

# LA CONFESION COMO EXPERIENCIA ESTETICA FEL FRACASO

MIGUEL MARTÍNEZ RODRÍGUEZ  
HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO II  
GRUPO 16. FILOSOFÍA  
CURSO 2006-2007

## La dignidad de lo sublime en Kant.

En la *Crítica del Juicio*, Kant distingue lo bello de lo sublime. “El contenido de lo bello lo encuentra Kant en la naturaleza, y el de lo sublime, en la moralidad, que se opone a la naturaleza”<sup>1</sup>. A pesar de que “también hay en lo bello moralidad”<sup>2</sup>, el sentimiento de lo sublime ante un objeto supone para el sujeto un esfuerzo en el que poner a prueba su capacidad de ceñirse a su moralidad.

La posibilidad del sentimiento sublime es universal y reside en la capacidad de desarrollar ideas morales. Ciertos objetos se pueden considerar como temibles, sin por ello sentir temor ante ellos. Lo sublime hace posible una resistencia al temor. Sin embargo, caen presa de el quienes son incapaces de sostenerse en su moralidad.

Los objetos que exigen al sujeto una moralidad para no sucumbir al temor que infunden suscitan lo sublime. “Todo lo que excita en nosotros ese sentimiento (...), llámese entonces (aunque impropriamente) sublime”<sup>3</sup>.

Lo sublime no está del lado de la naturaleza, no reside en ella, “sólo podemos decir que el objeto es propio para exponer una sublimidad que puede encontrarse en el espíritu, pues lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón, que, aunque ninguna exposición adecuada de ellas sea posible, son puestas en movimiento y traídas al espíritu

---

<sup>1</sup> Kant, I., *Crítica del Juicio*. Pag. 62. En la Introducción de Manuel García Morente.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pag. 63. En la Introducción de Manuel García Morente.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pag. 208.

justamente por esa inadecuación que se deja exponer sensiblemente.”<sup>4</sup> “Propiamente, pues, lo sublime no es la naturaleza, sino el «yo», y el «yo» en cuanto capaz de superar y de resistir a la sensibilidad y a la casualidad”<sup>5</sup>.

El sentimiento sublime, y más concretamente el sublime dinámico supone un esfuerzo de superación ante ciertos objetos que se sostiene sobre la propia moralidad y permite al sujeto conservar su dignidad. El sublime dinámico supone una resistencia ante aquello que sobrepasa al sujeto. Hace a este tomar conciencia de su “propia limitación”<sup>6</sup> para crear una “superioridad sobre la naturaleza misma en su inconmensurabilidad”<sup>7</sup>. Si lo bello “se refiere a la forma del objeto que consiste en su limitación”<sup>8</sup>, lo sublime “puede encontrarse en un objeto sin forma”<sup>9</sup> referido a su ilimitación, a su cantidad inabarcable. Frente a ello, el sujeto reconoce su propia “impotencia física”<sup>10</sup> para juzgarse entonces “independiente sobre la naturaleza”<sup>11</sup>.

La naturaleza “no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino para que consideremos pequeño aquello que nos preocupa”<sup>12</sup>. Lo sublime supone un recurso para sobreponerse al *poder* de determinados objetos ante los que la *fuerza* del hombre no es suficiente para dominarlos. Estos objetos “elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta que nos da valor para poder medirnos con el todopoderoso aparente de la naturaleza”<sup>13</sup>

Este enfrentamiento con una naturaleza imposible de someter supone mantener ante ella una independencia “en la cual la humanidad en nuestra persona permanece sin rebajarse, aunque el hombre tenga que someterse a aquel poder”<sup>14</sup>

---

<sup>4</sup> Kant, I., *Crítica del Juicio*. Pag. 185

<sup>5</sup> Kant, I., *Crítica del Juicio*. Pag. 67. En la Introducción de Manuel García Morente.

