

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



ANÁLISIS DE LO SUBLIME COMO ELEMENTO ESENCIAL PARA
LA POÉTICA DE LAS PELÍCULAS *COMING-OF-AGE*

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado por
Odily Laura Alejandra Gómez Ramos
para optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras

Guatemala,

2023

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



ANÁLISIS DE LO SUBLIME COMO ELEMENTO ESENCIAL PARA
LA POÉTICA DE LAS PELÍCULAS *COMING-OF-AGE*

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado por
Odily Laura Alejandra Gómez Ramos
para optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras

Guatemala,

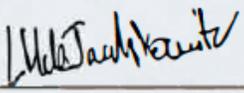
2023

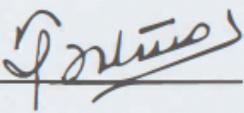
Vo. Bo.:

(f) 
MA. José Alejandro Vega

Tribunal Examinador:

(f) 
MA. José Alejandro Vega

(f) 
MA. Luna Mishaan

(f) 
MA. Isabel Bolaños

Fecha de aprobación: Guatemala, 4 de diciembre de 2023.

Prefacio

Nuestra imaginación gusta de ser colmada por un objeto y ama captar cualquier cosa que le resulte demasiado grande para sus capacidades.

—Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación*, 1712

El refugio más grande para quienes aman el arte es esa sensación de *je ne sais quoi* al observarlo y vivirlo en carne propia, desde leer en casa hasta visitar un museo. Como seres humanos, en algún momento hemos sentido el «peso» de alguna obra que ha movido algo dentro de nosotros y no sabemos cómo explicar lo que provoca en nuestro pensamiento, llámese inspiración, miedo, asombro, reflexión o algo más. Tales sensaciones han sido objeto de estudio desde el inicio de las civilizaciones para conformar lo que ahora conocemos como tratados de arte, indagaciones filosóficas, anotaciones, seminarios, entre muchos otros; todos estos aportes fueron, son y seguirán siendo indispensables para la evolución de la crítica.

Esta disciplina se enriquece tanto de los productos artísticos como culturales, puesto que ambos se gestan en conjunto dentro de un plano temporal y social. Cada trabajo de análisis promueve el desarrollo de la crítica y la mantiene en cambio constante, lo que refleja el modelo de pensamiento humano a lo largo de la historia. El cine, uno de los artes más complejos en cuanto a su ejecución, ejemplifica muchos de estos cambios y aportes desde y hacia la crítica. Por ello considero que es valioso detenerse a analizar las obras cinematográficas actuales, sean aclamadas por la Academia o el público en general, ya que dilucida temas recurrentes en cuanto a la condición humana: qué es vivir, cómo hacerlo, cuáles son las pasiones que nos mueven como humanos, cuáles son las preocupaciones comunes y las vías de escape que buscamos constantemente del día a día. Mi intención con este ensayo es iluminar todas estas cuestiones en

el cine dirigido a adolescentes, pues es un género complejo en cuanto a sus temáticas e infinitamente valioso por lo mismo, aunque ha sido subestimado durante mucho tiempo.

Espero que este ensayo sea una contribución para la crítica interdisciplinaria y que, así, más personas puedan reconocer la importancia de los textos y productos culturales no solo por su valor estético, sino también por el valor humano que representan. Después de todo, el arte es de y para aquellos que saben apreciarlo.

Extiendo mi agradecimiento a todos los catedráticos de la Licenciatura en Comunicación y Letras de la Universidad del Valle de Guatemala por sus enseñanzas, recomendaciones y los recuerdos durante cada clase; MA. Luna Mishaan, directora de carrera, gracias por su apoyo incondicional; MA. José Vega, asesor de este trabajo, gracias por tu guía en este proceso; y a mis maestros del Liceo Secretarial Bilingüe, quienes vieron algo en mí años atrás, gracias.

Doy las gracias a todas las personas que me han acompañado en mi carrera académica y dedico estas páginas a quienes han estado presentes a lo largo de mi vida, a quienes me han acercado más al arte y me han acompañado durante estas experiencias y nuevas formas de apreciarlas.

A mi familia: Derick Gómez, mi padre, por darme la oportunidad y motivación siempre para seguir mis sueños y no darme por vencida; Guadalupe Ramos, mi madre, por su ejemplo de excelencia e integridad y Derick Enrique Gómez, mi hermano, por siempre ser mi compañero.

Y a quienes aman el arte: por que siempre sepamos cuándo detenernos y admirarlo.

