

CATEGORIAS ESTETICAS DE LA MODERNIDAD: SUBLIME Y PATETICO

Valeriano Bozal

Tres son las categorías estéticas negativas de la modernidad: lo patético, lo grotesco y el kitch. Las tres han surgido en contraposición a las positivas, sublime, bello y pintoresco, respectivamente. Como las positivas, son categorías con una larga trayectoria en la historia de la estética que ahora, en la época moderna, alcanzan proyección y dimensiones nuevas.

1

Las tres categorías fundamentales de la estética moderna fueron elaboradas en el Siglo de las Luces, aunque las tres, bello, sublime, pintoresco, poseen una larga tradición en la historia de la estética: la belleza, desde los orígenes de la *disciplina*, lo sublime, desde que el tratado tanto tiempo atribuido a Longino, **Sobre lo sublime**, fuera redactado, y aunque el término pintoresco carece de esa explícita tradición, no cabe duda de que su contenido se presenta ya en los orígenes de comedia clásica, por ejemplo en el citado **Sobre lo sublime**, cuando pone a cuenta de la comedia lo anecdótico y curioso, lo singular y característico.

Las tres categorías fueron reelaboradas en el siglo XVIII con un sentido nuevo, propio. Nuevo respecto de los tiempos inmediatamente anteriores, la época del Barroco, pero nuevo también en la historia del pensamiento estético. La belleza no es ya la representación de la Idea, tal como habían señalado Bellori y Poussin, y, en general, el clasicismo barroco, ni, en principio, representación de **cosa** alguna. Belleza remite a regularidad y armonía, perfección y unidad de la naturaleza, que se plasma, según normas, en las imágenes literarias y plásticas. Belleza es la regularidad armoniosa y libre sentida en el kantiano juicio de gusto, en la adecuación del libre juego de las facultades cognoscitivas que suscitan los objetos bellos y la naturaleza, no representación de una cualidad externa, empírica, una cualidad de las cosas.



Otro tanto sucede con lo sublime, que empieza a dar juego en el campo de la teoría estética a partir de la traducción que Boileau hace del tratado **Sobre lo sublime**, pero sobre todo a partir del desarrollo del «longinismo» en Inglaterra, desarrollo estudiado por Abrams con gran precisión, que permitirá una más justa valoración de los poetas nacionales Shakespeare y Milton. Más novedosa u original es la afirmación de lo pintoresco, pues esta categoría alude a lo inmediato y fragmentario, a lo singular y diverso que nuestra experiencia puede recoger, todo lo cual había sido rechazado como indigno del artista y del arte, como expresión de *servidumbre*, por los teóricos clasicistas del siglo anterior. Los pintores que se ocuparon de la cotidianeidad pintoresca, a menos que la trascendieran mediante la sublimación o exaltación religiosas, fueron calificados de serviles y plebeyos, y ni siquiera el hecho de que grandes pintores, como Anibal Carracci o Caravaggio, se interesaran por esas realidades y las plasmaran en algunas de sus obras —Carracci en las primeras, Caravaggio a lo largo de toda su vida— indujo a un cambio de opinión.

No cabe duda de que ahora, en el siglo XVIII, las cosas han cambiado y que lo pintoresco pasa a ocupar un lugar destacado en los gustos y en la elaboración de los teóricos. Lo interesante había dado ya su primera batalla con éxito en los primeros años del siglo, en el Rococó y la *pintura de fiestas galantes*, que tiene mucho de pintoresca, tanto en los ámbitos representados cuanto en los acontecimientos que allí tienen lugar. Ese *interés* por lo *interesante* no hace más que crecer a lo largo del siglo e incluso llega a dominar en algunos momentos del siguiente —más preocupado, en líneas generales, por lo sublime y lo pintoresco que por lo bello—, tal como costumbrismo y romanticismo ponen de manifiesto, produciéndose la unión de dos *cualidades* que se consideraban excluyentes: ¿acaso no era lo sublime cualidad de lo grandioso y distante, mientras que lo pintoresco correspondía a lo pequeño y próximo? Sin embargo, la pintura de paisajes de la primera mitad del siglo XIX, para limitarme a un ejemplo conocido, lo es de paisajes pintorescos y sublimes. Incluso, lo sublime de algunas costumbres pintorescas, que defiende el segundo costumbrismo del XIX, conduce a una degeneración de lo pintoresco, a las primeras formas del kitch.

No creo que las categorías estéticas tengan que dar cuenta, una a una y de forma exhaustiva, de todas las manifestaciones que se producen en el período para el que tales categorías son elaboradas, y los ejemplos anteriores pueden corroborar mi creencia. Pero sí pienso que es necesario elaborar tantas categorías como sean necesarias para entender la época y, en concreto, esta que hemos dado en llamar moderna. La duda que ahora expreso no quedó apuntada en el ejemplo: ¿son suficientes bello, sublime y pintoresco para encararnos con el arte de la época moderna?

A mi juicio, no, y no porque fuera de ellas queden obras marginales —cuya presencia, además, no debería ser menospreciada—, sino porque no dan cuenta de obras fundamentales —y fundamentales para la modernidad—, por ejemplo de buena parte de las creaciones de Goya.

A pesar de sus diferencias, las tres categorías, bello, sublime, pintoresco, poseen una nota común: son categorías positivas. Positiva es la belleza, regularidad, unidad, orden y claridad; positivo es también lo pintoresco, redimido de la negatividad a la que le condenaron los tratadistas del clasicismo barroco; positivo es lo sublime, aunque pudiera insinuarse la negatividad en lo sublime terrorífico o espantoso, pero también espanto y terror son positivamente legitimados, bien por su carácter ficticio —lo horrible no sucede realmente, lo horroroso no se produce—, bien porque se superan en la autoconciencia de la libertad humana (según las dos propuestas en torno a lo sublime, la empírica y la kantiana).

Me detendré, sin embargo, algo más en esta categoría de lo sublime porque es, a mi juicio, categoría que resulta de la positivación de lo negativo y, por ello, lindando con cualquier categoría negativa. Adelantaré que me propongo mostrar la necesidad de alguna categoría negativa en la estética moderna si queremos tener puntos de vista suficientes para atender al arte de la época. La ausencia de tales categorías negativas, por otro lado, puede inducir a una visión optimista de la época moderna contra la que es fácil reaccionar (como así ha sido).

