



BOLETÍN DE ESTÉTICA

LA LITERATURA EN CUESTIÓN:
DISCURSOS SOBRE EL TEXTO EN
CHINA IMPERIAL Y
CONTEMPORÁNEA

Pablo A. Blitstein

EL ESPECTADOR Y LO SUBLIME:
CONDICIONES ESTÉTICAS Y
EXIGENCIAS ÉTICAS EN
ADDISON, BURKE Y KANT

Daniel Omar Scheck

cif

Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estudios en Filosofía del Arte

AÑO VIII | DICIEMBRE 2012 | Nº 22

ISSN 1668-7132

**LA LITERATURA EN CUESTIÓN:
DISCURSOS SOBRE EL TEXTO EN CHINA
IMPERIAL Y CONTEMPORÁNEA**
Pablo A. Blitstein

**EL ESPECTADOR Y LO SUBLIME:
CONDICIONES ESTÉTICAS Y
EXIGENCIAS ÉTICAS EN ADDISON,
BURKE Y KANT**
Daniel Omar Scheck

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 22
DICIEMBRE 2012
ISSN 1668-7132

SUMARIO

Pablo A. Blitstein

La literatura en cuestión: discursos sobre el texto en China imperial y contemporánea

Pág. 5

Daniel Omar Scheck

El espectador y lo sublime: condiciones estéticas y exigencias éticas en Addison, Burke y Kant

Pág. 31

**LA LITERATURA EN CUESTIÓN:
DISCURSOS SOBRE EL TEXTO EN CHINA
IMPERIAL Y CONTEMPORÁNEA**

Pablo A. Blitstein

Pablo A. Blitstein
(Collège de France/ CEMECH-UNSAM)

La literatura en cuestión: discursos sobre el texto en China imperial y contemporánea

Resumen

¿Se puede pensar la vida social de los textos sin entender los discursos que les dan sentido? Retomando la pregunta sobre la historicidad del discurso literario moderno, nos proponemos confrontar dos discursos sobre los textos en China: el discurso sobre el *wen* de tiempos imperiales y el discurso contemporáneo sobre el *wenxue* (“literatura”). A partir de esta confrontación, intentaremos identificar las configuraciones históricas en las que estos discursos organizan y dan sentido a los textos. Esto nos permitirá interrogarnos sobre la historicidad de las representaciones modernas de la experiencia estética.

Palabras clave: Literatura – Crítica literaria – Wenxue – Wen

Literature in question: discourses about texts in imperial and contemporary China

Can we think of the social life of texts without understanding the discourses that give them a meaning? As a way of revisiting the question about the historicity of modern literary discourse, we propose to oppose two discourses about texts in China: the discourse about *wen* in imperial times and the contemporary discourse about *wenxue* (“literature”). By doing this, we will attempt to identify the historical configurations in which these discourses organize and give meaning to texts. This will allow us to reconsider the historicity of modern representations of aesthetic experience.

Key words: Literature – Literary criticism – Wenxue – Wen

(Recibido: 24/09/2012 Aprobado: 12/10/2012)

Introducción: la literatura como problema

¿Qué es la “literatura”?¹ ¿Qué significa decir que una serie de textos son el producto de una actividad cultural diferenciada y autónoma? El siglo XX ha sometido la noción de “literatura” a pruebas difíciles de superar, a tal punto que la pregunta sobre su “ser” no ha logrado aún –y quizá no logre jamás– encontrar una respuesta satisfactoria. ¿Cómo conservar en efecto la idea de “literatura” como esfera autónoma de la cultura en el contexto de una renovación rápida, contradictoria, indefinida del tipo de objetos que la constituyen? ¿Cómo hacer una “historia de la literatura” si los textos que constituyen el objeto de esta historia son heterogéneos y suelen desbordar toda definición de “literatura”? Es para ofrecer algunos elementos de respuesta a estas preguntas que en las páginas que siguen proponemos, en primer lugar, rastrear en la China contemporánea y en la China imperial dos discursos diferentes sobre los textos; en segundo lugar, mostrar cómo esos discursos están en tensión con las prácticas textuales que intentan regir; y, finalmente, sugerir una manera diferente de aproximarse a esta –por así decir– etiqueta de textos que lleva el nombre “literatura”.

¹ Esta pregunta tiene una larga tradición en la historia de la teoría literaria. Por una breve historia crítica, véase Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, pp. 29-50.

La crítica literaria y la literatura

La crítica literaria moderna ocupa una posición particular con respecto a la literatura: sostenida por un conjunto diverso de dispositivos sociales, educativos y discursivos, la crítica literaria evalúa, define y, en consecuencia, ejerce un cierto poder sobre los modos de producción de los textos. Si bien la práctica de criticar un texto, de comentarlo, de explicarlo, de evaluarlo, no es una práctica específicamente moderna, sí lo es en cambio el hecho de transformarla en una disciplina diferenciada, con sus propios especialistas y con un objeto que le es propio, el objeto “literario”. La crítica literaria y la literatura suelen tener así una relación simbiótica, de definición mutua.

La China contemporánea no es ajena a la simbiosis entre crítica literaria y literatura. Desde que, a fines de los años 20, la crítica literaria en China se constituyó como disciplina y como esfera diferenciada de discursos, no cesaron de proliferar obras individuales o colectivas sobre la “historia de la crítica literaria en China” (*zhongguo wenxue piping shi* 中國文學批評史)². Un momento inaugural de la disciplina fue el libro de Chen Zhongfan 陳鐘凡 que, por primera vez, llevaba este título en su cubierta. Chen Zhongfan nombraba en el título de su libro una disciplina que, si bien se estaba

² Sólo daremos como ejemplo dos obras colectivas que fueron publicadas en los últimos años en China: la obra editada por Wang Yunxi (Wang Yunxi y Gu Yisheng, *Zhongguo wenxue piping shi xinbian*, Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2001) y la de Fu Xuanzong – cuyo volumen sobre las dinastías de Wei 魏 (220-265), de Jin 晉 (266-420) et las Dinastías del Norte y del Sur 南北朝 (420-589) fue dirigido por Liu Yuejin (Liu Yuejin (editor del volumen), Fu Xuanzong y Jiang Yin (editores principales) (2005), *Zhongguo gudai wenxue tonglun : Wei Jin Nanbeichao juan*, Shenyang, Liaoning renmin chubanshe, 2005). El de Wang Yunxi lleva la expresión “crítica literaria” en el título. El volumen dirigido por Liu Yuejin (pp. 91-111) contiene un capítulo dedicado a la “crítica literaria” del período en cuestión.

constituyendo como tal por el hecho mismo de recibir un nombre, se reivindicaba sin embargo como heredera de una tradición nacional plurisecular con una historia propia³. Los textos del pasado imperial (cuyo ciclo llegó a su fin con la proclamación de la República en 1912) eran así clasificados como “crítica literaria” por un discurso que les era alógeno (como Chen Zhongfan mismo lo reconoce⁴). La radicalidad de este discurso sobre los textos sólo puede ser comprendida en su contexto: las referencias a la “crítica literaria” en el sentido moderno, que provienen en su libro ante todo de Europa y de los Estados Unidos, provocan una enorme ruptura simbólica con los discursos tradicionales sobre las letras. Algunos intelectuales –como los que se nucleaban alrededor de la revista *Evaluación crítica del saber* (*Xueheng* 學衡)– eran más reacios a incorporar los discursos estéticos que provenían de occidente; incluso los que admitían estos discursos proponían una conciliación con la tradición literaria imperial y rechazaban el tipo de discurso, más radicalizado, que reivindicaban los herederos del movimiento del 4 de mayo de 1919⁵.

³ Zhu Hongju, “‘Zhongguo wenxue piping shi’: shixue de lishi jieshi”, en: Li Yongyin, *Duowei shiye zhong de baibu jingdian: wenyi xue juan*, Hangzhou, Zhejiang guji chubanshe, 2004, p. 256; Zhou Xinglu et al., “Xin shiji zhi chu gudai wenlun yanjiu de sikao”, *Fudan xuebao*, 2000, n° 6, p. 67.

⁴ Chen Zhongfan, *Zhongguo wenxue pipingshi*, Shanghai, Zhonghua shuju, 1927, p. 9. En esas páginas, Chen Zhongfan hace explícitas sus dificultades para escribir la “historia de la crítica literaria” de una tradición que no conoce esta disciplina.

⁵ El llamado “movimiento de 4 de mayo de 1919” (*wusi yundong* 五四運動) fue una gigantesca manifestación contra el Tratado de Versalles al final de la Primera Guerra Mundial (sobre todo contra la concesión a Japón de la península de Shandong, que había estado en manos alemanas hasta la Guerra). De esta manifestación, y de la radicalización que la acompañó, surgieron figuras de gran importancia para la historia china del siglo XX. En lo que respecta a las letras, son los representantes del llamado “movimiento por el chino vernacular” (*baihua yundong* 白話運動) que salieron fortalecidos, es decir, aquellos intelectuales que, en rebelión contra la cultura imperial, exigían reemplazar el chino clásico por el chino vernacular, tanto en la literatura y en la prensa como en la educación y en los documentos públicos. Sobre las transforma-

Chen Zhongfan, en cambio, profundizaba la ruptura con los discursos de la tradición imperial y se aventuraba en el desarrollo de las posibilidades renovadoras que le ofrecían los discursos literarios occidentales.

Pero la verdadera ruptura se produciría unos años después, con Guo Shaoyu, en 1934. Por la sistematicidad con que consolidó un discurso sobre la “historia de la crítica literaria”, Guo Shaoyu es el verdadero fundador de la crítica literaria en la China contemporánea. Por esta razón, vale la pena detenerse en el modo en que, en el prefacio a su *Historia de la crítica literaria en China*, Guo definió la disciplina:

有人說，中國的文學批評並無特殊可以論述之處，一些文論詩話以及詞話、曲話之著，大都是些零星不成系統的材料 (…)

不錯！中國的文學批評確有這些現象。但是，若由歷史的觀點以言，則中國文學批評之演變蛻化，也自有其可以註意的地方。何以故？蓋文學批評所由形成之主要的關係，不外兩方面：

一是文學的關係，

ciones intelectuales que acarrió el movimiento de 4 de mayo, véase Chow Tse-tsung, *The May Fourth Movement. Intellectual Revolution in Modern China*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960; y Vera Schwarcz, *The Chinese Enlightenment: intellectuals and the Legacy of the May fourth Movement of 1919*, Berkeley, University of California Press, 1986. Sobre el “movimiento por el chino vernacular” desde fines de la dinastía Qing, véase Elizabeth Kaske, “Mandarin, Vernacular and National Language-China’s Emerging Concept of a National Language in the Early Twentieth Century”, en: Lackner, Michael y Vittinghof, Natascha, *Mapping Meanings. The Field of New Learning in Late Qing China*, Brill, Leiden, 2005, pp. 265-299.

即是對於文學的自覺，二是思想的關係，即是所以佐其批評的根據。

Hay quienes dicen que la crítica literaria en China no tiene nada de interesante, que algunas obras de discusión literaria (*wenlun*) como los “decires sobre poesía” (*shihua*), los “decires sobre poesía irregular” (*cihua*) y los “decires sobre la canción” (*quhua*) son en su mayoría materiales dispersos y carentes de sistematicidad⁶ (...) ¡Y no se equivocan! En efecto, la crítica literaria en China presenta estos fenómenos. Sin embargo, si uno la aborda desde el punto de vista histórico, la evolución de la crítica literaria china tiene aspectos que merecen atención. ¿Por qué? Porque las relaciones que constituyen la crítica literaria son de dos tipos: por una lado, relaciones que [la crítica literaria] establece con la literatura (*wenxue*), es decir, con la conciencia de sí (*zijue*) de la literatura; por otro lado, relaciones que establece con el pensamiento, es decir, con los fundamentos de su crítica⁷.

La “crítica literaria” se encuentra entre dos mundos: el mundo del “pensamiento” (*sixiang* 思想), que posee las reglas de legitimación de un discurso crítico, y el mundo de la “literatura” (*wenxue* 文學), que constituye el objeto de la crítica. La “crítica literaria”, discurso meta-literario, no puede reducirse ni a un puro pensamiento ni a un simple objeto literario; necesita ubicarse entre el uno y el otro, como una disciplina aparte. Es en el mundo de la “crítica literaria” que la “literatura” puede explicitar su “conciencia de sí” (*zijue* 自覺) y

⁶ Se trata de una crítica a una afirmación de Chen Zhongfan. Cf. Chen Zhongfan, *Zhongguo wenxue pipingshi*, Shanghai, Zhonghua shuju, 1927, p. 9.

⁷ Guo Shaoyu, *Zhongguo wenxue piping shi*, Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 1999, p. 3. Todas las traducciones en el presente artículo son mías.

descubrirse a sí misma como “literatura”. Para Guo Shaoyu, la “crítica literaria” es la conciencia misma de la “literatura”, aquello que la “literatura” no puede decir por sí misma. De este modo, la “crítica literaria” se atribuye dos privilegios: por un lado, determinar qué es y qué no es “crítica literaria” en los textos heredados del pasado que tratan sobre cuestiones de escritura; por el otro, darle a la “literatura” una “conciencia” que la crítica se encarga de formular.

La idea ontológica de la literatura

Aunque los intentos por someter los textos del pasado a la distinción entre “crítica literaria” y “literatura” no empiezan con Guo Shaoyu, puede decirse que su libro consolida las bases de esta distinción fundamental en la historia intelectual de la China contemporánea. Esta distinción se funda sobre lo que podríamos llamar una *idea ontológica* de la “literatura”: la “literatura” existe y el crítico literario (o teórico literario) tiene que “descubrirla”.

Vale la pena detenerse entonces en el análisis que Guo Shaoyu hace de la historia de las nociones de *wen* 文, de *wenxue* 文學 (que modernamente cargaría con el significado de “literatura”) y de *wenzhang* 文章, que en chino clásico –la lengua escrita de las élites letradas en tiempos del imperio– servían para designar el arte del texto. Según Guo, la evolución de los términos habría sido como sigue. Entre los Zhou (XI a. C.-256 a. C.) y los Qin (221 a. C.-206 a. C.), el término *wenxue* habría querido decir al mismo tiempo “texto” y “erudición”, que habrían constituido una unidad; en los Han (206 a. C.-220 d. C.), *wenxue* habría pasado a significar “estudio del *wen*” y a ser identificado con la “erudición”, mientras que *wenzhang* habría empezado a designar exclusivamente el texto y el arte de producirlo. En esta transición, el arte del texto y la erudición, antes confundidos

en un solo término, habrían pasado a designar dos actividades diferentes, el trabajo específicamente “literario” y el trabajo de adquirir conocimiento. Pero esta diferenciación habría alcanzado su momento culminante recién con la caída de los Han, en el período llamado de Wei, Jin y de las Dinastías del Norte y del Sur (220-589): el *wenxue* habría absorbido el significado de *wenzhang*-texto y, en consecuencia, se habría acercado al significado moderno de “literatura”⁸.

