

## La hermenéutica y lo sublime

Fernández Muriano, Nicolás (UBA)

En la *analítica de lo sublime*, Kant asume una anomalía en lo desmesurado de la naturaleza: “en su caos o en su más salvaje e irregular desorden y destrucción, con tal de que se vea grandeza y fuerza” (Kant, 1997, p. 238). De un lado, las categorías del sentido común no aplican a una cantidad inasible, que se nombra negativamente por su falta de limitación formal. Por el exceso que implica. Sin embargo, con un pase manos magistral, se restituye al sujeto la capacidad de juzgar *lo sublime* en dos sentidos *no equívocos*. En efecto, “lo grande en absoluto” se dirá eminentemente del espíritu, “siendo frente a él, todo otro uso pequeño” (Kant, 1997, p. 241). La inmensa cantidad natural sentida cede en un torcido frente a frente.

Para presentar su determinación negativa, la estética kantiana parece burlarse de Tales de Mileto al pie de la pirámide, con gesticulación de turista: “no hay que acercarse mucho ni tampoco alejarse mucho de las pirámides para experimentar toda la emoción de su magnitud” (Kant, 1997, p. 242). Si Tales formalizó el espacio y aplicó el juicio de analogía según un modelo invariable (la pequeña sombra de su bastón para medir las inmensidades), la experiencia sublime tiene que hacer fracasar el modelo de referencia y descartar toda analogía que abrace formalmente la perspectiva, sujetando la cosa por el contorno: “si la imaginación elige como unidad una magnitud que se puede aprehender de un golpe de vista, un pie o una vara”, dice Kant “el entendimiento se encuentra tan bien servido y tranquilizado como si elige una milla alemana o todo un diámetro terrestre” (Kant, 1997, p. 243). Se trata de una condición puramente óptica que tiene que resistir cualquier determinación formal, o táctil, en el sentido de *poner lo lejano al alcance de la mano*. El ojo de Tales impone una medida palpable a la visión. El ojo de Kant contempla una materia irreductible al abrazo del esquematismo. Sin embargo, todo ocurre como si la determinación táctil no renunciara en lo inmediato para liberar la visión. Ocurre como si gateara tras el Aquiles óptico, en una progresión que estira la imaginación hasta el dolor. En este sentido, Kant propone una modulación de límites sucesivos. Tales sujetaba lo inmenso en el *instante*, aquel en el que el sol determina para todo objeto de la experiencia posible una proporción idéntica entre longitud y sombra (un corte inmóvil, diría Bergson, en el origen del pensamiento geométrico.) Ante la indeterminación óptica de la magnitud, en cambio, sucesivas determinaciones formales estirarán su empeño: “lo sublime en el juicio estético de un todo tan inmenso” dice Kant, “está, no tanto en lo grande del número como en este hecho, a saber: que llegamos siempre a unidades tanto mayores cuanto más adelantamos” (Kant, 1997, p. 245). Impotente para la determinación instantánea de la *forma de objeto*, la imaginación se abisma en la imposibilidad de atraparla también en una sucesión. Se diría que se tensa como por manotazos de ahogado. Y que lo mismo se hunde. Sin embargo no ha sido vana su agitación, el espíritu tiene un plan de salvataje. Sacrificando la imaginación en el río del tiempo, llegará a la *Isla de los bienaventurados*, donde tiempo y espacio pueden pensarse como una *totalidad infinita dada sin contradicción*. La cualidad del sentimiento de lo sublime implica por esto un dolor, que expresa la inadecuación de la imaginación, pero despierta un placer *del espíritu*: *es una violencia que la razón ejerce sobre la sensibilidad sólo para extenderla a su propia esfera*, dice Kant: “(que) no exceptúa de esa exigencia lo infinito (espacio y tiempo pasado), sino que hasta hace inevitable pensarlo como totalmente dado” (Kant, 1997, p. 244). Todo se resuelve entre la tensión y el posterior arreglo de las facultades.

Estos dos momentos kantianos son muy potentes. Restablecen una proporción de sentido entre la infinitud inaprensible en el instante y la infinitud espiritual pensada, por medio de la sucesión temporal. De este modo, el tiempo le da una mano a lo incondicionado. Sus tres determinaciones se ven comprometidas en esta experiencia. Instante, sucesión, infinito. Se va del instante a la sucesión truncada y por la vía de esta modulación, a lo infinito pensado como un todo dado. El instante repercute en el infinito de manera indirecta. De este modo, la desmesura se invierte al interiorizarse.

