

Artículos

Los umbrales del humanismo. Las polaridades de la cultura y sus relatos*

Humanism Thresholds. The Polarities of Culture and Their Narratives

Luis Alfonso Castellanos, S. J.^aDOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl27.uhpc>

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

alfonso.castellanos@javeriana.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4197-7542>

Recibido: 16 enero 2021

Aceptado: 02 septiembre 2022

Publicado: 30 junio 2023

Resumen:

El artículo “Los umbrales del humanismo. Las polaridades de la cultura y sus relatos” pretende realizar una introspección del humanismo como un proyecto narrativo y como una configuración afectiva que requiere de prácticas y artefactos culturales para conformar sujetos y sociedades.

Desde una mirada transdisciplinar y desde variadas perspectivas se problematiza la noción de *humanismo* como una configuración afectiva que se teje desde dos experiencias fundamentales: lo sublime y lo abyecto. Extremos que en sus manifestaciones se hacen los ejes de elaboración de cualquier sentido de “lo humano” y que sustentan los diversos relatos y artefactos que en la cultura de Occidente se han identificado con el humanismo. Narrativas humanísticas que además se consolidan en variados productos estéticos y que en sus diversas propuestas desean ser sapienciales. Sabiduría práctica más que teorías o elaboraciones éticas o filosóficas; presupuestos primeros de cualquier grupo humano que en su función de base establecen modos de proceder individuales y prácticas sociales.

Palabras clave: humanismo, abyección, sublime.

Abstract:

The article “Humanism thresholds. The polarities of culture and their narratives” intends to introspect humanism as a narrative project, and as an affective process that requires practices and cultural products to configure human beings and societies.

From a transdisciplinary standpoint and from various perspectives, the notion of *humanism* is problematized as an affective configuration that is woven from two fundamental experiences: the sublime and the abject. Extremes that in their manifestations become the axes of elaboration of any sense of “the human” and that support the various stories and objects that in Western culture have been identified with humanism. Humanistic narratives expressed in multiple aesthetic products that in their various proposals wish to be wise. For humanism fundamentally integrates practical wisdom, more than theories or ethical or philosophical elaborations; basic premises of any human group that in their primarily function established both individual ways of proceeding and social practices.

Keywords: humanism, abjection, sublime.

Para empezar, me es fundamental retornar a la tradición en la cual se ha movido y de la que se ha nutrido la Compañía de Jesús, de la cual soy heredero: una preocupación cierta y apasionada por tratar de develar aquello que podemos llamar *humano*, por desentrañar las fuerzas más auténticas y vitales de la construcción de la cultura y de las cualidades más altas del *ser humano*. Asumo el esfuerzo de nuestro fundador, pues

en plena encrucijada entre el Medioevo y modernidad Ignacio aceptó ser hombre de su tiempo. No tuvo miedo a los tiempos nuevos [...] buscando el equilibrio entre el legado de la Edad Media y las nuevas corrientes que se abrían paso [los primeros jesuitas] se lanzaron a buscar una síntesis entre cristianismo y humanismo renacentista. (Cuartas 86)

Y hoy, en mi contemporaneidad, ante las nuevas formas de interpretar y construir la cultura, nos es necesario seguir buscando esta síntesis inacabada entre lo más auténtico del hombre y de lo divino. Un diálogo jamás resuelto que en cada época establece sus puntos de referencia e interlocución.

Notas de autor

^aAutor de correspondencia. Correo electrónico: alfonso.castellanos@javeriana.edu.co

En el marco que deseo instaurar para la comprensión del humanismo me es importante tener una conceptualización operativa, instrumental, que me permitirá desarrollar mi hipótesis: el *humanismo* debe entenderse como un proyecto de identidades narrativas y configuraciones afectivas, un constructo social e individual que se ejerce sapiencialmente en cada cultura y se registra en artefactos estéticos.

Definición provisoria que nace de las mismas prácticas del renacimiento:

Los *umanisti* de los siglos XV y XVI eran escritores de discursos y cartas de la nobleza y de los jueces de su época. Y, a su vez, eran los profesores de gramática, retórica, historia y ética, que cultivaban los que ellos mismos llamaban, parafraseando a Cicerón, el *studia humanitatis* o lo que hoy llamamos humanidades. (Cuartas 22-23)

El humanista era una persona de cierta sapiencia que acompañaba a los monarcas o mecenas de su época, para ayudarlos a gobernar y a expresarse mejor. El término de *humanidades* ha trascendido más allá de los recintos del mundo académico, del gusto italiano del siglo XV, de su relación por las artes y la literatura, y se manifiesta como una manera propia de valorar al ser humano desde sus expresiones culturales.

El humanismo nace en el Renacimiento como una técnica, una retórica, una revisión y una consignación de formas y contenidos. Pero, ante todo, no debe confundirse con una axiología, con una ética o con una práctica filosófica, ya que, aunque las puede incluir, es ante todo una práctica vivida. Es una experiencia que se trasmite, se hereda, se expresa a veces atemáticamente. Ejemplo de ello son los rituales de paso de quince años, los relatos fundadores de nuestras familias, el abrazo y el beso de saludo, diferente en cada país y lugar... El humanismo también se ubica más allá de la antropología de un pueblo, tampoco se identifica con una cultura particular, aunque asume algunas formas de estas. Es ante todo un relato que expresa y performa prácticas en un grupo humano, un grupo que, más allá de la lengua, raza o calidad social, adopta unos artefactos y prácticas para asumir su ser y expresar tanto individual como colectivamente lo que juzgan mejor de ellos y conjurar aquello que pueda serle nocivo.

Este relato sapiencial que instaura el humanismo se basa en algunos presupuestos fundamentales. Debido a que el humanismo mismo ha trazado unos escenarios propios a través de su desarrollo, podríamos hablar de un perímetro que establece el campo de lo *humano*: un pretensioso marcaje de las dinámicas, productos y ejercicios. Los cuales se establecen desde la manipulación material y afectiva que el ser humano ha estado realizando en el mundo desde su aparición. Y, para acercarme mejor a estos *territorios*, deseo precisar, en primer lugar, el mundo afectivo que lo contiene y dos ejes que desde la estética y algunas corrientes de la psicología sustentan el humanismo: la sublimación y la abyección. En un segundo momento, desde el afecto se va a definir las dinámicas existenciales que construyen el humanismo como experiencia estética. Y, en un tercer momento, se va a destacar la narrativa como el artefacto cultural en el cual se condensa y materializa de manera más tradicional en Occidente el humanismo. La oralidad, la literatura, las historiografías y las artes plásticas son los medios a través de los que nuestras comunidades expresan un sentir, una cosmovisión y unos valores; los cuales se hacen directrices en prácticas sapienciales y saberes ancestrales.

Este recorrido igualmente reseña mis múltiples aprendizajes con maestros en filosofía, literatura, semiología, espiritualidad y psicología. Y trata de responder a mis preguntas como jesuita y literato en sus goces, límites y problemas fundamentales.

