



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Angustia existencial: del significado a la “nada”
en el pensamiento, sin olvidarnos del significado

Existential anguish: from meaning to “nothing” in thought,
without forgetting meaning

Autor/es

Andrés Matinero Augusto

Director/es

Ana María García Varas

Facultad de Filosofía y Letras: Filosofía

2022/2023

Contenido

PARTE I	3
Introducción a la primera parte	4
Kant y el juicio reflexivo	4
Lyotard y el juicio estético tautegórico.....	7
Punto central en la filosofía de nuestro filósofo: destrucción de la subjetividad	13
El sentimiento estético del gusto: aprehensión de “lo dado”	21
La ocurrencia: punto central en la estética de Lyotard	26
El sentimiento sublime.....	29
Color: la ocurrencia en el cuadro	35
Conclusión	40
PARTE II	42
Introducción.....	43
El cine como tiempo	44
Melancolía ontológica en <i>Kaili Blues</i>	48
Conclusión	54

PARTE I

Lyotard y lo sublime

Introducción a la primera parte

En este trabajo voy a hablar del sentimiento sublime. Trataré de presentar algunas nociones básicas sobre el juicio estético reflexionante en Kant, pero me centraré en desarrollar la teoría de Lyotard y la interpretación que este hace de la Analítica kantiana.

En líneas generales, sublime es un sentimiento estético que se caracteriza por su carácter contradictorio. Se trata de un sentimiento intenso, una emoción fuerte que altera el espíritu. Kant lo entiende bajo este doble carácter como impotencia y exaltación, Burke como el terror y el alivio, y Lyotard lo acerca, a mi parecer, a la angustia existencial basándose en las mismas premisas.

De este modo, para entender por qué la angustia existencial puede ser sublime trataré de explicar gran parte de la interpretación que Lyotard hace del gusto en la teoría kantiana para después pasar a lo sublime. El único objetivo de esto es situarnos dentro del pensamiento de nuestro autor para comprender la conexión que puede haber entre un Kant y un Heidegger desde el punto de vista de Lyotard. En este recurso a Heidegger se hace explícita la angustia de la que estoy hablando.

Kant y el juicio reflexivo

Lyotard hace un análisis sobre la categoría estética de lo sublime tomando como referencia el análisis kantiano de la misma. Por eso comenzaré hablando del propio Kant para introducir brevemente en qué consiste un juicio estético. En un juicio estético lo que está en juego es el sentimiento del sujeto, por lo que se trata de algo subjetivo; sin embargo, Kant introduce un importante matiz: lo llama reflexivo o reflexionante.

Según Kant, el ser humano posee tres facultades a través de las cuales se relaciona con el mundo: la facultad de conocer, la facultad de desear y la facultad de sentir. A la primera dedicó la *Crítica de la razón pura*, a la segunda la *Crítica de la razón práctica* y a la tercera la *Crítica del juicio* (que además fue la última que escribió). La *Crítica del juicio* se compone de dos partes: una primera que habla sobre el juicio estético (que es la que voy a tratar aquí y en la que se centra Lyotard), y una segunda que trata sobre el juicio teleológico. Al mismo tiempo, la parte sobre el juicio estético se divide en dos: el juicio estético de belleza y el juicio estético sublime.

Cada una de estas facultades del ser humano posee, según Kant, una facultad de conocer, siendo el juicio la correspondiente a la facultad de sentir y en la que, por tanto, me voy a centrar en este trabajo.

Tabla 1 sobre las facultades superiores¹

FACULTADES del espíritu.	FACULTADES de conocer	PRINCIPIOS <i>a priori</i>	APLICACIÓN
Facultades de conocer	Entendimiento	Conformidad a las leyes	Naturaleza
Sentimiento de placer o de pena	Juicio	Conformidad a las leyes (finalidad)	Arte
Facultad de querer	Razón	Objeto final	Libertad

El juicio es una facultad de conocer un tanto particular, que según Kant se caracteriza por ser reflexionante, no determinante. ¿Qué significa esto?

El Juicio determinante, sometido a las leyes generales y trascendentales del entendimiento, no es más que el que subsume; le es dada la ley a priori; y de este modo no necesita cuidarse de una regla para poder subordinar a lo general lo particular que se halla en la naturaleza.²

Kant entiende que es determinante todo aquel juicio que subsume la realidad bajo unas leyes dadas y la objetiva. Este tipo de juicios nos proporcionan, por tanto, un conocimiento sobre el objeto. Mientras tanto, en un juicio reflexionante la satisfacción, es decir, el sentimiento, es dirigida hacia un objeto sin determinar ninguna propiedad sobre este.

Lo bello tiene de común con lo sublime que ambos placen por sí mismos. Además, ninguno de los dos presupone un juicio sensible determinante, ni uno lógico determinante, sino un juicio de reflexión; consiguientemente, la satisfacción no depende de una sensación, como la de lo agradable, ni de un concepto determinado, como la satisfacción en el bien, siendo, sin embargo, referida a conceptos, aunque indeterminado queda cuáles; por tanto, la satisfacción se enlaza con la mera exposición o facultad de la misma (...). De aquí también que los juicios de estas dos clases sean particulares, y se

¹ Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*, Madrid: Libera los Libros, 1876, p. 37.

² *Ibidem*, p. 21.

presenten, sin embargo, como universalmente valederos en consideración del sujeto, aunque no tengan pretensión más que al sentimiento de placer y no a un conocimiento del objeto.³

Que la facultad del juicio sea reflexionante implica que el sentimiento indica nuestro estado subjetivo sin decir nada sobre ninguna propiedad del objeto. En este sentido, ocurre que las facultades de conocer se relacionan entre sí, pero de un modo particular: cuando sentimos el placer de la belleza, la imaginación “juega” con el entendimiento de tal manera que las formas que esta representa no son subsumidas bajo las categorías de este ni comprendidas bajo un concepto que las sintetice. La imaginación representa las formas en estado libre.

De forma similar, en el sentimiento sublime la imaginación se relaciona, no con el entendimiento, sino con la razón, de tal manera que no hay lugar para conocimiento alguno. Ahora bien, mientras que en lo bello se trata de un juego, en lo sublime hay que hablar de “seriedad en la ocupación de la imaginación”⁴ puesto que “lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto”, pero “lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada ilimitación”⁵.

Es decir, mientras que lo bello es ocasionado por las formas abstraídas de un objeto, el sentimiento sublime es ocasionado por las ideas de la razón cuando observamos algo informe que la imaginación no puede representar. Un ejemplo que plantea el propio Kant es imaginar que estamos situados en la base de una gran pirámide, y que desde ese punto de vista somos incapaces de visualizar la totalidad de su superficie, presentándose como algo informe en consecuencia. Informe en tanto que no hay forma alguna que observar.

Pero este punto lo reservo para más adelante. Por ahora basta con comprender qué es un juicio reflexionante para poder dar paso a la explicación de Lyotard. Para ello voy a poner un ejemplo: en un juicio determinante proporcionamos conocimiento sobre el objeto, por ejemplo, veo una mesa y digo “esta mesa es rectangular”. El ser rectangular es un adjetivo que yo asigno a la mesa en función de unos datos objetivos (el número de vértices que tiene, las líneas rectas que la conforman...). De un modo similar, un juicio

³ Kant, Immanuel. “Libro Segundo, Analítica de lo sublime”, en *Crítica del Juicio*, Colección Austral, Espasa-Calpe, S. A., p. 145

⁴ Ibidem, p. 146.

⁵ Ibidem, p. 145.

sensible determinante se refiere a la sensación que percibimos a través de nuestros sentidos, como por ejemplo el dolor físico o el gusto ácido de comer un limón. El juicio sensible es determinante porque también nos proporciona un conocimiento sobre el objeto, en este caso que el limón sabe ácido.

Ahora bien, Kant dice que la satisfacción estética no tiene que ver con nada de esto, sino que “se enlaza con la mera exposición o facultad de la misma”. Es decir, que cuando digo “que bonitas son esas flores”, el placer que siento ante esas flores no es corporal (no es sensible, como podría ser el del tacto o el gusto ácido del limón), y además no pretendo definir una característica del objeto como sí que haría cuando evalúo la mesa y digo que es rectangular. Simplemente hago notar el placer que me hace sentir un objeto que me resulta bello, es decir, aquí, cuando digo de un objeto que es bello, no expreso más que el sentimiento que estoy sintiendo. Que el juicio estético sea reflexivo significa justamente esto: que no pretende conocer el objeto, es decir, determinarlo, de ninguna manera; pero que se refiere a este al mismo tiempo.

Lyotard y el juicio estético tautegórico

La propiedad del juicio estético que Kant llama reflexionante Lyotard la define como tautegórica. Voy a explicar qué es eso de tautegórico. Comenzaré con un ejemplo que Lyotard extrae del propio Kant:

Tanto para el pensamiento como para el cuerpo, orientarse exige un sentimiento. Para orientarme por lugares desconocidos, conociendo ya las marcas astronómicas necesarias (los puntos cardinales), me sería todavía, concretamente, “indispensable experimentar, por relación a mí mismo, el sentimiento de una diferencia; me refiero a la de la derecha y la de la izquierda” (*Orient*, 77). Dicho de otro modo, ¿cómo sabría que, de cara al medio día, el oriente está a mano izquierda, por ejemplo? Kant subraya: “Me sirvo del término sentimiento, pues visto desde afuera, los dos lados (derecha e izquierda) no presentan en la intuición ninguna diferencia notable” (*ibid.*)⁶

Para orientarnos hacemos uso de los puntos cardinales y de las ideas de izquierda y derecha, sin las cuales no podríamos saber en qué dirección se encuentra cada punto cardinal con respecto a nosotros. Ahora bien, la izquierda y la derecha de por sí no son

⁶ Lyotard, Jean-Françoise. *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime*, p. 27.

nada. No hay ningún punto en el mapa ni en la naturaleza que pueda identificarse con alguna de las dos de forma definitiva. Izquierda y derecha siempre son con respecto a mí mismo, y es por este motivo que Kant denomina sentimiento a la diferencia entre ambas. La diferencia entre izquierda y derecha es un estado subjetivo, es decir, un estado del pensamiento que puedo conocer gracias al sentimiento de diferencia que lo señala.

Así, Lyotard explica que “todo acto de pensamiento está acompañado de un sentimiento que señala al pensamiento su estado. Pero ese estado no es otro que el sentimiento que lo señala”⁷, siendo este el aspecto tautegórico de la reflexión. Es decir, de forma análoga al ejemplo de la orientación, donde el pensamiento es informado de su estado de diferencia entre derecha e izquierda gracias al propio sentimiento de diferencia entre ambas, en el juicio estético el pensamiento es informado de su estado a través del sentimiento. Cuando unas flores me parecen bellas, mi pensamiento no necesita recurrir a ningún concepto para conocer su estado de placer y gozo, sino que le basta con el sentimiento de placer, por eso mismo el juicio estético no es determinante.

La reflexión pura es, primero, la capacidad que tiene el pensamiento de ser informado inmediatamente de su estado, por este estado y sin el medio de otros criterios que el sentimiento.⁸

A diferencia de un juicio determinante, el juicio reflexivo es el mismo sentimiento que expresa. Continuando con el mismo ejemplo, designar una zona concreta del mapa que sea el norte sí que constituye un enunciado determinante. Decir de ella que es el norte implica dar una definición y establecer un conocimiento objetivo sobre esa zona, mientras que decir que queda a mi izquierda solo indica mi estado subjetivo. Decir que queda a mi izquierda habla de mi disposición con respecto al objeto, pero no dice nada sobre el objeto mismo, justo lo que ocurre en un juicio estético.⁹

Refiriéndose al aspecto tautegórico de la reflexión, Lyotard explica que “el término designa la identidad de la forma y el contenido, o de la “ley” y del “objeto”, en

⁷ Ibidem, p. 30.

⁸ Ibidem, p. 31.

⁹ Ahora bien, debo aclarar que el sentimiento de diferencia entre izquierda y derecha no es un juicio estético. Esto se debe a que en este caso el sentimiento se dirige inmediatamente a cualquiera de los dos conceptos, proporcionando ya cierto conocimiento sobre la situación. Aquí no hay contemplación estética porque los conceptos de izquierda y derecha ya nos ofrecen cierta información objetiva. Es decir, el sentimiento es puesto en ideas que permiten una comprensión conceptual. El ejemplo es interesante para entender que el estado del pensamiento es el propio sentimiento que lo señala, pero a diferencia de un juicio estético aquí el sentimiento se vuelca sobre la comprensión de lo que es la izquierda y la derecha.

el juicio reflexionante puro tal y como nos lo entrega la estética”¹⁰. Es decir, que el juicio reflexivo es el mismo sentimiento que este expresa. Su contenido, que es el sentimiento, es la propia ley que rige en un juicio estético. O lo que es lo mismo: no hay más ley en el juicio estético que el propio sentimiento que informa al pensamiento de su estado, es decir, que se siente. En consecuencia, es imposible objetivar al objeto al que se refiere el sentimiento, pues el mismo sentimiento va a ser el contenido del juicio. Un juicio determinante es distinto, pues ahí la ley objetiviza el objeto, dando lugar a un contenido (el propio objeto objetivado) que difiere de la propia ley pero que se rige por esta.

En resumidas cuentas, lo importante del aspecto tautegórico es señalar que el pensamiento es por sí mismo sintiente y que por eso mismo en un juicio reflexivo solamente se habla de su estado. Su estado se corresponde con el propio sentimiento que lo señala y no hay necesidad de recurrir a un concepto, como sí que ocurriría en un juicio determinante.

Ahora bien, todavía queda algo por aclarar. Y es que, a pesar de que el juicio estético sea reflexivo, y el ser reflexivo se caracterice por ser tautegórico, en realidad el juicio estético está ocasionado por un objeto. ¿Cómo puede ser que un enunciado que no se refiere más que a mi sentimiento interno, es decir a mi estado subjetivo, esté ocasionado por un objeto? ¿No es esto una contradicción? ¿Y si está ocasionado por un objeto por qué no es igual que un juicio determinante?

Si bien es cierto que un juicio reflexionante se refiere a un objeto, la diferencia con uno determinante reside en cómo lo hace: el juicio determinante se refiere al objeto, nos dice algo de él, se vuelca sobre este; pero el juicio reflexivo, aunque esté ocasionado por un objeto, no nos dice nada sobre él, por lo que no se dirige hacia este.

El aspecto tautegórico de la reflexión señala de qué manera el juicio estético es ocasionado por un objeto y cuál es la finalidad a la que se dirige. Es decir, a qué se dirige el sentimiento si resulta que no define ninguna cualidad del objeto. Sin embargo, este aspecto de la reflexión va a ser diferente para el sentimiento de belleza y para el sentimiento sublime, por ese motivo procederé comenzando por lo bello.

Ya hay en Kant dos estéticas, dos sentidos de la palabra *estética*. En la primera (*Crítica de la razón pura*), la cuestión planteada se limita a la elaboración de lo sensible (su “síntesis”), gracias a la cual éste es cognoscible por concepto. ¿Cómo se hace para

¹⁰ Ibidem, p. 32.

que los conceptos puedan encontrar aplicación en la realidad? (...). Hay una afinidad entre lo que se da en lo sensible y lo que el concepto va a hacer con ello (...). Esta primera síntesis, que Kant llama *esquemas*, prepara en lo sensible la aplicación conceptual (...). En la tercera *Crítica*, la estética elabora la cuestión de las formas (...) Las síntesis producidas en lo sensible ya no son aquí concebidas por Kant como preparatorias de la ciencia, sino como lo que permite el *sentimiento* que, en sí mismo, es preparatorio de todo conocimiento.¹¹

Es decir, que en la estética Kant ya no está interesado en pensar cómo sintetizamos la realidad en conceptos, lo cual ya presupone una afinidad entre la realidad y la inteligencia; sino que se interesa por cómo aprehendemos la realidad en un primer momento y antes de cualquier tipo de objetivación. A este respecto, el placer estético de belleza consiste en la “exposición de un concepto indeterminado del entendimiento” que “puede unirse con una imaginación que juega”¹². Es decir, que la imaginación aquí permanece jugando con las libres formas de lo que se nos presenta delante sin llegar a sintetizarlas en un concepto del entendimiento.