Es sublime lo grandioso, aquello que evidencia la distancia respecto del ser humano y la pequeñez de éste. Es sublime el infierno de Milton, también el Dante, también lo es su cielo, el paraíso, y son sublimes los dioses de Flaxman, sus héroes, y lo son, por analogía, los ciudadanos para quienes realizó monumentos funerarios. Es sublime, en su distancia, la belleza de las estatuas de Canova, la blancura de un mármol inmaculado, su terminación, a tanta distancia de nuestro mundo maculado. Es sublime la serenidad de Goethe y la del Emperador que da a luz, en medio de la sangre, a la nueva Europa, porque ese *ser* que ha dado a luz ennoblece con valor patriótico y épico a los muertos que pintara Grosz no menos claramente que la misma pompa de los retratos imperiales. Es sublime el valor de los muertos y heridos de las batallas napoleónicas, como lo fuera el valor civil plasmado por David en **El juramento de los horacios** o en la **Muerte de Marat**, e incluso es sublime la esperanza que late en los naufragos de la **Medusa** pintada por Gericault, y lo habían sido las cárceles de Piranesi. ¿Son sublimes las escenas de la guerra que pintó, dibujó y grabó Goya?

En la relación anterior, que podría ser mucho más extensa, he mezclado conscientemente manifestaciones de sublimidad positiva y nega-

tiva. Positivos son en su grandeza los dioses y los héroes de Flaxman, grandioso el Olimpo que habitan, a tanta distancia de nosotros. También nos son distantes algunas de las virtudes, el heroísmo, que escenas crueles y negativas tienen ocasión de plasmar. ¡Qué más negativo y a la vez más sublime que la muerte de Sócrates pintada por David!

Lo grandioso de la sublimidad implica distancia y dominio, positivo o negativo. Es negativo el olor de los apestados y de los muertos, pero se ennoblece y legitima por la grandeza de sus virtudes, que finalmente nos declaman ejemplarmente, nos dominan. También nos domina el horror de la catástrofe natural, siempre que no nos afecte realmente, pues entonces podemos contemplarlo como espectáculo. Nos place el horror que no puede afectarnos y la virtud que debería afectarnos. Uno y otra, por razones diferentes, son inalcanzables. El horror porque es *ficticio*, la virtud porque somos poca cosa, humanos. El horror no nos alcanza, a la virtud no la alcanzamos.

Estos son los resortes del placer de lo sublime: la positividad resulta distante por su grandeza, pero está ahí como modelo en el que solazarnos; la negatividad es positivizada en el espectáculo, la contemplación, y así también puede satisfacer nuestros deseos de placer. En ambos casos, la intensidad de la distancia nos hace pensar-sentir lo absoluto, lo absoluto de la virtud, lo absoluto del dominio. En ambos casos, lo absoluto está lejos, y la lejanía nos permite soportarlo. El gran artificio del arte sublime es poner esa lejanía delante de nosotros, borrarla en la ficción..., pero sólo en la ficción.

Pero el arte moderno no ha procedido siempre así, ¿qué sucede cuando la ficción no aleja, no legitima lo negativo? ¿Qué sucede cuando la negatividad no es positivizada, sino puesta como negatividad? Y no me refiero ahora a la positividad que toda obra de arte, por ser arte, introduce en forma de cualidad estética, sino a la positividad poética que las tres categorías fundamentan. Hay una negatividad poética moderna para la que no existe categoría estética adecuada, para la que es preciso *elaborar* categorías estéticas *nuevas*.

2

Difícilmente es a la grandeza moral a lo que apuntan las imágenes goyescas de los **Desastres** o de las pinturas de la guerra, **La carga de los mamelucos** o **Los fusilamientos**, entre ellas. Ni siquiera en estas dos últimas —realizadas para **conmemorar** la **victoria** sobre los franceses— es la grandeza moral nota dominante. Lo son la violencia y el exterminio, la defensa o la acusación terrible de las diversas formas de morir ante la máquina de matar que es el pelotón de fusilamiento. La

de Goya no es pintura ejemplar, ninguna pauta moral se sigue de ella salvo la de la violencia, brutal e inútil crueldad de la guerra. El aragonés no desea hacer *gran historia*, desea ver los acontecimientos en la perspectiva de los que, soportándolos, nada salvo dolor sacarán de ellos. Como tantas veces se ha indicado, Goya es el primero que introduce la multitud —si se quiere, las masas— en la pintura y ello en un doble sentido: como protagonista figurativo —la masa o la multitud es una entidad nueva, pictóricamente nueva (e históricamente nueva), no la suma de individuos singulares— y como punto de vista sobre los acontecimientos —el punto de vista de la multitud no se compromete con grandeza moral alguna, la suya no es actitud heroica, sino sufriente—. Cuando Flaxman, ilustrando la **Iliada**, nos dio una imagen de la guerra, el heroísmo y la nobleza, casi la idealidad absoluta, son los ejes a los que remite su sublimidad. La Guerra de Goya nada tiene de heroica, ideal o noble, la grandeza está fuera de cuestión. Pero no el dolor. Las imágenes son patéticas, pues patética es aquella crueldad, aquella violencia ante la que estamos inertes y de la que no tenemos escapatoria. El patetismo anula la distancia que es imprescindible a toda sublimidad. No podemos referirnos a virtud alguna, tampoco a instancia o institución alguna que legitimen la crueldad dándole un sentido distinto de la mera, simple, brutal crueldad. El patetismo nos obliga a enfrentarnos a ella sin que de ella podamos escapar. Lo patético carece de horizontes porque no tiene distancia: no hay superioridad alguna, lo que hay es próximo y terrible, pero es nuestro, humano, nos es propio, más apropiado, y por ello trágico, que ninguna otra cosa.

Propongo lo patético como categoría estética de la modernidad, aquella, no la única, que puede fundamentar lo negativo que en la modernidad habita. Y propongo su explicación en contraposición a lo sublime.

Lo patético es, como las anteriores, categoría de larga tradición teórica. Aristóteles habla en la **Poética** del *lance patético*, al que define como *una acción destructiva o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes* (1452b 11). El lance patético es la tercera de las partes de la fábula trágica (las otras son la peripecia y la agnición) y, como se ha señalado, la más importante, hasta el punto de que sin ella no podría haber tragedia, no podría suscitarse el **eleos** y el **fobos** que están en la base de la **catarsis** trágica. Ahora bien, poco entendería quien redujese el lance patético a una simple descripción o representación imitativa de hechos dolorosos, de muertes, heridas, tormentos y cosas semejantes. Precisamente, esta interpretación prosaica dará lugar a lo truculento, que poco tiene que ver con la **catarsis** trágica, más bien resulta su folletinesca parodia. El lance patético se sitúa en el marco de la acción esforzada o noble que es propia de toda tragedia, esfuerzo o nobleza que mira hacia

la sublimidad, tal como el tratado **Sobre lo sublime** pone de relieve. Y es este marco el que introduce positividad en la fábula donde el lance patético tiene lugar, pues, como dice el autor del tratado, *la naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural. Por eso, para el ímpetu de la contemplación y del impulso humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuán gran participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido*¹.