Tabla de contenido

Prefacio	ii
Tabla de contenido	iv
Tabla de figuras	vi
Resumen	vii
Abstract	viii
I. Introducción	1
II. El origen y la teorización de lo sublime	3
A. Origen de «lo sublime»	3
B. Desarrollo del concepto.....	6
1. Autores previos	7
2. Pseudo-Longino	10
a. Peri hypsos o De lo sublime. El texto inicia con un comentario dirigido a Postumio ..	10
b. Las cinco fuentes de lo sublime. A lo largo del tratado Peri Hypsos, Longino.....	12
c. El falso sublime.....	15
3. Edmund Burke	17
a. <i>Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (1757)</i>	18
b. Discurso preliminar sobre el gusto.	19
c. Lo sublime.....	20
d. Lo sublime en contraposición a lo bello	22
4. Immanuel Kant.....	23
a. <i>Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime (1764)</i>	24
b. <i>Crítica del juicio (1790)</i>	25
5. Desde el siglo XIX a la actualidad.....	29
III. En defensa del cine adolescente	31
A. La búsqueda de una crítica literaria aplicada al cine	31
B. Género <i>coming-of-age</i>	33
1. La poética del <i>coming-of-age</i>	35
IV. Reverberaciones sublimes de la adolescencia en el cine	39
A. Una propuesta del «sublime <i>coming-of-age</i> » para el cine	41
V. Análisis de lo sublime en las películas <i>coming-of-age</i>	45
A. <i>The Perks of Being a Wallflower (2012)</i> : La soledad, el trauma y «sentirse infinito».....	45
1. La soledad	46
2. El amor.....	52
3. El trauma junto a su recuerdo	54
4. «Sentirse infinito».....	57
B. <i>Lady Bird (2017)</i> : Identidad, aspiraciones, sexualidad y el complejo amor de madre	60
1. Construcción de identidad a través de aspiraciones.....	61
2. El desencanto de las relaciones amorosas.....	65
3. La complejidad de la relación madre-hija.....	67
C. <i>Aftersun (2022)</i> : La fragmentación de la memoria y la sutileza de la nostalgia	73
1. Fragmentación de la memoria.....	74
2. Lo sublime como herramienta para la interpretación	80

VI. Conclusiones.....	88
VII. Referencias.....	90
VIII. Apéndice: Glosario (conceptos de cine).....	94

Tabla de figuras

Figura 1: Escena de apertura <i>The Perks Of Being a Wallflower</i> (2012).....	47
Figura 2: Charlie escribe cartas dirigidas a un «querido amigo»	48
Figura 3: La soledad de la secundaria.....	49
Figura 4: La vulnerabilidad ante un grupo y la influencia de las drogas.....	50
Figura 5: Primer amor adolescente	52
Figura 6: La interacción de la naturaleza con imágenes sublimes.....	55
Figura 7: Representación visual de la crisis psicológica de Charlie.....	56
Figura 8: «Me siento infinito»	58
Figura 9: Ideas de trascendencia e infinitud en la escena final.....	59
Figura 10: «Lady Bird» como identidad fabricada por Christine.....	62
Figura 11: Lady Bird es aceptada en la Universidad de Davis, California.....	63
Figura 12: Momento sublime y reconocimiento de la identidad	64
Figura 13: Representación visual y simbólica de las relaciones.....	65
Figura 14: Representación sublime del desencanto amoroso	67
Figura 15: Escena de apertura de <i>Lady Bird</i> (2017)	68
Figura 16: Contraposición de la cercanía física y la lejanía emocional.....	68
Figura 17: Representación de la privación.....	72
Figura 18: Mise en abîme como recurso de lo sublime	75
Figura 19: Representación visual de la memoria.....	76
Figura 20: El reflejo como símbolo de los recuerdos	77
Figura 21: La quietud del recuerdo.....	79
Figura 22: El lado oculto de Calum	80
Figura 23: Oscuridad y soledad	83
Figura 24: Sublime dinámico en <i>Aftersun</i> (2022).....	83
Figura 25: Yuxtaposición de lo sublime y lo hermoso	86

