) rompe el “hechizo” de la obra única, irreplicable: “A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos.” (Benjamin, W: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Op. Cit. P. 29). La ilustración, en consecuencia, pide de la autoridad y de la imagen aurática, justificación de su opacidad en la historicidad de las luces, vale decir, adaptabilidad presta a su desocultación (N. del A.).

“(…) De modo que la poesía, con toda su oscuridad, tiene un dominio más general y más poderoso sobre las pasiones, que el otro arte [el de la claridad]. Y pienso que hay razones en la naturaleza, por las que una idea oscura, cuando se expresa convenientemente, afecta más que la clara. Nuestra ignorancia de las cosas es la causa de toda nuestra admiración y la que excita nuestras pasiones (...) Las ideas de eternidad e infinidad se encuentran entre aquellas que más nos afectan; y, sin embargo, tal vez no haya nada que entendamos tan poco como la infinidad y la eternidad.”²⁹

Si lo sublime es un estado espasmódico, capaz de afectarnos fisiológicamente, hemos de interpretar esta cita precedente bajo los propios límites burkeanos, es decir, considerar que lo oscuro – análogo en este caso de lo desconocido – es tal en la medida en que, sensiblemente, no encontraremos la medida adecuada para representarnos lo eterno y lo infinito: aquello que, suponemos, no tiene inicio ni final, como tampoco extensión delimitada, no solamente indica consonantemente ese “no se qué” de lo sublime (su sobredimensión o resistencia circunscrita), sino además su inadecuación con los límites de cualquier experiencia sensible, con el tiempo y espacio. Y he aquí que Burke intenta superar esa distancia – que prontamente denominará “abismo” – con lo único que puede ser expresada una experiencia de este género, vale decir, con sus efectos.³⁰ Se comprende entonces que, bajo los registros sensibles, no podamos dar cuenta de aquella región “oscura para nosotros”, como lo es todo aquello que, autosuficientemente, escapa de los planos de la mera sensibilidad (este *topos* advierte desde ya a Kant, como veremos). Burke, al hacer del postulado empirista *esse est percipi* suyo, ya no puede ofrecer mayores respuestas frente a este tema.

²⁹ Burke, E: Op. Cit. Pp. 45-46.

³⁰ Podría sugerirse que el efecto suscitado por lo oscuro y desconocido (la infinidad, por ejemplo) tiene una representación semejante que podríamos denominar como *perspectivista* – similar al recurso pictórico descubierto por Brunelleschi, que sugiere espacialidad ficticia en un cuadro o, lo que es igual, la ilusión del espacio como tal -: “(...) Pocas son las cosas que pueden convertirse en objeto de nuestros sentidos, y que realmente son infinitas por naturaleza. Pero, ya que nuestros ojos no son capaces de percibir los límites de muchas cosas, éstas parecen ser infinitas, y producen los mismos efectos que si realmente lo fueran (...)” Op. Cit. P. 54. Por esta razón, la obra artística para Burke es, ante todo, un *trompe l’oeil* “en la medida que engaña” ¿No es acaso el mismo plano que el anónimo *De lo sublime* también nos convoca?

Conjuntamente a la oscuridad, la *vastedad* constituye otra de estas fuentes. El autor la define en tanto extensión, sea que se trate de una longitud, una altura o una profundidad. Suponemos desde ya que esta última – lo profundo – es capaz de provocar mayor espasmo que las otras, precisamente en consonancia con lo indeterminado y desconocido, característico de lo oscuro. Burke, en el mismo texto, así lo reconoce: “Tiendo a imaginar que la altura (...) es menos grandiosa que la profundidad; que nos sorprende más mirar hacia abajo, desde un precipicio, que mirar hacia arriba a un objeto de la misma altura (...) Una perpendicular tiene más fuerza para formar lo sublime, que un plano inclinado; y los efectos de una superficie rugosa y quebrada parecen más fuertes que los de una lisa o pulida.”³¹ El que lo sublime se encuentre aquí en un ángulo abismal o bajo una profundidad en *clinamen*, nos invita a pensar acá un difícil acceso, so pena del peligro de rodar por esa pendiente. Y ese efecto, dado a los sentidos, nos vuelve a sustraer la comodidad y la confianza que estando ubicados bajo una superficie lisa y sin cortes, por ejemplo. Cabe suponer aquí que Burke está pensando en los accidentes topográficos que nos brinda la naturaleza y que, de hecho, pueden ser reproducidos en una obra técnica. Pero, con todo, una situación abismal no es exclusiva del ámbito sensible, si juzgamos que con ella, podemos dar cuenta de algunas paradojas presentes en la propia reflexión, y que hacen del pensar un riesgo permanente de no “rodar hacia el vacío”, carente de fundamento (*Grund*).³² El abismo, ofrecido a los sentidos asombrados (estupefactos, de hecho), no sólo es producido por la vastedad como extremo superior, sino también “inferior”; esto quiere decirnos que – según Burke – también lo extremadamente pequeño, casi irreconocible sensiblemente es también, de cierta manera, sublime. Aquí, en este recorrido que pudiera brindarnos la imaginación y los sentidos, ellos se *pierden* en la vastedad de lo diminuto y,

³¹ Burke, E: Op. Cit. P. 53.

³² Bajo estas mismas reflexiones que abre Burke, no sería imprudente pensar o “recordar” (*An-denken*) la paradoja misma de lo sublime, de su doble pliegue como sentido y nombre o, mejor expresado: lo sublime como circunscripción. Pero también – y de manera muy escueta – sería pertinente convocar al menos tres importantes abismos (*ungrund*) que, en su oportunidad, deberán ser tocados en esta tesis. 1) El abismo entre las facultades kantianas de Entendimiento y Razón, que buscan legislar sobre un único campo, que es el de la experiencia (*CJ*. Introducción II. Ver Cap. II, 2.1). 2) El abismo entre las “leyes incommovibles” de la naturaleza y las acciones humanas, visto por Büchner (Ver Cap. III), y 3) El abismo que abre lo “demasiado grande” de la técnica (lo *industrial*) y la atrofia de una representación capaz de imaginarla, propuesto por Anders (Ver apéndice de esta tesis).

por ello, “no podemos distinguir los efectos de la extrema pequeñez desde la misma vastedad.”³³

Por último, el asombro que suscita la *magnificencia* es otra de las fuentes de lo sublime, en estrecha conexión con la infinitud (“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 [...]”³⁴). Y, sin embargo, lo magnífico de este espectáculo natural no se encuentra ligado porque suscite en nosotros un acceso – aunque sea indirecto – hacia una infinidad cualitativa. Nuevamente se escucha el eco próximo de Kant, cuando señala este último las dos cosas que “lo llenan de ánimo de admiración y respeto (como *aideó* o el *vereor* burkeanos); el cielo estrellado que está sobre mí y la *ley moral* que hay en mí.” En el caso de Burke, se trata de una profusión numérica (cuantitativa) que causa efectos fisiológicos en la vista; produce confusión sensible que “hace imposible reconocerlas en ocasiones ordinarias. Esto les confiere una especie de infinitud.”³⁵

Ahora bien: todas estas fuentes de lo sublime, cada una inspiradora de ideas de dolor o terror o fuentes de admiración – por sus atributos extáticos, sus potentes efectos en acto, etc. – poseen, al menos, una razón tal que le es familiar a todos los sujetos que experimentan sensiblemente tales fenómenos; lo sublime es aquel estado de ánimo que anuncia el peligro (o algún tipo de peligro) para su propia *autoconservación*, como si advirtiera sensiblemente, señalara mediante estas fuentes, los estados terroríficos o

³³ Burke, E: Op. Cit. P. 54. Cfr. Cap. II de esta tesis, donde Kant se aparta de esta consideración abierta por Burke; la consideración de lo inconmensurable en la *Analítica de lo sublime* es un signo de lo suprasensible dado en nosotros – y no un “síntoma” fenomenológico que traducen los sentidos. En pocas palabras “Sublime es aquello *comparado con lo cual resulta pequeño todo lo demás* (o “todo lo otro” es pequeño en comparación; *in Vergleichung alles andere klein ist.*). Líneas más adelante – y he aquí la segunda distancia con Burke -, Kant señala que lo “sublime no es el objeto (*objekt*), sino el estado de ánimo (*Geistesstimmung*, o “acorde al espíritu”) provocado por cierta representación.” (Kant, Emmanuel: *Crítica del juicio*. Op. Cit. Pp. 95-96).

³⁴ Burke, E: Op. Cit. P. 58.

³⁵ Op. cit. P. 58. Ese carácter *efectista* que supone lo magnífico, puede ser transferido a la palabra poética, capaz de multiplicar imágenes en donde “la mente queda tan deslumbrada, que resulta imposible alcanzar aquella coherencia exacta y aquella coincidencia de alusiones, que deberíamos exigir en cualquier otra ocasión.” Aquí, esa “otra ocasión” es precisamente lo bello.

dolorosos presentes como manifestaciones sensibles. A partir de este marco teórico, un estudio de lo sublime (así como lo plantea Burke) es descubrir las afecciones capaces de afectar a la mente o al cuerpo en pos de esta autoconservación individual. El autor reconoce aquí que aquello que causa lo sublime – su dinámica, si se quiere - es la relación corporal – reflexiva que se produce y no una causa primera u originaria o, en otras palabras, una *causa eficiente* es lo que aquí se busca establecer.³⁶ Y esto tiene un importante motivo de ser, que compromete el análisis mismo de Burke y, por supuesto, la circunscripción que este autor realiza de lo sublime: “Cuando damos un paso más allá de las cualidades inmediatas y sensibles de las cosas, salimos de nuestra profundidad. Todo lo que hacemos después no es más que una débil lucha, que demuestra que estamos en un elemento que no nos pertenece.”³⁷ Sólo aquello que, a manera de interferencia, conmueve los sentidos, es capaz de tener reconocimiento o, en otras palabras, sólo lo empíricamente probable es objeto de una circunscripción de lo sublime (cercana al terror o al miedo). Claramente, Burke no puede siquiera reflexionar una causa originaria o un contenido fundamental y, lo que es más notorio; el tipo de sujeto sensible de lo sublime sólo tiene acceso a sus efectos inmediatos, pero imposibilitado para concebir fuera del campo sensible una fundamentación de su sentir. Pero, para dar cuenta precisamente de ese “elemento que no nos pertenece”, el autor nos insta a pensar en la palabra poética como enlace entre lo sensible y lo extra sensible: como medio de influencia para nuestras pasiones, la poesía puede lograr suscitar emociones *mediatizadas*, donde el dolor y el terror se exhiben *per se*, e incluso, superar emotivamente todo fenómeno natural: “(...) la experiencia nos dice que la elocuencia y la poesía son tan capaces, e incluso más capaces de causar impresiones profundas y vivaces como cualquier otro arte, e incluso más que la misma naturaleza en muchos casos.”³⁸ Ese *más* debe ser leído aquí como el abandono de lo modélico que constituía lo *phísico*, y en el cual el artificio es capaz de suplantarle al momento de generar

³⁶ Causa eficiente es, para Burke “referirse a ciertas afecciones de la mente, que causan ciertos cambios en el cuerpo; o de ciertos poderes o propiedades de los cuerpos que operan un cambio en la mente.” Burke, E: Op. Cit. P. 96. La reflexión empirista británica – particularmente con Locke – denominaría esta relación causal efectista como *sensación*, donde “una simple impresión o movimiento efectuado en alguna parte del cuerpo produce alguna percepción del entendimiento.” En síntesis, lo sublime estaría dentro de la categoría extramental. (Cfr. Torretti: *Lecciones sobre el empirismo inglés*. En *Revista de filosofía*. Op. Cit. P. 140).

³⁷ Burke, E: Op. Cit. P. 95.

³⁸ Op. Cit. P. 129.

una impresión fuerte o sublime. ¿Bajo cuáles criterios para este cambio de paradigma? Burke plantea tres condiciones para este efecto, las que aquí hemos de citar brevemente:

1°) Todo discurso, al ser una representación, puede provocar una simpatía con la cual podemos formar parte (simpatía que, en este caso es mejor denominarla bajo nuestra palabra *empatía* o el alemán *stimmung*); si, anteriormente, la comunidad del sentir se expresa en aplauso, aquí es requisito previo pensar al “otro” (en tanto discurso) como sí mismo, es decir “como si” el yo suplantara – brevemente – el espacio del otro, lo cual no implica desde ya que *acuerde* con el otro, o que sus motivos sean también los míos. 2°) Gracias al atributo *fictio*, las palabras hacen posible hechos y realidades que, si bien no pertenecen al ámbito de las realidades concretas, son posibles por el lenguaje. Podríamos decir aquí que el *logos* en tanto lenguaje es la norma de toda concepción. 3°) Las palabras permiten entre sí combinaciones (ya sean en imágenes mentales, conceptuales o emotivas) que, posiblemente, no podemos hacer de otro modo.³⁹

Queda de manifiesto para el autor que la palabra (*Wort*) inaugura mundo y que sólo, gracias a ella, es posible designar acaso toda realidad no designable; el “no se qué” de lo sublime pasa a constituir aquí límite, circunscripción precisa de este sentir sólo en la palabra, con lo cual lo sublime nuevamente queda sitiado, preso de las poderosas redes que tienden los significantes.

1.3. Síntesis de la Primera Parte.

Bajo estos dos documentos, que constituyen un antecedente muy fructífero sobre nuestra temática de estudio – la posibilidad de circunscribir lo sublime bajo los registros de Kant (la filosofía moderna) y Büchner (la narrativa moderna) –, es ahora necesario desprender de ellos algunos lineamientos generales que continuarán siendo discutidos a lo

³⁹ Burke, E: Op. Cit. P. 130.

largo de esta investigación. Mas aquello mostrado debe hacer evidente también las omisiones en que ambos autores incurren dentro de sus propios textos. Para comenzar, ya se hace evidente que, como límite o circunscripción de lo sublime, ambos autores recurren a oposiciones formales: el anónimo, en la oposición de un “lenguaje de excelencia” (fruto de la mimesis del genio) y el mero persuasivo; en Burke, la oposición entre lo sublime como objeto de terror y lo bello, objeto de placer. Pero, entre los dos, resulta útil y provechoso – para esta investigación – una oposición entre los caracteres propios de un sentir elevado (hýpsico) y sobredimensionado; nos referimos al efecto – por un lado – extático y, por otro, el estupor. Y ello posee sus razones históricas que comprometen la propia escritura del anónimo y de Burke. Mientras el primero destaca el éxtasis, lo realiza bajo una dimensión que podríamos denominar como “heroica”, puesto que la cultura latina trasvasija aquello que, en otrora, constituye una cultura potente dentro del mundo antiguo; la cultura griega. Esto tiene como consecuencia que el sentir sublime comporta atributos de identificación colectiva (por sus signos, su lenguaje y los ejemplos comunes). La posición de Burke, por el contrario, no examina otra universalidad sino aquella que reviste efectos comunes; al autor le interesa fiscalizar el ámbito fenomenológico de una experiencia sublime, encontrando en ella un efecto “conmocionante”, que traduce como autoconservador. Dicho sea de paso: si esa traducción griego – latina (como en el caso del anónimo) o esa determinación meramente sensible (como en el caso de Burke) comportan desde ya una evidencia que limita rigurosamente a lo sublime, lo cercan y determinan absolutamente, hemos de señalar que no es así, puesto que lo sublime – en tanto sentir – no es exclusivo o privativo del lenguaje (aunque repose en él, si es que queremos comunicar algo acerca de este sentir).

Sin embargo, ambos autores colocan el acento de sus investigaciones bajo su cualidad de *Unbegrenztheit*, propio de lo sublime (aunque para el latino sea un signo de una “comunidad del sentir” y para el irlandés Burke un efecto espasmódico singular). Esa ilimitud tiene en ambos casos un modelo externo del cual hacen referencia constante los dos textos, y esa es la naturaleza. Pero expresar lo que la naturaleza tiene o produce como objeto (de lo) sublime, es hacer inmediata la pregunta sobre *su propia naturaleza* como sublime o, dicho en estos términos: el que lo sublime participe de lo *físico* pide interrogar la

naturaleza misma *de lo sublime*, intentando dar respuestas acerca de sus propios atributos (*hýpsicos*, ilimitados, molédicos, terroríficos o espasmódicos). Y aquí, ni *De lo sublime* ni la *Indagación* ofrecen una reflexión encaminada hacia esta pregunta.

Por otra parte, al circunscribir el término sublime dentro de los márgenes del “querer decir” (*logos* en tanto lenguaje), nuestro tema establece él mismo – o suscita – la brecha o *ungrund* entre la naturaleza y el artificio que se comunica por medio de la *phýsis*; mientras la circunscripción observada en *De lo sublime* quiere permanecer en los lindes de lo ilimitado (prometiéndolo con ello, un plano trans físico “comunicable”), la *Indagación* reduce a tal punto la ilimitud dentro de los márgenes sensibles, donde sólo lo cierto es aquello de efectos medibles en el cuerpo.

En síntesis – y he aquí la omisión capital para nuestro tema -; si para el anónimo lo sublime representa lo objetivo de un lenguaje efectivo y para Burke el efecto provocado, ninguno de ellos coloca el acento sobre *quién* es, en definitiva, el **suje**to de dicha experiencia, cuáles son sus caracteres (o *facultades*, para ir anunciando desde ya a Kant), y si lo sublime no es sino el campo que exhibe un significado concordante – y por ello, también discordante – con su *unbegrenztheit* propio de su sentir. Esto nos pide observar lo sublime no como si fuera un objeto de conocimiento o de reacción meramente subjetivo (ni arquetípico o fisiológico), sino como una idea en nosotros. Con esta inferencia, que suponemos puede constituir una primera aproximación, un envite para reflexionar lo sublime dentro de los márgenes de la subjetividad, entramos ya en el centro mismo de nuestra investigación, la que nos insta a observar *qué* es lo que se encuentra en juego respecto a lo sublime y de *quién* estamos haciendo mención con lo sublime.

SEGUNDA PARTE: Lo sublime bajo la filosofía de Kant.

2.1. Antecedentes generales.

La circunscripción de lo sublime llevada a cabo por Emmanuel Kant (estimando desde ya lo que comporta una *circum inscripta* en la palabra, es decir, dotarle de sentido, de *Grund*), nos coloca en uno de los planos centrales de esta investigación y, paralelamente, es también lo sublime (*Erhaben*) uno de los conceptos claves dentro de la misma reflexión estética del filósofo. Bajo el marco operativo que supone la modernidad – al que habrá de leerse aquí como *fundamentación subjetiva* -, la filosofía kantiana es, como mencionábamos en la introducción, un espacio imprescindible: el posible campo circunscriptor de este sentir supone, anuncia y advierte toda una red constructiva que intentará dar respuestas sobre nuestro término de estudio, su ubicación como sentimiento genuinamente subjetivo y sus relaciones dentro de esta red. Podría señalarse esto mismo de otra manera; lo sublime, bajo el registro kantiano es un término filosófico, donde operan conceptos colindantes a él, establecidos en un plano de inmanencia común. Con esto, no decimos que las circunscripciones anteriormente esbozadas se encuentren imposibilitadas de generar sus propias relaciones interconceptuales o carezcan de sus propios planos limítrofes: sólo indicamos que sus complejas redes – ricas en matices, que incitan la reflexión – pueden constituirse como filosofía en tanto legitimen el plano desde el cual los conceptos entran en operación (se relacionen, se amplifiquen o se opongan incluso).

En resumen, que muestren un fundamento en tanto operación del pensar. Lo meramente “objeto del lenguaje” (como en el caso *De lo sublime*) o el efecto fisiológico empírico – como lo inscribe Burke -, no son sino una de las facetas desde las cuales se nos ha perfilado lo sublime, y lícito resulta preguntarnos si acaso este sentir se “reduce” a una o ambas circunscripciones. En este sentido, Kant nos brinda la posibilidad de pensar lo sublime en relación con toda una sistémica que pretende fundamentar el pensamiento como una actividad propia y genuinamente subjetiva, y esta operación del pensar puede denominarse como *crítica*.

De manera muy rapsódica, y atendiendo a su delimitación previa en el *Prólogo de la Primera edición* de la *Crítica de la razón pura*, la crítica es formulada como una

operación que legitima cada uno de los componentes internos con los cuales Kant trabaja en tanto filósofo; legitimar es, en este caso, establecer un examen (“instituir un tribunal que garantice las pretensiones ilegítimas”, para acabar con “arrogancias infundadas”, dice el mismo Kant. Se trata – y aquí se señala enseguida – de anteponer la figura de leyes invariables y no meras “afirmaciones de autoridad”, etc.) Pero sería oportuno indicar aquí, previamente, que esta legitimación en tanto crítica es, primero que todo, un medio de *orientación* con el cual hemos de bordear este territorio del pensar según Kant. Nuevamente la palabra aquí nos servirá de ejemplo: *Ortsbestimmung* indica el lugar (el *orto*) al cual diagnosticaremos en vías a una “destinación” (*Bestimmung*), o también indicaría el espacio o sede de nuestra propia disposición, del temple o ánimo (*Stimmung*, que también “acuerda”, vibra entre notas cercanas [empatizándose] tal como el acorde en la música). Orientación es también un enfoque o criterio mental, referido al intelecto en tanto facultad del pensar (*geistige Einstellung*). En ambos casos, se trataría de una actividad – en cierta medida exploratoria – que hace del pensar un recorrido regulado por algunos pasos, licencias y señaléticas que el mismo pensamiento otorga, con el objeto de cumplir los intereses que el intelecto está llamado a ejecutar bajo una plataforma “inspiradora”.

En este caso, si lo sublime en Kant es circunscrito y también circunscribe un área determinada dentro de esta red conceptual, una primera tentativa sería sopesar el lugar desde el cual este sentir es operativo. Ese espacio es precisamente la *Crítica de la facultad del juicio* (*Kritik der Urteilskraft*). Determinar lo que implica crítica (no a la manera rapsódica o analógica), facultad y juicio en este contexto es, acaso, nuestra primera tarea. Luego, habrá que observar los caracteres de lo sublime en tanto circunscripción de este sentir, los cuales *exhibirán* las relaciones entre este sentimiento y los intereses del pensar (facultades), como también el punto focal o plano inmanente que muestra lo sublime. Y, en consonancia con todo lo anterior, indagar en un extremo del sentir sublime como lo es el *entusiasmo*. Finalmente, la *síntesis* de esta segunda parte ha de constituir un resumen respecto a esta exploración de lo sublime bajo la rúbrica kantiana.

2.2.Sistema de facultades: acuerdos y génesis.

Atendiendo a la doble significación ya expuesta sobre el término *orientación* – como localidad y como enfoque, respectivamente -, puede trazarse al menos un sistema de coordenadas que ilustren el marco filosófico que aquí nos propone Kant. En gruesas líneas,

se trata de diferenciar que, en toda orientación posible, se encuentran dos principios activos, los cuales delimitan y muestran el sistema operatorio de lo que llamamos pensar; por un lado, orientarse es recorrer *geográficamente* un espacio, ubicando subjetivamente aquellos puntos cardinales que nos permiten acusar recibo de los objetos (sus distancias, por ejemplo) de acuerdo a la posición en que nos encontremos (distinguiendo así nuestra “derecha” de nuestra “izquierda”). Podría decirse entonces que aquí se hace necesaria una diferenciación que distinga y regule esta orientación. A ésta Kant la llama *principio de diferenciación subjetiva*, cuya primera sede es el sentimiento¹. Esta línea de coordenada (que en nuestra imagen exploratoria propuesta corresponde a la *horizontal*) es, podríamos denominarla, la abscisa subjetiva. Pero nuestro pensamiento, atendiendo al mismo llamado de esta abscisa, es invitado a trazar una línea vertical que pueda dar cuenta o “extender” esta orientación geográfica, para convertirla en *principio lógico* u objetivo, el que construye –en síntesis– todo el sistema de los objetos posibles. Dicho en otros términos; se trata de edificar sobre nuestra orientación geográfica (el suelo subjetivo) un edificio vertical que muestre los planos que faciliten el recorrido de lo objetivo bajo un *principio diferenciador* universal y necesario (a priori). En este caso, hablamos de una ordenada objetiva, sobre la cual la orientación supone un recorrido arquitectónico².

Si la orientación acoge el *Ortsbestimmung* y su *geistige Einstellung* como constituyentes de su definición o, para decirlo ahora concierta propiedad, es un acuerdo entre coordenadas subjetivas y objetivas, resta preguntarse acaso, ¿Cómo acuerdan ambas? ¿Mediante cuáles condiciones de posibilidad (entendidas como ejercicio) son capaces de orientarnos? ¿No hace falta aquí pensar el acuerdo bajo legitimaciones que ambas coordenadas aceptan, primero libre e indeterminadas, para luego forzarlas hacia sus

¹ Kant; Emmanuel: *Que signifie s'orienter dans la pensée?* Op. Cit. P. 57.

² Si se define una arquitectónica como un *arte de los sistemas*, Kant coloca el acento en una de las facultades del espíritu, única capaz de otorgarle a este sistema una coherencia dispuesta para sus propios fines: “Regidos por la razón, nuestros conocimientos no pueden constituir una rapsodia, sino que deben formar un sistema [si buscamos una suerte de fidelidad con este pasaje, claramente la definición de *crítica* requiere un momentáneo “aplazamiento”. N. del Autor]. Únicamente desde éste pueden apoyar e impulsar los fines más esenciales de la razón. Por sistema entiendo la unidad de los diversos conocimientos bajo una idea. Esta es el concepto racional de la forma de un todo, en cuanto que mediante tal concepto se determina *a priori* tanto la amplitud de lo diverso como el lugar de las respectivas partes en el todo.” (Kant, E: *CRP*. Op. Cit. P. 647).

intereses? Dar respuesta a estas interrogantes significa que hemos de perfilar brevemente que, bajo los planteamientos kantianos, existe una red fiscalizadora, la cual ordena tanto el territorio geográfico subjetivo como también la arquitectura objetivadora. Esa red la denominaremos como un sistema *permutativo*: las *facultades*.

(Téngase en cuenta: hablar de facultades bajo los planteamientos de Kant supone recordar desde ya la definición de sistema; la razón organiza y distribuye sus potencialidades, derivando lo particular – contenido sensible – a un esquema general o forma de la razón. Esa operatoria es también conocida como “juicio” (*Urteil*). En este territorio sistémico es donde se manifiestan los roles facultativos).

Dentro de esta sistémica, existen dos sentidos del término facultad; el primero es referirla en relación a una representación de objetos o subjetiva (entiéndase esta palabra, representación, no en su sentido psicológico o meramente subjetivo, *Vorstellung*, sino en su campo propiamente epistemológico; *Darstellung*, sentido de “cuadro” o “esquema”, lo cual nos remite a lo formal y, por consiguiente, al pensar mismo). Dicho así: la facultad en relación con intereses o en ausencia de interés. En los dos primeros casos, la facultad está referida ya sea al “objeto desde el punto de vista del acuerdo o de la conformidad”, y también a una “relación causal” con el objeto; conocer y desear de la razón son los objetos de las dos primeras *Críticas* (razón pura especulativa y razón práctica³). En el tercer caso, la facultad se refiere a una representación relacionada con el sujeto – y esta ausencia de interés es mejor denominarla desde ya como *desinterés* -: ella muestra simplemente un efecto que potencia u obstaculiza su fuerza vital. Es la facultad como sentimiento de agrado o de desagrado⁴. Desde este primer sentido del término facultad, podemos realizar un traslado momentáneo hacia nuestras coordenadas orientadoras; las facultades del conocer y desear conforman los títulos de la ordenada objetiva, mientras que la facultad del sentir

³ Deleuze, Gilles: *Doctrina de las facultades: el método trascendental y las relaciones de las facultades en la Crítica de la razón pura*. Op. Cit. Pp. 4-5.

⁴ Op. Cit. P. 5. Este campo constituye precisamente la tercera *crítica* o Facultad del juicio.

constituye geográficamente el territorio subjetivo de los afectos. Pero este traslado nos ha mostrado solamente un cuadro o *Darstellung* exterior (si lo pensamos geográficamente, el sentir en tanto facultad nos pone en contacto con el suelo y su topografía; arquitectónicamente, el conocer y desear sólo constituyen la fachada del edificio objetivo). Las facultades – en este su primer sentido – sólo nos han ubicado en sentido general, por lo cual se hace necesario orientarnos hacia su sentido específico o, expresado en estos términos; orientarse en el pensar no es sólo observar la relación subjetiva – objetiva con la representación, sino descubrir que, en cada facultad, existe una distribución propia con las fuentes o facultades intermedias (las que en el fondo, llevan a cabo la legislación interna de cada facultad). Dicho esto, el panorama sinóptico arquitectónico se conformaría de la siguiente manera: 1) la *Imaginación*, como fuente de representación inmediata, que opera bajo *intuiciones*, 2) el *Entendimiento*, fuente de representación mediata a un objeto de la experiencia (*concepto*), y 3) la *Razón*, fuente de representación que sobrepasa toda experiencia, expresada en *ideas*⁵.

Facultad en relación a una representación y como fuente de representaciones comparten no solamente una relación de tipo espacial a partir de las coordenadas que hemos expuesto (o, como sentido general o específico), sino también suponen una operatoria común; una *re – presentación*. En efecto, lo que hace ser al *Darstellung* una forma o esquema, sólo es posible en tanto reúna sus componentes bajo una síntesis que presenta. Más adelante se verá en qué consiste esta operación (cfr. 2.4. de este capítulo). Por ahora, tomemos como ejemplo el caso de la intuición: todo aquello que se nos presenta ante nosotros es multiplicidad sensible empírica, y para tener éstas el estatuto de fenómeno, deben previamente ser esbozadas bajo formas puras (no empíricas) de la intuición, como son el espacio y el tiempo: “lo que se nos presenta no es la diversidad fenoménica empírica en el espacio y en el tiempo, sino que la diversidad pura *a priori* del espacio y del tiempo mismo. La intuición pura (el espacio y el tiempo) es precisamente la única cosa que la

⁵ Op. Cit. Pp. 11-12.

sensibilidad presenta a priori.”⁶ El ejemplo antes citado muestra que, dentro de las facultades hay “acuerdos” internos; una intuición de lo diverso se da, al menos, dentro de un espacio y tiempo formales, y la forma no la suministra la sensibilidad. Con ello, lícito resulta pensar que, cuando las facultades – en su primer sentido – buscan cumplir sus intereses (como en el caso de conocer y desear), establecen desde ya *principios objetivos* encaminados a la prosecución de sus fines. Y para ello, las facultades intermedias deben acordar entre sí, para establecer cuál de ellas debe legislar en un caso u otro. Esta legislación, empero, no significa que las otras facultades intermedias no operen en estas actividades objetivadoras: cada una realizará una actividad conforme a su propia naturaleza facultativa. Así, en el conocer, la facultad intermedia que legisla es el entendimiento (operatorio bajo conceptos o representaciones mediatas de objetos. Esta operación la realiza por funciones y, en sentido estricto, sólo le permiten formular juicios⁷). En el ámbito del desear, la facultad que legisla es la misma razón, puesto que aquí no se trata de conocer objetos sensibles, sino suprasensibles en acto, vale decir, las ideas no son objeto de conocimiento, pero sí de realización. Por último, en la facultad del sentir, la legislación no tiene objeto de interés – puesto que sólo legisla sobre sí mismo -, lo cual no implica que las facultades no acuerden entre sí.

Hemos visto que las facultades objetivadoras – constituyentes de la “ordenada objetiva” – son susceptibles de legislarse bajo una *forma superior* (entendimiento – razón), pero con la tercera facultad – ausente de objeto de interés – parece no haber forma superior legislante. Pero también hemos señalado que la legislación implica un acuerdo facultativo. Para encontrar la legislación idónea en esta facultad del sentir, ubicada en nuestra *abscisa subjetiva*, será necesario estimar que solamente, bajo acuerdos *entre* facultades (y aquí esta

⁶ Deleuze, G: Op. Cit. P. 12. Al contrario de una intuición empírica, la intuición *pura* – en este caso – nos permite ordenar todo dato sensible, mostrándonos así una validez objetiva (necesaria y universal) con miras al conocimiento; subsumir el contenido a una forma implica desde ya una representación (un “volver a presentar”), confiriéndole a ella “actividad y unidad que la distinguen de la pasividad y de la diversidad” propias que comportan lo sensible no mediado: la representación es, por tal, ella misma un conocimiento, desde el momento en que sintetiza lo diverso bajo una unidad formal. Op. Cit. P.13.

⁷ “Entiendo por función la unidad de ordenar diversas representaciones bajo una sola común (...) Estos conceptos no los puede utilizar el entendimiento mas que para formular juicios. Como ninguna representación que no sea intuición se refiere inmediatamente a un objeto, jamás un concepto puede referirse inmediatamente a un objeto, sino a alguna otra representación de este último (sea tal representación una intuición o sea un concepto también). El juicio [*Urteil*] es, pues, el conocimiento mediato de un objeto y, consiguientemente, representación de una representación del objeto.” (Kant, E: *CRP*. Op. Cit. P. 105).

partícula “entre” debe ser sopesada en su estricto rigor lingüístico, vale decir, como nexos), es posible encontrar la forma superior en las facultades objetivadoras, como también hacernos visible lo que acontece en la propia facultad subjetiva. Hace falta un *Gemeinsinn*, un sentido común entre facultades que permitan una relación expedita y comunicada entre ellas. Este acuerdo es íntimo de las facultades; puede decirse que es un “supuesto que opera bajo la disposición de las facultades para cumplir una tarea específica.”⁸ Por lo tanto, cada forma superior presupone un acuerdo previo, comunicado entre facultades, acuerdo tal que es a priori. Dicho muy escuetamente, el sentido común en las dos facultades objetivadoras (lógico/moral) convoca a sus facultades intermedias para el acuerdo respectivo. Así, en la facultad del conocer, el acuerdo se realiza entre sensibilidad (facultad meramente receptiva y no activa) y la facultad de conceptos, mediada por la imaginación; en la facultad de desear, el acuerdo prima entre el entendimiento y la razón, etc. Sin embargo, cuando nos preguntamos dónde radica la relación *original* de las facultades, nos encontramos con un problema, que puede ser expresado así: si el sentido común supone una relación entre facultades, ésta debe ser acordal (*stimmung*, pensado aquí como “armonía”) y que exponga una posibilidad comunicativa – sin la cual ni el conocimiento ni la realización moral nos serían comprensibles [*begreifen*]. Aquí, el sentido común objetivante sólo puede efectuar una remisión del problema, pero no es capaz de ofrecernos una génesis del *Gemeinsinn*.⁹ Y no lo ofrece puesto que, a la base de un acuerdo restringido y determinado, yace un acuerdo de otra naturaleza; libre (en cuanto a la imaginación) e indeterminado – respecto al entendimiento. Ese es el sentido que cumple el *sensus communis aestheticus* (sentido común estético), acuerdo que no es objetivo, pero sí profundamente subjetivo. Podríamos señalar que este sentido común es fundacional, en tanto que “una facultad no podría jamás asumir un rol legislador y determinante, si antes todas las facultades juntas no fuesen capaces de esta libre armonía subjetiva.”¹⁰ En otras palabras, a nivel facultativo, toda

⁸ Benzi, Ives: *El sentido común y la comunicabilidad universal en Kant*. Op. Cit. Pp. 9-10.

⁹ “(...) Es fatal que cada vez que nosotros nos colocamos en el punto de vista de una relación o de un acuerdo ya determinado, ya especificado, el sentido común nos parezca una especie de hecho *a priori*, más allá del cual no nos podemos remontar. Es lo mismo que decir que las dos primeras Críticas no pueden resolver el problema original de la relación entre las facultades, sino solamente indicarlo y devolvernos a ese problema como a una tarea última. Cada acuerdo determinado presupone, en efecto, que las facultades sean, más en profundidad, susceptibles de un acuerdo libre e indeterminado.” (Deleuze, G: Op. Cit. P. 38).

¹⁰ Deleuze, G: *Relación de las facultades en la Crítica del juicio*. Op. Cit. P. 7.

objetivación o arquitectónica vertical que busque una operatividad como sistema, se halla a la base subjetiva horizontal. Pero, ¿ello indica desde ya que la base es el lugar más alto dentro de esta sistémica? Nuestra respuesta ha de ser negativa; aún cuando la abscisa subjetiva nos establece un piso o plataforma para el ejercicio de las facultades (o un terreno desde el cual es posible erigir la arquitectónica), no es sino la facultad reguladora de la razón, como último pináculo de este sistema, el que aquí ordena y actualiza. Señalábamos que en las facultades objetivadoras su sentido común era determinado, y esta determinación ocurre así, puesto que sus acuerdos no son espontáneos o indeterminados (existe, por tanto, un objeto de pensar o realizar). Su legislación interna es forzada por los intereses de la misma razón; esta fuente de representación busca incondicionalmente su unidad, bajo la expresión de sus ideas, introduciendo en las otras fuentes *principios objetivos*, vale decir, reguladores que tienen su origen, alcance y validez en la misma razón.¹¹ Así como el mundo sensible se caracteriza por la pluralidad de fenómenos posibles – sean éstos objetos de intuición o de actuación (deseos) – la unidad y actualización que pide la razón consiste en ordenar desde los hechos hacia los principios; y para encaminar esta labor sin equívocos emanados de esta diversidad, el mecanismo *a priori* permite formar conocimientos y leyes de acción moral tanto necesarios como universales, independientes (o libres) tanto de la experiencia como de las impresiones sensibles “en bruto.” Esto sitúa a la filosofía – y con ello, a su sistémica – en un plano enteramente original del kantismo, denominado como trascendental:

“La filosofía trascendental es la idea de una ciencia cuyo plan tiene que ser enteramente esbozado por la crítica de la razón pura de un modo arquitectónico, es decir, a partir de principios, garantizando la completud y la certeza de todas las partes que componen este edificio [Es el sistema de todos los principios de la razón pura].”¹²

¹¹ Atendiendo a la propia definición kantiana de “sistema” (Cfr. cita n ° 2 de esta parte), hablar de *sistémica de facultades* es siempre un acto regulativo, genuino de la razón, que confiere unidad al sistema y regula sus usos, legitimaciones e ilusiones: “si el entendimiento es la facultad de unidad de los fenómenos mediante las reglas, la razón es la facultad de la unidad de las reglas del entendimiento bajo principios. La razón nunca se refiere, pues, directamente a la experiencia o a algún objeto, sino al entendimiento, a fin de dar unidad a priori, mediante conceptos, a los diversos conocimientos de éste: tal unidad puede llamarse unidad de la razón (...)” (Kant, E: *CRP*. Op. Cit. Pp. 302-303).

¹² Kant, E: *CRP*. Op. Cit. P. 59.

La definición de filosofía trascendental nos pone de manifiesto el carácter arquitectónico propio de toda objetivación, que busca unidad y actualización, ambas de manera a priori. Por otra parte, nos advierte desde ya lo que habrá de ser considerado a la hora de circunscribir el concepto de *crítica*. De esta manera, las facultades del conocer y del desear se encuentran legisladas, determinadas y limitadas por la facultad intermedia de los principios, es decir, la razón. Y, en el caso de la facultad del sentir ¿dónde encontraremos la relación entre el afecto y la razón? ¿Cómo es este acuerdo? Y, de ser hallada esta relación – puesto que lo contrario supondría una no – completud, una “falta” que impediría la sistematicidad que promete la crítica - ¿Constituye ella, necesariamente, un “acuerdo”, tal como nos promete el *Gemeinsinn* estético entre la imaginación libre y el entendimiento indeterminado? Por otra parte, el sentido común o acuerdo legislante entre facultades sólo ha sido formulado *de facto*, por lo cual lícito resulta preguntarnos cuál es el nexo articulador capaz de propiciar los acuerdos que se requieren al interior de las facultades intermedias, las que – por naturaleza – cumplen roles distintos; preguntarnos, en suma, por ese espacio del *entre* kantiano. Como vemos, dos son los bloques especulativos que hemos de solucionar, y para responder por lo primero, conviene precisar y circunscribir el *juicio* (bajo su doble entrada de *Urteil* y *Urteilkraft*), para así comprender la operatoria interna de los acuerdos facultativos y enfocar el territorio de la *Crítica de la facultad de juzgar*, sede de nuestro término de investigación llamado sublime.

2.3. Rol del “entre” kantiano: el Juicio.

Orientarnos en el pensar nos ha puesto de manifiesto este sistema de relaciones kantiano, denominado a *grosso modo* como facultades, así como también los acuerdos al interior de éstas. Pero, si nos preguntamos expresamente por la operatoria misma que articula estas redes, entramos de lleno en lo que significa *pensar* o, más claramente, en la dimensión lógica del pensamiento de Kant. Tal como anunciábamos en la Introducción de

esta investigación, el pensar – habla (que comunica dando sentido) exige una lógica expresada en proposiciones; y una proposición es – en palabras escuetas – la expresión verbal de todo juicio lógico. La operatoria kantiana en términos lógicos nos ha de mostrar que es posible ser abordable su sistema como discurso, puesto que en ella el *juicio* (*Urteil*) constituye la “bisagra” o nexo articulador presente en las facultades y en relación con las facultades. Para decirlo en términos de Kant, el juicio es, en su mismidad y en su trabajo, mediato (*Mittel*; medio y, en sus dos sentidos trópicos, “espacio de mediación”, copulativo o, también *medio*: “estrategia”, “recurso” o habilidad. No sería exagerado pensar aquí en *Odiseo*, el sujeto lógico de la epopeya homérica, que media entre territorios con su nave, hábil en recursos de todo tipo.¹³). Esta doble operación del juicio – en tanto espacio del *medio* y recurso – es observable ya en su especificidad en la facultad objetivadora del conocer: precisamente, el entendimiento se expresa por mediación de juicios para presentar los conceptos necesarios que han de aplicarse a las intuiciones. Conocer es, para Kant, esa síntesis resultante *entre* las intuiciones o material sensible múltiple y los conceptos, formas del pensar. Entonces, la labor del juicio consistiría – al menos en este caso – en unificar diferentes representaciones para formar un conocimiento por medio de conceptos: esa labor es claramente una representación (*vorstellung*) que sintetiza las representaciones ya intuitivas o recepcionadas por la sensibilidad. Kant expresa este acto con estas palabras: “Para conocer el objeto se utiliza, en vez de una representación inmediata, otra *superior*, la cual comprende en sí la anterior y otras más; de esta forma se sintetizan muchos conocimientos posibles en uno solo. Podemos reducir todos los actos del entendimiento (*Verstand*) a juicios, de modo que el *entendimiento* puede representarse como una *facultad del juzgar* (*Urteilkraft*), ya que es una facultad de pensar. Pensar es conocer mediante conceptos.”¹⁴

¹³ Cfr. Adorno, Theodor / Horkheimer, Max: *Dialéctica del Iluminismo*. La estrategia de este *sujeto lógico* alcanza incluso su propia identidad: *Udeis* pronuncia su “nombre” frente a las garras de Polifemo como medio de salvación – se hace llamar ante los demás como *Nadie* -, y esta astucia le permite conservar la vida, so riesgo de perder su identidad (velando el “YO” con su nombre). El recurso lógico es aquí implacable, puesto que le ha permitido a Odiseo cruzar y atravesar el peligro de lo amorfo (Polifemo es aquí la figura de la naturaleza no domeñada o pre – lógica), sacrificando su identidad nominal; es salvado en nombre de la elocuencia (Op. Cit. P. 87). Algo de esto posee la lógica formal, bajo la figura del *lógos*: querer hacernos escapar de la barbarie pre lógica o no civilizada, invocando las leyes que han de burlar a la barbarie. El engaño es aquí, medio de supervivencia (N. del A.).

¹⁴ Kant, E: *CRP*. Op. Cit. P. 106. El entendimiento cumple así una función mediadora entre los fenómenos (objetos reconocidos por las formas puras de la intuición) y las expresiones más altas dentro de la sistémica

Este importante pasaje, que nos advierte ya la operatoria de este espacio *mediato*, nos pide una amplificación, a la cual dividiremos en tres puntos a tratar: 1°) La operatoria del juicio liga todo aquello diverso – propio de los objetos – bajo representaciones amplias (como son los conceptos). Esto indica que, entre la sensibilidad (facultad meramente pasiva o receptora) y el entendimiento, el juicio pone en evidencia reglas lo más universales posibles, sin las cuales sería difícil entender esta multiplicidad y, mucho menos, ser comunicada en vista a conocerla. Como vimos, juzgar implica sintetizar, y esa síntesis es necesaria para la legislación del entendimiento. La expresión de estos juicios se manifestará en la *Crítica de la razón pura* como una tipología lógica,¹⁵ es decir, Kant nos ofrece una tabla de juicios lógicos – heredada de la misma disciplina filosófica – que, según el autor, son suficientemente amplios para determinar si esto (el concepto) es al caso particular, no atendiendo al contenido del juicio, sino “tan sólo a su simple forma intelectual” o a la mera *forma del juicio*. Sus cuatro títulos (*Teil*) son *cantidad, cualidad, relación y modalidad* (*Función lógica del Entendimientos en los juicios*, Par. 9). Esta tipología lógica del entendimiento – que, en su versión trascendental se denomina “categoría” - nos revela la legislación de esta facultad intermedia en la facultad del conocer: en otras palabras, el juicio es aquí un recurso que circunscribe al conocimiento y lo determina; es un juicio de tipo *determinante*.¹⁶ Los títulos indican precisamente lo general dado a priori como estructura del entendimiento y al cual lo particular se subsume. Pero, para brindarnos

kantiana, las ideas. Mientras los primeros – objetos de conocimiento – constituyen el mundo plural, las segundas son regulativas de este mundo. En este ámbito, puede reconocerse la transcripción realizada por Kant (o su lectura) del argumento platónico acerca de las ideas las cuales, por medio de los conceptos, integran o hacen participar a los fenómenos de éstas: “En esta división suya [la de Platón], los fenómenos quedan subordinados a los conceptos, que son los que llevan a cabo la descomposición de las cosas en sus elementos constitutivos (...) Gracias a su papel de mediadores, los conceptos permiten a los fenómenos participar del ser de las ideas. Y esta misma función mediadora los vuelve aptos para otra tarea de la filosofía, igualmente primordial: la exposición de las ideas.” (Benjamin, W: *El origen del drama barroco alemán*. Op. Cit. P. 16).

¹⁵ “El entendimiento no intuye, sino que juzga. Y juzgar es sintetizar. Ahora bien: hay ciertos modos de sintetizar (funciones de unidad en el juicio, como dice Kant) que se manifiestan en los tipos lógicos posibles del juicio. Estos tipos manifiestan la estructura *a priori* del entendimiento considerado como potencia unificadora y sintetizadora. Así podemos descubrir las funciones sintetizadoras fundamentales del entendimiento.” (Copleston, Frederick: *Historia de la filosofía. Vol. 6: de Wolff a Kant*. Op. Cit. P. 240).