La sublimidad surge en ese *para qué hemos nacido*, que da grandiosa finalidad a la naturaleza humana, sacándola, con un anhelo siempre repetido y siempre frustrado, de la mísera pequeñez de lo inmediato. El lance patético de la tragedia se inscribe en la distancia que el anhelo revela, y lo hace para establecer una modalidad (trágica) del cubrir la distancia. De esta forma, el lance patético, muertes, tormentos, heridas, etc., queda ennoblecido y sublimado: su legitimidad está en la grandeza de tales sufrimientos.

Los dos tratamientos fundamentales de lo sublime, el del empirismo burkeano y el de la trascendentalidad kantiana, tuvieron buen cuidado de desarrollar esa positividad, que, además, era la gran dificultad de la categoría. En ambos casos, aunque por caminos bien diferentes, y polémicos —tal como muestra la **Crítica del juicio**—, la cuestión se abordó de la problemática derivada del placer sublime. Burke contrapone la negatividad de la indolencia a la positividad del ejercicio y en concreto de aquel que afecta a las *partes más finas* del individuo, *ejercicio* que explica el placer sublime del terror², es decir, que positiviza

¹ «Longino» (atribuido a), *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, págs. 202-3.

² «... el reposo hace naturalmente que todas las partes del cuerpo vengán a caer en una especie de relación, que no sólo inhabilita los miembros para hacer sus funciones, sino que también quita a las fibras el vigoroso tono que se requiere para hacer las secreciones naturales y necesarias. Al mismo tiempo en este estado de languidez e inacción están más expuestos los nervios a horribles convulsiones, que cuando están bastante tirantes y fuertes. La melancolía, el abatimiento, la desesperación y muchas veces el suicidio, son consecuencias del funesto aspecto en que miramos las cosas en este estado de relación del cuerpo. El mejor remedio para todos estos males es el ejercicio o trabajo: trabajar es vencer dificultades y ejercitar la facultad de contraer los músculos; y el trabajo, como tal, semeja en todo, menos en el grado, al dolor, el cual consiste en una tensión o contracción. No sólo es necesario el trabajo para mantener los órganos más toscos en un estado de aptitud para ejercer sus funciones; sino que igualmente le requie-

lo que de negativo puede haber: *Así como el trabajo común, que es un modo de pena, es el ejercicio de las partes más toscas del sistema del cuerpo; así también lo es de las más finas un modo de terror: y si un cierto modo de dolor es de tal naturaleza que obre sobre el ojo o el oído, como estos son los órganos más delicados, la impresión se aproxima más a la que resulta de una causa mental. En todos estos casos, si la pena y el terror están modificados de manera que no sean actualmente nocivos, si el dolor no llega a ser vehemente, y el terror no se refiere a la destrucción actual de la persona, como estas nociones desembarazan las partes, bien sean finas o toscas, de un estorbo peligroso y molesto, son capaces de producir deleite: no placer, sino una especie de horror deleitoso, cierto género de tranquilidad con una tintura de terror, la cual, como pertenece a la propia conservación, es una de las pasiones más fuertes: su objeto es lo sublime*³.

El planteamiento burkeano, de tanta importancia histórica, resume muchos de los principios y dificultades de la estética de corte empirista del Siglo de las Luces y da explicación del deleite que lo sublime produce casi en términos psicológicos. El camino seguido por Kant es distinto, pero igualmente destaca la positividad de lo que en principio es negativo. Condición del objeto sublime es, como en Burke, que su negatividad, su nocividad, no afecte directa, realmente, al sujeto. El objeto sublime o es un objeto de ficción o se contempla con la suficiente distancia como para poder estar a salvo de él. El paso siguiente, pues esta condición no es suficiente para producir la sublimidad, es la adscripción de una idea de absoluto a lo que es grandioso, idea que no puede ser intuita —pues la intuición sensible sólo puede dar cuenta de lo relativo—, pero que exige ser pensada en tal conexión, revelando así la posibilidad de que el hombre supere el ámbito de lo sensible, ámbito en que por su pequeñez quedaría destruido, dada la grandiosa dimensión (cuantitativa o dinámica) del objeto sublime. De esta manera, el placer de lo sublime es el que proporciona la plena asunción de la superioridad racional, tras un momento de temor por la propia pequeñez, la inadecuación de lo grandioso-absoluto a la intuición, y la libertad del ser humano⁴.

En ambos casos, además de la negatividad invertida, destaca un rasgo común: la referencia a lo absoluto. Burke alude a ello en todo su texto y, en el citado, en la indicación de que el terror *pertenece a la propia conservación*. Kant hace de lo absoluto el punto central de su aná-

ren aquellos órganos más finos y delicados, sobre los cuales y por medio de los cuales, obra la imaginación y acaso las otras potencias mentales...», E. BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, Arquitectura, 1985, pág. 202.

³ Ibid., pág. 203.

⁴ E. KANT, *Crítica del juicio*, § 23-29, Madrid, Espasa, 1984, págs. 145-182.

lisis de lo sublime ⁵. De esta forma, las dos explicaciones de lo sublime conectan, a su vez, con lo expuesto por el autor de **Sobre lo sublime** y con la *nobleza* solicitada por Aristóteles para la acción trágica. El carácter absoluto conectado con la sublimidad se convierte en el factor decisivo de su radical positividad, pues lo que podía tener de más terrible y negativo queda invertido sin perder la magnitud, la grandeza. La distancia a la que la sublimidad remite es la que tal grandeza marca.