Explicado con un ejemplo muy simple: observo una mesa con cuatro esquinas, cada una de ellas en ángulo de 90 grados. Como se puede observar, la forma de esta mesa es compatible con lo que podríamos llamar un rectángulo, que sería el concepto del lenguaje en el que representamos la síntesis que las categorías del entendimiento han hecho con los datos intuitivos en un primer momento. Ahora bien, puedo observar la misma mesa sin necesidad de prestar atención a ninguna de sus cualidades (bien sean los ángulos rectos, su uso...) y en este sentido estoy observando solamente las formas abstraídas. Este tipo de observación, que es estética, es incluso anterior a los esquemas, los cuales presuponen un elemento común entre lo sensible (la realidad) y el concepto. Observo la mesa, pero no reparo en ninguna de sus cualidades, ni tan siquiera en el uso que le puedo dar (observo lo sensible sin llegar a establecer ningún punto en común con las categorías, lo cual ya sería una primera objetivación de lo sensible), y en esto consistiría el papel que cumple la imaginación en el gusto (sentimiento estético de belleza) puesto que se relaciona con el entendimiento sin llegar a sintetizar las formas que esta representa bajo

¹¹ Lyotard, Jean-François. “Algo así como: “comunicación... sin comunicación””, en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, p. 115.

¹² Kant, Immanuel. “Libro Segundo, Analítica de lo sublime”, en *Crítica del Juicio*, Colección Austral, Espasa-Calpe, S. A. p. 146

su concepto o bajo sus categorías. “De lo que nos sorprendemos es que se debe aplicar lo determinante a una manera de juzgar del que es excluido”¹³.

De este modo, si bien el ocasionante de mi sentimiento es un objeto, la finalidad a la que se dirige el sentimiento se corresponde con las libres formas con las que la imaginación juega, las cuales no proporcionan conocimiento sobre el objeto. El punto de partida para la interpretación que hace Lyotard reside, por tanto, en esta distinción entre lo que significa el término sensibilidad a lo largo de la obra kantiana. A continuación, explico esta distinción un poco más en profundidad y ya doy paso a lo sublime.

El recorrido argumentativo para justificar la tesis comienza con la distinción entre los diferentes usos del término sensación en la obra kantiana. Lyotard dirá que mientras que en la *Crítica de la razón pura* el término remite a una sensibilidad pasiva y receptiva, en la tercera "significa algo completamente diferente (*etwas ganz anderes*)" (LA, 22).¹⁴

En la primera *Crítica*, Kant entiende la sensibilidad, según Lyotard, como la facultad que permite asimilar lo sensible bajo las categorías del entendimiento. Es decir, si en un primer momento percibimos lo sensible en una intuición bajo las formas de espacio y tiempo en su estado trascendental, la sensibilidad es presentada como aquello que permite subsumir lo sensible (lo que sería el fenómeno en este estado prematuro en el que se encuentra solamente intuido bajo las formas espacio y tiempo) bajo las categorías del entendimiento puesto que esta primera intuición que la sensibilidad recibe ya está sintetizada por un esquema. Los esquemas constituyen la regla por la cual lo sensible ya está preparado para el conocimiento, así que la finalidad de esta primera estética es cognitiva.

La sensación era una pieza indispensable en el “montaje” de las condiciones de posibilidad de un conocimiento objetivo en general, cuya articulación esencial consiste en la subsunción de un dato intuitivo, ya sintetizado por un esquema, bajo la síntesis de un juicio mediante concepto, el cual el entendimiento tiene a su cargo. En la Analítica del gusto ella no tiene ya ninguna finalidad cognitiva, no da ya ninguna información de un objeto, sino solo del “sujeto” mismo.¹⁵

En la Analítica del gusto la sensación es entendida simplemente como sentimiento, por lo que las síntesis que ahí se producen ya no están referidas al

¹³ Lyotard, Jean-Françoise. *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime*, p. 62.

¹⁴ Marcos, Juan Esteban. “Lo sublime en la estética de Jean-Francois Lyotard”, p. 64.

¹⁵ Lyotard, Jean-Françoise. *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime*, p. 29.

conocimiento, sino que simplemente designan el estado del propio sujeto. Lo único que se aprehende son las libres formas en el espacio y en el tiempo trascendentales (que son la condición a priori del conocimiento sensible), pero sin que estas estén mediatizadas por los esquemas. En el juicio reflexionante no hay un esquema que sirva como “adaptador” entre el tiempo trascendental y la categoría del entendimiento.

Más adelante profundizaré un poco más en este tema. Por ahora voy a pasar al sentimiento sublime.

Vemos que no sucede así con el sentimiento de lo sublime. La relación del pensamiento con el objeto presentado está allí estropeada. Allí la naturaleza no “habla” ya al pensamiento por “la escritura cifrada” de sus formas. (...), el pensamiento cogido por el sentimiento de lo sublime no tiene trato, “en” la naturaleza, más que con cantidades capaces de sugerir una magnitud o una fuerza que exceda su poder de presentación.¹⁶

Mientras que al observar unas flores que me resultan bellas no determino ningún conocimiento sobre las mismas, y en este sentido son lo que “ocasiona” mi sentimiento; en el sentimiento sublime no es simplemente que no determine conocimiento sobre el objeto que me ocasiona el sentimiento, sino que además, en él, mi sentimiento no se dirige hacia sus formas puesto que estas se hayan ausentes.

El sentimiento de lo bello es para Kant un placer suscitado por una armonía libre entre la función de las imágenes y la de los conceptos, en el caso de un objeto de arte o de la naturaleza. El de lo sublime es aún más indeterminado: un placer mezclado por el pesar, un placer que proviene del pesar. En el caso de un gran objeto, el desierto, una montaña (...), o algo muy poderoso, una tempestad en el océano, la erupción de un volcán, se despierta la idea de un absoluto, que solo puede ser pensada y debe quedar sin intuición sensible, como una Idea de la razón. La facultad de presentación, la imaginación, no logra suministrar una representación conveniente de esta idea. Este fracaso en la expresión suscita un pesar, una especie de clivaje en el sujeto entre lo que puede concebir y lo que puede imaginar. Pero este pesar, a su vez, genera un placer (...), la insuficiencia de las imágenes es un signo negativo de la inmensidad del poder de las Ideas.¹⁷

Cuando, por ejemplo, nos situamos a los pies de una pirámide, somos incapaces de percibirla en su totalidad. De este modo la gran superficie aparece ante nuestros ojos como algo informe que nos sobrepasa. Como la imaginación no consigue representar

¹⁶ Ibidem, p. 71.

¹⁷ Lyotard, Jean-Françoise. “Lo sublime y la vanguardia”, en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, p. 103.

ninguna forma frente a esta in-formidad, se ve obligada a recurrir a la razón, que es capaz de comprender la gran superficie bajo la idea de infinito. Así, la razón exige a la imaginación que represente la idea de infinito, pero esta no puede, y es esta misma impotencia lo que atestigua el inmenso poder que las ideas de la razón tienen: tienen un poder de tal calibre que son capaces de representar aquello que es irrepresentable y que no posee forma alguna. De ahí el doble carácter de pesar y placer que caracteriza al sentimiento sublime. El placer viene dado, para Kant, gracias a que nos hacemos conscientes de nuestra superioridad con respecto a las grandes fuerzas de la naturaleza, que a pesar de ser inmensas nunca alcanzarán ni lo infinito ni lo absoluto.

Así, pues, la sublimidad no está encerrada en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu, en cuanto podemos adquirir la conciencia de que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros, y por ello también a la naturaleza fuera de nosotros (en cuanto penetra en nosotros).¹⁸

En este sentido, el ocasionante del sentimiento sublime puede ser un objeto cualquiera siempre que se presente como informe, sin embargo, la finalidad a la que se refiere el sentimiento está en nosotros. En Kant se dirige hacia las ideas de la razón, y más adelante, con la interpretación de Lyotard, veremos qué sentido cobra esto. Por ahora basta con decir que la finalidad a la que se dirige el sentimiento sublime es el propio pensamiento puesto que las ideas inteligibles se dan en este y solo en este, ya que no hay forma alguna que la imaginación pueda representar. Al faltar las formas libres en la imaginación, lo sublime carece de esa primera intuición que acoge lo sensible en el espacio y el tiempo antes de que sea procesado por los esquemas. En este sentido, el sentimiento sublime es un signo de esa ausencia de lo sensible en el espacio y el tiempo trascendentales. Un signo de “la falta”, como veremos más adelante.

Punto central en la filosofía de nuestro filósofo: destrucción de la subjetividad

He explicado en rasgos generales cómo entiende Lyotard que debe ser un juicio estético. Lo que voy a hacer en este apartado es indagar en una de las consecuencias que se hayan implícitas en lo explicado anteriormente, a saber: que en el juicio estético no

¹⁸ Kant, Immanuel. “Libro Segundo, Analítica de lo sublime”, en *Crítica del Juicio*, Colección Austral, Espasa-Calpe, S. A., p. 167.

hay una subjetividad previamente conformada que reciba y sintetice los datos externos (la materia externa, lo sensible) bajo su propia ley. De lo contrario estaríamos yendo en contra de la definición de sentimiento que hemos dado. El sentimiento es algo que se da con cada instante, no algo que permanezca ahí siempre para recibir datos externos.

El sujeto sería la completa unidad de las facultades. Pero el gusto no resulta de esta unidad y, en este sentido, no puede ser experimentado por un sujeto. Resulta del compromiso de dos facultades, anunciando así el nacimiento de una pareja unida. No hay una subjetividad (esta pareja) que experimentara sentimientos puros, hay el sentimiento puro que promete un sujeto. En la estética de lo bello, el sujeto está “en estado naciente”.

Lo está cada vez que hay placer de lo bello. No *permanece* naciente.¹⁹

Como el sentimiento se produce debido a la relación tan particular entre las facultades de conocer (razón y entendimiento) con la imaginación, no consiste en la síntesis hecha por un sujeto. Simplemente en el juicio estético no hay un sujeto como tal, es decir, una conciencia sustancial que perdure al tiempo y esté siempre ahí para recibir al sentimiento (o lo que es lo mismo, una subjetividad previamente conformada).

Lyotard explica que, dentro de la filosofía kantiana, el *Ich denke* o “Sí idéntico”²⁰ aparece en la segunda edición de la primera *Crítica* como el principio de la síntesis de los conceptos o categorías del entendimiento. Es decir, para un juicio determinante, donde el conocimiento es objetivo, el *Ich denke* constituye la síntesis que une la diversidad de los juicios determinantes bajo el concepto de las categorías que los determinan y bajo el esquema de su sucesión²¹.

Ahora bien, si ocurriese lo mismo con la diversidad de juicios estéticos, entonces la estética se convertiría en un valor objetivo, y sus enunciados estarían ya contenidos en las categorías del entendimiento y las diferentes síntesis a las que podrían dar lugar. Sin embargo, como un juicio estético es reflexivo en vez de determinante y no puede expresar ningún valor objetivo sobre el objeto (por ejemplo, que sabe ácido), Kant se ve en obligación de estimar que no puede haber ningún tipo de síntesis posible. Por tanto, no existe ningún tipo de subjetividad como el *Ich denke* que haga la síntesis de toda la diversidad de juicios.

¹⁹ Lyotard, Jean-François. *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime*, p. 39.

²⁰ *Ibidem*, p. 39.

²¹ *Ibidem*, p. 40.

La ausencia de una conciencia sustancial que perdure al tiempo y reciba al sentimiento en el juicio estético es de suma importancia para entender en qué consiste el sentimiento sublime (de hecho, forma parte de su propia definición), pero además de eso es un punto central en la filosofía de Lyotard. Debido a este motivo, voy a presentar algunas reflexiones del Lyotard de *Discurso, Figura* en torno al concepto de figura y la crítica que llevó a cabo contra el psicoanálisis lacaniano y la fenomenología husserliana. Mi intención con ello es mostrar la idea que guía la filosofía de Lyotard a partir de dicha obra, que puede resumirse en una constante por desacreditar aquellas filosofías generalizadoras o reduccionistas: “la obra se inscribe en el marco de un proyecto —jamás abandonado— de “crítica práctica de la ideología””²². Al mismo tiempo, esto servirá para entender mejor qué entiende Lyotard por sublime y por qué recurrió a la estética kantiana durante sus últimos años.

Discurso, Figura es el título de la tesis doctoral (1967-1971) de Lyotard. Una de las cosas que trata de hacer en ella es establecer qué es “lo dado” y cómo se apprehende:

Ni el cuerpo ni el discurso poseen en sí mismos esta disposición tachada, desfigurada, que permite la donación precisamente porque prohíbe el reconocimiento o la comprensión de lo dado. Ruego de Cézanne: que se le desprenda la montaña familiar, que se le aparezca en un sitio distinto al elegido por el ojo para esperarla y que, de este modo, le seduzca. Ruego de desconciliación, antirruogo. No relaciona lo visible ni con el Yo-Tú del lenguaje ni tampoco lo relaciona con el Se de la percepción, sino con el Ello del deseo. Y no con las figuras inmediatas del deseo, sino con sus operaciones.²³

En un primer momento, Lyotard se introduce en la fenomenología de Husserl y de Merleau-Ponty, pero pronto las abandona para ofrecer una descripción de “lo dado” a partir de una interpretación del psicoanálisis freudiano que se opone a la interpretación de Lacan.

Lo dado es pues, desde la óptica de la génesis del sentido, un sentido que se constituye en la percepción, en una 'experiencia vivida' o vivencia, pero ésta no es aún significativa. Lo dado es caracterizado de esta manera como ante-predicativo, como pre-objetivo, como lo irreflexionado.²⁴

²² Marcos, Juan Esteban, “Lo sublime en la estética de Jean-François Lyotard”, p. 11.

²³ Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*, p. 40.

²⁴ Vega, Amparo. “Defensa del ojo: aprender a ver es desaprender a reconocer. la primera estética del deseo en j.,f. lyotard.”, p. 79.

Si “lo dado” es caracterizado de esta manera como aquello anterior a toda significación, como el “origen de la constitución del sentido”²⁵, entonces el problema que Lyotard observa en Husserl es el siguiente: Husserl entiende “lo dado” como el proceso de una síntesis. Según él sintetizamos las afecciones primarias que capta la sensibilidad reteniéndolas en la conciencia y dando lugar a un “ahora” que sería nuestra vivencia significativa. En este sentido, “la conciencia absoluta de Husserl puede ser definida como la conciencia de la sucesión de hechos”²⁶, es decir, la síntesis de los “ahoras” ya pasados en un “ahora” concreto. El problema reside en lo siguiente:

Lo que olvidamos en esta síntesis objetivante es que ella misma tiene lugar “ahora”, en la ocurrencia presentante que efectúa la síntesis, y que ese “ahora” no es aún una de las “veces” que presenta en la línea diacrónica.²⁷

Es decir, que Husserl estaría definiendo las condiciones previas a la vivencia, pero de tal modo que no se correspondería con “lo dado” puesto que, en tanto que síntesis, todavía se trata de algo objetivo y significativo, no previo a toda significación. De hecho, Lyotard destaca que Husserl no tiene en cuenta el momento actual en el cual ocurre la propia síntesis, y que ese “ahora” sí que es irreductible y donde debe originarse la constitución de sentido.

Por otro lado, Lyotard también critica la perspectiva de Merleau-Ponty. “Merleau-Ponty insistió en que en la experiencia de la percepción “lo dado” consiste en la donación de lo visible, de lo sensible”²⁸, una donación que, debido a que se da en la pasividad del sujeto, se opondría a la síntesis husserliana. A diferencia de Husserl, que defiende un proceso de síntesis gracias a la actividad de la conciencia, Merleau-Ponty propone un sujeto pasivo que se deja afectar por los objetos que lo rodean y el mundo compartido en el que vive, el cual es significativo. La gracia de esta postura es que trata de vincular la conciencia con el mundo externo sin necesidad de recurrir a una síntesis hecha por esta última (lo cual supondría un gran inconveniente) y sin renunciar al ámbito significativo (motivo por el cual Lyotard se desentiende de esta). Para introducirnos en la postura de Merleau-Ponty voy a recurrir a un ejemplo del Heidegger anterior a *Ser y Tiempo* que me parece muy ilustrativo:

²⁵ Ibidem, p. 79.

²⁶ Marcos, Juan Esteban. “Lo sublime en la estética de Jean-François Lyotard”, pp. 74-75.

²⁷ Lyotard, Jean-Françoise. “El tiempo, hoy”, en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, p. 66.

²⁸ Vega, Amparo. “Defensa del ojo: aprender a ver es desaprender a reconocer. la primera estética del deseo en j.,f. lyotard.”, p. 80.