¹⁶ “(...) el juicio implica siempre diversas facultades y expresa el acuerdo de esas facultades entre sí. El juicio es llamado determinante cuando expresa el acuerdo de las facultades bajo la jurisdicción de una facultad, ella misma determinante, es decir, cuando determina un objeto conforme a una facultad anteriormente puesta como legisladora.” (Deleuze, G: *Relación de las facultades en la crítica del juicio*. Op. Cit. P. 21).

conocimiento o, en otras palabras, para objetivar con miras a *ampliar* nuestro conocimiento, el juicio expresado debe poseer una estructura en tanto su predicado nos informe “algo” no encontrado o dado por el sujeto de la proposición: *¿cómo son posibles los juicios sintéticos a priori?* es la pregunta que articula toda la Primera *Crítica* kantiana, la cual podemos formularla como sigue: se trata que el juicio determinante pueda brindarnos conocimiento universal y necesario, es decir, que más arriba del juicio determinante que constituye la legislación lógica general del pensar, tiene que haber un ámbito regulativo o trascendental que brinde unidad y sistematización al conocimiento. En resumidas cuentas, que la tipología del juicio pase a ser categoría. 2°) Si el juicio es, por así denominarlo, una facultad mediadora, también se ha de suponer que sea un *medio* de expresión comunicante entre facultades, ya sea en sus ámbitos objetivadores (teórico y práctico), como también – y sobre todo – en su base subjetiva o estética. Y es, por medio del juicio, como las facultades *acuerdan entre sí*, vale decir, instauran su propio *Gemeinsinn* o sentido común. Como ya ha sido expresado, toda objetivación yace en el terreno subjetivo; para decirlo en expresión kantiana, la razón – facultad más alta de esta sistémica – en “ausencia de principios, determina su asentimiento a partir de un principio subjetivo de sí misma.”¹⁷ 3°) Por esta razón, si el juicio es una operación mediadora dentro de las facultades objetivantes, eso hace pensar que ha de haber un lugar subjetivo, particular (donde se expresaría, con toda propiedad, la “propiedad” misma del juicio), y no obstante – aún siendo una regla del pensar – se *autoconstituya como facultad*. En otras palabras, el *Urteil* es una operación propia que proviene de un “título originario” (*Ur – teil*), que no es otro que la “facultad de juzgar” (*Urteilkraft*). El que el entendimiento “pueda *representarse como facultad de juzgar*”, así como lo señalara Kant en nuestra cita amplificada, no indica que la facultad de conceptos sea el lugar originario de esta facultad mediadora, pero sí la productora del acto operativo llamado juicio. ¿Qué quiere decirnos esta doble proposición? Precisamente, que el entendimiento – en su función lógica general – media a través de los juicios (aplicados a las intuiciones), pero se encuentra incapacitado de mediar sobre representaciones que van más allá de toda experiencia sensible, puesto que no existen

¹⁷ Kant, E: *Que signifie s'orienter dans la pensée?*. Op. Cit. P. 59. La razón es, en su originalidad, de base subjetiva. Esta proposición puede ser iluminada desde varias plataformas. Para efecto de nuestra investigación, lo sublime constituye – tal vez – el campo más radical a este respecto (Cfr. págs. más adelante).

intuiciones capaces de abarcarlas: el límite del conocer es – por así decirlo – el campo a realizar. Estas “representaciones” suprasensibles son, expresamente, las ideas de la razón (las comillas a la palabra *representación* invocan acá la dificultad de considerarlas bajo cualquier síntesis; esa dificultad exhibe una *ilusión* de la misma facultad de la razón; tratar de hacer representable aquello que no es – por constitución – representable o, para decirlo de otra manera, tener a disposición una *intuición intelectual*). Brevemente expuesto; el objeto debe ser entendido aquí como aquello que es posible de conocer, y las ideas son justamente el campo regulativo que se rehusa a ser conocido (aunque no pensado).¹⁸ Por otra parte, en el caso de la razón efectiva o razón práctica, esta representación suprasensible (cosa en sí; *Ding an sich*) es el objeto mismo de su efectividad pues, como ya habíamos observado, es aquí donde la razón toma forma superior y legislante, expresamente bajo la forma de ley universal. Este incondicionado, capaz de sustraerse a toda causalidad natural o mecánica, propia de la naturaleza fenoménica (precisamente, por ser *causa sui*) es, precisamente, la libertad.¹⁹ Dicho lo anterior, Kant formula que entre las facultades del conocer y del desear se produce un abismo (*Ungrund*) sobre un mismo territorio, el cual es la experiencia ¿Bajo cuáles leyes debe ser expresada? ¿Bajo las leyes de la naturaleza fenoménica, las que podemos conocer, o bajo las leyes de la libertad, desconocidas para nosotros? Este abismo, al poner en suspenso la unidad misma de la sistémica kantiana, amenaza con disolver la ordenada objetivante:

“El Entendimiento y la razón tienen (...) dos legislaciones distintas en un solo territorio: el de la experiencia (...) pero estas dos jurisdicciones distintas (que aun sin limitarse en su legislación, se limitan, sin embargo, incesantemente en sus efectos en el mundo de los sentidos) no constituyen una sola cosa, como se desprende del hecho de que el concepto natural represente sus objetos en la intuición, pero no como cosas en sí, sino como meros fenómenos, mientras que, por el contrario, el concepto de libertad expone en su objeto una cosa en sí, pero

¹⁸ “(...) La palabra *objeto* se debe usar como término correlativo a nuestro conocimiento. Son objetos posibles las cosas que pueden ser dadas en la experiencia. Pero las realidades –si las hay – correspondientes a las ideas trascendentales no pueden ser dadas en la experiencia al no haber una facultad de intuición intelectual. Por lo tanto, es perfectamente correcto decir que no hay objetos correspondientes a las ideas.” (Copleston, F: Op. Cit. P. 288).

¹⁹ Deleuze, G: *Relación de las facultades en la crítica de la razón práctica*. Op. Cit. Pp. 3-5.

no en la intuición, con lo cual ninguno de los dos puede proporcionar un conocimiento teórico de su objeto como cosa en sí (...)”²⁰

Este hiato presente en relación con las dos facultades objetivadoras pide, indudablemente, un nexo o mediación: ese “entre” debe poseer, al menos, dos condiciones. Primero, que sea “condición originaria” para los fenómenos dados en la naturaleza, como también para los incondicionados – regidos por las leyes de libertad (o expresado así, una cierta facultad *semi* sensible y *semi* intelectual) y, segundo, que despierte e intensifique las actividades del conocer y realizar. Por lo anteriormente señalado, es precisamente la *Urteilkraft* la facultad mediadora que subsanaría el hiato entre las dos familias (juzga entre ellas y en relación con ellas), pero con la siguiente salvedad; como ella no se puede expresar en juicios determinantes – vale decir, no “legisla” sobre objeto alguno – sólo le cabe asegurar los pasos entre los dominios objetivadores. Esto quiere decir que este campo mediatizador (como “miembro del medio”, *Mittelglied* o intermediario), no teniendo dominio propio, ejerce legalidad como juicio.²¹ Y, en ausencia de dominio objetivo, el juicio no consiste entonces en derivar lo particular teniendo desde ya accesible lo general (la regla o la ley), sino todo lo contrario pues, permaneciendo en esta *facultad de juzgar*, lo único que nos es dado es lo particular que ha de elevarse a lo general (o universal); el juicio operativo en este espacio es denominado como *reflexionante*. Y es bajo este juicio que la facultad del sentir acuerda libre y espontáneamente sin determinar objeto alguno (“sintiéndose”, diremos de inmediato). Pero, para que el juicio reflexionante autoconstituya al juicio determinante, ha de existir un principio no derivado de la experiencia (a priori) y, por tal sólo la misma facultad del juicio *a sí misma* puede darse ese principio. En gruesas

²⁰ Kant, E: *CJ*. Op. Cit. Pp. 17-18.

²¹ Este doble postulado es expresado por Derrida, cuando destaca la originalidad de fundación de la facultad de juzgar en el mismo momento en que el juicio aquí no objetiva en absoluto. Lo señala de dos maneras, siendo la segunda proposición “destacada” (auscultada) para nuestros propósitos a la hora de indicar qué es lo que se encuentra en juego en la circunscripción de lo sublime en Kant: “Como el *Mittelglied* forma también la articulación de lo teórico y lo práctico (en sentido kantiano), nos internaremos en un lugar que no es *ni* teórico *ni* práctico, o bien, que es teórico y práctico a la vez. El arte (en general) o más bien lo bello, si cabe, se inscribe aquí. Pero este *aquí*, este lugar, se anuncia como un lugar privado de lugar. Teniendo lugar, corre el riesgo de no tener dominio propio. Esto no lo priva, sin embargo, de jurisdicción ni de fundación: lo que no tiene dominio o campo propio (...) puede tener un territorio y un suelo (*Boden*) provisto de una legalidad propia.” (Derrida, Jacques: *La verdad en pintura*. Op. Cit. P. 50).

líneas, ese principio es la idoneidad o finalidad de la propia naturaleza,²² frente a lo cual el entendimiento no nos brindará conceptos, pero sí la presencia de una lógica general – con lo que ella conlleva –, que permita la comunicabilidad del juicio reflexionante, como soporte para toda mediatidad en las facultades y en relación a ellas.²³

Ahora bien; si la *Urteilkraft* expresa un “colocarse” del juicio (*überlegen*, palabra alemana que nos acerca a esta operatoria análoga al pensar, es decir, *reflexionar*), nos brinda un original *sentido común* entre facultades y regula – en tanto operatoria – la facultad del sentir, lícito es preguntarnos entonces entre cuáles facultades intermedias se produce este original *sensus communis*. Anteriormente, vimos la génesis acordal entre facultades como sede del sentido común o acuerdo libre e indeterminado (imaginación y entendimiento); en este caso, el juicio que se expresa es del tipo *bello*. Pero también existe, en la propia facultad de juzgar, un acuerdo entre la imaginación y la facultad de los principios, es decir, la razón (acuerdo que, en primera instancia es paradójicamente, un no – acuerdo). Y es aquí donde entra en juego el juicio *sublime*. Antes de pasar a nuestro objeto de estudio, será pertinente observar a grandes rasgos el rol que le compete a la imaginación en esta sistémica de facultades, el cual aportará claridad sobre nuestro sentir subjetivo, elevado ya al rango de juicio reflexivo.

²² “(...) el principio de la facultad de juzgar, con respecto a la forma de las cosas de la naturaleza bajo leyes empíricas en general, es la finalidad de la naturaleza en su diversidad. Esto es: por este concepto la naturaleza se representa como si un entendimiento contuviera el motivo de la unidad de lo diverso de las leyes empíricas de la naturaleza. La finalidad de la naturaleza es, pues, un concepto a priori especial, que tiene simplemente su origen en la facultad de juzgar reflexionante, puesto que no puede atribuirse una cosa semejante a los productos de la naturaleza, como si ésta los hubiera dotado con vista a fines, sino que este concepto sólo puede usarse para reflexionar sobre ellos acerca del enlace de los fenómenos que en la naturaleza se dan, enlace regido por leyes empíricas.” (Kant, E: *CJ*. Op. Cit. Pp. 23-24).

²³ “La universalidad se establece a través de la comunicación, la cual opera a través de los juicios. Esto indica que la comunicabilidad universal del sentimiento opera a través del juicio estético (...) El juzgar es una operación que efectúa el entendimiento. Como se trata del juicio estético (no determinante. N. del A), el que permite la comunicabilidad es el entendimiento en general, el cual es definido mediante su función más relevante: universalizar.” (Benzi, I: Op. Cit. P. 17).

2.4. Imaginación productiva y síntesis.

Si la filosofía, en tanto construcción u orientación del pensar es, antes que todo, producción de conceptos, debemos aceptar esta producción (*Erzeugung*) – entenderla – más bien como “creación” de los mismos. Mas la creación no indica necesariamente una nueva denominación en la palabra; se refiere más específicamente a una nueva *determinación* del concepto, el que debe dar luces o enfrentar precisamente a las preguntas indicadas ya en el

plano histórico desde el cual la filosofía se siente convocada o llamada a legislar: “Un concepto siempre tiene la verdad que le corresponde en función de las condiciones de su creación.”²⁴ En el caso del término *imaginación*, Kant está pensando en un nuevo rendimiento epistemológico y nominal, exclusivo de su sistema filosófico. Si recordamos lo expuesto por el anónimo y Burke sobre lo sublime, cabe señalar que ambos autores – pese a sus diferencias históricas y conceptuales – conciben este sentir como resultante de una imaginación que *reproduce* imágenes (como efectos extáticos o espasmódicos, ello no importa por ahora). Kant, por el contrario, no lo concibe simplemente así; el *Einbildung* – que si bien acoge la imagen (*Bild*) como componente significativa aquí, en la palabra – es también “formación” o “puesta en obra” (motivo – guía que, no obstante, dinamiza toda la reflexión poetológica del romanticismo). Para expresarlo de otra manera: la imaginación – facultad intermedia que intermedia además entre sensibilidad y entendimiento – produce las condiciones mismas de toda imagen, sintetizando las diversas representaciones de manera a priori.²⁵

Expongamos brevemente esta dimensión productiva de la imaginación. Nuevamente, la primera *Crítica* nos servirá de pivote. Por una parte, Kant nos señala que esta facultad sintetizadora opera en dos lugares, con distintos rangos: la imaginación es reproductiva cuando se encuentra sujeta a las leyes empíricas, es decir, su trabajo es de tipo asociativo, el cual no aporta “nada a la explicación de la posibilidad del conocimiento a priori” que es, en definitiva, el conocimiento que se busca establecer. Porque – en última instancia – todo acto de conocer necesita remitirse a una unidad consciente que la haga efectiva, la realice, siendo esa unidad también parte misma (interesada) de toda actividad

²⁴ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *¿Qué es la filosofía?* Op. Cit. P. 32. De manera muy prudente, Kant expresa que la legislación que supone acuñar “nuevos términos” para definir al pensamiento, encontrándole un término que corresponda a su concepto “raras veces tiene éxito.” No es incapacidad de la filosofía hacer uso de un término ya utilizado: “incluso, si el antiguo uso del término se hubiese vuelto algo fluctuante por descuido de sus creadores, será mejor *asegurar* el significado que preferentemente poseía.” (*CRP*. Op. Cit. P. 309). El que este apartado kantiano se encuentre en la sección *Las ideas en general*, resulta sintomático; así, la Idea para Kant participa de una tradición filosófica (Platón) que, aunque perfeccione el significado “original”, busca establecer un gesto genuino con aquella.

²⁵ Kant, E: *CRP*. Op. Cit. P. 147.

cognoscente. Con ello estamos diciendo que la imaginación sintetiza o anexa en una doble calidad de agente; sintetiza empíricamente (ordena una variedad bajo un elemento común) gracias a una *síntesis pura* que, en lenguaje kantiano, enlaza y posibilita la apercepción trascendental. En el segundo caso, la imaginación – sin legislar directamente en la facultad del conocer – opera como imaginación productiva, trascendental, enlazando los extremos entre sensibilidad y entendimiento.²⁶ Esta operación es sintética, lugar propicio para indicar tres características comunes a toda síntesis, puesto que las tres proceden desde un sentido interno: 1º) la síntesis misma es una actividad interna, 2º) toda representación que constitutivamente surja de la actividad sintética es también interna y, 3º) toda facultad que interviene en la síntesis es subjetiva – y por ende, es también interna. Si se trata de sintetizar lo múltiple bajo intuiciones, sabemos que existe desde ya un regulativo formal – una *forma pura de intuición* – que es el espacio y el tiempo -. Y si el tiempo es la forma pura del sentido interno (lo cual contiene desde ya lo externo), ello quiere decir que la síntesis – representación bajo unidad – es remitida al tiempo mismo.²⁷

Si recorriéramos esta síntesis – aún cuando ésta no es, en sentido propio un “deslizarse en el tiempo”, vale decir, los tres momentos de esta síntesis no son sucesivos – podremos observar la imaginación en su rol productivo; toda variedad empírica primero ha de ser *aprehendida*, en su recorrido y reunión, donde revela las representaciones formales – puras de toda intuición. En un segundo momento es donde interviene directamente la imaginación; la facultad intermedia liga los elementos de esta multiplicidad y, para realizarlo, debe *sucesivamente* retener las partes precedentes de este recorrido pues, si no los conservara, no habría posibilidad de hacer surgir las intuiciones puras (espacio, tiempo).²⁸ Aprehensión y (re) producción son sus dos momentos iniciales de esta síntesis.

²⁶ “Tenemos, pues, una imaginación pura como facultad del alma, como facultad que sirve de base a todo conocimiento *a priori*. Por medio de ella combinamos lo diverso de la intuición, por una parte, y, por otra, lo enlazamos con la condición de unidad necesaria de la apercepción pura. Ambos extremos, es decir, sensibilidad y entendimiento, tienen forzosamente que interrelacionarse a través de esta función trascendental de la imaginación.” Op. Cit. Pp. 147-148.

²⁷ Benzi, Ives: *Teoría cognoscitiva y acción trascendental*. Op. Cit. P. 33.

²⁸ El ejemplo propuesto por Kant resulta aquí muy instructivo: “Es evidente que, si intento trazar una línea en mi pensamiento o pensar el tiempo que transcurre desde el mediodía al siguiente (...), mi pensamiento tiene

Pero (y aquí la pregunta nos anuncia *ex profeso* la apercepción kantiana) ¿Quién reconoce esta síntesis?, lo cual es preguntarnos por la unidad consciente de esta síntesis. Antes de dar una respuesta satisfactoria desde el kantismo, debemos indicar previamente hacia dónde conduce esta síntesis pura; ella nos suministra el reconocimiento de las *formas puras de la intuición* (espacio y tiempo) en las categorías o juicios trascendentales proporcionados por el entendimiento. La tarea de la imaginación puede definirse entonces como el acto por el cual las formas puras de la intuición son preparadas para conectarse con las categorías²⁹ o, también, entregar a la unidad consciente las representaciones que han de acompañarlo. Este segundo enunciado muestra desde ya esa unidad, denominada como *apercepción*, o “YO”, que, aunque guarde relación con la conciencia empírica, posee un estatuto más puro, es decir, trascendental:

“Todas las representaciones guardan una necesaria relación con una *posible* conciencia empírica. De no guardarla y de ser totalmente imposible adquirir conciencia de las mismas, ello equivaldría a decir que no existen. Pero toda conciencia empírica está en necesaria relación con una conciencia trascendental (que precede a toda experiencia particular), es decir, con la experiencia de mi yo como apercepción originaria (...) La proposición sintética *todas las*

que comenzar necesariamente por asumir estas varias representaciones una tras otra. Si mi pensamiento dejara de escapar siempre las representaciones precedentes (...) y no las reprodujera al pasar las siguientes, jamás podría surgir una representación completa, ni ninguno de los pensamientos mencionados. Es más, ni siquiera podrían aparecer las representaciones básicas de espacio y tiempo, que son las primarias y las más puras.” (Kant, E: *CRP*. Op. Cit. P. 133). No sería inofensivo demarcar aquí una confusión de tipo semántica que exige claridad; si Kant nos informa sobre el rol imaginativo como “reproducción (*Wiedererzeugung*, un “volver a”, una “otra vez” [*wieder*] que se produce) de las partes precedentes”, ¿qué nos hace pensar aquí en una función “productiva” [*Erzeugung*] de esta facultad? A diferencia de la imaginación que asocia empíricamente, aquí la facultad lo realiza *a priori*, es decir, en ausencia de toda empiricidad – bajo espontaneidad, según sugiere Kant. Por esta razón, la imaginación es definida como “facultad de representar un objeto de la intuición incluso *cuando éste no se halle presente*.” (Op. Cit. P. 166). Esta definición nos revela al menos dos cosas: 1) La imaginación traspasa el campo mnemónico o imitativo; es productora de cosas que no están y, por consiguiente, 2) puede tener una relación justamente con aquello que no es objeto de intuición y, por lo tanto, de representación fenoménica posible. Sin embargo, dentro de la facultad del conocer, la imaginación no nos podrá revelar su rendimiento productivo con relación a lo no – intuitivo (las ideas). Brevemente expuesto, lo sublime deberá ser el campo reflexivo donde hemos de explotar esta extraña relación entre la imaginación y la facultad potestante de las ideas.

²⁹ “Evidentemente la imaginación no quiere decir hacer las ideas, o imaginar algo, puesto que Kant da un sentido fundamentalmente nuevo al acto de la imaginación, ya que es el acto por el cual las determinaciones espacio – temporales van a ser puestas en correspondencia con las determinaciones conceptuales (...) la síntesis de la imaginación va a hacer corresponder una determinación espacio temporal con el objeto cualquiera, de tal manera que el objeto cualquiera (=x) será especificado como tal o cual objeto: esto es una casa, eso es una mesa.” (Deleuze, Gilles: *Cours Vincennes*. 04. 04. 1978).

conciencias empíricas han de estar ligadas a una única *autoconciencia* es el principio absolutamente primero y sintético de nuestro pensar en general. Pero no hay que olvidar que la simple representación *yo* es, en relación con todas las demás (...) la conciencia trascendental.”³⁰

Esta unidad sintética, empero, aunque se establece a partir de una síntesis de representaciones, no es producto de la imaginación, sino de la facultad legislante en el conocer, o sea, el entendimiento. Y ello es así, pues en el “reconocimiento” de lo diverso (o tercer momento de la síntesis), la síntesis sólo afecta a la “forma de una experiencia en general” vale decir, a las categorías propiamente tal: “Por lo tanto, la unidad formal de la síntesis de la imaginación se basa siempre en ellas (...) En efecto, sólo mediante dichos conceptos pueden los fenómenos pertenecer al conocimiento en general, a la conciencia y, por tanto, a nosotros mismos.”³¹

Respecto a la facultad en su sentido práctico o moral, la imaginación no posee una tarea específica concreta, pues la región suprasensible o campo práctico no se encuentra fiscalizado como objeto de intuición (recordemos que las ideas racionales sólo pueden ser conocidas mediante una intuición puramente intelectual, intuición que no es posible de ofrecer ni la imaginación o el entendimiento). Y, sin embargo, también es importante demarcar acá que – al contrario de la facultad de conocer – esta facultad práctica es objeto de realización o, en muy breves términos, las ideas regulativas del conocer deben prestarse a una realización dentro del mundo sensible. Esto indica el otro abismo kantiano, no ya entre facultades, sino entre leyes; las de la naturaleza y las de la libertad. En este punto, Kant subordina las leyes mecánicas a las de las ideas, puesto que estas últimas son las únicas capaces de ofrecernos una finalidad: “si el interés especulativo encuentra fines en la naturaleza sensible solamente es porque el interés práctico, más profundamente, implica al

³⁰ Kant, E: *CRP*. Op. Cit. P. 148. Esta figura del “yo” en la facultad del conocer supone, no obstante, un substrato como objeto del sentido interno o, en otras palabras, este yo constitutivo requiere de uno “regulativo”.

³¹ Op. Cit. P. 148.

ser racional como fin en sí y también como un fin último de esta naturaleza sensible.”³² Lo anterior muestra que la imaginación, facultad sintetizadora y productora, no posee campo de realización en las ideas (la razón es la facultad legislante), a menos que nos preguntáramos por el substrato o génesis de estas dos objetivaciones o, en otros términos, por la tarea que se le asigna al juicio, en tanto facultad original que anexa a las propias facultades. Lo anterior es suponer, a título meramente especulativo, que entre imaginación y razón exista un campo teórico y práctico al mismo tiempo – y ese “al mismo tiempo” circunscribirlo ya como no – legislante. Precisamente, en la facultad del sentir o Crítica del juicio, la imaginación entrará en relaciones con las dos facultades objetivadoras, y en el caso de su relación con la razón, la imaginación expresará una *inadecuación* (*Unangemessenheit*, término que nos ha de acompañar en nuestro próximo recorrido), ya sea sintiendo la ilimitud y el exceso de potencia (naturales para lo suprasensible). ¿De qué? ¿Bajo qué término es posible evidenciar la “incomodidad” de la imaginación? Y, si la imaginación sintetizadora y productiva puede tener una relación con la razón (con los fines en sí) ¿No sería esta incomodidad una señal, un “signo” de una destinación más importante para la propia imaginación? ¿Qué aperebiremos de esta relación, desde ya conflictuada? Estas preguntas no hacen más que invitarnos a circunscribir (si es posible) aquello que goza semánticamente de los caracteres altos, elevados y sobre determinados de lo *sublime*, el cual pasaremos a revisar inmediatamente.

2.5. Lo sublime en la Crítica del juicio.

El tratamiento realizado por Kant sobre lo sublime merece – por la profusión de sus hallazgos y ligamentos en el sistema trascendental, como también por la originalidad del tratamiento mismo – varias consideraciones preliminares. A manera meramente vasta, sus reflexiones sobre el tema no constituyen un caso aislado: el siglo XVIII y el discurso estético que circunscribe esta época encuentran en lo sublime uno de los temas predilectos,

³² Deleuze, G: *Relación de las facultades en la crítica de la razón práctica*. Op. Cit. P. 29.

ya sea en los análisis de textos clásicos, como también en las formulaciones teóricas del discurso arte (Burke es solamente uno de esos casos). Tanto en el marco epistemológico (como el que Kant nos ofrecerá para nuestros análisis), lo sublime constituye aún un término que conservará sus cualidades semánticas; lo alto, lo prominente, el exceso o, para ir acercando nuestra circunscripción kantiana, lo *sin – límites* [*Unbegrenztheit*]. Sin embargo, en esta mera consideración preliminar, se hace necesario establecer un margen que diferencia a Kant de las reflexiones estéticas de su época (y de hecho, si de la posibilidad de una *Crítica de la facultad de juzgar* hablamos aquí, en el lugar escrito donde Kant “circunscribe” lo sublime, advertimos desde ya que estamos en la zona de los márgenes): para el primero, no se trata simplemente de una circunscripción de lo sublime a nivel semántico – aunque lo integre, lo registre en la inscripción –, sino de evidenciar lo sublime como acto, es decir, aquello que suscita y la actividad que a la vez provoca; circunscribir lo sublime (*begrenzung*) no es otra cosa que exhibir aquello que no posee circunscripción.³³

Lo anteriormente expresado implica desde ya que lo sublime constituye – en tanto operación del juzgar – una manera de relacionar o anexar dos territorios o familias heterogéneas presentes en el discurso kantiano. Ello se hace necesario de realizar, estimando que la facultad de juzgar busca establecer un principio que, si en este caso es subjetivo (no conceptual o determinante), es de importancia capital para la sistematización arquitectónica en la base misma de la subjetividad; la idoneidad o finalidad de la naturaleza. Lo sublime sería uno de esos casos donde la naturaleza sensible – aceptada tal como se nos presenta, en su diversidad y bajo leyes mecánicas – puede tener destinación suprema, adscribiendo para ello una “forma superior del sentir” en el sujeto. Pero, por otra

³³ Desde ya, en la crítica del juzgar, lo sublime expone su *diferencia* con el juicio vecino que es el gusto; si bien lo bello y lo sublime comparten rasgos parentales (ambos son juicios de reflexión), su margen – entendido acá como distancia – es la posibilidad e imposibilidad misma de exhibición; lo sublime se rehusa (por *razón* que hemos de abordar) a su performática: “El gusto, juicio sobre lo bello, está inducido por la forma del objeto; el sentimiento sublime se haya en relación a un objeto sin forma, *an einem forlosen Gegenstande* [o sin forma determinada. N. del A.]. ¿Qué es una forma? Una limitación, una *Begrenzung* (“circunscripción”, intercalemos nosotros. N. del A.). Lo sin – forma es, por el contrario, lo sin – límites, la *Unbegrenztheit*.” (Lyotard, J.F: *Lecons sur l’Analytique du sublime*. Op. Cit. P. 78).

parte, lo sublime no realizará el nexo como juicio sin pocas dificultades puesto que, al contrario del juicio “es bello”, lo sublime nos manifestará una forma superior del “desagrado”; por otra parte, este sentir nos advierte una incapacidad de la facultad imaginativa, que deseando presentar o relacionarse con lo sin – límites (lo impresentable de toda idea racional), “siente la insuficiencia de ese máximo, busca extenderlo y recae sobre sí misma.”³⁴ Y, en ese mismo espacio clausular – una ilimitud como límite -, la facultad de imaginación advierte con ese “displacer” una destinación más alta, más importante; la ocasión de revestirse como *trans física* (que, en lenguaje kantiano, designa lo trascendental), aceptando a la razón como la única instancia reveladora de todo lo impresentable. Con ello, la segunda consideración preliminar puede ser expresada como sigue: lo sublime, aún en su reducido campo de sentir y juzgar estrechamente, nos pondrá en actividad a las facultades, no ya como “libre juego”, sino como una ocupación seria [*ernstlich*], denominada acuerdo o referencia.³⁵ La actividad entre facultades nos coloca en un territorio aquí negativo o, para expresarlo aquí, en esta investigación, cercana al abismo y a la fundamentación. El sentir sublime sería – para nuestro esquema de orientación kantiana – el epicentro que remueve a las dos facultades que aquí buscan un acuerdo, encontrando “entre” ellas el cisma (su des – acuerdo), pero también su procedencia original (¿no sería el desacuerdo lo propiamente exclusivo de todo pensar como reflexión, y si la reflexión es aquí *ur – teil*, lo propio del pensar?).

Como tercera consideración: las dos primeras críticas kantianas son objetivadoras, vale decir, sobre el objeto (de conocer o de realizar) se establecen juicios sintéticos a priori que determinan las relaciones y tránsitos, como también las posibles ilusiones generadas por su objetivación absoluta. Lo sublime, campo del juicio reflexivo o del sentir, le está

³⁴ Deleuze, G: *relación de las facultades en la crítica del juicio*. Op. Cit. P. 8.

³⁵ Mientras la facultad de juzgar lo bello se “refiere únicamente la imaginación y el entendimiento como facultad de los conceptos, exigido rotundamente en todos, en lo sublime, la imaginación es referida a la razón como facultad de las ideas, y lo exigimos solamente bajo un presupuesto subjetivo (aunque creyéndonos autorizados a poderlo exigir de todos).” (Kant, E: *CJ*. Op. Cit. P. 113). La “exigencia” de un sentir sublime no es otra cosa que la propedeútica de este sentir para validar subjetivamente el advenimiento de una ley; la ley moral.

vedado objetivar, puesto que sus juicios son reflexionantes. Por ello, no puede conceptualizar, pero, si pretende comunicar de alguna manera sus actividades, lo sublime sólo puede aspirar a representaciones indirectas, las cuales hemos de indicarnos a medida que aparezcan.

Por último, una consideración de carácter metodológico; lo sublime como lo bello, expresados en juicios reflexionantes, constituyen análogamente a ser tratados inductivamente. Nuestra labor interpretativa tendrá un recorrido similar, es decir, el tratamiento discursivo se iniciará desde lo particular (una definición de lo sublime, en este caso), para ir reconstituyendo lo general que suscita este sentir epicéntrico en los planos subjetivo y objetivo kantianos. Si la circunscripción – posible o no – de lo sublime pende del análisis a la *Crítica del Juicio*, ello nos faculta para establecer un hilo conductor [*Leitfaden*] de tipo discursivo. Pero, cuando nos preguntamos por quién o cuál es la figura de este epicentro del sentir, el análisis textual – que revelaría no ya la presencia escrita, sino la pulsión o ausencia misma en el discurso – se hace convocado acá, tratando de *de - construir* aquello que la tercera *Crítica* no nos puede establecer explícitamente. Es a este trabajo interdiscursivo lo que llamaremos dobles circunscripción.

2.6. Una imaginación sin medida (C. J. par. 23-27.)

“¿Hay alguna medida sobre esta tierra? Ninguna”.
Friedrich Hölderlin (1806).

Dentro de la sección que Kant dedica a lo sublime en la *Crítica de la facultad de juzgar*, es decir, la *Analítica de lo sublime* (parágrafos 23 al 29), se encuentran intercaladas varias definiciones de este sentir reflexivo. Pero, si buscamos aquella que integre en sí

misma las restantes y, sumado a ello, el enunciado que nos informe predicativamente aquello *no contenido en el sujeto* (vale decir, que la definición sea extensiva), estimamos que la siguiente cumple con los dos requisitos pedidos. Por otra parte, esta definición que constituirá nuestra preliminar circunscripción de lo sublime, nos pide una amplificación que orientará nuestra discursividad acerca del discurso kantiano (una re – presentación a partir de lo presentado). He aquí, en síntesis, como inscribe Kant lo sublime:

“Uno puede así circunscribir [*beschreiben*] lo sublime: es un objeto de la naturaleza, cuya presentación [*Vorstellung*] determina al ánimo [*Gemüt*, espíritu] a pensar la *inaccesibilidad* [*Unerreichbarkeit*] de la naturaleza como representación de las ideas [*Darstellung von Ideen*].”³⁶

Como una primera caracterización, la definición aquí expuesta – que, aclaramos desde ya, no es la definición *nominal* kantiana – muestra en primera instancia que lo sublime es un juicio, puesto que establece un puente “indirecto” entre los regulativos de la facultad de la razón (las ideas) a través de sentir lo inaccesible presentado en la naturaleza o, dicho en lenguaje de juicio estético kantiano, la naturaleza (*phýsis*) actualiza la posibilidad del sentir *como si* las ideas se nos exhibieran en la *phýsis*. Ahora bien; si esta circunscripción la estimáramos bajo el estricto rigor de un juicio, como formulación lógica, deberíamos admitir en su formulación su componente extensivo: la naturaleza no es capaz por ella misma de brindarnos – bajo ninguna presentación – nada que se asemeje a las ideas, puesto que sólo conocemos por intuiciones sus objetos, es decir, fenómenos. Lo sublime sería una especie de acicate que – si bien no determina – puede permitirnos reflexionar subjetivamente, “sentir” la naturaleza como proyección de las ideas (las que, no obstante, no conoceremos). La sublimidad, por lo tanto, no es un fenómeno³⁷ sino una especie de “transporte móvil” entre dos familias heterogéneas (ya lo indicábamos anteriormente al referirnos al *Abgrund* o “abismo” general que la facultad del juicio busca

³⁶ Kant, E: *KU*. Op. Cit. P. 193.

³⁷ Esta digresión se opone tajantemente al planteamiento meramente fenomenológico con el cual Burke inscribe lo sublime; los estados espasmódicos que producirían lo sublime para este último son, en última instancia, estados fisiológicos y corporales que manifiestan un fenómeno determinado.

sellar, ver 2.3 de este capítulo). La naturaleza como *Darstellung* de las ideas es, por sí, un juicio extensivo que bajo el lenguaje kantiano denominaríamos como *sintético a priori*, y aquí lo sublime constituiría esa representación (si ello es posible, como veremos pronto) – es, en suma, el “entre” en tanto juicio -. Este atributo sintético a priori como carácter de lo sublime es registrado ya por Kant en uno de sus textos pre – críticos, donde aborda las diferencias entre lo bello y lo sublime, siendo este último un sentir análogo a una realización de tipo moral. Más adelante registraremos las consecuencias de este ejemplo.³⁸

Pero también esta circunscripción a manera de definición muestra lo sublime como juicio reflexionante y, de acuerdo con nuestro autor, la reflexión siente lo particular (la abscisa subjetiva) en el caso de corresponderse empática o antipáticamente con las *ordenadas* objetivas. Si la reflexión es entonces un sentir ¿De qué clase, estirpe o estatuto es ese sentir? Kant, en la facultad de juzgar, formula dos tipos de sentir en tanto juicio; como placer (*Lust*) o displacer (bello y sublime, respectivamente³⁹). En el primer caso, el placer se halla ligado a la forma del objeto. En la sección denominada *Explicación por medio de ejemplos* (C.J. Par. 14), lo bello – una modalidad del juicio del gusto o, si se quiere, la modalidad más cercana a éste – debe ser ajeno a toda emotividad sensible, de lo

³⁸ “Pero qué sería si el secreto lenguaje de su corazón resonara así: tengo que ir en ayuda de ese hombre, porque sufre; no porque acaso fuera mi amigo o conocido, o que lo tuviera por capaz de responder después a la buena acción por gratitud. No hay tiempo ahora para sutilezas ni para detenerse en preguntas; él es un hombre y lo que adviene a los hombres también a mí me toca. Desde entonces se apoya su proceder en el más alto fundamento de la benevolencia en la naturaleza humana y es *sublime en extremo*, así por la inalterabilidad como por la universalidad de su aplicación.” (El subrayado es mío. N. del A.) (Kant, E: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime en Textos estéticos*. Op. Cit. Pp. 38-39).

³⁹ Nuevamente, el texto pre – crítico muestra una generalización que no debemos obviar; Kant, en su distinción bello / sublime – distinción propia del discurso dieciochesco – caracteriza ambos sentires, separando sus esferas marcadamente: “Lo sublime tiene que ser grande, lo bello puede ser también pequeño. Lo sublime debe ser sencillo, lo bello puede ser pulido y adornado. Una gran altura es tan sublime como una gran profundidad (“preludio” de lo que más tarde hemos de resaltar. N. del A.), pero esta va acompañada por una sensación de estremecimiento; aquella por la admiración: de ahí que esta sensación puede ser sublime de modo terrible y aquella, noble.” (Kant, E: Op. cit. P. 23). La *facultad de juzgar*, a casi treinta años de diferencia, mantiene esa distancia. Sin embargo, el ajuste kantiano que realiza a estos dos sentires en la *crítica* merece señalarse; no es la sensación lo que aquí se ha de juzgar, sino la posibilidad de anexar facultativamente las dos familias objetivadoras (las que poseen intereses definidos) con la imaginación. Y sólo es posible en tanto exista un sentir *desprovisto de intereses*; ello es el gusto como “facultad de juzgar un objeto o modo de representación por un agrado o desagrado ajeno a todo interés.” (Kant, E: C.J. Op. Cit. P. 53).

contrario el juicio bello no sería sino un simple juicio de experiencia (y, por tal, perdería sus atributos *necesarios* y *universales* que dispondría para juzgar). Por esta razón, lo bello puramente hablando es en relación a una forma, al dibujo: “Un juicio, pues, que no tenga otro motivo determinante que la finalidad de la forma, es un juicio de gusto puro.”⁴⁰ ¿No es acaso la forma una manera de establecer un margen, un *párergon* como señala Derrida o, como hemos venido exponiendo el discurso, una circunscripción? ¿Y no es la circunscripción una manera de establecer límites, tal como la palabra *Ortsbestimmung* nos ha ofrecido los lugares y orientaciones del pensar kantianamente? Lo sublime, como ya indicábamos, rehusa de por sí a adherirse sin más a la forma: es lo sin – forma que hace saltar los márgenes posibles (los de la lengua, del sentido) y, al cual un *párergon* complica al ajustársele.⁴¹

Si lo sublime se nos anuncia *desmargeneizado*, incómodo por la circunscripción, resulta evidente preguntarnos qué cualidades intrínsecas porta lo sublime en este caso; por un lado, para lo sublime no existe ni una medida ni una intensidad adecuada teóricamente. Por paradójico que sea, son estos los caracteres que, deliberadamente, Kant circunscribe para este sentir reflexivo. Estas definiciones temáticas (*títulos*, atendiendo a la relación semántica con la palabra “juicio”; *Teil*) establecerán los dos dominios de lo sublime:

⁴⁰ Kant, E: Op. Cit. P. 66.

⁴¹ Conviene aquí, sucintamente, señalar las diferencias entre Lyotard y Derrida en cuestiones de márgenes. Para el primero, la oposición bello / sublime se encuentra en la posibilidad o no de forma, pero indudablemente su objetivo es otro: mostrar que lo bello, por constitución, es presentable inmanentemente. Lo sublime, carente de una forma o sin constitución es impresentable (sin lugar de exposición, sin performática). Desde lo sublime se instalaría (¿en qué espacio?, decimos nosotros) el salto de la representación (moderna) hacia su abstracción irrepresentable: “La Analítica de lo sublime es negativa porque ella anuncia una estética sin naturaleza. Se puede llamar moderno al sentido como Rabelais o Hamlet son modernos. Diría que, como se observa en esta Analítica y en todo aquello que la prepara (y prepara desde mucho tiempo en el pensamiento occidental, desde el cristianismo, si insistimos en el tratado de Longino), la estética en general – que es el pensamiento moderno del arte – vuelve a tomar el lugar de una poética del orden natural, ahora imposible. Esta estética, antes de contener una forma o su aparición, es la promesa de su desaparición.” (Lyotard, J. F: Op. Cit. Pp. 73-74). Derrida, de una manera más cauta – y no por ello menos radical – señala y avizora el mismo problema (de lo posible o no posible de representar). Para el autor, no podemos hablar de oposiciones entre lo bello y lo sublime, puesto que “toda oposición exige dos objetos determinados, con sus contornos, sus bordes, su finitud.” (Derrida, J: Op. Cit. P. 135). Lo que ocurre entonces es que lo sublime (un “objeto sin forma”) o “sin límites”, puede “representarse” en el *pensar* como totalidad de lo no limitado. Siguiendo a Kant, Derrida no observa el cómo lo sublime pueda exhibirse en tanto producto estético (esperanza de Lyotard al inscribir lo sublime como “afecto” del arte moderno). No es producto del arte, sino como *naturaleza bruta*: “Lo sublime puede existir en el arte si se somete a las condiciones de un *acuerdo con la naturaleza*. Si el arte da forma limitando, incluso encuadrando, puede haber un *párergon* de lo bello (...) pero no puede haber, según parece, un *párergon* de lo sublime.” (Op. Cit. P. 136).

matemático y dinámico. En otras palabras, el sentir sublime expone una *sobre – medida* (magnitud) y una *sobre potencia*. ¿A qué responde esta división? O, para preguntarlo en vistas a la totalidad del sistema kantiano, ¿Qué facultades intermedias están siendo convocadas por la reflexión sublime? Si, de acuerdo a nuestra circunscripción preliminar (su definición), la tarea se encuentra entre una *presentación* de la naturaleza y lo *imrepresentable* de las ideas (territorios de una síntesis y el límite de ésta), lo sublime es el nexo entre imaginación y razón.⁴² Pero, por cierto, los márgenes más evidentes para este sentir no se encuentran allí, en la relación “conflictuada” entre facultades, sino en el tratamiento de lo sublime como operación del juzgar; en primer término – al igual que el juicio de gusto bello – lo sublime es tratado por Kant bajo las categorías del entendimiento. Ello es un paso legítimo, pues aquí estamos en la localidad de los juicios y, a ese respecto, lo sublime debe *mostrarnos* su función anexadora (un poder) entre estas dos familias heterogéneas (imaginación / razón). Ambas modalidades del sentir reflexivo son operativas bajo los modelos de la tipología lógica de la facultad de conceptos (recordémoslas: cualidad, cantidad, relación y modalidad, respectivamente. Ver 2.3 de este cap.). En otras palabras, el entendimiento, a través de su lógica general, está suministrando el orden lógico para el sentir, sea este placentero (bello) o displacentero (en primera instancia, para lo sublime). Para hacer acusativo estos márgenes, Kant establece las afinidades electivas de lo bello y lo sublime bajo estas cuatro operaciones lógicas en el párrafo 24 de la tercera *Crítica*: “(...) el placer por lo sublime, al igual que el que proporciona lo bello, tiene que ser de validez universal, en cuanto a la *cantidad*, desprovisto de interés en cuanto a la *cualidad*, hacer representable la finalidad subjetiva en cuanto a la *relación*, y hacerla representable como necesaria, en cuanto a la *modalidad*.”⁴³ Habrá que preguntarse entonces de qué manera lo sublime – resistente a la circunscripción – acomoda en cierta “medida” o

⁴² “(...) lo propiamente sublime no puede contenerse en ninguna forma sensible, sino que afecta sólo a ideas de la razón [*sondern trifft nur Ideen der Vernunft*], las cuales, aunque ninguna de ellas sea susceptible de representación adecuada, son despertadas y traídas al espíritu precisamente por esa inadecuación [*Unangemessenheit*] que puede exponerse sensiblemente.” (Kant, E: *CJ. Op. Cit.* Pp. 90-91).

⁴³ Kant, E: *CJ. Op. Cit.* P. 92. Estas afinidades muestran, en definitiva, que tanto lo bello como lo sublime – por ser juicios de reflexión – no son conceptuales ni intuitivos: son universales sin concepto, son desinteresados, no poseen sino su propia finalidad (formal e informal) y placen / displacen necesariamente.

“fuerza” estas cuatro tipologías, las adopta, en circunstancias que aquí nos hallamos frente a lo no suscrito formalmente.