En sus trabajos sobre cine, Deleuze considera *lo sublime* como una determinación extrema del montaje, tal que restituye el todo del film por intervalos sucesivos que permiten experimentarlo formalmente. Si los planos cinematográficos, en las vanguardias de pre-guerra, son excedidos en el instante por movimientos o intensidades materiales irreductibles (sobreimpresión, flow, indiferencia forma-fondo, sustracción del contorno, etc.), la sobredeterminación formal del montaje permite al espectador realizar una síntesis temporal del todo, que organiza sucesivamente los planos que no ha logrado concebir en sí mismos (Deleuze, 2005a, p. 80). En *Diferencia y Repetición*, Deleuze ya había incorporado el aporte de lo sublime kantiano: “*El caso de la imaginación*”, dice “es el único en que Kant considera una facultad liberada de la forma de un sentido común” (Deleuze, 2002, p. 221). Pero en la experiencia espiritual de un todo dado, en cierto modo, lo desmesurado llega entibiado al pensamiento. Y el instante en que ocurre tan sólo es calificado de manera indirecta. El espíritu no encuentra jamás su limitación, su propio forzamiento: “el principio mismo de una comunicación, aunque sea violenta, (entre las facultades) parece mantener la forma del sentido común” (Deleuze, 2002, p. 224). Se precisaba tomar en consideración positiva el acontecimiento, “llevar cada facultad al punto extremo de su desarreglo” (Deleuze, 2002, p. 221). Recordemos que la condición material de la experiencia de lo sublime, para Kant, consiste en que el sujeto se mantenga a buen resguardo. Que el acontecimiento de lo desmesurado, no implique una amenaza real: “el que teme no puede en modo alguno juzgar sobre lo sublime de la naturaleza”, dice, “huye la vista de un objeto que le produce miedo” (Kant, 1997, p. 248). Pero después de Kant, muchos han pensado que existe una percatación de lo desmesurado tanto más positiva, cuanto la amenaza real nos deja sin respuestas, incapaces de “huir la vista” en absoluto. Walter Benjamin, por ejemplo, definirá la noción de “shock” en contraposición a las condiciones de la experiencia: “la cotización de la experiencia ha bajado”, dice, “y precisamente en una generación... que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos (y) se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano” (Benjamin, 1982, p. 167). Ninguna toma de distancia, como se ve. Las consecuencias teóricas retroceden, a partir de esto, desandando las instancias kantianas. En primer lugar, la sucesión temporal aparece como escindida por una cesura que indica el quiebre de la experiencia. El pasado ya no es aplicable al presente, que excede la síntesis del reconocimiento. Es como si el tiempo desnudara su forma: hay un antes y un después en el acontecimiento de ruptura que cristaliza la línea quebrada de la sucesión. Como una naturaleza muerta, donde una manzana apenas abollada hace presente el estrago del tiempo. Y al tiempo emancipado del movimiento.

Esta *pobreza de experiencia* de quienes no han asimilado el golpe sufrido *in corpore proprio*, se hace expresiva en la Italia desbastada de post-guerra con el Neorrealismo y en la Nouvelle Vague francesa. En estas escuelas, el acontecimiento nunca es rebasado por su doble espiritual, el infinito, mediante el todo formal del montaje, como ocurría en el cine de

pre-guerra. Su expresión cinematográfica es el *falso raccord*: la continuidad del montaje ya no se impone a una cesura siempre reiniciada en el plano. Nunca integrada al todo del film: *la densidad del tiempo late en el plano*. Así en Stromboli, de Rossellini, se tiene una revelación de lo desmesurado “tanto más profunda” dice Deleuze, “cuanto que no se dispone de ninguna reacción que pueda atenuar o compensar la violencia de lo que se ve, la intensidad y la enormidad” (Deleuze, 2005b, p. 12). La mujer, paralizada, se encuentra sumergida en la humareda irrespirable del volcán, el fuego estalla encima de ella: “esto es demasiado, demasiado bello, no puedo más”, dice. Y no dice más. Pero alcanza el punto del silencio o del grito, del grito silencioso, como en Munch: un rostro petrificado, incapaz de “huir la vista” (Rossellini celebraba el robo de Ingrid Bergam al cine de acción norteamericano). Sus rasgos, la boca por ejemplo, parecen estar por saltar hacia fuera del contorno impersonal del rostro, arrancado de su determinación orgánica por el primer plano. Ya no es el rostro de nadie ante un horror determinado, es el terror en persona, expresado.