Pueden ustedes compartir mi propia experiencia: entro en el aula y veo la cátedra. Prescindimos de una formulación lingüística de la vivencia. ¿Qué veo? ¿Superficies marrones que se cortan en ángulo recto? No, veo otra cosa. ¿Veo una caja, más exactamente, una caja pequeña colocada encima de otra más grande? De ningún modo. Yo veo la cátedra desde la que debo hablar, ustedes ven la cátedra desde la cual se les habla, en la que yo he hablado ya.²⁹

En este caso la vivencia de la cátedra no es el resultado de una síntesis de datos externos, sino que responde al propio contexto en el que me hayo inmerso. En este sentido cabe decir que es el sujeto el que, pasivamente, recibe la vivencia. Entro a clase y me siento, y sin realizar ninguna reflexión previa, como de forma inconsciente, percibo la vivencia como cátedra debido a que me hayo inmerso en dicha situación.

En este sentido, “la conciencia se descubre como conciencia encarnada en una naturaleza, una cultura y una situación histórica”³⁰ para Merleau-Ponty. Es decir, Merleau-Ponty entiende que el mundo no es algo que la conciencia deba conocer y desvelar, sino que la conciencia se da en interrelación con este. El mundo deja de ser el producto de una subjetividad concreta para convertirse en algo intersubjetivo en lo cual me hayo inmerso. “Se trata de volver hacia las cosas, el mundo, los otros (los fenómenos) con una mirada libre de todo pensamiento objetivante”³¹. Esto es, para Merleau-Ponty, la donación de lo sensible en que consiste “lo dado”.

Ahora bien, a diferencia de Heidegger, Merleau-Ponty sitúa la carne, es decir, el cuerpo, en la región de “lo dado”. De este modo, la donación se produce ya no en la subjetividad de una conciencia, sino en la subjetividad que es mi cuerpo en relación con la materialidad con la que se relaciona (es decir, en relación con el mundo que le rodea y que es significativo). “En la ontología merleau-pontiana se entiende que el término carne (*chair*) se direcciona homológamente para buscar el lazo entre el ser y el hombre”³².

Es decir, tal y como Jorge Nicolás explica, el término carne se direcciona homológamente al término *ereignis* del Heidegger de *Identidad y diferencia*. En este texto, Heidegger explica que el *ereignis* consiste en el juego de transpropiciación entre ser y ser humano previo al darse del ser en el ente: “de lo que se trata es de experimentar

²⁹ Heidegger, Martin. *La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo*, p. 86.

³⁰ Perruchoud Gonzalez, Stephanie. "The Phenomenology by Maurice Merleau-Ponty: a down way to things/La fenomenología según Merleau-Ponty: un camino de descenso hacia las cosas.", p. 72.

³¹ *Ibidem*, p. 75.

³² Lucero, Jorge Nicolás. “El modo carnal del acontecimiento: aportes de la *Kehre* heideggeriana a la fenomenología del cuerpo de Merleau-Ponty”, p. 92.

sencillamente este juego de propiación en el que el hombre y el ser se transpropian recíprocamente, esto es, adentrarnos en aquello que nombramos *Ereignis*³³. Es en este juego donde para él se produciría la donación del ser, y Merleau-Ponty ubica esta donación en la carne. Así cambia la definición de subjetividad, que pasa de ser entendida como la subjetividad de una conciencia para ser la subjetividad de mi cuerpo material, posibilitando la conexión entre el sujeto y el mundo externo. Esto lo hace porque no cree posible eliminar al sujeto de la ecuación:

Lo visible a nuestro alrededor parece descansar en sí mismo [...] como si hubiera entre él y nosotros una relación tan estrecha como la del mar y la playa. Y sin embargo, no es posible que nos fundemos en él, ni que él pase a nosotros, porque la visión se desvanecería en el momento mismo de hacerse, por desaparición del vidente o lo visible.³⁴

Ahora bien, es justo en este punto donde Lyotard ve un inconveniente.

Según Lyotard con la noción de “pasividad” Merleau-Ponty logró pasar del yo (intencionalidad subjetiva) a lo que podríamos llamar el “se” (en francés “*on*”), es decir, de la constitución del sentido subjetivo a la constitución del sentido colectivo, lo que hace referencia a lo que en términos de fenomenología se llama “intersubjetividad”. Pero Lyotard afirma que si hay una distancia enorme entre el “yo” y el “se”, hay una distancia aún mayor entre el “se” y el “ello”.³⁵

Es decir, bajo la perspectiva de Lyotard el “Se” de la percepción intersubjetiva no es lo suficientemente originario porque, Siguiendo a Amparo Vega:

Según Lyotard esa pasividad es pensada aún como "una suposición del sujeto intencional, como una inmanencia presupuesta en su relación trascendental con el objeto" puesto que consiste en que el sujeto se encuentra “desposeído”, pero el sujeto está aún allí “puesto”.³⁶

Es decir, Lyotard entiende que al mantener cierta noción de subjetividad (a pesar de que cambie la definición por completo), Merleau-Ponty no consigue resolver el problema de “lo dado”, pues en tanto que sigue habiendo allí un sujeto que está “puesto”, “lo dado” se convierte en algo que se presupone en este, y por tanto deja de ser “lo dado” como tal.

³³ Heidegger, Martin. “Identidad y diferencia”, p. 25.

³⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, p. 171.

³⁵ Vega, Amparo. “Defensa del ojo: aprender a ver es desaprender a reconocer. la primera estética del deseo en j.,f. lyotard.”, p. 80.

³⁶ *Ibidem*, p. 80.

Tal y como Lyotard lo entiende, la pregunta acerca de “lo dado” solo se resuelve desde la ausencia total de la subjetividad. Ahí donde no hay subjetividad de ningún tipo es donde, para Lyotard, ocurre la donación de lo sensible que hemos llamado “lo dado”. Esto se corresponde con un ámbito previo a cualquier tipo de reflexión y a cualquier tipo de significación, se trata del punto de conexión total con la inmanencia. Pero ya no es una inmanencia entendida como materialidad significada y significante (al estilo de Merleau-Ponty o un primer Heidegger), ya no se trata de hallarme inmerso en el mundo que me rodea y que me afecta de forma pasiva. Para Lyotard se trata de la conexión más primigenia con lo que antes llamábamos “lo sensible” en Kant.

Se trata de un ámbito en el que por definición no puede haber una subjetividad porque en el momento en el que la hay, lo sensible ya pasa a estar deformado, por muy poco que sea, por esta (igual que sucedía con la noción de estética en la primera *Crítica* kantiana, donde los esquemas, a pesar de ser preconceptuales, ofrecen una primera intuición objetivada, es decir, preparada para encajar bajo las categorías del entendimiento). Ahora bien, una vez dicho esto, Lyotard tiene el inconveniente de demostrarlo. ¿Cómo demostrar una conexión con el mundo de la inmanencia en la que desaparece mi subjetividad? ¿Cómo atestiguar la existencia de algo que se supone que no puedo comprender en tanto que no estoy ahí como sujeto constituido? ¿Si no estoy ahí como sujeto constituido por algún tipo de subjetividad, cómo puedo estar entonces?

Para dar respuesta a esta cuestión, Lyotard recurre al psicoanálisis. Mientras que el psicoanálisis de Lacan entendía que el sujeto está determinado por su inconsciente, el cual está previamente constituido y estructurado por el lenguaje, Lyotard viene a decir justamente lo contrario. Su lectura de los textos freudianos consiste en entender el inconsciente como el juego libre del deseo que, en vez de estar previamente constituido, es aquello que nos constituye de forma espontánea y no predeterminada. Situando a este primer Lyotard dentro del pensamiento postestructuralista, Belén Castellanos explica lo siguiente:

Con el pensamiento postestructuralista, hablamos de un Inconsciente Ontológico que viene a equivaler al Pensar del Ser al que, con otros filósofos, denominamos *logos* o *nous*. El Inconsciente, entonces, se constituye como el límite posibilitante que liga la pluralidad óptica.³⁷

³⁷ Castellanos, Belén. “La recepción del psicoanálisis en el pensamiento postestructuralista de Lyotard: la cuestión del deseo y del inconsciente”, p.6.

Lyotard realiza, siguiendo a Castellanos, una distinción entre dos tipos de deseo: el deseo-voto, que consiste en aquel que tiene un sentido y busca una realización, que está estructurado por el discurso cultural y que busca algún tipo de carencia como puede ser el amor de la madre que teníamos durante la infancia; y el deseo-libido, que no responde a ninguna carencia ni a ningún trauma enterrado de nuestro pasado, sino que está ligado a lo que en Freud es el proceso primario previo a toda configuración de sentido. En este último deseo “ya no tenemos el deseo de algo, sino el deseo sin más”³⁸.

Lyotard también distingue entre lo figural y lo discursivo. Dentro del ámbito discursivo podemos ubicar toda aquella configuración de sentido, es decir, todo aquello que en el mundo que nos rodea nos resulta comprensible. Esto puede ser desde el ámbito cultural, hasta cualquier teoría filosófica que defina el mundo de una determinada manera concreta, como puede ser un Hegel con su dialéctica o un Merleau-Ponty con su mundo significante.

De este modo, lo figural es propuesto por Lyotard como aquello que excede los límites de lo discursivo. En palabras de Lyotard, “la figura es una deformación que impone una forma distinta a la disposición de las unidades lingüísticas.”³⁹.

Bien, pues el inconsciente, tal y como lo interpreta Lyotard, sería aquello que responde a las transformaciones libres que se producen en el ámbito de lo figural. De ahí que Belén Castellanos lo denomine “inconsciente ontológico”, pues se trata de un inconsciente en el cual el deseo mana libremente (deseo-libido) y sin estar previamente fijado por un objetivo concreto que deba cumplir.

La principal diferencia entre ambas posturas es que, mientras para los psicoanalistas lacanianos hay una intención del inconsciente que nos impide acceder al fundamento primigenio, razón por la que se deforma el sueño, para Lyotard no existe esa protección del inconsciente, pues este no tiene nada que esconder. Así, lo único que acontecería sería una transformación de los estímulos y los recuerdos de la vigilia mediante una serie de procesos nombrados *Verdichtung* (‘condensación’), *Verschiebung* (‘desplazamiento’) y *Rücksicht auf Darstellbarkeit* (‘consideración de la representabilidad’ o ‘miramiento por la figurabilidad’), que corresponden a lo que Freud denominó como «proceso primario», y en los que no ocurre otra cosa que una

³⁸ Ibidem, p. 13.

³⁹ Lyotard, Jean-Françoise. *Discurso, Figura*, p. 75.

deformación figural de corte creativo que es anterior a la ordenación lingüística y discursiva del «proceso secundario».⁴⁰

Es decir, que antes de todo sentido reside la simple figura de aquello que nos rodea y que tenemos delante. De este modo, en vez de manifestar algo oculto, el inconsciente responde a la inmanencia de los objetos (a lo sensible simplemente dado en el espacio y en el tiempo trascendentales), a su materialidad aquí entendida como materialidad no-significante. Este punto se ve bastante bien ejemplificado a través de la lectura que hace Lyotard sobre el mito de Orfeo.

Orfeo bajó al infierno para rescatar a su amada, Eurídice, bajo la única condición de no mirarla por el camino. Sin embargo, este no pudo evitarlo, la miró y la perdió para siempre. Tal y como lo entiende Lyotard, lejos de responder a una manifestación de lo más oculto que conforma su inconsciente, la mirada hacia Eurídice fue algo que desbordó lo discursivo a través de lo figural: “Imagino a Orfeo luchando para volverse hacia Eurídice. Fuerza para desear ver lo invisible pese a todo”⁴¹.

El inconsciente es definido como la fuerza del deseo que es capaz de escapar de lo establecido que configura ese proceso secundario que constituye a mi “Yo” social y discursivo. Es capaz de escapar gracias a que no está estructurado ni predefinido por nada. A este ámbito en el cual se mueve el libre deseo en respuesta a lo figural Lyotard lo llama “Ello”. Se trata de una especie de dormitorio, dentro de esa gran casa que es la conciencia, que está vacío, que no dispone ni de una cama sobre la que dormir. Se trata de la “nada” en el pensamiento, de una conciencia que ontológicamente no está estructurada ni es nada en sí misma. Es decir, de la ausencia de subjetividad en medio de la inmanencia.

El sentimiento estético del gusto: aprehensión de “lo dado”

La lectura de Freud que Lyotard hace en *Discurso, Figura* establece el encuentro con “lo dado” en el pensamiento a través del inconsciente, que según Lyotard responde a la transformación libre de lo figural. Sin embargo, será unos años más tarde cuando Lyotard encuentre en Kant los presupuestos necesarios para su teoría. Es en la *Crítica del Juicio* donde Lyotard afirma que se desvela la forma en que el pensamiento procede.

⁴⁰ Meijide, Sergio. “El concepto de figura en el pensamiento de Jean-François Lyotard: Arte, política y ontología”, p. 56.

⁴¹ Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*, p. 375.

Desvelando este proceder del pensamiento podremos descubrir cómo “lo dado” puede ser aprehendido en este.

El juicio estético encierra, a mi parecer, un secreto más importante que el de la doctrina, el secreto de la “manera” (más que del método) por la cual el pensamiento crítico mismo procede, en general.⁴²

Así, siguiendo a Juan Esteban Marcos, “puede afirmarse que Lyotard está asignándole a la imaginación un papel parecido al que le fuera asignado en *Discours, figure* a la figura-matriz. A modo de transgresión de su misma función, la imaginación presenta formas que no buscan aprehender una afección bajo la determinación de un concepto”⁴³.

Esto es muy interesante, pues para Lyotard es en la reflexión kantiana donde se pone de manifiesto este procedimiento de la “manera” que tiene que ver con el sentimiento estético, y en la descripción del gusto la aprehensión de “lo dado”.

Cuando Kant habla de la materia de la sensación, que opone a su forma, a su formación, se trata precisamente de lo que no podemos calcular. No tenemos nada que decir de lo que nos suministra, nos da esa materia.⁴⁴

Esa materia de la sensación se corresponde con lo que en el apartado anterior llamaba “inmanencia previa a cualquier tipo de significación”, es decir, “lo dado” previo a la configuración de significado. En Kant se corresponde con las libres formas que se dan en la imaginación cuando, en el gusto, no son acogidas por concepto alguno, es decir, se trata de lo sensible en el espacio y el tiempo trascendentales sin la intervención de los esquemas.

En la tercera *Crítica*, la estética elabora la cuestión de las formas. El objeto no es entonces comprender cómo es posible la ciencia sino cómo hay que hacer para que en el aquí y ahora de la donación se produzca un sentimiento tal que no sea más que la transcripción afectiva de las formas que flotan libremente en el espacio y en el tiempo. Kant atribuye ese sentimiento a la inscripción en el sujeto de las formas debidas a la imaginación productora (...) Lo que le interesa es la manera en que un sujeto acoge esas formas (...).⁴⁵

⁴² Lyotard, Jean-Françoise. *Lecciones sobre la analítica de lo sublime*, p. 26.

⁴³ Marcos, Juan Esteban. “Lo sublime en la estética de Jean-François Lyotard”, p. 76.

⁴⁴ Lyotard, Jean-Françoise, “Algo así como: “comunicación... sin comunicación””, en *Lo inhumano, Charlas sobre el tiempo*, p. 114.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 115.

Así, el sentimiento estético en el gusto consiste en la acogida de las libres formas de la imaginación que son “lo dado”. La clave para justificar que la aprehensión de “lo dado” se produce en la mente reside en encontrar algo en ella que no sintetice la inmanencia externa, que no la objetive de ningún modo al mismo tiempo que la capta de alguna manera. Para Lyotard esto se logra en el sentimiento puesto que simplemente indica el estado del pensamiento en el momento de la donación. Esto llega hasta tal punto que Lyotard afirma lo siguiente:

Podemos decir incluso, invirtiendo el orden, que esta condición subjetiva, esta *Stimmung*, es decir, el estado en el que se encuentra el pensamiento cuando conoce (esto es el sentimiento), es también una “condición subjetiva del conocer”, condición, esta vez, en el sentido de condición de posibilidad (...). Si no hubiera una disposición del pensamiento de la que esté inmediatamente advertido (el sentimiento), y que sea propicia para su acto de conocer, no existiría conocimiento para el pensamiento y el pensamiento no conocería.⁴⁶

El sentimiento es lo que nos hace autoconscientes puesto que gracias a este el pensamiento conoce su propio estado. Sin este rasgo de la reflexión el conocimiento no sería posible.