Pero, sumado a estos límites (incluidos como tal por su estatuto de juicio), los dos grandes títulos para dividir el sentir sublime no son coetáneos a este juicio reflexivo, es decir, son importados desde la propia *Crítica de la razón pura* (importación que ya se advertía como “traducción”, la que encierra doble faz: renuncia al original o correspondencia cruzada. Ver Primera parte, notas 1 y 2); lo matemático y lo dinámico son las dos áreas del entendimiento puro, sus principios. Brevemente expuesto, diremos que los principios del entendimiento se expresan en una tabla categorial (derivada de las categorías del juicio); cantidad y cualidad, corresponden a la combinación matemática *composición*, mientras que relación y modalidad (dinámicos) serían *nexos*: “la primera es la síntesis de una diversidad cuyas partes *no necesariamente se implican unas a otras* (...) La segunda combinación (nexo) es la síntesis de lo diverso, en la medida en que sus elementos *se implican necesariamente unos a otros*.”⁴⁴ En este sentido, lo matemático y lo dinámico de la primera *Crítica* son determinantes, vale decir, poseen un rol objetivador preciso: conocer la diversidad en los casos en que sus elementos no tengan implicación recíproca o si la tengan, siendo homogéneos o heterogéneos respectivamente. Lo sublime, tal como lo formularemos en este tránsito, opone a estas categorías una doble prueba; por un lado, hará peligrar (si no suspender) la posibilidad matemática compositiva en aquello excesivo que

⁴⁴ Kant, E: *CRP*. Op. Cit. P. 199. En apoyo a esta división, procedamos a la ejemplificación dada por Lyotard: “La síntesis matemática es nombrada como *compositio*, *Zusammensetzung* (...) Ello consiste en unificar muchos elementos *que no están necesariamente ligados* por una parte, y por otra, que son *homogéneos*, vale decir, elevados de una misma facultad de conocimiento. Así, los dos triángulos que aparecen en un cuadrado cuando se traza una diagonal, son unidos por una composición de naturaleza matemática. (...) La síntesis dinámica no es una composición, pero sí un nexo, una *Verküpfung* (conexión) de elementos a priori heterogéneos, es decir, no elevados por la misma facultad del conocer (...) Por ejemplo, el accidente no puede ser concebido sin la sustancia que lo afecta o el efecto sin causa, de lo que resulta; esta unidad es necesaria a priori, en tanto el accidente y el efecto son fenómenos dados en la experiencia por la intuición y los principios del entendimiento, la sustancia y la causa fundan el objeto de conceptos puros y no tienen presentación intuitiva posible en la experiencia. Ellos son heterogéneos como términos que han de unirse necesariamente.” (Lyotard, J. F: Op. Cit. Pp. 117-119).

llamamos ilimitado,⁴⁵ y en relación a su dinámica como nexo, la ilimitud obliga a realizar un nexo violento entre imaginación y razón, en el cual la primera facultad acusa recibo de una “presencia” más elevada; la idea racional.⁴⁶ Otra manera de establecer los márgenes operatorios de lo sublime – “meta operatorios”, según nos señala Lyotard – estaría en establecer las correspondencias entre las dos facultades en juego; puesto que lo sublime convoca (llama a reunión) a las dos partes interesadas, imaginación y razón, esta última posee dos dominios objetivadores; el teórico y el práctico (ver 2.2 de este cap.). A manera indicativa, lo sublime sería aquí el terreno que prepara “sentimentalmente” ambas objetivaciones. Así, la relación interfacultativa sería de dos tipos: indirectamente en un caso, puesto que es el entendimiento la facultad legislante en el dominio del conocer y, directamente en un segundo caso, pues aquí es la razón la facultad legislante en el desear.⁴⁷

Para hacernos – si es posible – una imagen de esta sobredeterminación propia de lo sublime, vale decir, aquel exceso que no tiene medida cuantificable, recurramos al texto pre – crítico del año 1764. Su generalización discursiva apunta ya a esa “sobre medida” de lo *Unbegrenztheit*, esta vez caracterizada e identificable bajo estas representaciones:

“Las representaciones matemáticas del grandor inconmensurable del universo, las consideraciones de la metafísica acerca de la eternidad, la providencia, la inmortalidad de nuestra alma, contienen cierta sublimidad y dignidad (...) En propiedades morales sólo la verdadera virtud es sublime.”⁴⁸

⁴⁵ “Como la grandeza de la cosa sublime es estimada como absoluta, sin comparación posible, ella no está medida como una cantidad. Es necesario introducir un nuevo término para designarla, *magnitudo* (...) Una cantidad no puede ser absoluta; por el contrario, puede ser estimada infinitamente pequeña o infinitamente grande según la unidad de medida de cosas. La grandeza absoluta atribuida a un objeto sublime, su magnitud, señala en realidad *una disposición del espíritu (Gemüt) como la ocasión, [durch] de una cierta representación que ocupa la facultad de juzgar reflexionante* (...) la grandeza sublime es absoluta no porque ella coincida con la medida fundamental de la aprehensión, sino porque puede *excederla*; está más allá de su límite – nosotros diremos: como un límite.” (Lyotard, J. F: Op. Cit. Pp. 105-106).

⁴⁶ “Para el juicio estético, lo sublime *dinámico* de la naturaleza se da en la diferencia entre la fuerza y la potencia, cuando la fuerza (*Macht*) no tiene la fuerza de ejercer su potencia o su violencia (*Gewalt*): sobre nosotros. Y la fuerza solo se convierte en potencia al predominar sobre la resistencia de otra fuerza.” (Derrida, J: Op. Cit. P: 152).

⁴⁷ Kant, E: *CJ*. Op. Cit. Par. 24.

⁴⁸ Kant, E: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* Op. Cit. P. 31.

El texto aludido tiene cierta virtud para nuestro tema, puesto que nos orienta panorámicamente sobre lo que, desde ya, habrá de sopesarse respecto al sentir propiamente sublime (y si se percibe, encontramos en él, nuevamente el “eco” del seudo Longino; la “resonancia del espíritu noble”). Sin embargo, dada su exclusiva generalidad, no apunta hacia la problemática desde la cual lo sublime pide ser abordado, es decir, cómo el sentir reflexivo, en la resistencia de lo ilimitado, es capaz de ser circunscrito (o ser representado).

Para ampliar esta paradoja, será necesario seguir el hilo propuesto por Kant en la tercera *Crítica*, particularmente en su sección de lo sublime matemático. No abandonemos aún la anterior cita: si lo sublime está contenido en una “representación matemática inconmensurable”, toda representación es posible en tanto opere una síntesis de sus elementos, síntesis interna; la imaginación, como facultad productiva, es precisamente la encargada de llevarla a cabo (ver 2.4 de este cap.). Con ello se duplica el sobresalto sublime en la propia área de nuestra facultad de presentación: “Miro algo y me digo que tengo el vértigo, o bien mi imaginación vacila ¿Qué pasa? Primero no puedo elegir una unidad de medida. No tengo una unidad de medida; eso (lo sublime) va más allá de mi unidad de medida posible (...) De golpe no puedo hacer mi síntesis de aprehensión. Lo que veo es inconmensurable a toda unidad de medida. Segunda catástrofe. En el enloquecimiento, en rigor, yo puedo distinguir las partes completamente heterogéneas, pero cuando llego a la siguiente pasa como si fuese alcanzado por un vértigo: olvido la precedente; soy empujado a ir siempre más lejos y a perder cada vez más. Ya no puedo hacer mi síntesis de aprehensión ni hacer mi síntesis de reproducción.”⁴⁹

¿Cómo ocurre este sobresalto, el vértigo del que nos señala Deleuze, la imposibilidad misma de la síntesis imaginativa? En la sección sublime matemática, Kant

⁴⁹ Deleuze, G: *Cours Vincennes*. (28.03.1978).

nos ofrece una definición de lo sublime, la que aquí denomina como *nominal*: “Llamamos sublime, simplemente como lo grande (absolutamente grande; *schlechthin Gross*). Pero ser grande [*gross Sein*] y ser de un tamaño son dos conceptos totalmente diferentes (*magnitudo* y *quantitas*).”⁵⁰ Ese “absolutamente” indica acá que su predicado grande se encuentra por encima de toda comparación posible, es decir, aquello que ya habíamos estimado bajo el término *sobre* – *elevación* más allá de sí (ver Introducción, nota 8), asignado a lo sublime. Por lo tanto, lo que estimamos sublime, siendo una magnitud, excede por sí mismo un patrón, una medida, una mesura; sin comparación posible, sólo es igual a sí mismo. Pero ello no nos informa plenamente cómo llegamos a esa magnitud sin parangón (sin *páregron*) cuya única medida es a sí misma. En otras palabras, habrá que recorrer previamente su posibilidad como tamaño, vale decir, su *quantum*. Y es aquí donde en primera instancia, la imaginación encuentra su crisis sintética:

“Intuitivamente un *quantum* en la imaginación se puede tomar como medida o bien como unidad de cálculo de magnitudes [“grandeza estimativa”, *Grossenschätzung*], requiriendo dos actos de esta facultad: *aprehensión* y *comprehensión* [*Auffassung und Zusammenfassung*; concepción y sinopsis]. Para la *aprehensión*, no hay dificultad: porque con ella se puede ir hasta el infinito; con la *comprehensión* se hace siempre difícil, pues el avance de la *aprehensión* pronto llega a su máximo (...) y en la *comprehensión* hay una grandeza que no se puede rebasar.”⁵¹

¿Cuándo la imaginación revela su *incapacidad* sinóptica (sintética) con el *quantum*, o se apercibe en tanto magnitud [*Erhabenheit*]? Solamente podemos “sentir” esa facultad incomodada, reflexionarla en el momento en que lo infinito es reconocido por la propia facultad imaginativa como *su límite*, el límite más inestable del que haya medida. Lo sublime, entonces, nos muestra que no es posible asir “de un solo golpe” (*comprehensio*, en

⁵⁰ Kant, E: *KU*. Op. Cit. P. 169.

⁵¹ Ídem. Pp. 173-174. En breves palabras, la *aprehensión* equivale al recorrido que la imaginación productora pone en circulación para ir determinando una cantidad (lo que, en traducción de la primera *Crítica* es el recorrido y reunión preliminar de los elementos heterogéneos, revelando así sus condiciones formales puras, tiempo y espacio); la *comprehensión*, por otro lado es sinóptica, lo que en clave kantiana indica síntesis. La imposibilidad que experimenta la imaginación bajo el sentir sublime no es otra cosa que una *suspensión momentánea* de la síntesis; su *Zusammen* (“reunión” o “conjunción”, término que nos conecta semánticamente con “composición”, *Zusammensetzung* y “comprehensión”), cualitativamente como labor primordial de la imaginación, se encuentra detenida ante un sentir que *nos* sobrecoge, suspendiéndonos el placer que procura toda forma, aquí desarticulada: placer sin placer, diremos luego (Kant, de manera dialéctica nos dirá: placer negativo [*negative Lust*]. N. del A.).

su original definición latina es “tomar con la mano”) lo absoluto sin comparación posible, en ausencia de una medida cuántica: el espíritu o ánimo (*Gemüt*) que se despierta ante el llamado de lo sublime, no escucha ni siente medidas numéricas, sinópticas, sino – como lo señala el propio Kant – sólo “la voz de la razón” [*Stimme der Vernunft*]. O sea, la imaginación no posee una medida para representar aquello que, en su absolutez, es irrepresentable. La paradoja de una circunscripción sobre lo sublime (donde parece aquietarse en una nominalidad y, no obstante, lo nominal nos revela la resistencia al encuadre, al marco), se hace más que evidente en estas líneas: “Sublime es, por el solo hecho de pensarlo, sentir [“patentar”, *beweiset*] la potencia de la capacidad del espíritu [*können ein Vermögen des Gemüts*] más allá de cualquier medida de los sentidos.”⁵² Esto nos pone en aviso, al menos, dos situaciones: 1º) Lo sublime no se encuentra en intuición alguna, por lo cual es infructuoso buscar el sentir reflexivo en los objetos externos a uno, sino previamente indica una introspección donde la “capacidad del ánimo” o espíritu se hace operativo.

2º) La imaginación parece apereibir una destinación mucho más profunda (lo que sugería ya el mismo filósofo en algunos pasajes de la su primera *Crítica*⁵³) y, al mismo tiempo más amplia que toda “sensacionalidad”, intuición y conocimiento incluso.⁵⁴

⁵² Kant, E: *KU*. Op. Cit. P. 172.

⁵³ Entresaquemos uno de estos lugares; como ya se hizo mención, la imaginación era definida en la *CRP* como la representación de un objeto de la intuición hasta en los casos “que éste no se halle presente”. Con ello, la imaginación nos haría “sentible” justamente aquello que no es objeto de intuición; la misma imposibilidad que lo sublime le opone, es un vínculo (escondido en las “profundidades del alma”) para relacionarnos con lo absoluto. Podría sostenerse, como lo formula Lyotard, que la imaginación tiene un análogo presentador de ideas, las que denomina como *ideas estéticas*: “(...) esas ideas están para mostrar la propiedad negativa de las ideas de la razón. Una idea estética es una representación de un objeto tal que no tiene una propiedad correspondiente con el *concepto* de ese objeto. La idea racional es la concepción de un objeto irrepresentable.” (Lyotard, J.F: Op. Cit. P. 86).

⁵⁴ “Al mismo tiempo que mi imaginación está aplastada por su propio límite, es un límite que es como su núcleo fundador, es el sin – fondo ¿Qué es ese sin fondo de la imaginación? Algo que hace que descubra en mí como una facultad más fuerte que la imaginación, la facultad de las ideas.” (Deleuze: *Cours Vincennes*. Op. Cit).

Por estos motivos, el *Gemüt* – que exige universalidad – no es un efecto sensible (distancia con el planteamiento básico de Burke), sino habrá que reflexionarlo más bien como un “afecto”, un *affekt*, que siente una imposibilidad o, en el lenguaje facultativo, el desagrado mismo de una imaginación espasmada, pero al mismo tiempo, natural a las leyes de la razón: “lo trascendente para la imaginación es como un abismo [*Abgrund*] en el cual ella misma teme perderse; en cambio, para la idea racional de lo suprasensible, no es exagerado, sino conforme a su ley (...)”⁵⁵ Afecto, digámoslo, bajo *double bind*, donde por un lado se siente el desagrado de la facultad productora y, por el otro, un placer “familiar” – más que placer, veremos pronto – de parte de la facultad de los principios. Pero el afecto, a partir de su análisis cuantitativo o matemático, busca mostrarnos en la reflexión su impronta *cualitativa* o, dicho en estos términos, el juicio sublime de cantidad prepara un segundo momento matemático, el cual sintetizaremos así: el desagrado, obstrucción de las energías afectivas es un análogo del *respeto* [*Achtung*].

¿Basta meramente indicar que el respeto es a consecuencia de “sentir” la ilimitud? Kant, en su argumentación, nos muestra que eso no es lo fundamental; puesto que el respeto da cuenta de la inadecuación sentida, sólo aparece cuando comprendemos que, detrás de la inadecuación, está la idea que “es ley para nosotros” (*C. J.* Par.27). Y si es la razón la portadora de las ideas, puede enunciarse el respeto bajo doble arista: 1º) En un primer caso, la razón en su objetivación práctica, muestra la ley moral bajo el respeto que ella suscita, es decir, no sentimos respeto sino experimentamos también una cierta *compulsión*, un freno que es propio de toda ley moral manifiesta.⁵⁶ 2º) En el caso de la imaginación, facultad que siente la inadecuación con lo sublime, requiere ésta de un revestimiento analógico para presentarnos el respeto, vale decir, una vía indirecta por la

⁵⁵ Kant, E: *CJ Op. Cit.* P. 104 y *KU.* P. 181.

⁵⁶ “Pero, aunque el respeto es, efectivamente, un sentimiento, no es un sentimiento recibido del exterior por medio de un influjo, sino espontáneamente autogenerado, a través de un concepto de la razón y, por lo tanto, específicamente distinto de todos los sentimientos (...) que pueden reducirse a la inclinación o miedo. Lo que yo reconozco inmediatamente para mí como una ley lo reconozco con respeto, y ese respeto significa solamente la conciencia de la *subordinación* de mi voluntad a una ley, sin mediación de otros influjos en mi sentir (...) El objeto del respeto es, pues, exclusivamente la ley, esa ley que nos imponemos a nosotros mismos y, no obstante, como necesaria en sí misma.” (Kant, E: *FMC.* Op. Cit. Pp. 64-65).

cual la naturaleza – que no es por sí misma un objeto de respeto – haga el papel *subrepticio* de serlo; lo sublime es *cualitativamente* otorgado a aquello que no es sino una idea nuestra. Ello queda expresado en la tercera *Crítica* como sigue:

“Así, el sentimiento sublime de la naturaleza, es respeto hacia nuestra propia destinación [*eigene Bestimmung*] como un objeto de la naturaleza mediante cierta *subrepción* (confundiendo un respeto por el objeto en lugar de una idea de humanidad en nuestro sujeto), demostrando de esta manera una superioridad de la destinación racional de nuestra facultad de conocimiento – análogamente con el punto culmine al que puede dominar la sensibilidad.”⁵⁷

A partir de la cita precedente, el *affekt* suscitado por lo sublime no sólo nos revelaría el límite mismo de su sentir – el cual, ya vimos, es lo ilimitado -, sino que nos pondría en un lugar no meramente receptivo, sino en la propia actividad orientadora del pensar.⁵⁸ El revestimiento analógico de la subrepción es necesariamente una formulación judicativa, puesto que aquí, la naturaleza (dentro de nosotros, veremos pronto) es la circunscriptora (explicativa, diagnóstica) de aquella naturaleza fuera de nosotros. Sin embargo, la formulación matemática no es suficiente si queremos encontrar la actividad más trascendental de lo sublime, es decir, su contacto más directo con la razón. Y, si decimos directo, aludimos acá al quehacer mismo de la racionalidad, siempre bajo el desacuerdo facultativo y, no obstante, originario.

⁵⁷ Kant, E: *CJ*. OP. Cit. P. 103 y *KU*. Op. Cit. P. 180.

⁵⁸ “El sentimiento de grandeza que experimentamos no proviene de lo que percibimos, sino de nuestra *capacidad de pensar* aquello que es impotente para abarcar la facultad sensible, la imaginación. Es un sentimiento de elevación por encima de nuestra naturaleza sensible a una condición superior.” (Kogar, Jacobo: *La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos*. Op. Cit. P. 68).

2.7. Resistencia y violencia: *diferendo* facultativo y ánimo (C.J. Par. 28-29).

“Toda la belleza y lo sublime que hemos atribuido a las cosas reales o imaginarias, quiero reivindicarlos como propiedad y obra del hombre: como su más bella apología.”
Friedrich Nietzsche (nov. 1887).

“(…) pues hay hombres que conciben en las almas, más aún que en los cuerpos, aquello que corresponde al alma concebir y dar a luz.”
Platón. El Banquete.

Si partimos de la suposición que, bajo el lenguaje teórico especulativo, la dinámica cumple el papel de nexo entre elementos heterogéneos que se implican necesariamente (causa / efecto, accidente / sustancia, por ejemplo), lo sublime dinámico de la tercera *Crítica* (Par. 28-29) nos prometería en este caso, “completar” el desacuerdo abierto entre

dos facultades no homogéneas. Completud que, desde ya anunciamos como *irresoluta*, puesto que nos parece advertir que el planteamiento kantiano no apuesta por una amalgama facultativa: su posible campo sería mostrarnos, primero, una base del acuerdo o *sensus communis*, el cual es precisamente el desacuerdo mismo, vale decir, el diferendo. Y, en el fondo de esa región – aquí lo sublime no se *erecta* a los límites elevados, sino que se profundiza enérgicamente, se *invagina* -, encontrar el sentir mismo de ese *Gemüt*, cuya intensidad tonificará la propia subjetividad (la abscisa). Bajo los márgenes judicativos de la relación y la modalidad, lo sublime experimentará sobre las facultades en juego un “sentir” trascendental (abierto ya en el grandor ilimitado de lo sublime matemático). En ambos casos, nuevamente el puente, el paso “entre” del juicio es imaginación y razón; sin embargo, esta última se nos expresará “directamente” – podríamos acotar; con *fuerza de ley*, de ley moral.

Pero también podríamos indicar esta segunda sección tomando como referencia la propia palabra *dinámica*, la cual posee un historial especulativo que compromete y atraviesa toda la reflexión moderna anterior y en Kant.⁵⁹ No es aquí el espacio más propicio para establecer relaciones comparativas. Bastaría demarcar, en este punto, que una de las problemáticas del pensar en la modernidad, radica en buscar un fundamento no dogmático ni empírico que relacione lo físico y lo trans físico. Y he aquí que la dinámica constituye pieza clave (sino exclusiva) de esos esfuerzos epistemológicos para explicar e integrar estos dos elementos heterogéneos que se implican necesariamente. Así expresado, la tarea de Kant en esta sección de lo sublime dinámico adquiere doble implicancia; por un lado, se trata de deducir (encontrar un derecho mismo de lo sublime) que lo circunscriba en esta

⁵⁹ La modernidad filosófica, en su búsqueda de una fundamentación en la presencia, hace de las ciencias modelos operativos. Matemática y Física son las disciplinas que ella convoca preferentemente. En un segundo caso, la *física* es concebida como ciencia de la *dynamis* (sello aristotélico); sus movimientos, expresiones y límites como ciencia en movimiento son el análogo que representa para el pensar las distinciones de fuerzas; pensar en la modernidad no es otra cosa que descubrir leyes operatorias *metafísicas* como traducción de esas mismas dadas en la *phýsis*. Spinoza y Nietzsche, como los dos extremos comunicantes, pueden ser consultados a este respecto (N. del A.).

crítica como juicio de reflexión y, a la vez, sellar de alguna manera el abismo entre dos legislaciones distintas (las de la naturaleza y las de la razón).

Al contrario de lo sublime matemático (o, mejor expresado, complementario a él), donde se problematizaba la medida o extensión, lo sublime dinámico se haya relacionado con la “intensidad”. Este movimiento intensivo que suscita lo sublime se experimenta bajo dos figuras, que dividirán nuestro análisis (brevemente, dos señalizaciones: ese “se” subrayado lo entenderemos como una entidad lingüística, lo que significa una *presencia* activa detrás de esa palabra [como también lo “sublime” es entidad lingüística de un sentirse]. Por otro lado, el tema de la figura; si bien lo sublime es ilimitud, ausencia formal, sin representación a “su medida”, también el juicio reflexivo sublime opera indirectamente, sin conceptualizaciones. La figura, recurso subrepticio, es un recurso comunicativo de aquello que se resiste al marco de la figura, a los contornos).

En una primera instancia, propongamos lo sublime como *resistencia*; las fuerzas naturales, salidas de sus cauces habituales, nos inspiran un eco catastrófico (Kant señala aquí ejemplos: el mar embravecido, las nubes bajo una tempestad, la actividad volcánica, etc.), y sobre la catástrofe se nos manifiesta, sin duda, el temor. Hay aquí, diremos burkeanamente, un peligro (no consignado, imprevisto, que llama a lo extático. Ver Primera parte, sec. 1.2.). Sin embargo, bajo esta impresión que media entre el estupor y la fascinación, no se encuentra lo propiamente sublime en términos kantianos. En este caso, lo sublime no es el “hechizo” de estas fuerzas, sino la *resistencia ante el hechizo*, y es ella la que pone en operación fuerzas *superiores* a las manifiestas en la *phýsis*:

“Y nosotros llamamos esta materia gustosamente como sublime porque levanta las fuerzas del alma más allá de la medida usual [*gewöhnliches Mittelmaß*], revelando una facultad de resistencia [*Vermögen zu widerstehen*] de otra especie

que nos da animo [“valor”, *Mut*] para podernos enfrentar con esta aparente soberanía de la Naturaleza.”⁶⁰

Proceder al análisis de este fragmento bajo la denominación “teoría de fuerzas”, parece ser fructífero, puesto que lo aquí observado es una superioridad *potencial* de la facultad de la razón sobre aquellas fuerzas naturales: las ideas nos muestran – al igual que lo *Unbegrenztheit* – que, comparativamente hablando, la naturaleza se haya fiscalizada frente a poderes sin *párergon*, sin medida, que nos hace resistir cuánticas e intensidades naturales. Pero, por otro lado, es lo sublime en tanto resistencia – como energía misma – aquello que nos revela la existencia (y su poder) como sobrepoderes. Esa capacidad resistente, no natural, cede ante las ideas; expresándolo en términos de fuerzas, la resistencia se desarticula frente a un dominio más vasto y, por ello, más dominante. La crítica de Adorno a este respecto, pasa por estas líneas; lo sublime resistente revela, a fin de cuentas, un ejercicio de poder,⁶¹ que se traduce en la no – resistencia afirmativa de sentirnos (en virtud de nuestras facultades), superiores a la naturaleza. ¿En qué medida? En la medida en que poseemos facultativamente la posibilidad de *sentir* la naturaleza (resistiéndola) y de *pensarla* (pensar confutado para ella misma). No sería impertinente referir esta relación de fuerzas como una relación *económica* (precisamente, el “capital” del sentir realiza una transacción facultativa: en lugar de inscribirse como sensibilidad – lo que haría del sentir reflexivo sublime un dato fenomenológico -, deposita sus energías en una subjetividad de “espera”, como signo de una idea. Marx y Freud serían interesantes de ser

⁶⁰ Kant, E: *CJ*. Op. Cit. P. 108 y *KU*. Op. Cit. P. 185.

⁶¹ La lectura estética de lo sublime, particularmente, la producción de arte que se compromete con lo sublime como espacio de la grandiosidad (majestuosidad que ya Longino exige en la expresión), es también – catastróficamente – la sumisión al poder que la doblega. Guardando algunos ejemplos concretos de un arte que, buscando la satisfacción *sublime*, genera su propio des – agrado (no en vías a una trascendentalidad, sino a una facticidad con el poder, pensando en la producción cinematográfica de Leni Riesfesnstalt, por ejemplo), vale la pena enfocar la reflexión adorniana en este punto: “(...) al haber situado lo sublime en la grandeza avasalladora, en la antítesis entre poder y debilidad, afirmó limpiamente su clara complicidad con el poder y el dominio. De ello tiene que avergonzarse el arte y darle la vuelta a lo duradero que pretendía la idea de lo sublime. A Kant no se le escapó que lo sublime no es lo cuantitativamente grande en cuanto tal: con pleno derecho definió el concepto de lo sublime por la resistencia del espíritu frente al poder desatado. El sentimiento de lo sublime no se refiere inmediatamente a lo que aparece: las altas montañas nos dicen algo como imágenes de un espacio liberado de ataduras y estrecheces y de nuestra posible participación en él, pero no nos hablan en cuanto ahogan ese espacio.” (Adorno, Theodor: *Teoría estética*. Op. Cit. Pp. 261-262). Sobre este “ahogo” y los ejemplos de un posible arte sublime, Cfr. Apéndice de esta tesis, págs. ss.

revisados a la hora de interpretar esta “transacción sentimental”). Si el juicio en cuanto a relación implica una finalidad subjetiva, la superioridad derivada de la reflexión sublime es la dominación de nosotros frente a la naturaleza, lo cual Kant enfáticamente nos lo deja en claro:

“Así, esto que llamamos sublimidad [*Erhabenheit*] no está en ninguna cosa de la naturaleza, sino solamente en nuestro ánimo [*sondern nur in unserm Gemüte*] en tanto pertenecemos a la naturaleza, y de esta manera, también de la naturaleza (en cuanto influye fuera de nosotros).”⁶²

Dominio que, subjetivamente hablando, sólo puede ser ejercido “sintiéndonos” parte de la naturaleza y, en el mismo acto, sintiendo la superioridad – análogo del doble vínculo de sentir el peligro de una eventual catástrofe en el mismo espacio (“entre”) que le oponemos su resistencia. Con todo ello, se nos comienza a armar, al menos, una silueta de aquello que se encuentra tras el *affekt* propiamente sublime y también, se nos procura ya la orientación respecto al fundamento [*Orts – bestimmung*, el lugar de este foco, cuya destinación es claramente racional]. Apresuradamente, podría estimarse que estamos hablando de aquel plano inmanente de toda fuerza, algo así como un punto de reunión concentrada de las fuerzas (las facultades), que emergen, solicitadas por la razón, para instaurar la resistencia. Pero, estimamos que solamente podrá ser resuelta esta cuestión cuando establezcamos nuestro “hilo conductor”, que nos ha asaltado en varias circunscripciones de lo sublime, es decir, el ánimo. Sin embargo, también afirmar esta estimación puede significar que aquella resistencia afectiva comporte una necesidad o, dicho en el lenguaje de los juicios reflexivos, encontrar la *modalidad* por la cual se resuelve el abismo entre naturaleza y razón. Como primer indicio, lo sublime muestra que la imaginación es un nexa “semi – sensible” (porque siente la fascinación y el estupor de una *phýsis* embravecida) y, “semi – intelectual” (en el sentido de ceder su poder, anexándose a

⁶² Kant, E: *KU*. Op. Cit. P. 189.

la superioridad del *lógos*).⁶³ Nexo tal que, por su condición relacional, experimenta una resistencia.

Si estimamos lo señalado por Kant en el paso de lo bello a lo sublime, Par. 23 (“sentimiento de un placer indirecto [*indirecte Lust*]”, provocado por un “impedimento de las energías vitales [*eine augenblickchen Hemmung der Lebenskräfte*]”), la resistencia que se patenta en el sentir sublime sería una especie de “detención acumulativa de fuerzas” – una constricción -, y esa pausa que resiste, operativa en nuestro *Gemüt*, no es sino en virtud de una Ley. ¿Y qué ejerce una Ley, en tanto constricción o circunscripción límite? Kant nos lo responde a partir de nuestra segunda figura, vale decir, la resistencia es ejercida forzosamente como *violencia*:

“Para que la disposición del ánimo pueda sentir lo sublime, se requiere una receptividad para las ideas; pues precisamente lo *inadecuado* [*Unangemessenheit*] de la naturaleza a éstas y, por lo tanto, únicamente su presuposición y el esfuerzo de la imaginación para tratar la naturaleza como un esquema de las ideas, es lo que hace que la sensibilidad se resista espantada y, sin embargo al mismo tiempo, seducida: esto es una violencia [*Gewalt*] que la razón ejerce como verdadero señor [*eingentlichen Gebiete*] (en lo práctico), adecuado para ensanchar lo infinito y determinar para la imaginación que aquello es un abismo.”⁶⁴

La inadecuación aquí referida es lo que, de manera insistente, hemos indicado como des – acuerdo que nos exhibe lo sublime; inadecuación de la imaginación para desplegar directamente un sentido común, el *Gemeisinn* con las ideas racionales. Para radicalizar aún más este hiato, propongamos esta situación – que acarrea violencia – como

⁶³ “Al sacrificar, al abandonar esta libertad, en un primer momento de conmoción, aunque de sorpresa agradable, la imaginación se alía con la razón. Por qué esto es así, no es algo inmediatamente claro; en términos afectivos, adopta la forma de una dominación reconquistada, una reconquistada superioridad sobre la naturaleza cuya amenaza directa se ha superado. La reacción libre y empírica de la imaginación, una vez confrontada con el poder y la fuerza de la naturaleza, es ceder ante el terror de esa magnitud.” (De Man, Paul: *La ideología estética*. Op. Cit. P. 124).

⁶⁴ Kant, E: *CJ*. Op. Cit. P. 112 y *KU*. Op. Cit. Pp. 189-190.

si fuera un *diferendo*: la relación imaginación / absoluto parece mostrar que, a nivel de litigio, hace falta un juicio reflexivo (y por ello indirecto) que ligue los dos territorios heterogéneos. Pero, si la imaginación se constriñe (se desagrada, se displacenta, etc.) frente a un absoluto – el que, no obstante, para serlo se encuentra sin mediación posible – la facultad presentadora y productiva cede por violencia a las pretensiones unitarias y totalizadoras de la razón.⁶⁵ Una resolución irresoluta, que se mantiene abierta como *diferendo*. Pero este mismo desacuerdo (violento, si queremos) nos muestra que la propia imaginación, en su enfrentamiento con lo sin – límites, como signo del respeto y en su resistencia, tiene una vía indirecta con lo suprasensible (vía que, el entendimiento, no lo concibe ni lo “imagina”) o, expresado en términos de un sentido común, el desagrado de lo sublime hace posible el agrado: “Cuando la imaginación es puesta en presencia de su límite por alguna cosa que la sobrepasa por todas partes, propasa también su propio límite, ya sea de manera negativa, representándose la inaccesibilidad de la idea racional y haciendo de esa misma inaccesibilidad algo presente en la naturaleza sensible.”⁶⁶ En otros términos, respondiendo por el espacio mismo del libre acuerdo, el *diferendo* o *sensus communis negativo* es la comunicación del desagrado; así como a la base de un acuerdo forzado yace uno de tipo libre, esa libertad no es sino fruto de una constricción. Por encima del sentido común estético (diálogo acordal) se encuentra el des – acuerdo, la diferencia original de las propias facultades en relación mutua. Entonces, lo sublime nos revela una génesis de relaciones – el *diferendo* – que hace posible el acuerdo; el diálogo en este espacio no acuerda (análogamente, lo sublime no enmarca, no encuadra o circunscribe). Y se precisa aquí en diferencia. ¿Cabe alguna universalidad en esta diferencia? Kant realiza aquí la remisión de la pregunta remarcando aún más la diferencia: “El placer de lo sublime de la naturaleza, a título de agrado de la contemplación especulativa, también pretende ser

⁶⁵ Circunscribamos este litigio que supone el *Gemeisinn* negativo como “diferencia”: “Un caso de diferencia entre dos partes se produce cuando el reglamento del conflicto que los opone se desarrolla en el idioma de una de las partes, en tanto que la sinrazón de que sufre la otra no se significa en ese idioma.” (Lyotard, J. F: *La diferencia*. Op. Cit. P. 22). En este caso, el “idioma” de las ideas racionales (regulativos, absolutos, sustanciales, ilimitados) impone el idioma del pensar, frente a lo cual la imaginación (carente del idioma racional, o sea, sus caracteres) tiene como única posibilidad de entendimiento *sentir* (o reflexionar) el idioma dominante. Lo sublime es esa experiencia estética que, de posible circunscripción, sólo entraña y mantiene afectivamente el *diferendo* (N. del A.).

⁶⁶ Deleuze, G: *Relación de las facultades en la crítica del juicio*. Op. Cit. P. 9.

universablemente compartido, pero presupone ya otro sentimiento, a saber, el de su destinación [*Bestimmung*] suprasensible que, por oscuro que sea, tiene un fundamento moral.”⁶⁷ Por lo tanto, la unanimidad – juicio sublime bajo la modalidad – no yace en una forma compartida (como presupone lo bello), sino en el sentir las ideas – dinámicamente, como *preparándolas* para su realización. Y este sentimiento, que nos hace partícipes de una naturaleza trascendental, podría ser acaso una comunidad del sentimiento, análogo a lo que el anónimo Longino postulaba bajo la “complacencia universal” de lo sublime.⁶⁸

Este “sentir las ideas”, como resultado de un *Gemeisinn* negativo, no puede estar sino en una profundidad del sentir; a lo largo de esta exposición sobre lo sublime, la palabra *Gemüt* (que designa semánticamente espíritu, animo o disposición) señala un lugar de actividad que, por medio del sentir reflexivo sublime – en sus inaccesibilidades, en sus *impedimentos* – “siente activamente”, así como un epicentro de la disarmonía o diferencia facultativa. También puede designarse como “punto de concentración”, tal como lo expresa Deleuze.⁶⁹ Nosotros elegiremos una figura que, desde el principio de este capítulo, quedó consignada y aquí resulta ser más extendida, vale decir, puede integrar la designación anterior. Si consideramos al ánimo como *plano de inmanencia común*, ésta hace mención explícita de un horizonte desplegable que anima al pensar: “El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento.”⁷⁰ Ahora bien, si este sentir extendido, que anima al pensar – relacionando en

⁶⁷ Kant, E: *CJ*. Op. Cit. P. 143.

⁶⁸ Recordemos brevemente lo ya coligado de una comunidad del sentir: las inscripciones particulares quedan suspendidas ante la magnitud de valores más altos y elevados (lo *hýpsico*. Ver Cap. 1). Aquí, la resolución (como diferendo) exige comunicabilidad universal sólo al amparo o a la espera de una destinación racional. Lo sublime – un sentir subjetivo – no es afín a la razón si no exhibe indirectamente (bajo signos) el campo suprasensible; la comunidad del sentir es ideal, o en otras palabras, es una comunidad de espera, de progreso ininterrumpido. Veremos que en el entusiasmo (modo sublime), la comunidad del sentir es apática y, curiosamente, la más sincera en mostrar un fundamento puro de su comunicación (N. del A.).

⁶⁹ Deleuze traduce este espacio subjetivo como punto focal, resultado del acuerdo original al que hemos llamado diferendo: “En este acuerdo el alma es sentida como la unidad suprasensible indeterminada de todas las facultades; nosotros mismos nos sentimos como un punto focal, como un *punto de concentración* en lo suprasensible.” (Deleuze, G: Op. Cit. P. 9).

⁷⁰ Deleuze / Guattari: *¿Qué es la filosofía?* Op. Cit. P. 41.

su profundidad a las facultades – pudiera ser considerado como alma (anima=alma), habrá que establecer una distinción de tipo trascendental; cierto es que el alma (idea trascendental) hace mención al objeto de sentido interno (“Yo, en cuanto pensante, soy un objeto del sentido interno y reciba el nombre de alma (...) Consiguientemente, el yo, en cuanto ser pensante, significa el objeto de la psicología [relación estrecha con la *phyché* griega. N. del A.], que puede designarse como doctrina racional del alma.”⁷¹). En este punto, Kant quiere identificar un plano superior de aquel yo, ya establecido por la síntesis de la imaginación, la apercepción pura (ver 2.4. de este cap.). Ello es el Yo pensante trascendental. En otras palabras, todas las representaciones han de relacionarse con la unidad de apercepción; la razón “tiende a completar esa síntesis mediante la suposición de un sujeto incondicionado, un ego o sujeto pensante permanente, concebido como sustancia (...) sujeto sustancial que no es nunca un predicado.”⁷² Ese sí mismo pensante e incondicionado no es el *Gemüt* propiamente tal, puesto que este último – siendo de naturaleza subjetiva – prepara anímicamente el uso y disposición facultativa e interfacultativa bajo un sistema de “haz de facultades”, sin estructura lógica (como la forma del pensar), pero dando vida plena a nuestra interioridad.⁷³ Expresado así: si ese plano de inmanencia, lugar donde circunscribimos el sentir sublime, se despliega hacia sus límites, encuentra en la idea racional de alma su *ilimitud* (“sordo deseo de ilimitación”, señalaba Lyotard). Y agreguemos; el mismo ánimo, que nos muestra el desacuerdo, experimenta en lo sublime (en una experiencia desbordante) el sentir como seres trascendentales – dispuestos a los fines de la razón. En otras palabras, la operación del juzgar sublime es una manera subjetivamente radical de captarnos, en la reflexión, nuestro sentir como sujetos (y, particularmente, en su sentido trópico de “asidos”) potenciales de actividades objetivadoras, más específicamente, de realización práctica (lo sublime como la “promesa” de racionalidad). Para indicar una de estas especificidades subjetivas en actividad práctica o moral, recurriremos a una muy particular del sentimiento sublime, un *affekt* controversial – por lo que suscita, “por todas sus partes”, como indica el mismo Kant -. Una observación y

⁷¹ Kant, E: *CRP*. Op. Cit. P. 328.

⁷² Copleston, F: Op. Cit. P. 270.

⁷³ Kogan, J: Op. Cit. P. 69.

un rendimiento dinámico dado en el *entusiasmo* será nuestra última tarea a realizar en este capítulo.

2.8. El signo extremo de lo sublime en el *entusiasmo*.

“Cuando el pensar se detiene súbitamente en una constelación saturada de tensiones, entonces le propina a esta misma un shock.”
Walter Benjamin. *Sobre el concepto de historia* (XVII).

Oh Rumeurs et visions!
Départ dans l' affection et les bruits neufs.
Arthur Rimbaud. *Illuminations*.

Expresar aquí, que procederemos a un estudio del sentir sublime bajo la rúbrica del *Entusiasmo*, invita a formularnos previamente dos consideraciones: por una parte, si lo

sublime propiamente tal es ausencia del marco, del encuadre dado por los sentidos, el entusiasmo mismo es una manera de *des – marcación* que desborda afectivamente en sentido *universal* (universalidad que, en este caso, se refiere a la naturaleza humana, la especie en su sentido de *zoón*). Por otra, y gracias a este desborde, el entusiasmo también indica - puesto que es un signo – una *Unbegrenztheit* que exige comunicabilidad, como base o presupuesto para toda realización (y, si de lo sublime dinámico hablamos, este “darse a realizar” apunta a la racionalidad como moralidad). ¿Qué están indicando estas dos consideraciones? Que lo sublime como entusiasmo es, por constituir “signo” indirecto de lo moral, un *affekt* demostrativo – por lo que suscita él mismo y en relación a fines. Para mostrar todo esto, iniciaremos el análisis con la tercera *Crítica*, la que define esta modalidad sublime con estas palabras:

“Estéticamente, el entusiasmo es sublime, porque es una tensión de fuerzas [*Anspannung der Kräfte*] mediante las ideas, que da al ánimo unos impulsos [*Schwung*] mucho más poderosos y duraderos que los estímulos mediante la representación de los sentidos (...).”⁷⁴

Antes de proceder a “ampliar” este párrafo, en el mismo texto kantiano (estamos pues en el *Comentario general de la exposición de juicios reflexionantes*) y, líneas más arriba, Kant señala que “la idea de lo bueno como afección” es la denominación básica de este sentir subjetivo. Y, si es un afecto – un sentimiento -, el entusiasmo no está facultado directamente para representar lo “bueno” como idea racional (absolutamente bueno, carente de inclinación). Esto se hace evidente, por ejemplo, en una nota a pie de página que introduce Kant, señalando que toda afección “obstaculiza” la libertad del espíritu [*weil im Affekt die Freiheit des Gemüts zwar gehemmt*] – lo cual ya nos está marcando una resistencia -, pero no la suprime [*aufgehoben*] como una pasión. Esta no – facultación directa nos indica, como todo sentir sublime, que ha de haber una *vía indirecta* o negativa de presentación. Entonces, si el entusiasmo posee atributos como un sentir, o sea, como juicio de reflexión, puede articularse un tránsito interpretativo estableciendo aquello ya

⁷⁴ Kant, E: *KU*. Op. Cit. P. 199.

encontrado en los cuatro juicios reflexivos y, más particularmente, bajo los factores relación y modalidad; en pocas palabras, se permite una circunscripción lógica. Sin embargo, el entusiasmo nos aportará un “valor agregado” por sí mismo, que constituye un rasgo semántico, típicamente kantiano, de nueva significación al de uso corriente: lo apático.

La comparación más destacada tiene que ver con la resistencia propia del sentir sublime que, en este caso, Kant denomina “tensión de fuerzas” (la traducción castellana la denomina *exhaltación*; estimamos que la palabra *Anspannung* que aquí se utiliza, se encuentra más relacionada con el campo dinámico del cual Kant saca provecho para determinar su entusiasmo; pero también la *tensión* indica un momento detenido, a la espera de un instante; el entusiasmo como signo de lo moral es también esa tensión afectiva que relaciona lo sublime como “espera” [*erwartung*] de lo político en lo político, como signo de la historia). Esta tensión es – podríamos indicar – un extremo de lo *Widerstehen*, la resistencia que experimentamos frente a las fuerzas naturales – resistencia que, como ya señalábamos, es un préstamo realizado por la razón.⁷⁵ Pero el mismo Kant concibe, en las siguientes líneas, la existencia de un sentir entusiasta más radical que, aparte de gozar en esta tensión (en sus impulsos afectivos), cuenta con una complacencia de la misma razón, en la medida que su ánimo no se deja perturbar – análogo al respeto que no tiene ojos sino para observar la subordinación de la voluntad a una ley: “(...) Pero (por extraña apariencia) aún la *impasibilidad* afectiva [*Affektlosigkeit*] (*apatheia, phlegma in significatu bono*) de un ánimo que está en base a inalterables principios, es sublime y de manera mucho más singular porque, al mismo tiempo, tiene a su lado la complacencia de la razón pura [*das*

⁷⁵ Nuevamente, se establece una distinción de fuerzas; pero aquí conviene demarcar una diferencia. Aunque lo sublime como tal y el entusiasmo cuentan con los “resortes” de las ideas ofrecidas al ánimo que resiste las fuerzas sensibles, el entusiasmo es, como veremos, completamente *impasible*. Recurriendo a Freud; si la resistencia es un síntoma que revela el predominio de un *principio de realidad* – pues lo racional es lo real para Kant –, y se exhibe como ley moral (lengua superior, en el caso de un litigio), la imaginación queda doblemente reprimida (por el predominio suprasensible en lo sublime matemático, y en lo sublime dinámico). El entusiasmo, en su *impasibilidad*, sería la *introyección* más clara de esta represión o, en otros términos, un *extremo de lo sublime* (N. del A.).

Wohlgefallen der reinen Vernunft].⁷⁶ Podría indicarse que aquí, la resistencia o la tensión da cabida al respeto, es decir, que el entusiasmo sublime es un afecto *compulsivo*, una pulsión [*Trieb*] detenida, similar – diremos nosotros – si concibiéramos dentro de una historia un hecho, un acontecimiento suspensivo, que no es en sí moral, pero que apunta solamente a ello. En ambos casos, en el entusiasmo y en el acontecer suspensivo, hemos de vérnoslas con signos – representaciones indirectas de aquello que no posee relación directa, o sea, de la idea moral: el entusiasmo, aún en su calidad apática, sigue siendo un sentir, anclado en la subjetividad (*Gemüt*), y el que le sea indiferente lo condicionado no es garantía de ser un acto puramente moral; sólo apunta o indica un territorio de lo incondicionado (y es ese el valor del impulso, del *schwung* que la razón presta al ánimo). Respecto al hecho histórico, que siendo suspendido suspende, diremos que no es un dato específico, una acción determinada, sino una señal, un “guiño” que le daría sentido a la historia de los hombres; ese sentido no es sino que el género humano (su naturaleza en tanto especie) progresa hacia mejor.⁷⁷

Ese “apunte” – como indicador – nos anuncia un lugar donde el entusiasmo “siente” la historia, articulándose mutuamente; un juicio. Porque es signo, el entusiasmo indica un espacio donde la historia se “delata públicamente”; muestra lo *inconmensurable* de la historia como progreso. ¿Cómo articular, entonces, esa ilimitud tan propia del sentir sublime, que parece trascender la historia (como si nos mostrase su fin final) y que, sin embargo, se inscribe en un instante de ella? Tomemos el hecho kantiano indeterminado que, por lo demás, se suscita en una espectacularidad concreta; la revolución francesa. No es desconocida la preocupación de Kant frente a los acontecimientos producidos en Francia a partir de 1789 – como tampoco es un misterio la cantidad de debates, publicaciones y medidas gubernamentales tomadas a raíz de los sucesos revolucionarios en las regiones limítrofes austríacas y alemanas, regidas por principados y ducados absolutistas. La revolución – por sus propias características – es un acontecimiento de revuelta, de desorden

⁷⁶ Kant, E: *KU*. Op. Cit. P. 199.

⁷⁷ “Hay que buscar un hecho que nos refiere de manera indeterminada, por respecto al tiempo, a la existencia de una tal causa y también al acto de su causalidad en el género humano, y que nos permita concluir el progreso hacia mejor (...) pero de modo que aquel hecho tuviera que considerarse no como causa de ese progreso, sino únicamente como apuntando hacia él, como *señal histórica* (...).” (Kant, E: *Filosofía de la historia*. Op. Cit. P. 104).

y caos, de intereses particulares en pugna y de intensa labor política; esto sería el análogo de las fuerzas naturales brutas, salidas de su cauce, que amenazan desbordarlo todo o, en otras palabras, las fuerzas que aquí se desencadenan son las *naturalmente humanas*: “Las grandes mutaciones, como la revolución francesa, no son en principio sublimes por sí mismas. Como *objetos*, son semejantes a esos espectáculos de la naturaleza (física) con motivo de los cuales el espectador experimenta lo sublime.”⁷⁸ Los protagonistas – los revolucionarios, aquellos que conducen el proceso *informe*, a la búsqueda de otra formación (de su *Bildung*) – obran bajo sus intereses pasionales en circunstancias fenomenológicas que les impide separar el *pathos* de los acontecimientos con las causas morales o los móviles republicanos en juego.⁷⁹ En lenguaje kantiano, los actores *pasionales*, queriendo servir a la libertad, terminan suprimiéndola. Sin embargo, la fuerza predictiva de la revolución, que la hace ser un signo de progreso sin interrupción, no es patrimonio de los activos, sino de los espectadores – ubicados fuera del conflicto y, si actualizamos esto, nosotros, los espectadores de la sala de la historia -, indiferentes a tomar partido activo, pero que despierta o insufla el signo un “sentir” moral puro:

“(…) esta revolución, digo yo, encuentra en el ánimo de todos los espectadores (que no están complicados en el juego) una *participación* de su deseo, rayana en el entusiasmo, cuya manifestación, que lleva aparejada un riesgo, no puede reconocer otra causa que una disposición moral del género humano.”⁸⁰

No siendo protagonista activo, vale decir, situado dentro del acontecimiento (primera negación), el espectador no siente el afecto de la historia pasionalmente (segunda negación), sino que se afecta por ella como “sentir” entusiasta, distanciado del “centro” revolucionario y, por ello, es sublime en dirección a lo moral puro; por no poseer móviles personales en juego, ni intereses fácticos por los cuales pudiera condicionarse, manifiesta su aprobación *desapasionadamente* (o des – interesadamente); el espectador, bajo esa distancia, siente en este *affekt* que el impulso revolucionario no es exclusivo de Francia, sino que se encuentra repartido y disperso por el mundo, pues la idea de libertad (bajo la

⁷⁸ Lyotard, J. F: *El entusiasmo*. Op. Cit. P. 74.