Resumen

Este ensayo examina el concepto de lo sublime aplicado a tres películas de la última década, pertenecientes al género *coming-of-age*. Para ello, se describe el concepto desde tres autores fundamentales: Pseudo-Longino (I d. C.), Edmund Burke (1757) e Immanuel Kant (1790) y se teoriza lo sublime como la sensación más intensa que el humano experimenta a través de objetos que interrelacionan el placer y el dolor, al mismo tiempo que suscitan ideas que retan a la razón, requieren de la imaginación y recuerdan a la trascendencia y perspectiva del ser humano frente a la vida. Por la naturaleza de lo sublime, este se encuentra en las películas *coming-of-age*, pues estas desarrollan el proceso de enfrentamiento entre el protagonista, su pérdida de la inocencia y la conciencia de su condición humana. A través de las técnicas cinematográficas y narrativas, es posible teorizar sobre un «sublime cinematográfico adolescente» que dilucida la complejidad de este tipo de filmes. Esta propuesta se examina en: *The Perks of Being a Wallflower* (2012), *Lady Bird* (2017) y *Aftersun* (2022) y se argumenta cómo las técnicas cinematográficas —iluminación, montaje y decisiones artísticas— y temáticas contribuyen a la trama y generan en la audiencia el sentimiento de lo sublime.

Palabras clave: *teoría literaria, crítica, estética, filosofía, cine, películas coming-of-age, lo sublime, Pseudo-Longino, Edmund Burke, Immanuel Kant, The Perks of Being a Wallflower (2012), Lady Bird (2017), Aftersun (2022).*

Abstract

This essay examines the concept of the sublime as applied to three films from the last decade within the *coming-of-age* genre. To do this, the concept is described through the perspectives of three key authors: Pseudo-Longinus (1st century AD), Edmund Burke (1757), and Immanuel Kant (1790). The sublime is theorized as the most intense sensation that humans experience through objects that intertwine pleasure and pain while also eliciting ideas that challenge reason, demand imagination, and evoke transcendence and a human perspective on life. Due to the nature of the sublime, it can be found in *coming-of-age* films, as these portray the protagonist's process of confronting the loss of innocence and an awareness of their human condition. Through cinematic and narrative techniques, it is possible to theorize about an adolescent cinematic sublime that elucidates the complexity of these types of films. To illustrate this, three films within this genre are analyzed: "The Perks of Being a Wallflower" (2012), "Lady Bird" (2017), and "Aftersun" (2022), how cinematic techniques—including lighting, editing, and artistic choices—as well as narrative techniques contribute to the plot and evoke a sense of the sublime in the audience.

Key words: *literary theory; critics; aesthetic; philosophy; film; coming-of-age films; the sublime; Longino; Edmund Burke; Immanuel Kant; The Perks of Being a Wallflower (2012); Lady Bird (2017); Aftersun (2022).*

I. Introducción

El cine se ha convertido en un medio popular para retratar experiencias humanas. A través de los largometrajes, el espectador empatiza con los personajes e, inclusive, experimenta catarsis, pero ¿cómo funciona? ¿Existe algún elemento en común que genere esas sensaciones específicas al salir de una sala de cine o al terminar de ver una película en casa? Gracias a la crítica interdisciplinaria y los estudios de cine a lo largo de los años, en la actualidad se reconoce que el proceso de comprender una película o cualquier tipo de producción audiovisual es, totalmente, un trabajo «mental, emocional y corporal que no solo configura nuestra percepción de la realidad, sino que también permite explorar críticamente el propio proceso de la percepción» (Afinoguénova, 2016, p. 27). De esta manera, es posible plantear cuestionamientos con respecto a los efectos que las decisiones narrativas y propiamente cinematográficas generan en las audiencias: ¿qué hace que los espectadores se asombren por una película hasta el punto de sentirse elevados o inspirados?

Lo sublime como concepto estético y filosófico ha permitido clasificar y describir aquello que aterra, pero, a su vez, atrae. Es la oportunidad de hablar sobre lo grandioso que se escapa de la capacidad de entendimiento; sin embargo, estas limitaciones del razonamiento sobre lo sublime han dificultado determinar con precisión qué es realmente, lo que hace el estudio del concepto aún más interesante. Aun así, no se puede negar lo provocativo que es como principio estético y conjunto de conceptos filosóficos retadores que pone a prueba los límites de la razón, el significado, la experiencia y el juicio crítico (Carroll, 2020). Por consiguiente, el *Capítulo I: El origen y la teorización de lo sublime*, persigue una línea del tiempo en cuanto al desarrollo de

lo sublime desde la tradición griega hasta sus tres autores fundamentales: Pseudo-Longino (I a.C.), Edmund Burke (1757) e Immanuel Kant (1790).