Al eliminar la distancia, lo absolutamente terrible queda en la proximidad del sujeto. Lo patético mantiene la distancia que la ficción estética establece, pero elimina aquella que positiviza lo absoluto. Por eso no hay en la naturaleza objetos estéticamente patéticos: lo patético natural, o es sublime —se puede contemplar como espectáculo, a distancia—, o es terrible y catastrófico —no nos produce placer alguno, sino dolor, porque nos afecta—, no patético. La naturaleza no es ficticia, tampoco en su sublimidad: cuando resulta sublime es porque (nosotros) nos alejamos tanto de ella como para poder contemplarla como

⁵ «El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer despertado, por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto el esfuerzo hacia éstas es para nosotros una ley; es, a saber, para nosotros, ley (de la razón), y entra en nuestra determinación el apreciar como pequeño, en comparación con las ideas de la razón, todo lo que la naturaleza, como objeto sensible, encierra para nosotros de grande, y lo que en nosotros excita el sentimiento de esa determinación suprasensible concuerda con aquella ley. Ahora bien: el mayor esfuerzo de la imaginación en la exposición de la unidad para la apreciación de la magnitud es una referencia a algo **absolutamente grande**, consiguientemente una referencia a la ley de la razón de admitir sólo eso como medida suprema de las magnitudes. Así pues, la percepción de la inadecuación de toda medida sensible con la apreciación por razón de las magnitudes es una concordancia con leyes de la misma y un dolor que excita en nosotros el sentimiento de nuestra determinación suprasensible, según la cual es conforme a fin, y, por lo tanto, es un placer el encontrar que toda medida de la sensibilidad es inadecuada a las ideas de la razón» (*Crítica del juicio*, § 27, 159-160 de la edic. cit.). «La irresistibilidad de su fuerza (de la naturaleza), que ciertamente nos da a conocer nuestra impotencia física, considerados nosotros como seres naturales, descubre, sin embargo, una facultad de juzgarnos independientes de ella y una superioridad sobre la naturaleza, en la que se funda una independencia de muy otra clase que aquella que pueda ser atacada y puesta en peligro por la naturaleza, una independencia en la cual la humanidad en nuestra persona permanece sin rebajarse, aunque el hombre tenga que someterse a aquel poder. De ese modo, la naturaleza, en nuestro juicio estético, no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos como pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud, vida), y así, no consideremos la fuerza de aquélla (a la cual, en lo que toca a esas cosas, estamos sometidos), para nosotros y nuestra personalidad, como un poder ante el cual tendríamos que inclinarnos si se tratase de nuestros más elevados principios y de su afirmación o abandono. Así pues, la naturaleza se llama aquí sublime porque eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede hacerse sensible a la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza» (*Crítica del juicio*, § 28, pág. 164 de la edic. cit.).

espectáculo, a la manera en que se contempla una obra de arte. Por eso, eliminada la distancia, pierde su cualidad estética y se convierte en lugar de catástrofe. Lo patético requiere el dominio de la ficción, y lo exige precisamente porque ha destruido la distancia de lo grandioso y lo ha acercado en todo su peligro, pero en la representación. El patetismo moderno se despoja del marco ennoblecedor de que disponía en la definición de la **Poética** aristotélica, con lo que se concentra en su más absoluta inmediatez.

3

Podemos rastrear los más inmediatos antecedentes de lo patético moderno en algunas manifestaciones de la cultura barroca y muy concretamente en el arte y el pensamiento franceses del siglo XVII. Algunos rasgos del pensamiento pascaliano adelantan lo patético, también aparece en la tragedia clásica y en algunas esculturas y pinturas del momento, por ejemplo en la obra de Ph. de Champaigne.

En el pensamiento 199 Pascal describe la situación del hombre en términos que serán familiares al lector de Blair, Burke y Kant: *Que el hombre contemple por lo tanto a la naturaleza entera en su alta y plena majestad, que aparte la vista de los objetos bajos que le rodean; que observe esa deslumbrante luz puesta como una lámpara eterna para iluminar el universo...*⁶. Un caminar desde la nada del hombre frente a la naturaleza a la nada de ésta frente al infinito, a fin de poder volver a sí mismo y verse en lo que es, y verse porque se ha perdido en esa infinitud.

Pascal acentúa el aspecto negativo de ese camino: la nada del hombre frente a la naturaleza y el infinito, su verse perdido, su incapacidad para razonar —que no *sentir*— los primeros principios... Y, sin embargo, la paradoja se funda en esa negatividad de la que surge toda positividad, pues sólo cuando el hombre haya recorrido el camino podrá elevarse por encima de su miseria, y sólo podrá hacerlo apoyándose en ella: *Este es nuestro verdadero estado* —dice el pensamiento 199—. *Es lo que nos hace incapaces de conocer verdaderamente y de ignorar totalmente. Bogamos en un medio vasto, siempre inseguros y flotantes, llevados de un extremo a otro; cualquier mojón al que pensemos atarnos y asegurarnos se menea, nos deja, y si le seguimos, no nos deja asirnos a él, se escurre de nuestras manos y huye en eterna huida: nada se detiene a esperarnos. Este es el estado que nos es natural y, sin embargo, el más opuesto a nuestra inclinación. Ardemos en deseos de encontrar unos fundamentos sólidos, una última base firme para edificar sobre ella una torre que*

⁶ Utilizo la traducción de Carlos R. de Dampierre, prologada por José Luis L. Aranguren, Blaise Pascal, *Obras*, Madrid, Alfaguara, 1981, págs. 406 y ss.

se eleve hasta el infinito, pero todos nuestros cimientos se resquebrajan y la tierra se abre hasta los abismos. Si el hombre se estudiase a sí mismo —continúa poco después— vería hasta qué punto es incapaz de ir más lejos. ¿Cómo podría ser que una parte conociese el todo? Pero aspirará tal vez a conocer por lo menos las partes con las que guarda proporción. Ahora bien, las partes del mundo tienen todas tal proporción y tal concatenación unas con otras, que considero imposible conocer a la una sin la otra y sin el todo ⁷.

La negatividad se configura tanto en el estado natural del hombre cuanto en la contraposición de ese estado con su, no menos natural, inclinación a encontrar *fundamentos sólidos*, una *base firme*, inclinación a conocer el todo, todo al que sin embargo, tal como había indicado el autor de **Sobre lo sublime**, pertenece. Este pensamiento imposible, pero necesario, de lo absoluto que es el todo se afirmará después en la **Crítica del Juicio**, pero aquí lo hace negativamente. *El silencio eterno de los espacios infinitos me espanta*, dice Pascal en un pensamiento que se inserta de lleno en lo sublime terrorífico ⁸.

Pero esa negatividad, que está en el centro mismo de lo patético, del que es fundamento la *soledad trágica* de la que acertadamente habla Aranguren en el prólogo de la edic. cit. ⁹, es positivizada mediante el salto y la paradoja: *Aunque el universo le aplastase, el hombre seguiría siendo superior a lo que le mata, porque sabe que muere y la ventaja que tiene sobre él, el universo no la conoce* (pensamiento 200), o, en el

⁷ «Todo el mundo visible no es más que un trazo imperceptible en el amplio seno de la naturaleza. Ninguna idea se le aproxima, es inútil que incrementemos nuestras concepciones más allá de los espacios imaginables, sólo engendraremos átomos en comparación con la realidad de las cosas. Es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. En fin, la mayor muestra sensible de la omnipotencia de Dios es que nuestra imaginación se pierda en este pensamiento.