De esta manera, Lyotard interpreta que en la teoría kantiana del gusto “el sentimiento es la acogida inmediata de lo que se da”⁴⁷. Es decir, Lyotard está diciendo que “lo dado” se aprehende a través del sentimiento estético. En otras palabras, la donación del ser es acogida en un primer momento gracias al sentimiento estético que indica al pensamiento su estado, es decir, que nos hace conscientes de ese momento, pero conscientes de una forma que no es teórica, sino inmediata. Al fin y al cabo, esto es lo que se venía anunciando cuando, en el apartado sobre el aspecto tautegórico de la reflexión, decía que Lyotard establece una distinción entre los diferentes usos que Kant hace del término sensación. Kant entiende, de este modo, que en el gusto la sensación recibe lo sensible dado en el espacio y en el tiempo antes de cualquier determinación, por eso Lyotard entiende que es a través del sentimiento que se acoge lo dado. Ese sentido presignificativo que es “lo dado” es definido por Lyotard como lo sensible en el espacio y el tiempo captado por la sensibilidad en el sentido de la tercera *Crítica*.

⁴⁶ Lyotard, Jean-Françoise. *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime*, p. 214.

⁴⁷ Lyotard, Jean-Françoise, “Algo así como: “comunicación... sin comunicación””, en *Lo inhumano, Charlas sobre el tiempo*, p. 114.

Se podría objetar que el sentimiento es algo subjetivo y que en consecuencia Lyotard sigue sin resolver esta cuestión. Sin embargo, se ampara en el doble carácter subjetivo-universal con el que Kant caracteriza al gusto (este carácter de la reflexión me lo he estado reservando hasta ahora). Lo bello presenta un *sensus communis* (sentido común), gracias a lo cual es inmediatamente comunicable. En este punto veo necesario recapitular: recordemos el inconveniente al que se enfrenta Kant a la hora de abordar la cuestión del gusto:

- A) si se acepta que cada individuo posee su propio gusto, entonces la belleza de los objetos no es posible de ser evaluada cognoscitivamente.
- B) si se acepta fundar el juicio de gusto en un concepto, entonces no hay espacio para el sentir subjetivo como fundamento del juicio estético.⁴⁸

Para resolver este problema, Kant determina que el juicio es, en el gusto, reflexionante: “en la "crítica del juicio estético" (*CJ*) se denomina puro juicio estético reflexionante al juicio basado en un sentimiento compartido”⁴⁹. Siguiendo a Juan Esteban, este *sensus communis* se caracteriza por una *Zweckmässigkeit*, término alemán que “puede ser traducido como conformidad, adecuación y/o idoneidad a un fin”⁵⁰. Esto, en resumidas cuentas, es la diferencia fundamental entre un juicio reflexionante y uno determinante: mientras que el determinante se realiza de acuerdo con un concepto que es la meta para alcanzar, al juicio reflexionante no lo guía el concepto de una meta, sino una simple finalidad sin concepto.

Si los juicios de gusto no poseyeran esta característica, entonces no tendrían ningún tipo de concordancia con los objetos. “Es como si la belleza radicara en la cosa como una propiedad objetiva, aunque en realidad es el sujeto quien, ante esa misma cosa, que sirve como detonante, activa sus facultades”⁵¹. Y “Kant argumenta que debido a que la cognición es universalmente compartible, entonces el estado subjetivo de la cognición es también universalmente compartible”⁵². El *sensus communis* de la compartición del gusto es clave para poder justificar la conexión mente-mundo, y que el mundo no es un simple producto de mi conciencia. Si se tratase de algo estrictamente subjetivo nada

⁴⁸ Marcos, Juan Esteban. “Lo sublime en la estética de Jean-François Lyotard”, p. 50.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 50.

⁵¹ *Ibidem*, p. 51.

⁵² Matthews, P. M. "Kant's Sublime: A Form of Pure Aesthetic Reflective Judgement", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p. 167.

tendría que ver con el mundo, por eso el hecho de que haya algo ahí que sea comunicable es imprescindible, ya no para la teoría estética, sino también para el conocimiento:

Es necesario (*müssen*) (78;80) que conocimientos y juicios sean compartidos universalmente, “así como la convicción, *Überzeugung*, que los acompaña” (ibid.). ¿Por qué es necesario? Porque sin esta compartición universal no habría más que opiniones individuales, incapaces de mostrar el acuerdo, *Uebereinstimmung*, de estos conocimientos y juicios con su objeto. Además, el escepticismo que resultaría de esta incapacidad es insostenible, como lo ha mostrado la primera *Crítica*.⁵³

Esta convicción que es el sentimiento consiste en un tipo de comunicación irreflexiva o pre-significativa, y el arte es el mejor medio para ejemplificarlo. En este sentido, Lyotard dice que Kant abre “un pensamiento del arte que no es un pensamiento de la no comunicación sino de la comunicación no conceptual”⁵⁴. Comunicación que consiste en la escucha del sentimiento.

La obra, o en todo caso lo que se recibe como arte, induce un sentimiento -antes de inducir una inteligencia- que es, constitutiva y por lo tanto inmediatamente, comunicable de manera universal por principio. Ese sentimiento se diferencia con ello de una simple preferencia subjetiva. Esta comunicabilidad, como exigencia y como hecho, justamente porque se la supone originaria, ontológica, escapa a la actividad comunicacional, que no es una receptividad sino algo que se maneja, se hace.⁵⁵

Ahora bien, es en el sentimiento sublime donde la teoría haya su justificación. Es ahí donde podemos comprobar que el pensamiento es, verdaderamente, sintiente, y que posee la capacidad (el sentimiento) que es tan necesaria para acoger la donación del sentido. En el sentimiento sublime podemos comprobar que la mente posee el sentimiento gracias a que se produce justamente cuando está encerrada en sí misma. Ahí donde el pensamiento es capaz de sentir sin dirigirse tan siquiera a una finalidad externa queda justificado que el pensamiento es, por sí mismo, sintiente, es decir, que posee la capacidad de conocer siempre de su estado a través del sentimiento y sin mediación de concepto alguno. O lo que es lo mismo, que es autoconsciente de forma inmediata y que no está conformado por ningún tipo de subjetividad (lo cual hemos dicho que es condición necesaria para aprehender lo dado).

⁵³ Lyotard, Jean-Françoise. *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime*, pp. 213-214.

⁵⁴ Lyotard, Jean-Françoise. “Algo así como: “comunicación... sin comunicación””, en *Lo inhumano, Charlas sobre el tiempo*, p. 112.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 112.

La ocurrencia: punto central en la estética de Lyotard

Tal y como vengo diciendo en el apartado anterior, Lyotard defiende que la aprehensión de “lo dado” se realiza gracias al sentimiento. Es ahí donde la mente acoge la inmanencia sin objetivarla de ningún modo puesto que el sentimiento solamente indica el estado del sujeto frente a lo sensible (el sentimiento solamente nos informa, es decir, nos hace autoconscientes del estado del pensamiento frente a lo sensible dado en el espacio y el tiempo sin estar determinado a través de los esquemas en una intuición que esté adaptada a las categorías del entendimiento). Este instante de acogida en el que se produce la donación anterior a todo significado constituye lo que Lyotard llama en varias ocasiones el “ahora” mismo en el cual la sucesión acontece. A este “ahora” que en su crítica a Husserl explicaba que no puede ser objetivado, es decir, que es aquello que escapa a la cadena sintetizadora y a lo significativo al mismo tiempo que la constituye, Lyotard lo llama ocurrencia.

“La ocurrencia es el instante que “cae” o “sucede” imprevisiblemente pero que, ni bien allí, ocupa su lugar en la red de lo sucedido”⁵⁶. La ocurrencia “sucede como signo de interrogación “antes” de suceder como interrogación. *Sucede* es más bien, “en primer lugar”, *¿sucede, es, es posible?* Sólo “a continuación” se determina el punto por la interrogación: *¿sucede esto o aquello, es esto o aquello, es posible esto o aquello?*”⁵⁷

De este modo, en la ocurrencia pueden suceder dos cosas: la donación del ser por un lado, o su retirada por el otro. Mientras que, apoyándose en Kant, Lyotard establece que es en el gusto donde se aprehende “lo dado”, es decir, donde la donación del sentido tiene lugar gracias al sentimiento, será en lo sublime donde el ser amenace con la retirada del sentido.

A diferencia del gusto, “el sentimiento de lo sublime se manifiesta cuando falta la presentación de formas libres (en la imaginación, aquí siguiendo a Kant)”. Así, para Lyotard la cuestión de lo sublime se vincula con lo que Heidegger llama “retirada del ser” o “retirada de la donación”, se trata de un estado en el cual “la acogida brindada a lo sensible, es decir, al sentido encarnado en el aquí y ahora anterior a todo concepto, ya no tendría lugar ni momento”⁵⁸. O lo que es lo mismo, supone la destrucción incluso de lo sensible dado en el espacio y el tiempo anterior a cualquier determinación.

⁵⁶ Lyotard, Jean-Françoise. “El instante, Newman”, en *Lo inhumano, Charlas sobre el tiempo*, p. 89.

⁵⁷ Lyotard, Jean-Françoise. “Lo sublime y la vanguardia”, *Ibidem*, p. 96.

⁵⁸ Lyotard, Jean-Françoise. “Algo así como: “comunicación... sin comunicación””, *Ibidem*, p. 116.

Ahora bien, recurriendo a Burke, Lyotard explica que esto no es más que una amenaza:

Sin embargo, Burke, a su manera, señala un punto esencial para el proyecto newmaniano.

El *delight*, ese placer negativo que caracteriza contradictoria y casi neuróticamente el sentimiento sublime, proviene de la suspensión de un dolor amenazante. Esta amenaza, de la que están pintados ciertos “objetos”, ciertas situaciones y que pesa sobre la conservación de uno mismo, es llamada *terror* por Burke: las tinieblas, la soledad, el silencio, la cercanía de la muerte pueden ser “terribles” en cuanto anuncian que la mirada, el prójimo, el lenguaje, la vida van a terminar por faltar. Se experimenta la posibilidad de que muy pronto ya nada suceda. Lo sublime es que del seno de esta inminencia de la nada, sin embargo, suceda, tenga “lugar” algo que anuncie que no todo está terminado.⁵⁹

Es decir, que lo sublime consiste en el sentimiento que se produce frente a la amenaza de la muerte, es decir, la retirada del ser y de todo sentido (de lo sensible), pero sin que esta llegue a consumarse. Así, por ejemplo, en Kant la informidad que se presenta a la imaginación en lo sublime, y que amenaza con la ausencia del sentido, es mediatizada por las ideas de la razón, es decir, acogida por estas, anunciando no solo que todavía hay algo y que no todo está acabado, sino también la superioridad de las ideas de la razón sobre la naturaleza. De ahí procede el doble carácter de placer y dolor que caracteriza al sentimiento sublime: dolor inicial frente a la amenaza de la muerte y placer posterior cuando dicha amenaza desaparece al “acoger” aquello que se presenta como informe, como muerte y como ausencia de sentido.

Ahora bien, aquí hay algo en lo que Lyotard difiere con Kant. Mientras que para Kant el sentimiento sublime consiste en una elevación, Lyotard defiende que, siguiendo a Burke, se trata de una intensificación.

Para que este terror se mezcle con el placer y componga con él el sentimiento sublime, es preciso además, escribe Burke, que la amenaza que lo genera quede suspendida, mantenida a distancia, contenida. Ese *suspensio*, esa disminución de una amenaza o un peligro, provoca una especie de placer que, sin duda, no es el de una satisfacción positiva, sino más bien de un alivio (...). Esta es la forma, entonces, en que se analiza el sentimiento sublime: un objeto muy grande, muy poderoso, que amenaza por

⁵⁹ Lyotard, Jean-François. “El instante, Newman”, *Ibidem*, pp. 90-91.

lo tanto al alma con privarla de todo *Sucede*, la sacude de “asombro” (...). Al alejar esa amenaza, el arte procura el placer del alivio, del deleite.⁶⁰

No se trata de sobreponernos a la amenaza y dominarla. No consiste en proclamar nuestra libertad por encima de las fuerzas de la naturaleza. Lo sublime no responde al descubrimiento en nosotros mismos de algo superior a la gran fuerza que tenemos delante. En este sentido no es elevación, sino intensificación. La intensificación se logra, simplemente, alejando el peligro. Para Lyotard, “un simple *aquí está*, la ocurrencia más mínima, es ese “lugar””⁶¹ que anuncia que no todo está terminado.

Es decir, en la retirada del sentido, es la ocurrencia misma en su estado más simple, el “ahora” incluso antes de la donación, aquello que permanece. Lo que es lo mismo, la condición trascendental del espacio y el tiempo despojados de lo sensible. ¿Cómo puede ser esto aprehendido? Pues no es aprehendido, sino que simplemente es “sentido”. Lo sublime para Lyotard nunca se vuelve presentable, sino que ese estado del pensamiento puede ser sentido por él mismo (profundizare sobre este aspecto en el siguiente apartado). Como la ausencia del sentido no es más que una amenaza, no llega a cumplirse, así que en la ocurrencia sigue habiendo sentido. Este sentido, que ahora es de la falta, de la ausencia, de “la nada ahora”, es el sentimiento sublime: “ese sentimiento contradictorio, placer y pena, alegría y angustia, exaltación y depresión”⁶². En el sentimiento sublime se acoge ya no a la donación, sino a la ocurrencia en su mismidad. La ocurrencia es el alejamiento del peligro, de la muerte, en tanto que a pesar de la amenaza de la “nada”, sigue habiendo “algo”.

Este hecho confirmaría la tautología de la reflexión, es decir, la capacidad del pensamiento de saber de su estado a través del sentimiento, o dicho de otro modo, la capacidad del pensamiento de sentirse a sí mismo o ser autoconsciente de forma inmediata. In-mediata. Sin mediación por concepto (esto lo explicaba antes) puesto que el sentimiento no es ni el resultado de una síntesis ni lo que la recibe, sino algo que se da con cada ocasión. Refiriéndose a la *Crítica del Juicio*, Lyotard dice:

Dedicada a exponer este proyecto, la Introducción no menciona lo sublime, salvo en un corto pasaje, al final del parágrafo VII (38;29). Se declara allí que si el placer estético es posible, no es solo porque el objeto puede ofrecer una finalidad al pensamiento

⁶⁰ Lyotard, Jean-Françoise. “Lo sublime y la vanguardia”, *Ibidem*, p. 104.

⁶¹ Lyotard, Jean-Françoise. “El instante, Newman”, *Ibidem*, pp. 90-91.

⁶² Lyotard, Jean-Françoise. “Lo sublime y la vanguardia”, *Ibidem*, p. 98.

reflexionante (como en lo bello, que es la naturaleza “en” el pensamiento), sino también porque el pensamiento, a la inversa, puede experimentar su propia finalidad con ocasión de una forma “o incluso de la ausencia de forma” (ibid.). Es el caso de lo sublime, que es “el sujeto” sin la naturaleza.⁶³

El placer estético es posible gracias a que el pensamiento puede experimentar su propia finalidad (su estado), algo que sucede tanto en lo bello como en lo sublime, sin embargo, es en lo sublime donde esto es más extremo puesto que carecemos de las libres formas que se presentan en la imaginación como finalidad: ahí donde hay ausencia de forma queda justificado que el pensamiento es sintiente puesto que sigue conociendo de su estado. El sentimiento sublime confirma su carácter tautegórico.

Es en lo sublime donde, en última instancia, se desvela el proceder del pensamiento, que consiste en la capacidad de conocer su estado a través del sentimiento, gracias a que es ahí donde el pensamiento se encuentra más desnudo.

El sentimiento sublime

Dedicaba el apartado anterior a profundizar en la importancia de la ocurrencia para el sentimiento sublime, pero, si bien esto abre la primera puerta para comprender cómo se produce este sentimiento y en qué consiste, todavía falta algo en lo que indagar. Tal y como explicaba, Lyotard se distancia de Kant a través de Burke, pero leyendo los textos de nuestro filósofo me parece encontrar algo que a simple vista parece contradictorio: Lyotard rechaza la idea de que el sentimiento sublime sea una elevación, o que tenga que ver con una sensación de superioridad con respecto a lo que se presenta delante. Sin embargo, en las *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime*, profundiza en el tema de las ideas de la razón (que para Kant son lo que nos hace superiores) para explicar cómo se produce el sentimiento sublime.

Mi propósito en este apartado es ver cómo interpreta Lyotard el papel que estas ideas cumplen en la estética kantiana y mostrar que, para él, desvelan que el pensamiento es sentimiento antes que cualquier otra cosa. Lyotard está llevando a cabo, a mi parecer, una auténtica deconstrucción de la Analítica kantiana.