El *Capítulo II: En defensa del cine adolescente* recoge la importancia del cine como texto en la crítica y, en el caso de los filmes pertenecientes al género *coming-of-age* —o «cine de crecimiento personal», describe su poética, la cual se liga de cierta manera al concepto de lo sublime. Para ello se propone el «sublime cinematográfico adolescente» en el *Capítulo III:*

Reverberaciones del cine adolescente como una guía de interpretación de lo sublime en las películas del género *coming-of-age*. Así, es preciso finalizar con el análisis de lo sublime como elemento esencial dentro de la poética de tres filmes de la última década pertenecientes al género: *The Perks of Being a Wallflower* (2012), *Lady Bird* (2017) y *Aftersun* (2022). Cada uno de estos análisis profundiza en cómo los temas y la estética curada de los filmes se relacionan con lo sublime y este a su vez contribuye a la interpretación de narrativas crudas y vulnerables.

De esta manera, lo sublime es una herramienta valiosa para la crítica literaria aplicada al género cinematográfico *coming-of-age* por ser un marco de referencia para explorar el impacto de las experiencias abrumadoras del desarrollo de los protagonistas y los recursos técnicos que representan lo «irrepresentable» dentro de la gran pantalla al mismo tiempo que dejan huellas perdurables en la audiencia.

II. El origen y la teorización de lo sublime

Las ideas de eternidad e infinidad se encuentran entre aquellas que más nos afectan; y, sin embargo, tal vez no haya nada que entendamos realmente tan poco como la infinidad y la eternidad. (Burke & Balaguer, 2001, p. 46)

A. Origen de «lo sublime»

Desde la antigüedad, el ser humano ha cuestionado el entendimiento de sus emociones y el mundo que lo rodea. Es así como, desde que ha existido la filosofía, se ha tenido una noción de «lo sublime», ya que se piensa en una relación intrínseca entre el pensamiento y las experiencias humanas. Baldine Saint Girons, en su obra *Lo sublime* (2015), rastrea el término desde la enseñanza en el tiempo de los griegos y establece que un punto de partida fue el humanismo forjado por los primeros sofistas, filósofos y poetas, en el cual el hombre no solo pertenece a la naturaleza, sino también al arte. El humano, al principio, fue observador de sus alrededores y esto generó ideas sobre la razón de la existencia y de la naturaleza; pero, al mismo tiempo, el hombre desarrolló su potencial creador puesto que ideó una forma de comunicarse — el lenguaje— lo que abrió paso a la visión del hombre como inventor, tanto de herramientas como de lo que con el tiempo daría paso al arte —el teatro, la tradición oral, la música, la escritura, la escultura, la pintura...—. Desde entonces, se han hecho muchas aportaciones a las ideas fundacionales en cuanto a la filosofía y el juicio de las artes; es así como se ha llegado a la idea de que la enseñanza a través de la racionalización de las emociones generadas por experiencias, en este caso comprendido dentro de lo sublime, desembocó en un principio universal: «la elevación de la humanidad por encima de sí misma» (Saint Girons, 2015, sección I: La educación por lo sublime, párr. 1).

Cada sociedad ha descrito, así, su propio origen de las ideas que van *más allá* de lo que se puede describir; se podría rastrear un origen de lo sublime desde una cultura occidental y una oriental, puesto que sus contextos responden a historias distintas; sin embargo, los pensamientos de grandeza o superioridad pueden encontrarse en todas las culturas —desde enfoques literarios, filosóficos e incluso religiosos—, por ello que la sublimidad se presente como algo familiar, pero al mismo tiempo como un concepto del que se conoce muy poco. Saint Girons (2015) y Doran (2017) señalan que es importante comprender que la tradición filosófica griega detrás de la sublimidad se enfocó en la búsqueda de una especie de «elevación», mientras que la tradición grecorromana fue más retórica.

La etimología de lo sublime varía un poco en cuanto a los términos utilizados tanto por los griegos como por los romanos: *hypsos* es el sustantivo relacionado del griego *hynsi* —en alto—, que hace referencia al plano físico y espacial de la altura, en el sentido de la cima o cénit, tal como afirma Philip Shaw (2017); y el término latino *sublimis*, compuesto por *sub* ‘bajo o cerca’ y *limis* ‘oblicuo, de través’, o bien, *limen* ‘límite o umbral’ (Saint Girons, 2015, sección III, pár. 3). La diferencia de ambas etimologías resulta útil para comprender la influencia del significado de estos términos en la discusión que presentan futuros autores en cuanto a cómo interpretar y definir lo sublime, así como para trazar una evolución académica de la sublimidad en cada región geográfica y en las distintas disciplinas en las que ha incursionado el concepto.