Que el hombre, después de haber vuelto a sí mismo, considere perdido, y que desde esa pequeña mazmorra en que se encuentra alojado, me refiero al Universo, aprenda a estimar los reinos, las ciudades, las casas y a él mismo en su justo valor.

¿Qué el hombre en el infinito?» (Ibid., págs. 409-410).

Pascal pretende **pintar** el universo visible, la inmensidad de la naturaleza. Su proceder recuerda al de los retóricos, entendiendo por retórica, como indica Aranguren en el prólogo de la edic. cit., **aquella comunicación que quiere hablar más al corazón que a la mente** (XXXI), pues tal es el medio de la persuasión. Pero tal es, también, el ámbito de un discurso y una experiencia estéticos, en el que tienen lugar lo sublime y lo patético, lo bello y lo grotesco. La preocupación aristotélica por el ver en el persuadir, que se pone de relieve en el análisis de la metáfora, corre pareja con esta preocupación pascaliana por *pintar, hacer ver, caer en la cuenta*, que está en la intención y desarrollo de sus pensamientos. El discurso retórico es un discurso estético, y categorías como sublime y patético sólo a ese discurso se refieren. Pero el discurso retórico pascaliano es, simultáneamente, un discurso ético.

⁸ Pensamiento 201, Ibid., pág. 412.

⁹ ARANGUREN habla de la *soledad trágica* a propósito de Martín de Barcos, diferenciándola de la *soledad mística*, Ibid., XXVI.

mismo sentido, el pensamiento 122: *El hombre sabe que es miserable. Es, por lo tanto, miserable, puesto que lo es; pero es muy grande, puesto que lo sabe, pues la grandeza del hombre es tan evidente que se extrae incluso de su miseria* (pensamiento 117)¹⁰.

En esa afirmación positiva, el conocimiento de la propia miseria es el rasgo fundamental. Como si fuera posible elevarse tirándose de los pelos, el hombre sale de su triste medio sin salir de él. La imagen, que Kant negó, es, sin embargo, un antecedente de lo sublime kantiano y prepara el apogeo que en torno al sujeto cognoscente y al conocimiento proclamó el filósofo. También, como después de Kant, se establece una distinción entre la intuición y el pensamiento, un pensamiento que se pierde en la *imaginación* de todas las cosas naturales y sobrenaturales, para desde esa pérdida poder elevarse, pues la dignidad del hombre consiste en la *ordenación de mi pensamiento* (pensamiento 113) y tal es lo que produce placer (pensamiento 108).

Pero la paradoja no se extingue en esa afirmación del pensamiento —y, en este punto, Pascal está lejos de la positividad kantiana de lo sublime—, pues éste nunca llegará a alcanzar los primeros principios, para los que hace falta una capacidad infinita, conocer el todo. Se cierra así el círculo patético de la soledad trágica, en la que la distancia es confirmada pero negativamente: no es dominada, es vivida como ausencia que no puede colmarse. La soledad trágica es el rasgo fundamental de lo patético, pero hay una diferencia entre este patetismo y el que alumbró la modernidad: el patetismo pascaliano es el de la soledad de Dios, pero los dioses han desaparecido de la violencia goyesca, no están ni escondidos ni ausentes, no son.

3.2

En su conocido análisis del **Dieu caché**, Lucien Goldmann desarrolla el tema de la *visión trágica* en relación al jansenismo y en pensamiento que se mueve en la órbita del jansenismo. Así ve Goldmann los caracteres fundamentales de la visión trágica: *el carácter paradójico del mundo, la conversión del hombre a una existencia esencial, la exigencia de verdad absoluta, la negación de toda ambigüedad y de todo compromiso, la exigencia de síntesis de los contrarios, la conciencia de los límites del hombre y del mundo, la soledad, el abismo infranqueable que separa al hombre del mundo y de Dios, la apuesta sobre un Dios cuya existencia es indemostrable, y la vida exclusivamente para este Dios siempre presente y siempre ausente; y finalmente, con secuencias de esta situación y de esta actitud, la primacía de lo moral sobre lo teórico y sobre*

¹⁰ 412 y 380, respectivamente.

la eficacia, el abandono de toda esperanza de victoria material o simplemente de futuro, la salvaguarda pese a todo de la victoria espiritual y moral, la salvaguarda de la eternidad ¹¹.

De todas estas notas, la soledad me parece central. Es la soledad lo que descubren Pascal y el héroe del teatro de Racine. Una soledad radical ante el Dios ausente, la paradoja del mundo, la disolución de la comunidad, la negación de toda ambigüedad y de todo compromiso con las cosas. Una soledad que surge de la negación misma de la temporalidad, pues, como había señalado Barcos, es preciso comportarse como si cada acto es único y el último, dándole un sentido de eternidad, poniéndole fuera de la vida temporal. Pero la vida existe, y existe temporalmente, por eso es una exigencia que incluye un **como si**, hay que actuar **como si** no existiera, **como si** la temporalidad no fuera, **como si** cada acto determinara una ley eterna...

Nada hay más sublime que esa pretensión de alcanzar la sublimidad, respecto de la cual el **como si** actúa en una doble perspectiva: puesto que la vida existe, y existe en la temporalidad y la finitud, el **como si** es la única posibilidad de alcanzar la universalidad, mas, dado que ésta sólo puede alcanzarse **como si** la vida no existiera, pero si existe, es imposible alcanzarla. El **como si** es el acicate y la posibilidad, pero también la negación y la frustración: tal es el radicalismo de la soledad pascaliana. Podemos estar ciertos de esta verdad desde el comienzo, como algunos héroes racinianos, podemos, como otros, descubrirlo en el cumplimiento de esa pretensión ¹².

¹¹ L. GOLDMANN, *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península, 1968, pág. 89.

¹² Para todos estos puntos sigo a Goldmann, especialmente en lo que al **como si** se refiere, su análisis de la ética pascaliana (XIII, págs. 345, 356), sobre el héroe raciniano y los diversos tipos de tragedia (XVII, págs. 407-523 y sobre todo págs. 413-415). De gran interés para algunos de los asuntos aquí sugeridos es la relación Pascal-Kant, que Goldmann aborda en algunos momentos de su texto, y que aquí sólo puedo mencionar.