Pero esta “evolución” (*yanjin* 演進) de las nociones específicamente “literarias” habría comenzado a detenerse hacia la dinastía Tang (618-907) para emprender un proceso inverso de *ocultamiento* de la “literatura”. Según Guo Shaoyu, el “movimiento de recuperación de la antigüedad” (*guwen yundong* 古文運動) de la segunda mitad de Tang, y sobre todo los “estudios del Dao” (*daoxue* 道學, llamado también “neoconfucianismo”) de Song (960-1279), habrían descuidado la especificidad de la “literatura” y ahogado la “crítica literaria” en especulaciones éticas. La historia imperial de la “crítica literaria” habría llegado de este modo al final de un ciclo: un ciclo de “descubrimiento” y de ocultamiento de la especificidad de la “literatura”. Pero, para Guo Shaoyu, este ciclo histórico no ponía en cuestión la existencia de la “literatura” a lo largo de la historia imperial. Si bien los géneros que componían la “literatura” o la conciencia de su especificidad (la “crítica literaria”) podían variar, la postulación de la transhistoricidad de su existencia era necesaria para establecer una continuidad entre el pasado y el presente.

⁸ Véase Guo Shaoyu, *Zhongguo wenxue piping shi*, Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 1999, p. 124. Sin embargo, como muestra Yang Ming, el *wen* estaba en la época más cerca de la “erudición” (*xue*) que de la estética. Véase Yang Ming, *Han Tang wenxue biansi lu*, Shanghai, Shanghai guji, 2005, pp. 1-11.

En efecto, la aplicación de nociones alógenas como “literatura” o “crítica literaria” a textos de época imperial respondía a una necesidad de continuidad histórica propia a los nacionalismos del siglo XX. Esta necesidad de continuidad histórica era tanto más urgente cuanto que, en esas mismas décadas, se intentaba construir una “historia nacional” que pudiera explicitar la “tradición nacional” de la misma manera en que la “crítica literaria” explicitaba la “literatura”. Entre un Sun Yat-sen que declaraba la nación china la más “perfecta” por su coincidencia entre “raza” y “cultura”⁹ y un Guo Shaoyu que declaraba una identidad entre la “crítica literaria” y la “literatura” del presente y la del pasado, había una convergencia de proyecto: establecer una continuidad fundada sobre una esencia a “descubrir”, ya sea en la “nación” o en la “literatura”¹⁰. La “historia de la crítica literaria”, como la “historia de la literatura china” que la acompañaba, operaba aquí de modo análogo a la “historia nacional” y se inscribía en un mismo proyecto de construcción política y cultural.

El *wen* y el espíritu de las letras

Ahora bien, ¿cuánto hay de justo en esta perspectiva ontológica de la “literatura”? ¿Hasta qué punto puede hablarse de un “descubrimiento” o de una “literatura” en la China imperial? O mejor: ¿puede hablarse en absoluto, en cualquier contexto, de un “descubrimiento” de la “literatura”? La idea de que la “literatura” fue “descubierta” después de la caída de los Han no es sólo una idea de los intelectuales chinos de los años ‘20 y ‘30. François Jullien, por dar un ejemplo reciente, formula una idea similar en su libro *La valeur allusive*: la noción de

wen habría evolucionado en los primeros siglos de la historia imperial hacia una concepción propiamente “literaria” de la expresión, es decir, hacia la concepción de la “literaridad” (*littérarité*)¹¹. Esta idea de *littérarité*, herencia de la teoría literaria estructuralista y de la noción de *literaturnost* del formalismo ruso, no está muy lejos de la idea ontológica de Guo Shaoyu. A pesar de las diferencias entre los discursos de Guo sobre el *wenxue* y de Jullien sobre la *littérature* (que en parte se funda en las investigaciones del primero), el modo de aproximación a la “literatura” es similar: un rastreo, en la historia de la “crítica literaria china”, de aquellos discursos que muestren una “conciencia”¹² o un “descubrimiento” de la “literatura”. En ambos permanece la idea de que la “literatura” es algo que existió en tiempos imperiales. Pero ¿podemos acaso decir que la palabra *wen* de tiempos imperiales tenía algo que ver con la noción moderna de literatura?

¹¹Véase François Jullien, *La valeur allusive*, París, Presses Universitaires de France, 2003, p. 31; véase también pp. 22-27. François Jullien intenta no esencializar la “literatura”, pero la falta de una contextualización histórica del discurso de Liu Xie lo lleva (al menos en este caso) a esencializar involuntariamente las categorías modernas con las que trabaja. Un problema similar se encuentra en el trabajo de sinólogos de la academia norteamericana. Cai Zong-qi y Stephen Owen, dos grandes especialistas de la literatura medieval, no tienen una aproximación esencialista a los textos del pasado; sin embargo, los dos aplican la categoría “literatura” a su objeto de estudio: “conceptos de literatura” (en el caso de Cai) o naturaleza cambiante del “pensamiento literario” (en el caso de Owen) son los prismas a través de los cuales organizan el material textual del pasado. En sus esfuerzos de una redefinición, someten involuntariamente los textos del pasado a una división disciplinaria propia del presente. Véase Cai Zong-qi, “The Making of a Critical system: Concepts of Literature in Wenxin diaolong and Earlier Texts”, en: Cai Zong-qi (ed.), *A Chinese Literary Mind: Culture, Creativity, and Rhetoric in Wenxin diaolong*, Stanford, Stanford University Press, 2001, pp. 33-59; y Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992, p. 155

¹² François Jullien, *La valeur allusive*, París, Presses Universitaires de France, 2003, p. 43.

⁹ Prasenjit Duara, *Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1995, p. 32.

¹⁰ Elizabeth Kaske, “Mandarin, Vernacular and National Language”, pp. 265-299.

La palabra *wen* es, como hemos visto, una de las palabras más utilizadas en tiempos imperiales para designar el arte de la escritura. Hay sin duda analogías posibles entre ciertas ideas de *wen* en tiempos imperiales (que remite, como hemos visto, tanto al *wenxue* como al *wenzhang*) y las ideas que Guo Shaoyu o François Jullien tienen de la “literatura”: en efecto, *wen* y “literatura” designan un trabajo estético sobre el lenguaje. Pero si observamos el sentido que el discurso sobre el *wen* y el discurso sobre la “literatura” le dan respectivamente al trabajo estético del lenguaje, se hace evidente el abismo que separa la noción moderna de “literatura” de la noción de *wen*. Se trata entonces de salir de las perspectivas esencialistas de la literatura y de mostrar que, para la China imperial, una “historia de la literatura” sólo sabría ocultar las formas concretas en que se producían los textos y el modo en que estos textos eran organizados simbólicamente en un discurso. Desde este punto de vista, la “literatura” como discurso no sería sino una peripecia más de las formas posibles de organizar la vida social¹³ de los textos.

En las dos secciones siguientes proponemos un doble análisis del *wen*: del discurso que lo sostiene y de las instituciones que le dan sentido en contexto imperial. Como este discurso varía en el tiempo y en el espacio, tomaremos como ejemplo el *Espíritu de las letras en dragón cincelado* (*Wenxin diaolong* 文心雕龍), de Liu Xie, que inspiró tanto a Guo Shaoyu como a sus sucesores recientes para formular las especificidades de la “literatura” imperial.

¹³ Esta noción de “vida social” de los textos se inspira en el libro de Jean-Louis Fabiani, *Qu'est-ce qu'un philosophe français? La vie sociale des concepts*, Paris, Les éditions de l'EHESS, 2010.

a) *El wen como eje de un discurso ético y cosmológico de la escritura*

La palabra *wen* concentraba significados que se actualizaban de modos diversos según el contexto. La palabra podía designar formas visibles como los trazos sobre las pieles de animales o la decoración sobre una vasija ceremonial; pero también podía designar objetos más abstractos, como las ceremonias o los textos. Entre estos valores semánticos aparentemente tan diversos de la palabra *wen* hay sin embargo un elemento en común: la idea de “ornamento” y “decoración”, ya sea de los objetos o –en modo figurado– de los hombres. Es sobre la base de este significado de “ornamento” de la palabra *wen* que, en el siglo V, Liu Xie asigna a la escritura un origen cósmico:

文之為德也大矣，與天地並生者，何哉？夫玄黃色雜，方圓體分，日月疊璧，以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形：此蓋道之文也。（…）為五行之秀，實天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。

La virtud del *wen* es grande: nació junto al Cielo y a la Tierra. ¿Por qué esto es así? Porque los colores oscuros y amarillos se mezclan; las formas redondas y cuadradas se distinguen; el sol y la luna, como jades enhebrados, cuelgan su belleza de los astros del Cielo; las montañas y los ríos, como sedas irradiantes, despliegan su orden sobre las formas de la Tierra: todo esto es el *wen* del Dao. (...) [El hombre] es la flor de los Cinco Elementos, es el espíritu del Cielo y de la Tierra. Una vez que nace el espíritu, las palabras se establecen; una vez que

las palabras se establecen, el *wen* se manifiesta: es el Dao espontáneo.¹⁴

A este origen cósmico de la palabra escrita, que resulta de un proceso espontáneo de explicitación ornamental del Dao o del “Camino” (es decir, el orden del cosmos), Liu Xie agrega un origen histórico: los Libros Canónicos (las *Mutaciones*, los *Ritos*, los *Documentos*, las *Odas* y las *Primaveras y Otoños*), escritos supremos que “toman por modelo el Cielo y la Tierra, buscan signos en las divinidades celestes y terrestres, contribuyen al orden de las cosas, regulan las relaciones entre los hombres, exploran las regiones misteriosas del espíritu y constituyen la médula del arte del texto (*wenzhang* 文章)”¹⁵. La relación entre la textualidad del presente de Liu Xie y los Libros Canónicos de la Antigüedad es genealógica. Inspirado quizá por las investigaciones de las genealogías familiares en la corte de Nankín a fines del siglo V (típicas de esta sociedad de corte dominada por familias ilustres), Liu Xie declara los Libros Canónicos el “ancestro” común de los géneros escritos de la corte imperial. Por eso, en un capítulo que lleva el título de “Tomar los Libros Canónicos como ancestros” (*zongjing* 宗經), Liu Xie dice:

論、說、辭、序，則《易》統其首；詔、策、章、奏，則
《書》發其源；賦、頌、歌、讚，則
《詩》立其本；銘、誄、箴、祝，則《禮》總其端；紀、
傳、盟、檄，則《春秋》為根。(…)
勵德樹聲，莫不師聖；而建言修辭，鮮克宗經。

¹⁴ WXDL, 1.2.

¹⁵ WXDL, 3.56.

“象天地，效鬼神，參物序，制人紀，洞性靈之奧區，極文章之骨髓者也”.

El tratado, la exposición, el comentario, el prefacio: son las *Mutaciones* que gobiernan su principio. El decreto, las disposiciones, la declaración, el informe: son los *Documentos* que constituyen su fuente. La rapsodia, el elogio, la canción, el verso adjunto: son las *Odas* que han afianzado su raíz. La inscripción, la oración fúnebre, la admonición, la invocación: son los *Ritos* que gobiernan su extremo. Los registros, las biografías, los documentos de alianza, las proclamaciones: son la *Primaveras y otoños* que constituyen su raíz. (...) Con el objeto de reforzar la virtud y consolidar su reputación, todos toman como maestros (*shi*) a los Sabios (*sheng*); para establecer las palabras propias y cultivar la escritura, no hay nada mejor que tomar como ancestros (*zong*) a los Libros Canónicos (*jing*).

Cada género de corte lleva en sí la marca de un “ancestro” eminente al que le debe respeto y veneración. Esa veneración tiene implicaciones éticas: según Liu Xie, todo texto nuevo no debe apartarse del modelo que le ofrece su “ancestro” canónico. A diferencia de la Biblia para el cristianismo, los Libros Canónicos no se inscriben en una distinción entre texto “sagrado” y “profano”, y por esta razón tampoco los “descendientes” de estos libros (es decir, la totalidad de los géneros escritos) pueden organizarse según una distinción que desconocen. De este modo, textos “religiosos” como los rituales y ceremoniales coexisten con textos “profanos” como la poesía o los géneros administrativos.

Del proceso espontáneo del cosmos a los “ancestros” canónicos, todos los géneros que entran en el dominio del *wen* cargan con un significado ético y cosmológico. Por eso el *wen* no tiene nada que ver con un discurso que, como la “literatura”, autonomiza los usos “estéticos” de otros usos de la escritura. Por el contrario, la dimensión estética del lenguaje escrito sólo tiene sentido para Liu Xie si está legitimada por su filiación ética con los Libros Canónicos y si está

inscripta en el proceso de explicitación del Dao. “Adorno” del hombre que la adquirió a lo largo de un arduo trabajo de formación, la escritura es signo de la superioridad moral de la persona que la domina. Veamos entonces, en la próxima sección, qué instituciones constituían el contexto del sentido que Liu Xie asigna a la escritura.

b) *Las instituciones del wen*

Si se quiere entender el sentido del discurso sobre el *wen*, es necesario explorar las instituciones que lo hacían posible y significativo en el mundo de las élites letradas del siglo V. Estas instituciones eran la administración imperial y, más precisamente, la corte donde los letrados se encontraban e intercambiaban sus saberes. El imperio era en efecto un enorme conjunto de palacios, de departamentos y de circunscripciones administrativas que se mantenían unidas por la circulación continua de textos administrativos. Así por ejemplo explica Liu Xie el rol de los decretos (*zhao*) y disposiciones (*ce*) en el imperio:

皇帝御寓，其言也神。淵嘿黼辰，而響盈四表，唯詔策乎！

El emperador tiene su casa [el imperio] bajo control y su palabra [*yan*] es divina. Incluso si está en calma detrás de un biombo ornado, su voz resuena en las cuatro direcciones: es gracias a los decretos y a las disposiciones!¹⁶

El énfasis está puesto en la escritura: no se trata sólo de mostrar la “utilidad” de la escritura como medio de comunicación, sino de

ensalzar los poderes extraordinarios del texto, que transmite la palabra “divina” del emperador a los lugares más alejados de la capital. Liu Xie es aún más explícito cuando describe la función de los informes (*biao*) y de los agradecimientos oficiales (*zhang*):

原夫章表之為用也，所以對揚王庭，昭明心曲。既其身文，且亦國華。章以造闕，風矩應明；表以致禁，骨采宜耀。循名課實，以文為本者也。

Si se explora el uso de los informes (*biao*) y de los agradecimientos oficiales (*zhang*), se verá que sirven para comunicar un asunto a la corte real y para manifestar una idea. Son el ornamento de la persona y las flores del reino [i. e., del imperio]. El *zhang* sirve para hacer un agradecimiento, de modo que los modelos de su estilo deben brillar; el *biao* debe llegar hasta el palacio imperial, de modo que los ornamentos de su estructura deben ser irradiantes. Para verificar la reputación de un hombre y evaluar sus logros, hay que considerar el texto como raíz [es decir, hay que evaluarlo a través de sus textos].¹⁷

El trabajo estético de la escritura tiene en este pasaje dos sentidos complementarios. Por un lado, el lugar (el palacio imperial) o la función (agradecimiento a un superior) exigen del texto una elegancia que lo distinga de otras formas más habituales de escritura. Al igual que los decretos y las disposiciones, el informe o el agradecimiento oficial tienen que “brillar” por sus “ornamentos” y no admiten el prosaísmo de las administraciones modernas. La belleza de la escritura es el signo del espacio selecto por donde el texto circula y de la función especial que se le atribuye a su género. Por otro lado, este trabajo estético de la palabra escrita es el “ornamento (*wen*) de la

¹⁶ WXDL, 19.724.