Aunque no muchos autores recurren a los textos previos a los tratados propiamente de lo sublime, es importante anotar que desde Platón se habla del ser y sobre cómo es una facultad humana el *observar hacia arriba o a lo alto* para alcanzar el conocimiento y la Verdad; tal acción es ejemplificada en el *mito de la caverna* expuesto en el *Libro VII* de *La república* (Platón, 2018). Estas observaciones, aunque no se mencionen explícitamente, son los orígenes

del concepto en cuanto a las teorizaciones empíricas sobre las aspiraciones humanas y la percepción de la vida. Tiempo después, esta búsqueda de conocimiento a través de la educación se consideró como una «orientación» del ser hacia cosas más grandes (Pseudo-Longino, 2007), lo que dio paso a una nueva visión del aprendizaje en cuanto al análisis más a profundidad de las producciones culturales de la época.

Dentro de este apartado cabe mencionar textos fundacionales para la filosofía y la crítica como lo son los tratados de Platón y Aristóteles. Si bien ninguno de estos autores ahondó en lo sublime, un tercer autor, Pseudo-Longino, es considerado el primero en cuanto al término, así como también uno de los pertenecientes a la primera triada de textos relacionados a la crítica y a la estética¹, puesto que su obra analiza con mayor detenimiento quiénes eran los grandes escritores de ese entonces y cómo podían emular estos estilos los nuevos poetas y la población en general en cuanto a la búsqueda de la grandeza.

No fue hasta 1674, cuando Nicolás Boileau tradujo el escrito *De lo sublime*² por Pseudo-Longino, que «lo sublime» se hizo un espacio en la crítica. Gracias a la proliferación de sus ideas en Europa durante el siglo XVIII —sobre todo en Inglaterra y Alemania—, el término fue considerado una categoría central de la estética del romanticismo (Mambrol, 2021). A pesar de ello, el concepto seguía siendo relativamente pobre en cuanto a su delimitación y categorización; otro de los problemas que enfrentó lo sublime fue —y sigue siendo— la ambigüedad en cuanto a su naturaleza y la dificultad de «definir lo indefinible». De ahí que los autores teóricos más originales y quienes se centraron en una ampliación del concepto sean pocos. Robert Saint

¹ Esta famosa triada de la Antigüedad clásica sobre crítica literaria y poética está conformada por la *Poética* de Aristóteles, *De lo sublime* de Longino y *Arte Poética* de Horacio.

² Si bien aún se duda sobre el origen de este tratado y su autor, Nasrullah Mambrol (2021) especula que la fecha de publicación por parte de Pseudo-Longino fue alrededor del siglo III d. C. debido a las referencias de autores incluidos en el texto, mientras que otros académicos se inclinan por el siglo I d. C. (Doran, 2017; Le Bouhellec, 2020).

Girons (2015), Philip Shaw (2017) y Robert Doran (2017) recogen tres nombres como los más relevantes en cuanto a la teorización sobre lo sublime: Pseudo-Longino, Edmund Burke e Immanuel Kant. Estos autores son esenciales para entender el origen de lo sublime romántico y su evolución a lo sublime moderno, puesto que fue gracias a ellos que se teorizaron diferencias sustanciales dentro del concepto, así como la distinción entre lo bello y lo sublime.

La diferenciación de estos dos últimos términos fue indispensable para establecer lo sublime como una categoría distinta a lo bello, puesto que lo primero hace referencia a algo abrumador y poderoso, un *je ne sais quoi* como popularizó Boileau en su *Arte poética* publicada en 1807; mientras que lo segundo se desprende de lo agradable y armonioso, tal como se había discutido desde la época griega. Edmund Burke (1757) contrapone ambos términos para diferenciarlos, mientras Kant (1764), años después, tomaría la teoría burkeana y la reacomodaría en el interior de una teoría trascendental —centrada en el sujeto en lugar del objeto— para modificar la noción de lo sublime y profundizar en el pensamiento que se remite a sí mismo para comprender la superioridad de la razón sobre la sensibilidad. Estos aportes contribuyeron a la especulación filosófica para una teorización de lo sublime que se conviene como una tipología variada: lenguaje, temática, imágenes y naturaleza, música... Poco a poco y a través de los siglos, lo sublime marcó la crítica para distintas disciplinas artísticas y sus resignificaciones.