<sup>6</sup> Kant, I., *Crítica del Juicio*. Pag. 205

<sup>7</sup> *Ibid.*, pag. 205

<sup>8</sup> *Ibid.*, pag. 185

<sup>9</sup> *Ibid.*, pag. 185

<sup>10</sup> *Ibid.*, pag. 205

<sup>11</sup> *Ibid.*, pag. 205

<sup>12</sup> *Ibid.*, pag. 205

<sup>13</sup> *Ibid.*, pag. 204

<sup>14</sup> *Ibid.*, pag. 205

La idea de sublimidad “produce en nosotros respeto interior”<sup>15</sup>, y aún más, permite juzgar la naturaleza sin temor y “pensar nuestra determinación como sublime”<sup>16</sup> frente a la naturaleza.

“El sentimiento de lo sublime en la naturaleza es de respeto hacia nuestra propia determinación, pero nosotros lo referimos a un objeto de la naturaleza”<sup>17</sup>. Frente a una naturaleza ante la que permanecer independiente el sujeto reconoce su propia dignidad.

Se trata de una capacidad universal, inherente a la naturaleza humana, que funda la verdadera virtud que consiste según Kant en el “sentimiento de la belleza y la dignidad de la naturaleza humana. Lo primero es un fundamento de la benevolencia universal, lo segundo del respeto universal; y si este sentimiento alcanzara la más alta perfección en algún corazón humano, ese hombre se amaría y se estimaría a sí mismo.”<sup>18</sup>

## **La pérdida de la dignidad.**

¿Qué cabe esperar de aquel que es incapaz de articular lo sublime? No seguir la propia determinación ante la naturaleza supone perder el “respeto interior”<sup>19</sup>, la dignidad humana universal para Kant. Este fracaso no sólo hace al sujeto presa de un temor sino que lo precipita a la pérdida de la estima de sí mismo y a la vergüenza.

La imposibilidad de articular el sentimiento sublime ante un objeto terrible suponen el temor y la pérdida de dignidad. La incapacidad de referirse a las propias ideas morales que entran en juego en lo sublime supone al sujeto perder la humanidad que poseía.

---

<sup>15</sup> Kant, I., *Crítica del Juicio*. Pag. 208

<sup>16</sup> *Ibid.*, pag. 208

<sup>17</sup> *Ibid.*, pag. 199

<sup>18</sup> Kant, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bellos y lo sublime*. [217], «23»

<sup>19</sup> Kant, I., *Crítica del Juicio*. Pag. 208

En su *Crítica del Juicio*, Kant analiza el sentimiento sublime en relación a un objeto determinado: las representaciones de Dios. La resistencia en este caso debería ser tan vana como la resistencia a una gran tormenta que sobrepasa cualquier esfuerzo del sujeto que se resiste. Pero hay una “sublimidad adecuada a la voluntad de aquel [Dios]”<sup>20</sup>: “La humildad misma (...) es una disposición sublime del espíritu”<sup>21</sup>.

“El hombre que teme verdaderamente, porque encuentra en sí motivo para ello al no tener conciencia de haber pecado, por sus sentimientos condenables, contra una fuerza cuya voluntad es al mismo tiempo irresistible y justa, ese hombre no se encuentra, de ningún modo, en la situación de espíritu requerida para admirar la magnitud divina, para lo cual se exige una disposición a la contemplación reposada y al juicio totalmente libre. Sólo cuando tiene conciencia de sus sinceros sentimientos gratos a Dios sirven aquellos efectos de la fuerza para despertar en él la idea de sublimidad de aquel ser, en cuanto reconoce en sí mismo una sublimidad de sus sentimientos, adecuada a la voluntad de aquél, y entonces se eleva por encima del temor ante aquellos efectos de la naturaleza, que no reconoce ya como estrépitos de su cólera”<sup>22</sup>

La conciencia del pecado supone para Kant un impedimento para el sentimiento sublime. De esta incapacidad resultan la exposición a un temor sin defensa alguna y la pérdida de dignidad. Son los sentimientos opuestos a los alcanzados por la sublimidad, el ánimo de superación y la confirmación de la propia humanidad.