⁷⁹ Op. Cit. P. 76.

⁸⁰ Kant, E: Op. Cit. P. 106.

figura del derecho: “que ningún pueblo debe ser impedido para que se dé a sí mismo la constitución que bien le parezca.”) es universalmente propensa a una extensión, a su desborde.⁸¹ En otras palabras, el espectador siente el entusiasmo como *Affektlosigkeit* sólo en la distancia con el protagonista y, en ese hiato, descubre sentimentalmente que el móvil revolucionario puede ser también el suyo (con la garantía de un sentir más próximo a lo puro, en razón de su desinterés o ausencia de condicionalidades). Pero también, este entusiasmo del espectador genera una comunidad del sentir afectivo, lo que ya anuncia una estética del espectáculo, tal como modélicamente el anónimo Longino nos invitaba a la reflexión comunitaria ante la existencia, es decir, contemplar la vida como un espectáculo enorme que se nos ofrece a nosotros, los espectadores sentimentales (Ver Cap. 1, nota n° 20).

Para ir delineando suscitadamente lo que constituye pensar este estado “espectacular” de la historia (el que puede ser leído como un modelo de *estado de excepción*), sería pertinente observarlo en tres puntos: 1°) Los espectadores, bajo el influjo de su entusiasmo, no tardarán en expresar públicamente el acontecimiento, o sea, en manifestar sus simpatías, su *stimmung* de aquello que, no siendo moralmente puro, es un signo de lo moral. Ello crea *necesariamente* otra conmoción, la conmoción del debate o del diferendo mismo (análogo a las facultades dis – armónicas, en desacuerdo original), que se delata públicamente en la sala; si la conmoción es aquel estado del ánimo de los espectadores que manifiesta una repulsión y atracción por el mismo objeto⁸² (¿no es ese

⁸¹ Sentir el acontecimiento revolucionario bajo el “aplauzo desinteresado”, vale decir, como entusiasmo, no sólo revela su *promesa de universalidad* – compartir el derecho en el mundo, proyecto kantiano de los estados civiles –, sino también indica un significado para el acontecimiento mismo; la revolución francesa es, claramente, un suceso conmovionalmente público, que genera actividades políticas de expresión (y en ello, se abre el *uso público de la razón*, tal como Kant lo señala en su opúsculo *¿Qué es la ilustración?* de 1784) y, que demuestra una detención del curso histórico. El acontecimiento reviste un interés –por sus fuerzas convocadas, por su proyecto – que *desborda* sus márgenes de espacio y tiempo; como no es exclusivo de un espacio, tampoco lo es de un tiempo *puntual*, por lo cual su régimen temporal deviene como *kairós*, tiempo de oportunidad, de chance: “Porque este acontecimiento es demasiado grande, demasiado ligado al interés de la humanidad, demasiado esparcido, en virtud de su influencia sobre el mundo, por todas sus partes, para que los pueblos no lo recuerden en alguna ocasión propicia y no sean incitados por ese recuerdo a repetir el intento, (...)” (Kant, E: Op. Cit. P. 109).

⁸² Lyotard, J. F: Op. Cit. Pp. 73-74.

“doble lazo” propio de lo sublime?), el diferendo debe ser comprendido aquí como un *síntoma* de ese progreso, el cual, si bien no es directamente racional, apunta hacia una racionalidad. Este estado de discusión, podríamos decirlo con Kant, es desbordante o universal. 2º) La historia aquí manifiesta, el acontecimiento, que nos permite entusiásticamente manifestar nuestro ánimo como espectadores, es una detención; la revolución francesa revela una nueva dimensión temporal y por tal, parece sustraerse del tiempo homogéneo o puntual (*chrónos*); abre un tiempo en plenitud, un “tiempo – ahora” [*Jetztzeit*].⁸³ Ese momento del acontecimiento es una pausa (e indiquemos también, es también un instante de “peligro”, como nos recuerda Benjamin), como si esperara la promesa de su realización, de una finalidad teleológicamente hablando. En otras palabras, el sentir del entusiasmo abre (en un sentimiento puesto) la posibilidad de una finalidad en nuestra naturaleza, centrada en nosotros (*Gemüt*) como fuera de nosotros; el entusiasmo es un signo que lee en el acontecimiento una ocasión para la realización plena de los hombres, la realización moral. 3º) Junto con lo anterior, el entusiasmo – un afecto indirecto del bien – nos reconoce a nosotros en calidad de sujetos llamados a realizaciones morales. Este reconocimiento de nosotros como especie indica una comunidad del sentir (recuérdese el ejemplo del texto pre – crítico: “él es un hombre y lo que adviene a los hombres también a mí me toca”, lo que Kant denomina como fundamento alto de la especie), que se vale del uso de sus facultades para comunicarse. Pero, sin ese resorte del entusiasmo – o sin el lenguaje interpretativo del signo para leer históricamente – somos propensos al egoísmo, al actuar sólo bajo los reducidos campos de nuestras necesidades inmediatas, las inclinaciones (reducción que, en este caso, no amplía ni nos hace comprende finalidad alguna). Y, aunque este sentir reflexivo sublime no posea una regla reconocida objetivamente como universal –

⁸³ Citemos, precisamente a un espectador distanciado del suceso revolucionario. Benjamin comprende claramente que, si se busca articular una nueva dimensión histórica, ello ineludiblemente comporta una nueva concepción del tiempo. En oposición a la historia como un *continuum* (cronológica), propone un momento mesiánico, detenido y único con el cual el acontecimiento se nos revela conmocionado (una especie de repulsa / fascinación como lo que se experimenta con lo sublime) y, por tal, accesible al recuerdo y a la incitación histórica: “El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es tránsito, sino en el cual el tiempo está fijo y ha llegado a su detenimiento. Pues este concepto define precisamente *ese* presente en el cual escribe historia por cuenta propia. El historicismo postula la imagen *eterna* del pasado, el materialista histórico, una experiencia con éste que es única.” (Benjamin, W: *La dialéctica en suspenso*. Op. Cit. Pp. 62-63). En lenguaje kantiano, el acontecimiento queda sintetizado como un fenómeno que *no se olvida jamás*.

puesto que ningún sentir subjetivo es determinante -, nos ofrece en cambio, una regla en suspenso, de “promesa de universalidad.” Ello indica que el entusiasmo, por sí solo, no nos podrá ofrecer leyes aplicables a una comunidad, pero sí nos prepara (porque nos revela) nuestra condición subjetiva que *debe hacer comunidad*. Esto último es, precisamente, el campo político del pensar (en) la modernidad para la filosofía kantiana.⁸⁴

2.9. Síntesis de la segunda parte.

Tras este recorrido con el cual hemos querido recoger algunos de los elementos conceptuales que se implicaban en la circunscripción de lo sublime en el sistema kantiano, advertimos desde ya una relación marcadamente moderna con la tradición epistemológica de este sentir; por un lado, conserva algunos rasgos planteados ya por esa tradición (su oposición con lo bello, su relación con un discurso que apela a una comunicación y, en virtud de esto último, su relación *comunitaria* o civil); pero también constituye una distancia, en el sentido de una reevaluación del sentir bajo una fundamentación, primero subjetiva, que deriva como ejercicio crítico a lo objetivo – su campo de operación, su derecho exclusivo como juicio sintético a priori, el que debe manifestar necesidad y universalidad a la vez. Siendo una emoción, lo sublime es aquí *juicio de reflexión*, vale decir, tiene una función operativa dentro de la sistémica de facultades o intereses suscritos

⁸⁴ Queda abierto así, el rendimiento político que abre lo sublime. En los dos capítulos siguientes, este afecto se encontrará bajo una nueva circunscripción que conmociona, sin duda alguna, la experiencia moderna del ejercicio público, aunque sin desprenderse del todo de la consideración dada por la tradición pre moderna (la comunidad del sentir de Longino es un medio de cohesión pública que el romano hace como suyo. N. del A.).

por Kant. Es operativa, en tanto nexo articulador entre dos elementos o legislaciones heterogéneas (o entre dos facultades), y es reflexiva puesto que, siendo un juicio *subjetivo* (particular), el sentir sublime apunta a mostrar una destinación, preparando anímicamente al sujeto para las *objetivaciones* de la razón (general).

Si nos preguntamos en qué radica esta función operativa, el sentir sublime tiene un marcado acento *negativo*; nos hace patente la imposibilidad directa de una relación entre la imaginación y la razón. Por ello, para establecer un acuerdo subjetivo – carente de conceptos – con el objeto racional, sólo cabe, en este caso, representaciones de tipo indirectas (analogía, subrepción, signo). Podríamos indicar que se le proporciona a la imaginación recursos de paso para establecer un *sensus communis* facultativo; pero, sin embargo, lo que revela el sentir es un des – acuerdo o sentido común negativo y, en él descubrimos la base misma (subjetiva) del acuerdo facultativo, lo que aquí denominábamos *diferendo* como diálogo oposicional (delegación del poder productivo, que se displacenta en lo sublime, a un poder más dominante: la facultad de los principios. Para indicarlo con otro registro – el psicoanalítico, por ejemplo – las facultades en lo sublime entran en una “relación de fuerzas”, donde el principio de realidad gobierna o impone el límite mismo al sentir, sea en su circunscripción lógica [bajo las categorías del entendimiento] y en su racionalidad).

En resumidas cuentas, la operatoria nos revela que lo sublime, un sentir o juicio reflexivo, es circunscrito en el mismo momento en que éste circunscribe o exhibe su límite. Existen dos modalidades para esta circunscripción operatoria; cuando lo sublime evidencia una *sobre – dimensión* y una *sobre intensidad* (sublime matemático y sublime dinámico), ambos interrelacionados en la tercera *Crítica*.

En el primer caso, es lo *ilimitado* [*Unbegrenztheit*] puesto que, aunque se nos manifieste en la naturaleza (no siendo fruto de ella), muestra que lo sublime no posee más límite o circunscripción sino como *magnitud*, la cual no cabe en una representación de tipo cuantificable dada como experiencia sensible (la imaginación queda desarticulada por el infinito; no puede operar su síntesis comprensiva y, sorpresivamente, recae sobre sí misma, reconociendo a la magnitud como medida por sí misma: primera revelación de la fuerza racional).

Respecto a la intensidad (dinámica), lo sublime muestra la resistencia que experimentamos frente al poder de la naturaleza, revelándose aquí la violencia necesaria de las ideas (segunda revelación de la fuerza racional): pero también lo sublime nos hace percibir *nuestra naturaleza* del sentir subjetivo como sujetos, en el ánimo que se despierta en nosotros como seres resistentes de toda experiencia sensible, aceptando una naturaleza objetiva (que también es nuestra), en tránsito y destinación suprasensible. Esto quiere decir que el límite mismo de lo sublime pone en evidencia nuestros límites del pensar o, en lenguaje kantiano, lo sublime indica *subjetivamente* los tres *objetos* de la razón: 1) El *Gemüt* o ánimo vivificado en una experiencia sublime, comprende las propias actividades del sujeto en su plano de immanencia que lo hacen sujeto y, al decir sujeto, apunta indirectamente al YO regulativo trascendental (alma). 2) Lo sublime, mostrando la constricción misma de la imaginación (su imposibilidad que traduce como *displacer*), también anuncia que, ante las leyes naturales condicionadas, existen leyes incondicionadas y regulativas, que vuelven a la naturaleza objeto de fines. Una de esas leyes es la libertad (lo sublime la “siente” en una especie de respeto; la resistencia) o, en otros términos, lo sublime experimentado en la naturaleza, nos percibe como seres pensantes de la naturaleza (mundo). 3) La ilimitud propia de lo sublime evidencia sentimentalmente (sin poder conocerlo en lo más mínimo) un *ser* expresado bajo esa cualidad, es decir, sin modelo representacional posible (Dios). Por lo tanto, lo sublime – siendo juicio reflexivo – mantiene una relación indirecta con los tres absolutos de la razón o, en pocas palabras, *deviene* como sentir psicológico, cosmológico y teológico, preparándonos anímicamente

como sujetos trascendentales. En registro filosófico, lo sublime sólo puede exhibir un fundamento racional (un *Grund*) bajo hiatos y cesuras “sentibles” (*Abgrund*), provocadas por la misma razón en la facultad productora subjetiva.

Ahora bien; si queremos indicar lo sublime como expresión universal en la vida comunitaria de los hombres, ese rendimiento se expresa en una de las modalidades de lo sublime llamada *entusiasmo*, que contiene el afecto de “expectación racional” (*Affektlosigkeit*, la impassibilidad) en la naturaleza humana en tránsito – su historia, en tanto especie – y, por la cual, el espectador *distanciado* vivifica la historia de su especie como signo que la encamina al derecho (en su versión pura o moral).

Podemos coligar de lo anterior que Kant – siguiendo el planteamiento filosófico moderno -, no sólo conserva al sujeto, sino que establece una fundamentación de él mismo desde sí mismo (sujeto gracias al afecto), por lo cual lícito sería indicar que aquí, bajo los lineamientos kantianos, el sujeto es el concepto circunscriptor de lo sublime (tal vez esbozado ya por Longino o Burke, pero no fundamentado por estos autores). Esto trae importantes consecuencias para todo el pensamiento filosófico y estético que continúa con Kant. Para mostrar solamente un aspecto de lo ya expresado, el que lo sublime cortocircuite la representación – no existe figura, molde, encuadre para lo absoluto, y el que Kant haga la remisión del problema al sujeto como absoluto o trascendental – nos conecta con uno de los principales conflictos de la estética moderna, conflicto entre los procedimientos de expresión que buscan circunscribir o formalizar un *absoluto*. ¿Hay aquí una representación? ¿Puede la expresión artística –siendo ella intuición sensible - constituir una intuición *pura*, intelectual? Esto sería – según nos parece – la tarea que el idealismo romanticista busca resolver (el conflicto de la *Bild*, la imagen, que aquí se multiplica entrecruzadamente [se “traduce”] con su *Bildung*). Pero también – y en oposición a estos intentos del idealismo – lo sublime, siendo un afecto circunscrito bajo sus denominaciones, puede llevarnos a sus más rudas consecuencias, cuando se asume no como fundamentación, sino en permanente

desfundamentación (*irónica*, como postula el romanticismo), alcanzando con ello hasta el *más allá* de su límite kantiano (el sujeto). Esta es, en síntesis, la circunscripción literaria adoptada por Georg Büchner. Establecer esta circunscripción límite – próxima a su incomunicación – es el objeto de estudio de nuestra tercera parte.

TERCERA PARTE: La recepción literaria de lo sublime en Georg Büchner.

En términos muy amplios, la tercera *Crítica* kantiana es – como puede desprenderse del anterior capítulo -, la mediación entre los dos intereses u objetos de la razón (teórico y práctico), y esta mediación es *subjetiva* o estética. Dicho de otra manera; Kant introduce la estética en el discurso filosófico– en tanto juicio de reflexión – y, en consecuencia, lo estético (bajo su doble entrada de lo bello y lo sublime), puede *discursivamente* adquirir un estatuto filosófico, puesto que se relaciona con la razón y, particularmente, con el sistema de los propios fines de ésta. Lo sublime en Kant, siendo juicio de reflexión, es uno de esos campos que revelan la supremacía racional que “siente” subjetivamente la grandeza, la desmedida de la naturaleza *dentro de nosotros* (en el sujeto) como *fuera de nosotros* (en relación a los sujetos). Estas consideraciones abiertas por el

discurso kantiano, permitirán enlazar dos motivos que la generación pre-romanticista y posterior harán suyas: 1º) Por una parte, si la reflexión estética tiene connotaciones filosóficas, es posible *pensar* la actividad del arte (su creación, *puesta-en-obra* y proyección) como una tarea de operación conceptual, vale decir, como imagen sensible de la filosofía. 2º) Por otra parte – y en virtud de lo anterior – la estética, formadora de modelos, puede mostrar, incitar y provocar aquello que yace oculto en la razón humana; el cumplimiento de sus fines dentro de una comunidad receptiva, que ha de realizarse por medio de un lenguaje – *el* lenguaje – común a esa comunidad. Por todo lo anterior se desprende entonces qué es lo que está en juego en esta recepción de lo kantiano para el pre-romanticismo alemán: el intento de conformar un sistema crítico para pensar lo estético, y con ello también lo político (Schiller resulta aquí tan sólo un ejemplo, como veremos en este capítulo).

Bajo estas coordenadas, lo sublime se nos presenta aquí como una instancia capital, en la medida en que este juicio reflexivo (un “sentir” subjetivo, que despierta al *Gemüt*) es, a la vez, un recurso retórico ejemplar, que permite manifestar aquello a lo cual el lenguaje común le es inadecuado [*unnangemmenheit*] de expresar – nuevamente, se escucha el “eco” del seudo Longino cuando caracteriza esa “excelencia” del lenguaje como *kai exoché*, o mejor expresado; el preromántico, vuelto hacia el modelo *original* (presentado o vuelto a presentar), rearticulará como discurso los lineamientos expuestos en el texto *Sobre lo sublime*. La confianza de hacer comunicable, darle “forma” a esa excelencia del pensamiento – la idea de la razón kantiana -, obliga al preromanticismo a elaborar conceptualmente un programa y un sistema capaz de superar lo impresentable del sentir sublime; la reflexión recae, entonces, sobre aquello que podemos denominar como “objeto literario” (bajo estas tres representaciones que habremos de abordar; la historia, el fragmento y la poesía). Puede decirse que la inscripción de lo sublime es un modo de circunscripción que, intentando neutralizar lo potencialmente ilimitado que supone este sentir, pretende servirse de él.

En este *páreeron* que supone lo literario – y aún inscrito como literatura – Georg Büchner, un escritor alemán, decide problematizar nuestro tema sobre la posibilidad de circunscribir lo sublime: bajo los registros políticos y estéticos de su fragmentaria obra, lo sublime constituye aquí una reflexión acerca de las condiciones mismas dadas en este sentir, las que rehusan capitalizarse bajo un sistema fundamentado sobre la subjetividad. Mientras Kant y los prerománticos conciben lo sublime, en última instancia, como primacía afectiva del sujeto sobre las condiciones naturales o sensibles, Büchner antepone dos figuras que revelan más bien las fuerzas desmedidas de la naturaleza; como naturaleza humana ligada a relaciones sociales, lo sublime es el acto por el cual el individuo *sacrifica* su propia existencia (sea en el gesto épico percibido en *La muerte heroica de los cuatrocientos ciudadanos de Pforzheim*, sea en el acto del suicidio voluntario de *Catón de Utica*) y, como naturaleza psíquica, el desborde de las impresiones dadas por la naturaleza externa que, paulatinamente, conducen al personaje *Lenz*, a la locura misma (sentir “melancólico” que se retira radicalmente de todo control o dominio; diremos, un contacto con lo ilimitado del sentir que le cuesta al protagonista la *razón misma*). En el segundo caso, lo sublime constituye – tal vez – la experiencia que sustrae violentamente al sujeto ficcionante, no bajo el anonimato, sino hasta en su propio “lugar subjetivo”; su *comunicación*. De todas formas, la proposición büchneriana sobre lo sublime en su doble circunscripción (ético política y estética – psíquica), podría ser comprendida como una ruptura a la misma epistemología moderna, en su intento por conocer y – más importante – dominar esas “leyes incommovibles” (palabras del mismo Büchner) dadas en la propia *phýsis*, y también como una suspensión de los poderes “comunicantes” e inscriptores del sujeto, lo que supondría problemática toda posibilidad “espectacular” de lo sublime (Longino), “sentido común” o acuerdo (aún, si lo estimamos bajo la “negatividad” del diferendo kantiano) o lo sublime como “ejemplo” ideal propuesto por el pre – romanticismo.

Para articular esta tercera parte, nos veremos obligados a tratar algunos puntos que de lo sublime aportan las reflexiones pre romanticistas, pues bajo ellas, podremos sopesar más claramente como *traduce* Büchner su propia “puesta en escena” sobre lo sublime (traducción en tanto envío del que se sirve nuestro autor); bastará indicar aquí que Schiller, los fragmentos del *Athenäum* y Hölderlin serán consultados a este respecto. En la segunda sección, se procederá a establecer una plataforma interpretativa sobre lo sublime en Büchner en tanto discurso ético – político. En la penúltima sección, se analizará el fragmento del autor, de 1835 titulado *Lenz*, conectándolo con la reflexión poetológica (Celan) y psicoanalítica (Deleuze / Guattari) principalmente. Finalmente, la síntesis de esta tercera parte habrá de establecer – al menos, provisionalmente– el doble campo de lo sublime como posibilidad discursiva marcadamente moderna – entre su fundamento (*Grund*) y su desfundamentación (*Abgrund*).

3.1. Lo sublime bajo el sistema del absoluto: la reflexión del pre – romanticismo.

En el intento por formarnos una figura de lo sublime bajo los planteamientos del pre – romanticismo alemán, se hace necesario delimitar algunos conceptos colindantes a este sentir, conceptos que revisten una nueva significación – *inaugural*, diremos – dentro del punto focal de estas reflexiones. Porque, en última instancia, toda esta red conceptual atraviesa el campo de la *obra de arte*, y es a ella donde los conceptos requieren articularse. Y decimos “reflexiones” en el más apegado sentido kantiano, vale decir, como construcción individual (subjetiva) que, dialécticamente, forman el todo, la generalidad (o, para decirlo bajo el lenguaje pre – romántico), lo absoluto. Pero también aquí la reflexión supone un trabajo articulador, de nexo entre los dominios o familias proposicionales heterogéneas; en

este sentido, puede señalarse que la labor del pre – romanticismo continúa la línea epistemológica moderna, que intenta capturar la totalidad a partir de la mediación entre lo sensible y lo suprasensible. Por esta razón, Kant sigue siendo uno de los referentes de esta corriente, en circunstancias de que la reflexión del pre – romanticismo busca establecer un dique entre los distintos *sujetos* (de conocimiento y de moral – práctico), pero elevándolos a un sujeto con *autoconciencia*, o a la idea misma de sujeto. Con lo sublime kantiano, diríamos, rozamos indirectamente esta *presencia* o, expresado en estos términos; lo sublime nos apunta al campo de lo ilimitado (es decir, la idea) que el pre – romanticismo requiere establecer, si pretende con este establecimiento, cimentar un sistema para lo absoluto.¹ Por otro lado, si lo sublime – y, en razón de su impresentabilidad, lo “in – forme” que tensa resistentemente todo encuadre – es la inflexión idónea para *reflexionar* lo infinito, el pre – romántico *forzará* aún más el encuadre bajo un modelo que, en virtud de su propia dinámica, se precisa siempre en formación [*Bildung*], como si fuera una entidad viva, orgánicamente constituida: ese modelo “orgánico” es precisamente la obra de arte bella, miméticamente *phýsica* (y aquí esta denominación, *ex profeso* griega, indica tanto el punto de partida como la “relación nostálgica” afín al pre – romanticismo) en tanto representa funcionalmente aquello que la naturaleza le es propia en su modo de manifestarse.² Aparentemente, la reflexión pre – romántica, en este punto, tiende a desvincularse de Kant y, particularmente, de ese resguardo re-presentacional que supone lo sublime en la tercera

¹ “En otros términos, y para utilizar el mismo vocabulario que el idealismo especulativo reivindicara, la idea – en tanto que ella es idea del sujeto, es decir, una forma impresentable – aún es *idea reguladora* como dice Kant. Para que ella se explique, hace falta un sujeto presente a sí mismo por intuición original y capaz de organizarse de golpe *more geometrico*, a partir de la *mathesis* de su primera evidencia, la totalidad del saber y del mundo (el sistema propiamente dicho) (...) [ello] no cesa de tomarse a sí mismo como una exigencia. El hiato introducido al corazón del sujeto mismo hará exacerbar, pero en vano, la voluntad de un sistema.” (Lacoue-Labarthe, P. / Nancy, J. L.: *L’absolu litteraire*. Op. Cit. P. 46).

² Es observable, a partir de la inflexión romanticista, que la oposición bello / sublime va a ser parcialmente *suspendida*; ambas instancias son aquí complementarias. En el fragmento del *Athenaeum*, el número 108, Schlegel dice: “Lo bello es, a la vez, seductor y sublime.” (Lacoue – Labarthe, Nancy: Op. Cit. P. 111). Schelling, en su aproximación estética y bajo la pregunta de que si es posible establecer un criterio entre el arte y los productos de la naturaleza, rescata esta consigna antes mencionada, planteando que sólo es posible un arte “viviente” bajo una *metaformación*, es decir, donde lo sublime cumple un rol eminentemente formativo: “(...) puesto que lo único que da belleza a la obra de arte, a su conjunto, no puede ser la forma, sino algo que *está más allá de la forma*: la esencia, lo universal, la mirada y la expresión del inmanente espíritu natural.” (Schelling, F: *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Op. Cit. P. 39). Si lo sublime – decíamos con Kant – es “una idea en nosotros” sobre lo natural o a partir de ésta, el romanticismo extiende este sentir a lo natural; sólo que ella, la naturaleza, es operativa sin *sí misma*, vale decir, privada de autoconciencia subjetiva.

Crítica (recordemos a esa imaginación estupefacta, imposibilitada “de golpe” por el infinito, por la *magnitud* del sentir); sin embargo, en el mismo texto en cuestión – el párrafo 52, titulado *De la unión de las bellas artes en un mismo producto*, para ser exactos -, Kant con alguna reserva, acepta una cierta representación de lo sublime como producto artístico: “Puede también la exposición de lo sublime, siempre que pertenezca al arte bello, asociarse a la belleza en una *tragedia diversificada* en un *poema didáctico* o en un oratorio, y en estas uniones el arte bello resulta más artístico aún (...).”³ [las cursivas son mías. N. del A.]. ¿No son acaso estas tres formas antes mencionadas “animadas por la poesía”, como sugiere Nancy?⁴ Y, por ello, ¿No son la *tragedia* y la *poesía* los principales órganos de expresión que animarán todo el siglo XIX, a nivel estético como productivo del arte? A partir de estas dos interrogantes, ¿Cómo articular esta relación y no – relación entre lo sublime kantiano y esta nueva *sensibilidad* sistémica abierta por el pre – romanticismo? Y lo que es más importante para objeto de nuestra tesis: ¿acaso esta nueva circunscripción de lo sublime sería la coronación subjetiva absoluta, capaz de autosentirse autopercibidamente? Para intentar una posible respuesta satisfactoria, establezcamos tres conceptos que el pre – romanticismo hará suyo respecto a este sentir “desbordante”.

En primera instancia, y al contrario de Kant, el pensamiento pre – romanticista supone una sistemática unión de los diversos conocimientos bajo el concepto rector de lo histórico. Con ello no afirmamos que el kantismo carezca de un concepto de la historia, pero sí que en su caso, es necesario “reconstituirlo” bajo los lineamientos filosóficos de su sistémica facultativa. Por el contrario, el pre – romanticismo, a partir de los estudios históricos del siglo XVIII emprendidos por Herder y Winckelmann (principalmente por este último), pone énfasis en un *rescate* modélico del cual la nueva generación posterior a Kant pretende articular lo histórico, en cuanto sistema ya realizado por la cultura griega: “(...) no se debe hablar aquí de un sistema histórico o historizante, pero sí de una historia que se ha convertido en sistema o, con más precisión, que es concebida como una historia que en otro tiempo se realizó *en sí* como constitución de un sistema.”⁵ La proposición de Winckelmann (“el único camino para nosotros de llegar a ser grandes y, si es posible,

³ Kant, E: *CJ*. Op. Cit. P. 177.

⁴ Cfr. Nancy, J. L: *L'offrande sublime*, en *Du sublime*. Op. Cit. P. 56.

⁵ Szondi, Peter: *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos*. Op. Cit. P. 49.

inimitables [*unnachahmlich*], es la imitación de los antiguos”) resume en buenas cuentas los distintos registros que entona el pre – romanticismo el tema de lo histórico – como también es la estela que, filosóficamente hablando, toca tanto a Hegel, Nietzsche y Heidegger. Y he aquí que lo sublime, inscrito en una “edad de oro”, vale decir, donde lo sublime tiene título de nobleza moral (siguiendo el molde ya establecido por el seudo Longino, ver Cap. 1), es también el elemento que abre la perspectiva estético política del pre – romanticismo; si este sentir es modélico, gracias a un esquema reproducible (retórico, poético o reflexivo), debe contener también una comunidad abierta a ser educada, “formateada” bajo el influjo de lo grandioso y alto que supone lo sublime. En otras palabras, lo sublime es, etimológicamente aquí, *arjetípico*.⁶ Un modelo claro de lo sublime que se manifiesta en la historia para “volver a ser puesto” en ella (*Darstellung*, que como vimos, era un no – lugar para el kantismo), nos lo muestra Schiller. De la misma manera que para Kant, aquí el ser humano se encuentra escindido entre dos legislaciones – las de la naturaleza y las de la libertad – y, en virtud de esta oposición, sólo la *cultura* (bajo el impulso “formador” que supone la *Bildung*) es capaz de elevar al hombre desde aquel *estado natural* y violento a un *estado libre* de esas imposiciones naturales (demarcando ese “estado” bajo sus tres términos; situacionalmente [*Stand*], en tanto nos referimos a una organización política [*Staat*] o, en su dimensión temporal, el “estadio” [*Stadium*]). Tal impulso formador [*Formstrieb*] pide leerse también aquí como una señal que se desvincula del planteamiento ilustrado acuñado por Rousseau del *retorno a la naturaleza*,⁷ puesto que para Schiller es la cultura la realizadora de la plenitud del hombre – realiza porque es

⁶ Esto no es otra cosa que la posibilidad misma de la imitación que al pre – romanticismo le es ineludible. Validado ya por el mismo Aristóteles, la *mímesis* es naturalmente humana, puesto que la naturaleza es co – originaria de ser reproducida. Como se hubo ya expuesto, Longino no hace sino trasladar este precepto clásico – la naturaleza como imitación – hacia sus fines retóricos (ausentes de la persuasión, pero no del entusiasmo) en tanto producción de textos. La labor del pre – romanticismo entonces, consistirá en pensar lo sublime como un recurso transportable, puesto que se haya inscrito en el *arjé* mismo de lo histórico, es decir, los griegos. En otras palabras, lo sublime moderno se inscribe en la historia por ser la traducción de esa misma grandiosidad y excelencia dada como *origen* (puesto que, en algún momento “fue posible”). Sobre el carácter mimético en la experiencia moderna del pensar, cfr. Lacoue – Labarthe: *L’imitations des moderne* y Assunto, Rosario: *La antigüedad como futuro*. (N. del A.).

⁷ “La crítica de Schiller se vuelve contra la consigna del *rétour á la nature* no sólo porque no se da la posibilidad de tal retorno: la añorada naturaleza *está detrás* (de nosotros), debe estar *detrás de nosotros eternamente* (...) [no se trata que] el paso atrás salte los requisitos históricos del presente, sino que nuestra cultura nos debe hacer retornar a la naturaleza por el camino de la razón de la libertad.” (Szondi, P: Op. Cit. Pp. 59-60).

garante: “La cultura debe poner en libertad al hombre y ayudarlo a llevar a cumplimiento todo su concepto. Debe, pues, capacitarle para afirmar su voluntad, pues el hombre es el ser que quiere [*der Mensch ist das wesen, welcheswill*].”⁸ Se desprende, entonces, que la formulación de la libertad es aquí moral – eco reverberante que rebota en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* -, moral sentida como ánimo (resistente o como sufrimiento).⁹

Bajo la figura de “dos genios” (lo bello y lo sublime) es como anímicamente se manifiesta lo moral. Fiel a la distinción kantiana, se trata de establecer una primacía racional en la subjetividad sobre las leyes mecánicas de la naturaleza en bruto – esto es, aquella que se presta a realizarse en una formalización humana: “nos sentimos libres cabe a lo sublime porque los instintos sensibles [*Sinnlichen Triebe*] no tienen influjo alguno sobre la legislación de la razón, ya que el espíritu obra aquí como si no estuvieran bajo otras leyes que las suyas propias.”¹⁰ Hasta aquí, la “fidelidad” a Kant es metodológica, puesto que resuelve analógicamente las distinciones proposicionales opuestas (el “como si” en tanto juicio de reflexión); pero, incluso en la acuñación de las dos modalidades sublimes que aquí Schiller nos exhibe, aún la presencia kantiana es evidente: la capacidad de captación [*Fassungskraft*] y la fuerza vital [*Lebenskraft*] constituyen su traducción de lo sublime matemático y dinámico. Entonces, si buscamos la distinción – y con ello, la distancia – respecto a lo sublime que instituye Kant, es necesario interrogar a Schiller en el lugar que constituye la obra de arte inserta en la historia.

⁸ Schiller, Friedrich: *Sobre lo sublime* (1802). En *Escritos sobre estética*. Op. Cit. P. 219.

⁹ En una versión de *Lo sublime* de los años 1793-94 – recepción casi inmediata de la *Crítica del juicio* kantiana -, Schiller reflexiona ya esta disposición del espíritu bajo los registros dinámicos que se manifiestan en este sentir; intensificando ese aspecto “activo” del afecto, el *Gemüt* es un espacio subjetivamente plástico, ligado a la fuerza o poder [*Macht*], tanto en la resistencia como en el estupor que provoca lo sublime. En relación con este poder, Schiller distingue tres momentos: 1) una fuerza objetivamente física, 2) la impotencia física subjetiva en nosotros y 3) una superioridad subjetivamente moral. Combinadas, estas tres representaciones, el sujeto responde ante lo sublime de dos maneras; ya sea resistiendo ese poder bajo un “instinto de conservación” (*Erhaltungstrieb*, término que nos remite directamente a Burke) o, entregándose a él en el sufrimiento [*Leiden*] que provoca el poder horrendo para los hombres. Schiller llama a lo sublime *contemplativo* o *patético*, según el caso que corresponda. (Schiller, F: *Samtliche Werke*. Op. Cit. Pp. 238-239).

¹⁰ Schiller, F: *Sobre lo sublime*. Op. Cit. P. 222.

Ese lugar de distinción puede expresarse como la operatividad misma de lo sublime, es decir, Schiller introduce en el sentir su concepción estética como modelo, modelo gracias a la misma *phýsis*: “Lo sublime, al igual que lo bello, está pródigamente derramado por toda la naturaleza, y la capacidad de tener sensación de ambos está asentada en todos los hombres, el germen de ésta se desarrolla, empero, desigualmente y el arte tiene que ayudarle.”¹¹ Pero la obra de arte – en tanto producto de la cultura y, como producto, reflexión consciente de la *techné* – posee historia, que a su vez constituye el espacio desde donde Schiller inscribe lo sublime. ¿Cuál es esa relación entre lo histórico y lo sublime? *Grosso modo*, la historia, de la misma manera que lo sublime, nos permite sentir la contradicción (y contracción) de las energías racionales frente a la *historia natural*. O sea, la historia es un tránsito del conflicto que experimenta el sujeto escindido entre sus dos ciudadanías; he aquí lo que para Schiller significa la historia en tanto *familiaridad* con sus efectos patéticos – la denomina como “espectáculo terriblemente espléndido”, otro de los motivos recurrentes de Longino; ese “enorme espectáculo” que constituye lo existente – todo aquello circunscrito en los cuadros patéticos [*pathetische Gemälde*] que el “*arte trágico* nos pone a la vista”, gracias a la imitación de sus modelos.¹² Y entonces, a partir de este modelo operativo de sublimidad, la labor del artista es la del genio kantiano, no sólo

¹¹ Op. Cit. P. 227. Este estatuto del arte como garantía que custodia lo naturalmente humano (vuelto hacia el modelo clásico), es posible rastrearlo ya en las *Cartas*, de 1795: “(...) que la divinidad bienhechora arrebató a tiempo al niño del pecho de su madre, que lo amamantó con la leche de una época mejor y le haga alcanzar la *mayoría de edad* bajo el lejano cielo de Grecia. Que luego, cuando se haya hecho hombre, vuelva, como un extraño a su siglo; pero no para deleitarlo con su presencia, sino para purificarlo, temible, como el hijo de Agamenón.” (Schiller, F: *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Op. Cit. P. 173). Si el arte posee esa condición formativa, de “clarividencia”, es en virtud de una formación anterior, arquetípica del “original” griego como modelo único, inmutable, con todas las cualidades de excelencia y altura propias de su expresión (sublime): “[si el arte] toma su materia del presente, recibe la forma de un tiempo más noble, e incluso más allá del tiempo, de la absoluta e inmutable unidad de su ser.” (ídem).

¹² Tomando en cuenta esta definición de lo patéticamente sublime (“representación que se aloja en el sufrimiento, uniendo mi afecto con nuestra conciencia moralmente libre.” *SW*. Op. Cit. P. 245), Schiller observa que el tránsito de la historia humana no es en absoluto un espectáculo ciego o natural, puesto que lo sublime que experimentamos a partir de la historia es la confirmación de un espíritu que opone a lo natural – irracional su estatuto racional (el progreso, diremos): “Considerada desde este punto de vista, y sólo [*nur*, que aquí el autor coloca en cursiva. N. del A.] desde él, la historia universal es para mí un objeto de lo sublime. El mundo, en cuanto objeto histórico, no es en el fondo otra cosa que el conflicto de las fuerzas naturales entre sí con la libertad del hombre, y el resultado de esta lucha nos lo refiere la historia.” (Schiller, F: *Sobre lo sublime*. Op. Cit. P. 231).

como dador de la regla al arte, sino como *instaurador*, o mejor expresado: es en el arte donde se constituye la subjetividad rectora de sus propias actividades, insertas en la naturaleza y superiores a ésta (sintonizando con la clásica proposición schilleriana, a saber: es a partir de lo estético donde se encamina la libertad¹³).

Claro está que bajo estos márgenes establecidos por el pre – romanticismo respecto a lo sublime, su rendimiento “estético” es posible rastrearlo en las artes figurativas del siglo XIX, pues ello supone aquí que lo sublime tiene representación. ¿No es acaso en las majestuosas construcciones, en los teatros o lugares públicos de la burguesía un signo de ello (piénsese, por ejemplo, Bayreuth, la sede que hospedará las inagotables “veladas” musicales míticas de Wagner)? ¿Cómo no citar aquí, esa naturaleza espectacular que empequeñece las figuras humanas en los cuadros de Caspar David Friedrich?¹⁴ Sin menospreciar los aportes que estas artes pueden brindarnos a nuestra temática – por el contrario, su desarrollo interpretativo se nos anuncia muy dilatado o, en clave romanticista, en “proceso orgánico” -, hemos de optar por su expresión más crasa, que es la literatura. Y, para ello, en virtud de su misma concepción literaria, observemos este fragmento que dice mención de lo propiamente sublime:

¹³ De manera más tajante todavía – y se precisa así, tajante, puesto que estas palabras a continuación citadas, pertenecen a un *Programa* -, en el manuscrito titulado *El más antiguo programa del idealismo alemán*, puede observarse esta preeminencia de lo estético por sobre lo especulativo y lo sensible; digamos que Kant mismo abre esta licencia en el reconocimiento de lo estético en tanto juicio de reflexión, es decir, nexos entre los dos dominios humanos. Pero también las intenciones de sus depositarios pre – románticos buscan restablecer un nuevo dominio – lo absoluto – como tarea estética o sensiblemente filosófica: “La filosofía del espíritu es una filosofía estética. En nada se puede ser especulativamente rico, incluso sobre la historia no se puede razonar con riqueza de espíritu – sin sentido estético.” (Hölderlin, Friedrich: *Ensayos*. Op. Cit. P. 30).

¹⁴ A modo de apostillas, simplemente: la cultura alemana – bajo su representación más destacada, es decir, las artes – es recurrente su “confección” bajo el estigma de una ley de lo inconmensurable muy afín a lo sublime. Nietzsche percibe ese “tacto”, o mejor dicho, la ausencia de tacto muy común a esta cultura, carente de matices: “No soporto a esta raza, con quien siempre se está en mala compañía, que no tiene manos para los matices (...) que no tienen *esprit [ligereza]* en los pies y ni siquiera sabe caminar... A fin de cuentas, los alemanes carecen en absoluto de pies, sólo tienen piernas (...)” (Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo*. Op. Cit. P. 212). Y, fiel a su exigencia de una filosofía *jovial* – diríamos, sin la “seriedad” mortal de la metafísica -, Zaratustra expresa también: “Estar en pie con los músculos relajados y con la voluntad desuncida: ¡eso es lo más difícil para todos vosotros los sublimes!” (Nietzsche, F: *Así habló Zaratustra*. Op. Cit. P. 176).

“Tener gusto sublime es, de preferencia, que todas las cosas posean un doble poder. Por ejemplo, las copias de las imitaciones, los exámenes de recensiones, los aditivos de los apéndices, los comentarios sobre las notas. Cuando esto tiende a agregarse, ese gusto es más propio de nosotros, los alemanes; cuando se favorece la concisión y la inconstancia, a los franceses. Cierta enseñanza científica es como el ordinario abreviado de una condensación, y sobre la tragedia – el más noble producto de su arte poético – ella no es fórmula de una forma.”¹⁵

Podríamos indicar – a partir de este fragmento de Schlegel – que lo sublime es la expresión elevada (*hýpsos*) a su doble potencia, operativa gracias o en virtud de una “ley de inconmensurabilidad” (podríamos denominarla así) que la expresión misma comporta. Basta recordar que el término latino *sublimitas*, la traducción del “hýpsos”, es equivalente de *magniloquentia* – preguntémosnos junto a Kant y Hölderlin si puede haber una equivalencia dentro de una sobre dimensión, una medida o límite para lo ilimitado. Mas, para entender el tenor de este fragmento y, en el mismo espacio, entender lo que implica un fragmento en el contexto operativo del pre – romanticismo en relación con lo sublime, salta a la vista indicar un estatuto *metalingüístico*, es decir, lo sublime es aquí un sentir expresado, suscitado plenamente en lo literario y, más particularmente, en los objetos literarios que instauran su espacio (puesto que dónde sino en el “espacio literario” caben las recensiones, los apéndices o las notas, por ejemplo). Y, continuando con esa concepción del *Bild* orgánica que el pre – romanticismo hace suya, su puesta – en – obra es claramente clausular sobre sí; la propia definición de lo que constituye un fragmento es muy instructiva a estos propósitos: “Al igual que una pequeña obra de arte, un fragmento debe ser totalmente limpio del mundo circundante y cerrado sobre sí mismo como un erizo.”¹⁶ La formulación de este espacio clausular, donde habita lo sublime próximo a su amplificación, sigue claramente la tesis kantiana *matemática* de la aprehensión – recordando con ello, que

¹⁵ Lacoue – Labarthe / Nancy: *L'absolu littéraire*. Op. Cit. P. 111.

¹⁶ Op. Cit. P. 126. (fragmento n ° 116 del *Athenaeum*). Análoga función del fragmento autoproducido (como fragmento y *en el* fragmento) es el sentido mismo del término *romantisch*, derivado del objeto literario *novela* [*Roman*], pero que con Schlegel significan *romántico* (designando así una escuela, un *éthos* de la época, etc.), y también *género de novela* [*romanartig*]: “Romantizar no es sino un cualitativo elevar a la potencia. La mismidad inferior es identificada en esta operación con una mismidad de superior naturaleza. Así como nosotros somos propiamente una tal serie cualitativa de potencias..., la filosofía romántica... [es] alternancia de elevación y rebajamiento.” (Benjamin, Walter: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Op. Cit. P. 64).

su *comprehensión*, su *Zusammenfassung*, es precisamente el límite kantiano de la sinopsis y, aquí también, el límite “geográfico” del gusto sublime (la “concisión” como carencia de lo sublime practicada por los franceses). Pero también este micro – sistema que supone el fragmento y *el* fragmento puede expresarse “sin puertas ni ventanas”, como si de una mónada se tratase, no sólo por su no – acceso, sino por su constitución interna de *mundo sobre mundo*: “Cada porción de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas; y como un estanque lleno de peces. Pero cada ramo de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores es, a su vez, un jardín y un estanque semejantes.”¹⁷ Sin embargo, en esta oposición entre una cierta ciencia y el arte que nos pone en aviso el fragmento, encontramos acaso la expresión de la cual el pre – romanticista realizará un estudio sistemático (¿cabe otro tipo de estudio aquí?) en este acercamiento *mimético* con el arte griego: la tragedia – la cual Schiller sitúa como históricamente patética y, en otro extremo, Hölderlin la expone redefiniéndola como occidental o *hespérica*. Ello tiene sus razones, digamos, pragmáticas que comprometen la propia circunscripción subjetiva de lo sublime que el pre – romanticismo pretende inaugurar; en los distintos registros por el cual se aborde, la tragedia es la expresión del conflicto entre las leyes divinas y las acciones de los hombres (¿no es esto “elevar a la potencia” el conflicto que experimenta la imaginación en lo sublime?), conflicto tal que *impulsa* a sus protagonistas a realizar tareas que rayan en lo grandioso, en lo inconcebible muchas veces – léase aquí la transgresión de las leyes -, a cuya resolución del conflicto acarrea el *mortal* desenlace.¹⁸ Evidentemente, el análisis a la tragedia griega no es solamente un “volver a presentar” un medio expresivo, sino que, más importante aún, encontrar el uso propio de la expresión, vale decir, lo trágico es un modelo (figura, *bild*) de identidad (recordemos dónde pende lo histórico real del pre – romanticismo, su contexto: no existe aún una Alemania políticamente constituida, sino su “sueño como devenir”, devenir alemán¹⁹).

¹⁷ Leibniz, Gottfried: *Monadología* (67). Op. Cit. P. 51.