El afecto

El humanismo se configura desde las dimensiones afectivas de los seres humanos, y, de manera especial, desde los sentimientos nos es importante destacar este sustrato emotivo que elabora, supone o hereda todo trazo de humanidad. Es gracias a la capacidad de vincularnos afectivamente que accedemos a los productos de lo *humano* y que esto último se nos hace palpable, inmediato y válido. Las grandes obras de Occidente desde la antigüedad griega y de manera especial desde el Renacimiento buscan la configuración afectiva de los sujetos, tarea que la modernidad afinó en la *educación sentimental* y que retoma el amor cortés caballeresco, ambas

exploraciones de las que no se puede desprender cualquier drama pasional de nuestra cultura contemporánea. El sentimiento como un estado de heroísmo, sacrificio o lealtad se sigue construyendo y modelando desde el origen mítico de nuestros mundos y siempre ha estado acompañado por relatos ejemplares: redundo en destacar las grandes narrativas griegas de la mitología, las sagas de los pueblos eslavos de Europa, los relatos bíblicos de la tradición semítica, el Nuevo Testamento del cristianismo, los mitos fundacionales de nuestras comunidades indígenas, los relatos fundadores de los Estados modernos, etc. Relatos sobre el afecto y su configuración que Gustavo Flaubert aborda en su novela *La Educación Sentimental*, texto arquetípico de los escritores europeos decimonónicos.

Proyecto que tiene su edición particular en América Latina y que en estos últimos años ha tenido su propia configuración de manera particular en las series de Netflix, o en productoras similares. Los de mi generación pervivimos con una crianza alimentada por *El Chavo del ocho*, *Como agua para chocolate*, *Betty, la fea*, *Café, con aroma de mujer*, etc., en la que los afectos por Margarita Rosa de Francisco o Angie Cepeda marcaron los sueños de muchos adolescentes. Un buen acceso crítico a esta configuración actual de nuestro afecto, de nuestro humanismo de masas, lo encontramos en la edición especial del número 98 del 2 de septiembre del 2013 de la revista *Arcadia*, llamada “La educación sentimental de América Latina”. Allí Disneylandia, el vallenato, la ranchera, la telenovela, el bolero, la balada y otras delicias tienen su justa valoración. Una reflexión de Barthes se ajusta a este marco:

Algunos quieren un texto (un arte, una pintura) sin sombra separado de la “ideología dominante”, pero es querer un texto sin fecundidad, sin productividad, un texto estéril (ved el mito de la mujer sin sombra). El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es un poco de ideología, un poco de representación, un poco de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio claroscuro. (53)

Pero me reintegro a la cualificación mayor de estos procesos desde el sentimiento, el cual formamos, vivimos y ejercemos en su mejor modo, incluso desde el reguetón, uno de los productos menos valorados por las élites culturales.

El sentimiento se acompaña del deseo y este de un contenido semiológico que produce significado; e igualmente cuando hablamos de la afectividad nos encontramos con múltiples conceptualizaciones que integran pasiones, afectos, emociones, instintos, tendencias, impulsos, agitaciones, etc. Ahora bien, veamos aquello que depura y elabora el sentimiento y que Carole Talon-Hugon (21) resalta de su análisis de Nicolás Malebranche, filósofo racionalista que analiza el sentimiento. Acertadamente, en este análisis ellos destacan el sentimiento como un proceso de varios momentos o dimensiones, los cuales yo apropio con ciertas variaciones:

1. Nuestra corporalidad: nuestro ser realiza una toma de conciencia de *un objeto o acontecimiento* gracias a una estrecha relación con el mismo.
2. Se genera, luego, un *movimiento de la voluntad* hacia ese objeto (acercarse si es un bien, alejarse si es un mal).
3. Se verifica el trazo del *sentimiento interno* (amor, alegría, desprecio, cólera, etc.).
4. A su vez, esto está acompañado de una agitación fisiológica que dispone el cuerpo en un estado inhabitual: una *agitación fisiológica* que se evidencia en unos *signos exteriores* (palidez, taquicardia, temblor, crispamiento de manos, relajación, etc.).
5. En última instancia, existirían unos *comportamientos y actos*, entre otros, levantar el brazo, cerrar los puños, huir, recibir, construir, demoler, etc.

El sentimiento no es un arco reflejo de un estímulo externo, tampoco es una cualidad e intensidad idéntica; las palabras dulces que llegan a un sujeto despliegan en él distintos sentimientos, según determinados tiempos, lugares y personas. Pero el sentimiento es un proceso complejo y elaborado que tarda años en madurar, por ello, los niños que han sido separados de sus padres, que no han tenido un contacto afectuoso y continuo con ellos, no solo permanecen en una pobreza expresiva y afectiva, sino que, incluso, pueden morir. Para

cualquier ser humano que no tenga esta educación primaria, la misma palabra y los gestos faciales les serán escasos y precarios en su adultez. Tenemos muchos ejemplos documentados por la ciencia: tal vez el caso más representativo sea el de Kaspar Hauser (†1833) (Dolto), que hace referencia a un adolescente alemán privado de contacto humano, un joven inteligente para quien el trabajo posterior de socialización no le permitió un desarrollo afectivo, ni la mejor interacción y comunicación con sus coterráneos.

El sentimiento es la estructura afectiva fundamental que configura nuestra identidad, es la misma que nutre la estética y la cultura en el humanismo. No nos damos cuenta, pero es un proceso *afectivo*, *volitivo*, *racional* y *somático*, en el cual estamos comprometidos totalmente. Un proceso que efectivamente requiere una educación. Debemos formarnos en él, de lo contrario seremos inertes, insensibles, ajenos a los mundos interiores de los demás y a las expresiones emotivas del mundo o, por el contrario, seremos un manojo de sensibilidad sin horizonte, una complacencia inmediata sin mayor trascendencia. Superficialidad o extrañeza del mundo y de nuestros prójimos.

Es importante saber lo que nos ha aportado la cultura, el arte y la formación de nuestras sensibilidades en Occidente, dos ejemplos de sentimientos me son muy ilustradores: la compasión y el suspenso. La tragedia griega se articula a partir de este gran sentimiento de la *compasión*. A las tragedias no asistían los griegos para conocer el final; todos sabían que Prometeo sería encadenado y los buitres le devorarían las entrañas por robarse el fuego; que Edipo mataría a su padre, se casaría con su madre y sería el culpable de la peste de Atenas (figura 1); que Medea será abandonada por Jason, y que asisitirían a su venganza implacable. Pero en todas ellas es la compasión que nos lleva a perdonar a Prometeo, a Edipo, a Medea, y a justificar sus acciones, a admirar a los adversarios o a condolernos y hacer catarsis en cada pieza. No es el “cuento lo que importa”, es la hondura del sentimiento; el tiempo ganado antes del desenlace, y, ante todo, la compasión, la solidaridad afectiva con el protagonista, el compromiso entrañable con su suerte y con su historia. La compasión implica un juicio, un movimiento de la voluntad, la empatía que no nos salva de una pérdida. Sabemos que ninguno de ellos se merece lo que vive, que nuestra inteligencia valora como inmerecida esta suerte, y que ve una situación inadecuada para cualquier ser humano. Somos modelados por el relato en sus múltiples secuencias, que enriquecen estas dimensiones. Acompañamos desde múltiples matices estas situaciones que se van haciendo arquetípicas y nos disponen para entender otras experiencias. Situación *ficcional* que nos permite comprender momentos o integrar ausencias. Crecemos en el sentimiento, pues en cada tragedia nuestra compasión logra una talla mayor, en cada cuadro dramático hay un despliegue especial, un movimiento, una agitación interna, un desplazamiento deliberado, nuestra pasión más nuestra...



FIGURA 1.