Las *Confesiones* de San Agustín revelan la conciencia del pecado que el autor reconoce ante acciones de su vida, “tampoco quería gozar de lo robado, sino tan sólo deleitarme en el hurto y en el pecado”<sup>23</sup>. Se trata del ánimo que Kant reconoce como imposibilidad para una sublimidad ante Dios. San Agustín es el ejemplo de una conciencia del pecado que impide alcanzar la sublimidad. Esta incapacidad lleva al

---

<sup>20</sup> Kant, I., *Crítica del Juicio*. Pag. 208

<sup>21</sup> *Ibid.*, pag. 208

<sup>22</sup> *Ibid.*, pag. 207

<sup>23</sup> San Agustín, *Confesiones*. Pag. 56

autor de las Confesiones a reconocerse sin ninguna dignidad: “¡Qué abominación!, ¡Qué farsa de vida! ¡Qué muerte tan abismal!”<sup>24</sup>.

Es justamente la pérdida de dignidad que supone la falta a lo sublime lo que introduce al sujeto en el fracaso. Las Confesiones de San Agustín pueden leerse como la disposiciones que aparta al sujeto de la sublimidad. San Agustín desarrolla la lista de pecados que Kant reconoce como obstáculos para el sentimiento sublime.

Los pecados conducen a San Agustín al fracaso en cuanto que suponen la imposibilidad de lo sublime ante la grandeza de Dios. Este fracaso, entendido como pérdida de dignidad, supone la primera motivación para iniciar la confesión.

### **Confesión como estado ante el fracaso.**

La confesión aparece en “los momentos de crisis, en que el hombre, el hombre concreto, aparece al descubierto en su fracaso”<sup>25</sup> El sujeto del que parte la confesión está deshecho por la pérdida de dignidad. Es de este sentimiento del que huye. “Las Confesiones, las que llevan su nombre, como las de Rousseau, y las que no lo llevan, por ser literatura o poesía y aun filosofía que quieren lograr lo que ella, tomarán su nacimiento de una protesta contra ese yo original, sabiéndolo o no”<sup>26</sup>. Se trata de un yo que ha perdido su determinación, un sujeto aquejado por la pérdida de dignidad “querría morir porque no se le presenta otra alternativa entre la vida y la muerte; no se le presenta que puede haber algo, un lugar más allá de esta vida, que no es la muerte”<sup>27</sup>

La falta a lo sublime supone una pérdida de dignidad para el sujeto. ¿Cuál es el habla del sujeto que ha perdido su persona? Sin duda una de sus formas es la confesión. “Sin una profunda desesperación el hombre no saldría de sí, porque es la fuerza de la

---

<sup>24</sup> San Agustín, *Confesiones*. Pag. 60

<sup>25</sup> Zambrano, M., *La confesión como género literario*. Pag. 39

<sup>26</sup> *Ibid.*, pag. 92

<sup>27</sup> *Ibid.*, pag. 34

desesperación la que le hace arrancarse hablando de sí mismo, cosa tan contraria al hablar”<sup>28</sup>.

El individuo que ha perdido su dignidad ve como su persona se descompone. Este sujeto pierde a la vez que su yo su habla habitual. Esta pasa a convertirse en confesión y es en este hilo hablado es donde el sujeto busca restituir a su persona.

La confesión no es sólo una respuesta a la falta de sentimiento sublime. Está relacionada con una falta del sujeto. Puesto que fallar a lo sublime origina una falta en el sujeto (de dignidad, estima, determinación, etc), la confesión surge como solución en cuanto que es capaz de restituir al sujeto descompuesto, a restaurar su yo que le servirá para superar y resistir la sensibilidad y a la casualidad inabarcables de la naturaleza.

María Zambrano reconoce el origen de la confesión en un punto que coincide con la pérdida de dignidad: la humillación. Al tratar de sostenerse sobre un sujeto, la confesión pretende huir de esa humillación: “La confesión surge de ciertas situaciones. Porque hay situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y de dispersión. Cosa que puede suceder por obra de circunstancias individuales, pero más todavía, históricas. Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí «el peso de la existencia», necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare”<sup>29</sup>

El andar del autor para recuperarse como sujeto no apunta al sujeto recientemente perdido, sino que abarca todo su pasado. Por eso las Confesiones de San Agustín recorren sus propia memoria. “Todo el que hace una confesión es en espera de recobrar algún paraíso perdido.”<sup>30</sup> Se trata del esfuerzo por recomponer el propio sujeto. La confesión es así un recorrido donde el individuo en solitario es capaz de reconstruir

---

<sup>28</sup> Zambrano, M., *La confesión como género literario*. Pag. 33.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pag. 32

<sup>30</sup> *Ibid.*, pag. 47.

su sujeto; partiendo tan sólo de la memoria, el autor “espera que al expresar su tiempo se cierre su figura; adquirir, por fin, la integridad que le falta, su total figura”<sup>31</sup>.