Otro autor, Bénichou, caracteriza así a la tragedia raciniana: «La tragedia de Racine puede ser considerada como el encuentro de un género literario tradicionalmente alimentado de sublimidad con un nuevo espíritu naturalista deliberadamente hostil a la idea misma de lo sublime» (P. Bénichou, *Imágenes del hombre en el clasicismo francés*, México, FCE, 1984, pág. 134). Esa hostilidad, que da lugar al patetismo propio del clasicismo barroco, no es, sin embargo, suficiente para anular la sublimidad que definitivamente alumbra también la tragedia raciniana.

El propio Bénichou abre una perspectiva diferente en el análisis del patetismo, aunque lo hace con intención diversa de la que aquí me guía. Distinto de Racine y distante del jansenismo, encontramos en Corneille la posibilidad de un sublime-patético que resulta de la oposición de dos valores absolutos: el de la monarquía absoluta y el de la realeza posfeudal. El poder de aquella, su desarrollo, vigencia social y política, ideológica, contrasta con la decadencia de los valores que ésta mantiene e introduce el lance patético, finalmente legitimado de forma sublime por la realeza. Al analizar dos obras centrales de Corneille, *Nicomède* y *Cinna*, escribe Bénichou: «La fuerza patética del desenlace es quizá mayor aún en *Cinna* que en *Nicomède*: en *Cinna* era el crimen consuma-

La visión trágica oscila entre lo patético y lo sublime, y en este punto se diferencia del patetismo de la modernidad. Es patética en su radical afirmación de la soledad, pero, de inmediato, precisamente porque tal soledad es la del hombre solo frente a un Dios escondido —¡y cómo estar frente a lo Absoluto escondido si no es patéticamente!—, lo Absoluto marca la distancia que desea superarse, valorando así, en la apuesta, en la paradoja, al individuo que antes se ha negado. El valor del sujeto no proviene de nada que en el sujeto se encuentre, sino de la absoluta universalidad a la que tiene necesidad de unirse: tal es su inclinación, no su naturaleza, como había indicado Pascal.

3.3

¿Cuál es el lugar que en este horizonte ocupa el realismo de Ph. de Champaigne? A primera vista parecería que es todo lo contrario, pues resulta tópica la observación de que todo realismo es una aceptación del mundo, no su negación. Nada tiene por ello de extraño que la obra del pintor francés haya suscitado a este respecto opiniones encontradas, desde la de Lavalleye, que niega incidencia alguna del jansenismo o la espiritualidad de Port-Royal sobre la formación del pintor, hasta la de Marin, que la considera fundamental¹³. El lector interesado deberá acudir al magnífico estudio de Louis Marin, por mi parte me atenderé a breves reflexiones.

Cuando se lee sobre Ph. de Champaigne, un calificativo se repite: frialdad. Su pintura es fría, esa es la sensación que produce de inmediato. Es demasiado fría para ser realista, excesivamente fría para la dinamicidad propia del barroco, incluso los gestos de sus figuras, abundantes en algunos cuadros, parecen congelados. Con esa frialdad evita el realismo y el detallismo, y si no la retórica —que en algunas de sus obras más célebres ha, efectivamente, desaparecido—, sí la retórica sentimental que es característica de las pinturas barrocas. Los textos de carácter general hablan de Ph. de Champaigne como del pintor de la espiritualidad más pura¹⁴, ¿cómo conciliar esa espiritualidad con su realismo?

do, la rebelión abierta, después el fracaso repentino, la fulminación suspendida, y ya la atmósfera del martirio, cuando, bruscamente, sobrevénía la reconciliación desde arriba, el delito quedaba absuelto, y la opresión se trocaba en soberanía magnánima» (Ibid., pág. 72).

La relación entre Corneille, el jansenismo y Racine es lo suficientemente compleja como para que aquí no pueda abordarse, pero cabe remitir a los análisis de Bénichou, especialmente en las págs. 83-84.

¹³ LOUIS MARIN, «Philippe de Champaigne y Port-Royal», en *Estudios semiológicos*, Madrid, Comunicación, 1978, pág. 182.

¹⁴ YVES BOTTINEAU, *L'art baroque*, París, Mazenod, 1986, pág. 220.

A primera vista parece imposible, e incluso parece imposible pensar en un pintor ligado a Port-Royal: la negación del mundo no se compagina bien con su representación, con esa actividad mundana que es la pintura. La cuestión es, sin embargo, más compleja, pues la vida no se vive en un mundo negado, sino **como si** el mundo no existiese: el pintor debe dar cuenta de ese **como si** que resulta de la presencia-ausencia de lo Absoluto. Tal es el empeño de Ph. de Champaigne: el mundo está ahí, pero está como mundo negado, no ha desaparecido, pero se le ha suprimido todo aquello que pudiera insuflarle aliento de positividad. Y esa supresión no puede ser resultado de la actividad de alguien, ni siquiera del pintor, que se arrogaría entonces el poder de interpretar el mundo, de sujeto alguno. Tampoco de la Divinidad, que está, pero escondida, ausente. Esa supresión es una (no) cualidad de las cosas: su rasgo ontológico más importante.

Su famoso **Retrato de un desconocido** (1650, París, Louvre) ha suscitado un expresivo comentario de Blunt: *La ventana de Champaigne —escribe— tiene un parecido curioso con la tumba nicho desde donde reza mirando al altar el Fonseca de Bernini, en San Lorenzo in Lucinia*¹⁵. Efectivamente, dejando ahora a un lado el problema de la relación iconográfica entre ambos artistas —que Blunt no desarrolla totalmente—, la figura parece que se asoma a una ventana-tumba-nicho para ver el otro mundo al que, con la muerte, ha llegado. Todas las cosas están alumbradas y penetradas con esa frialdad mortuoria que el caballero observaría, negándole el pintor la posibilidad de un gesto de espanto o asombro, de terror o piedad, sólo la capacidad de observación ante lo que ve. A diferencia de otros pintores barrocos, la mirada de los personajes de Ph. de Champaigne no se vuelve sobre su interioridad, ni la abre, a su vez, a nuestra mirada: es una mirada que se vuelca, pero sólo en el mirar, sobre lo que ve, y lo que ve nunca es visible para nosotros. De esta manera, afirma la distancia entre lo visible y lo invisible.