Para acercarnos a esta concepción del afecto, es preciso otro rodeo por Kant. Otra mitad de su aporte se encuentra en la *Crítica de la razón pura*, “las anticipaciones de la percepción”, donde habla de una *intensidad* en la sensación: “hay algo en los fenómenos que nunca es conocido *a priori* y que por lo tanto constituye la diferencia peculiar entre el conocimiento empírico y el conocimiento *a priori*, es a saber, la sensación (como materia de la percepción), se sigue de aquí que esta es propiamente la que no puede ser anticipada” (Kant, 1998, p. 109). Se trata de la intensidad material. Si todo fenómeno es una magnitud extensiva, en el espacio y en el tiempo, cada uno llena el espacio y el tiempo según una intensidad singular: para un mismo espacio-tiempo, una intensidad de calor, de color, de sonido, etc. En una misma parte del cuerpo, una intensidad de dolor o de placer, siempre irreductible a las determinaciones espacio-temporales. En todo caso, lo intensivo no puede descomponerse en unidades extensas (el calor que nos agobia, no es la suma de unos cuantos calores templados, el dolor no es una agregación de molestias leves). La intensidad material se da de un golpe en la sensación. Pero como puede concebirse un grado 0 de intensidad, es decir, la ausencia de sensación, entre el 0 y una intensidad sentida de hecho, siempre podrá pensarse una graduación de intensidades posibles, (siempre se podrá sentir el rojo, pensar su ausencia y construir una magnitud continua que vaya de un polo al otro). La intensidad material se vacía en la forma pura de la sensibilidad, que permite su aprensión por el entendimiento en tanto magnitud de intensidades posibles. Pero la ausencia de sensación no es en absoluto un modelo positivo del afecto. Escribe Deleuze: “Maine de Biran ha hablado de afecciones puras, ilocalizables por carecer de relación con un espacio determinado, presentes bajo la sola forma de un ‘hay’ por carecer de relación con un yo (los dolores de un hemipléjico, las imágenes flotantes del adormecimiento, las visiones de la locura)” (Deleuze, 2005a, p. 145). Se intenta bosquejar la posibilidad de un retroceso de la captación por debajo del umbral 0 que, quebrando la continuidad de la conciencia perceptiva, no pierda su carácter de intensidad sentida de un golpe e indivisible, como proponía Leibniz que por debajo del umbral aperceptivo e incluso en el adormecimiento, o la muerte, la mónada era afectada por un infinito actual y posible. Bastaría considerar la afección de una intensidad que sin concernir al sujeto de la experiencia, sacuda, en cambio, su composición corporal.

Bergson insistía en la irreductibilidad del afecto a la percepción o al entendimiento: “hay en el dolor algo positivo y activo que se explica mal diciendo, como ciertos filósofos, que

consiste en una representación confusa” (Bergson, 2007, p. 67). El dolor pensado es más claro que el dolor experimentado. Claro y distinto, hasta el punto de que se habla de otra cosa: “Si la percepción mide el poder reflector del cuerpo, la afección mide su poder absorbente” (Bergson, 2007, p. 69). *No sabemos lo que puede un cuerpo*, decía Spinoza.

Sin embargo, en un primer momento, el óptico y pensador holandés no traza una distinción entre la percepción y la afección. En verdad, cambia de eje la distinción, oponiendo la afección al afecto puro. La afección es siempre una efectuación instantánea, actual: “veo una vaca”, por ejemplo. Pero el instante actual remite a la serie de las afecciones previas, que hacen variar la carga intensiva de la afección: “el que se quema con leche, ve una vaca y llora”, como dicen. Con esto, inyecta la duración en el instante. Cada síntesis perceptiva está desbordada por lo no percibido. Como la tendencia a perseverar en el ser, la línea de aumento de potencia o de disminución que “late” en cada acto perceptivo, supone un vector intensivo irreductible que arrastra afecciones previas, composiciones reiniciadas. Partes ínfimas que contraen, absorben, componen afectos, estados de cosas, órganos, organizaciones.