Sin duda la confesión parte de una falta, la del sujeto. Incapaz de sostenerse moralmente en lo sublime, el individuo no es capaz de mantener su sujeto empañado ahora por la pérdida de dignidad, “la confesión es salida de sí en huida. Y el que sale de sí lo hace por no aceptar lo que es, la vida tal como se le ha dado, el que se ha encontrado que es y que no acepta. Amarga dualidad entre algo que en nosotros mira y decide, y otro, otro que llevando nuestro nombre, es sentido extraño y enemigo”<sup>32</sup>. El confeso tan sólo mantiene su habla que recorrerá su memoria. El resto lo ha perdido o no lo quiere reconocer como parte de sí mismo. El individuo sólo se reconoce sin su sujeto, pues este resulta insoportable. En este estado “la confesión solamente se verifica con la esperanza de que lo que no es uno mismo aparezca”<sup>33</sup>.

### **La obra de la confesión:**

*“¿Hay algún artífice tan hábil que se pueda hacer a sí mismo?”<sup>34</sup>*

San Agustín, *Confesiones*

La confesión es siempre un discurso producido por el confeso en el que no puede rastrearse más norma que las estructuras y elementos del lenguaje. La norma de la confesión es la norma del habla. La confesión es “palabra a viva voz. Toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real. No nos lleva como una novela a un tiempo imaginario, a un tiempo creado por la imaginación (...) Cuando la novela ha llegado a ser tiempo de vida –Proust, Joyce- es que se trata en realidad de una confesión.”<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Zambrano, M., *La confesión como género literario*. Pag. 37

<sup>32</sup> *Ibid.*, pag. 37

<sup>33</sup> *Ibid.*, pag. 38

<sup>34</sup> San Agustín, *Confesiones*. Pag. 33

<sup>35</sup> Zambrano, M., *La confesión como género literario*. Pag. 27.

El discurso está dirigido a un otro cuya presencia no es necesaria. Muchas disciplinas hacen presente a ese otro con el fin de limitar o dirigir la confesión: el torturador hacia la culpabilidad del crimen, el médico hacia el análisis del dolor, el psicoanalista hacia la identificación del síntoma, etc. Foucault llama a estas disciplinas *scientia sexualis*. Sin embargo la confesión no necesita de estos dispositivos y puede prescindir de ellos, materializándose, por ejemplo en el papel de la escritura. La confesión dirigida siempre a otro admite una presencia más que la del propio confeso; se trata de un espectador privilegiado y no del receptor de la confesión. La confesión no se dirige a un otro presente físicamente, sino a uno presente en la imaginación del confeso. San Agustín dirige su Confesión al “género humano, por pequeñas que sea la parte de él que pueda leer estas páginas»<sup>36</sup>. La confesión se dirige, “a la mirada que todo lo ve, mirada que ciertamente siempre puede vernos, pero que andamos eludiendo”<sup>37</sup>.

La figura imaginaria del otro determina la confesión que al ser hablada construirá al sujeto. De esta manera el confeso descubre que dirigiéndose a un otro, presente o no, se altera a sí mismo: La confesión “tiene efectos en aquel a quien le es arrancada y no en quien la recibe”<sup>38</sup>. La estrategia del confeso consiste en construirse a sí mismo dirigiéndose a otro que él mismo imagina. Frankenstein habría imaginado un doctor y la confesión dirigida a él habría reconstruido al muerto. Cuando San Agustín se dirige al Dios que ha construido en su confesión, dirá, “tú que eres mi médico íntimo”<sup>39</sup>.

Quien habla la confesión es el autor, no el sujeto que está ausente. La meta de la confesión es construir un sujeto, o al menos los resquicios en los que el individuo ha fracasado como sujeto. Quien confiesa no es sujeto sino el autor, y la confesión llega a su fin cuando es reconstruido el sujeto. En este momento se desvanece la figura del autor que se convierte en sujeto. Todo individuo que confiesa, parte de una falta: su propio sujeto, su persona. En la confesión, existe el autor, la experiencia de una obra, pero falta el sujeto.