B. Desarrollo del concepto

Los autores que han teorizado acerca de lo sublime se basan, como fundamento, en el siguiente pensamiento: lo que nos cautiva o nos atrapa se centra en una experiencia compleja en la que se entrelazan el placer y el sufrimiento. Lo sublime es el enfrentamiento con el «incomprensible estético» que involucra la percepción de algo «negativo» como positivo; representa la confrontación entre la consciencia de la naturaleza limitada del ser contra lo

abrumador del mundo, así como una evocación del miedo y la incertidumbre que, a cierta distancia, generan placer. En otras palabras, se indaga sobre la superación del yo y de lo que trasciende al ser humano, puesto que esto es confuso pero atractivo para él. A su vez, se ha intentado, en diversos momentos de la historia, establecer los principios que rigen el estado mental o los rasgos característicos de lo que «sublima» y se ha consensuado que al hablar de lo sublime se debe hablar de una fuerza creativa —la imaginación— que instituye un lenguaje o sistema de ficciones, una fuerza cognitiva en la cual se cree y que permite extraer una visión del mundo; y una fuerza «humanizante» mediante la cual el hombre toma consciencia de sí mismo.

A pesar de que en la actualidad se tiene una noción bastante general del término, es preciso remitirse a las fuentes y tratados originales para comprender en sí la esencia de lo sublime y concebir de una forma más clara el desarrollo del concepto. Por lo mismo, esta sección persigue la evolución desde una concepción griega hasta una moderna que dio paso a nociones fundamentales para otras ramas y disciplinas. La intención es hilar una línea del tiempo básica y ahondar en los tratados principales, sus diferencias y similitudes.

1. Autores previos

Tal como se presentó anteriormente, se debe recurrir a la filosofía griega para hablar de lo sublime y acercarse a la aplicación del concepto en las artes; también es acertado referenciar al drama, puesto que fue una de las disciplinas más prolíficas de la época y a la cual se le adjudica el inicio de la crítica literaria. Sin embargo, no todos estaban a favor del teatro; se reconoce con facilidad, en la crítica, un juicio favorable hacia la tragedia en comparación de la comedia, pero no todos los pensadores griegos estaban de acuerdo con el primer género, tal fue el caso de Sócrates y de Platón. Este último recogió en diversas obras los conflictos que presentaban las tragedias en cuanto a la presentación de los dioses o el enfoque central en el conflicto en lugar de

la justificación de los valores intrínsecos del hombre (Bares, 2014). Otro aspecto que le valió sus críticas a la tragedia fue la forma errada y casi mortal de representar a los dioses, como seres humanos engañosos, errados y crueles; esto si bien no se resolvería en la época griega, sí sería una observación en cuanto a la «representación de lo irrepresentable» a lo que se refiere lo sublime religioso y lo sublime en el arte contemporáneo del siglo XXI (Saint Girons, 2015).

Platón, sobre las tragedias, anota que no pueden concebirse sin dolor, pero juzga de forma negativa el placer «insano» de los espectadores ante las batallas y desgracias de los personajes en escena. ¿Estaría Platón en contra de lo sublime? No podría responderse esta pregunta, pero sí es posible afirmar que Platón no creía en el poder catártico del teatro. El *performance*, en efecto, tiene un valor artístico, pero Platón (2018) se opone a considerarlo de un carácter educativo, puesto que cae en lo ritual (Libro X, capítulos VII-VIII): genera una extrema tensión en el público a tal punto que olvidan discernir entre el bien y el mal y «genera placer mientras produce expresiones blasfemas y provoca lágrimas tan alegres» (Saint Girons, 2015, sección II, pár. 6) que sobresale la obra que más exaltación genere, mientras que se olvidan los principios del héroe e incluso se puede llegar a empatizar con el antagonista. Esto va en contra del proyecto platónico en cuanto a la búsqueda de la Verdad y que el hombre y la sociedad se rijan por la razón (tesis que defiende Platón en *La República* y en *Ión*), por lo que los poetas quedan desterrados de su ciudad ideal.

En contraposición, Aristóteles (s/f) en su *Poética*, capítulo III, defiende la tragedia como la «representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente [...] y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones» (p. 9). Esta cita pareciera un vislumbre sobre las ideas en cuanto a los temas sublimes para Pseudo-Longino y los lazos entre el terror y el placer de los cuales hablará más adelante

Edmund Burke (1757). La representación surge a partir del impulso mimético del hombre, el cual defiende Aristóteles y afirma que es un fenómeno innato del ser humano. La mimesis no solo da verosimilitud a las representaciones, sino que también genera placer puesto que se vuelve contemplable. En palabras del autor: «la tragedia es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura» (Aristóteles, s/f., p. 10). Al ser espectador de lo trágico, el objeto se encuentra a una distancia que permite y promueve la contemplación para aprender y meditar ampliamente sobre lo puesto en escena.