Ánfora griega con Edipo y la esfinge

Fuente: Carole Raddato, Wikipedia Commons.

Y, pasando a otro ejemplo más contemporáneo, es con Alfred Hitchcock con quien el *suspense* llega a su cima. El cine es el escenario que permite este sentimiento en su mejor altura; si bien podemos experimentar desde las letras o el teatro vivencias similares —los cuentos de Edgar Allan Poe, como *El pozo y el péndulo* (1842), por ejemplo, u otro más cercano, como *Continuidad de los parques* (1964) de Julio Cortázar— es Hitchcock, el mago del suspense, quien, a través del cine, de la imagen en movimiento, lleva a su culmen este sentimiento. Él logra en *Vertigo* (1958), *Psicosis* (1960), *Los pájaros* (1963), etc., que las cámaras nos lleven al límite de la tensión. El mejor cine de suspense nace de las cámaras en simultáneo, en contrapunto. Los detalles nos llevan a una expectativa indeseable. Un desenlace irresoluble que amenaza y promete lo inesperado. Una película que desplaza al espectador con el asesino, con la víctima, con la amenaza. El espectador conoce el peligro y el tamaño de la amenaza que se cierne sobre el personaje de la película, pero este último sigue en su inmediata ingenuidad y desconocimiento. Y lo que ocurra con aquel protagonista nos genera un sentimiento profundo de desazón, de tensión, el cual se hace mayor con cada segundo que la película avanza.

De igual modo, con la irrupción de los mundos digitales, la tercera dimensión y las realidades virtuales, otros sentimientos nacerán o se harán más elaborados. Con la imprenta, con la orquesta sinfónica, con el lienzo y el caballete, nuevas impresiones y nuevos sentimientos se desarrollaron en la modernidad para nuestra humanidad (la autorrealización, la autenticidad, la solidaridad, etc.). Pero volvamos a estos dos sentimientos: la compasión y el suspenso. Ambos son profundamente elaborados; ambos viven un compromiso cultural alto, y ambos requieren de artefactos y de mediaciones para desarrollarse y, paradójicamente, de la ficción para su mejor elaboración. Y en estos dos sentimientos, sin lugar a duda, nuestra humanidad se hace más grande; al igual que con los otros sentimientos de los que somos testigos que se han ido cualificando: la solidaridad, la generosidad, la amistad, la lealtad, etc.

En este desarrollo del sentimiento, que permite comprender mejor el papel que tienen los relatos y los objetos culturales, vuelvo a Talone-Hugon, quien ingresa en un problema importantísimo: si esta película de *Psicosis* o la representación teatral de *Edipo* son ficticios, además fuera de mi contexto... ¿esas emociones que experimentamos son ficticias? (51-51). ¿Cómo podemos entender esto, si el afecto solamente se establece en “cosas reales”? Constatamos, por tanto, que podemos tener experiencias *reales* y muy importantes a partir de elementos ficcionales. No es la mimesis y la verosimilitud de la representación lo que le brinda su cualidad al arte. En las reflexiones y construcciones artísticas contemporáneas hemos llegado a valorar adecuadamente los objetos ficcionales en la creación de lo real, si bien aún caen en la tentación los mercaderes de la cultura, al señalar que tal creación está “inspirada en una historia real”. Con Bertolt Brecht, y su teatro épico, salimos de un teatro de arquetipos y figuraciones perfectas, de empatías y simulaciones absolutas, para entrar en las trasescenas, en las bambalinas de la creación (cf. Mauer). De la misma manera, en la literatura sabemos que la sola diferencia entre una novela y una biografía es “el pacto autobiográfico” (Lejeune) establecido entre el escritor y el lector en el momento de la lectura. No existe ninguna verificación. El estatus ficcional de los relatos (biografía o novela) es el mismo; el registro propuesto por el escritor que acepta el lector marca la diferencia.

Ahora bien, este teatro, esta tragedia, esta película no “reproduce” mis sentimientos o los de un creador artístico. Estos afectos desatados en la figuración se incrementan, modulan y apropian con la historia afectiva del espectador. Jamás una obra, por más cercana y por más autobiográfica o directa que sea, se reduce a reconstruir un hecho de mi vida. En cada trama artística existe un *plus*, una cualificación mayor, y el ingreso a nuevas dimensiones y nuevos matices de mi emocionalidad.

Por otra parte, es propia del ser humano la inteligencia emocional. El aprendizaje afectivo nos somete, a través del arte o de ciertas prácticas culturales, “a vivir” situaciones que ordinariamente no desearíamos: la enfermedad, el duelo, la venganza, la ira, etc.; nos induce a variados aprendizajes y a configurar lo que somos. Incluso, es mejor sentir dolor que no sentir nada, pues como seres humanos padeceríamos más viviendo sin pasiones que a causa de los sufrimientos. El dolor aporta igualmente una ganancia psicológica y un excedente epistemológico (Talon-Hugon 72). De la misma manera, Taron-Hugon destaca que existe una ganancia moral: no es propio gozar del dolor y la tragedia de Edipo, pero es “placentero deplorar así el mal, de sentirse moral y humano” (74). La importancia radica en la respuesta que podamos dar a los contenidos de la obra. Y, por último, la ganancia epistemológica nos valida la experiencia, pues, al final de cualquier evento cultural que implique el sentimiento, construimos un relato —nuestro relato— de acuerdo con los datos de conciencia y referencias desarrollados en el escenario. En la ficción podemos dilatar, demorar, entender, prolongar lo que nos es insoportable en otras circunstancias (cf. Taron-hugon 77).

Los umbrales

Si bien es el mundo de lo afectivo y sus relatos los que permiten la circulación del humanismo, deseo destacar aquello que a mi juicio hace posible esta permanencia. Dos grandes instancias se configuran desde siempre en la estructura básica que antecede y acompaña su propia nominación y las variaciones que hemos hecho como

humanidad del afecto, y que nos hace posible vivir humanamente. Son los límites la epidermis que contiene y dinamiza los demás movimientos afectivos; estos umbrales o fronteras son: lo sublime y lo abyecto.

1. Lo sublime

Empecemos progresivamente.

La belleza

La belleza se relaciona con la armonía, la repetición y el equilibrio. Es, aunque para algunos suene pretensioso, una disposición de la armonía cósmica; deducción y trabajo ya demostrado por los antiguos griegos con el *número áureo* y con su representación mediante la letra griega ϕ (phi), en homenaje a Fidias. Concepto que más tarde, por la sucesión de Fibonacci (también conocido como Leonardo Bigollo, *ca.* 1170-1250), se expresaría numéricamente: 1,61803398874989.... Proporción natural que se despliega en muchos cuerpos de la naturaleza: en las semillas de girasol, los cascotes de una piña, la espiral de un nautilo, la proporción de los brazos en una estrella de mar, etc. Nuestro cuerpo hace igualmente referencia al número áureo (la cabeza estaría contenida siete veces en el cuerpo; las falanges guardan esta proporción con las falanginas y estas con la mano, etc.), equivalencia que conocieron muy bien los artistas grecorromanos y que luego el Renacimiento italiano retoma (Leonardo da Vinci) (Figura 2). En nuestros días, más funcionalmente, las tarjetas plásticas de las billeteras (las del formato credencial), son una expresión contemporánea del número áureo. Una proporcionalidad que, desde Le Corbusier en su proyecto el modulator (Figura 3), se hace norma por la adecuada proporción de los objetos y espacios. Medida para el uso y confort del ser humano, que se llama *ergonomía*.