¹⁷ WXDL, 22.843.

persona y las flores del reino”, un adorno tanto del ministro letrado que escribe este tipo de textos como del emperador que recibe a su ministro-servidor en su “casa”. La belleza del texto se confunde con la belleza del cuerpo físico y del cuerpo político; no es una belleza autónoma, producida para la contemplación estética, sino una decoración del imperio, del emperador y de sus ministros letrados.

Este tipo de discursos tiene un rol específico en la organización institucional de los usos de la escritura. Si bien la condición de posibilidad de las reflexiones de Liu Xie es la necesidad estructural del manejo de la escritura en la administración imperial, su discurso no puede ser reducido a un reflejo de esas condiciones. Liu Xie pone el énfasis en los poderes extraordinarios de la escritura y en el trabajo estético necesario para hacerla eficaz; no quiere hacer de la escritura un simple instrumento de comunicación administrativa, sino una forma de manifestar la superioridad moral del hombre de letras. Por eso el capítulo 49 de su tratado es una defensa del hombre de letras, que Liu Xie compara con el hombre de armas:

文武之術，左右惟宜。卻穀敦《書》，故舉為元帥，
豈以好文而不練武哉！孫武《兵經》，辭如珠玉，
豈以習武而不曉文也！

El arte de las letras y el arte de las armas deberían aliarse convenientemente el uno con el otro. Xi Hu sentía una estima muy grande por los *Documentos*, y por esta razón fue nombrado general: ¿cómo podría decirse que, como era amante de las letras, no practicaba el arte de las armas? El *Arte de la Guerra*, de Sun Wu, está escrito como las perlas y el jade: ¿cómo podría afirmarse que, como practicaba el arte de las armas, no conocía el arte de las letras?

Para Liu Xie, las letras son un *sine qua non* del candidato a la administración imperial. Signo de la superioridad moral del ministro letrado, la escritura tiene ante todo un sentido ético y administrativo. Administrativo, porque hace posible la gestión de las instituciones y la comunicación entre funcionarios. Ético, porque escribir bien constituye el deber de todo ministro que se considere digno de servir a su emperador y de seguir las enseñanzas de los Libros Canónicos. Varias ejemplos de promociones de funcionarios por la belleza de sus textos (en verso o en prosa) ilustran esta relación entre ética de la escritura y ética ministerial. El siguiente es el ejemplo de un letrado del siglo V que consigue una promoción gracias a su dominio de la escritura administrativa:

稚珪少學涉，有美譽。太守王僧虔見而重之，引為主簿。太祖為驃騎，以稚珪有文翰，取為記室參軍，與江淹對掌辭筆。

[Kong] Zhigui, en su juventud, tenía ya una gran erudición y una bella reputación. El gobernador de su comandancia, Wang Sengqian 王僧虔 (426-485), lo estimaba mucho, y le dio un puesto de secretario (*zhubu*). Cuando [Xiao Daocheng, antes de convertirse en el premier emperador de la dinastía Qi] obtuvo el puesto de general de la caballería ligera, como [Kong] Zhigui era bueno en las letras, lo hizo nombrar ayuda de campo del secretario (*jishi canjun*), y a partir de ese momento Kong Zhigui se encargó junto a Jiang Yan de la escritura de documentos.¹⁸

Sin entrar en los detalles del sistema de selección y promoción de funcionarios y en la naturaleza de cada uno de los puestos mencionados, se puede decir que la carrera de Kong Zhigui está basada en su reputación de letrado y en el placer estético que sus

¹⁸NQS, 48.835.

textos provocan en sus superiores. La escritura, cuyas dimensiones estéticas se combinan con su uso administrativo, vale socialmente por la posición institucional que garantiza al letrado.

El discurso de Liu Xie sobre los poderes del *wen* cobra así un sentido suplementario a la luz de las instituciones imperiales. Si Liu Xie defiende las letras, exalta los poderes de la escritura y asocia las exigencias estéticas a las exigencias éticas de las funciones ministeriales, es porque su concepción de la escritura está íntimamente ligada a su concepción de lo que es la administración imperial: el lugar donde la escritura gobierna. Su discurso sobre el arte de las letras es inseparable de su discurso sobre el arte de gobernar y de las instituciones imperiales que este discurso contribuye a reproducir.

El *wen* de Liu Xie funciona de este modo en convergencia con una serie de prácticas institucionales que lo distinguen claramente de la “literatura”. No se trata de una diferencia de función, sino del modo mismo de existencia de los textos: los textos que, para Liu Xie, pertenecen al *wen*, se producen y son puestos en circulación con el objetivo de significar la superioridad moral del ministro y de hacer funcionar la administración imperial. La belleza de la escritura no es la expresión de una “conciencia” de la “literatura”, porque la “literatura” no es sino una invención reciente. Sólo si apreciamos en toda su amplitud la singularidad del discurso sobre el *wen* y de la historicidad de las instituciones que le dan sentido podemos, por un efecto de simetría, volver sobre la noción de “literatura” para reconocer su singularidad, su historicidad y su propia extrañeza.

Conclusión: ¿qué queda de la “literatura”?

La extrañeza de ambos discursos –el moderno del *wenxue* y el imperial del *wen*– no debería impedirnos ver los lazos históricos que existen entre ellos. Estos lazos van más allá del hecho de la presencia del significante *wen* en la palabra moderna, y no tienen nada que ver con una “evolución” hacia el descubrimiento de la “literatura”. Lo que une ambos discursos es un afán similar de distinción. Retomando una idea de Howard Becker, podríamos decir en efecto que “literatura” y *wen* funcionan como “títulos honoríficos” –como si algunos textos fueran más honorables que otros o como si el saber de la escritura fuera más honorable que otros saberes¹⁹. De este modo, no debería sorprendernos que la modernidad china –como quizá también la modernidad occidental– haya conservado “títulos honoríficos” que, en el pasado, correspondían a títulos verdaderos, es decir, a privilegios que los hombres de letras obtenían gracias al dominio de la escritura. En otras palabras, la obsesión moderna por la “autonomía de lo literario” pareciera ser el producto de la nostalgia, de la envidia o de ambas a la vez: la nostalgia de letrados modernos que sienten envidia por los privilegios de sus predecesores.

¿Qué queda entonces de la “literatura”? Puede que tengamos que dejar de lado esta categoría y explorar otras maneras de reflexionar sobre la escritura. Y eso quizá implique también, como principio, historizar los discursos modernos con que suele encararse esa reflexión.

¹⁹ Howard Becker, *Art worlds*, Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press, 1982, p. 37.

Bibliografía

- Becker**, Howard, *Art worlds*, Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press, 1982.
- Cai Zong-qi**, “The Making of a Critical System: Concepts of Literature in Wenxin diaolong and Earlier Texts”, en: Cai Zongqi (ed.), *A Chinese Literary Mind: Culture, Creativity, and Rhetoric in Wenxin diaolong*, Stanford, Stanford University Press, 2001, pp. 33-59.
- Chen Zhongfan** 陳鐘凡, *Zhongguo wenxue piping shi* 中國文學批評史 (*Historia de la crítica literaria en China*), Shanghai, Zhonghua shuju, 1927.
- Chow Tse-tsung**, *The May Fourth Movement. Intellectual Revolution in Modern China*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960.
- Compagnon**, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- Duara**, Prasenjit, *Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1995.
- Fabiani**, Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un philosophe français ? La vie sociale des concepts*, Paris, Les éditions de l'EHESS, 2010.
- Guo Shaoyu** 郭紹虞, *Zhongguo wenxue piping shi* 中國文學批評史 (*Historia de la crítica literaria en China*), Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 1999.
- Jullien**, François, *La valeur allusive*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- Kaske**, Elizabeth, “Mandarin, Vernacular and National Language-China's Emerging Concept of a National Language in the Early Twentieth Century”, en: Lackner, Michael y Vittinghof, Natascha, *Mapping Meanings. The Field of New Learning in Late Qing China*, Brill, Leiden, 2005, pp. 265-304.
- Liu Yuejin** 劉躍進 (editor del volumen), Fu Xuanzong 傅璇琮 et Jiang Yin 蔣寅 (editores principales), *Zhongguo gudai wenxue*

- tonglun: Wei Jin Nanbeichao juan* 中國古代文學通論 : 魏晉南北朝卷 (*Discusión general sobre la literatura china antigua: volumen sobre Wei, Jin y las dinastías del Norte y del Sur*), Shenyang, Liaoning renmin chubanshe, 2005.
- NQS**: *Nan Qi shu* 南齊書 (*Libro de los Qi del Sur*), Xiao Zixian 蕭子顯. Beijing, Zhonghua shuju, 1972.
- Owen**, Stephen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992.
- Schwarcz**, Vera, *The Chinese Enlightenment: intellectuals and the Legacy of the May fourth Movement of 1919*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- Wang Yunxi** 王運熙, Gu Yisheng 顧易生, *Zhongguo wenxue piping shi xinbian* 中國文學批評史新編 (*Historia de la crítica literaria en China: nueva edición*), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2001.
- WXDL**: *Wenxin dialong yizheng* 文心雕龍義證 (*Pruebas sobre el sentido de El espíritu de las letras en dragón cincelado*), Liu Xie 劉勰; Zhan Ying 詹鏞. Shanghai, Shanghai guji, 1989.
- Yang Ming** 楊明, *Han Tang wenxue biansi lu* 漢唐文學辨思錄 (*Selección de análisis y de reflexiones sobre la literatura de Han a Tang*), Shanghai, Shanghai guji, 2005.
- Zhou Xinglu** 周興陸 et al., “Xin shiji zhi chu gudai wenlun yanjiu de sikao” 新世紀之初古代文論研究的思考 (“Reflexiones sobre el estudio de la teoría literaria antigua a principios del nuevo siglo”), *Fudan xuebao* 復旦學報, 2000, n° 6, p. 66-73.
- Zhu Hongju** 朱洪舉, “Zhongguo wenxue piping shi: shixue de lishi jieshi” 《中國文學批評史》: 詩學的歷史解釋 (“Historia de la literatura china: explicación histórica de la poética”), en: Li Yongyin 李咏吟, *Duwei shiye zhong de baibu jingdian: wenyi xue juan* 多維視野中的百部經典 : 文藝學卷 (*Clásicos abordados a partir de varias perspectivas: volumen sobre las artes y las letras*), Hangzhou, Zhejiang guji chubanshe, 2004, pp. 256-279.

**EL ESPECTADOR Y LO SUBLIME:
CONDICIONES ESTÉTICAS Y
EXIGENCIAS ÉTICAS EN ADDISON,
BURKE Y KANT**

Daniel Omar Scheck

Daniel Omar Scheck
 (Universidad Nacional del Comahue - Conicet - Instituto de Investigaciones
 Filosóficas/UNAM)*

El espectador y lo sublime: condiciones estéticas y exigencias éticas en Addison, Burke y Kant

Resumen

En el presente trabajo se analizan las condiciones y exigencias que establece Kant para el sujeto que pretende acceder a lo sublime. En tal sentido, se sostiene que la situación de espectador es la única posición subjetiva que permite experimentar este tipo de sentimiento. En torno a lo cual se plantean dos objetivos. En primer lugar, mostrar que autores como Addison y Burke constituyen un antecedente a la formulación kantiana, no sólo porque plantearon exigencias similares para el sujeto en tanto espectador, sino también porque entrevieron y trataron los problemas que se derivan de ellas. En segundo término, afirmar que, más allá del precedente y la continuidad temática respecto a sus antecesores, la teoría de Kant marca un quiebre y una ruptura a partir de una suerte de “giro ético” que introduce en su concepción de lo sublime.

Palabras clave

Sublime – Espectador – Condiciones estéticas – Giro ético – Addison–
 Burke – Kant

The Spectator and the Sublime: Aesthetic Conditions and Ethical Requirements in Addison, Burke and Kant

Abstract

This paper discusses the conditions and requirements established by Kant for the subject that seeks access to the sublime. In this regard, argues that the spectator's situation is the only subjective position allowing you to

experience this kind of feeling. Around which there are two objectives. First, to show that authors such as Addison and Burke constitute a precedent to the Kantian formulation, not only because they raised similar demands for the subject as spectator, but also because they glimpsed and discussed the problems arising from them. Second, to affirm that, beyond the precedent and the thematic continuity with regard to his predecessors, the theory of Kant marks a break from a sort of "ethical turn" that introduces in his conception of the sublime.

Key words

Sublime – Spectator – Aesthetic Conditions – Ethical Turn – Addison –
 Burke – Kant

(Recibido: 15/10/2012 Aprobado: 19/11/2012)

* Una versión preliminar del presente trabajo fue presentada en el Seminario de Historia de la Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM. El autor agradece los comentarios y las sugerencias que se le hicieron en aquella ocasión.