---

<sup>36</sup> Zambrano, M., *La confesión como género literario*. Pag. 46

<sup>37</sup> *Ibid.*, pag. 46

<sup>38</sup> Foucault, M., *Historia de la sexualidad. I La voluntad de saber*. Pag. 66

<sup>39</sup> San Agustín, *Confesiones*. Pag. 242

En el acto de confesión, el público es prescindible, pues la confesión está dirigida a un otro imaginado y no presente. Hay lectores de confesiones escritas, pero estos no son estrictamente el público de la obra, sino de los restos de la obra. La experiencia es similar a contemplar el taller en el que ha trabajado el pintor o el escultor: es la experiencia ante los restos de la confesión. Los dispositivos de la confesión desarrollados por las distintas *scientias sexualis*, tales como el psicoanálisis, la medicina, la psiquiatría, las salas de tortura, los confesionarios, etc son lugares privilegiados desde donde asistir a la experiencia de la confesión. Para esta visión privilegiada, el espectador debe mirar desde un dispositivo. Esta es la mirada más cercana de la obra, pero aún, la experiencia estética queda reservada al autor: La confesión “tiene efectos en aquel a quien le es arrancado y no en quien lo recibe”<sup>40</sup>; el público queda así excluido. El espectador del dispositivo contempla la confesión desde un lugar similar al público en una performance: la experiencia la vive el autor de la obra, pero el espectador puede asistir a ella. En lectura de una confesión, a diferencia de los dispositivos, no hay una visión de la obra, que ya se ha desvanecido, sino de los restos que son la única parte que puede materializarse. El resultado material de la confesión, la publicación, no es una obra de arte, sino que se trata de los restos estériles de una experiencia estética pasada. La confesión tiene un carácter efímero e irrepetible que impide su materialización como publicación. Se trata de un género que consiste en la producción de discurso, una experiencia que no permite ninguna mirada contemplativa: se trata de una práctica activa incompatible con la expectación.

La mirada de la obra desde los dispositivos es una visión privilegiada, pero ajena a la experiencia estética que está reservada al autor mientras está falto de su sujeto. La experiencia de la confesión está reservada a quien confiesa y no a los espectadores, “pues parece que la mente sólo se satisface con lo que ella misma ha encontrado”<sup>41</sup>. El público lector es “gente demasiado interesada en conocer vidas ajenas y perezosa en enmendar la suya.”<sup>42</sup>. La lectura de las confesiones supone al público asistir a los restos de la obra, una experiencia muy lejana a la reconstrucción que experimenta el autor. La experiencia de la confesión es por tanto solitaria: “se parte de la soledad”<sup>43</sup>. La

---

<sup>40</sup> Foucault, M., *Historia de la sexualidad. I La voluntad de saber*. Pag. 66

<sup>41</sup> Zambrano, M., *La confesión como género literario*. Pag. 69.

<sup>42</sup> San Agustín, *Confesiones*. Pag. 241

<sup>43</sup> Zambrano, M., *La confesión como género literario*. Pag. 56

publicación de la obra es un acontecimiento ajeno a la experiencia estética, pero no carente de finalidad, pues busca “llevarnos a hacer la misma acción que ha hecho el que se confiesa: ponernos como él a la luz”<sup>44</sup>. Se trata de una “incitación a la acción”<sup>45</sup> propia del género de confesión.

La confesión no necesita público pues se basta con el acto del confeso. “No es la sinceridad lo que va a justificarla, sino el acto, la acción de ofrecerse íntegramente a la mirada divina, a la mirada que todo lo ve, mirada que ciertamente siempre puede vernos, pero que andamos eludiendo, pues lo importante en la confesión no es que seamos vistos sino que nos ofrecemos a la vista, que nos sentimos mirados, recogidos por esta mirada, unificados por ella.”<sup>46</sup>

El confeso se expone a su habla y se convierte en espectador de sí mismo a la vez que productor de su obra. Si para Kierkegaard “es el autor quien necesita al lector”<sup>47</sup>, en la confesión el autor sólo se necesita a sí mismo en falta, esto es, sin sujeto.