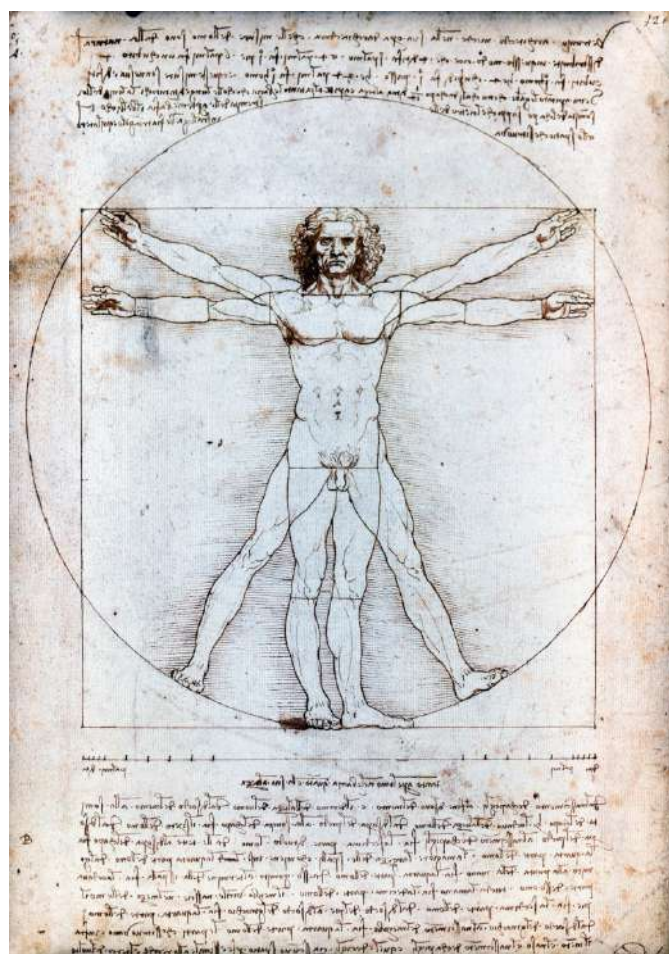


FIGURA 2.
Hombre de Vitruvio, Leonardo da Vinci
Fuente: Paris Orlando, Wikipedia Commons.

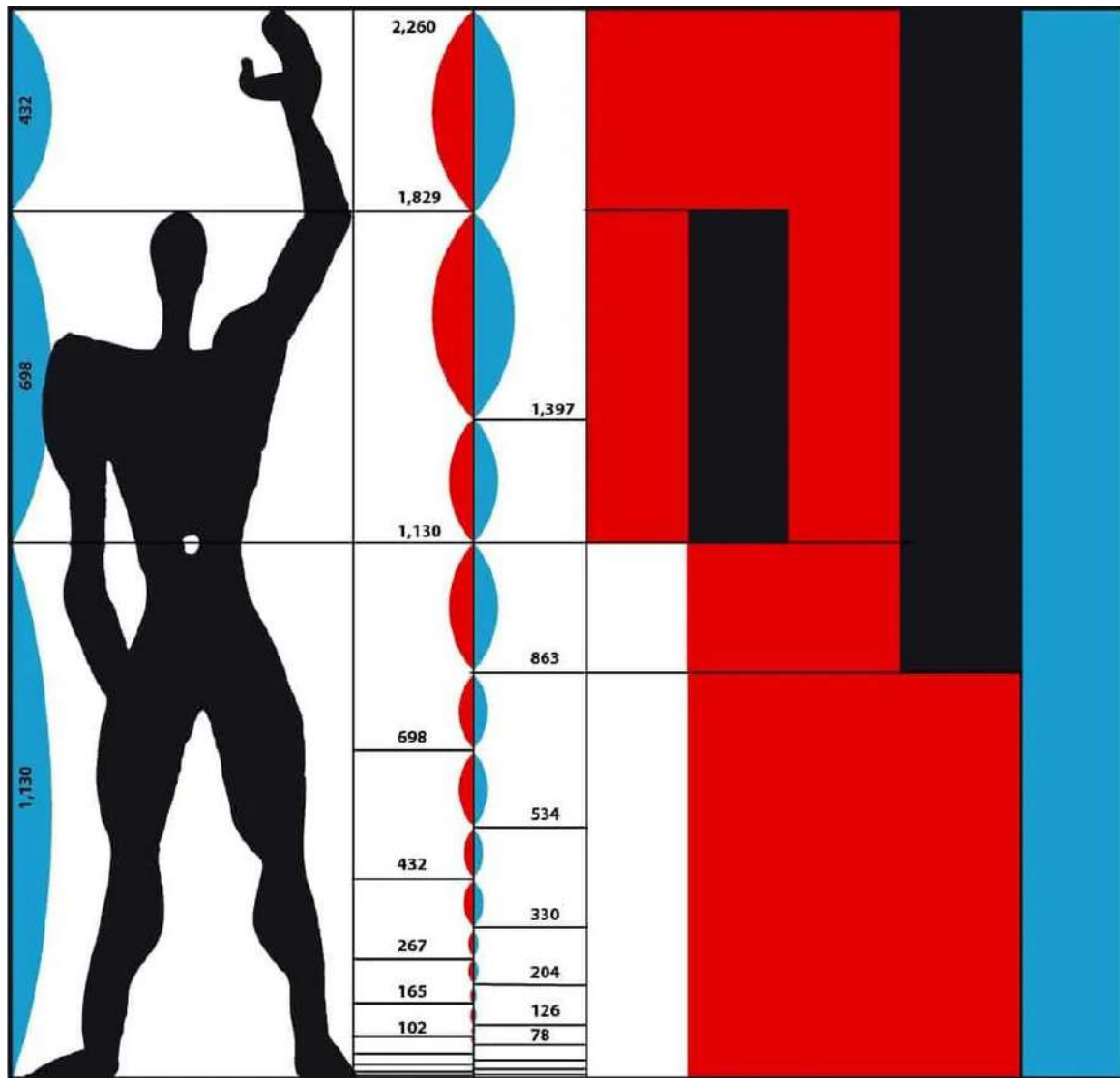


FIGURA 3.
El Modulor, Le Corbusier

Fuente: Arquitectura Pura, "El modulor de Le Corbusier".

Y, en el campo del arte y de la estética, es indiscutible que la belleza no depende solamente de una experiencia conceptual del hombre o de un gesto arbitrario de creación; existe en esa exterioridad y en lo objetivo del mundo ese dinamismo que los griegos descubrieron y que a su modo confirma Umberto Eco:

Si bien es cierto que belleza y fealdad, más aún que dulzura y amargura, no son cualidades de los objetos sino que pertenecen enteramente al sentimiento interno o externo, hay que admitir que existen ciertas cualidades en los objetos que están adaptadas por naturaleza para suscitar esos sentimientos específicos. (276)

La belleza, podríamos decir, nace de esta experiencia armónica, de esta vinculación grata a las proporcionalidades y correspondencias del cosmos. Pero existe algo mayor que se deslinda de cualquier regulación cósmica o humana: lo sublime.