Introducción

La concepción kantiana de lo sublime es, sin dudas, la más completa y compleja del siglo XVIII, así como también la de mayores repercusiones hasta la actualidad.¹ Su planteo es original y a la vez

¹ Para expresarlo de un modo similar a como Javier Arnaldo interpreta lo que sucedió durante la Ilustración [Cf. Javier Arnaldo, “Ilustración y enciclopedismo”, en Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor. La balsa de Medusa, Tomo I, pp. 64-88, 2000], considero que actualmente existe una suerte de “nueva moda de lo sublime” que, desde principios de la década de los 80’s, se ha incrementado e impuesto en discusiones de muy variado y amplio alcance temático. En tal sentido, existe una marcada tendencia a recuperar, sobre todo, las ideas de Kant; pero también las de Burke y Schiller, aunque en menor medida. Esa recuperación ha provocado, entre otras cosas, que se reivindique el valor de la *Crítica del Juicio* en relación al resto del sistema crítico kantiano, y se resalten al mismo tiempo las diferencias entre la teoría de Kant y las propuestas de otros autores. Por otra parte, las lecturas contemporáneas de lo sublime se debaten entre acentuar su dimensión estética, y buscarle nuevas aplicaciones en ese campo; y desplazarlo hacia otras esferas, subrayando su ductilidad y ciertas posibilidades insospechadas por los modernos. Entre las primeras, ubicaría las interpretaciones que resaltan el valor de lo sublime en tanto categoría estética a lo largo de los últimos tres siglos, subrayando principalmente sus alcances para una filosofía del arte, una teoría de la representación, un análisis de las corrientes artísticas, o una estética del discurso o de la recepción. Mencionaré algunos autores y, por mor de la extensión, sólo el año de publicación de la obra a la que hago referencia: Trías, Eugenio (1982); Lyotard, Jean-François (1988, 1991); Crowther, Paul (1989, 1995); Ferguson, Frances (1992); Brooks, Linda Marie (1995); Ashfield, Andrew and de

consistente con el resto del sistema crítico; no obstante, contiene ciertos elementos que ya se encontraban presentes en las teorías de autores que lo antecedieron. En particular, aquí centraré mi análisis en las condiciones y exigencias establecidas por Kant para el propio sujeto que pretende acceder a lo sublime. Desde su perspectiva, el sujeto debe transitar y atravesar dos instancias claramente distinguibles para sentir lo sublime. En un primer momento, donde la reflexión subraya -y a la vez cuestiona- los alcances estéticos del sentimiento, el sujeto se ve obligado a soportar y resistir las sensaciones negativas y desagradables provocadas inicialmente por aquellas cosas que, merced a su grandiosidad o potencia, superan ampliamente la capacidad de sus facultades receptoras. En un segundo momento, donde la reflexión adquiere una dimensión moral, al sujeto se le exige que sea capaz de transformar esas sensaciones primarias negativas en un sentimiento positivo y hasta placentero: de elevación, superación y preservación de la propia integridad.

Respecto a este tema, en el presente trabajo me propongo dos objetivos muy puntuales; a saber: por un lado, mostrar que en los textos de Addison y Burke dedicados a lo sublime ya se prescribían

Bolla, Peter (1996); Goodreau, John R. (1998); Pillow, Kirk (2000); Golding, John (2000); Noggle, James (2001); Danto, Arthur (2003); Kirwan, James (2005); Saint Girons, Baldine (2005); Shaw, Philip (2006); Aullón de Haro, Pedro (2006); Clewis, Robert (2009); Morley, Simon (ed.) (2010); Matthis, Michael (2010); Costelloe, Timothy (ed.) (2012). Por otra parte, algunos autores contemporáneos recuperan este concepto desde perspectivas que trascienden el plano estético, extendiendo su aplicación al terreno de la ética, el psicoanálisis aplicado, la filosofía política o la filosofía de la historia. Según el autor, y el orden en que fueron publicadas sus obras, pueden mencionarse: Lyotard, Jean-François (1983, 1987, 1988); White, Hayden (1987, 1999); Friedländer, Saul (ed.) (1992); Berger, James (1999); Kemal, Salim and Gaskell, Ivan (2000); Elías, Amy J. (2001); Ellison, David (2001); Gene, Ray (2005); Battersby, Christine (2007); LaCapra, Dominick (1994, 1998, 2001, 2004, 2009); Hoffman, Roald y Boyd White, Ian (2011); Ankersmit, Frank (2002, 2005, 2012).

una serie de exigencias similares para el sujeto. A partir de lo cual defenderé la tesis de que sus obras constituyen un importante antecedente para el planteo kantiano; y esto no sólo porque fueron publicadas con anterioridad, sino sobre todo porque resolvieron con claridad, y de alguna manera también resolvieron, los problemas que se derivan de postular tales exigencias.² Por otra parte, y aunque existe tal precedente y cierta continuidad temática respecto a los británicos, sostendré que la formulación kantiana implica una ruptura con relación a las anteriores, ya que introduce una suerte de “giro ético” en su caracterización de lo sublime. Este giro, según pretendo señalar, no sólo se hace patente en el valor espiritual que atribuye Kant a esta experiencia, sino en cada una de las condiciones que estipula para que acontezca este sentimiento.

En cuanto al primero de los objetivos enunciados, tengo la intención de mostrar que problemas tales como el de la preservación de la

² La relación entre estos tres autores, y la exclusión de otros posibles, está dada principalmente por dos razones, en primer lugar, una referencia explícita en los textos que va desde Kant a Burke, y desde éste a Addison. Por un lado, Kant menciona al menos dos veces a Burke en los escritos dedicados a cuestiones estéticas; a saber: en la primera versión de la “Introducción” a la *Crítica del Juicio* (Ak. XX, p. 238), y en el “Comentario general sobre la exposición de los juicios reflexionantes estéticos” de la misma *Crítica* (Ak. V, p. 277). Además, aunque sin mención directa, está claro que las *Observaciones* de Kant fueron en respuesta a las *Indagaciones* de Burke. A su vez, Burke hace referencia a Addison en dos momentos diferentes de las *Indagaciones*, a saber: en la Parte I (sección x), y en una nota al pie de la Parte II (sección ix). No obstante, conviene aclarar que las alusiones de uno a otro autor no son respecto a los temas trabajados aquí; es decir, la reconstrucción e interconexión temática es propia del presente trabajo. En segundo lugar, y más allá de esta “evidencia” textual, realmente creo que las teorías de estos autores pueden entenderse como las principales exponentes de distintos momentos en el desarrollo y despliegue de lo sublime a lo largo del siglo XVIII. Por esto mismo, las considero casos ejemplares de los problemas y tópicos asociados a lo sublime, y sus respuestas como anticipando las posteriores o bien retomando las anteriores.

propia integridad frente a ciertas cosas, la cuestión de la distancia y posición respecto al objeto, o la relación entre sensaciones primarias negativas y un sentimiento posterior positivo, todos ellos claves en la concepción de Kant, ya se encontraban explícitamente formulados y tratados en los textos de Addison y Burke. Podría pensarse, incluso, que tales problemas remiten a teorías anteriores a las modernas; por esta razón, y con la intención de rastrear si existen indicios de ello desde los orígenes de lo sublime como categoría retórica, comenzaré por examinar el primer tratado dedicado exclusivamente a este concepto, atribuido a Longino. El análisis de estos autores, así como el de Kant, me permitirá afirmar que existe una continuidad entre todos ellos en tanto exigen que el sujeto se ubique “por fuera” de las circunstancias; es decir, lo sitúan como espectador.

Según entiendo, estos autores consideran que sólo el espectador puede experimentar lo sublime por las siguientes razones: primero, porque es el único que tiene cierta inmunidad frente al objeto potencialmente peligroso y destructivo; para lo cual se requiere o bien una separación física respecto a la cosa, o bien la interposición de la obra del artista, si el caso lo amerita. Segundo, porque sólo merced a esa distancia el sujeto podrá preservar su sensibilidad e imaginación, o el conjunto de las facultades mentales en general, ante objetos que experimentados de forma directa producirían mero asco, terror o dolor. Tercero, porque nadie más que el espectador puede transformar y transvalorar las sensaciones primarias negativas que le suscita el objeto en un sentimiento posterior positivo y placentero; por el contrario, quien está sumergido en el dolor o atrapado por el terror nada sublime puede sentir.

Por otra parte, y en relación al segundo de los objetivos propuestos, si bien es claro que existe un abordaje previo de estos temas en las teorías de Addison y Burke, sostendré que el planteo de Kant marca

un quiebre respecto a los anteriores a partir de un giro que acentúa la dimensión moral del sentimiento. En tal sentido, considero que Kant suma una nueva condición para el espectador, una “exigencia ética” por así decir; ya que no basta con la tranquilidad de saberse a salvo -gracias a una separación física o una distancia estética-, ni con la preservación corporal y mental, además requiere que la integridad moral permanezca intacta. Por consiguiente, el sentimiento de lo sublime no sólo debería permitirnos superar el dolor físico y elevarnos por sobre los objetos absolutamente grandes y poderosos, sino también fortalecer nuestro espíritu, intensificar las fuerzas del alma, y reflexionar sobre la propia dignidad y valor moral frente al mundo y sus objetos. En última instancia, Kant exige un espectador reflexivo y consciente de lo que está en juego, dispuesto a sacrificar la posibilidad de experimentar toda clase de placer estético en pos de un placer intelectual superior.

1. La sublimidad del naufragio y la subjetivación del estilo: Longino y Boileau

En el tratado más antiguo que se conoce dedicado específicamente a lo sublime -escrito en griego, probablemente entre los siglos I y III de nuestra era, y titulado *De lo Sublime* [*Peri húpsous*], Longino recurre a ejemplos tomados de las creaciones literarias más reconocidas de la época para explicar cómo se alcanza la grandeza de estilo en el discurso.³ Sus recomendaciones están dirigidas a los hombres que se

³ El tratado se le atribuye a Longino, aunque no hay total acuerdo sobre la autoría, por lo cual los traductores suelen referirse al autor como Pseudo-Longino o “Longino(?)”. Desde la antigüedad, y hasta el Renacimiento, el texto fue olvidado casi por completo. No obstante, sin mencionar directamente a Longino, en el medioevo pueden encontrarse algunas alusiones al tema, sobre todo en los autores cristianos, aun-

dedican a la vida política y que por tanto deben hablar y persuadir al público. “Las cosas o pasajes sublimes”, afirma Longino, “son como una especie de excelencia o eminencia en el discurso <...>. Las cosas sublimes, en efecto, no llevan al oyente a la persuasión sino al éxtasis”; y más adelante, “cuando lo sublime se manifiesta oportunamente en alguna parte, dispersa todas las cosas a la manera de un rayo y pone a la vista de forma inmediata la fuerza del orador en toda su plenitud”.⁴

que generalmente se restringen al estilo y la retórica sobre lo sagrado y lo eterno, en relación con ciertos pasajes de la Biblia, o acerca de la oratoria de algunos de los Padres de la Iglesia o sus intérpretes posteriores. Durante el Renacimiento, más puntualmente en el transcurso del *Cinquecento* italiano, fueron varios los autores que tradujeron y comentaron el texto de Longino. En la mayoría de los casos, los aportes vinculados a lo sublime, se restringen a las discusiones sobre retórica y la teoría de los estilos. En tal sentido, pueden mencionarse los escritos de Paolo Manuzio, Francesco Porto, Francesco Patrizi, Pietro Vettori, y Francesco Benci. Sucintamente, en 1554, Francesco Robortello lo rescata de entre los manuscritos de la Biblioteca Pública de Paris y lo edita, en griego, en Basilea. Al año siguiente, en Venecia, Paolo Manuzio también lo recupera y publica en griego, aunque sin tener conocimiento de la edición de Robortello [Cf. Christoph Steppich, “Inspiration through Imitatio/Mimesis in On the Sublime of Longinus and Joachim Vadian’s De Poética et carminis ratione”, en *Humanística Lovainesa*, Vol. 55, Leuven University Press, Lovaina, Bélgica, pp. 37-70, 2006]. A estas ediciones le suceden otras, siempre en griego o en latín, o incluso en ambos idiomas, como la de Gabrielle dalla Pietra de 1612 o la de Gerard Langbaine de 1638 (Cf., Emilio de Tipaldo, *Del Sublime [Longino]*, traducción al italiano, Venecia, Albinopolis, 1834). Para más precisión sobre el tema, pueden confrontarse los capítulos 2 y 6 del libro de Pedro Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum, 2006, pp. 23-34 y 69-91, respectivamente. Asimismo, Baldine Saint Girons dedica todo un capítulo al tema de la oratoria sobre lo divino y lo sagrado [Cf., Baldine Saint Girons, “Del gusto por Dios al gusto por lo sublime”, en *Lo sublime*, traducción de Juan Antonio Méndez, Madrid, Visor, 2008, pp. 113-132].

⁴ Longino, *De lo sublime*, traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Bs. As., Aguilar, 1980, pp. 39-40. Según Emilio de Tipaldo, quien traduce el texto de Longino al italiano en 1834, existen tres códices del opúsculo original: el primero es el que se encontraba en la Biblioteca Pública de Paris, y es el que edita Francesco Robortello; el segundo es el que utiliza Paolo Manuzio en 1555, quien lo toma de la Biblioteca del Cardenal Bessarione y lo publica en griego, en Venecia (Ti-

Quienes consiguen provocar tales efectos en su auditorio lo hacen merced a la grandeza de espíritu, que no es un bien adquirido, sino más bien un don recibido. Lo sublime reviste al lenguaje de una fuerza y un poder invencibles, que se imponen al oyente. Es algo contra lo cual resulta difícil o incluso imposible rebelarse, y que deja en la memoria una huella poderosa e imborrable (Capítulo VII). Sólo aquello que luego de ser oído despierta en la mente pensamientos elevados y nos permite reflexionar sobre temas superiores a lo expresado puede ser considerado verdaderamente sublime. De esta manera, cuando leemos u oímos algo verdaderamente sublime “nuestra alma se eleva de alguna manera y, habiendo adquirido una cierta animosa dignidad, se llena de alegría y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo que ha oído”.⁵ Los grandes genios de las letras se encuentran por encima de la condición mortal, y lo sublime “los eleva casi a la altura de la grandeza divina”.⁶

El estudio que hace Longino de lo sublime se restringe estrictamente a las figuras retóricas del discurso, el acento está puesto en aquellos giros o caracteres del lenguaje que le permiten al orador alcanzar la composición más excelsa y elevada. Sin embargo, su contribución a las formulaciones posteriores excede notablemente las discusiones sobre retórica y su esfera original de aplicación. La cuestión de la posición del sujeto, así como el tema de la distancia y las sensaciones primarias negativas, ya está presente en Longino. Desde el primer Capítulo de *De lo Sublime* puede rastrearse la asociación entre este estilo y los efectos inquietantes de ciertas cosas. En tal sentido, según el propio Longino,

paldo sospecha que sea falso, pues está lleno de agregados arbitrarios); mientras que el tercero se encontraría en Cambridge, y sería el que utilizó para su traducción Gerard Langbaine, quien lo recupera y lo publica en una edición bilingüe, griego-latín, en Oxford, en 1638 (Cf., Emilio de Tipaldo, *op. cit.*, 1834).

⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶ *Ibid.*, p. 137.

“siempre y en todas partes lo admirable, unido al pasmo o sorpresa, aventaja a lo que tiene por fin persuadir o agradecer”.⁷

Asimismo, al realizar una comparación entre las obras de Hipérides y las de Demóstenes, Longino afirma: “las cualidades del primero son sin duda bellas, pero, aun cuando numerosas, carecen de grandeza, son algo improductivo en el corazón de un hombre sobrio y dejan al oyente en estado de absoluta quietud –nadie, sin duda, siente temor leyendo a Hipérides-”.⁸ Demóstenes, por el contrario, “fulmina y deslumbra a los oradores de todos los tiempos; y más fácilmente podría uno mantener los ojos cuando caen los rayos, que mirar sin parpadear al torrente de emociones violentas de su oratoria”.⁹ Por un lado, esta caracterización permitiría establecer una distinción clara entre algo expresado en un estilo bello y algo descrito de forma sublime.¹⁰ Por otra parte, creo que aquí ya es patente la vinculación de lo sublime con sensaciones que perturban y desconciertan al espectador -en este caso al oyente-; sensaciones de pasmo y temor que luego se transforman en algo positivo, tanto que elevan y conmueven al receptor.

En cuanto a la cuestión de la distancia, el estudio que realiza Longino termina por ofrecer, a partir de un ejemplo que luego se convierte en un lugar común, una primera aproximación al problema de quiénes y desde qué posición pueden apreciar la sublimidad de cierto espectáculo. En el Capítulo X, comparando y contrastando el estilo de

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁹ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰ En un trabajo anterior, de próxima publicación, analicé puntualmente la histórica tensión entre lo bello y lo sublime, que se remonta al propio tratado de Longino y que, en alguna medida, se sucede hasta la actualidad. Cf. Daniel Scheck, “Lo sublime y la reunificación del sujeto a partir del sentimiento: la estética más allá de las restricciones de lo bello”, en *Signos Filosóficos*, N° 29, UAM, México DF, Enero-Junio 2013.

varios autores, Longino trae a colación una situación de peligro que ejemplifica claramente el escenario propio de lo sublime: el naufragio con espectador. La descripción que hace Homero (*Iliada*, XV), a diferencia de la que logran otros, infunde temor “y no limita el peligro a un solo momento, antes bien pinta a los marineros en trance de ser destruidos siempre y casi al embate de cada ola. <...> con lo que da al verso una tortura análoga a la que produce el miedo y <...> expresa maravillosamente al mismo tiempo el estado emocional, imprimiendo, por así decirlo, en la elocución el carácter propio del peligro”.¹¹

¿Qué nos dice Longino respecto a lo sublime y la posición del sujeto? En principio, que no es el naufragio en sí mismo algo propiamente sublime, o al menos no para los marineros a punto de zozobrar. Tampoco parece bastar con la mera inclusión del naufragio como tema literario para convertirlo en algo sublime, ya que un autor inexperto, mezquino, o pueril, podría malograrlo. A mi juicio, lo sublime del naufragio reside aquí en una conjunción entre la forma en que Homero lo describe, por su destreza y grandeza de estilo, y las sensaciones que tal descripción provoca en sus lectores. Es decir, en

¹¹ *Ibid.*, p. 74. La imagen presentada por Homero se reitera luego en los primeros versos del Libro II de *De la naturaleza de las cosas*, de Tito Lucrecio Caro, a saber: “Revolviendo los vientos las llanuras// del mar, es deleitable desde tierra// contemplar el trabajo grande del otro;// no porque dé contento y alegría// ver a otro trabajando, mas es grato// considerar los males que no tienes <...>”. El propio Kant retoma esta situación y cita estos mismos versos de Lucrecio en una nota al pie del §66 del Libro Segundo de *la Antropología en sentido pragmático* (Cf., Kant, *Antropología en sentido pragmático*, traducción de José Gaos, Madrid, Alianza, 2004, p. 166; Ak. VII, p. 238). En el contexto contemporáneo, Hans Blumenberg recupera la cuestión del “naufragio con espectador” en su metaforología, aunque asumiendo una posición crítica frente a la lectura kantiana; al mismo tiempo, repasa lo que otros autores, en diferentes contextos históricos y políticos, han expresado en torno a dicha metáfora, analizando el status moral que se le asigna al espectador de la catástrofe sufrida por otros (Cf., Hans Blumenberg, *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, Madrid, Visor, 1995).

quienes se encuentran en cierta posición de seguridad y no están en verdadero peligro de sucumbir ante la catástrofe. Asimismo, queda suficientemente claro que, si alguien aspira a escribir en un estilo sublime, sus elocuciones deben provocar en principio emociones y sensaciones vinculadas al temor y el peligro.

Hacia fines del siglo XVII, más precisamente en 1674, el texto de Longino es traducido al francés por Nicolas Boileau-Despreaux.¹² Recién con esta edición lo sublime comienza a diseminarse y ejercer una influencia inusitada hasta ese momento; en Francia e Inglaterra, en un principio, para luego extenderse a los pensadores alemanes, y más tarde al resto de Europa. A partir de la publicación de Boileau, progresivamente lo sublime va desprendiéndose de su carga estrictamente retórica para incorporarse a las discusiones sobre literatura, arquitectura, pintura y cuestiones estéticas en general. Sin realizar un aporte demasiado significativo a la propia definición del concepto, Boileau introduce el texto de Longino en las

¹² En cuanto al texto, la traducción de Boileau-Despreaux remite al manuscrito *Parisimus Graecus 2036* de la Biblioteca Nacional de París, fechado en el siglo X. A pesar de las lagunas y los folios faltantes, se conservan aproximadamente dos terceras partes del original. Los medievales no dieron mayor importancia al escrito, recién en la copia realizada por Robortello se confirma la autoría de Dyonisius Longinus -edición que se conoce como *príncipe de Robortello*. Durante toda la Edad Media, y hasta bien avanzada la Ilustración, se atribuyó la autoría del manuscrito que contiene el tratado *De lo Sublime* a Dionysius Longinus. Recién en 1808, el filólogo italiano Girolamo Amati (1768-1834) advirtió que en el manuscrito existía una disyuntiva, en vez de “Dyonisius Longinus” decía “Dyonisius” o “Longinus”, a partir de allí se multiplicaron los nombres propuestos como autores del tratado: Dionisio de Halicarnaso, escritor de los tiempos de Augusto; Casio Dionisio Longino, maestro de retórica en Palmira, ministro de la emperatriz Zenobia; otros propusieron a Elio Teón, Dionisio de Pérgamo, Pompeyo Gémino, o incluso se pensó en Plutarco. A esta traducción le siguieron las inglesas de John Pultney, en 1680, Leonard Welsted, en 1712, y la de William Smith, en 1739 -esta última es la que mayormente citan los autores británicos. Las traducciones al alemán y al castellano fueron más tardías, la primera estuvo a cargo de Karl Heinrich von Heineken, en 1737, y la castellana de Manuel Perez Valderrábano, en 1770.

disputas de la *Querelle*,¹³ con la intención de mostrar la mediocridad estilística de sus contemporáneos y al mismo tiempo resaltar la sublimidad en las creaciones de los antiguos.¹⁴

Si bien es cierto que Boileau no agrega demasiado a lo dicho por Longino, en la Introducción que hace a su traducción incorpora una distinción clave para las discusiones posteriores, la cual no se encontraba en el tratado original.¹⁵ En su intento por explicar qué debe entenderse por sublime, Boileau aclara que cuando Longino habla de “lo Sublime” no se refiere al “estilo sublime” de la retórica, “sino a eso extraordinario y maravilloso que sorprende en el discurso y que hace que una obra eleve, anime, transporte. El estilo sublime requiere siempre de grandes palabras; pero lo Sublime se puede

¹³ Hago referencia a la “*Querelle des anciens et des modernes*”, que se produjo en el seno de la academia francesa, hacia 1687, y en la que se enfrentaron, entre otros, Boileau y Perrault (Charles). Este último se contaba entre los que resaltaban las virtudes literarias y el estilo de los modernos; Boileau, por su parte, destacaba a los clásicos, afirmando que sus propios contemporáneos jamás podrían producir obras como las de los griegos o los latinos.

¹⁴ La traducción de Boileau tuvo gran repercusión, de esto dan cuenta las tres ediciones en vida del *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le Discours*, en 1674, 1683 y 1701. En su Prefacio, Boileau menciona las traducciones al latín de Gabrielle dalla Pietra (1612) y Gerard Langbaine (1638), ya citadas, pero también una realizada en Francia, en 1663, por parte de Tanneguy Le Fevre. A la sazón, una de las hijas de Le Fevre, Anna, se casó con uno de los discípulos de su padre, André Dacier. El matrimonio Dacier gozó de un gran reconocimiento por sus ediciones de autores griegos y latinos; y además fueron precisamente los encargados de comentar, criticar y ampliar la traducción que hizo Boileau de Longino a partir de su segunda edición, de 1683.

¹⁵ En cuanto a esta traducción, Baldine Saint Girons sostiene que su originalidad consiste “sólo en haber rescatado lo sublime de entre las categorías de la retórica” (*Cf.*, Saint Girons, *op. cit.*, p. 107). Coincido con esta lectura, aunque sólo parcialmente. Entiendo que la originalidad de Boileau iría un poco más allá del mero rescate de una categoría perdida en el arcón de la retórica, también sería el responsable de comenzar a separar a lo sublime de esta disciplina en tanto disminuye su valor como algo circunscripto a los aspectos exteriores del discurso.

encontrar en un solo pensamiento, en una sola figura, en una sola combinación de palabras. Una cosa puede estar en un estilo sublime y no ser, sin embargo, Sublime; es decir, no tener nada de extraordinario ni de sorprendente”.¹⁶

De esta manera, creo que incluso sin ser consciente de ello, Boileau da un paso decisivo al distinguir entre el estilo retórico sublime y el sentimiento subjetivo de lo sublime. En el primer caso, lo sublime reside en el discurso, es una cualidad estilística, la cual depende del adecuado uso y selección de las palabras, de una excelencia en la composición, y de la genialidad y grandeza del orador. En el segundo caso se produce un desplazamiento, pues el interés deja de centrarse en el aspecto exterior del discurso para enfocarse en los efectos que el discurso provoca en quienes lo receptionan; *i.e.*: en los espectadores. Por eso puede residir en una sola palabra, un solo pensamiento o una sola figura, porque ya no depende únicamente de las cualidades estilísticas sino principalmente de la respuesta emotiva, de los efectos que el discurso produce en los sujetos afectados al oírlo. Es decir, ni siquiera una sublime descripción del naufragio, como la de Homero, nos garantiza que sea experimentada como sublime.

2. Lo monstruoso como espectáculo placentero

En una serie de artículos publicados en *The Spectator*, entre 1711 y 1712, Joseph Addison introduce su propia concepción de lo sublime. Este autor, a diferencia de los implicados directamente en la *Querelle*, ya no se ocupa de enaltecer a unos y mortificar a otros; sino más bien en mostrar cuáles serían los rasgos que invisten de sublimidad las

obras de lo modernos a partir de una comparación con las de los antiguos. Sustentados en ejemplos que extrae de obras escritas por sus contemporáneos, los artículos de Addison problematizan, de un modo explícito, la cuestión de la posición del sujeto y la exigencia de una mediación entre el sujeto y el objeto percibido para que pueda darse lo sublime. Por otra parte, en el planteo de Addison comienza a cobrar mayor relevancia el papel de la imaginación y la caracterización del placer asociado a lo sublime como proveniente de una impresión inicial desagradable y negativa.

En la teoría de Addison, la visión es “el más perfecto y más delicioso de todos nuestros sentidos”; llena la mente con una gran variedad de ideas, suple los defectos del resto de los sentidos, y se extiende infinitamente sobre una gran multitud de cuerpos, permitiéndonos llegar a los confines del universo. Además, la imaginación depende de este sentido para obtener sus ideas; “de ahí que los placeres de la imaginación o la fantasía sean aquellos que se originan en los objetos visibles, tanto cuando los tenemos a la vista, como cuando son evocados por las ideas en nuestras mentes ante pinturas, estatuas, descripciones, o cualquier ocasión similar”.¹⁷ En suma, los placeres de esta facultad son aquellos que originalmente surgen de nuestra visión, y se dividen en dos clases: primarios y secundarios. Los primarios proceden de la contemplación de objetos externos, tal y como ellos se presentan ante nuestros ojos; y surgen ante la visión de lo que es “grande [*great*], insólito [*uncommon*, o *novelty*, o también *strange*], o bello [*beautiful*]”. Mientras que los placeres secundarios no tienen su origen en una presencia directa, sino en una acción de la mente, “la cual compara las ideas ocasionadas por los objetos originales con las

¹⁶ Boileau-Despréaux, Nicolas, *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le Discours* en *Oeuvres de Boileau*, Vol. II, Génova, ed. Fabri y Barrillot, 1716, p. 8.

¹⁷ Joseph Addison, *The Spectator*, Vol. I, II y III, E-Book #12030, Project Gutenberg [www.gutenberg.net], 2004, N° 411.

ideas que recibimos de las estatuas, pinturas, descripciones, o sonidos que los representan”.¹⁸

Addison asegura que los secundarios son de una naturaleza más extendida y universal que los placeres relacionados con la visión directa, porque no sólo comprenden lo grande, lo novedoso y lo bello, sino también lo que es desagradable [*disagreeable*] en un principio para los ojos, pero que puede resultar placentero a partir de una buena descripción. No obstante, para que se produzca esta transición, se requiere la mediación del artista. El ejemplo más claro de esto se encuentra concentrado en la composición que hace Milton del Infierno y sus habitantes en el *Paraíso Perdido*. Addison está convencido que el genio de Milton es el más sublime de su época: “Milton, por la natural fuerza de su genio fue capaz de suministrar nos un trabajo perfecto, que sin duda ha elevado y ennoblecido en gran medida sus ideas, como si fuesen una imitación de lo que Longino ha recomendado”.¹⁹

Podríamos preguntarnos, entonces, ¿por qué la descripción del Infierno causa un placer más profundo e intenso que la del Paraíso? En principio, porque algo como el Paraíso sería directa y positivamente placentero, nada en el objeto nos obligaría a apartar la mirada ni nos generaría sensaciones negativas o desagradables. En cambio, algo como el Infierno provocaría cierto rechazo; nadie

¹⁸ *Ibid.*, N° 416.