¹⁸ Büchner, atento a esta dimensión trágica – pero desvinculada del modelo *demasiado* griego que el pre – romántico hace suyo -, también concibe lo sublime en ese “conflicto” entre los extremos; pero no es aquí lo sublime la potencia, sino el acto resolutivo lo que cuenta, acto alejado de las leyes divinas (véase págs. ss.).

¹⁹ Bajo la pregunta *¿Qué es alemán?* – pregunta que corean Hegel, Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Adorno, por citar a las “voces más cantantes” de la Alemania intelectual -, hemos de leer este fragmento de una carta de Hölderlin: “(...) lo propio tiene, tanto como lo extraño, que ser aprendido. Por eso nos son imprescindibles

Pero estimamos que este breve cuadro del pre – romanticismo respecto a lo sublime no es del todo completo (*posible* y, de antemano, en la *imposibilidad* misma que supone lo sublime), si no atendemos al lugar íntimo de la reflexión pre – romántica, o sea, el poema como tal. Entresaquemos un modelo, específicamente de la elegía hölderliniana *Pan y vino*, del año 1801:

Maravilloso es el favor de lo sublime [*Gunst der Hoherhabner*] y nadie sabe
en qué consiste lo que otorga ni de dónde proviene.
Aunque ella mueve el mundo y da esperanza al alma de los hombres
ni los mismos sabios comprenden qué prepara; ésa es la voluntad
del altísimo dios, que te ama tanto, y por eso,
incluso para ti, es preferible el día luminoso.
Pero los ojos puros también aman la sombra algunas veces (...)²⁰

Atendiendo al poema como si fuera una entidad viviente, la expresión es para el pre - romanticismo– en su mismidad, diremos – una formación no resuelta o acabada; he aquí que el poema es orgánico y, en tanto obra viviente, puede establecer una relación tan estrecha con la *phýsis*, que termina siendo naturaleza misma (como señala un fragmento del *Athenaeum*, pertenece al género romántico toda obra que “está aún en devenir”). En otras palabras, el poema pasa a ser un modelo del pensamiento – el poema *se* piensa y, como el pensar, puede ir hacia el infinito. Pero en Hölderlin el poema no es sólo órgano viviente o, más bien, para realizarse a sí mismo en “originalidad”, debe estar a la escucha de lo sagrado. Nuevamente, el campo inicial es el modelo griego, aunque aquí se abre una distinción desde esta misma estética: entre la propiedad y lo impropio (en palabras del mismo Hölderlin, entre lo *nacional*, que es fundador [*Grund*] y lo *extranjero* – cuya ley de desfundación le es inevitable). No es aquí un mero modelo mimético lo que escuchamos de los dioses, puesto que son ellos, en la figura de lo trágico, nuestros maestros que nos

los griegos. Sólo que no los alcanzaremos precisamente en lo que para nosotros es propio, nacional, porque, como queda dicho, el *libre uso de lo propio* es lo más difícil.” (Hölderlin, F: *Ensayos*. Op. Cit. P. 138).

²⁰ Hölderlin: *Las grandes elegías*. Op. Cit. Pp. 104-105.

inspiran reclamar lo propio y, en un *double bind*, prestar atención a lo ajeno.²¹ Lo “fundacional” en Hölderlin – utilizando aquí el acento deliberadamente heideggeriano, precisándolo: si acaso el poema es el lugar histórico – efectual del ser, aquello por lo cual el pensamiento de occidente intenta mostrar, dar por fundamento – sería precisamente el espacio donde lo extremos se relacionan mutuamente; en el poema, bajo su lectura, opone claridad y oscuridad (“... es preferible el día luminoso / Pero los ojos puros también aman la sombra algunas veces...”) como elementos complementarios de ese *favor* (*Gunst*; la Gracia) sublime – la expresión *Hoch* amplifica aún más ese carácter de sublimidad: alto, elevado, grande, excelso. Retorno “propio” del *hýpsos* -. Y si aquí lo sublime es Gracia, el poema evidencia su íntima relación con lo religioso, en su sentido de *re – ligare*, de entrega por parte de los dioses a los hombres: “El violento elemento, el fuego del cielo, y la calma de los hombres, su vida en la naturaleza, y su estar restringidos y satisfechos, se ha apoderado constantemente de mí, y, como se repite de los héroes, puedo decir que Apolo me ha golpeado.” (*Carta a Böhlendorf*. 2 dic. 1802).²² En virtud de lo expresado, la palabra *sublime* sólo puede ser reflexionada como palabra poética, la palabra que los dioses nos han entregado para *designarnos* o designar todo, excepto la designación misma de los dioses (una recepción de lo sublime por boca de Hölderlin requiere pensar desde ya, que lo que los dioses nos han entregado, no es otra cosa que el *lenguaje*, que comparte en un mismo momento, un *don inocente*, pero también *el más peligroso de los bienes*). Sublime es aquí, “indirectamente” (porque es lenguaje), lo infinito: “La palabra fluida que, como los amantes, nunca duerme / y la copa más llena, la vida más osada y la santa memoria / para permanecer despiertos mientras dura la noche.”

²¹ “El propósito de Hölderlin es aclarar la diferencia entre el arte griego y el hespérico, cuyo fundamento estaría para él en la diversidad que existe entre la naturaleza griega y la hespérica. Esta diferenciación lo dispensa totalmente de la imitación de la antigüedad a la que lo obligaba el clasicismo de Winckelmann y al mismo tiempo le permite ver la razón por la que los griegos, sin embargo, le son *imprescindibles* (...) Los griegos son imprescindibles para el poeta porque en el arte de aquéllos se encuentra su propio origen como algo extraño: De ese modo gana respecto de lo propio la distancia que equivale a la libertad. Sin tener que imitarla, *comentarla*, aprende en la poesía griega a *usar libremente*, a instituir como medio de su lenguaje, aquello que le estaba naturalmente dado (...) Ambos elementos, lo propio y lo extraño, la *precisión* y el *calor*, deben ser integrados en el lenguaje poético.” (Szondi, P: *Estudios sobre Hölderlin*. Op. Cit. Pp. 144-145).

²² Hölderlin: *Ensayos*. Op. Cit. P. 141.

3.2. Marco histórico y conceptual de Georg Büchner.

Iniciemos estas especulaciones bajo un documento privado. En una carta, enviada desde Estrasburgo y fechada del primero de enero de 1836, Georg Büchner se expresa a los padres acerca de su relación o vínculo con la denominada *Joven Alemania*, agrupación que incluye escritores insignes de la época como Gutzkow o el joven poeta Heine. A la sazón, Büchner sólo posee 23 años de edad y, en pocos meses, una fiebre tifoidea acabará con su vida. Pero, la razón por la cual citamos este documento está en que, en unos breves renglones de éste, encontramos sucintamente – tal vez condensado – los motivos afectivos por los cuales Büchner dedicará gran parte de su vida estudiantil a la escritura (entre los años 1828 y 1837). Sin entrar detalladamente en lo que podríamos denominar aquí la *performática* de la carta y todo lo relacionado con ésta (la cuestión de la data, su *destinación* y, para nuestro tema, el “quién” se re – presenta en ella, etc.), sólo cabe por

ahora reproducir este reglón que, dada su claridad y concisión, exige un desarrollo, el que intentará circunscribir al autor mismo desde *su propia perspectiva*: “Yo sigo mi propio camino y me asiento en el campo de los Dramas, que no tienen que ver con esas controversias [las “controversias” a la que alude Büchner hacen mención a la serie de medidas cautelares – léase aquí el encierro preventivo del que es objeto Gutzkow – por la publicación de unos textos considerados “impúdicos” por las autoridades de Baviera; líneas más arriba comenta el autor: “¡Cuán piadosos y morales se han vuelto de pronto nuestros gobiernos!” N. del A.]; dibujo mis caracteres tal como me parecen adecuados para con la Naturaleza y la Historia y me río sobre aquella gente que quiere responsabilizarme de moralidad o inmoralidad de ellos. Tengo, además, mis propias opiniones reflexivas al respecto (...)”²³ Aquello que el remitente señala enfáticamente como su *propio camino* [*meinen Weg*], nos insta a trasladarnos brevemente a su contexto histórico; desde el año 1793 – año de la primera edición de la *Crítica del juicio* de Kant – hasta el año 1830, Alemania contempla “entusiastamente” los cambios producidos tras la revolución francesa, aunque sin posibilidad alguna de ensayarlos por cuenta propia. Tal vez el único “acercamiento” en términos concretos lo constituyó la gobernación napoleónica – y, señalamos concreto, pues la generación intelectual y los círculos teológicos alemanes coinciden en que la revolución de sus vecinos franceses es, sin duda alguna, el “acontecimiento del siglo”; en este punto, Kant y la generación pre – romanticista se acercan (no es coincidencia que Hegel será el ápice de estas reflexiones; sus conclusiones ponen un acento crítico, al estimar que la revolución es uno de los momentos necesarios de autoproducción de la historia, de la historia universal).

Napoleón, inspirado en el modelo constitucional de corte liberal, es decir, burgués, hace suyo los ideales ilustrados que sirvieron de soporte teórico a la revolución, e intenta diseminarlos por todos los estados europeos. Sin embargo, la oposición noble y conservadora alemana se encuentra reacia a estos cambios – y, en particular, a la conducción política de la burguesía ilustrada. Tras la caída del soñado imperio napoleónico

²³ Büchner, Georg: *Sämtliche Werke (SW)* Op. Cit. P. 443 y *Obras completas (OC)* Op. Cit. Pp. 256-257.

en 1815, el Congreso de Viena (bajo la conducción de Metternich) decide dividir el territorio alemán en estados – cantones, gobernados por príncipes y nobles, bajo un cariz eminentemente conservador; las expresiones disidentes sufren un férreo control público, sea en la aplicación de la censura de manera sistemática, en la prohibición de las sociedades estudiantiles, y en la detención de aquellos elementos liberales o revolucionarios que constituyan un peligro para la estabilidad de estos regímenes. El año 1830 marca una ruptura en los distintos enclaves europeos: casi simultáneamente se producen alzamientos del campesinado, y en las ciudades, las fuerzas progresistas ensayan una revolución en armas. Distintas organizaciones – tomando, claro está, el modelo de la primera revolución – adoptan posiciones insurrectas (como un ejemplo de esta *nueva sensibilidad*, eminentemente romántica, Delacroix presenta ya en el Salón de París *La libertad guiando al pueblo* el año 1831). Paralelamente, en Francfort la revuelta estalla dos años más tarde, con igual acento violento: además de lo ya descrito, surgen un sinnúmero de publicaciones, panfletos y octavillas que intentan sensibilizar, haciendo partícipe al pueblo en sus reivindicaciones sociales y políticas (el panfleto *El Mensajero de Hesse* de Büchner se adscribe perfectamente en esta línea). Como ha de suponerse, pronto las revueltas serán sofocadas por las fuerzas oficiales.

Este contexto, exclusivo de 1830 en Alemania, no lo poseen ni Kant ni tampoco la intelectualidad pre – romanticista, pero sí es el contexto de Büchner. A este último no se le puede aislar ni minimizar del convulsionado ámbito histórico del que fue protagonista activo, ámbito que abrirá, a la postre, toda la reflexión histórica – política de todo el siglo XIX; es decir, el ejercicio escritural de Büchner nace como medio de expresión disidente ante las condiciones miserables y los vejámenes perpetrados al bajo pueblo y, a la vez, querer participar en aquellas transformaciones que, en los principados conservadores de la época, sólo eran posibles como proceso revolucionario. Podríamos señalar entonces que Büchner, sin poseer un sistema de la historia estatuido – puesto que va a la par en el mismo proceso histórico -, su obra de todos modos se haya impregnada de lo histórico.

Pero, por otra parte, tampoco es posible tratar a Büchner sin considerar ese otro aspecto que inunda su exigua obra escrita, o sea, sin hacernos cargo de su concepción *phýsica*, la naturaleza; sea en tanto esa “ley que se reconoce y no se domina” (Carta a Minna Jaeglé; *Catón de Utica*), como “quintaesencia que nos une a todos en su seno” (*Sobre el sueño de unos arcadios*), como modelo de un arte viviente y real, en franca oposición al idealismo pre – romanticista germano (la figura de la “Cabeza de Medusa” y el diálogo entre Kauffmann y Lenz), o en la superioridad de la ley destinal, presta al sacrificio (*Pforzheim*; *Catón*), la naturaleza se encuentra aquí lejos de constituir un modelo formativo ni un proceso conciliatorio con la naturaleza humana (la “organicidad” del pre – romántico, por ejemplo); por el contrario, la *phýsis* es el lugar de las contradicciones sentidas por el sujeto, sin posibilidad de subrepción, porque aquí el sujeto no hace más que designar la disipación de sí mismo – en vías de desaparecer en la naturaleza. De todo lo anterior, se desprende que Georg Büchner posee, bajo sus dos caracteres mencionados, un modelo personal – más que una “opinión reflexiva” – acerca de lo sublime pues, como podremos auscultar en esta sección y las siguientes, este sentir subjetivo (*Gemüt*) atraviesa gran parte de su obra escrita. Con ello, no estamos sosteniendo que tales análisis sólo penden de lo histórico o lo físico – natural, puesto que aquí nos enfrentaremos a textos escritos donde la historia y la *phýsis* se prestan a una reevaluación por parte del autor y, si de textos decimos, lícito resulta preguntarnos de qué naturaleza son éstos.

Sin aventurarnos todavía a determinar el tipo de texto büchneriano, salta a la vista un aspecto que podríamos denominar acá como “dispersivo”, muy característico del autor: su obra se constituye a partir de *fragmentos*. Obras dramáticas, cuentos, investigaciones fisiológicas, proclamas políticas, discursos y cartas son acaso los más destacados. Y, en virtud de nuestro tema – la circunscripción de lo sublime – pueden ser reunidos bajo dos campos; por un lado, están los textos *operativos*, medios de presentación pública y política que el autor suscribe en respuesta al clima “agitador” de su época y los que abarcan los años 1828 y 1833. Por otro, se hayan los textos *introspectivos* (o artísticos) los que, sin

desligarse de las motivaciones “operacionales” anteriores, buscan en la escritura exhibir las relaciones físico – sociales o psicosociales que determinan los actos de sus personajes (a modo de pregunta, e introduciendo desde ya un concepto ilustrativo de esta *deriva* büchneriana, ¿no sería preciso decir aquí, que nos encontramos con una expresión genuinamente *psicodramática*?²⁴). No obstante, conviene desde ya advertir que cualquier aborde a la dispersa obra de este autor, su tratamiento en tanto expresión fragmentaria, no indica obligatoriamente que ésta repose en la reflexión pre – romanticista, vale decir, como organismo replegado hacia lo infinito, como tampoco expresión “originaria” de lo modélicamente alto, elevado, sobredeterminada en la lengua (*hýpsos*). A manera de sugerencia; rearticularemos su obra estableciendo una reconstitución especulativa – por cierto, escenográfica – a partir de trozos dispersos, los que se oponen ellos mismos a cualquier reconstrucción parcial de sentido inmediato –; el modelo de Benjamin acerca de la traducción (si tiene lugar, si se sustrae o no a la comunicación; en suma, *si es posible*) como unión de una “vasija rota” es de cierta manera ilustrativo a nuestra intenciones.²⁵ En síntesis, la doble circunscripción de lo sublime en Büchner se encuentra delimitada, como segundo encuadre, en dos niveles; a nivel operativo (político y ético), el autor antepone la figura del sacrificio, mientras que, a nivel psicodramático, la figura del *devenir naturaleza* en estado puro en la locura – la contrafigura del pensamiento orientador de Kant –, ambas convocadas por lo sublime.

²⁴ Como se sabe, la base del psicodrama se encuentra fundamentalmente en la práctica del tratamiento psicoterapéutico a pacientes “normales” o clínicos (no obstante, siendo originaria del ejercicio teatral). *La muerte de Danton* o *Woyzeck*, ambas obras teatrales de Büchner, presentan conflictos de orden social, y el nudo dramático de ambas tiende a desarrollarse a partir de momentos *katárticos* (nuevamente aquí, el eco del Aristóteles de *La Poética*). Pero nuestra tesis busca “ampliar” este concepto del psicodrama, en la medida en que, lejos de establecer una resolución del “conflicto” – que es, en suma, la labor operativa de toda psicoterapia – el psicodrama es, constitutivamente, un momento *desfundamental*, deliberadamente como lo ejerce Büchner (el caso más notorio lo encontraremos en *Lenz*, Pp. ss. N del A).

²⁵ “Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido original, reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquél en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que los trozos de la vasija, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior.” (Benjamin, W: *Ensayos escogidos*. Op. Cit. P. 85).

3.3. Una lectura operativa – política de lo sublime.

*Hombres y acontecimientos aparecen como un Schlemihl
a la inversa, como sombras que han perdido a sus cuerpos.*
(Karl Marx: *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*).

Fabre D'Eglantine: *Adiós, Danton. Muero doblemente.*
(Georg Büchner: *La muerte de Danton. IV, 7*).

Resulta, al menos sospechoso, intentar abordar un texto literario anteponiendo casi de inmediato una figura o patrón que – según ese molde – revelaría el sentido por el cual éste comunicaría contenidos determinados. Y, sumado a nuestro tema, que no es otra cosa que revelar aquello que supone una circunscripción de lo sublime, es decir, lo que estaría *detrás* de toda circunscripción (el tema, sin duda, de los límites aquí, en esa inscripción lingüística que se rehusa enérgicamente al límite, en virtud de su *unbegrenztheit*), anteponer el marco a lo literario parece arrojar “por la borda” lo que precisamente es la primera tarea

que exige todo texto literario, o sea, a - cercarlo hacia nosotros. Se trata entonces, en esta sección dedicada a Büchner, de recorrer sus *bordes expresivos* – y no sólo aquello que comunica el autor -, sino también observar el pulso (la *pulsión*, ciertamente en su registro psicoanalítico del *Trieb*) con el cual se comunica *aquello presto a la comunicación* y que, al mismo tiempo, *se sustrae* a ello. Mas este acercamiento, el “bordeo” que estableceremos circunscribiendo el texto büchneriano no es desde ya la última palabra – puesto que las palabras ya están desde antes allí, en el texto -, sino un “segundo” discurso, interdependiente de la obra ya instaurada. Por otro lado, el texto büchneriano nos mostrará constructivamente que *no es* sino a condición misma del sujeto que inscribe y circunscribe para nosotros, su modalidad, su “campo de fuerzas” respecto a lo sublime.²⁶ Ciertamente es que la actividad literaria, al contrario de la filosofía, no se plantea bajo términos conceptuales, ya sea encaminados a una sistematización o a una recuperación de los conceptos generales que se despliegan en toda operación del pensar; si la literatura *ha de pensar*, en igual medida que *da que pensar*, es porque lo realiza bajo otras figuras, las de los perceptos y afectos. La literatura – aún cuando puede constituir objeto de conocimiento, como en este caso -, no es ése su exclusivo campo, sino otro: conformar un bloque de sensaciones y afectos que viven para sí mismos, independientes y desembarazados de todo aquello que se produce en la receptividad. Aquello que distingue a toda obra literaria (y que distingue a su propio autor, su “propiedad”) es, precisamente, su autopoiesis.²⁷

²⁶ Vale hacer notar que Paul Celan nos permite – a manera de “apertura” (en su sentido más próximo de lo *abierto*) – sopesar ese sentido de “precisión” de aquel que, como Büchner, busca en la posibilidad de la lengua, su propia circunscripción (pues como veremos, la operación büchneriana es cosa de “propiedad”): “Lo que le interesa a este lenguaje es la precisión, aparte de toda la indispensable variedad de la expresión. No transfigura, no *poetiza*, nombra y denota, intenta medir el campo de lo dado y de lo posible. Naturalmente nunca actúa aquí el lenguaje mismo, el lenguaje sin más, sino sólo un yo que habla bajo la especial perspectiva de su existencia y que es quien se interesa por el perfil y la orientación. La realidad no está dada, la realidad exige que se la busque y logre.” (Celan, Paul: *Obras completas*. Op. Cit. P. 481).

²⁷ “Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos, y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de las palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y afectos. La obra de arte es un ser de sensación y nada más: existe en sí.” (Deleuze, G./ Guattari, F: *¿Qué es la filosofía?* Op. Cit. Pp. 164-165).

En el caso de los denominados textos “operativos” de Büchner, es decir, aquellos publicados como respuesta pública y política, lo sublime es circunscrito en igual manera, tal como si de un encabezado propio del autor se tratase. Este encabezado se puede leer en dos de sus textos primerizos; en orden cronológico, *La muerte heroica de los cuatrocientos ciudadanos de Pforzheim* y luego, en el escrito apologético *Catón de Utica*. ¿Qué indica acaso esta reiteración deliberada de Büchner? ¿Es simplemente un “medio” de unificar dos fragmentos, o sea, un mero procedimiento retórico? O, dado que son textos operacionalmente políticos, ¿no debemos pensarlos entonces como un *compromiso* del autor, un compromiso exclusivo de su escritura? Sea cual sea la respuesta, lo cierto es que este hecho nos advierte que lo sublime no se presenta en Büchner bajo una exclusividad –lo cual, por otra parte, intensificará aún más la problemática de una circunscripción de este sentir -, sino que ya el término se encuentra aquí bífido, en dos contextos distintos y con un mismo encabezado:

“Grande y sublime son aquellos hombres en lucha con la naturaleza en el momento en que éstos peligran y se levantan con rabia ante sus elementos desencadenados y, confiando en la fuerza de sus espíritus, guían a voluntad las fuertes cadenas de la naturaleza. Sin embargo, es más sublime aún esto: cuando los hombres luchan con su destino [*den Menschen zu sehen im Kampfe mit seinem Schicksale*], cuando éste se instala en el camino del mundo histórico, estableciendo sus máximos objetivos sobre todo aquello que coloca. Quien tiene un solo objetivo y ninguno otro más, encuentra su propia resistencia [*widerstand*]: o ellos vencen – o fracasan.”²⁸

Antes de proceder a su diferenciación – la que indicaría también una diferenciación de acentos acerca de lo sublime -, es conveniente precisar que, en ambos casos, se trata de mostrar que el hombre (ora en la figura colectiva de los ciudadanos, ora en la singularidad de Catón) se enfrenta a un destino [*Schicksale*] o circunstancia que le

²⁸ Büchner, G: *SW*. Op. Cit. P. 203. En su escrito *La muerte heroica de los cuatrocientos ciudadanos de Pforzheim*, ya su epígrafe es bastante decidor (“Virtud, derechos, libertad: morir en su defensa / es sublime valor, es muerte redentora...”, según la cita de Bürger). Luego el encabezado conserva su primer párrafo intacto (“Sublime es el espectáculo del hombre que lucha con la naturaleza...”, etc.). Pero, es a partir de las siguientes líneas donde Büchner introduce cambios sustanciales: “Pero más sublime aún es el espectáculo del hombre en lucha con su destino, el hombre que, pleno de osadía, introduce su mano audaz en la rueda del tiempo, y que para lograr su propósito, no duda en arriesgar el mayor bien que posee. Quien persigue un solo fin y, para alcanzarlo, *no se ha fijado límite alguno* sino que, al contrario, pone en peligro el bien supremo, la vida, no se rinde jamás (...)” (Büchner, G: *OC*. Op. Cit. P. 43).

privan o limitan su constitución dignamente humana. Si Büchner inscribe así lo sublime en tanto operatoria de pensar (en) lo político, es también – se entrecruza, digamos – una axiología o, por lo menos, una reflexión acerca de los sistemas axiológicos por los cuales lo sublime es tanto más en propiedad bajo la resolución práctica de sus personajes. Esta resolución, en breves palabras, es aquí un acto sacrificial y, según nuestro autor, es allí donde lo sublime *nos* muestra todo su poderío. Siguiendo con el encabezado con el cual ambos textos circunscriben lo sublime, Büchner exhibe así lo que ya hemos anunciado: “Tales eran los hombres que, cuando el mundo entero inclinaba cobardemente la cerviz ante la poderosa rueda del tiempo que avanzaba arrolladora, introdujeron audazmente la mano entre sus radios y, o bien con potente esfuerzo la hicieron retroceder, o bien, aplastados por su peso, hallaron muerte gloriosa, es decir, obtuvieron la *inmortalidad* [*unsterblichkeit*] a cambio de la vida que aún les quedaba.”²⁹ No cabe duda que estamos frente a un discurso retórico, a cuyas imágenes alusivas (el tiempo en movimiento, la mano audaz que intenta “detener” su curso, como si aquella mano intentase con ello también inscribir un *tiempo – ahora*. Ver cap. II, 2.8) el autor quiere – se presta como discurso – a una persuasión. Pero no es el lenguaje mismo el objeto de sublimidad, así como lo presume Longino, sino la resolución misma de los personajes. ¿Debe entenderse ese cambio de “poca vida por una inmortalidad” como un *peligro* [peligro de toda transacción, del canje], el terror burkeano de lo sublime? ¿O acaso una *peligrosa cercanía* – por lo sustractivo que comporta todo sacrificio – con la idea de lo infinito? ¿Es que aquí lo sublime es lo que se despliega hacia lo infinito, que en clave pre – romanticista, constituye su forma absoluta?³⁰ El que estas preguntas hayan de ser respondidas bajo el rendimiento escrito de Büchner, sólo serían convocadas si, previamente, separamos los dos campos de esta escritura operativamente política y ética del autor.

²⁹ Op. Cit. P. 43 y 52, respectivamente.

³⁰ Estas tres interrogantes no hacen sino incitarnos a cuestionar cuánto de deuda recibe Büchner a partir de las reflexiones ya esbozadas sobre lo sublime – y que, ofrece de todos modos una *contra pregunta*: ¿y es que el autor está dispuesto a cancelarla, vale decir, a “liquidarlas”? Pero también, pensando en su proyección próxima, se trataría de desvelar aquello que esconde el que el sacrificio sea objeto de lo sublime. La especulación “oscuramente” célebre que enlaza el acto confutivo de la vida en aras de una *inmortalidad* – algo así como el adverso de lo “originario” y, no obstante idénticamente fuera del tiempo, que puede advenir en cualquier momento; una “gloriosa inmortalidad” por la cual se sacrifica la vida, pone a lo sublime en el vértice mismo de una problemática de actualidad (su industrialidad *des – medida*, en pleno *unbegrenztheit*), la cual, indicamos desde ya, sea consultada en el Apéndice de esta tesis (N. del A).

En *La muerte heroica de los cuatrocientos ciudadanos de Pforzheim*, el sacrificio pide ser reconocido bajo una acción colectiva; en resumen, bajo el escenario histórico de los ciudadanos que resisten con sus vidas la invasión extranjera del ducado de Baden. Lo que aquí cuenta como una acción presumiblemente sublime – erigida por el autor a la categoría de “espectáculo” –, se encuentra señalado por su valor colectivo, es decir, universal: “No murieron, pues, por su propia fe, ni tan siquiera por ellos mismos, sino derramaron su sangre por la posteridad. No cabe sacrificar la vida por idea más sublime que ésta: *la redención del mundo*.”³¹ Tomemos como sugerencia metodológica aquella que ya Schlegel nos anunciaba respecto a lo sublime, es decir, amplifiquemos este pasaje con dos de los elementos que más insistentemente menciona Büchner. La consideración de lo sublime como espectáculo no hace sino seguir aquí la larga línea epistemológica que ha circunscrito este sentir, y que todos los autores convocados en esta investigación han respetado. Aunque, sin lugar a dudas, su escenografía – diremos mejor, su *performática* – es la que va cambiando, Büchner busca apartarse, valiéndose de un hecho histórico, de la insistente remisión arjetípica. Puede decirse que el tono büchneriano presente en este texto

³¹ Büchner, G: *OC*. Op. Cit. P. 48. Nuevamente aquí, lo sublime indica una duplicación potencial del acto (“más allá de toda medida usual”, nos recuerda Kant). Y, precisamente, en la sección de lo sublime dinámico de la tercera *Crítica*, la filosofía trascendental acoge beneplácitamente las virtudes del guerrero – medidas por el contrato civil – en oposición al cálculo que no arriesga ni porta peligro alguno del político; pues lo que aquí se considera sublime es objeto de admiración, de respeto. En resumen, de fuerza: “(...) a pesar de todas las discusiones acerca de si merece mayor respeto el político o el militar, el juicio estético se decide a favor de este último. La misma guerra, si es llevada con orden y con el sagrado respeto de los derechos civiles, tiene en sí algo de sublime y al propio tiempo hace la mentalidad de un pueblo que de este modo la lleva tanto más sublime cuanto mayores fueron los peligros a que estuvo expuesto habiendo sabido mantenerse valeroso en medio de ellos; por el contrario, la paz prolongada suele hacer dominar el mero espíritu mercantil, y con él el egoísmo, la cobardía y la molicie y rebajar la mentalidad de una nación.” (Kant, E: *CJ*. Op. Cit. Pp. 109-110). Todas esas reservas kantianas no son suficientes para evitar que, tras el escenario bélico, lo sublime puede presentársenos en grandes dimensiones catastróficas. Benjamin, sensible a este tema, recoge las palabras del malogrado Erich Unger, quien afirma esa *inhumanidad* propia de un conflicto bélico – “in-humano” que se nos despliega sin – medida abarcadora: “(...) en su racionalidad hay algo de inhumano, incommensurable, gigante, algo que sugiere un proceso volcánico, una erupción elemental (...)” Unger concluye, tras esa cita, que ha de haber lugar una guerra “eterna” (¡la más elevada expresión de la nación alemana!). La sublimidad, heroica en potencia y acto no puede rehuir de su íntima relación de *culto* y, en consecuencia, de aquella “peligrosa” vinculación con la *techné*: “A estas alturas [señala Benjamin] debería estar claro que detrás de la guerra eterna se esconde una noción de culto, mientras que tras la última se esconde la noción de técnica. Y resulta evidente que no se ha logrado establecer la relación entre ellas.” (Benjamin, W: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Op. Cit. P. 50).

es – o pretende establecer – una relación *inmediata*. El acontecimiento, inscrito en la historia, supondría un acercamiento a la concepción schilleriana, pero Büchner no observa que lo sublime sea deducido sin más como arquetípico, vale decir, como modelo original al cual el contemporáneo suyo sólo le reste imitar. La desconfianza del autor radica en el procedimiento demasiado “apartado” de lo contingente que supone la *mímesis*, que retrotrae al presente el modelo heroico, sin ruptura (sin la “mano en el rayo del tiempo”, como nos lo sugiere al inicio, en su encabezado: “Esparta, Roma, fueron las madres de tales hombres; pero nosotros no tenemos que envidiarle a la Antigüedad por esos héroes (...)no; nuestra época puede también competir con la antigüedad.”³² La inmediatez del hecho histórico elegido por Büchner– que cuenta con la memoria “fresca” – puede ser interpretada como una manera de hacer *cómplice* a los lectores, con el objeto de suscitar en ellos opiniones y acciones – una axiológica – revolucionarias, o sea, el gesto de la escritura es sin vacilación, un gesto público. Podríamos señalar que la escritura se “hincha”, se exagera o *manieriza* en sus gestos porque presupone o anuncia una correspondencia de cara a la realidad (no sería extraño, bajo estas circunstancias, pensar la operatividad büchneriana influida hasta en su manierismo, de la escena publicitaria francesa revolucionaria, cuya máxima de la Ilustración “hacer uso público de la razón” lleva a las más rudas consecuencias de la escritura, a saber: el lenguaje se tiñe, se “conmociona” expresamente por lo históricamente *conflictivo* del acontecimiento³³).

³² Büchner, G: *OC*. Op. Cit. P. 43. El desplazamiento de Büchner – que, como veremos pronto, se volverá una “repulsa” hacia el pre – romanticismo alemán -, se muestra inflexible aquí en estas líneas: “Con fría admiración contempláis asombrados lo que sucede más allá de vuestras fronteras, mientras que en el seno de vuestra patria habría podido nutrirnos de entusiasta admiración por todo lo que hay de noble. Os aferráis a la letra muerta de los extranjeros, pero su espíritu está lejos de vosotros, pues de lo contrario, sabríais la deuda que tenéis contraída con vuestra patria.” (Op. Cit. P. 49). A manera indicativa, esta relación de *nostalgia* con el modelo clásico es también objeto de crítica por parte de Marx (relación “supersticiosa” la denomina) o Baudelaire (piénsese en su concepción de “belleza moderna”).

³³ “Lo que hoy parece exageración era entonces la medida de la realidad. Esta escritura que tiene todos los signos de la inflación fue una escritura exacta: nunca el lenguaje fue menos inverosímil y menos impostor. Ese énfasis no era solamente la forma moldeada sobre el drama; era también su conciencia. Sin ese extravagante drapeado, propio de los grandes revolucionarios (...) la Revolución no hubiera podido ser ese acontecimiento mítico que fecundó la Historia y toda idea futura de la revolución. La escritura revolucionaria fue como la entelequia de la leyenda revolucionaria: intimidaba e imponía una consagración cívica de la Sangre.” (Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura*. Op. Cit. P. 29).

Sin embargo, aquello a lo cual el espectáculo le debe su “espectacularidad”, sus fuerzas, se encuentra en la sublimidad del sacrificio, donde la humanidad redimida es la única idea por la cual cabe o merece ser considerada la acción como parte de la historia que alecciona. Acción ejecutada no por héroes debidamente cincelados, sino por ciudadanos comunes, los cuales no se caracterizan por su habitualidad a realizar gestos heroicos (otro de los motivos con el cual Büchner se distancia del pre – romanticismo se encuentra aquí; el héroe no proviene de una formación [*bildung*] originaria, ni tampoco se presta a una representación, algo así como *advenir como héroe*): por el contrario, son las *circunstancias* las que piden a la colectividad una acción resolutive en un momento histórico determinado (“su sacrificio no es fruto de la obediencia, sino del ardoroso *entusiasmo* por lo que se les había revelado como sagardo y verdadero”, acota nuestro autor). Si lo sublime pende entonces de una circunstancia que, de súbito ocurre – extáticamente, diremos, si se relaciona con la perspectiva de Burke (ver Cap. I, 1.2.) -, ello parece indicar que la historia no opera bajo leyes providenciales o, mejor expresado; la providencia (ése es el nombre inicial con el cual Büchner designa a la *phýsis*) dirige los procesos históricos de una manera indeterminada, siendo sus legislaciones tan “inescrutables como incommovibles.”³⁴ Claramente, la posición büchneriana se aparta de la concepción histórica pre – romanticista e idealista, pero también abre un abismo para el historicismo, es decir, para la concepción de la historia como mera relación causal – efectual determinista. Si la “redención del mundo” en Büchner posee cierto matiz *mesiánico* (esto es: si la historia de los conflictos es un tránsito dialéctico que apunta a un *fin*), sólo podemos indicar que su concepción de lo histórico está atravesada por su concepción de la naturaleza, lo cual hemos de puntualizar

³⁴ La posición del escritor frente a este tema tiende a radicalizarse entre los años 1833 al 36. Estudiando el proceso revolucionario francés – base programática que culmina en su drama teatral *La muerte de Danton* – y en una carta dirigida a su novia Wilhelmine Jaegle por aquel tiempo, Büchner desconfía ya de la historia como un proceso racional, progresivo o milenarista, que cumpliría o haría efectiva la libertad para los hombres: “(Estoy estudiando la historia de la Revolución). Me he sentido como bloqueado por aquel espantoso *fatalismo de la historia* [*Fatalismus der Geschichte*]. He encontrado en la Naturaleza humana una horrible igualdad y, proporcionalmente en los hombres, una inevitable violencia que sucumbe a todos y a nadie. La individualidad sólo es espuma sobre las olas, la grandeza un desnudo azar, la soberanía del Genio un teatro de marionetas; ridícula es la lucha contra esta venerable ley; reconocerla es lo máximo; dominarla imposible. No me encuentro vencido ante los fanfarrones de la historia ni me inclino ante sus agobios. Mis ojos están acostumbrados a la sangre, pero no soy una hoja de guillotina. El *necesito* es una de las maldiciones con las que el hombre ha sido bautizado. La sentencia: es necesario que haya escándalo, pero ¡hay! Entonces que llegue. Esto me estremece: ¿Qué es eso que en nosotros miente, mata o roba?” (Büchner, G: SW. Op. Cit. P. 235).

detalladamente más adelante – y, en profundidad, en la segunda sección analítica de esta tesis. Por ahora, intentaremos responder sobre el sacrificio sublime dentro del contexto actualizado del escritor, vale decir, a partir de su propia contextualización epocal (en su *mismidad*, anunciemos desde ya). No sólo el sacrificio es sublime en acto, por la impresión misma que comporta todo sacrificio, sino que también constituye la oposición contrastante de su momento histórico, aquello que Büchner denomina como época *puramente material*:

“¿Reformar la sociedad mediante la *idea* y por iniciativa de la clase culta? ¡Imposible! Nuestra época es *puramente material* (...) Yo me he convencido de que la minoría culta y acomodada, por muchas concesiones que pretenda arrancarle al poder, jamás dejará de tener esa posición ambigua frente a la gran masa. ¿Y la gran masa? Para ella sólo existen dos palancas, la miseria material y el *fanatismo* religioso. El partido que sepa mover tales palancas ganará siempre. Nuestra época necesita hierro y pan; y luego una *cruz* o algo semejante.”³⁵

A partir de esta cita – que no es otra cosa que una carta (junio de 1836), dirigida a su correligionario Gutzkow -, vale por ahora indicar al menos dos puntos: 1°) Bajo este cuadro histórico, resulta lícito comprender la naturaleza de los sacrificados ciudadanos de Pforzheim, quienes, bajo su “entusiasmo”, ejecutan una acción de peligro (que les cuesta la vida). Y he aquí que el entusiasmo pide ser reconocido no bajo el lineamiento kantiano del *des – interés* (apático o desvinculante, garantía de un acto moralmente puro, sin contingencias). Es más; lo sublime en tanto hazaña histórica – histórica porque anuncia una *puntualidad* más allá de las palancas circunstanciales, vale indicar, una *necesidad en sí*

³⁵ Büchner, G: *OC*. Op. Cit. P. 262. Sorprende constatar que la imagen aquí propuesta es operativamente similar a la de Benjamin: la máquina-jugador-de-ajedrez materialista, que derrota a sus oponentes en cada partida y que esconde – como todo artificio – al enano teológico que mueve al mecanismo de la historia (Benjamin, W: *Sobre el concepto de la historia*, en *La dialéctica en suspenso*. Op. Cit. P. 47). Pero más importante aún es relacionar a estos autores sobre la base del nexo marxista que, como lo expresa Benjamin, concibe la historia sobre el *double bind* de la materialidad (el hombre como ser genérico, inscrito en la naturaleza) y las ideas, o entre necesidades físicas y espirituales. La imagen “puntual” de la historia, su *Jetztzeit*, se encuentra inevitablemente entre ambas jurisdicciones: “La lucha de clases, que el historiador educado en Marx tiene siempre ante sus ojos, es una lucha por las cosas rudas y materiales, sin las cuales no hay las finas y espirituales. No obstante, estas últimas están presentes en la lucha de clases de otro modo que como la [mera] representación de un botín que le cae en suerte al vencedor. Están vivas en esta lucha como confianza, valentía, humor, astucia, empedernimiento, y ejercen su eficacia remontándose a lo remoto del tiempo.” (Op. Cit. Pp. 49-50).

misma – rompe con la misma seguridad de los ejecutantes: “He aquí lo grandioso, he aquí lo sublime de su hazaña; ello pone de manifiesto una nobleza de espíritu que se eleva sobre las bajas esferas del hombre común, para quien su propia persona es lo más excelso y su propio bienestar el único fin (...) Ese ignominioso egoísmo es uno de los signos característicos de aquellos tiempos. Por eso son tanto más admirables los héroes de Pforzheim, pues el pensamiento, la idea de una tal proeza no nació sino de ellos mismos, y así se elevaron por encima de su nación y su época.”³⁶ Dicho de otra manera, la puntualidad de la historia – el lugar donde ésta se nos “abre”, su *inauguración* sin espacio ni tiempo (sublime, insistamos), se realiza bajo la ley naturalmente *mortífera*. 2º) Respecto a la operatividad de la escritura que aquí se nos exhibe (y, a manera de apostillas); aquello que el autor elabora públicamente – su obra escrita desplegada a los lectores -, tiene su correlato reflexivo en las cartas, en la privacidad misma del autor. Lo que en los primeros escritos llama con su retórica de exhortación a una participación, se torna poco a poco en las cartas un problema epistemológico, que sólo se resolvería si Büchner construyese una concepción funcional de la *phýsis*, es decir, un modelo que integrase lo histórico (el evento) con las circunstancias que circunscriben al sujeto en cada caso; este “modelo de la naturaleza”, entonces, debe responder por el sujeto en sus ámbitos colectivos e individuales.

La muerte heroica... es el ámbito colectivo de la escritura – “colectivo” bajo su doble registro de personajes afectivos y en su orientación publicitaria. *Catón de Utica*, por el contrario, nos insta a comprender el proceder sublime, su sacrificio, en la figura afectiva individual, que también se enfrenta a la ruda providencia. El resultado del personaje histórico (su acto) nos lleva a considerar – de manera problemática – el tema del suicidio

³⁶ Büchner, G: *OC*. Op. Cit. P. 47. Aquí yace también – por el tenor de esta cita – la distancia moral entre Büchner con el kantismo; como se advierte, el acto del sacrificio – una evidencia de lo sublime para el primero -, si bien es vivificado por este sentir, no responde en acto a la conservación subjetiva, sino a su defundación como aniquilamiento, realidad que Kant no estaría dispuesto a aceptar sin más. Para el filósofo, conservar la vida, aún en circunstancias extremas, es un deber moral y, si todo acto por deber se expresa bajo una máxima por la cual (se) resuelve, dicha máxima requiere un fundamento lo más universal para constituirse. En este caso, la presunta *universalidad* del sacrificio queda confutada o, expresado en éstos términos, la sublimidad del acto no es, en suma, moralmente puro (en la nota n° 40 de esta sección, ampliaremos lo aquí señalado. N. del A).

[*Selbstmord*]. Problemático, diremos, pues el escritor plantea, como operatividad, las condiciones por las cuales esta auto – cancelación constituye un acto sublime; en resumen, Büchner está reflexionando la legitimidad o no del suicidio. Y, atendiendo a tal indicación büchneriana, todo acontecimiento posible de ser juzgado lo es atendiendo a su interioridad por la cual éste resuelve: “(...) uno no debe juzgar lo hechos o acontecimientos como si se presentaran *superficialmente* [*äusserlich sich darstellen*], sino averiguando su *sentido interior* [o “íntimo”; *ihneren tiefen*] y luego, observar lo ya encontrado.”³⁷ Pero aquel “sentido íntimo” no se encuentra sino mediado por lo histórico, es decir, el suicidio de Catón es, consecuentemente, el suicidio del romano y, en esa perspectiva, juzgar su acto habría de hacerse bajo la concepción de mundo del romano y no, por ejemplo, desde una escatología cristiana (“no es posible aplicar a un *Catón* los criterios de nuestra época”, acota Büchner). Y es así que el autor se atiene a que, lo únicamente correcto de juzgarse, lo es desde la *subjetividad misma* del juicio (en registro kantiano, el juicio es – ese “es” como límite del juicio mismo – subjetivo):

“Porque aquí, sin embargo, solamente uno juzga los rasgos en los hombres en relación con sus caracteres, sus fundamentos y su tiempo, sólo hay *un* punto de vista [*ein Standpunkt*]; y ése es el *subjetivo*; cualquier sentencia que se ponga, sobre todo la del cristiano, se debe reprobear totalmente.”³⁸

Para efectos de amplificar interpretativamente esta cita, es decir, pronunciarnos por aquello que Büchner califica de *subjetivo*, el autor no brinda una buena plataforma – una reseña literaria, para ser más exactos -, titulada *Crítica a un artículo sobre el suicidio*. Partiendo de la comparación gnoseológica argumental que el suicida obra bien si es en *conformidad subjetiva*, pero *objetivamente* mal, el autor añade en esta reserva un

³⁷ Büchner, G: *SW*. Op. Cit. P. 204.

³⁸ Ídem. Catón, el romano, pero también el estoico apunta Büchner. Si el juicio subjetivo, tanto para juzgar al romano, como el juicio mismo de éste que acoge para sí el suicidio, vendría más determinadamente – se pronuncia más tachado – si consideramos el punto de vista del estoicismo. La “soberanía sobre las pasiones” [*Herrschaft über die Leidenschaften*] engloba toda actitud del estoico frente a la vida: “(...) esa virtud sienta el supremo sosiego interno y la sublimidad sobre las afecciones sensibles del placer o displacer; sin hacer insensible al sabio, le vuelve invulnerable y le da una soberanía sobre su propia vida, permitiendo también el suicidio.” (Op. Cit. P. 205).

argumento suplementario a favor del suicida; el acto resuelto subjetivamente es lo *único* que cuenta, porque obra a partir de un principio moralmente válido no sustentado ni por un cuerpo doctrinal o ideológico; es válido desde su *mismidad* – en su “primera persona” o en su *ipse* – un proceder legítimo. Büchner agrega que, si esa “ipsiedad” contradice el punto de vista objetivo, este último es el erróneo: “Ahora bien (...) Catón es justificable según todas las leyes del entendimiento *humano*; si el cristianismo no está de acuerdo con él, su doctrina tiene que ser equivocada *en este punto*, ya que nuestra religión no puede prohibirnos jamás reconocer y venerar cualquier verdad (...) que esté fuera de ella, ni puede permitirnos jamás desaprobamos un acto *a todas luces moral* sólo por el hecho de no coincidir con su doctrina.”³⁹ Si se ha de juzgar entonces bajo la ipsiedad, no resulta extraño que el paradigma *phísico* en Büchner gire en torno a la mismidad. En breve; la naturaleza, erigida en ley inmutable (así también la providencia) sólo se da a sí misma sus propias leyes, subjetivamente hablando – *heautónoma*, si quisiéramos inscribirla con Kant – y, el sujeto como miembro de una naturaleza es o participa de ella sólo bajo la aplicación de sus propias leyes, o sea, anteponiendo(se) su *propia ley natural*. Ley que, indicaremos desde ya, comporta una *finalidad en sí misma*.⁴⁰ Con todo, la problemática del suicidio no radica simplemente en una acción bajo la mismidad del ejecutante (el *ipso facto* de Catón), sino

³⁹ Büchner, G: *OC*. Op. Cit. P. 60.