En el mismo texto habla Blunt, y también lo hace Marin, del clasicismo. Clasicismo es el segundo término que todo lector encuentra en los análisis del pintor. Clasicismo es un horizonte, el horizonte por excelencia de la pintura francesa de la época, que el pintor no alcanza o sobrepasa. La comparación suele establecerse con la pintura de Poussin. Como éste, Ph. de Champaigne realiza cuadros de factura clasicista, algunos incluso de retórica clasicista: **Las reliquias de San Gervasio y de San Protasio** (1658-61, París, Louvre) es uno de los más conocidos y mejor analizados por Marin, que lo ve como un ejemplo privilegiado de pintura «jansenista» de historia, una pintura comprometida en la lucha y que, sabiamente, evoca con precisión y exactitud los signos de

¹⁵ A. BLUNT, *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700*, Madrid, Cátedra, 1977, pág. 265.

*Dios*¹⁶. Es una imagen en la que posee gran importancia la diversidad de gestos y actitudes, dentro de la común preocupación de la época por la expresión de las pasiones. Ph. de Champaigne se ve obligado, y ello pone de manifiesto los límites de la pintura, a utilizar el repertorio retórico al uso, el patrimonio de formas y expresividad visuales que enlazaba su actividad con la de la comunidad de pintores y permitía la comprensión de sus asuntos. De esta forma revelaba la verdad profunda del **como si**, pues la negación del mundo sólo podía hacerse utilizando un lenguaje que era propiedad de ese mundo, y, de esta manera, entrando a formar parte de la comunidad negada. La negación radical conduciría, de hecho, al odio del mundo de que habla Barcos. Ese odio, que odia también a la ficción pictórica, no puede dar a luz el patetismo sublime que encontramos en las obras del artista francés, porque ese odio no puede dar a luz estética alguna, de la que el patetismo sublime es una concreta determinación poética.

4

Lo patético tiene en el clasicismo del siglo barroco una sublimidad que no desaparecería en el siglo XVIII. Bien al contrario, el neoclasicismo acentúa la sublimidad, elevación de lo patético, hasta pensar en la **Tumba de la Archiduquesa María Cristina**, realizada por Canova, para darnos cuenta de ello. En esta obra magnífica, el escultor logra una verdadera visualización de conceptos, de meditaciones, que exaltan la muerte, incorporándola a un marco cultural y espiritual definido, a una tradición funeraria en la que la nada cobra sentido positivo: la estructura de la tumba como estructura racional, sin anécdota alguna, de lo funerario, los antecedentes estilísticos de todas y cada una de las figuras —el patetismo francés, la estatuaria romana, el clasicismo compositivo neogriego...—, la procesión funeraria como un ir hacia la muerte que son, a la vez, las diversas etapas en el camino de la vida...

La exaltación filosófica o artística, religiosa y civil, moral es el procedimiento fundamental para sublimar la negatividad y dar un sentido positivo al patetismo. Nada tiene de extraña esta articulación en el nacimiento de una época que es ya de por sí un acontecimiento sublime. Y nada tiene tampoco de extraña la tematización de su proceder cuando, como sucede en ese tiempo, la conciencia de tal nacimiento es uno de los ingredientes mismos del nacer, de la diferencia respecto a lo anterior.

Goya no sublima la negatividad. En la célebre exposición **Goya. Das Zeitalter der Revolutionen**, que tuvo lugar en la Kunsthalle de

¹⁶ L. MARIN, *ob. cit.*, pág. 195.

Hamburgo (1980-81), se apreciaba bien la dificultad de integrar la obra de Goya en el conjunto de la pintura de la época. Ni siquiera **Boissy d'Anglas en la Convención** (1831?, Northampton, Massachusetts, Smith College Museum of Art), de discutida atribución a Delacroix, en el que el pintor representa el movimiento de la masa popular que invade la Convención durante los tumultos de mayo de 1795, ofrece la negatividad en estado puro: el valor de F. A. Boissy d'Anglas, presidente de la Convención, que saluda con respeto la cabeza decapitada del diputado Féraud, se contrapone de forma sublime al tumulto, aunque el artista haya evitado la representación heroica tradicional.

Todos los artistas subliman la negatividad: Hubert Robert, Girodet, Ramberg, David, Ph. Jacques de Louthembourg, Olivier... Proud'hon hace de la libertad una figura clásica, nueva deidad civil que aplasta a la hidra de la Tiranía y el Despotismo, e incluso lo pintoresco puede ser sublimado, como pone de relieve Louis-Léopold Boilly al convertir una figura bien próxima a los tipos de trajes y «gritos» parisinos en abanderado de la Restauración. Quizá sólo las cabezas de Gericault, Cabezas de ajusticiados (c. 1817-20, Estocolmo, Nationalmuseum), son expresión de un patetismo no sublime.

Cuando Goya recuerda el patetismo religioso sublimado —**No llegan a tiempo** (Desastre 52)—, lo hace para secularizarlo: el descendimiento religioso se ha convertido en un descendimiento civil, laico¹⁷. Los **Desastres de la guerra**, además de otras pinturas de Goya sobre el mismo asunto y en esa época, constituyen la principal manifestación del patetismo característico de la modernidad: lo patético no se sublima, se contrapone a la sublimidad y adquiere así todo el valor de la negatividad. Incluso en un tema como el de la naturaleza, que es la fuente principal de lo sublime moderno, Goya invierte los modelos tópicos: la unión del hombre y la naturaleza se hace en el marco de la violencia y la tortura, es una unión física pero no gozosa, es brutal: el árbol tronchado de **Curarlos y a otra** (Desastre 20) es claro parangón de los hombres tronchados que hay en la imagen, pero quizá ninguna sea tan estremecedora como el empalado de **Esto es peor** (Desastre 37): la figura humana, mutilada y descoyuntada, envilecida en su tortura, ha bestializado el gesto por la crueldad y se ha convertido así en un elemento natural y salvaje, uno con el árbol, uno con la naturaleza. El árbol, torturado él mismo, es el instrumento de la tortura. La naturaleza terrible se hace una con el torturado, como si el del horror fuera el único mundo posible. Aquella unión que el gozo y la serena contemplación podían producir —y que, a su vez, eran producidos por ella— se ha invertido completamente. La distancia anulada ha anulado también el gozo, ha anulado la sublimidad dando lugar a una proximidad

¹⁷ Cfr. mi *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen, 1983, págs. 203-205.

insoportable, monstruosa. El anhelo de unión con la naturaleza, que movió al romanticismo y a la modernidad, es el anhelo de la negatividad, negatividad patética que alienta desde ahora en su transcurrir.