¹⁹ *Cf.*, sobre todo, los N° 279, 285, 315, 333, 339 de *The Spectator* –periódico inglés editado entre 1711 y 1712 por Addison junto con Steele-, en los cuales constantemente establece relaciones y comparaciones entre Homero y Milton, y revisa lo dicho por Longino acerca del primero. Destaca a Milton de entre sus contemporáneos, incluso por encima de Shakespeare, por “la sublimidad de sus pensamientos” y la “grandeza de sus sentimientos” (N° 279). En el N° 315 afirma en relación a Milton: “su genio se inclinó de forma maravillosa hacia lo sublime, su subjetividad es la más noble que pudo haber penetrado la mente de un hombre”.

quisiera imaginarse en ese lugar, ni siendo acosado por sus habitantes. Sólo un genio como el de Milton puede lograr que aún frente al Infierno el lector obtenga cierto grado de placer. En tales casos, ser espectador supone, además de una separación física, lo que he denominado una “distancia estética”; esto es, la mediación de la composición del artista entre lo terrible y nosotros mismos.²⁰ Por el contrario, si nos encontramos en real y verdadero peligro, si el horror y el terror se apoderan de nosotros, si Milton no nos asiste con su descripción, nunca podremos revertir las sensaciones negativas y desagradables.

Si bien es necesario el rechazo y el desagrado inicial, la naturaleza del placer que encontramos en la representación de estas cosas no surge de su carácter terrible o su potencial destructivo. En palabras de Addison, “los consideramos al mismo tiempo como terribles e inofensivos [*Dreadfull and Harmless*]; de ahí que cuanto más horrible sea su apariencia, mayor será el placer que recibimos al sentir nuestra propia seguridad. Resumiendo, vemos lo terrorífico en una descripción con la misma curiosidad y satisfacción con la que contemplamos un *monstruo muerto*”.²¹ Esta caracterización nos obliga

²⁰ Rescato la idea de Valeriano Bozal, quien sostiene que la exigencia de convertirnos en espectadores y nunca en protagonistas, es una “condición estética”. Una condición que él encuentra formulada por primera vez en Burke; sin embargo, a mí entender, ya se encontraba mucho antes en Addison. Incluso podría pensarse que en la alabanza que hace Longino de la descripción del naufragio en Homero se esconde una forma de postular esa condición. Por mi parte, entiendo que se trata de una “distancia estética”, al menos para el caso de lo sublime, porque realmente se exige que la composición artística establezca una mediación entre lo terrible y peligroso y el espectador; casi como si se le suplicase al artista que nos proteja y aparte de los efectos reales de lo terrible, pero que a la vez nos permita transformarlo en un espectáculo placentero. [*Cf.*, Valeriano Bozal, “Edmund Burke”, en Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor. La balsa de Medusa, Tomo I, 2000, pp. 53-57].

²¹ *Ibid.*, N° 418.

a indagar en torno a un nuevo principio de placer, diferente al que subyace a los placeres primarios, directos y positivos. Tal principio reside en una acción de la mente, la cual nos permite obtener algún tipo de complacencia al comparar las ideas que se originan de las palabras con las que surgen de los objetos mismos.

Por esto, antes que placeres de la fantasía, más propiamente deberían llamarse “placeres del entendimiento” [*Pleasures of the Understanding*]; “porque no nos deleitamos tanto con la imagen que contiene la descripción, como con la aptitud [*Aptness*] de la descripción para excitar la imagen”.²² Es decir, no es el propio monstruo ni el Infierno en sí mismo; pero tampoco, por ejemplo, una pintura del monstruo ni la descripción del Infierno, lo que causa el placer, sino las ideas que tales cosas despiertan en la mente. Las partes “más serias de la poesía”, dice Addison, provocan en la mente del lector, con violencia, dos pasiones que se imponen a las demás: el terror y la piedad. ¿Por qué razón estas pasiones, generalmente tan displacenteras, se vuelven tanto más agradables cuando son excitadas por las propias descripciones?, ¿cómo es que nos deleitamos ante una descripción de lo horrendo y desagradable, cuando en otras ocasiones esas cosas simplemente nos perturban y nos provocan miedo o dolor?

Esto ocurre, según Addison, por la misma razón que nos permite disfrutar al reflexionar sobre un peligro ya superado, o “al mirar sobre un precipicio a cierta distancia”, lo cual nos llena de cierto horror si pensamos que tales cosas “penden sobre nuestras cabezas”.²³ De alguna manera, cuando leemos acerca de los tormentos, las heridas, las miserias, y toda esa clase de sufrimientos, nuestro placer no fluye tanto de las aflicciones que nos provocan sus melancólicas

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

descripciones, sino más bien de “la secreta comparación que hacemos entre nosotros mismos y la persona que sufre”.²⁴ La representación que brinda el artista de esas situaciones nos permite justipreciar nuestra propia condición y valorar nuestra propia suerte, que no está sujeta a tales calamidades.

Sin embargo, esto no quiere decir que podemos deleitarnos ante el sufrimiento ajeno, “no somos capaces de recibir esta clase de placer cuando vemos realmente a una persona sufriendo la tortura que encontramos en una descripción”.²⁵ Es necesario, por consiguiente, algo terrible, monstruoso, o incluso infernal, para lo sublime; es necesario el rechazo y el desagrado inicial que nos hacen apartar la mirada. Pero también es necesario que nuestra posición nos permita pensar al monstruo como muerto, observar el naufragio desde la orilla o ingresar al Infierno a través de una serie de versos. La reflexión sobre nuestra propia posición, y el esfuerzo por trocar lo desagradable en placentero, descubren un deleite superior; un placer secundario, pero más intenso y profundo que el proporcionado por la visión y el resto de los sentidos. Un placer del entendimiento que coloca al sujeto en posición de espectador de las imágenes que produce su propia imaginación.

Por lo anterior, considero que las disquisiciones de Addison posibilitan una serie de distinciones muy sutiles que no se encontraban en Longino, pero que luego serán terreno común de lo sublime; a saber: entre los objetos grandes y terribles que contemplamos; las descripciones o representaciones que de ellos puedan hacerse (literarias, pictóricas, etc.); las percepciones y emociones primarias que nos provocan esas cosas; y las ideas en las

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

que se transforman esas percepciones, las cuales son las verdaderas causantes de lo sublime. Addison, al igual que otros autores de la primera mitad del siglo XVIII, ya no centra su atención en procedimientos estilísticos, sino que fija su análisis en las experiencias psicológicas y la emociones del espectador -de temor, horror y asombro sobre todo-, y en aquellos objetos que las provocan.²⁶ Otro paso decisivo luego lo dará Burke, al indagar en el origen de lo sublime y lo bello en tanto ideas en y del propio sujeto.

3. Inmunidad y autopreservación de la mente en Burke

En la teoría que Burke presenta en la *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de 1757, ya no cabe preguntarse cómo se produce la transición del displacer al placer para el caso de lo sublime.²⁷ Todo aquello que es capaz de

²⁶ Son innumerables los escritos dedicados a lo sublime durante el siglo XVIII, por ende, el listado que aparece a continuación no pretende ser exhaustivo. Siguiendo el orden cronológico de aparición de sus obras, pueden mencionarse: en Francia, a Sylvain, Diderot, Jaucourt, Bufón, Marmontel y Jouffroy; en el Reino Unido, a Burnett, Dennis, Shaftesbury, Addison, Hogarth, Richardson, Hutcheson, Stackhouse, Aken-side, Baillie, Gerard, Burke, Kames, Alison, Blair, Gilpin, y Price; y en Alemania, a Baumgarten, Mendelssohn, Lessing, Sulzer, Kant, Schiller, Schelling y Herder. A los que se suman, Vico, en Italia, e Ignacio de Luzán y Antonio de Campmany, en España. En un trabajo anterior analicé las formulaciones de lo sublime que realizan algunos de estos autores y el desarrollo de este concepto a lo largo del siglo XVIII (Cf., Daniel Scheck, “Lo sublime en la modernidad. De la retórica a la ética”, en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXV, N° 1, Buenos Aires, Otoño 2009, pp. 35-84).

²⁷ La obra fue publicada por primera vez en 1757, y editada por segunda vez en 1764. Existe una traducción al castellano: Edmund Burke, *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, traducción, introducción y notas de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987. No obstante, indicaré la parte y sección del texto original, dado que no siempre sigo la traducción. Cf., Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beauti-*

suscitar esta idea en nuestras mentes no provoca un disgusto o desagrado inicial, sino más bien dolor y terror; y lo sublime surge sólo cuando esas sensaciones cesan y desaparecen. Burke tiene mucho cuidado en no confundir el verdadero placer, el directamente positivo, con el sentimiento que se deriva del cese o disminución de un dolor o peligro. A este último, placer relativo según Burke, lo denomina deleite [*delight*], y sólo se aplica a los casos en que algo despierta nuestras ideas de lo sublime.

En su investigación, Burke avanza en dos sentidos complementarios: por un lado, analiza las características o propiedades que hacen que un objeto sea considerado sublime; y, por otra parte, indaga los procesos que ocurren en la mente del sujeto en tanto que resulta afectado por ciertas cualidades o propiedades de esos objetos. En cuanto a lo primero, sublime es todo aquello que puede excitar nuestras ideas de dolor y peligro, todo lo que de un modo u otro es terrible, o se asocia a objetos terribles, o es análogo al terror. Tales cosas llevan hasta los límites la capacidad de sentir que tiene nuestra mente, producen las emociones más fuertes, que son siempre las que se asocian al dolor. Según Burke, todo aquello que provoque temor es algo sublime, tanto la inmensidad del océano como la pequeñez de una serpiente venenosa. Pero además del tamaño o el peligro, todas las formas de poder que representan alguna amenaza para el sujeto son capaces de causar lo sublime. Este poder, para Burke, no sólo se restringe al que ostentan ciertos fenómenos naturales, sino que también tiene en mente el poder institucionalizado de “reyes y dirigentes”, ambos guardan la misma conexión con el terror.²⁸

ful, en *The Works of Edmund Burke*, Vol. I, New York, Harper and Brothers, 1855.

²⁸ En la distinción establecida por Burke entre lo sublime del poder y lo sublime de la magnitud puede verse un claro antecedente de la posterior división kantiana entre lo sublime dinámico y lo sublime matemático, respectivamente, aunque también es cierto que existen otros precedentes. El más claro, y más cercano a Kant, es el *Tra-*

En cuanto a los procesos que ocurren en la mente del sujeto y la causa eficiente de lo sublime, Burke pretende discriminar aquellas afecciones de la mente que operan ciertos cambios en el cuerpo; y, en un sentido inverso, aquellas cualidades del cuerpo que son capaces de provocar ciertas pasiones en la mente. En el primer sentido, la principal causa de lo sublime es el terror; en el segundo, el dolor. Existe una conexión interna muy estrecha entre cuerpo y mente, y en ocasiones una conjunción entre el dolor y el terror, lo cual impide discriminar con claridad qué parte o qué afección opera en cada caso. Más allá de esta dificultad, lo que sí resulta claro es que lo sublime siempre se construye a partir de alguna de estas emociones. Sin embargo, debe existir algún límite, alguna restricción para que estas ideas no se apoderen completamente del sujeto: “cuando el peligro o el dolor se cierran sobre nosotros, son incapaces de darnos algún deleite, y son simplemente terribles; pero a ciertas distancias, y con ciertas modificaciones, ellos pueden ser, y de hecho son, deliciosos, como experimentamos a diario”.²⁹

Lo sublime inhibe todo nuestro razonamiento con una fuerza irresistible y arrebatadora. Las pasiones que provoca en el alma son las más poderosas, tanto que parece quedar suspendida, paralizada, horrorizada. A diferencia del posterior planteo crítico de Kant, en el cual lo sublime depende en gran medida del poder de la razón, en

tado sobre lo sublime y lo ingenuo en las bellas ciencias [Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften] de Moses Mendelssohn, publicado casi al mismo tiempo que el *Enquiry* de Burke. Según Bayer, Mendelssohn “es el primero en discernir las dos formas de lo sublime, hasta entonces confundidas por todos, y que poco después de él ya separaría con todo rigor Kant: lo sublime de la grandeza y lo sublime del poder, de la fuerza o dinámico” (Cf., Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, traducción de Jasmin Reuter, México, FCE, 2003, p. 193).

²⁹ Cf., Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, op. cit., Parte I, Secc. vii.

Burke se acerca mucho más al irracionalismo; o, más bien, a cierta suspensión del razonamiento. En suma, lo sublime lleva hasta los límites la capacidad de resistencia del sujeto. Uno podría preguntarse, de un modo similar a como lo hicimos con Addison, ¿cómo es que el sujeto logra resistir y transformar el dolor en deleite? En principio, se requiere cierta inmunidad, cierta posición desde la cual el peligro y el dolor se perciban como algo latente, inminente, pero nunca como patente o tangible. En tales circunstancias, “si el dolor no conduce a la violencia, y el terror no acarrea la destrucción de la persona, <...> son capaces de producir deleite; no placer, sino una suerte de horror delicioso [*delightful horror*],³⁰ una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la autopreservación [*Self-preservation*], es una de las pasiones más fuertes de todas”.³¹

Las emociones o pasiones que se vinculan con la “preservación del individuo” son todas aquellas que guardan relación con el dolor y el peligro; son simplemente dolorosas cuando sus causas nos afectan directamente, pero deliciosas cuando despiertan ideas de dolor y peligro sin posicionarnos realmente en tales circunstancias.³² Es decir, el sujeto debe situarse “por fuera” de lo que acontece, ya que sólo la propia inmunidad le permite preservarse tanto corporal como mentalmente. Pero, ¿qué sucede con las obras de arte? Según Burke, “cuando el objeto representado en una poesía o una pintura es tal que no deseáramos verlo en la realidad, entonces podría asegurar que su poder en la poesía o en la pintura se debe al poder de imitación, y no a alguna causa operando en la cosa misma”.³³ En suma, ni lo

³⁰ Antes que Burke, John Dennis habló de un “delicioso horror” [*delightful horror*] experimentado en su viaje a través de los Alpes en 1688.