La confesión es una obra efímera en la que sólo participa de la experiencia estética el autor mientras este está produciendo la obra. Ocurre sólo mientras el individuo no es aún sujeto. La constitución del sujeto al que apunta la confesión supone el final de la experiencia estética que vive el autor. La obra, una vez concluida es estéril: no sirve al confeso, y para el espectador supone sólo los restos de una experiencia que ha transformado a quien ha confesado. La obra de la confesión está motivada y limitada por una falta de un sujeto. Es esta falta la que motiva la confesión. La obra termina y la experiencia se desvanece (no así su resultado) cuando la falta ha sido cubierta y el sujeto construido, es por esto que la confesión es un género efímero. Todas las aproximaciones que abordan la confesión fuera de su limitación temporal están impedidas de una experiencia estética, pero además, toda aproximación desde otra posición que la del confeso es igualmente estéril. La confesión es una práctica para construir el sí mismo sólo posible desde la autoría. Es la solución al problema que se plantea San Agustín en sus Confesiones: “¿Hay algún artífice tan hábil que se pueda

---

<sup>44</sup> Zambrano, M., *La confesión como género literario*. Pag. 45

<sup>45</sup> Givone, S. *Historia de la estética*. Pag. 257. En el Apéndice II de Fernando Castro Flórez.

<sup>46</sup> Zambrano, M., *La confesión como género literario*. Pag. 46

<sup>47</sup> Valverde, J. M., *Breve historia y antología de la estética*. Pag. 195, párrafo 2, línea 3.

hacer a sí mismo?”<sup>48</sup>. La función de autor es por tanto la de constituir al sujeto, y la confesión termina cuando el sujeto ha tomado forma. Así pues la confesión es un género que nace de una falta y termina forzosamente cuando esa falta ha sido cubierta. Las obras a las que asistimos como confesiones son los restos de la construcción de una identidad que se ha apropiado el autor. Al mismo tiempo el autor, provisto ya de identidad, deja de ser autor pues deja de confesar. Así pues, la confesión no sólo no necesita al lector, sino tampoco necesita al sujeto, pues cuando este aparece, termina la acción de la confesión. La confesión es un género destinado a acabar consigo mismo en el acto de constituir al sujeto. Se produce para terminar con el vacío que la motiva. Es la obra que avanza hacia su propio final.

Si hubiera de buscarse un producto no efímero de la confesión este debería ser el sujeto construido y no la obra publicada. La confesión es la obra de un escultor. El autor talla su propio sujeto en una acción durante la cual únicamente él participa en la experiencia estética. La confesión terminada produce los restos que el escultor abandona en el taller, los restos de la metamorfosis. No queda rastro alguno del autor, pues una vez que termina la escultura se ha convertido en el sujeto que ha esculpido: es el autor que se funde en su propia obra. La obra terminada concluye con la figura definida del sujeto, con su forma, pero no hay ya experiencia estética de esta obra. El sujeto pasa desapercibido como obra de arte y es reconocido como individuo en la comunidad a la que se incorpora: “se termina siempre como San Agustín en comunidad.”<sup>49</sup>. No es de extrañar: el fin de la confesión es incorporar al sujeto de nuevo en la sociedad. El fracaso (por ejemplo ante lo sublime) lo había arrancado del espacio social: “nace el sujeto, eso que nombramos yo. En realidad hemos adquirido nombre, nombre propio.”<sup>50</sup> “En su confesión se ha transformado recobrándose; ahora es. Y su ser se levanta sobre un punto de identidad”<sup>51</sup>. El sujeto se convierte así en obra de arte, paradójicamente, se trata de una obra no reconocible como tal por la comunidad. Resultado de la confesión es una parte inútil que no proporciona ninguna experiencia estética y que es materializable como publicación y otra parte, el sujeto, útil para la vida en comunidad

---

<sup>48</sup> San Agustín, *Confesiones*. Pag. 33

<sup>49</sup> Zambrano, M., *La confesión como género literario*. Pag. 56

<sup>50</sup> *Ibid.*, pag. 65

<sup>51</sup> *Ibid.*, pag. 62

pero irreconocible como obra de arte. Dicho sujeto será capaz de emprender lo sublime pues ahora se encuentra dotado de un yo.