⁴⁰ Op. Cit. P. 60. Respecto a esto último, se sugiere al lector cfr. la siguiente sección, dedicada a *Lenz*, no sin antes establecer aquí una comparación indispensable entre los planteamientos del escritor y lo que Kant expone en su *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Tendríamos que admitir que Büchner sólo consiente una sola ley, haciendo suyo dos de las máximas kantianas; 1) La que hace referencia a la acción subjetiva que resuelve como si fuera ley universal de la naturaleza. Sin embargo, en Kant no se detiene –como mucho – en la mera especulación de esta segunda formulación de la máxima (y, ni siquiera ya, digámoslo) en ella misma: una máxima, si bien es un principio subjetivo de una acción, se le exige un principio categorial u objetivo, por lo que pasa de ser máxima a ley, ley moral. Esta última es la expresión de un imperativo categórico *objetivamente* universal. 2) Por otro lado, Büchner supone también cierta universalidad en el acto sublime (o sea, en el suicidio de Catón), y podría acoger beneplácitamente la tercera formulación de la máxima “obra de tal modo que te relaciones con la humanidad, en tanto tu persona como la de cualquier otro, siempre como un fin y nunca sólo como un medio”, si estimamos que la acción sacrificial posee un móvil noble y altruista (el caso de los ciudadanos de Pforzheim); pero aquí Kant no acepta que el suicidio comporte una moralidad – por muy elevado que sea su “móvil” -, puesto que en lo moral no se trata de intenciones, sino de actuar conforme a una ley lo más universal posible. De no cumplirse esa exigencia, la acción presuntamente moral (y, por tal, universal) se autodestruye: “(...) quien ande pensando en el suicidio tendría que preguntarse si su acción puede resultar compatible con la idea de la humanidad como fin en sí. Si, para escapar de una situación dolorosa, se destruye a sí mismo, hace uso de una persona como un simple *medio* para conservar una situación tolerable hasta el fin de la vida. El hombre no es una cosa ni es un algo, pues, que pueda usarse como simple medio, sino que debe ser considerado, en todas sus acciones, como un fin en sí. En consecuencia, no puedo disponer del hombre, en mi persona, para mutilarle, estropearle o matarle.” (Kant, E: *FMC*. Op. Cit. Pp. 104-105).

que en las circunstancias mismas del acto resolutorio. Esto queda expresado en la condición misma del *des – arraigo* [*Unheimlich*]; en breves cuentas, Catón adopta una resolución temeraria puesto que le falta o carece de los dos elementos que, según el autor, son condiciones básicas del arraigo en la vida. En ausencia de la patria y la libertad, el sujeto antepone su propia cancelación, o sea, se confuta como vida misma:

“Otros, que se acercan algo a la verdad y que también encontraron sus adherentes, afirman que el ejercicio del suicidio fue esencialmente producto de una orgullosa rigidez que sólo quiso dejarse vencer por la muerte. Si ese fuera verdaderamente el motivo, esa idea de querer sellar con la muerte la justicia de la causa por la que se lucha, esto tiene ya algo de grandioso y sublime. Mas tampoco esta es la razón fundamental, sino otra más noble. La grandeza de alma de Catón está en el infinito sentimiento de amor a su patria y a su libertad [*von einem unendlichen Gefühle für Vaterland und Freiheit*], y ese sentimiento fue el inspirador de su vida. Ambas ideas fueron su sol céntrico en el cual giraron sus pensamientos y sus acciones.

Catón hubiera sobrevivido [*überleben*] a la caída de su patria, si hubiera tenido asilo su otra diosa en su vida: la libertad. Y no la tuvo.”⁴¹

Desarraigo doble – “morir doblemente”, como Büchner expresa poéticamente la doble pérdida en boca de Fabre D’ Eglantine. Se muere a falta del arraigo afectivo de la tierra, del suelo (*Vaterland*, ese “amor a la tierra” que aquí se expresa remitido al *Grund*, al fundamento de un suelo, de un “hogar”, para ser más idiomáticos [*Heim*]), pero más intensamente a la falta de la idea, del asilo. Sobre esta paradigmática formulación, estableceremos al menos tres notas: 1º) Puede ser acaso el *des – arraigo* la inscripción más directa del *Gemüt* sublime, pues el fundamento gira en torno al “sol céntrico” [*Zentralsonne*] de los afectos físicos y metafísicos (el sujeto *óptico – ontológico*, claro pivote del pensamiento occidental, o su “entrada” como pensar). Pero, lejos de constituir una pérdida negativa – aunque es pérdida sustractiva – el *Grund* expropiado y con él, el sujeto extrañado, la *Unheimlich* es constitutiva del mismo ser – en – el – mundo, al menos desde una lectura puntualmente heideggeriana.⁴² 2º) Ahora bien, si nos preguntamos qué

⁴¹ Büchner, G: *SW*. Op. Cit. Pp. 206-207.

⁴² La condición de estar arrojado al sistema de lo insignificante – pues es esa la lectura que puede desprenderse de *Sein und zeit* acerca del mundo -, constituye la condición sentimental de la angustia que

ocurre con el desarraigo, con la falta de suelo y asilo, en cualquier condición humana, se experimenta vívidamente un exilio, una expulsión de todo contacto. Y he aquí que, si no tiene *ha lugar* el suicidio, la experiencia se torna *nómada*, en un insistente traslado (veremos que *Lenz* es esa figura que “en dirección hacia allá”, permanece en el recorrido sonámbulo. Ver 3.4 de este capítulo). Pero la vida confutada como producto del desarraigo nos vuelve a preguntar o, mejor expresado, nos invita por el pulso büchneriano a interrogar nuevamente qué es lo que el autor estima como *redención* – y, desde ya se advierte que la figura de *Lenz* es su contrapartida irredenta -. La muerte en Büchner, puede señalarse aquí muy sucintamente, no posee un correlato “trágico”, ni invoca una pérdida lamentable, sino que indica un *retorno al seno natural*, indiferenciado, donde los seres se reúnen consigo y como semejantes; en resumidas cuentas, la naturaleza es la expresión *noumenal* que vincula a los hombres,⁴³ que los hace partícipes de espectáculo – un espectáculo donde se es más

experimenta el Dasein, sentir exclusivo de su originalidad o, podemos indicar, origen de apertura que lo insignificante obliga a su significación, a su remisión al habla: “Ciertamente, es esencial a toda disposición afectiva abrir siempre el estar-en-el-mundo en su totalidad, según todos sus momentos constitutivos (mundo, estar-en-sí-mismo). Pero sólo en la angustia se da la posibilidad de una apertura privilegiada, porque ella aísla. Este aislamiento recobra al Dasein sacándolo de su caída, y le revela la propiedad e impropiiedad como posibilidades de su ser.” (Heidegger, M: *Ser y tiempo*. Op. Cit. P. 212). Complementario a este rendimiento “consolador” del desarraigo, la obra de arte sería el espacio afectivo que convive entre el marco preciso de sus límites y la ilimitud, como su hogar estético (el *Heim* que supone el soporte, los materiales y su distribución) que vive bajo los efectos de un amenazante *Unheim*, salto proyectivo hacia lo infinito; a lo sublime a fin de cuentas: “Pero siempre, si la naturaleza es como el arte, es porque conjuga de todas las maneras, lo *Heimlich* y lo *Unheimlich*, el territorio y la desterritorialización, los compuestos melódicos finitos y el gran plano de composición infinito, el estribillo pequeño y el grande.” (Deleuze, G / Guattari, F: *¿Qué es la filosofía?* Op. Cit. P. 188).

⁴³ Desde cierta lectura política – y, atendiendo a la pregunta que “como un espectro recorre a Alemania”, es decir, su posibilidad de devenir *Volk*, como cuerpo distinguible de una *Bild* capaz de responder *¿qué es alemán?* – Büchner se inscribe claramente en una posición poco “cosmopolita”; aquí el vínculo es *naturalmente nación*, que se reconoce a sí misma en la historia común del pueblo y, por ello, el sacrificio sublime de los ciudadanos de Pforzheim es un indicativo histórico de una comunidad – y, si radicalizamos las propias expectativas büchnerianas *e contrario* – el sacrificio sería la abertura de la ilusión de un pueblo por darse a sí mismo una *representación propia*: “Alemania, aún no eres libre; tu espíritu yace encadenado; pierdes tu nacionalidad y, lo mismo que ahora eres esclava de lo extranjero, pronto serás también esclava de los extranjeros (...) Pues del mismo modo que un pueblo olvida su identidad a causa de lo extranjero y pierde su carácter nacional, a saber, los vínculos que lo mantienen unido, del mismo modo que se convierte en el esclavo de otro en el terreno cultural y espiritual, así también desaparecerá fácilmente la libertad política que ahora ostentáis con orgullo (...)” (Büchner, G: *OC*. Op. cit. P. 49). Pero Büchner intuye, en el mismo momento, que tal espacio vinculante debe ser producido desde la propia *phýsis*, es decir, la naturaleza debe constituirse ella misma como el espacio de todos los vínculos. En el fragmento *Sobre el sueño de unos arcadios*, la experiencia mortífera se le revela a uno de los arcades en la aparición de su malogrado amigo, que implora ayuda y sucumbe en manos del dueño del albergue. La “aparición” es una connotada presencia – según nuestro autor – del poder de la misma naturaleza: “Si quisiéramos ver en ese sentimiento interior una mera superstición, si quisiéramos desecharlo como vano juego de la imaginación, romperíamos

protagonista que espectador, en oposición a Longino. 3º) A partir del acto asumido en la singularidad de Catón –singularidad que reposa sobre sus condiciones de sobrevivencia -, se puede interrogar precisamente a la *überleben* misma; ¿Qué indica *überleben* aquí, si queremos circunscribirla? ¿No se presta a la misma resistencia de lo sublime, a saber, de que ella designa un territorio *más allá* de toda territorialidad de vida, su “sobre – vida”? En el contexto de esta cita, Büchner alude o inscribe la sobrevivencia como posibilidad de existencia en la ausencia de haber sido retirada una de las dos condiciones (la patria, el suelo). Pero aquí se muere dos veces (“no hay asilo” para el suicida Catón, demarca Büchner) e, incluso, se muere por triplicado – en la sublimidad del acto suicida. ¿Esto no sugiere, al menos tímidamente, que la sobrevida – un más allá de la vida misma – sea precisamente la condición primera, in – condicional de lo noble y lo grandioso, sublime en su registro puramente *hýpsico*? De ser así, la muerte redentora sería un patrimonio in – humano y, por tal, lejos de toda medida, sin *párergon*, el límite de la vida que se rebasa. Esto deja al descubierto la fragilidad misma de la sobrevida en la figura del sobreviviente; si traspasa toda medida ¿ Sobre qué, entonces, juzgamos? (esto es: cómo aplicar aquí una ética en un estado sobreviviente. ¿No es el “drama” mismo de aquel que, en su condición de sobrevivencia, no puede apelar acaso ni a una defensa, y por tal, ausente de una ética – sin tener un *éthos* compartido, aceptado -, la cual yace exclusivamente reservada, circunscrita y validada sólo para “vivientes”?). Nuevamente, diríamos, es el problemático caso del *diferendo*, que en el caso del suicida se presenta más radical; éste no posee – por su estrecha relación con lo “sobre” del sobreviviente – ningún criterio válido de afirmación (a excepción del *ipso* o sea, de sí mismo), considerando que toda validez se sustenta sobre un suelo, un fundamento, no universal, pero sí mayoritario. A partir de esta lectura, esto indicaría muy rudimentariamente que, el suicidio sea tal vez el único campo *ipso facto* del sujeto, vale decir, donde se es propiamente humano, porque constituiría la única propiedad de la cual los hombres – en su relación colectiva o en su singularidad – se les es dada como posibilidad (una posibilidad que, no obstante, se torna *imposible* o, una frágil fundamentación, puesto que (se) niega la misma vivencia); y, entonces, el doble

desconsideradamente los lazos espirituales que mantienen unidos a todos los habitantes de la tierra, un sentimiento que no reúne a todos en el seno maternal de la naturaleza.” (Op. Cit. P. 51).

fundamento (el suelo, la idea) no constituyen ellos mismos una propiedad innata, sino una condición a secas – de la cual cabe la posibilidad que se tenga o se pierda. Los actores büchnerianos son una manera de presentar la relación entre posibilidad y condición, y en su fracaso evidencian la sublimidad de su acto que, a la vez, los desfundan de las condiciones al mismo tiempo que de sus vidas. Entonces, si la única propiedad descansa sobre *la ausencia de la propiedad de existencia*, sobre su confutación en tanto vida, ¿Qué ocurre en el caso de aquel que asume el vagabundear, y hace suyo un desplazamiento que, de todas formas, conduce *hacia allá*, a su liquidación? ¿Cómo es su relación con la condición natural de sí y del mundo? Ambas interrogantes apuntan a la única expresión narrativa de Büchner, es decir, *su Lenz*, el cual se hace necesaria una revisión si se trata de circunscribir aquí, lo que indica lo sublime para el autor.

3.4. “Olvidarse de sí...” (El psicodrama de *Lenz* y la cancelación representativa del sujeto).

*Siento el aire de otros planetas
los amistosos rostros remotamente me dan vueltas;
ahora, sin embargo, se desvanecen en la oscuridad.*
(Stefan George: *Entriückung*).

*Silencio, todo está en silencio,
como si el mundo hubiera muerto.*
(Georg Büchner: *Woyzeck*. Esc.1).

Como ya hemos expresado, *Lenz* de Georg Büchner se inscribe plenamente en aquello que, consideramos, constituye por sí un segundo cuerpo creativo del autor, caracterizado por el predominio *íntimo* de la expresión. Por ello, comprender aquello que se articula como expresión *psicodramática* del autor, debe constituir acaso, uno de los primeros objetivos de esta sección. Y, entonces, cabe preguntarse aquí, el porqué la expresión literaria tiene preeminencia de ser investigada y no, como hemos llevado el tránsito investigativo, la propia circunscripción de lo sublime. Puede decirse a este respecto que encontraremos en *Lenz* dos “resistencias” para circunscribir su “sentir” – y, si hablamos del enmarque sobre lo sublime, esto conlleva *per se* preguntarnos sobre el sentir y quién se representa en él -; en primera instancia, lo sublime no encuentra inscripción alguna en esta narración. Esto es: a lo largo de esta errabunda historia de *Lenz*, nuestro término en

cuestión no aparece como tal. ¿Puede justificarse así la inclusión de *Lenz* para nuestro tema? Desde el puntual campo del análisis literario (o sea, discursivo), este paso no se encuentra ni excepcionalmente justificado o, en palabras más directas, he aquí un paso ilegítimo para el análisis. Y, sin embargo, en ello radica la fuerza de lo que habremos de analizar; es decir, la presencia de lo sublime no pasa por su puntual discursividad – por aquello que está inscrito en la escritura –, sino en su *textualidad* (que, en este caso, concede el nombre de *audibilidad*), en una presencia velada, oculta – que se sustrae a la escritura –, puesto que para lo sublime no parece haber un compromiso *a priori* de designación; ello – lo sublime – es aquello indesignable o, para decirlo con los términos de esta investigación, el nombre es siempre un *límite*, una figura inscrita en el espacio de la *grammé*, un contorno, y lo sublime (se) “siente” agitado en ese marco, busca el desbloqueo de la designación porque expresa justamente (o reivindica para sí) su *Unbegrenztheit*, su ilimitación. Y es eso, no designado, lo que Lenz siente a lo largo de su recorrido textual.

La segunda resistencia de la cual hacemos mención guarda relación y exige una reevaluación del sujeto, o sea, de aquel que “siente” lo sublime. Ese sujeto tiene nombre propio: es Lenz, el *Lenz* de Büchner – la figura llamada Lenz – que se constituye y se disemina a lo largo de la narración, a partir de uno verdadero, del contingente Lenz (vale decir: del sujeto vivo, perteneciente al *Sturm an Drang*, del amigo íntimo de Goethe, del escritor de *El Preceptor* y *Los soldados*; de aquella *persona non grata* para las autoridades de Praga y que muere en extrañas circunstancias en las calles de Moscú en 1792). Ello indica, desde ya, tomar en consideración este recurso operativo del lenguaje büchneriano, que consiste en apropiarse de un hombre concreto o genérico, e incorporarle los caracteres afines “tal como parecen adecuados a la naturaleza y a la historia”, según nos recuerda el propio autor. Este procedimiento lo utiliza magistralmente en los dos dramas de corte trágico; *Woyzeck*, el parricida ejecutado en 1824 y, por supuesto, *Danton*, el anti – héroe de la revolución, que “habla como burgués, retórico, ateo y vulgar.”⁴⁴ Por lo tanto, el análisis a

⁴⁴ En este punto, Büchner es un discípulo aplicado de aquella consideración aristotélica que señala al poeta o autor dramático como *superior* al escritor histórico, no por su verosimilitud, sino por su carácter re –

ese *Lenz* deberá en todo momento, ser estimado bajo la figura de sujeto que ahí se representa, el sujeto propiamente de ficción (este enunciado permite desde ya formular una delicada pregunta para nuestro tema; ¿No es acaso, el sujeto en lo sublime, propiamente una ficción?).

Sumado a estas resistencias, no podemos obviar en este *Lenz* la íntima relación entre el sentir (sublime; elijamos el paréntesis para designar esto que, justamente aquí, no tiene espacio de designación) y la *phýsis*. Büchner insiste epistemológicamente en relacionarlos: si en Longino se apela a una naturaleza como productora originaria de lo sublime, si Burke la remite a un efecto fisiológico extáticamente violento y Kant – bajo la *Gewalt* de la razón – muestra en la *phýsis* la subrepción de aquello que opera “dentro de nosotros” (o sea, el despertar del *Gemüt* subjetivo), nuestro autor dramático hace un acopio crítico de estos tres momentos, intensificando la relación *natural* con el sujeto que “siente” el peso de lo inconmensurable – pues, veremos, le asigna de alguna forma sus propias representaciones – de lo natural y, en consecuencia, lo conducen (mejor expresado; se conduce) hacia “allá” en la locura. ¿Y no es, acaso, la locura un desbloqueo radical de frente a todo principio de realidad, a la norma? ¿No vive ella tan sólo para conducirse de acuerdo a su propia ley esquiza (como la naturaleza, como lo sublime, en su *ipsiedad* ambas)? Las preguntas aquí formuladas tienen que ver con el mismo procedimiento interpretativo que habremos de asumir; pues no se trata aquí de analizar la locura en vistas a un reestablecimiento de una “sanidad”, de volver a colocar en el *enfermo* la figura terapeuta (en la narración, Büchner le asigna un nombre propio; él es Oberlin, el párroco que acoge a *Lenz* e intenta seducirlo hacia la sociabilidad porque, desde su perspectiva, *Lenz* se ha *desviado* de toda norma social o religiosa. Desviación, no obstante, producto del constante vagabundeo psicodramático de *Lenz*, experimentado en el paseo que el sujeto hace en la

presentativo (que “vuelve a presentar”): “¡Yo no puedo hacer de Danton y de los bandidos de la revolución héroes virtuosos! Si yo quería presentar su vida licenciosa, por fuerza tenía que hacerlos licenciosos; si quería mostrar su ateísmo, tenía por fuerza que hacerlos hablar como ateos. Si aparecen algunas expresiones obscenas, que se piense en el lenguaje de aquella época, famoso en el mundo entero por su obscenidad, y lo que yo pongo en boca de mis personajes es sólo un débil trasunto de ese lenguaje (...) El escritor no es un profesor de moral; él inventa, él crea personaje y hace renacer tiempos pasados: y que la gente aprenda con él lo mismo que aprende estudiando la historia y observando lo que sucede a su alrededor.” (Büchner, G: *OC*. Op. Cit. P. 250).

naturaleza⁴⁵). En resumidas cuentas, se nos está pidiendo “conducir” el análisis – como si fuera una dirección obligada – bajo la concepción de *phýsis* propuesta por el autor dramático, para así sopesar al sujeto Lenz. Algo de ello pudo ser avizorado en la sección anterior, a saber: la naturaleza como *fin en sí misma* o, dicho en otros términos, una naturaleza que aquí es subjetiva.

Pero, atendiendo a este modelo de naturaleza *ípsica*, Büchner requiere establecerla no desde una perspectiva literaria (recordemos, la literatura no trabaja sobre conceptualizaciones), sino desde el propio discurso de la ciencia (y esto nos lleva a preguntarnos lo siguiente; ¿no es también esa, la misma disyuntiva de Kant, vale decir, recurrir al modelo de las ciencias para fundamentar su modelo de metafísica?). En el escrito preparado por el autor para una habilitación académica en la universidad de Zurich, en 1836, se plantean algunos esbozos que nos permitirán reconstituir esta concepción física, aplicada simultáneamente en el objeto literario. *Sobre los nervios craneales* [*Über schädelnerven*] es, sin lugar a dudas, un discurso eminentemente científico. No es al caso interrogar la totalidad del discurso aquí mencionado, pero sí establecer ciertos puntos decisivos que se tratan en la introducción al tema mismo. Anteponiendo la imagen de la investigación a la naturaleza, que denomina Büchner como *teleológica* (o sea, la que aborda los fenómenos naturales y los interpreta como mera *utilidad*, vista para propósitos determinados), el autor señala que existe otro planteamiento mucho más pertinente, que consiste en observar cualquier fenómeno como resultado de un *fin en sí*; ella es la perspectiva *filosófica*, que se expresa en estos términos:

⁴⁵ “El paseo del esquizofrénico es un modelo mejor que el neurótico acostado en el diván. Un poco de aire libre, una relación con el exterior. Por ejemplo, el paseo de Lenz reconstituido por Büchner. Por completo diferente de los momentos en que Lenz se encuentra en casa de su buen pastor, que le obliga a orientarse socialmente, respecto al Dios de la religión, respecto al padre, a la madre. En el paseo, por el contrario, está en las montañas, bajo la nieve, con otros dioses o sin ningún dios, sin familia, sin padre ni madre, con la naturaleza: *¿Qué quiere mi padre? ¿Puede darme algo mejor? Imposible. Dejadme en paz.*” (Deleuze, G./Guattari, F: *El anti – edipo*. Op. Cit. P. 11).

“La naturaleza no procede según propósitos; ella no se agota en una serie de infinitos propósitos en el que uno de éstos sea condición del otro, sino que ella se es suficiente a sí misma en todas sus manifestaciones. Todo, esto es, en torno a lo existente es a sí mismo. Este estatuto [*Gesetz*, ley] respecto a lo existente, contraria a la teleología, nos pone a la vista aquello que, complacientemente llamaré lo *filosófico*. Todo lo que aquí es propósito, es para él, efecto.”⁴⁶

Puede desprenderse, a partir de esta cita, al menos dos puntos altamente instructivos: 1) Desde la perspectiva *filosófica*, la naturaleza es autosuficiente (y, por qué no agregar; *autoproductora*) respecto a sus propias manifestaciones, vale decir, en los fenómenos por ella inscritos. Ello es similar a decir que la *phýsis* es la fuerza (de ley) de todos los fenómenos porque, en última instancia, es la naturaleza un incondicional – un punto de arranque – para el despliegue de sus manifestaciones (sean éstas visibles o no); y, si es incondicional, es decir, no sujeta a condición *ad infinitum* de otra condición, Büchner sitúa a la naturaleza al mismo estatus, la eleva como una *cosa en sí* (en términos kantianos, recordemos, esa idea incondicional que no está sujeta a ninguna condición es la *libertad*. ¿Qué está realizando operativamente Büchner al situar a la naturaleza en el mismo plano de una idea? Mas que reemplazar la libertad por la naturaleza, anexa lo incondicional de la idea de libertad y la coloca al servicio de la *phýsis*. Nuevamente resulta lícito sospechar si este traslado, esta traducción es legítima como paso [como todo traslado, es decir, si la “traducción” no porta ineludiblemente una “pérdida”, una traición o, de preferencia, *otra cosa*], entendiendo que la naturaleza no es sino el campo múltiple de todos los fenómenos posibles y, por ello, condicionada por esta multiplicidad). 2) Para realizar este traslado, Büchner pone el acento en la naturaleza *como si* ella operara bajo un estatuto [*Gesetz*] que unifica todo fenómeno, no entendiéndose éste último como propósito, sino como efecto mismo. Esto supondría que la multiplicidad fenoménica se encuentra sujeta a una única legislación autoproductora, como efecto de su autosuficiencia. Pero, continuando con el análisis de esta naturaleza *incondicional*, la ley o estatuto no invoca, ni se invoca bajo una respuesta (el propósito, como supone la perspectiva teleológica), sino como un hecho sometido a la pregunta:

⁴⁶ Büchner, G: *SW*. Op. Cit. P. 210.

“Lo que para la escuela teleológica la respuesta es un hecho, lo filosófico lo captura bajo la pregunta. Esa pregunta, que abarca todos los puntos, sólo tiene una respuesta en una ley fundamental [*Grundgesetze*] válida para toda organización colectiva y aquello, para el método filosófico, la totalidad física de los individuos no se encuentra en su propia conservación caótica, sino en una manifestación de cierta ley originaria [*Urgesetzes*], una ley de la belleza, según la cual todos sus esbozos y líneas más simples producen las formas más limpias. Todo, forma y materia, está relacionada con esta ley.”⁴⁷

¿Qué indica, en suma, asumir una perspectiva *filosófica* para Büchner? A modo indicativo solamente, significaría establecer una pregunta sobre la legitimidad de una ley – sea fundamental u originaria –, aplazando desde ya la respuesta teleológica de los fines, del hecho en sí de una naturaleza subordinada a interpretarse bajo la irrefutabilidad teológica, es decir, Dios. La pregunta, en otras palabras, constituye el aplazamiento especulativo que busca sustraerse o evita anteponer al *sujeto nouménico* como rector de una naturaleza operativamente ípsica: no se trata de una pregunta por el fundamento (*Grund*), sino de pensar la pregunta misma como fundamento, como ley fundamental (y, si decimos que la *phýsis* es subjetiva, ello indica – problemáticamente, diremos – que ésta es un ser autoconstituyente. Con ello, Büchner rompe de manera palpable con toda la tradición especulativa de la filosofía moderna que, bajo distintos acentos, nunca se desligó del sujeto absoluto como creador de la naturaleza y, esta última como producto mismo del acto soberano del creador⁴⁸). Sin embargo, entender el modelo de la pregunta filosófica no

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ Pensar bajo los registros de la modernidad significa – entre otras cosas – pensar bajo el registro de una subjetividad que se fundamenta en el estatuto onto teológico (y, de facto, ya lo habíamos indicado bajo la figura kantiana del *pensar* como una labor orientadora del sujeto vuelta hacia sus intereses o en el libre interés: ¿Qué significa orientarse en tanto actividad del pensar?). Si la orientación es subjetiva, el sujeto ha de encontrar en sus reglamentarios recorridos su triple actividad; como sujeto lógico, sujeto práctico y su “centro” subjetivo del sentir. Él es quien antepone al sujeto absoluto (Dios) como necesario y universal (un deber – ser noumenal), si con ello se ha de sellar una realización sistémica en la triple actividad del sujeto – sus facultades: “(...) debemos admitir la existencia de Dios, si queremos juzgar las causas primeras de todo lo que es contingente, principalmente en el orden de los fines efectivos situados en el mundo. La necesidad de la razón en el uso práctico es la más importante: es lo *incondicional* y que a nosotros nos es necesario suponer la existencia de Dios, no solamente porque nosotros queramos juzgar sino porque aquí *nosotros estamos en la obligación de juzgar*.” (Kant, E: *Qué signifique s’orienter dans la pensée*. Op. cit. P. 62). El “aplazamiento” büchneriano, en este punto, pone en entredicho esta pretensión sistémica en el centro mismo de la

implica otra cosa que contemplar si, acaso, es posible formular la posibilidad de lo absoluto en ausencia del sujeto absoluto – absoluto que no es sino ley – y que sellaría el abismo entre el hecho y el cognoscente. Posibilidad siempre abierta – como una “abertura” - que no encuentra una conclusión, un cierre, una resolución:

“La pregunta sobre una ley semejante conduce a sí mismo a las dos fuentes del conocimiento, del cual el entusiasmo por el conocimiento absoluto [*Entusiasmus des absoluten Wissens*] nunca han dejado de beber; la intuición de los místicos y el dogmatismo de la filosofía de la razón. La crítica necesariamente niega que, hasta ahora, percibamos que exista un puente entre esto último y la vida natural. La filosofía *a priori* aún es un sitio solitario; entre ella y aquel verde frescor de la vida existe un ancho camino. Y esta es una gran pregunta [*grosse Frage*], si acaso ella podrá recorrerlo.”⁴⁹

Encontrar el fundamento de esa ley lleva a Büchner a la aporía de la imposibilidad, puesto que observa aquí el abismo entre los productos realmente vivos de la naturaleza y una razón in – capaz de establecer un puente hacia ellos. En relación a como hemos transitado nuestra propia temática, la mismidad de lo natural, propuesta desde la perspectiva filosófica (búsqueda de una ley originaria, del *Grund* o lo absoluto) no es tampoco suficiente aún recurriendo a un conocimiento absoluto – es como si entre la legislación “propiamente” natural (desconocida para nosotros) y la legislación de la razón se nos presentara un abismo (un *Abgrund* o *Ungrund*, designaciones equivalentes para expresar lo que, según parece, no encuentra fundamento – así como Kant hubo de expresarlo en la introducción de la tercera *Crítica*. Büchner, en *Lenz*, radicaliza aún más esta desconexión, como un sentir que experimenta en sí su *grieta*, el *Riss*, abierta a la nada que parece colmarlo todo⁵⁰). De cualquier manera, en este contexto “científico” de la

constitución subjetiva, en la medida que – como notoriamente nos lo muestra *Lenz*, una “ficción sentimental” – la orientación subjetiva se disloca, se encuentra a merced de una ley desconocida – la de la naturaleza – que opera a sí misma sin atributos centralizadores de un sujeto absoluto (*sin el padre*, huérfano); su efecto no es sino la des – orientación. La pérdida que experimenta es, en suma, la propia facultad orientadora del pensar (se) (N. del A).

⁴⁹ Büchner, G: *SW*. Op. Cit. P. 210.

⁵⁰ “(...) el mundo, que había querido serle útil, era una monstruosa grieta [*ungeheuern Riss*]; no sentía odio, ni amor ni esperanza – un vacío asustadizo y, sin embargo, una agitada tormenta que no puede llenarse. No sentía *nada*.” (*nichts*, enfatiza Büchner en el espacio *fictio* de *Lenz*. N. del A. Ver Büchner, G: *SW*. Op. Cit. P.

escritura, Büchner pospone acaso una respuesta, lo cual queda sugerida en la última frase de esta cita (la intención de “recorrerla”, si ello *es posible*, en todo caso). Y, si *Lenz* es aquel “recorrido” de corte literario, que experimenta la naturaleza en dimensiones desproporcionales, bajo la *ley de lo inconmensurable* (así como el pre – romanticismo caracteriza lo sublime), podría formularse así – bajo una proposición de doble entrada – dos interrogantes: ¿Acaso el registro literario del autor – es decir, *el arte* – es el encargado de sellar este abismo, este *Riss*? Y, bajo la posibilidad aquí abierta, ¿No es *Lenz* en sí mismo, como objeto literario, un modo de juicio reflexionante, que intenta fundamentar ese *sí mismo* de lo natural? Dar una posibilidad a estas preguntas – es decir, que se mantengan y, a la vez, que mantengan una especie de “soporte” para el análisis -, sólo se hayan justificadas en la medida en que observemos el rendimiento escrito de *Lenz* (como objeto que narra y sujeto que siente), es decir, la manera en que el discurso nos plantea abiertamente los conflictos psicodramáticos del sujeto ficcionante.

Lo anterior deja en entrevisto que no es el sujeto ficcionante, *Lenz*, el que aquí nos narra: por el contrario, el narrador – bajo el recurso estilístico omnisciente – es el encargado de guiarnos por el tránsito de *Lenz* (un “él” que, si bien no es oposicionalmente un *yo* que narra, es tercera persona, *omnipresente*; nos promete – aún cuando no nos quede garantizado sin más – que él lo sabe, conoce y maneja el tránsito del “yo” que llamamos *Lenz*: ¿Es posible fiarnos, descansar en esa fiabilidad de lo total, el *omnis* que supone todo narrador así?). Sin embargo, Büchner realiza una transposición narrativa en el relato, caracterizada en una vocalización de los estados anímicos del sujeto de ficción que serán transmitidos por él, la tercera persona. Esto quiere decir que la única garantía que puede

100). Lejos de exultarse el sujeto bajo la *impresión* de su *Gemüt* cara a lo sublime, se experimenta la inanimidad del sentir y, por ello, incapaz de juzgar – entendiendo el juicio como el espacio de mediación entre las dos legislaciones (fenoménica y noumenal). Podríamos indicar entonces que el sentir (lo sublime), bajo su no – designación, sustrae para sí su estatuto sentimental; pero la formulación büchneriana es, al mismo tiempo, un poco torcida, oscilante: *no sentía nada* [*Er hatte nichts*] es también la posibilidad de “sentirlo” todo a un mismo tiempo pues, como hemos de observar, *Lenz* es una experiencia vívida con la *phýsis* que, en ciertos casos, se confunde o se “funde” en ella (“volver al seno maternal de la naturaleza”, símil de la experiencia del *árcade* en el sueño. Cfr. nota 43 de la sección anterior). Esto es lo que Büchner denominará como *naturaleza en estado puro*, naturaleza “ideal” [*unideale Natur*].

gozar todo relator omnisciente, radica en establecer una *distancia* objetiva, sin el menor interés de tomar partido por el “sentir” de *Lenz* (nuevamente, el espectador “distanciado” del *pathos*, el “entusiasta” kantiano, al cual le compete juzgar, aún cuando “no juzga” en lo absoluto [si *Lenz* obra bien o mal, si está bajo el “sano juicio” o fuera de él, etc]). Sólo nos cuenta *desde* la psiquis del sujeto, introspectivamente diremos, vuelto hacia el relato. ¿Queda justificada esta transposición vocal? O, para ir delineando el análisis, deberíamos preguntarnos por la condición de no – narratividad que posee *Lenz*, pues él no parece estar bajo la capacidad (*vermögen*, su facultad) de narrarnos sus impresiones o, mejor expresado; puesto que *Lenz* es el sujeto que “siente”, está envuelto hacia el puro sentir desde sí de la naturaleza, el cual no es garantía inmediata de ser objeto de comunicación. *Lenz* realiza el recorrido mientras *nos lo* cuenta el narrador: “Caía la nebulosa oscuridad; cielo y tierra eran uno. Era como si aquel horror [*Entsetzlich*; lo horroroso, lo asombroso, pero también lo “enorme”] que se posa en el hombre no lo podía tolerar; como el espía de la locura que lo alcanzaba a todo galope.”⁵¹ Antes de proceder a cualquier comparación expresiva entre el omnisciente y el sujeto *Lenz*, salta a la vista que el puro sentir se entrecruza con la misma naturaleza– pues estamos aquí en uno de los pasajes del texto donde *Lenz* recorre la naturaleza, los Vosgos para precisar – ; ésta, la *phýsis* externa, y la “naturaleza” interior del sujeto se permeabilizan mutuamente, como una emoción subjetiva que no puede distinguir entre los bordes naturales y los bordes anímicos, como un “desborde” (“cielo y tierra son uno”, dice el omnisciente narrador). Esta permeabilidad alcanza resultados radicales en boca del propio *Lenz*, aún cuando su testimonio es una transposición de él, del “otro” que nos quiere narrar, ocupado exclusivamente en ello:

“*Lenz* dice que el espíritu de las aguas vino a posarse sobre sí, que había descubierto algo de su ser. Y siguió diciendo: la sencilla y pura naturaleza se encuentra relacionada con los elementos en conjunto; cuanto mayor es sentida por el hombre vivaz y espiritual, tanto más embotado está este sentido elemental: y, aunque no lo tenía por un estado elevado ni suficientemente fuera de sí mismo, cree que debía causar un goce sentimental aquella inmensidad [*unendliches*] de sentirse tocado por la vida misma de cada forma: ser tocado por estrellas, metales,

⁵¹ Büchner, G: *SW*. Op. Cit. P. 82.

aguas y plantas; recibir como en sueños cada esencia de la Naturaleza, como las flores reciben el aire a medida que crece y decrece las fases de la Luna.”⁵²

“Lenz dice...” [*Lenz sagte*] es aquí una proposición mucho más desplegada expresivamente – una proposición *dramática*, diremos -, donde no cabe la distinción entre la “galopante locura” y una vivencia sentimental abierta a la inmensidad, producida sólo en la abierta recepción de la naturaleza. La permeabilidad se hace intensiva (ser “tocado por los elementos”) sólo en el caso en que la naturaleza y ser genérico no se conciban bajo la separación o dualidad de dos legislaciones distintas, sino que se “sientan” como un mismo proceso, auto – producido en ellos y en relación mutua. Con ello, podríamos estimar que, bajo este modelo extremo del sentir, la figura de *Lenz* no es aquella del sentir regulado, “orientado” (que *se* piensa, que dice *Ich*, “yo”), sino la del vagabundo esquizoide, liberado de las tutelas externas e internas⁵³ (y que, incluso, le obligan al omnisciente a decir “más de la cuenta”, a la retórica amplificada de una experiencia *transcripta*). Pero también Büchner nos lo recuerda: la íntima relación *phýsica* y subjetiva – que, en la locura se manifiesta intensivamente – crea una extraña “solidaridad” en el afectado con todos los ciclos naturales (tal vez, uno de los motivos más recurrentes en los diversos documentos medievales o renacentistas, que tratan las *enfermedades del alma* en relación con los humores afectados por condiciones climáticas, fases de la Luna – símbolo que exige de por sí, un minucioso análisis a partir de las exégesis bíblicas –, o las geografías abruptas de

⁵² Op. Cit. P. 88.

⁵³ Deleuze y Guattari encuentran en *Lenz* un modelo paradigmático no sólo del esquizo (contrafigura que se resiste a toda edipización, es decir, a la norma ontogenética introyectada del padre o madre); es también ese que se relaciona con el exterior en un mismo movimiento, una “fusión” donde ya no importara si hay hombre y / o naturaleza, sino lo *dinámicamente* producido, un proceso de producción. ¿Dónde queda, en este proceso, el pensar? En términos muy escuetos, el sentir de *Lenz* lo conduce al deseo, no como deseo que piensa, sino un pensamiento enraizado en el deseo: “*Lenz* se colocó más allá de la distinción hombre – naturaleza, más allá de todos los puntos de referencia que esta distinción condiciona. No vivió la naturaleza como naturaleza, sino como proceso de producción. Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas (...) Hombre y naturaleza no son como dos términos uno frente al otro, incluso en una relación de causa, de comprensión o de expresión (causa – efecto, sujeto – objeto, etc). Son una misma y única realidad esencial del productor y del producto. La producción como proceso desborda todas las categorías ideales y forma un ciclo que remite al deseo en tanto que principio inmanente.” (Deleuze, G. / Guattari, F: Op. Cit. Pp. 11-14).

difícil acceso⁵⁴). Pero también la proposición “Lenz dice...” nos orienta a seguir el hilo conductor de su decir, de su manera que, por muy transpuesta la escuchamos del narrador, se coloca en un extremo intensivo del “todo decir”, de su *habla* (de un hablar que quisiera expresarse naturaleza y no *como si* lo fuera; más allá de la analogía). Por lo menos existen dos territorios visibles en el relato respecto a esta particularidad del habla – *Lenz*; su dimensión estética y su “privacidad”.

1) Llamemos a esta sección como el discurso arte de lo natural. En el relato se produce – como una especie de interrupción del recorrido – una conversación de sobremesa entre Kaufmann y *Lenz*. Su temática abordada no es sino el *arte* y, particularmente, la capacidad o no de una expresión artística accesible al mundo. Büchner, operativamente, coloca a Kaufmann como simpatizante del idealismo y a *Lenz* como su contendor. De manera rapsódica, establezcamos algunos pasajes decisores de *Lenz* frente a este tema; de partida, *Lenz* aboga por un *naturalismo* en la expresión, vale decir, una expresión que de por sí intente generar una realidad (y aquí, “naturalismo” sin eco del *itmos*, de tendencia o en su simple registro de *mímesis*): “En todo exijo; vida, posibilidad de existencia” [*Ich verlange in allem – Leben, Möglichkeit des Daseins*]. Y prosigue: “No nos compete preguntar si es hermoso o feo: el sentimiento de que todo lo creado posee vida está por encima de estas dos cosas y es el único criterio en materia del arte.”⁵⁵ Claramente, aquel que habla así es *Lenz*, el sujeto fictio de Büchner – por lo cual se supone que son aquí los planteamientos estéticos

⁵⁴ “Para el espíritu clásico, la locura fácilmente podía ser el efecto de un *medio* exterior, digamos más exactamente, el estigma de cierta solidaridad con el mundo: así como el acceso al mundo exterior debe pasar, después de la caída, por la vía difícil y a veces deformante de los sentidos, asimismo la posesión de la razón depende de un *estado físico de la máquina* y de todos los efectos mecánicos que pueden ejercerse sobre ella. Se tiene aquí como la versión a la vez naturalista y teológica de los antiguos temas del renacimiento, que ligaban la locura con todo un conjunto de dramas y de ciclos cósmicos.” (Foucault, Michel: *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. II. Op. Cit. Pp. 40-41). No olvidemos, por cierto, el nombre: *Lenz*, la “primavera”, estival estación de la naturaleza, que provoca reacciones de angustia, tristeza o melancolía en algunos sujetos genéricos.

⁵⁵ Büchner, G: *SW*. Op. Cit. P. 89. La *ipsiedad* de la obra de arte viviente, su mismidad, no es otra cosa que su propio modelo expresivo, que no apunta a ningún canon ideal; con duras palabras, *Lenz* increpa al idealismo su incapacidad de “dar vida” a sus productos artísticos: “Se quieren aquí figuras ideales, pero todo lo que de ello he visto son muñecos de madera [clara alusión a Schiller y Kleist]. Hágase una vez el intento, y embébase uno en la vida de lo ínfimo y reproducícala, en las palpaciones, las insinuaciones, en toda la mímica sutilísima, apenas perceptible (...)” (Ídem).

büchnerianos los que están en juego. Y he aquí la formulación más propia del autor respecto a su trabajo, a su producción escrita: ser una especie de *Cabeza de Medusa* que, con la mirada, petrifica y captura la imagen (¿no es también el mismo procedimiento de la naturaleza, es decir, una Medusa que “petrifica” al propio *Lenz*, lo invita al vagabundeo bajo su ley originaria, fundamental, desconocida para el mismo afectado?). *Lenz* – o sea, *Büchner* – plantea así qué cabe esperarse del poeta o el formador de vida misma, el objeto mismo de toda elaboración artística: “El poeta y el formador más querido es aquel que le da realidad a la Naturaleza [*der mir die Natur am Wirklichsten gibt*], de modo que yo [¿*Lenz*? ¿*Büchner*?] ante su creación sensible, siento algo; todo lo demás me hastía.”⁵⁶ Lo que nos parecía un *diálogo* – *Kaufmann* y *Lenz* – se vuelve un juego polifónico en esta sección: *Büchner* que habla por *Lenz*; *Lenz* sustituto del genérico, del hombre real; el *omnisciente* relator de la narrativa que “escucha” por boca de *Lenz* y se proyecta. Pero también *Kaufmann* (el genérico no es, ni por asomo, un idealista; al igual que *Lenz*, pertenece a la corriente del *Sturm an Drang*). Puede señalarse así que el discurso (del) arte que (se) realiza (en) la naturaleza (realiza porque *da*, es *gibt*) es un entrecruzamiento – en definitiva, el discurso dramático es un lugar de entrecruces -, pero que sólo afecta a ese *Lenz*, al sujeto que, bajo el influjo de este campo discursivo, experiencia la pérdida del habla, su enmudecimiento:

“De ese modo siguió hablando, se le escuchaba, rozaba muchas cosas, de tanto discurso se había puesto colorado, y, ya sonriente, ya serio, mecía los rubios rizos. Se había *olvidado completamente de sí mismo*.” [*Er hatte sich ganz vergessen*; un “olvidarse”, un “fuera de sí”].⁵⁷

⁵⁶ Op. Cit. P. 90.

⁵⁷ Op. Cit. P. 91. Extendiendo un poco más este intrincado entrecruce vocal, aquí, preguntándonos acerca de las condiciones del arte – cabe señalar la poesía – en su contexto de *sobre vida* real, propiamente de los vivientes tras la segunda posguerra, se levanta el discurso orientativo. Con motivo de la recepción del prestigioso Premio *Büchner*, en 1960, Paul Celan nos ofrece *El meridiano*, texto discursivo que busca el paso de la lengua bajo la distancia que supone lo “más espantoso” (diremos aquí, el espanto de una ley inconmensurable de la muerte exterminadora, sin *residuos*, altamente racional, industrial, sin sacrificio “altruista”; sin *luz*). Tras la sentencia negativo – positiva de Adorno - ¿cómo escribir poesía después de Auschwitz? – Celan enfrenta este nuevo paradigma en boca de *Lenz*, el de *Büchner*, pero también él mismo (un relato titulado *Diálogo en la montaña* trata de un desencuentro en la nieve, en los parajes del mismo *Lenz*). Dicho enfrentamiento se realiza desde la condición sobreviviente de toda habla, de pérdida irrevocable del YO: “Quien tiene el arte en la mira y en la mente, ése – estoy aquí en la narración sobre *Lenz* -, ése está

Encontramos acaso no un propósito del habla – un exceso comunicativo -, sino el efecto del habla misma en aquel que experiencia la pérdida de sí; suspensión del “yo” bajo una especie de estupor ante *tanto discurso*. Este sentir ya le habíamos asignado una puntualización semántica: el *extásis* mismo (cuya polisémica significación puede provocar aquí entrecruzamientos muy extendidos, es también *transporte*, *arrobo*; *extravío*, cercano a la locura). ¿Acaso es esa la *naturalidad* misma de todo discurso?, vale decir, ¿No es *Lenz* el sujeto que, en la experiencia misma de su habla – recordemos, no sólo habla; escucha, se sonroja, mece sus cabellos, etc. – se extatiza, se pierde irremediamente a sí mismo? Esto crea un problema, una resistencia frente a la concepción habitual del habla, según la cual indica que ésta *conserva*, protege al sujeto en la inscripción de su “decir”, como si se tratase de un banco de memoria accesible siempre al hablante. La experiencia del *Lenz* en su olvido de sí no sólo hace peligrar esta conservación del habla –y, curioso; no la cerca ni la atraca, no la expone a ningún peligro -; con el olvido mismo pone en bancarrota desde ya todo decir (pues ¿quién habla?). Ciertamente no es el habla misma aquí la experiencia misma de lo sublime, pero nos prepara desde ya a la cancelación más potente de este sentir que no se dice, que no se inscribe. En otras palabras – y tomando una de las acepciones del *éxtasis*, el “transporte” [*Entrückung*, título del poema de George como epígrafe a esta sección] -, hemos de conducir al estado del sentir, la locura para ser precisos.