³¹ Cf., Edmund Burke, *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, op. cit., Parte IV, Secc. vii.

³² *Ibid.*, Parte I, Secc. xviii.

³³ *Ibid.*, Parte I, Secc. xvi.

representado ni la representación causan lo sublime, sino las ideas que la obra despierta en el sujeto.³⁴

Estas ideas, por su parte, no dependen de nuestra “facultad de razonar” [*reasoning faculty*], sino que se desprenden “de la estructura mecánica de nuestros cuerpos, o del esquema o la constitución natural de nuestras mentes”.³⁵ El sujeto, además, debe auto-preservarse si pretende experimentar cierto deleite ante objetos potencialmente destructivos, escenas atroces o profundas miserias humanas. No obstante, aún desde esa posición de inmunidad, “nunca seremos espectadores indiferentes frente a casi nada de lo que los hombres puedan hacer o padecer”.³⁶ Es decir, espectadores que mantienen la distancia, pero que de algún modo sufren y comparten el dolor representado en una tragedia, una poesía o un cuadro. Esa representación de algo doloroso, en la ficción o la historia dice Burke, provoca un deleite que nos impide huir ante cosas que experimentadas de un modo directo simplemente nos destruirían. Todo ello, además, sin intervención de la razón, por una inclinación natural, “sea mediante una operación primaria de la mente o del cuerpo”.³⁷

En última instancia, creo que la interconexión entre mente y cuerpo, no necesariamente asistida por la razón, sumada a la dependencia general respecto al dolor, establecen nuevas condiciones para que el espectador pueda experimentar lo sublime. En principio, el sujeto debe situarse desde cierta posición de inmunidad, aunque esa

³⁴ Según Burke, para que algo sea terrible debe tener ciertas características, una de ellas es la oscuridad; el ejemplo nuevamente es Milton y su descripción de la muerte en el Libro II del *Paraíso Perdido*, allí todo es “oscuro, incierto, confuso, terrible y sublime” (Cf., Parte II, Sec. iii).

³⁵ *Ibid.*, Parte I, Secc. xiii.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, Parte IV, Secc. v.

inmunidad no debe confundirse con insensibilidad o indiferencia. Por el contrario, sin estar en real y verdadera situación de peligro, el espectador debe experimentar el dolor y el terror como propios e inminentes. Tanto frente a un objeto natural como ante una obra de arte, sólo sufriendo y padeciendo algún tipo de malestar el dolor puede cesar o ser removido para darle paso al deleite característico de lo sublime. La inmunidad física, entonces, debe darse en consonancia con cierta preservación mental, lo cual permite al sujeto morigerar y transformar el dolor en deleite y, por tanto, las sensaciones de terror y peligro en una idea de lo sublime.

De alguna manera, Burke nos exige pensar que el monstruo no está completamente muerto sino sólo dormido, nos obliga a sentir el terror y el peligro como si estuviésemos en un barco y a punto de naufragar. Aún más, no sólo tenemos que experimentar ese dolor ficticio como real, sino además resistir y soportarlo, sin evitarlo; porque sólo la remoción de ese padecimiento, que es mucho más intenso que un mero disgusto o desagrado, puede deleitarnos de un modo sublime. Estas experiencias, sugiere Burke, deberían terminar por fortalecer la mente, aunque cabe la posibilidad de que el dolor y el terror se apoderen verdadera y efectivamente del sujeto. En tales casos, las ideas de dolor y terror son causas y efectos al mismo tiempo, dejando al sujeto paralizado y privado de todo deleite. En la formulación que hace Kant del tema, como expondré a continuación, lo sublime se apoya en una reflexión racional que exige, además de la preservación del cuerpo y la mente, una “autoconservación” moral del sujeto.

4. Lo sublime y la autoconservación mental en Kant

En las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, de 1764, el análisis que hace Kant se acerca mucho al expuesto por Burke en el *Enquiry*.³⁸ Por esto mismo, es marcadamente empírico y psicologicista, algo que el propio Kant luego cuestiona a Burke en la tercera *Crítica*, de 1790, acusándolo de hacer una “exposición fisiológica” del juicio estético, algo muy por debajo de su “exposición trascendental”. Aquí dejaré de lado las *Observaciones* para centrarme en la *Crítica del Juicio*, principalmente, y en textos post-críticos, como la *Antropología*; dado que recién en tales obras se invierte completamente la relación de fuerzas que se daba en lo sublime de Longino.³⁹ Entiendo que esto es así puesto que ya no existe una preponderancia de las características del objeto por sobre los

³⁸ Cf., Imanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764), en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band II, Berlin, ed. Walter de Gruyter, 1968, pp. 205-256. En castellano, existe una edición bilingüe, a saber: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, traducción, introducción y notas de Dulce María Granja Castro, México, FCE, 2005. En cuanto al *Enquiry* de Burke, conviene decir que fue traducido por Lessing al alemán en 1758; es decir, al año siguiente de su publicación original, al cual anexó un ensayo propio sobre la cuestión del “gusto”.

³⁹ En las *Observaciones*, del período pre-crítico, y en la *Crítica del Juicio*, del período crítico, Kant aborda la cuestión de lo sublime de un modo particular y específico. No obstante, de un modo tangencial, pueden encontrarse alusiones a lo sublime, la sublimidad, o formas degradadas de este sentimiento, como el entusiasmo, en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1785), en la *Crítica de la razón práctica* (1788), el *Conflicto de las Facultades* (1798) y la *Antropología en sentido pragmático* (1798). Asimismo, existe también alguna referencia al tema en *La religión dentro de los límites de la mera razón* (1793). En un trabajo previo, analicé puntualmente la relación que puede establecerse en el sistema kantiano entre la ética y la estética a partir de lo sublime (Cf., Daniel Scheck, “La doble naturaleza de lo sublime kantiano: entre el sacrificio estético y el placer moral”, en *Methodus. Revista Internacional de Filosofía Moderna*, N° 4, Santiago de Chile, Marzo 2010, pp. 47-103).

sentimientos del sujeto; por el contrario, nada de lo propiamente sublime pertenece a la cosa intuida. En palabras de Kant: “lo que debe calificarse de sublime es el estado espiritual [*Geistesstimmung*] provocado por cierta representación que da ocupación a la facultad de juzgar reflexionante, y no el objeto”.⁴⁰

Asimismo, y a diferencia de cierta dispersión semántica que se daba en Addison y Burke, lo sublime de Kant ya no es una emoción, una sensación, una pasión, o una idea, sino un sentimiento. Más precisamente, se trata de un sentimiento espiritual [*Geistesgefühl*],⁴¹ al que se asocia un tipo particular de juicio de la facultad de juzgar: los juicios reflexionantes y estéticos. Respecto a este tipo de juicios, conviene decir que son reflexionantes [*reflectirenden*], y no determinantes ni constitutivos, porque en ellos, a partir de ciertos principios o leyes, se reflexiona sobre una representación dada en busca de un concepto que le sirva de fundamento. Es decir, a partir de un particular la facultad de juzgar se eleva en búsqueda de un universal que lo contenga. Asimismo, los juicios reflexionantes estéticos no son juicios empíricos, lógicos, o de conocimiento, sino más bien heurísticos. En ellos nada se indica acerca de la índole del

⁴⁰ Cf., Imanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, p. 164. Dado que no siempre sigo la traducción, se menciona en segundo lugar la paginación de la edición de la academia: cf., *Kritik der Urtheilskraft* (1790), en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band V, Berlin, Walter de Gruyter, 1968, p. 250.

⁴¹ Tanto en el opúsculo titulado “La filosofía como un sistema” -la frustrada primera versión de la introducción de la *Crítica del Juicio*-, como en la segunda versión, la que efectivamente acompañó el texto editado por Kant, se utiliza esta expresión en referencia a lo sublime. De hecho, según lo expresado por el propio Kant en la última sección de la primera versión de la introducción, la “Analítica de lo sublime” podría haberse titulado: *Kritik des Geistesgefühls oder der Beurtheilung des Erhabenen*; esto es, “Crítica del sentimiento espiritual o del enjuiciamiento de lo sublime” (*Ak. XX*, p. 251).

objeto, pues la representación es referida por la imaginación [*Einbildungskraft*] al sujeto y al sentimiento de placer o displeacer experimentado por éste.

Si la relación que se establece entre la representación y el sentimiento es positiva y directamente placentera, entonces el juicio estético se denomina juicio de gusto, y el objeto es juzgado como bello. Cuando algo es juzgado como bello, sumariamente, se actualiza el principio trascendental de la facultad de juzgar; esto es, el sujeto descubre un motivo de placer en la concordancia que se produce entre la forma del objeto y las facultades receptoras. En tales casos, el objeto es percibido como conforme a fin para la facultad de juzgar, siempre y cuando la imaginación y el entendimiento concuerden entre sí al reflexionar sobre lo dado a los sentidos. Contrariamente, cuando algo es juzgado como sublime, se rompe la afinidad y el acuerdo entre lo dado y lo propio. Los objetos que suscitan el sentimiento de lo sublime se presentan como caóticos, informes, desmesurados, ilimitados, absolutamente grandes y poderosos; por lo cual se clausura la presunción de idoneidad, la concordancia entre la imaginación y el entendimiento, y la complacencia directa e inmediata.

Este último punto, sumado a la cuestión de las características que debe tener el sujeto y el lugar que debe ocupar frente al objeto, marcan una continuidad temática, a la vez que un quiebre radical en el planteo kantiano respecto al de Addison y Burke. En cuanto al placer que proporciona lo sublime, y de un modo similar a como lo pensaron los británicos, Kant sostiene que no es directo ni positivo, ya que está mediado por sensaciones negativas y desagradables que lo preceden. No obstante, según pretendo mostrar, en Kant se produce un giro que subraya y destaca la dimensión intelectual-moral del placer asociado a lo sublime en detrimento de su valor estético-sensual. Este desplazamiento se produce, a mi juicio, por lo siguiente:

en primer lugar, porque el objeto absolutamente grande y poderoso dado en una intuición provoca un desacuerdo que paraliza las facultades receptoras del sujeto. Así, lo intuido se presenta como algo que inhabilita la sensibilidad y al mismo tiempo violenta la imaginación, produciendo una displacencia directa e inmediata: es “un sentimiento de privación de la libertad de la imaginación”, que es forzada por la razón más allá de su uso empírico, y “con ello adquiere una ampliación y un poder que son más grandes que los que ella sacrifica, pero cuyo fundamento le está oculto a ella misma, a cambio de lo cual siente el sacrificio [*Aufopferung*] o la privación [*Beraubung*] y siente, a la vez, la causa a la que está sometida”.⁴²

En segundo lugar, conviene decir que este displeacer se circunscribe al primer momento de lo sublime, y sólo puede considerarse negativo desde el punto de vista estético. Luego del desajuste y la parálisis inicial, la reflexión se aparta de lo sensible para desplazarse hacia lo suprasensible, supeditándose la sensación displacentera al fundamento racional. Más allá del primer encuentro con el objeto, que provoca en el espectador una “estupefacción, rayana en el terror”, cierto horror, y hasta un “estremecimiento sagrado”;⁴³ existe un momento posterior, superior y superador, a partir del cual el sujeto logra transformar el placer negativo en positivo. Por su parte, la transición del dolor al placer está mediada por un movimiento de conmoción espiritual; es decir, no se trata meramente de la remoción o el cese como en Burke. Una conmoción que genera un impedimento momentáneo de las energías vitales y una incesante alternancia entre repulsión y atracción hacia el mismo objeto.

⁴² Imanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, op. cit., p. 182; Ak. V, p. 269.

⁴³ *Ibid.*

En suma, lo dado aparece como inadecuado a los fines de la sensibilidad, pero acorde a las exigencias de la razón. Según Kant: “el *displacer* se presenta como conforme a fin con respecto a la necesaria ampliación de la imaginación para que concuerde con lo que es ilimitado en nuestra facultad de razón”, y en consecuencia “el objeto es admitido [*aufgenommen*] como sublime con un placer que sólo es posible por medio de un *displacer*”.⁴⁴ Se exige un sacrificio, entonces, de lo sensible en favor de lo racional; lo cual marca un desplazamiento en el planteo de Kant hacia el terreno de la ética, emparentando el sentimiento de lo sublime con el sentimiento de respeto por la ley moral. En ambos, “la complacencia es negativa vista desde el lado estético (en relación con la sensibilidad), es decir, contraria a este interés, pero es positiva y asociada a interés si se considera desde el lado intelectual [*intellektuellen*]. De ahí se sigue que el bien intelectual conforme a fin en sí mismo [*an sich selbst zweckmäßige*] (el bien moral), juzgado estéticamente, tiene que ser representado no tanto como bello cuanto como sublime, de manera que despierte más el sentimiento de respeto [*Gefühl der Achtung*] (que desdeña los atractivos) que el amor e íntima inclinación”.⁴⁵

La paradoja de lo sublime kantiano es inevitable: surge ante objetos que nos provocan rechazo y fascinación al mismo tiempo; representa un sacrificio y una privación pero a la vez una ampliación de los

⁴⁴ *Ibid.*, p. 173; *Ak.* V, p. 260.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 184; *Ak.* V, p. 271. Dos comentarios acerca del sentido que tiene aquí el término “intelectual”: en primer lugar, cuando Kant habla de una perspectiva, un lado, o una finalidad “intelectual”, al menos en el contexto del “Comentario general sobre la exposición de los juicios estéticos reflexionantes” (entre el §29 y el §30), se refiere a lo “racional”; tal como ocurre en el caso del fragmento citado. En segundo lugar, el “placer intelectual” es sinónimo de “placer moral”, o racional-práctico podría agregarse. Es un tipo de placer que implica ciertos sacrificios y privaciones para la sensibilidad; este aspecto lo acerca notablemente a la clase de placer asociada a lo sublime, al tiempo que lo distancia del que suscita lo bello.

alcances de nuestras facultades; provoca un placer muy peculiar que está condicionado por una sensación de pesar; pero además, y esto es quizá lo más desconcertante, establece una afinidad formal única e inusual entre lo dado y los fines de la razón que tiene como base la ruptura del principio trascendental del gusto. Para sintetizar, y graficarlo de alguna manera, en lo sublime la sensibilidad se ve ampliamente superada, el entendimiento no ve la relación de lo dado con algún concepto, la imaginación pierde el rumbo y muestra sus falencias, y por tanto se interrumpe la conexión con el sentimiento de placer, que es el fundamento de los juicios de gusto. La razón entonces aclara el desconcierto, calma el temor y el estremecimiento, redime del sacrificio, y marca el camino hacia un placer que trasciende el “mero goce sensual”.