Como lo sublime es ocasionado por lo informe, Kant explica que la razón es lo único capaz de aprehenderlo. Lo informe consiste en que la naturaleza se presenta en el

⁶³ Lyotard, Jean-François. *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime*, p. 71.

pensamiento como lo “cuantitativo bruto” (esto lo explicaba en el apartado dedicado a Kant), es decir, como la magnitud y la fuerza en sí mismas y en abstracto o como lo que Kant llama lo infinito y lo absoluto. Al situarnos a los pies de una pirámide no somos capaces de percibirla en su totalidad, así que esta se nos presenta como la ausencia de forma, que para Kant es lo infinito. Ahora bien, el infinito solo existe en nuestra razón, que es donde reside esta idea, pues en la naturaleza no hay nada que sea infinito. Lo infinito solamente es pensable y es lo que se presenta como finalidad en el sentimiento sublime. Ahora veamos cómo interpreta Lyotard esta finalidad:

La finalización del sentimiento sublime por lo absoluto, ¿exige la representación de este por medio de una Idea? O bien, ¿lo absoluto en el sentimiento sublime es un objeto de pensamiento que por otra parte puede, ciertamente, ser representado por una Idea, en el uso que de ello hace la razón especulativa, pero que aquí solo está sentido, es decir, está “presente” solamente como la sensación de una finalidad necesaria? Tratándose de un juicio reflexionante, la segunda hipótesis debe ser la buena. Por eso hablo de la “presencia” de un concepto de la razón: el objeto de este concepto, lo absoluto, es sentido sin que sea representado por una Idea. Es sólo como sensación que está presente en el sentimiento sublime y que ejerce allí su finalidad necesaria.⁶⁴

Es decir, antes (en un sentido ontológico) de pensar en la idea a través de la cual podemos comprender ese absoluto, Lyotard explica que simplemente la sentimos, simplemente sentimos el concepto de absoluto sin que este sea representado en una idea como tal.

Si lo absoluto fuera representado en el juicio sublime por una Idea, el juicio dejaría de ser estético y se volvería especulativo (...). Entonces lo absoluto no es concebido como una Idea, sino sólo sentido.⁶⁵

De este modo, si bien las ideas de la razón son la finalidad en el sentimiento sublime, lo son solo como sentimiento. No como ideas pensadas sino “presentes”, introduciendo la lógica del diferendo para explicar su interpretación del sublime kantiano. Entre la imaginación y la razón se da un diferendo, que consiste en que “su conflicto no es un litigio ordinario, que una tercera instancia pueda aprehender y decidir”⁶⁶. Cuando Lyotard habla de diferendo se refiere, por tanto, a un conflicto irresoluble.

⁶⁴ Ibidem, pp. 90-91.

⁶⁵ Ibidem, p. 91.

⁶⁶ Ibidem, p. 140.

Distinto de un litigio, un diferendo es un caso de conflicto entre (por lo menos) dos partes, conflicto que no puede zanjarse equitativamente por faltar una regla de juicio aplicable a las dos argumentaciones.⁶⁷

De este modo, la imaginación es incapaz de representar el absoluto o infinito que se le presenta en lo sublime. Este absoluto solo es presentable en la razón, de ahí el diferendo que hay entre razón e imaginación. Ahora bien, a pesar de que el absoluto sea irrepresentable (no se puede poner en formas), sí que es sensible, siguiendo la lógica del diferendo.

El diferendo (...), es el estado inestable y el instante del lenguaje en el que algo que debe poderse expresar en proposiciones no puede serlo todavía. Ese estado implica el silencio que es una proposición negativa, pero apela también a proposiciones posibles en principio. Lo que corrientemente se llama el sentimiento señala ese estado.⁶⁸

La lógica del diferendo desvela que a pesar de no poder representar nada en el pensamiento, a pesar de este estado de impotencia de la imaginación, la falta de representación también puede ser sentida. La clave que subyace a la lógica del diferendo reside en que en tanto que la ocurrencia amenazada por la ausencia de sentido, de lo sensible en el espacio y el tiempo, sigue siendo un estado de la mente, dicho estado puede ser sentido por ella misma. El objeto sublime nunca es presentado porque la imaginación no puede, porque simplemente es una infirmitad y no hay forma alguna que podamos aprehender; sin embargo, podemos sentir la ausencia de presentación. La mente se queda en un estado de la ocurrencia en que lo sensible desaparece, quedando en su simple condición trascendental del tiempo, pero sin nada sensible sobre lo que volcarse. Y este estado puede ser sentido.

Lo absoluto que es lo informe es el ocasionante, pero la finalidad es el pensamiento porque el sentimiento no se dirige a nada más que a sí mismo debido a que el objeto de la razón no es representado en una idea.

Si el objeto de la razón fuera presentado en una idea ocurriría como en el ejemplo de la orientación: ahí el sentimiento es inmediatamente dirigido a pensar la diferencia entre izquierda y derecha, por lo que el placer estético desaparece. En el sentimiento sublime el pensamiento no tiene ninguna finalidad, como en lo bello son las libres formas,

⁶⁷ Lyotard, *La diferencia*, p. 9.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 26.

hacia la que dirigirse fuera de sí mismo. Aquí en lo sublime el pensamiento se encuentra en estado “puro” y se dirige hacia sí mismo.

Por sí mismo, absolutamente hablando, antes que le sean opuestos datos a captar por las formas de la sensibilidad, a reunirlos en esquemas, a conocer conceptos, e incluso a apreciar según el Bien (...), “antes” de todo esto, el pensamiento es poder de pensar (...), irrelativo, “vivo”, no proviene de nada más que de sí mismo y entonces, en este sentido, es “interno”.⁶⁹

Este poder de pensar en que consiste el pensamiento en su ocurrencia, es decir, en su estado más desnudo, es señalado según la lógica del diferendo por el sentimiento. El pensamiento es poder de pensar, es decir, algo análogo al deseo en sentido ontológico que mencionábamos anteriormente. Si en *Discurso, figura* Lyotard defendía la ausencia de una subjetividad preconfigurada a través de una concepción del deseo como “libre deseo”, es decir, “poder de desear” antes que desear algo concreto, ahora defiende lo mismo, pero justificando su teoría en el hecho de que incluso ahí donde el pensamiento todavía no es nada concreto (ahí donde simplemente es la condición del espacio y el tiempo trascendental, sin ser el tiempo mismo de una sucesión y sin acoger lo sensible) este puede ser sentido. En tanto que podemos sentir la ausencia de pensamientos concretos queda atestiguado que el pensamiento no está preconfigurado por nada y que es meramente “poder de pensar”. Esto lo descubre Lyotard en Kant porque, a pesar de que Kant hable de una superioridad sobre las grandes fuerzas de la naturaleza, nuestro filósofo se da cuenta de que es imposible entablar una comprensión de las ideas de la razón si lo que queremos es un sentimiento estético. Entablar una comprensión implica un juicio determinante, y no reflexionante, por lo que de forma análoga a las formas libres de la imaginación, que no alcanzan a ser comprendidas como los objetos propiamente significativos, el objeto de la razón (que es el absoluto) debe permanecer simplemente sentido, no teorizado en una idea, no pensado. Para entender mejor todo esto, voy a poner un ejemplo

Voy al jardín de mi madre y veo unas flores que me resultan tremendamente atractivas, entrando en un estado de placer interno. Una puesta de sol, un campo de amapolas, un cuadro de Sorolla... Una luz cálida, colores pastel... embriagan mi alma, podría decir mi mente, de una sensación placentera. Eso es el sentimiento de belleza (al menos como lo entiendo yo). Fijémonos en lo siguiente: ¿entiendo la flor como una flor

⁶⁹ Lyotard, Jean-Françoise. *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime*, p. 138.

en una maceta? ¿Entiendo el cuadro como un cuadro dentro del museo? ¿Entiendo el campo de amapolas como un lugar sucio, embarrado, y lleno de insectos? Justo en ese momento de embriaguez no. Mientras que la belleza se esté apoderando de mi alma no comprendo los objetos de ningún modo, atendiendo a lo dicho anteriormente, de ninguna manera significativa u objetiva, sino que percibo las simples formas libres de estos: la luz cálida del cuadro de Sorolla y sus tonos pastel dando forma a la escena, el conjunto de amapolas que no deja ningún hueco sin su color rojo. Este es el estado del pensamiento

en el que la mente, en su ocurrencia, recibe la donación de sentido presignificativo. Una comunicación no conceptual: cuando miro el cuadro no le digo a mi acompañante “mira esos dos niños bañándose”, sino “mira que armonía tan perfecta presentan las formas de este cuadro”, o lo que es lo mismo: “este cuadro es precioso”. Mis palabras no



Ilustración1, Sorolla, *Idilio en el mar*

designan más que mi estado subjetivo; alma embriagada de placer estético. El objeto del entendimiento, que en este caso son los niños bañándose, no es puesto en un concepto, sino solamente sentido (el concepto queda indeterminado): aprehendo las libres formas gracias al sentimiento.

Cuando al ver una película aparece una puesta de sol, o un mar en calma visto desde la orilla de la playa, la escena congela la narración y detiene el tiempo. Este detenerse del tiempo, que es fácil observar en cualquier película, me parece una buena analogía de lo que sucede cuando según Kant la imaginación juega con las formas: en ese juego de las formas, lo sensible aparece como una primera intuición en el espacio y en el tiempo, pero aquí el espacio y el tiempo son anteriores a cualquier determinación, son pre-significativos. Se trata del espacio y el tiempo que hacen posible la experiencia, no del espacio y el tiempo ya conformados en la experiencia. Por eso me atrevería a decir, bajo mi humilde interpretación, que el juego de las formas que se da en la imaginación es como la suspensión de la narración en una película, donde el tiempo se detiene. O mejor dicho: que aprecio la embriaguez de mi alma infundida por las formas cuando el tiempo

se detiene porque es ahí cuando lo sensible aparece despojado de su significación. Algo que un cuadro puede hacer muy fácilmente.

Ahora me imagino entrando en un avión, me siento, despega el vuelo y miro por la ventana. ¡Qué pequeñas son las casas! ¡Qué lejos estamos de la ciudad! Sin embargo, a pesar de que la aprehendo de algún modo, la distancia que separa al avión del suelo desde mi punto de vista no es medible. Esta distancia no puede ser de ninguna manera la síntesis en mi conciencia de unos datos percibidos por separado, pues de serlo sacaría algún concepto en claro sobre ella y mi expresión sería “esta es la distancia concreta que separa al avión del suelo”, en vez de ser una expresión de asombro. Sin embargo, cuando estoy en el avión no conozco ninguno de estos datos y no puedo calcular nada. Pero yo sé lo que estoy mirando, lo reconozco, existe y para mí tiene un sentido: estoy mirando la gran distancia que hay entre el avión y el suelo.

No puedo representar esa gran distancia en mi mente, no hay forma alguna que observar, pero sin embargo me hago consciente de ella. Cuanto más se eleva el avión más respeto siento. El sentimiento parece ser lo único que me permite referirme a ella. Y esto es lo más interesante de todo: que al observar la gran distancia no soy consciente de la “medida” a secas y en abstracto que estoy observando. No teorizo sobre esta idea. Así, cuando le hago saber a mi acompañante lo pequeñas que son las casas simplemente expreso mi estado interno, es decir, mi sentimiento de exaltación y miedo, de asombro y encogimiento.

Este es el estado del pensamiento en el que la mente, en su ocurrencia, es amenazada con la retirada del ser. La ausencia de forma me asusta en un primer momento, y la idea de “medida” en abstracto solo está presente en mí como un sentimiento. Dicho de otro modo: mi sentimiento de asombro y temor se refiere a la ausencia de formas que desde mi punto de vista hay entre el avión y el suelo, algo que en ese primer momento de asombro soy incapaz de comprender. Más tarde podré pensar en lo que ha ocurrido y en que antes de toda medición concreta hay una noción de “medida” en abstracto que es intuitiva. No obstante, esto ya sería una actividad del pensamiento objetivante y significativo puesto que estaría haciendo de la “medida” una idea en el pensamiento.

Lo que hago saber a mi acompañante cuando estamos en el avión es mi estado subjetivo, la agitación de mi alma. En un primer momento no le digo “eh, hay mil metros hasta el suelo”, ni “mira que guay, mirando por la ventana te darás cuenta de que tenemos una intuición de medida que es abstracta”. En un primer momento ni si quiera yo mismo

pienso en esas cosas. “¡Qué pequeñas son las casas!” es una forma de poner en palabras lo que estoy sintiendo en ese instante, la simple agitación de mi alma.

De forma análoga al sentimiento de belleza, donde no objetivamos las formas que percibimos, por ejemplo, en dos niños bañándose, el sentimiento sublime se produce cuando no objetivamos la informidad que tenemos delante en una idea de la razón. Esta informidad es comprendida por la razón como la idea de absoluto del mismo modo en que las libres formas son comprendidas por el entendimiento como dos niños bañándose. Lo que ocurre en el sentimiento estético es que no hay comprensión alguna, ni de las libres formas ni de lo informe, así que, por tanto, el objeto que en lo sublime se correspondería con esa informidad es simplemente sentido

Para Lyotard el pensamiento es sentimiento antes que cualquier otra cosa. Lo que es lo mismo: “poder de pensar”. Poder de pensar cualquier cosa en tanto que no está preconfigurado, como si de una máquina se tratase. El pensamiento no es, para Lyotard, una máquina con engranajes, el pensamiento es más bien como un desierto. Ahí, en lo sublime, donde el pensamiento siente con ocasión de “nada”, de una idea que solamente se encuentra en él y que es abstraída, es donde queda demostrado que el pensamiento es, en su estado más simple, sintiente. Por eso decía que la finalidad en el sentimiento sublime es el propio pensamiento, pues en tanto que la idea de absoluto permanece abstraída, y no hay forma alguna por la que maravillarse puesto que se trata de lo informe, solo queda el mero pensamiento en ese estado de la ocurrencia, donde el ser amenaza con retirarse, que hemos llamado diferendo, y que, por ser igualmente un estado, es sentido. Este estado de la mente en diferendo se convierte entonces en la finalidad del sentimiento sublime, el más alto grado de autoconsciencia, por eso si bien lo absoluto de la razón es la finalidad, lo es en tanto que está “presente” solo como un sentimiento y no como una idea. Esta sería la lectura que Lyotard hace de Kant.

Color: la ocurrencia en el cuadro

Recapitulemos. Según lo dicho hasta ahora entiendo el sublime lyotardiano de la siguiente manera: se trata de un sentimiento de ambivalencia entre placer y temor, exaltación y depresión, alegría y angustia que hemos llamado, con Burke, una intensificación. Esta intensificación se produce, en Burke, gracias a que ese peligro inicial es alejado, contenido de alguna manera. Por ejemplo, la representación de un toro

embravecido en un poema, o en un cuadro. La lectura que hace Lyotard es la siguiente: si hay una amenaza de muerte que no llega a cumplirse es porque hay algo ahí que no somos capaces de comprender de ninguna manera, es decir, que se nos presenta como una indeterminación; siendo esta indeterminación lo informe. En el caso del toro embravecido lo informe es la fuerza de este, se trata de una fuerza de tal calibre que no podemos comprender y que nos asusta. En el caso de estar a los pies de una pirámide, lo informe es la superficie de esta cuya totalidad no soy capaz de abarcar.

Mi propósito en este apartado es explicar el sentimiento sublime que propone Lyotard en la pintura, que consiste en el signo de la falta de cualquier tipo de presentación, a través de diversos ejemplos que él mismo plantea. Para Lyotard lo informe en un cuadro será el color. El color, en tanto que indeterminación, se presenta para Lyotard como la ocurrencia más desnuda del cuadro.

Lyotard distingue entre el tiempo al que se refiere la obra (la historia que nos cuenta el cuadro) y el tiempo que es ella misma. Veamos los ejemplos que plantea para entender mejor esta diferencia: En *Étant donnés*, Duchamp estaría tratando el tema del desnudo y la mujer. Aquí el cuadro en sí mismo no importa, sino que lo que importa es la historia a la que remite.

Mientras tanto, en *Vir heroicis sublimis* el cuadro no está narrando nada, sino que simplemente está presente como él mismo y se remite a sí mismo. Esto es lo que Lyotard entiende por el tiempo que es la obra misma, que en este caso coincidiría con el tiempo al que se refiere la obra. En este cuadro, el tiempo es el cuadro mismo.