Lo sublime no tiene objeto [...]. El objeto "sublime" se disuelve en los transportes de una memoria sin fondo, que es la que, de estado en estado, de recuerdo en recuerdo, de amor en amor, transfiere este objeto al punto luminoso del resplandor donde me pierdo para ser. No bien lo percibo, lo nombro, lo sublime desencadena —desde siempre ha desencadenado— una cascada de percepciones y de palabras que ensanchan la memoria hasta el infinito. (Kristeva 20-21)

Lo sublime es esa frontera que desarticula el deseo, porque “lo *sublime* es un *además* que nos infla, nos excede, y nos hace estar a la vez *aquí*, arrojados, y *allí*, distintos y brillantes. Desvío de un goce que me supera, de una experiencia cuya clausura es imposible” (Kristeva 21). Lo sublime como una totalidad fallida de la alegría y la fascinación; verbos en una dilatada conjugación. La imagen inmediata que me ilustra este umbral es la de un niño que recibe muchos, muchos regalos, y cada uno es mejor que el anterior y él desea atraparlos todos con las manos: el exceso lo desborda, su atención no puede precisar de todos aquellos uno solo, o el más querido o el último. La avalancha debe terminar o él no podrá gozar debido a esa ola imparable e infinita sin dominio.

Lo sublime solamente puede darse para el hombre como lo abyecto a través de *experiencias* que van más allá de las medidas, los mecanismos de aprensión, las categorías de valoración o los juicios. Trastoca lo establecido o la capacidad de goce, que más allá del placer se convierte en algo *terrible*, aquello que no podemos ver directamente, aquello que desde el Antiguo Testamento se ha llamado en lo religioso “temor de Dios” y que nos es referido por Moisés (Éx. 33, 21-22). Aquello supremo se expresa igualmente en *La obra maestra desconocida*, de Honorato de Balzac; esa novela corta que nos describe el descenso de un maestro al imposible de su obra maestra; el ingreso de un infierno distinto que desea la superación de cualquier canon y discutir un imposible; esa pasión irresoluble trabajada en el sentido trágico del artista romántico, que apunta a la grandeza del arte; el artista es seducido, muere por él, es incomprendido y, peor aún, no alcanza la meta: “Todo lo versa acerca de objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir” (Burke 36).

Haber precisado algunos datos sobre la belleza nos permitirá valorar mejor la cualidad de lo sublime: “Lo bello es lo que produce un placer que no empuja necesariamente a la posesión o al consumo de las cosas que gusta” (Eco 291). Y esta correspondencia deseo ilustrarla en el siguiente cuadro a partir de las reflexiones que Jaime Rubio construye desde Kant (40) (tabla 1).

TABLA 1.
Valoraciones de lo sublime y lo bello

	Sublime	Bello
Virtud	Nobleza	Belleza
Paisaje	Altas encinas y sombrías soledades	Materas con flores, arboles recortados.
Cosmos	Noche	Día
Sentimiento	Conmueve	Encanta
Forma	Grande y simple /Colosal	Pequeño y ornado
Facultades	Entendimiento vrs imaginación	Entendimiento = Imaginación
Valoración	Por negatividad	Canónico
Trascendencia	Infinito	Concreto
Carácter	Libre	Formal
Deseo /objeto	Seduce	Atrae

Fuente: elaboración propia.

Lo sublime es un estadio anímico, antropológico y estético que nos supera, al cual nos podemos referir, mas no podemos reproducir o abarcar, porque “no es el objeto mismo el que es sublime, el sentimiento de lo sublime nace del juego de nuestras facultades; depende de un juicio reflexionante” (Rubio 41). Lo sublime le hace violencia a la imaginación, se convierte en el fracaso de comprender la inmensidad absoluta y, según afirma más adelante Rubio, es “la exclusión de toda pretensión de dominar el tiempo en una síntesis conceptual” (48).

Lo sublime tiene igualmente su comprensión desde lo que llama Roland Barthes *textos de goce*, que supera un texto de placer; un texto de placer es canónico y previsible, es “aquel que alegra, que plenifica, que da la euforia; es el que viene de la cultura, que no rompe con ella, ligada a una práctica confortable de la lectura” (25). Pero un texto de goce es

el que me pone en estado de pérdida, que desconcierta y hasta el aburrimiento, que hace vacilar las seguridades históricas, culturales, psicológicas del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores, de sus recuerdos, que le ponen en crisis en su relación con la lengua. (92)

El texto de goce es un texto imposible; el placer es decible, el goce no: “Ese texto está fuera del placer, fuera de la crítica, *salvo que sea alcanzado por otro texto de goce*: no se puede hablar ‘del texto’, solo se puede hablar ‘en’ él *a su manera*” (Barthes 36).

Lo más importante de esta vivencia de lo sublime es que su “acto estético es aquel que revela por excelencia la intersubjetividad” (Barthes, 47). No existe ningún ser humano que al vivir realmente una experiencia de lo sublime no desee compartirla, asirla, recrearla. Este fracaso de plenitud constante, esta síntesis imposible, nos convierte en interlocutores privilegiados de otros colegas que en situaciones similares trabajan para marcar caminos, rutas o reflejos de aquello que nos deja mudos y desconcertados.

Lo sublime, es ese *umbral* que se desplaza y se resignifica. Al igual que la abyección, se instaura simbólicamente en un espacio mediante bolardos y convenciones que personas afirman y que otros reconocen o tratan de dilucidar... Estos, paradójicamente, pueden distar entre sí kilómetros o unos cuantos metros. En un momento pueden ser configurados en guadua y en otros de hormigón armado. La sublimación y la abyección son aquellas fronteras sobre las cuales muy comúnmente han conversado las religiones y desde las cuales estas definen sus fronteras. Esta es una experiencia igualmente primigenia de cualquier cultura y humanismo.

2. Abyección

Para este momento, asumo el estudio realizado por Julia Kristeva en su texto *Poderes de la perversión* (1989). Para ella, lo *abyecto* es aquello que por *negatividad* se configura como una de las fronteras de lo humano. Es un contenido semiológico y simbólico que problematiza significantes y significados. Y, respecto al deseo, la abyección, como en el caso de lo sublime, no se constituye por un objeto: la abyección no produce un yo, una voluntad o un objeto. La abyección, en las propias palabras de Kristeva, es

un peso de no-sentido que no tiene nada de significativo y que me aplasta. En el lindero de la existencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura. (9)

Podría metaforizarse como un *agujero negro* que devora todo y no permite una distancia o reconocimiento. Un inasible por lo funesto. No nos podemos proteger de él, porque no es un objeto, un algo irrefutable, es la amenaza incierta, lo execrable jamás formalizado.

La abyección se evidenció al terminar la Segunda Guerra Mundial, cuando no existían legislaciones ni nombres para los delitos realizados por los criminales de guerra nazi, y, por supuesto, tampoco había sanción alguna. Igualmente, en nuestra patria “los falsos positivos” son una marca de esta frontera. Ellos son un hecho innarrable, impensable, de la misma manera en que los efectos y la acción de la bomba atómica lanzada desde

el Enola Gay el 6 de agosto de 1945 solo se puede pensar, valorar e imaginar por sus efectos, por el espejo de su presencia. Quien penetre la energía nuclear como experiencia, desaparece.