En pocas palabras, si por un lado el afecto puro no *se dice* del sujeto de la experiencia, por el otro, tampoco concierne al organismo: “Todo dolor”, dice Bergson, “es un esfuerzo *local*, y ese mismo aislamiento del esfuerzo es causa de su impotencia, pues el organismo, en razón de la solidaridad de sus partes, ya no es apto más que a los efectos de conjunto” (Bergson, 2007, p. 68). La intensidad se da de un golpe allí donde se da. Y el todo no reacciona. O produce una respuesta desproporcionada que no explica, ni apenas corresponde al afecto: “es también debido a que el esfuerzo es local, que el dolor es absolutamente desproporcionado respecto al peligro vivido por el viviente” (Bergson, 2007, p. 68). La conclusión de Deleuze parece extrema: “el sentido común ya no está allí para limitar el aporte específico de la sensibilidad a las condiciones del trabajo conjunto; esta entra entonces en un juego discordante, sus órganos se hacen metafísicos.” (Deleuze, 2002, p. 216) Pero la implicación ya era inmediata para Benjamin. Antes que la totalización orgánica de la experiencia, la fragmentada precariedad del cuerpo quebradizo: “lo decisivo”, dice, “es un trazo caprichosamente constructivo, esto es, contrapuesto a lo orgánico”. Así define “la reacción de un hombre al que le borran ‘las huellas de sus días sobre esta tierra’” (Benjamin, 1982, p. 170). El hombre de la ciudad agita sus brazos como loco cuando lo empujan. Su reacción es desproporcionada. Baudelaire sale a la multitud para atiborrarse de *shocks*. Su rostro, ante la manifestación efímera de la belleza irresistible, no puede dar vuelta y huir. Tampoco su cuerpo corre tras ella. La afección se expresa justamente donde no se sigue una respuesta orgánica. Esta impotencia para la reacción conjunta, se traduce en un movimiento puramente expresivo. *Los ojos se le salieron de la cara*, decimos. Pero no es un movimiento en extensión, sino, él también, intensivo: *temblor, contracción, enrojecimiento*, correlatos del encuentro con lo óptico puro: belleza irresistible. Violencia injustificable. Demasía puramente vista. Transparente. La época del vidrio, dice Benjamin, es el correlato material de la muerte de la experiencia (Benjamin, 1982, p. 171).

Ajustemos, entonces, una noción: lo óptico puro es el correlato de un ojo que *se ha emancipado* de las condiciones de la experiencia: “No es sangre, es rojo”, decía Godard. Pero la imposibilidad de una síntesis objetiva ya era el punto de partida kantiano. En todo caso, frente a la experiencia espiritual de la propia *grandeza absoluta*, intentamos definir el afecto *por su potencia absorbente, expresada en un instante demasiado grande para mí*. El quebradizo cuerpo humano es el afecto a flor de piel que carga el peso de un pasado

inaplicable a las condiciones actuales, *sus huellas han sido borradas de la faz de la tierra*, y en cuanto al futuro: es empujado en un vagabundeo sin meta, o sin otra meta que la muerte, futuro de un presente sin proyecto o “prórroga ilimitada”, como dice Kafka, de la sucesión del tiempo escindido por una cesura que se repite: una culpa que nunca es actual, un crimen no cometido o, en todo caso, desproporcionado con la dimensión de la culpa. En consecuencia, piensa Kafka, tan sólo se encontraría una “absolución aparente” en cada limitación formal, en cada actualización en el instante o instancia donde el juicio, finalmente, jamás se articula y la culpa siempre se reinicia, agigantada en su desproporción. Retorna, repite y excede. ¿Quién estaría a la altura de ese crimen? Por eso, como muestra Borges, siempre se podrá agregar un capítulo en el medio de una novela de Kafka, siempre una instancia dada. Pero jamás una última instancia que integre los momentos precedentes. Para Joseph K no hay otra resolución que una muerte violenta y arbitraria. Es el destino de los vagabundos desde Caín: *cualquiera puede matarlos*.

Referencias bibliográficas:

- Kant, 1997----- Inmanuel Kant, *Crítica del juicio (y otros)*, Porrúa, México, 1997.  
Kant, 1998----- Inmanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Porrúa, México, 1998.  
Deleuze, 2005a--- Gilles Deleuze, *Imagen-movimiento*, Paidós, Argentina, 2005.  
Deleuze, 2005b--- Gilles Deleuze, *Imagen-tiempo*, Paidós, Argentina, 2005.  
Deleuze, 2002----- Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Argentina, 2002.  
Bergson, 2007----- Henri Bergson, *Materia y memoria*, Cactus, Argentina, 2007.  
Benjamin, 1982--- “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, 1982.