Así, Lyotard dice: “Un cuadro de Newman no tiene como fin hacer ver que la duración excede a la conciencia, sino ser él mismo la ocurrencia, el momento que sucede”⁷⁰. Frente a un cuadro de Newman



Ilustración 2, Duchamp, *Étant donnés*

⁷⁰ Lyotard, Jean-François. “Lo sublime como indeterminación: Newman”, en *Lo inhumano, Charlas sobre el tiempo*, p. 85.

“no se trata de una cuestión de sentido ni de realidad referente a lo que sucede, a lo que eso quiere decir. Antes de preguntarse qué es, qué significa, antes del “*quid*”, “en primer lugar” es preciso, por así decirlo, que “suceda”, *quod*.”⁷¹

Según Lyotard, la importancia del color reside en el “desasimiento” que transmite al espectador:

El pintor es asido o desasido por un tinte. Cézanne delante de su montaña. Trata de trasladarla a su soporte. Fiel, sabe que no lo será. ¿Pero qué intenta hacer, al menos? Que el observador, a su turno, pueda experimentar (digamos, experimentarlo, a falta de algo mejor) ese desasimiento ante el color puesto y compuesto en el cuadro. No se trata de autenticidad, que es un valor mercantil.⁷²

El desasimiento es, en el caso de Cézanne, el desprendimiento de la montaña real, que nunca llegará a estar en el cuadro. Pero esto es para Lyotard lo que da valor al cuadro.

El desasimiento que logra el color, gracias a distanciarse de la realidad y de la significación, es lo que hace añicos el espíritu y lo emociona. Para Lyotard el color es siempre el “ahora” que no representa nada. “El color puesto no pasará, siempre será ahora. Ése es el principio”⁷³. Y ciertamente

esto es así: en la pintura, que se compone de color, resulta que el color mismo, por separado y sin mezclar, constituye el comienzo del cuadro y su límite. Análogamente a la ocurrencia para el pensamiento, que es el “poder de pensar”, el color es el “poder de pintar”. Ahora bien, ¿qué entiende Lyotard por color?



Ilustración 3, Newman, *Vir heroicus sublimis*

Cuando digo color, me refiero a toda materia pictórica, comenzando por la línea. En las antiguas caligrafías japonesas, el trazo con pincel no hace una línea en el sentido del dibujo. ¿Y qué se diría de las marcas que deja Yves Klein?⁷⁴

Es decir, por color entiende cualquier tipo de marca en el cuadro que no representa nada o que no es figurativa. En el momento en el cual el cuadro trata una temática concreta

⁷¹ Ibidem, p. 96.

⁷² Lyotard, Jean-Françoise. “Conservación y color”, en *Lo inhumano, Charlas sobre el tiempo*, p. 155.

⁷³ Ibidem, p. 149.

⁷⁴ Ibidem, p. 156.

y narra una historia, este entra en el ámbito significativo, discursivo y objetivante. El cuadro se convierte en algo que está ahí puesto y que debe ser descubierto, y el espectador adopta una actitud activa con respecto a este. Una actitud de búsqueda de la verdad que objetiva la obra igual que en el día a día objetivamos los objetos constantemente.

Ahora bien, para Lyotard el color rompe con esto. Ya no es que el color sea una metáfora de la ocurrencia en el cuadro, que también, sino que el color induce en el espectador la ocurrencia misma, pero la ocurrencia amenazada por la ausencia de toda forma y la huida del sentido. Por eso dice que Newman trata el cuadro como el suceder mismo, como el signo de interrogación antes de hacer la pregunta concreta, o como el “haora” antes de toda la cadena de sucesos.

En “Freud according to Cézanne” (yo solamente dispongo de una traducción inglesa), Lyotard explica que las teorías estéticas como la freudiana, que buscan en las obras un mensaje oculto que debe ser revelado, se rompen a partir de pintores como Cézanne, Málevich, Klee o Kandinsky. Estos ya no tratan temas de ningún tipo, sino que en sus cuadros el tema es la propia pintura.

Lo interesante de los cuadros de Cézanne, por ejemplo, es que no hay que buscar nada más allá, sino que todo está en la disposición de los colores.

The search is oriented towards what may be called an economics of the psychic system, that is to say an organization not of representatives or signifiers subject to a semiology, but quantities of energy, of pulsional origin in Freud but taken in the Cézannean sense of plastic character (lines, values, and the chromatic energies taught by Pissarro) which induces in the spectator circulations, not of significations, even less of information, but of affects.⁷⁵

Es decir, en el arte no se trata de significados ni de información, no se trata de contar historias, sino de afectar a la sensibilidad, es decir, de emocionar al espectador. De este modo, para Lyotard es el color, en tanto que tiene la capacidad de desposeernos de cualquier representación (lo que Lyotard llama “desasimiento”) lo que nos afecta sentimentalmente.

A este estado, en el que el sujeto es afectado de manera emocional por la obra de arte, Lyotard lo llama “pasibilidad”, que nada tiene que ver con la pasividad.

⁷⁵ Lyotard, Jean-François. “Freud according to Cézanne”, pp.32-33.

A propósito de la confusión entre pasible y pasivo. Estos dos problemas son distintos: la pasividad se opone a la actividad, la pasibilidad no. Más aún, esta oposición activo/pasivo presupone la pasibilidad y de todas formas no es lo que está en cuestión en la recepción de las obras de arte. La búsqueda de una actividad o “interactividad”, al contrario, constituye la prueba de que haría falta más intervención, y que por lo tanto hemos terminado con el sentimiento estético.⁷⁶

La pasibilidad es la disposición a ser afectado por la inmanencia externa antes de ser afectado por ella de una forma activa o pasiva, es decir, antes de ser afectado por ella dentro de un ámbito significativo (antes no se refiere aquí a una forma temporal o lineal, sino a un antes en sentido ontológico). Por ejemplo, yo me relaciono con un vaso de agua de forma activa cuando lo uso para beber, y me relaciono de forma pasiva con un coche cuando soy uno de los pasajeros y dejo que me transporte. En ambos casos me encuentro dentro de un mundo objetivado.

Ahora bien, en la pasibilidad soy afectado en mi ocurrencia antes de cualquier suceso concreto. En lo bello será una pasibilidad del sentido, ahí “la pasibilidad como posibilidad de experimentar (*pathos*) supone una donación”⁷⁷, y Lyotard dice que “en Kant la pasibilidad no desaparece con lo sublime pero se convierte en una pasibilidad *de la falta*. Lo que falta son justamente las bellas formas con su destinación, nuestro propio destino, y lo sublime entraña esa especie de pena debida a la finitud de la “carne”, esa

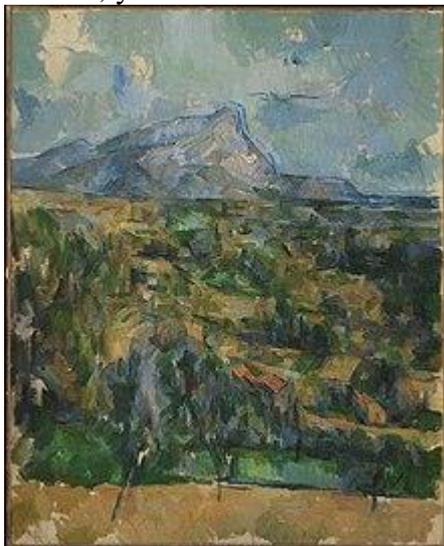


Ilustración 4, Cézanne, *Montaña Sainte-Victoire*

melancolía ontológica”⁷⁸. Esto es de lo que hablaba en el apartado anterior: el sentimiento sublime es el sentimiento que indica una ausencia puesto que se produce cuando mi pensamiento no puede dirigirse hacia absolutamente nada. En este sentido es caracterizado como melancólico: esa melancolía ontológica consiste en la falta del sentido, la retirada del ser, la ausencia de formas; y es sentida por el pensamiento. Melancolía que es apaciguada porque a pesar de no haber nada hacia lo que el pensamiento se pueda dirigir, sigue habiendo algo, que es el propio

⁷⁶ Lyotard, Jean-Françoise. “Algo así como: “comunicación... sin comunicación””, en *Lo inhumano, Charles sobre el tiempo*, p. 119.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 113.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 120.

pensamiento en su ocurrencia sintiéndose a sí mismo. De ahí la influencia de Burke, quien concebía el placer sublime como el alivio tras la retirada del peligro.

De este modo, para Lyotard un cuadro como *Vir heroicis sublimis* que es todo color nos deja desposeídos, desasidos, diré despojados de cualquier tipo de significación u objetivación. El color amenaza con la “nada”, pero a pesar de esa amenaza sigue habiendo “algo”, sigue habiendo la mera presencia que traspuesta al pensamiento simplemente es un sentimiento de ambivalencia entre placer y pena, esa melancolía ontológica. Al fin y al cabo, ya decía anteriormente que el pensamiento es antes que nada “poder de pensar”, y que el sentimiento sublime nos informa de este estado que es “la falta”.

Este hecho es lo que Lyotard descubre en la teoría Kantiana. Ahí, donde Kant explica que la razón aprehende lo informe a través de las ideas de infinito o absoluto, Lyotard interpreta que estas ideas no pueden ser presentadas como tal si lo que se pretende es un juicio reflexionante. El objeto de esas ideas, que es lo absoluto, debe estar “presente” como un sentimiento, algo que solo es posible si la razón se rige bajo la lógica del diferendo. Es decir, si el pensamiento posee la capacidad de conocer de su estado, cualquiera que sea este, a través del sentimiento.

Conclusión

Según Lyotard en la teoría kantiana el concepto de absoluto no puede ser interpretado en una idea cuando se trata de la reflexión. De ahí entiende que se produce un diferendo: como las ideas se dan solo en la razón y no existen en la experiencia, cuando estas no son pensadas frente a lo informe solo puede quedar una cosa: el pensamiento vacío. Y cuando el pensamiento queda vacío solamente puede ser sentido. El sentimiento indica al pensamiento su propio estado incluso cuando este se debe a causa de la ausencia de formas.

De este modo, lo sublime se convierte en ese instante de autoconciencia máxima, de angustia existencial incluso me atrevería a decir, en el que me encuentro solo con mi propio pensamiento.

Me hallaba un día tirado en el sofá, aburrido, cansado, inactivo. Desgastado. Acaba la película. ¿Y ahora qué? Apago el televisor, ya es de noche. Solos la oscuridad y yo. Aparece ese sentimiento amargo, ¿sabes? Esa angustia por estar vivo. Miedo, todo

va a acabar algún día. Pena, ¿qué sentido tiene esto? Alivio, menos mal que estoy vivo. A veces mi existencia se torna en sinsentido. No. Se distorsiona más bien. Se pierde el sentido. Melancolía ontológica y miedo de perderlo todo. Hay más cosas en el salón: el televisor que estaba viendo, el sofá sobre el que me recuesto... Y, sin embargo, de repente estoy yo solo. Yo solo en medio de la nada.

En este estado en el que simplemente me hago consciente de mí mismo mi pensamiento está vacío. Se trata de algo no-reflexionado. En este estado se desvela la ausencia de subjetividad, y el pensamiento simplemente es, para Lyotard, “poder de pensar”. Esto es lo sublime lyotardiano tal y como yo lo entiendo.

La montaña de Cézanne, la superficie en color rojo de Newman, son el atisbo de algo que nunca llega a aparecer. Abandonan al espectador a su propia suerte.

PARTE II

En busca de un sublime dentro del sentido

Introducción

En la primera parte me he centrado en explicar la importancia que tiene para Lyotard el sentimiento estético. En este sentido comenzaba haciendo un recorrido desde Kant, pasando por la crítica que Lyotard hace a la fenomenología y el psicoanálisis, para finalmente profundizar en qué entiende Lyotard por “ocurrencia” puesto que me parece un punto fundamental en su definición del sentimiento sublime.

Una vez vistos los ejemplos que Lyotard plantea en la pintura (las vanguardias), y explicado qué entiende Lyotard por sublime (ese sentimiento de placer y pena que llama melancolía ontológica), mi intención en esta segunda parte es buscar un sublime dentro del sentido. ¿A qué me refiero con esto?

Siguiendo a Kant, Lyotard propone un sublime que se logra a través de una presentación negativa. Esto quiere decir que sublime es el sentimiento que indica una falta, una ausencia, en esto consiste la lógica del diferendo.

No hay mucho más que agregar a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura, esta estética presentará sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será blanca como un cuadro de Malevich, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena.⁷⁹

Tal y como decía en la primera parte, la pintura sublime no presenta nada. Cézanne no trae la montaña, y Newman lleva esto hasta lo más extremo. En ambos casos el color es lo que importa, siendo el signo negativo de la ausencia de representación. El color nos arrebatara cualquier representación, cualquier figuración en algo concreto, y frente a la “nada” que es el cuadro las formas abandonan a mi pensamiento en su ocurrencia. De este modo, el sentimiento es lo único que hay: sentimiento contradictorio de pena y alivio puesto que mi alma se encoge debido a esa “falta”, pero este mismo sentimiento sigue estando ahí y la muerte, la ausencia total, todavía no ha llegado. La presentación negativa se caracteriza porque no hay nada presentado, sino que simplemente soy consciente de la situación gracias al sentimiento.

Ahora bien, Lyotard plantea un sublime en la pintura que es verdaderamente extremo: su sublime es una auténtica metáfora de la ocurrencia del pensamiento en la retirada de la donación. ¿No es posible que un cuadro figurativo me haga sentir lo mismo?

⁷⁹ Lyotard, Jean-Françoise. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, p. 185.

¿Puede ser sublime una obra que no se salga del ámbito discursivo o significativo, es decir, en la que se sigan representando cosas que estén objetivadas?

Mi idea es que sí, que dentro de una situación concreta, objetivada y significativa que represente una obra de arte es posible un sentimiento sublime. Ahora bien, mi intención con esto no es llevar a cabo una crítica contra Lyotard, sino realizar una especie de deconstrucción de su teoría y defender que la mente puede ser inducida al estado de la ocurrencia en el que el sentido nos abandona, pero que esto puede suceder dentro un mundo objetivado. En este sentido no pretendo justificar ni que Lyotard defienda lo que yo pienso ni que no lo haga, simplemente no me atrevo a afirmar ninguna de las dos cosas, pero creo que desde su propia teoría puede deducirse bastante bien lo que propongo.

Recurriré al cine, donde creo que la película *Kaili Blues* (2015), de Bi Gan, es un muy buen ejemplo de esto que estoy diciendo.

El cine como tiempo

En “Idea de un filme soberano” Lyotard expone brevemente su concepción del cine. Explica que “en la forma clásica, la imagen se encuentra subordinada al movimiento narrativo”⁸⁰, es decir, que el cine comercial suele seguir unas mismas pautas de grabación para todas las películas y las imágenes simplemente sirven para contribuir a la narración, a la historia que se está contando. Un ejemplo de esto son las películas de Marvel: a pesar de que cada superhéroe es diferente, todos comparten los mismos puntos en común y las películas narran sus historias de una forma muy similar, como si estuvieran hechas sobre una plantilla que sirve de guía. Las imágenes, que constituyen el tiempo descriptivo, simplemente son un complemento al tiempo narrativo: por ejemplo, cuando la novia del superhéroe se encuentra atrapada en un balcón en llamas, esta imagen acapara toda la atención, pero en este caso no congela la trama (no nos hace salir de ella momentáneamente), sino que nos dirige hacia esta. La imagen acapara la atención pero dentro de la narración, por lo que en realidad es la narración misma la que sigue siendo lo importante incluso en ese instante en el que debería serlo la imagen.

A este respecto, Lyotard afirma que los objetos (entendiendo por ello también la situación y los personajes) pueden desvanecerse, y que dicha evanescencia puede hacerse de dos formas: por fijación o por fuerza de celeridad. Para explicar en qué consiste plantea

⁸⁰ Lyotard, Jean-Françoise. “Idea de un filme soberano”, p. 2.

como ejemplo el cine experimental de Michel Snow, con *Wavelength*, y Richter con *Rhythmus 21*. La idea es que dentro de la narración los objetos escapen de esta y “desaparezcan”, siendo el cine experimental de estos autores un caso extremo. En el primero la situación se desvanece por fijación, ahí la escena no cambia durante la película y conforme va avanzando, muy lentamente, el plano se va ampliando cada vez más y más en un *travelling* hacia delante que es sumamente lento. En el segundo ejemplo la situación se desvanece por aceleración: las imágenes de cuadrados y rectángulos en movimiento cada vez son más rápidas, acompañadas de una melodía que también va en aumento.