Lo abyecto se nos hace contradictorio, no por la acción del periodista o del documental amarillista: estas mediaciones mismas se quiebran ante lo negativo y lo indecible que los supera. De cuando en cuando, algunas expresiones nos indican su existencia. La pornografía del horror nos es grotesca y no la resistimos: se requiere de un esfuerzo que sobrepase la sensibilidad inmediata. Es por eso que es el artista, el humanista, quien “fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua —el estilo y el contenido—” (Kristeva 25). Puedo incluir en este registro, desde algunas de sus obras, a Fernando Vallejo, nuestro escritor colombiano, que habla de los límites perdidos: de una nación que se frustró como promesa, de un país que no ha cumplido los retos que encarnó, de una familia y una religión que se han desenrutado, sin saberse hoy dónde están. De una naturaleza mediocre, remedo de un vigor antiguo (cf. *La virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero*.)

Es lo abyecto un esbozo, un trazo para un “no objeto”, para una frontera que nos expulsa, un mundo impensable del cual solo bordeamos sus límites, una marca que pone en riesgo la misma cultura. Es ese espacio temido y de misterio. El tabú podría entenderse como uno de sus marcadores, pero lo abyecto está aún “más debajo de él” o “más lejos” o es “más insostenible”. Es aquello que podemos igualmente imaginar en algunas imágenes que las exploraciones artísticas contemporáneas hacen posible y cuya comprensión nos repugna y deja sin palabras como las fotografías que se reproducen a continuación (figura 4).

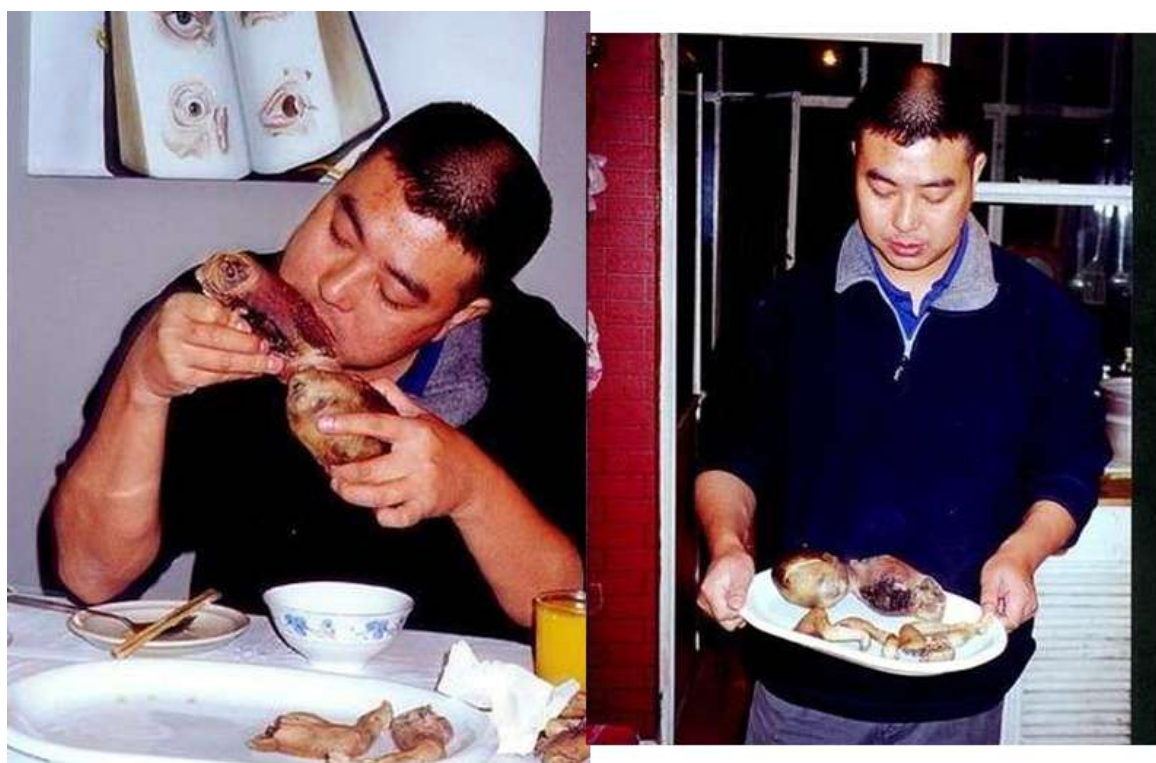


FIGURA 4.

Zhu Yu, octubre del 2000, “Eating People”

Fuente: *Art Press*, Hors-série n.º 4, “Représenter l’horreur”, enero de 2001.

Debemos entender la abyección como esa sensibilidad negativa que me golpea, desarticula mi sentir, me incomoda. Es esa experiencia fuera de cualquier previsión que deja mi lenguaje balbuciente, sin palabra articulada, sin sentido conocido. El mejor ejemplo se da cuando caminamos gratamente por un sendero de montaña y apreciamos el disfrute que nos ofrece el paisaje: pasos apacibles, sonido de cascadas, trinos de pájaros... y, de improvisto, en un recodo, al girar en un peñasco encontramos el cadáver de un perro,

putrefacto y maloliente, lleno de moscas. En ese momento no pensamos, reaccionamos inconscientemente, nos protegemos, no realizamos siquiera un juicio, sino que simultáneamente a nuestra impresión cambiamos la marcha... retrocedemos... no entendemos... huimos. Otra imagen propicia es lo que en nuestra cultura llamamos una *puñalada traperera*, la cual consiste en un acto en el que alguien me abraza, llega hasta mí, me ofrece su amistad, pero por atrás me clava un puñal que lleva en su mano. Es el campo de concentración del nazismo, el exterminio de indígenas en las caucherías (figura 5), es el crimen de lesa humanidad impensable, indescifrable.

Es un no sentido que rompe cualquier expectativa o previsión, algo para lo cual no tengo palabras e incluso de lo que no sé cómo protegerme. Es lo siniestro que juega con nuestra confianza, un juego de lego que en lugar de recrear la interacción infantil con el mundo la pervierte, no es la creación positiva, sino el simulacro de un campo de exterminio en el que se disponen mis piezas y mi lúdica para la destrucción efectiva; una infancia preparada de manera sofisticada para la aniquilación (figura 6). Esto es algo que riñe con los presupuestos de socialización de nuestras culturas. Es el acto impensable de un hombre devorando carne humana, y saber que esta es la de un feto.