Lo patético moderno reúne tres notas: lo absoluto negativo, la inmediatez y la ficción. Surge en la relación del hombre con lo absoluto negativo, marca, pues, la diferencia absoluta, y necesaria —no es un acaecer causal o anecdótico—, entre el hombre y la negatividad que le acosa y, en este sentido, lo absoluto se presenta como muerte, amenaza a la supervivencia, amenaza de nada. Pero ese carácter absoluto no sublima positivamente la amenaza porque es un absoluto negativo y, en cuanto tal, insoportable. Un absoluto negativo que, en segundo lugar, no está lejos, como en el caso del terror sublime, sino en el hombre mismo, dominándole, incrustado en él, como el árbol empalador goyesco, inmediato, configurándole y deformándole en lo insoportable de su presencia, que es siempre la presencia de una muerte no legitimada, no sublimada, para la que no hay motivo ni causa razonable. Precisamente por eso, lo patético sólo puede darse en el mundo de la ficción, y ésta es la tercera de sus notas. Sólo la ficción lo permite, pues el patetismo real, de la naturaleza, sería la destrucción y la catástrofe, escapando a cualquier consideración estética.

Aparece así lo patético como el negativo de lo sublime y recibe buena parte de la consideración estética de esa contraposición: absoluto es recuerdo de lo absoluto sublime, positivo, recuerdo de la supresión del sujeto, del conocer, y de su libertad, que en lo sublime kantiano quedaba claramente afirmado, una supremacía ahora negada y, por ello mismo, recordada. El absoluto negativo se *recorta* en el horizonte del absoluto sublime, de la misma manera que la inmediatez se *recorta* en la distancia que a éste había caracterizado, procediendo paradójicamente, pues si lo sublime incitaba a salvar tal distancia para alcanzar la unidad con el universo —tal era la propuesta, no enmendada después, del tratado atribuido a Longino—, lo patético resulta de cubrir esa distancia, negada ahora en la inmediatez, pero con un resultado inesperado: la violencia, la crueldad, la muerte. Goya preludia así, con una radicalidad que podría parecer inesperada, la «muerte de los dioses» que después será predicada: los dioses han muerto, no están escondidos, y ésta es la diferencia fundamental entre el siglo barroco y la modernidad.

5

¿Cómo se configura la experiencia estética de lo patético?

Ninguna de las dos grandes teorías de la experiencia estética, la aristotélica y la kantiana, se ajusta adecuadamente a lo patético. La

primera, al apoyarse en el placer mimético, pone en primer término la identificación del y con el objeto presentado, identificación que no se produce en lo patético moderno. La concepción kantiana, que centra el placer estético en el cumplimiento del libre juego de nuestras facultades suscitado por el objeto estético, parece adecuarse más a la problemática de lo bello que de lo patético y, en todo caso, no atiende a la experiencia estética de lo patético en cuanto tal.

Ante lo patético se formula una primera pregunta: ¿cabe hablar de placer a su propósito? Quizá podamos llegar a identificarnos con la figura que alza los brazos en **Los fusilamientos** goyescos, cuadro en el que el patetismo es sublimado por la referencia patriótica, pero difícilmente alcanzaremos algún grado de identificación con los torturados, empalados, asesinados en los **Desastres**, o con sus torturadores o ejecutores, sean éstos del bando que sean, tampoco con las figuras populares que arrastran en el linchamiento a soldados anónimos. Estas escenas insoportables suscitan espanto y horror, pero difícilmente un término como placer puede aplicarse a esta experiencia. Hay, es cierto, una mayor *intensidad de vida*, un conocimiento de lo que era oscuro, en este caso la capacidad humana de crueldad y violencia, pero tal capacidad no produce placer sino espanto, y éste no está sublimado en forma alguna. Las imágenes de Goya plasman los límites a los que puede llegar la condición humana, ofrecen sin palabras lo que estaba oculto, presentan aquello que no puede aceptarse sin justificaciones ideológicas, y lo hacen sin recurrir a tales justificaciones. ¿Cómo pueden atraernos tales representaciones?

La experiencia estética de lo patético es una experiencia compleja. En primer lugar, en cuanto representación estética, hay una componente placentera, y la hay también en cuanto *intensidad de vida*, pero no existe gozo ni en lo concreto representado ni en la determinación de la intensidad. Bien al contrario, en la determinación que es lo patético de la obra, en lugar de placer, en lugar de identificación, horror, pero un horror muy característico, específicamente diverso del que produce la crueldad real: horror porque yo puedo identificarme con lo representado, espanto porque también la *intensidad* puede alcanzarse por tales caminos y métodos. La experiencia estética de lo patético es una experiencia de la negatividad en cuanto que niega, en su propio ámbito, y por tanto recordándola, articulándola, la experiencia estética positiva, placentera. La experiencia estética de lo patético se configura en la negatividad de la experiencia estética positiva, a la que convoca en todos y cada uno de sus momentos, de la que se reclama. También hay en ella identificación, también hay libre juego de nuestras facultades cognoscitivas, del poder del sujeto y de la individualidad libre, mas, en el momento en que se producen —y se producen porque las imágenes patéticas se dan en el ámbito de lo estético, en el de la re-

presentación, ése es su horizonte—, nos negamos a aceptar que esas imágenes puedan originar tales efectos positivos, en ese mismo momento surge la negatividad negando tal posibilidad, con una consecuencia que en la experiencia estética positiva era posterior a la experiencia misma, pero que aquí es núcleo de la negatividad: la negación implica una reconocer lo negado y, así, una autoconciencia de la propia experiencia puesta en duda. Ante las imágenes patéticas la pregunta *cómo nos puede producir placer esta escena* se duplica: *¿cómo nos puede producir placer esta escena siendo como es?* En la experiencia estética y positiva, la pregunta por el placer de tal experiencia y por la experiencia en su totalidad, se lleva a cabo una vez producido el acto estético y como una reflexión sobre él. En la experiencia de lo patético, la pregunta se realiza en la experiencia misma, la distancia que la permite se perfila en el mismo acto de goce estético, en ese interrogarnos sobre el *cómo es posible* que trae consigo el espanto en la ficción, en la representación.

Lo patético nos permite un mejor conocimiento articulando dos momentos: nosotros podemos tener esa capacidad de crueldad y violencia, tal es la capacidad humana, pero no podemos tenerla. Lo patético descubre en el primer momento la negatividad y la descubre, en el segundo, como negatividad: nos habita y, en definitiva, no podemos escapar a ella, la llevamos con nosotros, en rostros, pero tenemos que escapar constantemente de ella para huir del espanto. Lo patético no legitima en modo alguno la negatividad, no la justifica, mucho menos la ennoblece. Bien al contrario: nos deja con ella, inermes, algo que el sujeto posee y de lo que tiene que huir, pero que nunca puede llegar a quitárselo de encima y que ha de soportar solo. Tal es el **pathos** de lo patético.