Aristóteles (s/f), a pesar de que defiende una representación verosímil, no exige que los poetas describan de manera literal los hechos, en sus palabras: «Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente» (p. 12). Esta defensa de la imaginación en tanto se refiere al potencial creativo artístico del hombre también será un punto de partida para autores como Joseph Addison³ y Percy Shelley⁴ quienes desarrollarían con más diligencia una defensa del placer que surge a través de la fantasía y su valor en relación con la poesía respectivamente. Asimismo, Aristóteles (s/f) recuerda que, puesto que ningún hombre ni acción es perfecto —en el sentido de ser totalmente bueno o malo—, la representación de las acciones tampoco debe serlo; es necesario representar también «cosas terribles y lastimeras» (p. 13) para alcanzar la cima de la catarsis en el espectador. Estas representaciones “negativas” generan, como reprochaba Platón, que la audiencia se inmersa en el espectáculo, pero también — defendería Aristóteles (s/f)— que tome consciencia de su posición en cuanto a que «el miedo es

³ *Los placeres de la imaginación* (1712) recoge los denominados placeres secundarios, los cuales son descritos como aquellos que nacen a partir de las ideas de objetos visibles —por ejemplo, los recuerdos—. Esta nota es útil para la defensa tanto de la recepción del arte como para la validez que tiene, en un plano estético, la interpretación de textos.

⁴ En *Defensa de la poesía* (1821), la poesía es descrita como «la expresión de la imaginación» y «congénita con el espíritu del hombre» (p. 16) lo que posiciona a la imaginación como un sistema natural de pensamiento.

de ver el infortunio en un semejante nuestro» (p. 15). El inglés Burke será quien retome estas ideas para su indagación filosófica y ahonde en la naturaleza de la simpatía y del placer proveniente del terror, mientras que Longino centra su aporte en la composición de la obra como la responsable de un placer moral y psicológico para el público.

2. Pseudo-Longino

Este autor es considerado el primer teórico con el tratado más robusto y conocido acerca de lo sublime, pero no fue quien creó el concepto, sino más bien quien propuso una nueva *teoría* y abordó el concepto con profundidad retórica, a diferencia de los otros autores que se presume también escribieron tratados similares. A pesar de que se duda sobre su identidad, académicos concuerdan en que se trató de un retórico griego que residía en Roma (Doran, 2017), quien ya contaba con una colección de textos más extensa que comprendió otros sobre el arte de la composición, Jenofonte y el concepto de *pathos* —documentos que no fueron recuperados— sumado al tratado de lo sublime (Pseudo-Longino, 2007).

a. Peri hypsos o De lo sublime. El texto inicia con un comentario dirigido a Postumio Terenciano sobre el tratado de Cecilio sobre lo sublime; esta es la oportunidad que Longino encuentra para aclarar y profundizar en el tema y cómo es que los poetas pueden alcanzar la sublimación. Su objetivo es brindar al lector las herramientas necesarias para identificar lo sublime y diferenciarlo de lo vacío o ridículo. Es así como afirma que «lo sublime es como cierta cima y excelencia del discurso y que los más grandes poetas y escritores solo por este medio alcanzaron la primacía y la inmortalidad de su renombre» (Pseudo-Longino, 2007, p. 21). Mediante un ejercicio crítico, Longino anticipa que el texto presentará el trabajo de poetas que considera han evocado sentimientos de grandeza a través de sus discursos, ya que los sentimientos de asombro y arrebató son los que han hecho que estos autores sean dignos de

admirarse, no por lo persuasivo de sus palabras —pues esto último depende mayormente de la audiencia y su recepción—. El tratado, aunque se enfoca en el estilo de escritura, no se queda en una interpretación “retórica-estilística”, sino que la originalidad del autor se encuentra en la profundidad filosófica que examina gracias a lo sublime (Doran, 2017).