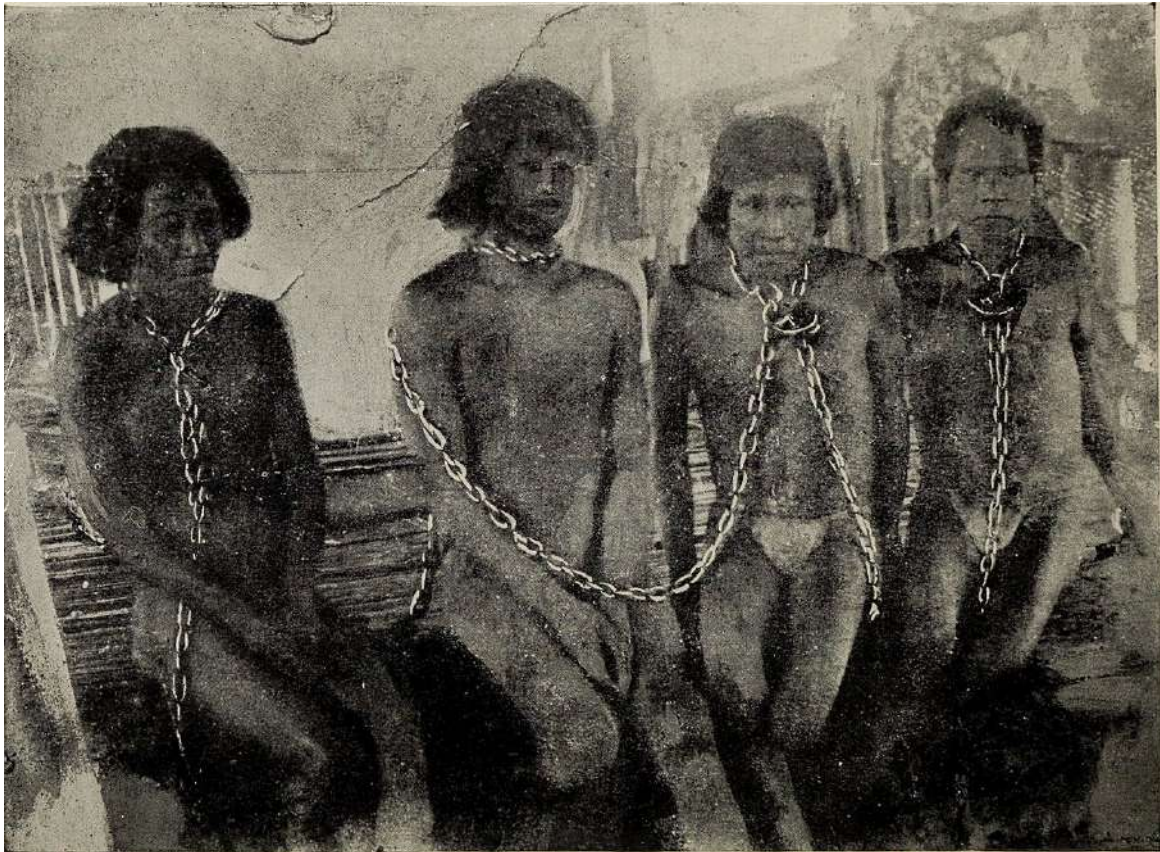


FIGURA 5.

Indígenas en las caucherías de la Casa Arana, hacia 1909

Fuente: Walter Ernest Hardenburg, *The Putumayo: the devil's paradise, travels in the Peruvian Amazon Region and an account of the atrocities committed upon the Indians therein*, Internet Archive Book Images, 1913, p. 7.



FIGURA6.

Zbigniew Libera, 1996, "Lego Concentration Camp Set"

Fuente: Zbigniew Libera, Mutual Art, 2019.

Un trazo que nos sirve de indicador, una huella de la abyección, es el *horror*, sentimiento de lo repugnante que nos es conocido, significado y cifrado, del cual se pueden instaurar relatos y marcas. Existe una correspondencia entre los dos como la relación anteriormente trabajada entre lo sublime y la belleza. El horror es decible, tiene límite y forma, pero la abyección en su brutal imposición desarticula cualquier estructura de nominación, nos deja mudos, pasmados, *descompuestos*. Ante lo abyecto solamente puedo tomar distancia, protegerme y en reflejo tratar de entenderlo por medio de lo estético, de lo simbólico. Siendo siempre mayor la diferencia y la distancia de lo que él es, como dirían nuestros hermanos de la filosofía, desconociendo el *en sí*, un momento de la existencia puesta en *epojé* (entre paréntesis, en pausa), queda suspendida mi realidad, mi entereza mi ser; mis trazos y silabas reseñan solo un mínimo de esa brutalidad que me descentra y que me deja balbuciente.

Las dinámicas

Las estructuras de lo sublime y de la abyección se complementan con el deseo de cualquier sujeto que las experimente, o *desexperimente*, y que desea contar lo vivido: transmitir, aunque sea un rastro de estas fuerzas que superan límites, expectativas y comprensiones. Dar cuenta a sus semejantes de estos tiempos y sorpresas. Esto es algo que solamente podemos transmitir de manera narrativa, pues el interés de quien se experimenta desde lo sublime y la abyección en los límites de su ser es alertar de esta amenaza o conducir a este goce. Y el relato, sea este dramático, épico, musical, poético o místico, se abre como única posibilidad. Grandes hazañas y monumentos en homenajes a dioses, guerreros y soberanos son claves nemotécnicas de grandes epopeyas, que esperan un lector que las active en el relato. Y, desde el holocausto de la Segunda Guerra Mundial, los centros de memoria aún, en sus configuraciones más espaciales, son textos que invitan a sus visitantes a recuperar las historias de vida o de muerte contenidas en ellos:

El hombre, en tanto en sus acciones y sus prácticas como en sus ficciones, es esencialmente un animal que cuenta historias [...]. Prívese a los niños de las narraciones y se les dejará sin guión, tartamudos angustiados en sus acciones y en sus palabras. No

hay modo de entender ninguna sociedad, incluyendo la nuestra, que no pase por el cúmulo de narraciones que constituyen sus recursos dramáticos básicos. La mitología, en su sentido original, está en el corazón de las cosas. (McIntyre 266-267)

Aún los héroes contemporáneos requieren de estas gestas para configurar civilizaciones, para homogenizar prácticas o para sustentar resistencias o emancipaciones. Y en todos ellos, según lo demostró Juan Villegas (1973), se cumplen tres grandes momentos: a) la separación o partida, b) la iniciación y c) el regreso. En la *separación o partida*, el héroe abandona su tierra, su espacio familiar, rompe con su mundo original y se desplaza. Estos movimientos pueden ser geográficos o espirituales. En la *iniciación*, el héroe tiene que traspasar unos umbrales y ubicarse en regiones ignotas, más allá de las márgenes de lo permitido o del mundo conocido. Tiene que combatir con los guardianes de ese otro cosmos, hacerse con el favor de algunos y conseguir cómplices. Esto le permite acceder a un nuevo conocimiento o a nuevos poderes: estadio de la real iniciación que tiene que ver con lo sublime o lo abyecto. En el *regreso*, según se relacione con las fuerzas de mundo conquistado, volverá como emisario o prófugo. Este momento de reintegración al espacio nativo aparece como la oferta del nuevo don y como la restauración o como un caso contrario de sanción o reprobación de la comunidad.

Estos momentos sustentan los grandes relatos, algunos notables, de nuestro humanismo occidental: el éxodo judío, la pascua cristiana, la *Iliada* y la *Odisea* griegas, la *Eneida* latina, el ciclo del rey Arturo de los británicos, las *Tablas doradas* de Marco Polo, los relatos de viajeros de la modernidad, etc. Pero igualmente los momentos fundacionales de nuestra nacionalidad, la batalla de Boyacá y el 20 de julio, o los momentos más significativos de los últimos tiempos de horror o sanación, plasmados como *historias de vida* en esta literatura menor que en Colombia se ha hecho tan próspera. Algunas de estas obras son: *Los años del tropel*, *No nacimos pa' semilla*, *Las mujeres de la guerra*, *Mi fuga hacia la libertad* y otras tantas que más allá del heroísmo de sus historias tratan de perfilar tipologías promisorias de seres humanos. Estos son relatos a los cuales accedemos en programas como *Los informantes*, a través de tres historias de nuestra cotidianidad, y que se convierten en la modelización de seres humanos. Esto igualmente se hace visible en las series de Netflix, Sony Pictures, etc. (las más comentadas, pero no exclusivas), cuyo consumo de gran *rating* va configurando sensibilidades y procederes; destaco series como *Juego de tronos*, *La casa de papel*, *Outlander*, *El juego del calamar*, *Ozark*, etc.