¿Cómo es que el sujeto logra transvalorar el dolor, el sacrificio y las privaciones en una suerte de placer intelectual?, ¿qué posición debería ocupar el espectador para enfrentar semejante desafío?, ¿quiénes estarían en condiciones de superarlo? Existen al menos tres cuestiones clave a tener en cuenta para responder estas preguntas. En primer lugar, si bien Kant tiene presente la imagen del naufragio con espectador, e incluso hace referencia a lo monstruoso, se reiteran más los ejemplos de fenómenos naturales, como las nubes tempestuosas, los volcanes y los huracanes con todo su potencial destructivo, el océano en cólera, o los profundos abismos. Todas estas cosas nos resultan tanto más atractivas cuanto más temibles sean, siempre y cuando podamos contemplarlas desde una posición de seguridad, sólo así podrán ampliar y exaltar las fuerzas del alma [*Seelenstärke*]. Tales cosas nos hacen conscientes de nuestra impotencia física frente a la naturaleza, aunque al mismo tiempo descubren una capacidad de juzgarnos independientes y a la vez superiores a ella. Así, “la

humanidad en nuestra persona no sufre humillación a pesar de que el hombre deba sucumbir necesariamente ante aquel poder”.⁴⁶

En segundo lugar, referido al arte, en la *Antropología* sostiene que, para evitar el asco o el disgusto, todo lo eventualmente sublime debe ser representado como bello. En palabras de Kant, “lo sublime no es, pues, un objeto de gusto, sino el sentimiento de conmoverse; pero la expresión artística de lo sublime en la descripción y el revestimiento [*Beschreibung und Bekleidung*] puede y debe ser bella; porque, de otro modo, sería salvaje, ruda y repelente, y así, contraria al gusto”.⁴⁷ Son pocos los ejemplos de Kant, ya que considera que lo sublime “no debe mostrarse en los productos del arte”, aunque en el mismo apartado introduce dos excepciones bien conocidas, las pirámides de Egipto y la Iglesia de San Pedro en Roma [§26 de la *Crítica del Juicio*]; a las cuáles se agrega, aunque recién en la *Antropología*, la descripción que hace Milton de la muerte en el Libro II del *Paraíso Perdido*.⁴⁸ Con esto queda establecido, entonces, que ni el objeto natural ni las representaciones artísticas son lo propiamente

⁴⁶ *Ibid.*, p. 175; *Ak.* V, p. 261.

⁴⁷ I. Kant, *op. cit.*, 2004, p. 172; *Ak.* VII, p. 243.

⁴⁸ Como es sabido, Kant no introduce demasiados ejemplos en su exposición, menos aún para el caso de objetos artísticos capaces de provocar lo sublime. No obstante, además de las pirámides y la iglesia de San Pedro, en el §28 de la tercera *Crítica*, establece un paralelo entre lo sublime y los sentimientos religiosos (*Ak.* V, p. 263 y ss.); y luego, en el “Comentario general...”, menciona un pasaje del *Antiguo Testamento* (*Éxodo* 20, 4), como el “más sublime” de la ley judía (*Ak.* V, p. 274). Ciertos ejemplos presentes en las *Observaciones* no se reiteran, lamentablemente, en los períodos posteriores; entre otros, la arquitectura noble de un arsenal o la magnífica de un castillo, sumadas a la descripción que hace Albrecht von Haller de la eternidad (*Ak.* II, p. 210); a los que pueden agregarse algunos pasajes de Homero o Virgilio, y la tragedia en general (*Ak.* II, p. 212). Además, claro, de los versos del *Paraíso Perdido* de Milton o los *Pensamientos nocturnos* de Edward Young (*Ak.* II, p. 211, al pie).

sublime, que en la propia conmoción se despliega el sentimiento, y que nada tiene que ver con el gusto o el disgusto.

En tercer lugar, si lo propiamente sublime es algo que ocurre y se agota en el sujeto mismo, cabe retomar la pregunta, ya formulada, acerca de las condiciones y exigencias que son necesarias para sortear tamaño desafío. En principio, el espectador, frente al “vasto océano agitado por la tempestad”, si careciese de ideas y de un fundamento racional superior, vería sólo un espectáculo horrendo, algo potencialmente destructivo de lo cual conviene huir. Para que un espectáculo tal sea experimentado como sublime el sujeto debe resistir y superar el dolor y el sacrificio inicial; no evitarlo, sino atravesarlo y transvalorarlo. Es decir, hay que soportar esa sensación de pesar, sin huir ni desmoronarse, como condición para acceder a las instancias superiores del sentimiento y al placer propio de lo sublime.

Por otra parte, si bien en teoría todos estamos en condiciones de transformar el pesar en placer; en la práctica, advierte Kant, “sin previo desarrollo de ideas morales, lo que preparados por la cultura calificamos de sublime produciría un efecto meramente aterrador al hombre rústico”.⁴⁹ En rigor, el juicio sobre lo sublime debe cultivarse, incluso más que el juicio de gusto; lo cual no significa que sea un mero producto cultural o convencional. Por el contrario, se asienta en algo que es común a toda la humanidad; esto es, la propensión que tenemos a desarrollar las ideas prácticas. En última instancia, se puede exigir que otros coincidan con nuestro juicio sólo bajo el presupuesto subjetivo del “sentimiento moral del hombre”, el cual fundamenta también la pretensión de universalidad y comunicabilidad de lo sublime.

⁴⁹ I. Kant, *op. cit.*, 1991, p. 178; *Ak.* V, p. 265.

Conclusión

En la formulación que hace Kant de lo sublime, tanto como en las de los británicos -o incluso en el tratado de Longino-, se estipulan una serie de condiciones que deben darse para que acontezca este sentimiento. Puntual y específicamente, en los apartados anteriores centré mi atención en las exigencias que recaen sobre el propio sujeto y en los problemas que se derivan de ellas. En tal sentido, pude establecer que todos ellos consideran que sólo el espectador tiene la capacidad de experimentar como sublime algo que en un principio es meramente aterrador y peligroso. Asimismo, y más allá de las diferencias específicas entre una y otra teoría, creo que en todas también se prescriben para el espectador, al menos, los cuatro requisitos que mencionaré a continuación.

Primero, demandan cierta separación entre sujeto y objeto. Si se trata de un fenómeno natural peligroso y potencialmente destructivo, debe mediar una separación física; a lo cual se suma, para ciertos temas o lugares comunes de la época, la distancia estética que interpone la composición artística. Segundo, ya sea por su tamaño, poder, o aspecto horripilante, el objeto debe provocar en un principio cierta sensación desconcertante y displacentera; debe poner en jaque la propia capacidad de resistencia y mostrar la inferioridad y fragilidad del sujeto. Tercero, el espectador no debe huir ni claudicar frente a tales cosas, sino soportar y superar esas sensaciones primarias negativas. Por último, sólo el sentimiento positivo y placentero, que sobreviene como consecuencia de la superación del desagrado inicial, puede calificarse como sublime.

Existe una continuidad, por tanto, en el tratamiento que estos autores hacen del problema de la preservación de cierta inmunidad en el sujeto, de la posición frente al objeto, y de la relación entre lo sublime

y las sensaciones primarias negativas. No obstante, y más allá de los puntos que se reiteran, creo que la formulación que hace Kant de lo sublime rompe de un modo radical con las de sus predecesores. Esta ruptura se produce puntualmente a partir del giro que se da, en el período crítico, hacia la dimensión moral del sentimiento. Sostengo que este desplazamiento hacia el plano ético se evidencia principalmente en tres elementos de la teoría kantiana: en primer lugar, como ya expuse en el apartado anterior, en el *tipo de placer* que Kant adscribe a este sentimiento, que se aparta de lo sensual y agradable, pero que además también se diferencia del deleite que describían los británicos. El displacer, que sólo es tal desde el punto de vista estético, se transforma en un placer intelectual muy similar al que experimenta el sujeto cuando se somete libre y voluntariamente a la ley moral.

En segundo lugar, ese particular placer que suscita lo sublime está precedido por una sensación displacentera; por esto, no es directo ni inmediato, sino el fruto de una *reflexión* del sujeto. Con ello no sólo me refiero a que está asociado a un juicio reflexionante de la facultad de juzgar, sino que además exige un espectador consciente de su propia posición, de las limitaciones y falencias de sus facultades receptivas, y de su fragilidad e inferioridad física frente al mundo y sus obstáculos. Esa reflexión, en última instancia, se sustenta en el poder ilimitado de la razón, ya que sólo es posible merced a la propensión y el desarrollo de las ideas morales que debe presuponerse en todo hombre culto.

Por último, el espectador culto y conmovido, al cual Kant le exige que sacrifique sus capacidades receptivas y se prive de toda complacencia directa e inmediata, debe además soportar ese dolor, resistir la tentación de huir, e incluso salir airoso y fortalecido de la situación. En consecuencia, ya no se trata tan sólo de preservar el cuerpo y la

mente del potencial destructivo del océano, el Infierno o los monstruos, sino también de conservar nuestra *integridad moral* ante la magnitud que representan. Tampoco se reduce a sentirse satisfecho porque uno no está comprometido en las desgracias que afectan a otros, ni siquiera a sentir el sufrimiento ajeno como propio. El sentimiento de lo sublime supone una clara conciencia, tanto del padecimiento de otros como de la propia posición; pero además, nos obliga a soportar el dolor, directo e inmediato, que experimentamos al descubrirnos finitos y limitados frente al mundo que nos rodea.

Todo el sacrificio y las privaciones que acometen al espectador ponen en juego su inmunidad y lo desestabilizan, pero al mismo tiempo le permiten descubrir una “autoconservación” [*Selbsterhaltung* (§28)] muy superior a la que pone en peligro; esto es, una preservación de la dimensión moral merced al sacrificio de lo sensorial. Así, aunque el sujeto individual deba sufrir ante el poder y la magnitud de la naturaleza, la humanidad en su persona termina por fortalecerse al descubrir un poder muy superior al que lo somete, el poder ilimitado de la razón y sus ideas. Creo que éste es el elemento más radical del giro kantiano, pues lo sublime se transforma en una experiencia placentera de lo suprasensible que depende del displacer provocado por un estímulo sensible. En última instancia, Kant estaría obligando al espectador a reflexionar sobre el propio naufragio de las facultades receptivas y a sentir cierto placer incluso a pesar del dolor que ello representa.

Bibliografía

- Addison**, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, edición y traducción de Tonia Raquejo, Madrid, Visor. La balsa de Medusa, 1991.
- _____, *The Spectator*, Vol. I, II y III, E-Book #12030, Project Gutenberg [www.gutenberg.net], 2004.
- Arnaldo**, Javier, “Ilustración y enciclopedismo”, en Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor. La balsa de Medusa, Tomo I, pp. 64-88, 2000.
- Ashfield**, Andrew and de Bolla, Peter, *The Sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Aullón de Haro**, Pedro, *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum, 2006.
- Bayer**, Raymond, *Historia de la Estética*, traducción de Jasmin Reuter, México, FCE, 2003.
- Boileau-Despréaux**, Nicolas, *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le Discours en Oeuvres de Boileau*, Vol. II, Génova, ed. Fabri y Barrillot, 1716.
- Bosanquet**, Bernard, *Historia de la Estética*, traducción y apéndice de José Rovira Armengol, Bs. As., Nueva Visión, 1970.
- Bozal**, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor. La balsa de Medusa, Tomo I y II, 2000.
- Burke**, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, en *The Works of Edmund Burke*, Vol. I, New York, Harper and Brothers, 1855.
- _____, *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, traducción, introducción y notas de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987.

Cassirer, Heinrich Walter, *A Commentary on Kant's Critique of Judgment*, New York, Barnes & Noble, 1970.

Clewis, Robert R., *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, New York, Cambridge University Press, 2009.

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

Franzini, Elio, *La estética del siglo XVIII*, traducción de Francisco Campillo, Madrid, Visor, 2000.

Gilbert, Katherine Everett, **Kuhn**, Helmut, *Historia de la Estética*, traducción de Néstor A. Morales, Bs. As., Biblioteca Nueva, 1948.

Goodreau, John R., *The Role of the Sublime in Kant's Moral Metaphysics*, Washington, The Council for Research in Values and Philosophy, 1998.

Hipple, Walter John, *The Beautiful, the Sublime, & the Picturesque in 18th Century British Aesthetic Theory*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1957.

Kant, Immanuel, *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band II, V, VII, y XX, Berlin, Walter de Gruyter, 1917, 1968.

_____, *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Avila Editores, 1991.

_____, *Antropología en sentido pragmático*, traducción de José Gaos, Madrid, Alianza, 2004.

_____, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, traducción, introducción y notas de Dulce María Granja Castro, México, FCE, edición bilingüe, 2005.

Kirwan, James, *Sublimity. The Non-Rational and the Irrational in the History of Aesthetics*, New York, Routledge, 2005.

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

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

Monk, Samuel H., *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Michigan, Ann Arbor, 1960.

Saint Girons, Baldine, *Lo sublime*, traducción de Juan Antonio Méndez, Madrid, Visor, 2008.

Shaw, Philip, *The Sublime*, Routledge, New York, 2006.

Steppich, Christoph, "Inspiration through *Imitatio/Mimesis* in *On the Sublime* of Longinus and Joachim Vadian's *De Poética et carminis ratione*", en *Humanística Lovainesa*, Vol. 55, Leuven University Press, Lovaina, Bélgica, pp. 37-70, 2006.

Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I*, editado por Senta Metz y Hans-Hagen Hildebrandt, Madrid, Visor. La balsa de Medusa, 1992.

Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas*, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 1997.

Tipaldo, Emilio de, *Del Sublime [Longino]*, traducción al italiano, Venecia, Albisopoli, 1834.

BOLETÍN DE ESTÉTICA

Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte
/Centro de Investigaciones Filosóficas

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín)

COMITE ACADÉMICO

Karlheinz Barck (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/ Berlín) †

Jose Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín)

Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia)

Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille)

Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense)

Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata)

Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires)

Pablo Oyarzun (Universidad de Chile)

Pablo Pavesi (Universidad de Buenos Aires)

Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México)

Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET)

Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Fernando Bruno (Universidad Torcuato Di Tella)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)

Sol Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)

Mariela Vargas (Technische Universität Berlin)

PEFA/CIF

Miñones 29073

(1428) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

(5411) 47870533

info@boletindeestetica.com.ar

ISSN 1668-7132

Editor Responsable: Ricardo Ibarlucía