2) A pesar de lo antes mencionado, el discurso *natural* del arte aún posee una cierta familiaridad, un reconocimiento parcial de las figuras, sus *tropos* y sus discusiones; sigue diciéndose, explicándose en la conversación de sobremesa entre Kaufmann y *Lenz*. Pero distinta es la experiencia sustractiva de *Lenz* con la *phýsis* en permanente movimiento, que desde ya es des – orientativo (en ausencia del “sentido de orientación”, pura

olvidado de sí. El arte procura lejanía del YO. El arte exige aquí, en una determinada dirección, una determinada distancia, un determinado camino.”(Celan, Paul: *El meridiano*. Op. Cit. P. 6).

sensacionalidad, pues aún la imaginación es síntesis, es juicio, si nos remitimos a Kant⁵⁸). Si la primera proposición dramática “Lenz dice...” nos ha mostrado toda la pluralidad de fuerzas y determinaciones presentes en la narración – modelo de producción artística para Büchner, sustitución de Lenz por *Lenz*, la proyección de una tercera persona y el pronunciado *stupor* de quien “sigue hablando” -, la segunda proposición se remarca, se enfatiza exclamativamente como una experiencia *inconmensurable*, sin medida (la impresentabilidad de aquel que experimenta psico – corporalmente la totalidad de un solo “golpe”):

“Aquella opresión, la música, el dolor, lo sacudió. El Universo [*Das All*; la totalidad] era así una maravilla; y un profundo dolor indecible [*unnennbar*; lo inexplicable] sintió de ello. Ahora otro ser se inclinaba sobre él, labios del dios providencial palpaban sobre sus propios labios. Subió hacia su solitaria habitación. ¡Estaba solo, solo! El murmullo del manantial fluyó y gotearon en su vista, sus miembros se contrajeron, se paralizaron; era como si se diluía, aunque en ninguna tierra encontrara un deleite así.” [*Vollust*; el orgasmo, un placer profundo].⁵⁹

Para efecto de nuestro tema, he aquí una experiencia en su máxima *displacencia* (que no se dice, no se explica; nuevamente el problema de una *medida adecuada* que abarque aquí “sentir” la totalidad, la universalidad); pero también una especie de más allá del placer – el *Vol – lust*, que en las traducciones a nuestra lengua resuenan como un “placer infinito” o, lejos de toda voluptuosidad – que, secretamente nos susurra a modo de pregunta, si el *Wollust* no es sino un esfuerzo (con todo lo que ello comporta) por extender aún más la des – medida del sentir (más allá del placer o displacer en el centro mismo del ánimo, de la interioridad en la cual el sujeto no posee defensa alguna), razón por la cual la locura

⁵⁸ La errabundidad de Lenz es aún más radical que la *meridianeidad* del poeta Celan; este último, por mor del paso, se ubica geográficamente en un puro punto, su “meridiano” (donde el poeta y su expresión coinciden en un mismo plano). Lenz, por el contrario, no posee lugar de llegada – el relato nos conduce *hacia allá*, no (*más allá*) -, sin la reversibilidad del viaje del que goza un artista, un pensador, un científico. El viaje de Lenz, sin normatividad alguna de volver (¿a dónde? ¿con quiénes?) es pobre de retención, pues cada fase no apela a relación alguna entre ellas, y esto lo hace estar bajo la inconmensurabilidad de lo sublime, en ausencia de una síntesis imaginativa, imposible de *comprenderse*. Se está solo (N. del A).

⁵⁹ Büchner, G: *SW*. Op. Cit. P. 87 y *OC*. Op. Cit. P. 142.

(*insanitas*) se manifiesta siempre en esa desenvoltura que no pide juicio, ya que está asaltada por la *mismidad natural*. Puede indicarse tal vez – introduciendo un ligero “corte” psicoanalítico – que *Lenz* es preso de una “vagabundeada” interioridad (exclusivamente para él: ¡sólo, solo!) al no poder operativizar proyección alguna.⁶⁰ Es decir, si la proyección – de la misma manera que la analogía, el *como si* – son un medio subrepticio que permiten una autoconservación subjetiva (una *psicoeconomía*, o sea, una organización legislativa al interior de nuestro “hogar” subjetivo), *Lenz* sería entonces la expresión psicodramática que se sustrae al *nómos* de ese hogar, del *Heimlich*, y hace suyo – so pérdida de su espacio más propio, *su* habla – lo *Unheimlich*, el des – arraigo afectivo.

¿Cómo medir entonces esta segunda proposición dramática, el “¡Estaba solo, solo!”? ¿Responde a una sintomatología más extendida que su misma proposición particular? Esto parece advertirnos, al menos, dos lugares más para reflexionar; en primer término, acoger la diferenciación propuesta por Laing, según la cual la locura no comporta simplemente un *hundimiento*, sino que – más importante aún – es la apertura, tal como sugiere *Lenz* bajo el mandato frenético de estar ante una totalidad abierta al infinito: “La locura no es necesariamente un hundimiento (*breakdown*); también puede ser una apertura (*breakthrough*) (...) El individuo que realiza la experiencia trascendental de la pérdida del ego puede o no puede perder el equilibrio de diversas maneras. Entonces puede ser considerado como loco. Pero estar loco necesariamente no es estar enfermo, incluso si en nuestro mundo los dos términos se han vuelto complementarios (...) La locura de los otros no es una verdadera locura. La locura de nuestros pacientes es un producto de la destrucción que nosotros les imponemos y que se imponen ellos mismos.”⁶¹ Abertura sin

⁶⁰ “Contra el exterior existe una protección, pues las cantidades de excitación que a ella llegan no actuarán sino disminuidas. Mas contra las excitaciones procedentes del interior no existe defensa alguna; las excitaciones de las capas profundas se propagan directamente al sistema sin sufrir la menor disminución, y determinados caracteres de su curso crean en él la serie de sensaciones de placer y displacer (...) [En el caso del displacer] tales excitaciones son tratadas como si no actuasen desde dentro, sino desde fuera, empleándose así contra ellas los medios de defensa de la protección. Es éste el origen de la *proyección*, a la que tan importante papel está reservado en la causación de procesos patológicos.” (Freud, Sigmund: *Más allá del principio del placer*. En *El Yo y el ello*. Op. Cit. P. 178).

⁶¹ Deleuze / Guattari: Op. Cit. P. 137.

principio de realidad, que experimenta soledad enfáticamente – y con ello, se está señalando que la sensacionalidad es completamente aquí intransferible. Como en la imagen de los arcades, se retorna a la naturaleza bajo el estado puro, perdido de todo lazo comunicador. Por otra parte, Büchner toma en consideración los efectos fisiológicos de esta soledad potencial, donde los fenómenos naturales se manifiestan bajo respuestas físicas en Lenz; se “siente” el correr del agua en su lagrimear, por ejemplo. Y aquí – solamente – es donde Büchner y Burke comparten una misma reflexión, puesto que para el último, todo efecto es una respuesta afirmativa del sujeto que busca autoconservarse (bajo la proyección), es decir, mantener una distancia entre lo sentido y su recepcionalidad; Lenz, por el contrario, siente todo inmediatamente porque, en últimas cuentas, ya no hay separación o abismo en ese lugar (el “abismo” de Lenz se encuentra en relación a la *norma*, puesto que toda categoría o ley es ignorada,⁶² a excepción de la ley fundamental de la *phýsis*, o sea, su *ipsiedad*).

Pero, si la naturaleza es aquí suspensión del habla, presta a lo incomunicable – lo sublime en el registro agudamente *Unbegrenztheit*, donde los marcos del “querer decir” estallan abruptamente para él, Lenz -, Büchner hace pronunciar vocalmente (tal vez) la única impresión antes de la constricción total, del cierre y la cancelación del decir en Lenz. Se lo comunica a Oberlin, antes de proseguir su tránsito *hacia allá* (al mismo lugar del otro que, sublimemente, adopta la posición “mortífera”; ése que históricamente se designa como Catón de Utica): “¿No oye usted nada, no oye esa espantosa voz que grita por todo el horizonte, una voz a la que suele darse el nombre del silencio? Desde que estoy en este silencioso valle, siempre la escucho, no me deja dormir; sí, señor pastor, si yo pudiera volver a dormir una vez.”⁶³ Una sublime naturaleza dentro de Lenz que no le da zaga, que lo asalta en la impronunciable brecha del silencio; pero aquí la cesura del habla no significa

⁶² “(...) un hombre así se produce como un hombre libre, irresponsable, solitario, gozoso, capaz, en una palabra, de decir y hacer algo simple en su propio nombre, sin pedir permiso, deseo que no carece de nada, flujo que franquea los obstáculos y los códigos, nombre que ya no designa ningún YO. Simplemente ha dejado de tener miedo de volverse loco. Se vive como la sublime enfermedad que ya no padecerá (...)” (Deleuze / Guattari: Op. Cit. P. 137).

⁶³ Büchner, G: *OC*. Op. Cit. P. 155.

indicativamente ausencia de voces, sino que convoca todas las sonoridades que “ensordecen”, las horribles y enormes (*entsetzlich*) voces que, como sugiere Celan, son testimonio de la presencia de lo humano, del *absurdo*. La naturaleza es escuchada como devenir constante en naturaleza pura. ¿Cuáles son las sonoridades a las que hemos de poner atención, en este caso? Para matizar solamente, Büchner nos expresa la sonoridad de una *naturaleza ideal* en el drama *Woyzeck*, donde escuchamos la bestia deviniendo hombre y el hombre deviniendo bestia, experiencia de la escritura que nos anuncia el bestiario de Kafka.⁶⁴

⁶⁴ En el estudio introductorio a las Obras completas de Büchner al castellano, Knut Forssmann y Jordi Jané se refieren al tratamiento literario del autor y, particularmente, refiriéndose al *Woyzeck* – caracterizado por el empleo de la animalidad –, señalan los comentaristas que el autor quiere rebajar la “condición trascendente” del hombre al situarla al mismo nivel del animal: “El hombre ya no es contemplado como lo más sublime de la creación, sino que lo animal se acerca provocativamente al humano e incluso se pone a su misma altura o a un nivel más elevado, con una clara intención amargamente satírica, como puede constatar en (...)” (Op. Cit. P. 32). Pero, bajo el tenor aclaratorio de esta nota, entresaquemos estas dos constataciones: 1) La escena tercera, en el espacio de una carpa circense (lugar común de la literatura alemana, del cine o la pintura expresionista), el Pregonero anuncia a viva voz: “¡Señoras! ¡Caballeros! Vean ustedes la criatura tal y como Dios la formó: nada, nada de nada. Vean ahora el arte: anda derecho, lleva levita y pantalón, lleva un sable. ¡Así! ¡Haz una reverencia! (...) Señoras y caballeros, vean aquí presentes al caballo astronómico (...) Educación, sólo educación; tiene un raciocinio animal o más bien una animalidad dotada de raciocinio. Vean ustedes, este bruto sigue siendo naturaleza, naturaleza en estado puro (...) Vean ustedes qué raciocinio, sabe hacer cuentas y sin embargo, no sabe contar con los dedos, ¿por qué? Simplemente no sabe expresarse, ni explicarse, es un ser humano metamorfoseado.” (Op. Cit. Pp. 189-190). 2) La segunda “constatación” ocurre en las aulas universitarias, donde el Profesor – Doctor exhibe a *Woyzeck*, la cobaya humana, para los experimentos científicos ante su alumnado (esc. 18). La autoridad, con un gato en los brazos, explica cuáles son las condiciones extremas del organismo viviente (el gato y *Woyzeck*), vale indicar, las condiciones de *autoconservación*, de su *überleben* en nombre de las ciencias: “Señores, estamos tratando el importante problema de la relación del sujeto con el objeto. Si sólo tomamos una de las cosas en las que se manifiesta la autoafirmación orgánica de lo divino en uno de los elevados niveles y si investigamos sus relaciones con el espacio, con la tierra, con el sistema planetario, señores, si yo tiro ese gato por la ventana, ¿cómo se comportará ese ser en relación con el *centrum gravitationis* y con el propio instinto? (...) Señores, ese animal no tiene instinto científico. A cambio, señores, vean ustedes a este hombre; desde hace tres meses no come otra cosa que guisantes, ¡observen los efectos, tómenle el pulso, vean qué desigual, aquí, y los ojos!” (Op. Cit. P. 201). En un caso, la naturaleza animal no es sino distinta de nuestra propia *phýsis* en tanto que el hombre es un sistema referencial de signos comunicativos; en el segundo, es la ciencia “presumidamente” científica la que “corrige” la ley de la naturaleza, la obliga a una determinación *medida* - a la medida objetiva - de las leyes físicas (se le objeta al gato “incomunicativo” carecer de instinto científico). La condición – el objeto de crítica de Büchner – no radica entonces en la pérdida de la dimensión elevada del hombre (su sublimidad), sino en la tiránica ley de la naturaleza que, deviniendo entre género y especie, nos integra como simple *vida natura*, ley inescrutable que ninguna meta – física puede cancelar sin más. Por ello, la plataforma del sobreviviente es el lugar extremo del sentir, en que se revela más tachadamente la aplicación de la ley fundamental de la naturaleza (N. del A).

Frente a la “tragedia del escuchar”, el psicodrama escrito pretende mostrarnos que, en la condición extrema de la *insanitas*, la locura, se hace problemática toda defensa, subrepción o “sublimación” – ése sería, tal vez, el término adecuado para referirnos aquí a lo *Erhabenen*, es decir, lo sublime como estatuto posibilitante que se antepone cada vez que la *phýsis* alcanza dimensiones devastadoras, salidas de su cauce; en su registro ilimitado, por cierto. Sin embargo, aún hay algo más en la naturaleza desbordante, que sustrae para nosotros nombre, identidad y ego de *Lenz*, en el momento en que *omniscientemente* se nos informa una dirección *hacia allá*, al punto donde no ha lugar ningún establecimiento del yo, ningún sujeto. Ese estado de neutralización afectiva – no es *aphateia* que sólo oye la voz de la razón -, es rastreable en los dos últimos párrafos de la narración:

“Lenz, por fuera tranquilo, se haya rígido. Sin presentimientos, sin afanes; solamente emergía una ronca Angustia en él, mientras los objetos se perdían en la oscuridad. Necesitaba un albergue. Y, a pesar de muchos intentos de suicidio, estaba rigurosamente custodiado por varias manos.

A la mañana siguiente llegó a Estrasburgo, con un turbio tiempo de lluvias. Y en una tibia racionalidad, hablaba con las personas, haciendo todo lo que los demás hacían, pero había un asombroso vacío [*entsetzliche Leere*] en él. Mas no sentía angustia, ni deseos: su existencia era una necesaria carga a soportar – Así siguió hacia allá...” [- *so lebte er him...*] ⁶⁵

El guión y los tres puntos suspensivos marcan en la escritura un espacio *fuera de sí* de la naturaleza, de vida podemos reflexionar. Preguntarnos por el efecto de lo escrito, es decir, establecer una dimensión filosófica tal como la concibe Büchner, tiende a un doble riesgo. Primero; preguntarnos doblemente sobre lo que aquí está escrito (o sea, ese “hacia allá”, ¿no es sino la muerte? O, más intrincado, ¿la posibilidad de *sobrevida* cumplida, donde no se muere, sólo se “sobrevive”?), nos conduciría a extender infinitamente una larga cadena reflexiva en una dirección y en otra. Extensión que sobrepasa las medidas del propio objeto escrito (al que, no obstante, le debemos estas reflexiones) y que, por medio de los signos, Büchner nos lo sugiere. Pero también conservar la medida de la insanía de *Lenz* (¿acaso es posible esa medida?), donde el *Gemüt* anestesiado – sin angustia ni deseo – sólo

⁶⁵ Büchner, G: *SW*. Op. Cit. P. 105.

cuentan de un vacío, el *Riss* (o *Ungrund*, sin suelo fundaméntativo), hacen de esta sublimidad experiencial, sin denotación, en una “connotatividad” permanente hacia acá y hacia allá, objeto de reflexión sobre el sentir, sobre su propiedad o, una propiedad siempre amenazada por la sustracción de lo inconmensurable.

3.5 Síntesis de la tercera parte.

A raíz de nuestra temática de investigación, vale decir, la posibilidad de una circunscripción de lo sublime, y partiendo bajo el fundamento filosófico moderno – la filosofía *crítica* kantiana, para precisar -, esta tercera sección no es otra cosa que la extensión interrogativa *a la luz del espacio* mismo que concede la filosofía crítica sobre lo sublime: ese espacio se inscribe en la estética moderna, particularmente la reflexión y práctica de la literatura moderna alemana (aquí, el pre – romanticismo y la obra escrita de Georg Büchner). De manera escueta, ambos espacios continúan la labor crítica que supone toda circunscripción de lo sublime, pero a la vez, recogen toda la herencia epistemológica relativa a este sentir “elevado” (el término *hýpsos* y todos sus tropismos en él involucrados, por ejemplo), esta producción conceptual, que problematiza a lo sublime desde una tradición – y que supone una lectura, traducción y apropiación del término -, cabe caracterizarla como una actitud marcadamente *moderna*. Sin embargo, conviene matizar y dejar expuestas las diferencias entre el tratamiento de lo sublime realizado por el pre – romanticismo y la actitud asumida por Büchner:

1º) La reflexión pre – romántica alemana, a pesar de las diferencias conceptuales y constructivas de los autores adscritos a esta corriente, poseen un denominador común; la *obra de arte*, vale decir, en tanto producto objetual formativo. Bajo las tres manifestaciones aquí estudiadas (la obra como formación histórica, el fragmento y la poesía), el arte posee un estatuto “orgánico”; es naturalmente un producto, pero “superior” (*hýpsico*) a toda

formatividad natural, por la razón de que es objeto de la autoconciencia humana – autoconciencia que la *phýsis* no es capaz de autogenerar. Y es, en relación a lo sublime, que el pre – romanticismo adopta una circunscripción estética o, dicho en estos términos; lo sublime es posible de una re – presentación en el espacio de la obra de arte. Ello resulta imprescindible de inscribir, si se quiere concebir lo artístico presto a la imitación de lo antiguo – el *arjé* griego primordialmente -, formación modélica necesaria a la *Bildung* o cultura de matiz alemana. Lo sublime es ejemplarmente *kai ezoché* (la “excelencia”, recuperación pre – romántica de Longino), pero también ejemplo del cuadro de la historia, el patetismo trágico del hombre cercado entre dos circunscripciones o legislaciones (naturaleza y libertad, préstamo kantiano realizado por Schiller).

El fragmento constituye un segundo momento de la obra orgánica relacionada con lo sublime: como expresión de la reflexión germana, éste se despliega (o se “repliega”) hacia lo infinito, lo ilimitado o, para acuñar un término capital a nuestra tesis, la obra fragmentaria opera bajo una *ley de lo inconmensurable*, sin medida – como el pensamiento o modelo del pensar (Schlegel denomina a este proceso orgánico la “elevación a su doble potencia”). En otras palabras, recoge la imposibilidad que lo sublime porta cuando la imaginación se encuentra “bloqueada” a su labor sintética; el fragmento ha de ser sublime porque *desarrolla el pensar sin sinopsis* (ausente de la *Zusammenfassung*, visto en la sección de lo sublime matemático de la tercera *Crítica* de Kant). Por último, la poesía – expresión literaria *absoluta* para todo el pre – romanticismo – es acaso la realización acabada de todos estos puntos. Podríamos indicar aquí que lo sublime se encuentra en su “hogar” (*heimlich*) originario, puesto que la poesía no es sino el puente expresivo entre lo sagrado y los hombres. La sublimidad es una palabra, la “palabra” de los dioses griegos propiamente dicha, frente a la cual nuestra expresión habitual no tiene medida (la “impropiedad” que es arrastrada, según Hölderlin, a constituirse como propiedad). Entonces, si la obra de arte es autoconstitutiva, superior a la *phýsis*, se despliega al infinito y convoca la palabra divina, todos los atributos y designaciones de lo sublime apuntan acá a una dirección particular: la *Bildung* (imagen, formación, cultura, educación, entre otras

acepciones), que no es sino el reflejo de una subjetividad – confianza en su propia ley autoprodutora o, como diría Heidegger, el “ser de confianza” del pre – romanticismo.

2º) Esta confianza subjetiva (la garantía, en suma, de lo moderno) será puesta a la intemperie del peligro en la obra escrita de Georg Büchner. Su escritura se aparta completamente de la fundamentación subjetiva (sea nouménica, fenomenológica, o como subjetividad absoluta), puesto que la concepción escrita es aquí *naturalista*. En otras palabras, el ejercicio expresivo de Büchner, al interrogar las condiciones del sentir sublime y sus efectos en los individuos ficcionantes – sus personajes -, reconoce en éstos una *mismidad* de la naturaleza (la “propiedad” de la ley *phýsica*, su “ipsiedad”). Aquello que para Kant y los pre – romanticistas constituía fundamento (léase el sujeto, su espacio íntimo, el mundo, las ideas), en Büchner no constituyen sino *condiciones* de segundo grado, pues sólo la naturaleza – ella misma – es, a la vez, la “condición” de los hombres, y lo es en su registro más sublime: en otros términos, la naturaleza es la que sustrae todo fundamento.

Para ello, Büchner establece dos espacios de desfundamentación; la historia (como escritura operativa tanto política como ética) y la naturaleza – en cuanto expresión *psicodramática*, relación física y psicológica del personaje ante la naturaleza en su expresión más potente. En el primer espacio, lo sublime adopta la figura del sacrificio, ya sea en la figura colectiva de una comunidad resuelta a la muerte (*la muerte heroica de los cuatrocientos ciudadanos de Pforzheim*), como también en la resolución voluntaria del suicidio en una figura singular de la historia (*Catón de Utica*). En ambos casos, lo sublime representa ese “más allá” ilimitado como resultado de la modificación circunstancial de los personajes; todo lo que pudiera constituir un espacio, un refugio, el *Heimlich* del mundo (la patria o la libertad), se convierte en un des – arraigo (*Unheimlich*), experimentado bajo una condición *naturalmente humana*; la sobrevida (*überleben*), consecuencia efectiva de un ejercicio político de la voluntad, pero al mismo tiempo, problemática si se quiere inscribir en ella un puesto ético.

En el caso de la expresión psicodramática, la naturaleza es aquí la operadora de toda ley fundamental, que desfunda al sujeto en cuestión (ése es el caso de *Lenz*, el personaje que transita bajo los efectos de una sobredimensión *phýsica* y, a cuyo resultado pierde toda orientación del pensar, del habla y del “otro”). El psicodrama es el recurso büchneriano que se opone a toda *psicoeconomía*, si entendemos por esto último la constitución que cuida el hogar (*oikós*) subjetivo – sea en la analogía o subrepción kantiana, sea en la proyección freudiana – y este cuidado se haya resguardado en la norma de todo *Gemüt* (el *nomos* subjetivo); *Lenz*, en su locura y pérdida, siente a la naturaleza en su estado más delirante, en una recepción *pura*, que no se denomina, no tiene “inscripción” como nombre. La ruptura de *Lenz* – la “primavera” – se experimenta en la pérdida del habla misma, es decir, la nulidad o imposibilidad re – presentativa de la expresión (*olvido de sí*, el que caracterizamos bajo la primera proposición *Lenz dice...*). Una segunda ruptura es el sentir la *universalidad* de un solo golpe, reconociendo en ella la soledad que se sufre y displacenta en un placer más allá de sí mismo (*Wollust*, segunda proposición *¡Estoy solo, solo!*). Finalmente, la dirección más radical del personaje ante el asalto de la naturaleza – pues aquí ni la imaginación puede ya hacer de *juicio* o mediador -, lo conducen “hacia allá”, que puede ser interpretado como *muerte* o espacio de sobrevida.

Para caracterizar esta naturaleza en sí misma o, bajo la proposición büchneriana *naturaleza en estado puro*, vale por ahora tres puntos: 1º) La verdadera propiedad, lo “propio” del ser humano sólo se halla en su inmanentismo *phýsico*, que se manifiesta radicalmente en la sublimidad expuesta o también en su devenir, su recorrido des – orientativo. 2º) La naturaleza es propiedad humana y, a la vez, indiferenciada, vale decir, el hombre – perteneciente a la naturaleza – pierde su diferencia genérica en el choque con lo sublime (pérdida de su condición subjetiva como singularidad). 3º) Bajo la formulación sublime de la *Unbegrenztheit* – lo que, en traducción pre – romanticista se denomina ley de la inconmensurabilidad – el sentir *hýpsico* se sustrae – partiendo de la misma inscripción –

de una circunscripción, del marco identificatorio subjetivo. La naturaleza, que aquí es el lugar relacional de lo sublime, muestra la “desfundamentación”, el *Ungrund* producida por una experiencia extrema del sentir (el sacrificio, la locura).

Y entonces: si la subjetividad es el paradigma rector de la modernidad filosófica (abre el *discurso* moderno, lo suscita e intenta circunscribir con lo sublime el ánimo íntimo, anexado a toda suprasensibilidad, a las ideas), la literatura moderna de Büchner quiebra expresivamente esta subjetividad (¿no es lo moderno ese doble campo incriptor del discurso y excriptor del texto, o sea, *Grund* y *Ungrund*?). Pues, mientras la filosofía se interroga sobre la base de la subjetividad, y desde allí interpreta lo sublime, la expresión literaria büchneriana se interroga acerca de la propiedad e impropiedad subjetiva; propiedad física, natural, que manifiesta en la sublimidad las condiciones o impropiedades del sujeto, incluida como “impropia” la incuestionable base subjetiva del pensar moderno.

CONCLUSIONES.

A partir de los antecedentes expuestos, como también de los respectivos desarrollos ligados a nuestro tema de investigación, la posibilidad de circunscribir lo sublime deja tras de sí variados tópicos o campos que se entrecruzan en esta temática. Acaso uno de los más notorios – y que convocaría a los restantes – sea el compromiso expreso o deuda del sentido, y cuya primera imagen es la precisión de lo sublime como sentir. Pero, atendiendo a su generalidad, cualquier circunscripción que adoptemos de lo sublime muestra también cuánto de la historia de la lengua se encuentra comprometida en esta tarea reconstructiva, vale decir, en su carácter de especificidad límite del sentido: si entendemos esa historia de la lengua como el tránsito de las diversas inauguraciones, adaptaciones y transposiciones que reclama toda lengua – sea en un origen o bajo la captura de una lengua extranjera -, lo sublime constituiría una experiencia límite. No decimos con ello que tal sea la conquista asegurada de una lengua de mayor especificidad para con lo sublime que otra, de menor envergadura significativa; cuando decimos límite en este caso, es constatar que, aún siendo lo sublime objeto de circunscripciones precisas (vale decir, portadoras de sentido), se encuentran ellas bajo una *disonancia* con lo significativo de su inscripción – eso que denominábamos como formación de lo in – forme, una *Bild* sin imagen.

Para articular lo antes señalado, una pregunta cabe por ahora formularse: ¿Qué es, en suma, circunscribir lo sublime? Aquello que está en juego es la condición de posibilidad de rodear (*circum*) o sitiar lo sublime, anexarlo de alguna manera al lenguaje – discursivo o textual, filosófico o literario -: en una palabra, r e p r e s e n t a r l o de algún modo.

Y, extendiendo un poco más el tema (convocando con ello a los dos autores partícipes de esta investigación), diremos que circunscribir lo sublime no es otra cosa que pensarlo bajo los límites de lo moderno, vale indicar, de la época más *representativa* de la representación posible. Ello nos fuerza a estimar que: 1º) Toda circunscripción de lo sublime, como tarea límite, traza los límites de la representación y, 2º) Pensar bajo los registros modernos aquello que se sustrae a toda figuración, a la imagen o molde, conlleva a establecer de qué manera realizarán su tratamiento – digámoslo así – escenográfico del tema sublime (la operatoria, en suma, que está en juego).

Si representación y circunscripción poseen acaso un espacio común, ése es el de los márgenes. Un primer atisbo para establecerlos en lo sublime, se encuentra en el *qué* del sentir o contenido semántico: lo alto, lo elevado o extático (el *hýpsos* antiguo, expresión que incluye todas las capturas permitidas por la lengua) y, en su registro moduladorio “moderno”, lo *Unbegrenztheit*, lo ilimitado o su informalismo (de los cuales, veremos pronto, son afines a las intenciones circunscriptoras de la filosofía y la literatura modernas). Pero, en el mismo lugar semántico – y bajo su hospitalidad -, se encuentra el margen del *quién* “siente” bajo lo sublime (paso legítimo como límite, pues estamos aquí en un lugar sentimental, el sentir – se): en resumen, el sujeto representativo de lo sublime (Heidegger diría en este punto; correcto, la representación es siempre mostrativa, exhibitiva, expuesta – técnica, si se quiere -, pero lo es siempre del *ente* sujeto, es decir, de aquello que ha olvidado a su *Sein* o ser presentador; su presencia. Si lo sublime se sustrae a toda representación, puede acaso constituir por ello presencia pura. Dejemos esta incógnita para después).

Ahora bien, por razones que se deben desplegar prontamente, tanto la filosofía como la literatura moderna – representacional – nos muestran aquí un doble postulado del sujeto: como conductor sentimental bajo lo sublime y también como sujeto en crisis de diseminarse por lo sublime (Kant y Büchner, respectivamente). De cualquier manera, aún

cuando pareciera que la instalación del sujeto y su cancelación se oponen, parten del modelo mismo del sujeto frente a lo sublime o, dicho de otra manera: pensar una circunscripción de lo sublime modernamente hablando, es siempre sobre una base subjetiva. ¿Por qué? Pues, para inscribir el sentir sublime (dar un margen o *páreigon* a eso que de sí no lo posee o se resiste al encuadre), hace falta un sujeto inscriptor previo por el afecto – como es en el caso de Kant –o, por último aquel que, en vista a lo sublime, pierde gradualmente su *sí mismo* sin perder su “propiedad” genérica común a su especie, su naturaleza (como es el caso de *Lenz* en Büchner). Claramente así expuesto, Kant y Büchner serían dos maneras subjetivas de arrastrar para así a lo sublime, haciéndolo operativo dentro de sus propios campos epistemológicos; pero, a medida que extraigamos sus consecuencias, veremos que responden a dos visiones disímiles – mejor dicho: dos ánimos o *pulsiones* en exclusivo diferendo – que, registrados bajo un tono moderno, sustraen cierta operación gubernamental de la representación, a excepción del linde subjetivo (algo así como un cartesianismo crítico entre lo trascendente y lo inmanente).

Lo sublime para Kant se inscribe bajo una plataforma arquitectónica (un sistema), que no es otra cosa que la metafísica. Y en ella se encuentran los intereses de la razón humana; sentir es uno de ellos (aún cuando este interés sea estrictamente subjetivo o propedéutico). Ya el aspecto representacional cobra acá una importancia estratégica, puesto que todo interés – sea objetivo o subjetivo – se cumple en una relación entre intermediarios como son las facultades (*Vermögen*). Como representantes de los intereses *críticos*, las facultades establecen asociaciones operativas (*sensus communis*), comandadas por la razón – aún cuando en el conocer ésta delega sus funciones al entendimiento. En el caso del sentir, se trata de acordar entre los intereses objetivos bajo un mismo objeto común: la idoneidad o finalidad de la naturaleza. La imaginación – facultad representadora – presta aquí su dispositivo de nexo, el juicio reflexionante, para así ligar de alguna manera a las facultades objetivadoras en cuestión. Dos son los juicios que aquí se concitan: lo bello y lo sublime. Bajo estos márgenes, lo sublime prueba la relación entre imaginación y razón y, en esta prueba relacional, evidencia el fracaso de la actividad representacional de la

imaginación: lo sublime abre el *d i f e r e n d o* de las facultades, porque aquí la imaginación no es capaz de brindar o dar una forma a lo *ilimitable*, vale decir, exhibir sintéticamente una idea de la razón. Se quiebra esta operación representativa, pero también la asociación operacional del acuerdo entre intermediarios. Este doble quiebre obliga al pensamiento a otorgar una solución *negativa*; si la imaginación se encuentra incapacitada – o más precisos, *in – dispuesta* – para formar una representación de lo sublime (interfacultativamente hablando: si la imaginación se desagrada en lo sublime y, con ello, des – acuerda con la razón), debe acudir a una *presentación indirecta*, reconociendo en ella la primacía racional – Kant la denomina como la “violencia que ejerce la razón.” En otras palabras, hace de lo sublime un *s i g n o* común a la imaginación, puesto que es afectivo, un *affekt*, pero también a la razón (es un exhibicionismo de lo racional puro, es decir, como advenimiento de la ley moral). Tal operatoria del signo no es sino la misma labor que inscribe todo juicio, su carácter dispositivo de “entre” (la *bisagra* como la denominaría Deleuze) o, en otras palabras, aquí donde la representación estalla por la incapacidad de una síntesis para abarcar lo *Unbegrenztheit*, se reestablece “íntimamente” en el trabajo intermediario de la presentación negativa (subrepción, analogía y signo, como hemos visto). Para ejemplificar lo anterior, señálemoslo así: lo sublime – ubicado en el plano del interés del sentir o estético – es, con propiedad, *transestético*, al superar toda representación formal (como es lo bello) por su cercanía indirecta con la razón, ya sea en lo desmedido de lo sublime (matemático) y en su sobre potencia (dinámico). Si lo sublime “adoptara” una estética – digamos, una forma representacional -, sólo le cabe hablar por intermedio de signos, o sea, por aquello que no es representativo (suspensión del modelo mimético), sino indicativo – una señalización de lo impresentable, lo incognoscible: de una cosa en sí (la posibilidad de un “arte sublime” estaría, entonces, sujeta no a una representación como *mímesis*, sino a la exigencia kantiana “impresentable” de todo signo manifiesto. Cfr. Apéndice, pp. ss.). Lo anterior también es válido si se trata de inscribir el sentir de los espectadores en la historia; el signo del entusiasmo concibe más que la representación política inmediata – la participación en la contingencia – una participación “sentimental” de la historia. Sentimiento que es análogo al respeto por su imperturbable *apatismo* ante todo protagonismo, sintiéndose la historia como un signo detenido o

suspensivo. Bajo el signo sublime del entusiasmo somos ex – pectadores, a la espera o *chance* positiva del progreso (una especie analógica de la comunidad del sentir lo sublime expuesta ya en Longino).

Pero los intereses de la razón no serían fundamentales si no los conectáramos con el sujeto inscrito en el mundo afectivo, pero también con aquel que regula – o limita – dicha subjetividad, es decir, la idea misma del sujeto. El afecto que suscita lo sublime nos hace apercibirnos de nuestra primacía y condición posibilitante de ser no sólo entidades naturales fenoménicas, que responden a las reglas mecánicas *phýsicas* – y que, en suma, sólo nos otorgaría un estatuto de ser “objetos” de la naturaleza -, sino, más importante aún, reconocer nuestra naturaleza fundamentativa racional o forma subjetiva (el *Grund*). Y, en ella, los límites y las fuerzas naturales son subrepticamente signos de una *phýsis* más totalizadora (una ilimitud como límite). Frente a esto, podríamos acotar que el límite mismo de lo sublime se encuentra encapsulado en una representación invertida del sujeto racional o de un “sujeto – signo” que apunta a la razón.

En el caso de Büchner, estimamos previamente que, desde su espacio literario – cabe decir, *ficticio* y, por ello mismo, ya representativo – no sería justo indicar tajantemente que exista una oposición con la subjetividad, pero sí que la literatura de este autor, arrancando de la propia subjetividad o del límite inmanente del “decir”, desarticula de otra manera su representacionalidad. Para ello, extremiza el sentir sublime en dos figuras – gracias a que, previamente, ya había “operativizado” su escritura en dos ámbitos -: el suicidio y la insanía psíquica (recogiendo con ello las indicaciones anunciadas por Burke respecto al carácter *oscuro* e indeterminado que lo sublime porta). A raíz de estas “extremidades” del sentir – recordando que lo sublime, en su *ipsiedad* es un no - límite -, el sujeto rector o su signo sólo es protagónico al sentir una sublimidad que lo conduce a lo más propio de sí y, en el mismo espacio, a su “extrañamiento” de las condiciones que se inscriben en su subjetividad. Para dar cumplimiento a esta intención literaria, Büchner parte de dos consideraciones previas: 1º) La premisa “orgánica” natural de la obra de arte,

dimensión reflexionante del pre – romanticismo y que, a su vez, no es sino la traducción alemana de la reflexión clásica aristotélica (y de la cual Longino la adapta para operativizar el carácter modélico del lenguaje; en una palabra, la *mímesis*), y 2º) El cuestionamiento histórico político respecto a lo “propio” (entiéndase bajo su doble entrada de *autenticidad*, la *Bild* eminentemente alemana, como también en un intervalo – por así decirlo – económico de *propiedad*, el cual puede volver – a – presentarse siempre como modelo. Aquí, toda posibilidad de la historia no pasa por el cosmopolitismo kantiano, sino por el advenimiento de una identidad alemana, que no está). Estas consideraciones constituyen el límite de la escritura büchneriana, es decir, toda circunscripción de lo sublime bajo este autor ha de leerse bajo las perspectivas históricas y naturales. En el primer caso, lo histórico es un signo sublime sólo en la decisión extrema tras las condiciones no favorables para los enunciantes: el acto que busca sustraerse a lo condicionante es el sacrificio – ya sea como figura colectiva (*Los cuatrocientos ciudadanos de Pforzheim*) o en su singularidad (*Catón de Utica*). Pero lo sublime no se agota en el acto desfundador de vida; el autosacrificio es sublime históricamente (o es un signo de la historia que pide recordarse) desde que apunta o anuncia un espacio físico puro o de sobre – vida (*überleben*). Catón es el sujeto – o su despojo subjetivo – que experimenta la falta de fundamento (el no – lugar o plano de lo *Unheimlich*), reconociendo en el acto suicida la sublimidad desinscriptora del lugar.

Lenz, su obra narrativa, constituye una segunda “figura” de lo sublime (diremos de paso: una figura escenográfica, la cual sólo podemos advertirla bajo el recorrido psicoafectivo de pérdida [*Verlust*] o cancelación. No sólo como abandono de los espacios subjetivos de *Lenz*, sino también advirtiendo la misma innombrabilidad o des – inscripción del sentir sublime, de su *grammé*). Aquí el sentir, que no se nombra, es la experiencia sustractiva de la locura, no como un estado patológico de “predominio imaginativo” – en Lenz falla todo proceso sintético que permite construir mundo o realidad –, sino que afecta desde ya el espacio íntimo subjetivo de autorepresentación, de su defensa anímica y proyectiva: el YO, construcción representacional psicoeconómica (aquello que denominábamos como el *nomos* íntimo, el hogar de toda representación posible, interna y

externa). Lenz experimenta en su desprendimiento afectivo un proceso de pérdida paulatina del sentir, sea en la ruptura del habla (olvido de sí), sea en el desborde de todo lo que produce lo inconmensurable – y, al haber pérdida del “decir”, lo *Unbegrenztheit* pasa a constituirse innombrable. Sin embargo, interpretar aquí lo *Verlust* bajo un registro de duelo (nostálgico, si se quiere), no sería justo a las pretensiones del propio Büchner, puesto que éste ofrece – al menos, expositivamente – una concepción limítrofe de su escenografía literaria: ella no es otra que la naturaleza en estado puro, autoconstituyente y autoproductora de sí; la pérdida de las figuras literarias obedecen y confirman en sus actos cancelativos la ley fundamental u originaria del que son parte, una ley de finitud o límite de vida. En otras palabras: el suicidio y la locura subjetivas, dadas como manifestaciones propias de lo sublime, son el relevo del sujeto constituyente por una ley fundamental (*Grundgesetze*) de la *phýsis*, vale indicar, una naturaleza “en sí misma”, cuasi noumenal y, por ello, regulativa. Merece reflexionarse sobre este punto, no en virtud del límite de la naturaleza como reflexión (es tema recurrente en el pensamiento moderno intentar comprender la dimensión *phýsica* del sujeto, vale decir, cuáles criterios o instalaciones representativas coloca para anexar al *lógos* con la dimensión finita de lo natural, lo que hace del discurso filosófico moderno también una teoría de las ciencias), sino en la constitución de la naturaleza bajo el nuevo paradigma de una sociedad industrial. Aquí naturaleza no es sólo la traducción de lo puramente biológico, sino que se nos muestra puramente objetiva, donde incluso lo *bíos* pasa a constituir un objeto más dentro de la proliferante gama de los objetos posibles. Y, si la naturaleza productora es industria, alcanza hasta hoy un rasgo marcadamente inconmensurable, donde ya no hay medida usual del mundo a la que podamos acceder para su apropiación; el extrañamiento de Lenz pasa a convertirse en nuestro “extrañamiento” presente (cfr. Apéndice, pp. ss.).

Con estos antecedentes ya especificados, queda demostrada nuestra hipótesis de estudio, al revelarnos que la doble circunscripción de lo sublime no sólo es discursivamente la inscripción subjetiva del sentir – entre su fundamento y abismo -, sino también el límite textual de una doble escenografía de la naturaleza (tratada como filosofía y literatura);

mientras el pensamiento moderno instala una naturaleza racional – una presencia preparatoria para toda representación posible o, en términos kantianos, una forma del pensar –, la escritura moderna eleva a la naturaleza a la categoría de un plano finito del pensar – Büchner anticipa, con ello, una filosofía *inmanente* que busca hacer relevo de la metafísica, superándola. Nietzsche es un ejemplo claro de estas nuevas directrices.

Pero, indudablemente, con esto no se agota la reflexión del pensar lo sublime – inagotable por su propia constitución, diremos. Si, en definitiva, detrás de cualquier circunscripción de lo sublime se encuentra su posibilidad representativa en un *agon* con el fracaso de la misma inscripción de lo sublime, podríamos proponer al menos, dos horizontes reflexivos, los cuales invitan a ser profundizados:

1º) Lo sublime – considerado en su especificidad kantiana de *Urteil* – podría en un doble vínculo anudar la fundamentación subjetiva y su defundamentación (en clave corriente: un *mostrativo* de la infinitud finita; en clave representacional moderna, el nexo entre una razón afincada en las ideas y la razón como naturaleza, como intuición). O sea, teórico y fenoménico a la vez. Teórico, en la medida en que lo sublime no puede renunciar a la razón objetivadora del mundo (puesto que es un signo de sus ideas), y fenoménico, porque tampoco renuncia como efecto a su naturaleza finita, perecedera. En términos subjetivos, el sentir sublime trabajaría en el espacio de una intersubjetividad (análogo a la interdiscursividad discurso / texto). Y, entonces, si circunscribir lo sublime es representarlo, buscarle un *Darstellen* ¿Es eso posible? Respondamos: sí y no. Ese “y” vendría siendo lo sublime, es decir, un dispositivo sentimental que trabaja a dos bandas, a los dos lados del encadenamiento subjetivo (conserva, mediante una voz de mando racional al sujeto, pero también expone en la pérdida del mando al sujeto mismo).

2º) Pero lo sublime desde su propiedad, des – inscribe, desenmarca; es irrepresentable al sustraerse de por sí a toda forma, patrón o propiedad (de la lengua, de la circunscripción. Y, si el sentido es lo reductivo de toda inscripción, también este último queda expuesto). En pocas palabras, lo sublime coloca su resistencia más álgida al *lógos* – a menos que éste se inscriba de otra manera, renunciando en cierta medida, o en una “sobre” medida, a toda formación de *Grund*. Con ello abrimos la pregunta heideggeriana de la presencia. ¿No hay aquí en lo sublime un eco – aunque sea *indirecto* o significativo – de un fundamento de todo fundamento, un plano pre filosófico donde se piensa sin representación, una informal medida de toda forma posible? Aún cuando los recursos o plataformas circunscriptoras se posesionen de lo sublime, éste se rebela a cualquier constitución de márgenes, a cualquier precomprensión o captura realizada en su escena – su *Stellen* misma -, puesto que aquí lo irrepresentable no pide una “lectura” escenográfica, sino más bien una “audición” como eco de lo innombrable o incomunicable (un modelo digno de tomarse en cuenta: los personajes de Beckett, cuyas soluciones en la lengua no invocan ni el absurdo ni el progreso técnico de ella; sólo piden escucharse como un gesto de pérdida del sentido cognoscente, reivindicando el sentido del sentir, sin tiempo, sin espacio, a la intemperie). Y, en ese espacio de ausencia de imagen, sostener acaso lo sublime como un sentir propedéutico de todo lenguaje, una especie de antesala silenciosa, extendida más allá de los límites y, por ello, un análogo al pensar: pensar lo sublime, diferida de la representación (o de su captura, siempre al acecho, del lenguaje) es problematizar subjetivamente (sentir) al pensamiento mismo. En términos estrictos al marco que ha convocado nuestra investigación sobre este sentir, lo sublime vendría a indicar un doble límite del pensar como modernos, y aquí la captura se evidencia doblemente (¿no es el pensar aquello que siempre permite “dobletes” a la lengua, al sentido, etc?). En muy gruesas líneas, lo sublime es también la apropiación, ya no como lenguaje secularizado (es decir, moderno), sino como teológico: lo sublime como lo innombrable y lo irrepresentable de la presencia divina, su ocultación permanente (Schelling y Hegel deberían aquí ser interrogados bajo este paradigma). Pero también, el abandono que supone lo moderno bajo el alero de una posmodernidad, donde la inscripción de lo sublime comporta un “espacio más allá” que resiste toda capitalización inscriptoria – dado por sus propios atributos semánticos u operativos (Lyotard).

Finalmente, para responder parcialmente por el rendimiento político del pensar lo sublime diremos que, si éste se nos muestra constitutivo de una representación posible, la doble crítica de la representación (partiendo de lo moderno) hace insostenible su operación comunitaria sobre la base de inscripciones comunes. ¿Qué indica esto? En otras palabras, lo que Longino preveía como un lugar posible de comunidad en la lengua, o bajo el hechizo de una comunidad preparada por lo sublime para asignarse tareas elevadas (a la altura de su nobleza, diríamos), resulta en la actualidad y en la mediación de lo histórico en tanto occidente, insostenible de presentarse. Lo político no pasa, entonces, por una “captura” de un ideal o imagen *hýpsica* de la cual una comunidad encuentre su identificación como tal, una *comunidad del sentir* (equívoco del pre – romanticismo alemán), como tampoco lo sublime se deja coagular bajo una historia que está próxima a su resolución “milénaria” (como tratara de realizarse en los fascismos europeos; clara lectura ideológica del *arjé*). Si, de alguna manera, lo sublime constituye un lugar de “pensar lo político”, lo es desde la abertura o crisis misma de toda representación (entendiendo por ello, una “figura” o también una delegación que, en “nombre de otros” habla por una comunidad), como también de la crítica a toda instalación ideológica que operativiza sus cualidades semánticas (Nietzsche, escuetamente en su figura del Zaratustra, expresa desde ya la sospecha frente a la historia *hýpsica* y modélica, perdiendo la fe en los *grandes acontecimientos*, “desde que hay muchos gritos y humo alrededor.” Sospecha que nos coloca en guardia respecto de la misma configuración del mundo moderno, técnico e industrial. Cfr. Apéndice). Dicho en otros términos, pensar lo sublime en términos políticos es también interpretar aquellas traducciones “infieles” del original, de un original que – a la postre – no se muestra bajo ninguna figura accesible, porque en última instancia, lo sublime políticamente hablando es un *sentir el instante detenido*, que fisura de alguna manera toda continuidad representativa.