Ahora bien, según Lyotard, la evanescencia puede hacerse en un cine que no sea experimental, como por ejemplo en el cine neorrealista italiano de Rossellini o Federico Fellini.

El aliento se desajusta, el aliento que anima regularmente el relato. Un *travelling* hacia delante o hacia atrás, muy lento o muy brusco, un zoom, una panorámica, una imagen detenida, un fundido, un desenfoque, una elipse sin encadenamiento de planos, muchos otros procedimientos más, pueden dar este efecto de falta de aliento. No soy profesional. Pero como amateur, cualquiera que sea la materia técnica empleada, uno no puede dejar de ser sensible a estas desviaciones en el desarrollo de un filme narrativo.

Sucede un poco como si la descripción de un objeto, de una situación, de personas, de un rostro, de una mano (en Bresson, por ejemplo, es frecuentemente la descripción de una mano por parte de la cámara lo que corresponde al valor *unheimlich* que el rostro puede tener en otros autores), como si esta descripción, que puede también hacerse a la manera de una fuga súbita y rápida, revelara la presencia de una realidad inhabitual en la realidad acostumbrada.⁸¹

En este sentido, cualquier película narrativa tiene la posibilidad de emocionarnos gracias a sus medios materiales, ahora bien, para ello es necesario que el tiempo descriptivo disponga de esos instantes de evanescencia en los que la trama de la narración desaparece. Los procedimientos de la cámara que desvanecen los objetos parecen ser análogos al color en la montaña de Cézanne, ambos nos dejan desposeídos, desasidos de cualquier representación.

Ahora bien, en el cine este desasimiento que Lyotard llama evanescencia no procede de un modo tan literal como en la pintura. Justo cuando podríamos pensar que el

⁸¹ Ibidem, p. 3.

cine experimental constituye el mayor ejemplo de lo que Lyotard considera sublime en el cine, vine a decir esto:

Ahora bien, en los mejores filmes “experimentales” reina una suerte de ingenuidad, una buena ingenuidad de explorador: se cree que se puede suprimir el realismo que está ligado a la forma narrativo-representativa, y hacer un filme completamente soberano. Pero la soberanía es absolutamente alérgica a la totalidad. Ella ocupa vacuolas, o bloques de tiempo, en el despliegue realista-narrativo. Estos momentos-bloques que se encuentran en los filmes “neo-realistas” pueden ser recuperados en el movimiento general de la forma narrativa, o pueden no serlo: esta indiferencia a su suerte manifiesta su soberanía.⁸²

Ese realismo que está ligado a la narración se refiere a la realidad que está siendo captada por la cámara y que sirve como suelo para desarrollar la trama. Aquí, Lyotard está siguiendo la estela de André Bazin, quien definió el cine como duración:

En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservar el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos (...). Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio.⁸³

Que el cine sea la momificación del cambio no significa que detenga el cambio, sino que captura la duración misma en su desarrollo. Ahora bien, al ser esto así la trama narrativa se interpone de mala manera sobre la realidad que es la duración misma y que es lo que constituye el cine. Por ejemplo, en las películas de superhéroes no hay espacio para la improvisación puesto que está todo altamente guionizado y pautado, y en este sentido la duración misma está preconfigurada dejando de ser la realidad para pasar a ser la narración. Una narración demasiado programada no deja que el tiempo fluya con naturalidad, justo lo que hace posible el cine. De este modo, el tiempo descriptivo, que consiste en la evanescencia de los objetos que he vinculado en un primer momento con el desasimiento de la pintura, se corresponde con la realidad pre-narrativa que hace posible el cine (esa realidad inhabitual dentro de la realidad acostumbrada que es la narración). En este sentido, el realismo del que habla Lyotard es lo análogo al color en el cuadro no solo porque nos desposee de la representación de la narrativa, sino también

⁸² Ibidem, p. 2.

⁸³ Bazin, André. “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?*, p. 29

porque constituye la condición de posibilidad de su medio, en este caso el cine. Sin el realismo que la cámara captura en un primer momento no sería posible desarrollar la narrativa.

¿A dónde quiero llegar con esto? Pues a que, según Lyotard, el desasimiento del cine no se logra a través de un cine experimental, sino a través de esos pequeños momentos que se dan en las películas y que anteponen el realismo a la narración. En un cine experimental hay imagen en movimiento, pero no hay tiempo, no hay duración; y en este sentido desprenderse del realismo no hace más que arrebatarnos a la grabación lo que hace de ella una película (lo que hace de ella cine). Personalmente, cuando veo cine experimental siento como si estuviera frente a un cuadro en vez de una película. No está mal, simplemente siento que se aleja de lo que para mí es el cine.

Un ejemplo de evanescencia en el cine es cuando, en un plano-secuencia, el personaje sigue moviéndose pero de forma espontánea. Ya no bajo las indicaciones del guion, sino improvisando. Durante este tiempo importan más los gestos o la expresión de su cara que la narración misma. ¿Pero podemos llamar a esto sublime? ¿Hay un verdadero desasimiento del espectador?

En *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* (1978), Paul Schrader llama a estos momentos extraños *estasis* (...). Se puede sostener también, junto con Gilles Deleuze, que se trata del tiempo mismo, no lo que cambia y pasa en el tiempo, sino la forma del tiempo, que no cambia y que no pasa. De acuerdo a esta última acepción, la “estasis” de Paul Schrader presentaría, por así decirlo (...), la condición trascendental del tiempo. Condición que hay que tomar en el sentido de las síntesis originarias a priori para la formación de objetos concebibles en la experiencia que Kant analiza en la *Crítica de la razón pura*⁸⁴

Al final del artículo Lyotard compara esos instantes de evanescencia con la condición trascendental del tiempo en Kant. Se trata, igual que la ocurrencia para el pensamiento, del “ahora” previo a la sucesión de acontecimientos que conforman mi vivencia. Un “ahora” sin el cual la experiencia no sería posible. Este instante es definido en el artículo como la realidad sobre la cual se construye la narración, y en este sentido podemos afirmar con Lyotard que en el cine el sentido previo a toda significación reside en lo real pre-narrativo.

⁸⁴ Lyotard, Jean-François. “Idea de un filme soberano”, p. 4.

Ahora bien, ¿esta realidad se corresponde con la ocurrencia en su estado de donación o con la ocurrencia cuando la amenaza de la retirada del sentido es inminente? No encuentro ningún punto en este artículo que me permita afirmar ni lo uno ni lo otro de forma segura. De hecho, Lyotard no menciona ni lo sublime ni lo bello, sino que simplemente está hablando de la capacidad del cine para emocionar sin especificar ningún tipo de sentimiento concreto. Por este motivo, a partir de aquí voy a comenzar con mi pequeña “deconstrucción”.

Melancolía ontológica en *Kaili Blues*

Al concebir esa evanescencia como una estasis, Lyotard parece alejarse de lo sublime para acercarse a la descripción que Kant nos ofrece del gusto. Pues en la cita anterior se refiere al tiempo real como “la condición trascendental del tiempo”, y lo define como “las síntesis originarias a priori para la formación de objetos concebibles en la experiencia que Kant analiza en la *Crítica de la razón pura*”. Síntesis que, si recordamos, son realizadas, en el sentido de la tercera *Crítica*, por la reflexión de tal modo que no hay ocasión de conocimiento sino simplemente sentimiento que indica el estado del sujeto cuando se encuentra en esta primera síntesis que no es una síntesis como tal, pues no es objetivante sino que se trata de la donación del sentido.

Ahora bien, en la cita anterior he omitido las siguientes frases, que creo pueden ser de ayuda para ampliar la interpretación de lo que la evanescencia del cine significa para Lyotard y conducirla hacia lo sublime:

(...), si podemos sentir que el flujo de la duración proporciona y mantiene los objetos de la experiencia, es necesario que la capacidad de captar el flujo no esté sometida al flujo mismo. O aun: la sensibilidad o la imaginación mantienen juntos en el presente, incluso en un instante, lo que acaba de pasar y lo que está sucediendo.⁸⁵

Es decir, que esas síntesis a priori que son la condición trascendental tienen que ver con la capacidad de captar el flujo que no pertenece al flujo mismo, pero que constituye su condición de posibilidad. ¿Y esto a qué recuerda? Al “ahora” que en su crítica a Husserl Lyotard defiende que permanece fuera de la sucesión de acontecimientos precisamente por ser el momento en el que se está elaborando la síntesis. Lo que quiero decir con esto es que, a pesar de que en esta cita Lyotard esté hablando de la imaginación

⁸⁵ Ibidem, p. 4.

de una forma que recuerda al papel que cumple en el gusto, en ese “ahora” no tiene por qué estar presente lo sensible, es decir, podemos presenciar la ausencia de forma, tal y como explicaba cuando decía que en la ocurrencia, que es ese instante, puede suceder la donación o la retirada del ser.

Ahora bien, ¿cómo es posible la ausencia de forma o de lo sensible en el cine? En el cine parece algo imposible de alcanzar puesto que el tiempo real, es decir, el tiempo descriptivo, no es informe. En el tiempo descriptivo sigue habiendo objetos, formas y los personajes se siguen moviendo. Parece que la lógica del gusto es lo más apropiado para definir la evanescencia en el cine. Pero yo no estoy de acuerdo. Esto es lo que pretendo mostrar a través de *Kaili Blues*.

La película presenta desde un inicio la trama narrativa. Dos hermanos. Uno de ellos con un hijo y una mala vida. El otro, el protagonista, ahora es médico. Resulta que el sobrino del médico, es decir, el hijo del otro hermano es enviado por su padre a un pequeño pueblo perdido en la montaña, así que su tío irá en su búsqueda. Esta es la trama, sencilla y concreta. Sin embargo, conforme la película va avanzando, más y más va desvaneciéndose. Una vez que el protagonista llega al pueblo, comienza un grandísimo plano-secuencia en el que se mezclan sus recuerdos con la realidad hasta el punto de no saber si es todo un sueño. Este es el momento en el cual la trama ya se pierde casi por completo. Pero ahí, justo cuando la trama no avanza, y en este sentido se detiene el tiempo narrativo, el tiempo descriptivo sigue hacia delante. El protagonista se corta el pelo, corteja con la peluquera, le canta una canción e incluso lleva una camisa a una tienda para que le arreglen los botones. Ahí donde ya no se narra nada, sigue sucediendo algo. Algo que no tiene sentido, que nos desconcierta. Parece ser el tiempo mismo en su duración real el que nos desposee del tiempo que es la narración. Desasimiento del alma ocasionado por el tiempo, melancolía ontológica porque el sentido cada vez está más lejos. Alivio. Alivio porque el tiempo no se ha ido, sigue algún curso, aunque no se sabe cuál.

¿Induce mi mente al estado de la ocurrencia despojada del ser? Tal y como yo lo veo sí. ¿Por qué? Porque frente a estas escenas no tengo nada que pensar, ni forma alguna que observar. Simplemente siento extrañeza, y en ese estado de mi mente, en el que no hay nada que la ocupe, el sentimiento de agobio (así lo experimenté yo cuando vi esta película) informa a mi pensamiento de este estado.

Pero aquí hay una diferencia que considero fundamental con respecto al sublime que Lyotard describe en la pintura. En la pintura el color parece ser verdaderamente

informe, pero en el cine el tiempo no se detiene, sino que siguen sucediendo cosas, cosas que “entendemos”. El protagonista se corta el pelo. ¿Es igual que la superficie en color rojo de Newman?

No hay realmente “nada”, sino que aquí hay algo. Algo hacia lo que la mente se puede dirigir. Pero a mi juicio ese algo no se presenta como comprensible puesto que lo que era comprensible es la narración. Es decir, dentro de la narración la escena de la peluquería no es comprensible, no se entiende por qué está pasando, y en este sentido deja al pensamiento sin saber qué pensar: desposeído, desasido. Lo interesante de *Kaili Blues* es que revela un aspecto importante para el sublime de Lyotard: que este no tiene que estar provocado necesariamente por algo literalmente informe, sino que basta cualquier cosa con tal de que induzca al pensamiento a ese estado de “no saber que pensar” que es la ocurrencia frente al abandono del sentido.

Creo que este aspecto está implícito en la teoría de Lyotard. A continuación explicaré por qué. Lo sublime no es presentado de ningún modo, para Lyotard simplemente se trata de algo imposible. Entonces, ¿por qué el cine es sublime, siendo que siempre aparece representando algo, aunque sea una escena sin sentido? A este respecto cabe preguntarse lo siguiente: ¿qué es sublime, el objeto? La respuesta es no, así lo decía Kant:

Por esto vemos que el concepto de lo sublime en la naturaleza no es, ni con mucho, tan rico en deducciones como el de la belleza en la misma, y que no representa absolutamente nada de finalidad en la naturaleza misma, sino sólo en el uso posible de sus intuiciones para hacer sensible en nosotros una finalidad totalmente independiente de la naturaleza.⁸⁶

Y así lo explicaba, ya desde el comienzo, cuando definíamos el juicio reflexivo como aquel que solo indica el estado del sujeto frente a otra cosa, pero que nunca describe ninguna propiedad del objeto, diferenciándolo de lo que sería un juicio determinante.

Sublime es, por tanto, un sentimiento que indica el estado del sujeto y que, además, según el aspecto tautegórico, coincide con el propio estado. De esta manera, ¿podemos decir del color rojo de Newman que es sublime? No. Sublime es el estado que este color rojo infunde en mí. Y ahora la pregunta es ¿cómo lo hace? Como explicaba en la primera parte, el color rojo lleva a mi pensamiento al estado de la ocurrencia amenazada

⁸⁶ Kant, Immanuel. “Libro Segundo, Analítica de lo sublime”, en *Crítica del Juicio*, Colección Austral, Espasa-Calpe, S. A., p. 147.

por el abandono del ser. Pero, ¿por qué? Según la explicación de Lyotard porque es lo informe del cuadro, su indeterminación. El color es literalmente algo informe porque no hay ninguna imagen en él representada. Ahora bien, en el cuadro el color mismo sí que es presentado. El color rojo está ahí, eso es innegable. Este es el motivo por el cual el color rojo no es sublime, pues lo sublime nunca puede ser presentado. Lo que no es presentado es el estado de mi mente frente al color rojo porque me deja desasido. Es decir, cuando miro un cuadro voy con una intención previa. No me refiero a una intención activa de búsqueda de un significado oculto (como diría la teoría estética del psicoanálisis), sino a una intención pasiva que consiste en que cuando miro el cuadro lo miro con la predisposición de ver o contemplar algo en él, igual que cuando me subo a un coche lo hago con la predisposición de que me transporte. Esto sería una intención pasiva. Lo mismo para una película: la miro con la predisposición a ver una trama en ella. Sin embargo, al haber solo color en el cuadro, me quedo sin saber qué pensar, desconcertado, porque me hayo desposeído de cualquier tipo de representación y en este sentido desasido. Este estado de desconcierto al que es llevado mi mente, que creo poder llamar ocurrencia porque se trata del pensamiento antes de cualquier pensamiento concreto, no se debe a causa de que el color rojo sea la “nada” por sí mismo (que de hecho no lo es porque es el color rojo), sino a que dentro de un cuadro, donde esperamos encontrar una imagen representada, solo hay color, y eso nos desconcierta. En este sentido, el sentimiento sublime se produce dentro de un ámbito de sentido cuando nos sacan de este. Un buen ejemplo es la montaña de Cézanne: ahí la montaña solo está esbozada, así que lo que en un primer momento esperamos ver (la montaña), nos es arrebatado por el color. Este arrebatamiento que es el desasimiento es lo que nos conduce a la pasibilidad. Pero la pasibilidad ya no puede ser entendida como una actitud del espectador con respecto a la obra de arte (su actitud es la pasividad con la que espera recibir la obra), sino como esa sensibilidad ontológica que solo puede ser apelada cuando nuestra mente es conducida fuera de la significación. Si la pasibilidad fuera una actitud del individuo dejaría de ser una condición ontológica para ser una predisposición social o cultural, algo a lo que simplemente estamos acostumbrados por cómo nos relacionamos con cada tipo de arte.

A mi parecer esto es lo que desvela *Kaili Blues*. Para mí no es bella porque se trata de un sinsentido. Si defendiéramos que lo sublime debe ser causado por lo informe en sentido literal entonces el cine experimental sería el único ejemplo posible. Sin embargo, ahora nos damos cuenta de que lo informe como tal no existe en la experiencia, sino que

la obra de arte simplemente es una metáfora de ello, algo que puede ocasionar lo informe en el pensamiento, es decir, desconcertarlo.