La confesión es un género donde el sujeto encarna punto por punto la obra de arte, diferente por tanto a la ficción, donde el autor puede crear personajes ajenos a sí mismo. Es igualmente diferente a la autobiografía, pues en esta, el sujeto es el que ordena su pasado, el que se describe a sí mismo. En la confesión, el sujeto no es, está ausente y no puede por tanto describirse; la confesión sólo es válida cuando llega hasta él; es por tanto previa a la autobiografía. Tras la confesión, el nuevo sujeto está en disposición de la autobiografía, de la ficción y aún más, de lo sublime.

En relación a la novela de formación, la confesión guarda una similitud. Tanto el autor de la confesión como el lector del género de formación están faltos de una identidad. Sin embargo existe una diferencia, dicha novela representa “la controversia yo-mundo”<sup>52</sup>, el enfrentamiento del sujeto con el mundo. El lector busca una identidad en el mundo. El autor de la confesión sin embargo está enfrentado consigo mismo, es su propio ser lo que no consigue habitar, no el mundo. Pero el fin de la confesión, como el de la novela de formación, es el ingreso en la comunidad. En la novela de formación, el lector es asistido por la obra de un autor. La confesión es sin embargo una labor solitaria, que permite al sujeto, a diferencia de otros géneros similares, construirse a sí mismo.

### **Apéndice: La confesión ante la ocultación del fracaso.**

El sentimiento sublime para Kant es un recurso del sujeto ante un objeto que lo pone al borde de su disolución. Fallar a construir este sentimiento deshace al sujeto al perder este su dignidad; esto hace posible la confesión. Pero alcanzar lo sublime supone para el sujeto ceñirse a su moralidad ante un objeto, no para superarlo, pues resulta inabarcable, sino para asumir su propia limitación, para no rebajarse. Lo sublime es “expresión de nuestro miedo a la muerte, es decir, forma última del instinto de

---

<sup>52</sup> Salmerón. M., *La novela de formación y peripecia*. Pag. 50

conservación”<sup>53</sup>. En lo sublime los sentidos se tensan y la razón se aparta de la “exaltación, que es una ilusión de querer ver más allá de todos los límites de la sensibilidad, es decir, soñar según principio (delirar con la razón)”.

La sublimidad es el esfuerzo sumo de un sujeto exigido por la naturaleza. Se trata de la experiencia de la propia limitación. Todo el esfuerzo del sujeto se concentra en mantenerse dentro de sus límites. El sujeto capaz de mantener esta exigencia alcanza lo sublime.

Hay que poner atención en distinguir el origen de este sentimiento: no reside en el objeto sino en el propio sujeto. “La grandeza de extensión o de fuerza, aunque sea extraordinaria y sorprendente, no basta por sí sola para constituir la sublimidad”<sup>54</sup>. No es sólo necesario el objeto sino el sujeto y sus ideas: “la disposición del ánimo para el sentimiento de lo sublime demanda una apertura y receptividad del ánimo a las ideas; en este caso, recepción y desarrollo de ideas éticas”<sup>55</sup>. “Propiamente, pues, lo sublime no es la naturaleza, sino el «yo», y el «yo» en cuanto capaz de superar y de resistir a la sensibilidad y a la casualidad”<sup>56</sup>.

En oposición con el planteamiento kantiano existe un sentimiento sublime que reside en el objeto, alentado por el discurso capitalista. La propuesta se acerca al sentimiento sublime de Burke, para quien “lo bello y lo sublime son propiedades de las cosas, atributos de los objetos que permanecen en ellos y que pueden ser descubiertos por la experiencia. De este modo, el análisis de Burke no es otra cosa que un catálogo de las reacciones uniformes que todo el mundo tiene ante los objetos de tal experiencia”<sup>57</sup>. Este sublime se genera ante un objeto como “esfuerzo que realizan los sentidos por abarcar su grandeza”<sup>58</sup>. Se trata de una aproximación empírica a la sublimidad.

---

<sup>53</sup> Valverde, J. M., *Breve historia y antología de la estética*. Pag. 124.