También podemos incluir los expedientes judiciales o las crónicas periodísticas que se hacen ventana de lo inhumano y que apuestan por otro orden social. Dentro de estas están las descripciones de la Operación Jaque, el conocimiento de las denuncias sobre los falsos positivos y, en estos días, los relatos de víctimas y victimarios que, en la Comisión de la Verdad, desean reseñar aquello de la “no repetición”. También hay relatos que, en imágenes y con la altura ética de un buen corresponsal de guerra, nos ha mostrado Jesús Abad Coronado en su trabajo “El Testigo” (2018). Muchas de estas experiencias son casos de lesa humanidad reseñados en lo innombrable como promesa de “basta”, “nunca más” y, en las mejores de ellas, con los trazos promisorios de un mejor mañana.

A pesar del fin de los metarrelatos (marxismo, cristiandad, etc.), seguimos construyendo historias que transmiten valores y formas para salvar identidades sociales. Estas buscan, de manera particular en nuestra patria, conjurar de una vez y de manera muy significativa los horrores de la guerra y proveer experiencias sublimes, de estados superiores con gratificaciones inesperadas, y que desbordan toda posibilidad. Algo igualmente sorprendente se ve en muchos relatos de víctimas, quienes más allá del dolor y el deseo de venganza tejen futuros de reconciliación y perdón, relatos sorprendentes que en situaciones ordinarias no podemos siquiera imaginar.

Y para ubicar mejor estos umbrales dentro de las dinámicas narrativas que nos permiten las artes temporales, nos es de ayuda la siguiente secuencia actuacional propuesta por Agnes Hankiss (252) (tabla 2).

TABLA 2.
Estructura narrativa del yo

Tipo de estrategia	Imagen actual del yo	Imagen de la infancia
Dinástica	+	+
Antitética	-	+
Compensatoria	+	-
Autoabsolutoria	-	-

Fuente: Agnes Hankiss, "Ontología del yo. La recomposición mitológica de la propia historia de vida", 1993.

Es importante saber que, frente a cualquier relato de nacionalidad, familia, terruño, empresa, sea este lineal o disruptivo, podemos ubicarnos según la secuencia de la tabla 2. Siempre estaremos en un presente y miraremos hacia un pasado: existen esas cuatro maneras de valorar una relación. Por supuesto, ese presente y ese pasado se dinamizan con la promesa de un futuro que deseamos elaborar. Y mi juicio sobre el pasado, desde lo que soy hoy, me otorga unas opciones para darle al futuro continuidad o no, según la secuencia de la tabla 2. Esto tiene un sentido sapiencial que todos asumimos, según los relatos y sus materializaciones culturales, de diversas maneras. Cualquiera de nosotros, frente a los relatos fundacionales *canónicos* que nos formalizan en unos patrones o modos de ser, estamos obligados a aceptarlos o rechazarlos, pero no a ignorarlos. Solamente seremos colombianos si hemos asumido el costo de Pablo Escobar o los falsos positivos, si hemos asumido la hermosa geografía que nos rodea y sus trovas sobre esmeraldas, café y emprendimiento. Al mirar atrás y continuar o cancelar esta historia en la configuración de otros relatos ejemplares, participamos de este proyecto humanista. Nadie puede ser colombiano sin tener una palabra sobre *Cien años de soledad* y su compromiso como otra oportunidad para nuestras futuras generaciones.

Y traigo en este momento la conocida valoración que en "Tesis de filosofía de la historia" realiza Walter Benjamin (183): ese *ángel de la historia*, el cual, impulsado por la fuerza de la historia, mira hacia atrás, hacia el horror de la misma, pero marcha hacia adelante. Ese es un pasado que aún desde lo negativo nos sigue dinamizando hacia otro estadio, el cual depende de nosotros para que sea más positivo y significativo de aquel del que huimos. Esas son miradas de nuestro presente enlazadas al futuro, que suscitan afectos y sentimientos desde las obras artísticas, desde los relatos de nuestras culturas y que configuran un sentido de lo humano. Sentidos que pueden hacerse modélicos para otros y que a través de relatos les dan consistencia a nuestras comunidades de pertenencia. Otros seres humanos, otros lectores e intérpretes en nuestra posteridad los pueden asumir o rechazar, pero sentirán la imperiosa necesidad de narrar sus propios o renovados sentidos, de conjurar lo que valoran como abyecto y de ampliar lo sublime que los seduce. A cada época su afán, a cada hombre su relato.

El humanismo sería ese contacto privilegiado con objetos culturales que despiertan diversas maneras de ser y que nos suscitan experiencias afectivas. Estas son narraciones que modelan emociones, sentimientos, son objetos de deseo (artefactos culturales) que condensan lo temido y lo sublime, que se hacen oferta de sentido igualmente a través de la belleza o de lo sublime. Y hasta me atrevo a afirmar que, en el momento de la escritura

de aquellos artefactos culturales que permanecen “más” universales, son aquellos los que mejor han desafiado lo abyecto y recorrido lo sublime.

Para terminar, quisiera ampliar la primera conceptualización que esboqué del humanismo, pues este recorrido permite descubrirlo como un proyecto narrativo que construye el afecto como una experiencia estética que se realiza entre los umbrales de la abyección y de lo sublime. Un proyecto que igualmente seduce y compromete a otros en su deconstrucción.

Referencias

- Arcadia* edición especial *La educación sentimental de América Latina*, n.º 98, septiembre de 2013.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Siglo XXI, 1973.
- Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1989, pp. 175-192.
- Burke, Edmund. *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducido por Juan de la Dehesa, Universidad de Alcalá, 1807.
- Cuartas, Carlos Julio. *Humanismo y legado ignaciano*. Grupo Editorial Ibáñez, 2015.
- Dolto, Françoise. *Kaspar Hauser, le sequestre ou coeuru pur*. Mercure de France, 2002.
- Eco, Umberto. *Historia de la Belleza*. Lumen, 2004.
- Hankiss, Agnes. “Ontología del yo: la recomposición mitológica de la propia historia de vida”. *La historia oral. Métodos y experiencias*. Debate, 1993, pp. 251-256.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, 1989.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, 1996.
- Mauer, Barry. *Bertolt Brecht’s Dramatic Structure*. Texts and Technology Blog, 2016.
- McIntyre, Alasdair. *Tras la virtud*. Editorial Crítica, 1987.
- Rubio, Jaime. “Lo sublime”. *Universitas Philosophica*, vol. 9, n.º 17-18, diciembre 1991 - junio 1992, pp. 37-49.
- Talon-Hugon, Carole. *Goût et dégoût. L’art peut-il tout montrer ?* Éditions Jacqueline Chambon, 2003.
- Vallejo, Fernando. *El desbarrancadero*. Debolsillo, 2016.
- . *La virgen de los sicarios*. Alfaguara, 1994.
- Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe moderno en la novela del siglo XX*. Planeta, 1973.

Notas

- * Artículo de investigación

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: Castellanos, Luis Alfonso. “Los umbrales del humanismo. Las polaridades de la cultura y sus relatos”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 27, 2023, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl27.uhpc>