El “abismo” desde el cual Kant y Büchner partían para realizar sus operaciones a lo sublime – podríamos decir – constituye la traducción moderna del mismo paradigma que el

pensamiento no ha podido expurgar: pensar (lo sublime) indicaría suspenderse en el abismo a la espera del sentido más idóneo (¿y es que cabe alguno?) o, también, el más desfundamentativo – si es que el sentido cabe considerarse desde una base que le es “otra”. En una nota marginal de un texto de Benjamin, Paul Valéry se refiere en términos muy críticos al nuevo arte cinematográfico, por considerarlo nocivo a la experiencia del pensar (el escrito data de 1936). Con el objeto de ser fieles al pensamiento, invertiremos la divisa váleryana, no para cerrar cancelativamente nuestra investigación, sino reflexionar con ella dejándola en suspensión, como un entusiasmo de pensar lo sublime: *ya no puedo imaginar lo que quiero. El pensamiento movedizo sustituye a mis imágenes.*

APÉNDICE: Más allá de lo conmensurable: la experiencia del arte contemporáneo y el triunfo de la voluntad industrial.

Hay algo terrible en el canto de los pájaros, porque no es tal canto, sino la obediencia a la maldición que los aprisiona.
(T. Adorno: *Teoría estética*).

Bajo el contexto “intensificado” que supone nuestro actual modo de vida, preguntarnos acaso por su transparencia y, desde allí, por nuestra condición de posibilidad de existencia, puede resultar no ser sino un gesto desesperadamente moderno – y bajo la sentencia *posmoderna*, pueril. Y con razón, si estimamos que desde ya todo contexto intensificado (en signos o intercambios) es sobradamente transparente a sí mismo o, para decirlo en otros términos, todo marco intensificado sólo pervive si éste (se) legitima desde sí (un discurso, por ejemplo, cumple su performática en virtud de dar cumplimiento a su lógica, o sea, encadenar uno a uno sus propios recursos expresivos o comunicativos). La transparencia, entonces, no es otra cosa que la efectividad misma, aprehensible y, por ello, compartida. Y es ella – al parecer – la condición desde la cual debe pensarse hoy toda posibilidad de existencia. Esto, suponiendo que nuestro actual modo de vida, sus objetos y las relaciones entre ellos sean efectivamente transparentes. El ejemplo más aducido, que garantizaría este rasgo de época, sería el advenimiento y consolidación de la *mass media*, los medios masivos de comunicación. Según esta tesis tan confortable, éstos liquidaron la hegemónica visión de occidente, haciéndonos accesible la pluralidad de visiones de mundo – a escala intensificada, por cierto.

No es acaso, por ahora, interrogarnos sobre los efectos de esta intensificación informativa, su recepción o resistencias, sin antes colocar en duda la pretendida transparencia de la intensificación. Es decir, mostrar que, por su propia lógica, la intensificación no nos conduce – ni en nuestro modo de vida como en su destinación – a la transparencia; por el contrario, la superproducción que hace de todo fenómeno ser más intenso, nos coloca apodócticamente en el plano de lo *incommensurable*.

Podemos formular lo anterior con palabras más directas: si el mundo es considerado como esa red de significados, vale decir, representado de algún modo, la intensificación moderna ha hecho del mundo el objeto sin representación posible; lo extiende más allá de los límites desde los cuales pudiéramos asirlo de algún modo.¹ Hacer del mundo una imagen impresentable y- en el mismo gesto – elevar la dificultad, en circunstancias que la imagen es de por sí un límite, un contorno claro (*intético*, si lo estimamos con Kant), no es otra cosa que conflictuar la imagen misma (y si acaso, el mundo intensificado merece aún una imagen, la que sea). Por otro lado; si el mundo intensificado debe su existencia al proceso industrializador, operable desde el siglo XIX, sino antes, la “transparencia” del mundo intensificado esconde una noción de técnica que, perteneciendo al ámbito de los objetos, se ha instalado en nuestro propio lugar subjetivo, ensayado de manera “monstruosamente” exitosa. Por ello, la pretendida transparencia de nuestro contexto de vida, como también su destinación, piden convocar acá al destino (*Geschick*) del arte contemporáneo y también el de la industrialidad técnica.

Claro está que toda posibilidad de existencia tiene que ver con una fortuna, un destino que puede avizorarse – digamos, “pronosticarse” – a partir de los datos recibidos del presente. Pero también un pronóstico, dependiente de las condiciones de actualidad, puede alterarse desde ellas mismas o, dicho así: el valor del pronóstico sólo adquiere

¹ De una forma más radical aún diremos: la transparencia que supone vivir bajo las leyes de la intensificación (comunicativas, productivas o ideológicas), insertas en el mundo, se *deslegítima* a falta de una representación adecuada para ellas.

legitimación desde el momento en que comprendemos cuáles son los signos que intervienen en algún momento actual – y, en este caso, los signos son los que deben ser consultados para introducirnos al mundo intensificado, a su inconmensurabilidad. Con todo, estos signos no pretenden agotar siquiera todo marco de este *presente impresentable* y, menos aún, constituir un pronóstico inamovible (¿existe un pronóstico infalible?). En otras palabras, estos signos serán parte de una sintomatología de nuestra vida, meros lineamientos para reflexionar.

Si hablamos de nuestra época actual como inconmensurable, atendamos previamente que la tradición del pensamiento occidental y su reflexión estética nos han heredado el término *sublime*, a cuya circunscripción parcial puede convocarse o designarse como lo ilimitado (*Unbegrenztheit*). Sin embargo, el término se presta a ciertas usurpaciones o apropiaciones que, desde ya, son importantes de matizar; como un primer atisbo, habrá que diferenciar desde aquí la impresentabilidad de lo sublime como efecto de una nueva expresión artística (el arte contemporáneo) y lo impresentable de toda industrialidad que supone nuestra vida moderna, aún cuando existan entre estas dos esferas, nudos comprometedores.²

Fijándolo históricamente, no es sino a partir de la segunda mitad del siglo XIX – coincidente con el pleno auge industrial occidental – en que la representación artística moderna se desvincula conscientemente de toda funcionalidad (o, dicho lyotardianamente;

² Desde Longino se nos transmite ya uno de los aspectos más relevantes de lo sublime, consistente en erigir el mundo expresivo (el lenguaje) como un *gran espectáculo*. Entre esto y la dimensión técnica del cine sólo hay un paso, y éste no es otra cosa que la posibilidad reproductiva de la obra de arte a gran escala (lo que Benjamin denomina el carácter *exhibitivo* de la obra). La reproductibilidad no es, con todo, privativa del rodaje cinematográfico: todo el arte, a partir del advenimiento fotográfico – o dicho así, a partir de su contexto de producción industrial –, no puede sustraerse a la reproducción. La vanguardia artística en el siglo XX también la asume, pero bajo los términos críticos de una “espectacularidad” discontinua, no – alienada con el espectador (contrariando así el *bussiness* de aquel “mundo ilusorio” que hace posible todo lenguaje cinematográfico; recordemos que este último no es sino la proyección de la fotografía y nace como medio de entretención, rasgo que, matices más o menos, aún conserva. Cfr. mi artículo *Una cita amenazada por su imagen [aproximaciones a la reproducción técnica en Benjamin]*, de pronta publicación. N. del A).

desde que el arte desplaza su orientación y destinación de lo bello, de la forma y sus contornos, tal como lo expresara Kant en su tercera *Crítica*) y, desde aquí, el arte moderno intenta materializar contenidos impresentables, vale decir, no – representativos. Esta autorreferencialidad del arte posee una lógica contundente, a saber; el espacio artístico ya no es un comentario ilustrativo del mundo, su “portal” de acceso, sino que sólo pervive para sí mismo o, lo que es igual, su existencia sólo depende de su constitución necesaria para sí. El arte moderno se sustrae a toda representación demasiado comprometida con el modelo, con una realidad visible: de la misma manera que lo sublime, el arte provoca ya no la complacencia o invoca el gusto, sino que produce un estupor, detiene ilusoriamente la obviedad del mundo – puesto que el arte es, de por sí, un discurso operativamente ilusorio. Éste, diríamos, es el carácter *negativo* de la obra moderna. Y entonces, la contemporaneidad del arte llevaría hasta las consecuencias más radicales este nuevo paradigma: instalarse en una región inaccesible que supone dar cumplimiento sensible a una idea suprasensible.³

No es de extrañar que este campo “sublime” del arte se lleve a cabo en una de sus manifestaciones más representacionales, en el lugar más conflictivo de la imagen; nos referimos a su expresión plástica, donde el peso *mimético* y modélico configuró toda la trayectoria imaginaria de occidente (y no sólo estética, como veremos; ésta aún pervive en esa reconciliación forzada de la publicidad y la *nueva figuración* que especula con la imagen del mundo). Contravenir la regla de la mimesis, de su representacionalidad es, en

³ Recordemos escuetamente qué es lo bello en términos facultativos kantianos; es el sentido común, un acuerdo entre Imaginación y Entendimiento, lo cual indicaría que la obra bella es una especie de conocimiento sensible accesible al mundo. Lo sublime, por el contrario, desdeña la forma, puesto que la Imaginación se encuentra sobrepasada por un “otro” que no es otra cosa que una idea de la Razón. El arte moderno es llamado a encargarse de esto “otro” (lo sublime), que no es necesariamente estético, si pretende sustraerse a esa representacionalidad de lo bello, de la forma. Lo impresentable del arte moderno entonces, se eleva a la categoría del pensar, so riesgo de perder su soberanía estética o, dicho de otro modo, el destino del arte moderno es llamado a realizarse des – arraigadamente de todo *sensus communis* porque ha encontrado un destino negativo del acuerdo, su *diferendo*, su propio fin – con todo el peso que adquiere esta palabra – en lo sublime: “(en lo sublime) el arte mismo está alterado, ofrecido a otro destino aún; a su propio destino en aquella suerte de *fuera de sí*. Lo sublime, a partir de sí, de su esencia, nos liga con el fin del arte en todos sus sentidos de la expresión: esto porque, en el arte está su destinación, su cese, su excedencia o la suspensión de sí mismo.” (Nancy, Jean – Luc: *L’Offrande sublime*, en *Du sublime*. Op. Cit. P. 38).

suma, un ajuste de mirada que realiza el arte contemporáneo a su propia fuente, la naturaleza. Para amplificar estos puntos, vale por ahora señalar al menos tres experiencias desinscriptoras del arte, en su oposición a la representación.

1) Alejamiento de la representación realista como realismo: A menudo se sostiene que la ruptura del arte con el modelo exterior es también un relevo técnico, es decir, con la llegada de la fotografía, la representacionalidad contó con un recurso plástico mucho más sofisticado (y por qué no decirlo, más rápido e intercambiable), liberando así al oficio pictórico – liberación del realismo, pero también que abre la posibilidad de investigar la propia naturaleza del color, de las formas, de sus contenidos expresivos. Ese es el cuadro programático que formula el impresionismo, Van Gogh o Seurat, por ejemplo. Magritte formula el problema de otra manera; desde una conceptualidad sensible, donde el modelo y la reproducción se enmarcan a un mismo espacio y al mismo tiempo, simultáneo. El cuadro *La Representación* de 1966 hace de la imagen su propia paradoja: ¿Cuál es el modelo y cuál es su reproducción? ¿Es la gran imagen – supuestamente externa – la que sirve de modelo o, por el contrario, es la reproducción la que forma los trazos para constituir la imagen?⁴ El gesto pictórico, aún bajo el lenguaje realista (o, en este caso, creando la ilusión de lo real), parece concitar lo extático de lo sublime más que la abstracción; si bien esta última es un modelo de lo real ya diseminado, simbolizado o sintético, una obra realista problematiza, desde su propia obviedad mimética, el presupuesto fundamental de la mimesis – esto es, la diferenciación entre el modelo y copia. O sea, Magritte diferencia entre la semejanza (el modelo mimético) y la similitud, una serialización *ad infinitum* de la propia imagen.⁵

⁴ “Basta que, en el mismo cuadro, haya dos imágenes así ligadas lateralmente por una relación de similitud para que la referencia exterior a un modelo – por vía de semejanza – esté al momento inquietada y se vuelva incierta y flotante. ¿Qué *representa* qué? Mientras que la exactitud de la imagen funcionaba como un índice indicando un modelo, un patrón soberano, único y exterior, la serie de similitudes (y basta que haya dos para que haya serie) abole esa monarquía a la vez ideal y real. El simulacro corre en lo sucesivo por la superficie, en un sentido siempre reversible.” (Foucault, Michel: *Esto no es una pipa*. Op. Cit. P. 66).

⁵ Si reparamos en Longino, según el cual lo sublime abre – en tanto obra perfecta y acabada, *hýpsica* – la doble mimesis (como expresión de la naturaleza transferida al genio creador y el cual, con los recursos *artifictios*, sobredetermina la semejanza), no cabe duda de que la imagen se encuentra accesible de algún

2) Espacialidad real del arte: Saltando desde el “marco” plástico – gesto operativo abierto por Duchamp y el dadaísmo, es decir, la repulsa a la pintura como medio expresivo -, y bajo el presupuesto de un espacio *no conservador* (el museo, la galería; lugares y enclaves sociales del arte), el artista del Land – Art se apropia del espacio físico natural; dicha apropiación no sólo responde a las condiciones exclusivas de la obra, de su puesta en escena – la naturaleza como soporte expansivo -, sino por su relación entre lo inconmensurable de la obra vuelta a la naturaleza (la que, no obstante, no garantiza una “conservación” en el tiempo; la obra pone en cuestión su propia facturación de *obra*, es decir una impresentabilidad devenida). Con esto, el conflicto representacional del arte contemporáneo no sólo pasa por el tema de la imagen, sino que también por el lugar *anterior* a ella, su espacialidad (dicho sea de paso: uno de los temas capitales del pensamiento heideggeriano, en su búsqueda por la pregunta sobre el origen de la verdad del arte – y de allí, a la *alethéia* del ser -, constituye la condición “inaugural” de la obra, su *Ereignis*⁶). Pero el espaciar del Land Art es, en su propiedad, un habitar la obra en el espacio, extendiendo este último cada vez más. Recurramos a dos ejemplos; Walter de María rellena una galería con barras de acero, en pugna con el espacio físico que duda contenerlo (*The Broken Kilometer*, de 1979: la sobredimensión como un “más” de la medida usual; contener más de lo que puede un espacio es también rozar los límites de lo soportable). En el exterior, Robert Smithson: trabajo y remoción del espacio natural, desconfigurándolo en forma de espiral (*Spiral Jetty*, 1970). Esta violencia ejercida al

modo. Magritte, al establecer la similitud, disemina el acceso a esa absolutez de la imagen, proliferándola. Si lo sublime tiene lugar aquí, es en esa serialización del símil (“elevar la imagen a su doble potencia”, tal como Schlegel prevee en el fragmento romántico).

⁶ En breve, diríamos que la obra plástica no establece un vínculo con el espacio, sino que la obra es la *mismidad* del espaciar, entendiendo esto último como “liberación de lo selvático”, un despejar que da cuerpo a un sitio, el lugar del arte: “La plástica no sería la pugna con el espacio. La plástica sería la corporeización de sitios, que en la apertura de un paraje que lo encierra, condiciona una liberación en su encuentro, permitiendo la presencia de las cosas en ese instante, y el habitar del hombre en medio de las cosas.” (Heidegger, Martin: *El arte y el espacio*. Op. Cit. P. 118). No es aquí el “espacio” propicio para caracterizar esa liberación del espacio como la entiende la dimensión industrial – y que nos conectaría con el modelo “sórdidamente” impresentable del exterminio (una especie de *solución final* como obra. Repitamos: no es el espacio, aún cuando indicios hayan). Lo que sí cabe hacer notar es el “giro” que Heidegger realiza de su *Ereignis* – y todo giro en el pensar no sólo implica una mera re – evaluación; es también una decisión. La impronta de “inauguración” es primero el resultado de la pugna entre el mundo y la tierra, desde donde emerge en el quiebre (el abismo, *Abgrund*), la obra de arte (Cfr. *El origen de la obra de arte*, de 1936); por el contrario, aquí el espaciar inaugura la obra no desde la conflictividad, sino *constituyente* desde ella misma.

terreno – podríamos decirlo – es una manera de dar una medida impropia a lo más propio de nuestro habitar, el suelo. Su efecto es la des – margeneización, efecto propiamente sublime.

3) La simplicidad: Como resultado de una búsqueda orientada a un “esencialismo” de la pintura, vale decir, sustraída del atraco técnico que supone toda plástica, las expresiones “pobres” dejan a la vista la materialidad como evidencia artística. Materialidad que no remite a ningún objeto fenoménico, físico, porque aquí se pretende ligar la materia como gesto de un “espíritu” (por nombrar, dos antecedentes plásticos; por una parte, Kandinsky preveía ya este nuevo componente espiritual en el color [“la armonía de los colores sólo debe reposar sobre el principio del contacto eficaz”]; principio de la necesidad interior. *De lo espiritual en el arte*, 1910]. Por otra parte, Malevich lo aplica de manera tajante: *Blanco sobre blanco*, de 1914). La obra no solicita “gusto” alguno, porque aquí la pintura retira con su gesto todo adorno o aderezo. En palabras simples – pues aquí se trata de la simplicidad -, la expresión se basta gracias a su elemento significador, sin “espectacularidad.”⁷ Y si ella es signo de aquello que ya no es posible de desvelar bajo el marco de la obra – de su estética -, es porque suspende o deja sin resolución las fuerzas concentradas del entendimiento en su labor reconstituyente de la obra. La impresentabilidad yace como devenida – nexa que nos recuerda la exigencia pre – romanticista de la obra “orgánica”, la obra viviente -; no hay

⁷ Esta relación – digamos aquí *intrafacultativa* – de la simplicidad con un elemento transestético (que no pertenece a lo bello o, a lo sumo, lo redefine; lo sublime) es ya un rasgo característico de lo sublime en el mismo Kant: objeto de exaltación y repulsa al mismo tiempo, lo sublime es aquel estado del *Gemüt* que manifiesta el advenimiento del objeto de la razón. Esta doble sentimentalidad de lo sublime se explica por su pertenencia a dos dominios facultativos distintos (y que le garantiza, además, su rango de *juicio*): “Para la razón el objeto que de sí está presente en el fenómeno es siempre demasiado poco *grande*, en comparación de aquello que es una Idea y, para la imaginación, esto último es siempre *muy grande* para ser presentado. La diferencia se haya sin salida. Pero puede ser sentida como tal, como diferencia. Tal es el sentimiento sublime. Y este sentimiento hace de la *grandeza bruta de la naturaleza* un signo de la razón, al mismo tiempo que ella queda como un fenómeno de la naturaleza.” (Lyotard, Jean Francois: *Lecons sur l’Analythique du sublime*. Op. Cit. P. 280). El arte *poveda*, sin más recursos que los elementos constructivos naturales (piedra, madera, agua, etc.), desmarcan desde sí su estatuto estético, para constituirse como signo “sin intenciones ni artificios” de una Idea, de la idea del arte sin más – para decirlo con Kant: mera forma del arte.

medida completa. Vaciada de todo ornamento, de su título estético (la “obra”), la simplicidad es, en una palabra, inmaterial.⁸

Con lo anteriormente expuesto, no es la intención tal “agotar” la *reflexión* del arte contemporáneo, sino desprender de su ejercicio, la relación de lo impresentable con la imagen (con aquello que, en suma, se invoca como medida de transparencia; allí la imagen está, velada o presencial). Pero sí este ejercicio artístico, su puesta en escena supone, al menos, la promesa que nos invita a contemplar el arte contemporáneo: si quiebra toda mimetología – partiendo del *perspectivismo* que, desde el Renacimiento ha gobernado a la imagen, o la imagen que gobierna la percepción de la realidad -, consecuentemente re – define y readapta nuestra relación con lo neto de la imagen. En último término, la impresentabilidad, que en el arte actual rara vez es “conciliadora”, se opone a su conservación e incluso, a cualquier proyección histórica (la experiencia plástica se ejerce como *experimentación*, búsqueda e intento de tender un dique entre el acto plástico y esta nueva dimensión transestética⁹). Pues, consciente o no, el arte contemporáneo sospecha no sólo de esa naturaleza transparente a sí misma, sino que también de la de su época, vale decir, la naturaleza “industrial” – segunda naturaleza tanto o más artificiosa que la propia *phýsis*. Aquí lo impresentable no es otra cosa que el abismal mundo de la industria.

Podríamos puntualizar a esta industrialidad (y a su crítica, por cierto) en diversos espacios – en su valor de cambio, la reproductibilidad, o su impronta de consumo, etc. -; sin embargo, todas estas “puntuaciones” pueden ser englobadas bajo un rasgo paradigmático común a toda vida industrializada: lo que aquí llamaremos su *ley de la desproporción*. ¿En

⁸ Lyotard, J. F: *Lo inhumano*. Op. Cit. Pp. 145-146.

⁹ Podría suponerse que Warhol es el ícono de toda esta empresa liquidadora del arte, la cancelación de su historia y por tal, transestético puro. Pero, preso de la identificación con el mundo, Warhol sólo cumple el programa maquinal del objeto, su triunfo al alero de la técnica. Su impresentabilidad – si es que hay alguna – es la más presentable; la del reclamo público de la imagen, consumiblemente desgastada, inscrita en la gran empresa que constituye el mundo. Para ser justos con esta crítica, el programa de Warhol no es precisamente la liquidación del arte, sino la del sujeto de la pintura, es decir, el arte como medio informativo impersonal. La irreconciliable ruptura que supone el arte contemporáneo con el mundo (su *sensus communis*) vuelve con Warhol a contraer nupcias.

qué momento lo industrial se nos revela desproporcional? o, para ir acercándonos a este tema, ¿existe un hecho de la historia donde se mostrara claramente esta ley, su operación? Por lo pronto, diremos que no sólo existe el hecho, sino – más importante aún – un modelo de industrialidad desproporcional, inconmensurable, que no deja sino un espacio vaciado, sin huella ni resto, algo así como una *tabula rasa* que quiebra a la historia de occidente. Su nombre es Auschwitz.¹⁰ ¿Qué hace de este hecho ser un modelo? Preguntándolo de manera más impertinente todavía, ¿basta indicar lo monstruoso de Auschwitz para erigirlo a una cualidad *modélica*, es decir, representativa de nuestra vida industrial? Mientras el arte contemporáneo cuestiona la representación posible, Auschwitz nos arrebatada desde ya toda representacionalidad, porque aquí su condición de posibilidad no sólo es el triunfo de una ideología, un momento histórico alemán o europeo e incluso una mera *razzia* genocida; es el triunfo técnico elevado a lo inimaginable – por esta razón es *justa* la hipócrita evaluación del régimen nazi cuando señala que el Tercer Reich es un acontecimiento excepcional, sin *párergon*:

“(…) el triunfo de la técnica ha hecho que nuestro mundo, aunque inventado y edificado por nosotros mismos, haya alcanzado tal enormidad que ha dejado de ser *realmente nuestro* (...) ¿Qué significa esto? En primer lugar, que lo que en adelante podemos hacer es más grande que aquello de lo que podemos *crearnos una representación*; que en nuestra capacidad de *fabricación* y nuestra facultad de *representación* se ha abierto un abismo, y que cada día éste se hace mayor; que nuestra capacidad de *fabricación* – dado que el aumento de los logros técnicos es incontenible – es *ilimitada*, mientras que nuestra facultad de *representación* es, por naturaleza, *limitada*.”¹¹

¹⁰ Bajo el discurso posmoderno, este nombre evoca la muestra más evidente del fracaso del proyecto ilustrado de la modernidad (Lyotard, Vattimo); es también la cesura de la representación moderna, de su arte (Adorno) o, en términos jurídicos, el quiebre del derecho humano occidental. Aceptemos sin más estas tres reflexiones, dejando en claro que cualquier presentación *negativa* de Auschwitz es sólo posible si, en un *double bind*, nos hacemos cargo de su “éxito”, su posibilidad como hecho histórico (es decir, apuntando hacia quienes hacen usurpación del éxito). Con ello, estamos indicando que no es responsabilidad exclusiva del nacionalsocialismo su triunfo – aunque sean los pioneros en este tipo de industrialidad -, sino también del modelo administrativo capitalista actual; nuestro presente “espectacular”, que tiene tanto de Hollywood como de Auschwitz (coincidimos aquí con el análisis *filmico* de Hans – Jünger Syberberg, contenido en su película *Hitler, una película de Alemania*. Cfr. el artículo *Una cita amenazada por su imagen*, particularmente la nota n° 22. N. del A).

¹¹ Anders, Günther: *Nosotros, los hijos de Eichmann*. Op. Cit. Pp. 27-28. Planteada así esta ley inconmensurable, vale por ahora preguntarse qué hace del exterminio masificado de Auschwitz un modelo de la técnica y su triunfo. Claramente, la historia de occidente puede suministrar ejemplos tan “espectaculares” de exterminio, pero ninguno se compara a éste. No es la medida matemática aquí lo que

¿No es acaso, este triunfo técnico – ensayado con un éxito sin precedentes en Auschwitz – una des – medida, lo *Unbegrenztheit* que no tiene imagen abarcadora? Sobre esta pregunta, cabe considerar al menos dos puntos: 1º) Lo inconmensurable, como sabemos, no posee valor ni medida propiamente humana. Si en algo el exterminio modélico cabe ser nombrado de “monstruoso” – y, desde aquí, preguntarnos si hay *un nombre*, es decir, un límite para lo ilimitado -, lo es desde su impronta *violenta* (aún antes de cualquier sentencia moral o de cualquier imagen del derecho, como no sea su imagen “mística” de la autoridad). Es violenta pues nos obliga a establecer un nuevo marco supra – humano de posible representación (y aquí, la representación sería el triunfo de todo control técnico). En otras palabras, lo monstruoso es in – humano, elevado a una altura *meta, hýpsica* que desde aquí podría indicar el “medio” capaz de sellar el abismo entre el producto y aquel que lo produce. Contrariamente a lo que se espera, los “productores” de la solución final en Alemania no se amparan en ningún mandato para justificar su proceder técnico del exterminio (un destino “supremo” de la historia o de su mitología, un elevado sentido del deber, etc.). *No hay aquí justificación alguna* cuando se procede bajo un llamado que proviene de una legislación *transhumana*, una ley – que como toda ley – posee un fundamento divino, pero que esconde con ello, la operación instrumental que siempre invoca.¹² 2º) Bajo el triunfo de la técnica, no sólo la presentación es lo que se cortocircuita,

señalamos, ni su aspecto “sacrificial”, sino su performática conducción de *solución final*: “Los medios de exterminio no fueron, en última instancia, ni militares ni policiales sino industriales (...) Bien entendido que el ejército y la policía eran imprescindibles para las investigaciones, los traslados, la administración de los campos e incluso una parte de las matanzas. Pero en su aspecto “final” la anulación no conservaba ya ninguno de los rasgos de la figura clásica o moderna de la opresión sistemática (...) Los judíos eran tratados como se *tratan* los desechos industriales o la proliferación de parásitos. Esta operación de pura higiene o de salubridad (no solamente social, política, religiosa, cultural, racial, etc. sino también *simbólica*) no tiene parangón alguno en la historia. En ninguna parte, en ningún tiempo, se había visto tal voluntad de limpiar y de hacer desaparecer totalmente esta *suciedad* compulsivamente y sin el menor ritual.” (Lacoue – Labarthe, Philippe: *La ficción de lo político*. Op. Cit. Pp. 51-52).

¹² La lógica proposicional tan emblemática del nazismo (“con el sacrificio de tu vida, sin dolor alguno, he pospuesto mi vida; he aquí lo sublime de mi acto.”), no merece en absoluto una impronta de locura o sublimidad, pues la proposición no hace más que anular no sólo la responsabilidad, sino oscurecer todo juicio, haciendo remisión a la sobredimensión del acto, sin representación alguna. Elevarlo a la categoría de sublime sería engañoso puesto que, detrás del acontecimiento triunfal de la técnica, se encuentra toda una *red representacional del mundo* que, escandalosamente, es la más conservadora: “El aumento de las fuerzas productivas institucionalizadas por el progreso científico y técnico rompe todas las proposiciones históricas. Y de aquí extrae el marco institucional sus nuevas oportunidades de legitimación (...) La *racionalidad* en el sentido de Max Weber muestra aquí su doble rostro: ya no es sólo la instancia crítica del estado de las fuerzas productivas, ante el que pudiera quedar desenmascarada la represión objetivamente superflua propia de las

sino también la facultad propia del sentir – una especie de “grado cero” de la expresión y no su proliferación *multilingüística* (como pretende acaso la imagen del mundo industrial inconmensurable). Diríamos aquí que el distanciamiento *apatheico* se encuentra en su máximo nivel vindicativo, sustraído de cualquier subjetividad: “(...) lo *demasiado grande* nos deja fríos o, mejor dicho, ni siquiera fríos (pues la frialdad sería también una forma de sentir), sino completamente indiferentes, nos convertimos en *analfabetos emocionales* que, enfrentados a *textos demasiado grandes*, son ya incapaces de reconocer que lo que tienen ante sí son textos. Seis millones no es para nosotros más que un simple número (...)”¹³ Pero, complementando a Anders, no es aquí sólo el número aquello que (nos) extatiza cara a la industria, sino la desproporcional “sentimentalidad” del mundo, vale indicar, el vaciamiento afectivo que impide producirse en *nosotros*. La inhumanidad sería el cierre del *Gemüt* (algo insospechado para Kant, donde el sujeto de la humanidad realiza el mundo, fenoménico y metafísico), y ese cierre o cancelación es objetivo (no literario, discursivo o textual, como lo señala Büchner, por ejemplo). Con ello, se pone en cuestión justamente la dimensión más dependiente de la industrialidad y su desmedida, es decir, el carácter “productor” del ser genérico, el hombre: por esta razón, la ley de desproporción industrial, siendo naturaleza, no se modifica cambiando las relaciones de producción (eco marxista que interpreta este *analfabetismo* emocional como alienación), porque aún en un sistema socialista, la ley desproporcional se encuentra igualmente operativa.¹⁴

formas de producción históricamente caducas, sino que es al mismo tiempo un criterio apologético en el que esas mismas relaciones de producción pueden ser también justificadas como un marco institucional funcionalmente necesario.” (Jürgen Habermas: *Ciencia y técnica como ideología*. Op. Cit. Pp. 56-57). El advenimiento y consolidación del mundo técnico, su industrialidad, constituye una empresa racionalmente instrumental, donde la comunidad inscrita en ese mundo vive bajo el *extatismo* de la sobredimensión. Sin esa condición de posibilidad, ninguna ideología (o “inversión”, como dice Marx) puede cumplir cualquiera solución final. Tras la derrota del Reich alemán, la comunidad del “mundo libre” sólo juzgó a los inspiradores visibles del exterminio, pero jamás puso en duda la ley desproporcional que se hereda, aplicándose sistemáticamente en el capitalismo neoliberal europeo. El culto a la *divina* esvástica, como el actual culto a la “comunidad europea” delatan – ambas – el fundamento *místico* de la economía, es decir, provienen de la misma ley inconmensurable industrial.

¹³ Anders, G: Op. Cit. Pp. 31-32.

¹⁴ La formulación de Anders “nadie está libre de la fatalidad de la desproporción” es extremadamente *justa*, no sólo si consideramos a las víctimas o victimarios de Auschwitz, sino también al hombre en su generidad o *bíos*; él es un ser que produce – y ello le otorga soberanía *phýsica*, ser parte de la naturaleza. Todo cuanto desproporcional se nos muestre en ella, es porque ya en nosotros se ha vuelto como tal; la industrialidad no implica solamente el dominio de lo natural (o un *Ge – stell*, un desplazamiento técnico, como dice Heidegger)

La paradójal ley inconmensurable, que gobierna a toda industrialidad advierte ya un peligro mucho más elocuente, más que lo *metahumano* (fundamentalismo que puede invocarse como ley una y otra vez) o nuestra condición naturalmente productora e inexpressiva; no tenemos, bajo este contexto de mundo, ningún derecho a réplica (siendo víctimas, tampoco hay dominio sobre la ley desproporcional; siendo sobrevivientes de ella, se produce el *d i f e r e n d o*, es decir, la inexistencia de códigos y lenguajes válidos para el mundo administrado bajo la ley de desproporción o, en resumen, leyes que solamente conocemos su aplicabilidad, mas no su *transparencia* a escala humana). He aquí la resistencia de la sin – medida industrial: construida por los hombres, se encuentra a merced del descontrol total, expuesta a cualquier usurpación histórica, económica o cultural en un momento determinado (y aquí, el “modelo” pasa a constituir *ejemplo*). Ello es acaso lo que Anders advierte a partir de lo monstruoso, del modelo *industrial* de Auschwitz, ciertamente:

Este desfallecimiento [de nuestra facultad de representación y de emoción] hace posible la repetición de lo peor; facilita su incremento; convierte incluso en inevitable su repetición y su incremento: pues entre los sentimientos que desfallecen no sólo está el del horror, el del respeto o el de la compasión, sino también el sentimiento de la responsabilidad (...) Nuestro mecanismo de inhibición queda totalmente paralizado – tan pronto como se sobrepasa cierto umbral. Y dado que esta regla infernal es efectiva, hoy lo *monstruoso* tiene vía libre.”¹⁵

Insistiendo en el abismo (*Abgrund*) de lo demasiado grande y nuestras atrofiadas facultades (del entendimiento, del juicio), sería como decir tajantemente que Auschwitz es inimaginable (por su desmedida industrial, operación que sólo es distinta de nuestra actual industrialidad en su resultado productivo; mientras que la última nos sobreexpone

o, aunque lo suponga desde ya, sino más bien el estado supremo de operar como si de la naturaleza se tratase. Naturaleza en estado puro (Büchner), puramente *operativa*.

¹⁵ Anders, G: Op. Cit. Pp. 31-32.

“productos – objeto”, la primera es la sustracción sin rastro de un “producto humano”). Y, sobre lo inimaginable del modelo industrial – no importando su producto – sólo cabe acaso una manera de atestiguar su existencia, porque aquí representación alguna no tiene lugar: sólo tenemos el t e s t i m o n i o de aquel que es víctima, sobre viviente o simplemente viviente bajo esta condición *natural*. ¿Con cuál lenguaje expresamos esta enormidad industrial, en circunstancias que el lenguaje es apto para expresarse bajo su dimensión *representativa*? (análogo al problema de circunscribir lo *sublime*, es decir, dar forma a aquello que de por sí es in – forme). Inadecuadamente – tal vez – sólo el gesto poético, por su ilusionismo inmanente, es aquel único medio del cual cabe inscribir esta sobredimensionada infinitud.¹⁶

Bajo este nuevo cuadro de la industrialidad, y cuya sobre – dimensión parece no tener fin, sin escatología (esa interminable dimensión que, como señala Anders, lo único que nos promete es una reiteración de lo peor, y de ninguna manera una liquidación), ella nos pide una reevaluación de nuestros márgenes del pensar – la promesa y la lección del arte contemporáneo ya nos anunciaba esto: una “otra” manera de establecer nexos con el mundo. Porque nuestra actualidad intensificada, informativamente sobreproductora y táctilmente estimuladora ya no puede interpretarse como comunidad escénica, comunidad de espectadores (así tal cual la avizoraba la modernidad o cualquier modernidad), sino en su margen monstruosamente s u b l i m e . Es decir, nosotros como ex – pectadores estupefactos, inanes, hechizados ante la magnitud y la potencia del mundo – o, mejor dicho, más allá de su medida. Aquí Baudrillard acierta, al señalarnos que el objeto – mundo tomó venganza, volviéndose in – humanamente nuestro. Y ello se encuentra lejos (no sabemos si elevado o en profundidad) de cualquier transparencia, de su obviedad.

¹⁶ Como reacción a las conocidas sentencias de Adorno y Brecht (o tal vez, a partir de su componente crítico), según la cual un poema ya no es posible tras la experiencia de Auschwitz, Celan intenta no acaso representar el testimonio de lo monstruoso, como manifestar poéticamente la condición *sobreviviente* de la lengua, es decir, tras el “campo arrasado” que deja tras de sí la industrialidad, la palabra sólo es condición de pronunciarse para sí misma, rompiendo con ella toda comunicabilidad universal – cuesta imaginar que, desde Auschwitz, sea posible el *sensus communis* transparente, en su obviedad facultativa como lo expresara Kant: “Cualquier palabra que pronuncies / se la debes / a la pérdida.” (Celan, Paul: *Obras completas*. Op. Cit. P. 105).

¿Cuál sería entonces la *tarea del traductor* (paráfraseo del escrito benjaminiano) del mundo en esta actualidad? No pudiendo invocar o hacerse cargo de la industria en los productos, como tampoco contar los testimonios— dada su proliferación siempre excesiva—, se encuentra bajo la *Aufgabe* de inventar, y no inventariar, otros valores, desconstruyendo los ya existentes o proponiendo otros modelos (como lo señalara Nietzsche): volverse una especie de artista más allá de lo conmensurable, con los medios propios del mundo, expropiándolos de su conservación, exponiéndolos (y con ello, también al pensar). ¿Es ése el destino del pensamiento actual? Vale decir, la tarea del pensar convoca aquí la reflexión, en su exclusividad kantiana del juicio, pero desmargeneizada de la totalidad industrial. Y, con ello, el pensamiento — recuperándose a sí mismo — se encuentra en la posición más arriesgada, tanto como cualquier experiencia dada en la industrialidad

en su des – arraigo

(algo así como *pensar a la intemperie*).

BIBLIOGRAFÍA.

1. Fuentes principales:

KANT, Emmanuel:

- *Crítica de la razón pura*. Trad. de Pedro Ribas. Ediciones Alfaguara. Madrid. 1993.
- *Crítica del juicio*. Trad. de José Rovira Armengol. Editorial Losada. Buenos Aires. 1993.
- *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Trad. de Luis Martínez de Velasco. Colección Austral. Buenos Aires. 1995.
- *Textos estéticos*. Trad. de Pablo Oyarzún. Editorial Andrés Bello. Santiago. 1983.
- *Filosofía de la historia*. Trad. de Eugenio Ímaz. FCE. México. 1999.
- *Kritik der Urteilskraft*. Suhrkamp taschenbuch Wissenschaft. Insel Verlag Wiesbaden. 1957.
- *Vers la paix perpétuelle et autres textes*. Traduction par Jean Françoise Poirier et François Proust. Flammarion, Paris. 1991.

BÜCHNER, Georg:

- *Obras completas*. Trad. de Carmen Gauger. Editorial Trotta. Madrid. 1992.
- *Sämtliche Werke*. Der Tempel – Verlag. Berlin und Darmstadt. 1961.

2. Obras de interpretación:

ADORNO, Theodor: *Teoría estética*. Versión castellana de Fernando Riaza. Taurus ediciones, S. A. Madrid. 1971.

ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max: *Dialéctica del iluminismo*. Versión castellana de H. A. Murena. Editorial Sur. Buenos Aires. 1969.

ANDERS, Günther: *Nosotros, los hijos de Eichmann. Carta abierta a Klaus Eichmann*. Trad. de Vicente Gómez Ibáñez. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona. 2001.

ANÓNIMO: *Sobre lo sublime*. Texto, introducción, traducción y notas de José Alsina Clota. Bosch, casa editorial, S. A. Urgel. Barcelona. 1951.

ARISTÓTELES:

- *Física*. Introducción, traducción y notas de Guillermo R. de Echandía. Editorial Gredos. Madrid. 1995.

- *Poética*. Traducción y notas de Alfredo Llanos. Editorial Leviatan. Buenos Aires. 1985.

BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*. Trad. de Nicolás Rosa. Siglo veintiuno editores. México. 1981.

BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Belgique. 1951.

BENJAMIN, Walter:

- *Dialéctica en suspenso*. Trad. de Pablo Oyarzún. Ediciones LOM. Santiago.

- *Dirección única*. Traducción de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Editorial Taurus Alfaguara. Madrid. 2002.

- *Discursos interrumpidos I*. Trad. de Jesús Aguirre. Editorial Taurus. Argentina. 1989.

- *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Traducción y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Ediciones Península. Barcelona. 1995.

- *El origen del drama barroco alemán*. Versión castellana de José Muñoz Millares. Editorial Taurus. Madrid. 1990.

- *Ensayos escogidos*. Trad. de H. A Murena. Editorial Sur. Buenos Aires. 1967.

- *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. de Roberto Blatt. Editorial Taurus. Madrid. 1991.

BENZI, Ives:

- *El sentido común y la comunicabilidad universal en Kant*. Publicaciones especiales N ° 1. Facultad de filosofía, Humanidades y Educación. Depto. de Filosofía Universidad de Chile. Santiago. 1981.

- *Teoría cognoscitiva y acción trascendental*. Publicaciones especiales N ° 72. Serie Documentos del grupo Cognición y Praxis. Depto. de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. Santiago. 1997.

BURKE, Edmund: - *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer. Editorial Tecnos, S. A. Madrid. 1996.

CELAN, Paul:

- *El meridiano*. Trad. de Pablo Oyarzún. Apuntes para el Doctorado en Filosofía, mención Estética. Universidad de Chile. 2003.

- *Obras completas*. Trad. de José Luis Reina Palazón. Editorial Trotta. Madrid. 2000.

COPLESTON, Friederick:

- *Historia de la filosofía*. Vol. 6. Trad. de Manuel Sacristán. Editorial Ariel. Barcelona. 1991.

COURTINE, Jean Francois [et al.]: *Du sublime*. Editions Berlin. París. 1988.

DELEUZE, Gilles:

- *Cours Vincennes*. 28 / 03 / 1978.

- *Doctrina de las facultades: el Método Trascendental y la relación de las facultades en la crítica de la razón pura*. Trad. de Ives Benzi. Publicaciones especiales Universidad de Chile. Serie traducciones. N ° 44. 1991.

- *Relación de las facultades en la crítica de la razón práctica*. Trad. de Ives Benzi. Publicaciones especiales Universidad de Chile. Serie traducciones. N ° 2. 1986.

- *Relación de las facultades en la crítica del juicio y los fines de la razón*. Trad. de Ives Benzi. Publicaciones especiales. Universidad de Chile. Serie traducciones. N ° 46. 1991.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix:

- *El Anti – Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de Francisco Monge. Paidós Ibérica, S. A. Barcelona. 1998.

- *¿Qué es la filosofía?* Trad. de Thomas Kauf. Editorial Anagrama. Barcelona. 2001.

DE MAN, Paul: *La ideología estética*. Trad. de Manuel Asensi y Mabel Richart. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid. 1998.

DERRIDA, Jacques:

- *La verdad en pintura*. Trad. de María Cecilia González y Dardo Scavino. Paidós. Buenos Aires. 2001.

- *Márgenes de la filosofía*. Trad. de Carmen González Marín. Editorial Cátedra. Madrid. 2003.

FREUD, Sigmund: *El yo y el ello y otros ensayos*. Traducción de Ramón Rey Ardid y Luis López Ballesteros y de Torres. Ediciones Orbis, S. A. Barcelona. 1984.

FOUCAULT, Michel:

- *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. de Francisco Monge. Editorial Anagrama, S. A. Barcelona. 1981.

- *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. de Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica. México. 2003.

HABERMAS, Jürgen: *Ciencia y técnica como ideología*. Trad. de Manuel Jiménez Redondo. Editorial Tecnos. Madrid. 1986.

HEIDEGGER, Martin:

- *Arte y poesía*. Traducción y prólogo de Samuel Ramos. Fondo de Cultura Económica. México. 1997.

- *El arte y el espacio*. Trad. de Tulia de Dross. Revista ECO, Bogotá, Colombia. Tomo 122. 1970.

- *Ser y tiempo*. Trad. de Jorge Eduardo Rivera. Editorial Universitaria. Santiago. 2002.

HÖLDERLIN, Friedrich:

- *Ensayos*. Traducción, presentación y notas de Felipe Martínez Marzoa. Ediciones Hiperión. Madrid. 1997.

- *Las grandes elegías*. Versión castellana de Jenaro Talens. Poesía Hiperión. Madrid. 1998.

KOGAN, Jacobo:

- *La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1965.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe:

- *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política*. Trad. de Miguel Lancho. Arena Libros s. l. Madrid. 1987.

- *L'imitation des Modernes*. Éditions Galilée. Paris. 1986.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe / NANCY, Jean-Luc: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Éditions du Seuil. París. Collection poétique. 1978.

LEIBNIZ, Gottfried W: *Monadología y discurso de metafísica*. Traducción de Manuel Fuentes Benot y Alfonso Castaño Piñán. Edición Sarpe. Madrid. 1985.

LYOTARD, Jean Francois:

- *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*. Trad. de Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa. Barcelona. 1987.
- *La diferencia*. Trad. de Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa. Barcelona. 1999.
- *Lecons sur l'Analytique du sublime*. Éditions Gallilée. París. 1991.
- *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Trad. de Horacio Pons. Ediciones Manantial S. R. L. Buenos Aires. 1998.
- *¿Por qué filosofar?* Trad. de Godofredo González. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona. 1996.

NIETZSCHE, Friedrich:

- *Antología*. Traducciones de Joan B. Llinares Chover y Germán Meléndez Acuña. Ediciones Península. Barcelona. 1988.
- *Así habló Zaratustra*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Alianza editorial. 1994.
- *Ecce Homo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Alianza editorial. Madrid. 1996.

RORTY, Richard: *La belleza racional, lo sublime no discursivo y la comunidad de filósofos y filósofos*. Logos. Anales del Seminario de Metafísica N ° 3. España. 2001.

SHELLING, Friedrich: *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Traducción y prólogo de Alfonso Castaño Piñan. Aguilar editor. Buenos Aires. 1954.

SCHILLER, Friedrich:

- *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Editorial Anthropos. Barcelona. 1990.
- *Escritos sobre estética*. Traducción de Manuel García Morente, María José Callejo Hernanz y Jesús González Fisal. Editorial Tecnos. Madrid. 1991
- *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Berliner Ausgabe 8. Aufbau – Verlag GmbH. Berlin. 2005.

SZONDI, Peter:

- *Estudios sobre Hölderlin*. Trad. de Juan Luis Vermal. Ediciones Destino, S. A. Barcelona. 1992.

- *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos*. Trad. de H. A. Murena. Editorial Sur. Buenos Aires. 1974.

TORRETI, Roberto: *Lecciones sobre el empirismo inglés*. Revista de Filosofía. Vol. IX. N° 3. Dic. de 1962.