De este modo, Lyotard piensa que este sentimiento se logra gracias a la irrupción de los elementos materiales del medio artístico en la obra, los cuales constituyen su condición de posibilidad, y con eso estoy de acuerdo. “Cualquiera que sea la materia técnica empleada, uno no puede dejar de ser sensible a estas desviaciones en el desarrollo de un filme narrativo” citaba anteriormente. Pero también dice que no puede haber un cine soberano, y que esos momentos de evanescencia solo deben ser pasajeros.

Soberano en este título pomposo no es el soberano. El soberano es la autoridad suprema, Dios, Emperador, Rey, Pueblo. Pero Georges Bataille, en *La literatura y el mal* o en *La experiencia interior*, llama soberana una experiencia que no está autorizada y que no hace llamado a ninguna autoridad, una experiencia o una existencia que aparece, adviene, sin relación al derecho que ella podría aducir o reivindicar para ser “lo que ella es”.⁸⁷

Esa experiencia que no está autorizada y que, siguiendo a Bataille, Lyotard llama soberana es la evanescencia, el momento en el que el material fílmico se apodera de la narración y la distorsiona, aquel en el que el tiempo descriptivo pasa a ser el principal. Lo interesante de la soberanía es que, según Lyotard:

No existe ningún filme soberano, porque la soberanía es incompatible con una totalidad objetiva. Un filme llamado soberano sería en verdad un filme que hace autoridad, es decir su opuesto. Pero la Idea persiste y es suficiente con que haya soberanía en los filmes y con llamar siempre a que haya nuevos filmes.⁸⁸

Esto mismo es lo que decía en el apartado anterior cuando reprocha al cine experimental su afán por deshacerse por completo de la narrativa. Ahí se busca un cine totalmente soberano, mientras que en el neorrealismo se buscan momentos de soberanía. ¿Y por qué un cine no puede ser totalmente soberano? Si bien esto no lo dice Lyotard de forma explícita, yo creo que es porque la trama ayuda desconcertar al pensamiento. ¿Qué clase de melancolía ontológica puede haber en un cine que desde el primer momento no presenta ninguna narrativa? Para mí será una melancolía más próxima a la que siento frente a un cuadro de Newman, pero no será una melancolía cinematográfica.

⁸⁷ Lyotard, Jean-Françoise. “Idea de un filme soberano”, p. 1.

⁸⁸ Ibidem, p. 6.

Pienso que una película es sublime cuando la trama se pierde en esos momentos de evanescencia, justo como sucede en *Kaili Blues*. ¿Por qué? Porque cuando hay trama estamos esperando algo, sumergidos en un contexto, y cuando de repente ese contexto se difumina es cuando vemos desaparecer el sentido delante de nosotros. Es como si el tiempo que es la película ignorara que hay un espectador detrás de la pantalla que espera que la trama se resuelva.

En mi opinión, no se trata de despojarnos de lo sensible de forma literal, cosa que me parece imposible incluso en la pintura (pues el color rojo nunca desaparece y en este sentido nunca vamos a ser despojados de lo sensible), sino de hacerlo en el pensamiento. Y en el pensamiento esto sucede cuando es desconcertado, cuando se queda sin saber qué pensar porque estaba acostumbrado a algo que le ha sido arrebatado. En el caso de *Kaili Blues* ese algo es la narración. Con respecto a la narración el pensamiento no sabe qué pensar, es llevado a su extremo, a su condición de posibilidad cuyo estado solo puede ser sentido. Es como la angustia existencial. Cuando no estás pensando en nada de repente aparece ese horrible sentimiento angustioso y contradictorio que te hace saber lo extraña que es la existencia misma. ¿Moriré pronto? Esto se va a terminar algún día. Estoy aquí, ahora. Que angustioso. ¿Y qué hago ahora? ¿Qué sentido tiene esto?

Así, de forma análoga a lo que es la angustia existencial, el sentimiento sublime parece contradictorio. ¿Por qué ha dejado de buscar a su sobrino? ¿Se va a acabar la película? Ha ido a cortarse el pelo, que buen recuerdo el de la linterna. ¿Qué sentido tiene esto? Placer y pena entrecortados me empapan de melancolía. Salpicosa como un ketchup recién abierto turba mi pensamiento, y mi alma.

¿Entonces, qué diferencia hay entre lo bello y lo sublime en el cine? Lo sublime corta la narrativa, lo bello no. Por ejemplo: en *Orgullo y prejuicio* predominan los paisajes hermosos durante toda la película. En los primeros minutos, después de que se vean las primeras escenas y nos sitúe en el contexto de la narración, la cámara se aleja en un *travelling* hacia atrás para mostrar un plano completo de la casa en la que vive la protagonista. Se trata de un recurso estilístico, el empleo de la cámara de tal forma que, sumado a la imagen estática de la casa, se sustrae de la narración. Ahora bien, se trata en este caso de un tiempo descriptivo que, si bien se sustrae de esta, no la turba, como sí que sucede con *Kaili Blues*. Lo bello se sale de la trama, pero no para truncarla, sino para contribuir a su desarrollo.

Conclusión

Comenzaba con Kant, planteando un primer esbozo sobre el juicio reflexionante que me permitiera dar paso a Lyotard. Después Lyotard define lo sublime como el sentimiento de la ausencia de formas, de la falta de lo sensible, de la retirada del sentido o del ser. A partir de aquí, y adentrándonos en la lógica del diferendo, que Lyotard descubre en Kant, pasábamos a explicar el sublime en la pintura, que asocia con las vanguardias. La primera parte terminaba con esta idea: sublime es el sentimiento de placer y pena, esa melancolía ontológica que se produce cuando la mente es llevada a lo más extremo del pensamiento, siendo este la propia condición de posibilidad de pensar (si se le quiere llamar así), o lo que es lo mismo: el pensamiento en su estado más desnudo, el simple “poder de pensar”, el estado en el que somos autoconscientes y gracias a eso podemos conocer el mundo que nos rodea. Este estado, decía siguiendo la lógica del diferendo, es notificado al pensamiento gracias al sentimiento.

Así terminaba la primera parte y daba paso a la segunda. En esta me pregunto si es posible que el sentimiento sublime surja dentro de un ámbito significativo, objetivado, preconfigurado. Siempre he tenido esta idea en mente porque la teoría de Lyotard me resultaba sumamente extraña, sin embargo, a pesar de su extrañeza veía en ella lo que estaba pensando. De este modo, al acabar la primera parte entendía el sublime lyotardiano como el sentimiento que nace de la más pura informidad, y que esto no es posible dentro de un ámbito significativo. Sé que el museo lo es, pero no me refiero aquí a esto, sino a la significación que puede ser la propia obra de arte, a la historia que esta puede contar. En este sentido, Lyotard presenta los cuadros de Newman y Cézanne como obras que no relatan absolutamente nada, dejando al espectador desposeído de cualquier significado. Esto parece obvio según todo lo que veníamos diciendo porque el sentimiento estético es pre-significativo y en consecuencia la obra de arte no debe contar nada que nos sitúe desde un punto de vista objetivo con respecto a ella porque entonces estaremos “conceptualizando” en vez de “sintiendo”.

Ahora bien, estaba pensando en el cine y en *Kaili Blues*, película que vi hace poco, y en que presentaba ciertas similitudes con la teoría de Lyotard. Por ejemplo: Lyotard dice que la historia que cuenta el cuadro debe estar ausente, y en esta película la narración permanece ausente en numerosas ocasiones. Al mismo tiempo, no me produjo satisfacción cuando la vi, así que nunca la he entendido como un elogio a la belleza. Así que, encaminado por esta vía me dispuse a leer el último artículo que compone este

trabajo: “Idea de un filme soberano”. Ahora bien, al leerlo me he encontrado con algún inconveniente. En primer lugar, se trata de una conferencia que impartió en 1995, por lo que ya hacía varios años desde que escribió sus *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime* y desde que dio las conferencias que están recogidas en *Lo inhumano*, los cuales constituyen las principales fuentes que Lyotard escribió sobre lo sublime. Y en segundo lugar, al leerlo no me queda claro lo que pretende expresar porque considero que su recurso a Kant en este artículo es un poco ambiguo. No entiendo si se refiere a la descripción del gusto o a la de lo sublime, de hecho, creo que no se refiere a ninguno de los dos, y además ni siquiera los menciona.

Por estos motivos he centrado la segunda parte en hacer una interpretación personal de su teoría de un modo deconstructivo, es decir, basándome en ella misma. Dicha interpretación consiste en lo siguiente: a partir de *Kaili Blues* se puede observar un sublime en el cine que no tiene que ver con el cine experimental. Este sublime es igual que el que describe Lyotard, salvo por dos diferencias: la narración solo desaparece en momentos puntuales, en vez de estar ausente desde el primer momento como parece ser en Newman. Y cuando la narración desaparece sigue habiendo formas que podemos observar, estas son las de la realidad que capta la cámara en la narración descriptiva.

En este sentido, y apoyándome en la negativa de Lyotard contra el cine soberano, trato de defender que el sentimiento sublime puede darse dentro de la narración, más concretamente cuando la interrumpe o la turba, me atrevería incluso a decir cuando la “boicotea”. *Kaili Blues* es el ejemplo de esto, al menos tal y como yo lo entiendo.

Ahora bien, esto no es todo. El sublime del cine abre un abanico más extenso a la hora de interpretar la teoría de Lyotard. Un abanico que he dejado abierto, pero sin usar, y cuyo interrogante pretendo dejar indeterminado.

Este punto consiste en extender la misma postura que he aplicado en el cine a la pintura. Esto ya lo he esbozado en el último apartado, aunque sin profundizar demasiado en ello. Ahí decía que incluso el color rojo de Newman sigue siendo algo que en realidad comprendemos. Sigue siendo el color rojo y lo comprendemos igual que comprendemos que el médico de *Kaili Blues* se está cortando el pelo. La gracia de esto es, pues, que tanto el color rojo como la escena del médico se presentan como informes sólo si interrumpen una narración, es decir, dentro de un contexto. Por este motivo hablaba de la búsqueda de un sublime dentro del significado en el título de la segunda parte.

Bajo esta interpretación, el sublime de Lyotard pasaría a ser entendido no como la simple informidad o la “nada”, sino como la indeterminación en que se convierte algo, que no tiene por qué ser informe como tal, cuando trunca la narración. Este truncamiento sería el abandono del ser, la melancolía ontológica, que se produce porque ahí donde el pensamiento espera algo con ansias, ese algo nunca llega e incluso desaparece. Así, puede aplicarse a la montaña de Cézanne, donde creo que se ve más claro que en Newman. La montaña hace el amago de estar, pero no está porque solo hay color y pincelada suelta. Esto es más similar a *Kaili Blues*, donde la narración amaga con estar pero se pierde constantemente por el camino. Ni siquiera en el final de la película llegamos a ver a su sobrino.

Bajo esta interpretación, la nada siempre es “nada” con respecto a algo. De lo contrario es la muerte. En Cézanne, por ejemplo, el color es la nada con respecto a la montaña.

Ahora bien, lejos de ponerme a defender una interpretación tan extensa me limito a exponer este sublime en el cine, que creo es más fácil de entrever en la teoría de Lyotard, y dejo la pregunta sobre la pintura abierta. ¿Es posible un sublime dentro del sentido?

Bibliografía

Fuentes

Lyotard, Jean-Françoise. *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime (Kant, Crítica de la facultad de juzgar, 23-29)*, 1.ª ed. Chile: LOM., 2021. Traducción de Iván Trujillo y María Emilia Tijoux.

----- . *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: MANANTIAL, 1998. Traducción de Horacio Pons.

----- . *Discurso, Figura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979. Traducción de Josep Elias y Carlota Hesse.

----- . *La diferencia*, Barcelona: Gedisa, 1988. Traducción de Alberto L. Bixio.

----- . “Freud according to Cézanne”, *Parrhesia*, (23), 26-42. Woodward, A., (TRANS.), & Roffe, J., (TRANS.) (2015)

----- . *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 2009.

----- . “Idea de un filme soberano”, *laFuga*, 17. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/idea-de-un-filme-soberano/751> Traducción de Román Domínguez.

----- . *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, Barcelona: Gedisa, 2009. Traducción de Alberto L. Bixio.

Bibliografía secundaria

- Bazin, André. “Ontología de la imagen fotográfica”, y “La evolución del lenguaje cinematográfico”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 1999.

-Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Colección de Arquitectura.

-Castellanos Rodríguez, Belén. “La recepción del psicoanálisis en el pensamiento postestructuralista de Lyotard, la cuestión del deseo y del inconsciente”. [Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences](#), ISSN-e 1578-6730, N°. 31, 2011, págs. 79-95.

-Chaparro Amaya, Adolfo. "Lyotard: otra estética para el pensamiento", *La Ciencia y el Hombre*, mayo-agosto 1998, no. 29, p. 57-63.

-Heidegger, Martin. *La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo*. Barcelona: Herder, 2005. Traducción de Jesús Adrián Escudero.

----- . "Identidad y diferencia", Escuela de Filosofía Universidad Arcis.
www.philosophia.cl

-Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*, Madrid: Libera los Libros, 1876. Traducción del francés por Alejo García Moreno y Juan Ruvira.

----- . "Libro Segundo, Analítica de lo sublime", en *Crítica del juicio*, 2.^a ed. Colección Austral, Espasa-Calpe, S. A.

-Locke, Kirsten. "Lyotard con Freud: Niñez e infancia como "afecto"" *Calibán: Revista Latinoamericana de Psicoanálisis* ; 19(1/2): 220-223, 2021.

-Lucero, Jorge Nicolás. "El modo carnal del acontecimiento: aportes de la *Kehre* heideggeriana a la fenomenología del cuerpo de Merleau-Ponty". *Diánoia*, Ciudad de México, v. 57, n. 69, p. 70-100, nov. 2012. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018524502012000200003&lng=es&nrm=iso

-Marcos, Juan Esteban. "Lo sublime en la estética de Jean-Francois Lyotard". Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2010. http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/1108/uba_ffyl_t_2010_861532.pdf?sequence=1&isAllowed=y

-MATTHEWS, P. M.; "Kant's Sublime: A Form of Pure Aesthetic Reflective Judgement", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (American Society for Aesthetics) año 54, Vol. 2, Primavera, 1996.

- Meijide Casas, Sergio. "El concepto de figura en el pensamiento de Jean-François Lyotard: Arte, política y ontología" *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*, ISSN 0211-402X, ISSN-e 2014-881X, [Nº 69, 2022](#) (Ejemplar dedicado a: Qüestions estètiques), págs. 45-65

-Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, París, 2001. Versión en castellano: *Lo visible y lo invisible*, trad. José Escudé, Seix Barrai, Barcelona, 1966.

- Perruchoud Gonzalez, Stephanie. "The Phenomenology by Maurice Merleau-Ponty: a down way to things/La fenomenología según Merleau-Ponty: un camino de descenso hacia las cosas." *Revista de Filosofía* 42, no. 1 (2017): 59+. *Gale OneFile: Informe Académico* (accessed August 31, 2023). <https://link.gale.com/apps/doc/A498200054/IFME?u=anon~648b797c&sid=googleScholar&xid=4f41b2fd>
- Santamaría, Alberto. "La problemática de lo impresentable: la lectura de Jean François Lyotard del expresionismo abstracto americano". *Aisthesis* [online]. 2017, n.62 [citado 2023-08-31], pp.9-28. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071871812017000200009&lng=es&nrm=iso ISSN 0718-7181. <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.62.1>.
- Vega, Amparo. "Defensa del ojo: aprender a ver es desaprender a reconocer. la primera estética del deseo en j.,f. lyotard." Universidad Nacional de Colombia Revistas electrónicas UN Ensayos: Historia y teoría del arte. Ensayos: Historia y teoría del arte. 2000. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/51390>

Imágenes

- Ilustración1, Joaquín Sorolla, *Idilio en el mar*. 1908. Óleo sobre lienzo 151x 199 cm. The Hispanic Society of America.
- Ilustración 2, Marcel Duchamp, *Étant donnés*. 1966. 242,6 centímetros x 177,8 centímetros. Museo de Arte de Filadelfia.
- Ilustración 3, Barnett Newman, *Vir heroicus sublimis*. 1950/51. Óleo sobre Tela. 242.3 cm × 541.7 cm. MoMA. Nueva York.
- Ilustración 4, Paul Cézanne, *Montaña Sainte-Victoire*. 1902/4. Óleo sobre tela, 73 x 91 cm. Museo de Arte de Filadelfia.

“A mi familia, que me ha apoyado siempre. Y a Estrella, que me ha enseñado el arte”.