<sup>54</sup> Kant, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bellos y lo sublime*. Estudio preliminar de Dulce María Granja Castro. Pag. LVI

<sup>55</sup> *Ibid.*, Estudio preliminar de Dulce María Granja Castro. Pag. LVI

<sup>56</sup> Kant, I., *Crítica del Juicio*. Pag. 67. En la Introducción de Manuel García Morente.

<sup>57</sup> Kant, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bellos y lo sublime* Estudio preliminar de Dulce María Granja Castro. Pag. XLVI.

<sup>58</sup> *Ibid.*, Estudio preliminar de Dulce María Granja Castro. Pag. XLVI.

El *sublime capitalista* se define ante objetos que abruman al sujeto y lo superan. Es el efecto contrario a la propuesta kantiana en la cual el sujeto superado por la naturaleza, permanecía en sus propios límites. El sublime capitalista trata de superar al sujeto proponiendo objetos capaces de arrebatarlo de sus límites. No pone atención en la moralidad sino en la desproporción del objeto. El discurso capitalista se caracteriza por no tener límites en la construcción de sus objetos.

El sujeto que busca lo sublime busca objetos cada vez más caros, más lujosos, más lejanos, con más prestaciones, etc. Necesita objetos mayores que le permitan el exceso, la salida de sí mismo; es lo contrario a la contención, al no rebajarse del sublime kantiano. Para esta superación el capitalismo pone a disposición del sujeto una amplia variedad de dispositivos que encauzan el exceso; entre ellos es importante el pago a plazos (hipoteca, préstamos bancario, etc). El capitalismo gestiona el exceso del sujeto que busca lo sublime para perpetuarse a sí mismo.

El sublime capitalista pone el énfasis en superar al sujeto, en rebajarlo. El sublime kantiano se centra en la capacidad de limitarse ante un objeto desproporcionado. Se basa en el desarrollo de ideas morales y en el esfuerzo por ceñirse a ellas. El sublime capitalista pretende ahorrar este duro esfuerzo y sustituirlo por un exceso que puede encauzarse como pago en cómodos plazos. Son dos estrategias irreconciliables. La kantiana pone el énfasis en el esfuerzo de mantener íntegro al sujeto, la capitalista en ahorrar ese esfuerzo y deshacer sucesivamente al sujeto; a cambio de un pago. Es un sistema capaz de beneficiarse de la pérdida de control que supone este sublime de Burke, capaz de admitir al sujeto descontrolado, como aquel presa de la música al que critica Descartes.

Cabe preguntarse si los sucesivos embates contra el sujeto no acabarían por arrebatarse su dignidad. Se trata de un sujeto amparado por el sistema, pero sin dignidad. El sublime capitalista construye a un sujeto desbordado por la naturaleza, incapaz de articular el sublime kantiano, rebajado por tanto, que ha perdido su dignidad y se encuentra humillado. Esta situación de fracaso es la que motiva en el sujeto el acto de confesión. Pero ¿ha propiciado el capitalismo un tiempo de confesión, o permitido al sujeto vivir ocultándole su propio fracaso?, y en tal caso, ¿qué devolverá al sujeto a sus límites en un tiempo en el que todo pretende arrancarle de ellos?, ¿cómo hará el sujeto

para recuperar su dignidad una vez que ha sido ocultado su fracaso?. La confesión se revela, finalmente, como un género inútil ante el hombre al que le ha sido ocultada su propia humillación, pues no consigue remontar del estéril género que es la queja.

## Bibliografía

San Agustín, *Confesiones*. Madrid, 2005. Alianza Editorial.

Foucault, M., *Historia de la sexualidad. I La voluntad de saber*. Madrid, 2006. Siglo XXI de España Editores.

Givone, S. *Historia de la estética*. Madrid, 2006. Ed. Tecnos.

Kant, I., *Crítica del Juicio*. Madrid, 1997 Ed. Espasa Calpe.

Kant, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bellos y lo sublime*. Madrid, 2005. Fondo de Cultura Económica.

Salmerón, M., *La novela de formación y peripecia*. Madrid, 2002. A. Machado Libros.

Schelling, *De la gracia y la dignidad*.

Valverde, J. M., *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona, 2006. Ed. Ariel.  
+nota 47 y 33

Zambrano, M., *La confesión como género literario*. Madrid, 2004. Biblioteca de Ensayo Siruela.