La primera cuestión a la que atiende Longino es responder si existe o no un «arte de lo sublime», ¿cómo se alcanza la «grandeza»? Muchas ideas con respecto a los grandes poetas se adjudicaban a la naturaleza y el talento innato. Sin embargo, el autor discrepa y afirma que, si bien este genio natural es el origen de las producciones, es indispensable regirse por un método que delimite y proporcione una guía para regular el talento y producir una pieza pulida que genere un impacto valioso. Para el autor, ambos aspectos —el talento y el método o arte— permiten tomar consciencia de la importancia del otro, puesto que la naturaleza del ser humano puede ser un medio innato para la grandeza, pero no se aleja de la capacidad de aprender y perfeccionar el método para alcanzarla: «solo el arte nos puede enseñar que ciertos rasgos de la literatura dependen únicamente de la disposición natural» (Pseudo-Longino, 2007, p. 23).

La disposición natural a la que se refiere Longino es a la capacidad de aspirar y admirar lo que desborda la mente; es así como el hombre genera ideas y proyectos que surgen de la contemplación de su existencia, de su realidad y de las ideas y proyectos de otros, de ahí que se comprendan dos motivos fundamentales del análisis de lo sublime: el pensamiento y la pasión.

Desde un principio hizo brotar en nuestras almas un anhelo invencible por todo lo que es siempre grande y por aquello que es más divino en relación con nosotros. De ahí que ni aun el mundo entero baste para las contemplaciones y pensamientos de la condición humana, sino que los pensamientos transgreden a menudo los límites de lo que nos circunscribe, y si uno pudiera mirar en torno la vida, y ver cuán pletóricamente se

despliega lo superior y grande y bello en todo, rápidamente reconocería para qué hemos nacido. (Pseudo-Longino, 2007, pp. 83-84)

Longino establece, de esta manera, tres principios que recoge Robert Doran (2017): “(1) *hypsos* is intrinsically related to *logos*; (2) *hypsos* implies a transgeneric conception of literary value; and (3) *hypsos* is universal and transhistorical”⁵ (p. 33). El primero es, tal vez, el principio más reconocido puesto que es gracias a él que muchos teóricos contemplan *De lo sublime* como un tratado propio de estilo y retórica; sin embargo, los otros dos principios remiten a una universalidad «estrictamente subjetiva» que Kant (2003a), en su *Crítica del juicio* (1790) denominará «estética» más adelante, puesto que se centra en el efecto que el objeto produce en el sujeto que lo contempla.

b. Las cinco fuentes de lo sublime. A lo largo del tratado *Peri Hypsos*, Longino establece distintas formas para alcanzar lo sublime, estas cinco fuentes se dividen en dos categorías: una perteneciente a la «naturaleza» del ser humano (de la que se desprenden las primeras dos fuentes de lo sublime) y otra relativa al arte o técnicas empleadas (de la que se desprenden las tres fuentes restantes). Esta distinción entre grupos defiende las ideas de Longino, puesto que es la buena ejecución del conjunto de todas ellas lo que genera una pieza realmente sublime, aunque en ciertos casos algunas fuentes prevalezcan sobre otras. A continuación, se presenta una breve descripción de cada una de ellas:

Una gran capacidad de pensamiento y buen entendimiento de ideas: «lo sublime es el eco de la grandeza de pensamiento» (Pseudo-Longino, 2007, p. 35). Para el autor, como se anotó anteriormente, el hombre posee de manera natural una aspiración hacia lo que le

⁵ «lo sublime —*hypsos*— está intrínsecamente relacionado con el *logos*; lo sublime implica una concepción un tanto más amplia del valor literario; y lo sublime es universal y transhistórico», traducción propia.

supera; estas ideas se relacionan con aquellas sobre la humanidad y su trascendencia, así como sobre el sentir y vivir. Estos son los pensamientos considerados «grandes» y universales, puesto que siempre han estado presentes en la literatura y otros productos culturales:

Lo realmente grande es aquello que da mucho que pensar, a cuya fascinación es difícil, más bien imposible sustraerse, y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable.

En suma, considera cumplida y verdaderamente sublime aquello que complace a todos en todo tiempo. (Pseudo-Longino, 2007, p. 31)

Así, pues, todo pensamiento que tenga sentido dentro de su contexto puede ser una fuente de lo sublime, inclusive si ese pensamiento es representado a través del silencio o si parte de la imitación de «los grandes poetas»⁶ y la imaginación.

Emoción y pasión: Longino defiende el uso de emociones nobles y genuinas dentro de las obras artísticas, puesto que representan con verosimilitud las respuestas humanas ante la vida. Estas representaciones emocionales espontáneas dentro del arte producen un arrebató en la audiencia y eso genera una sensación de «grandeza»: «ninguna expresión es tan grande como la de noble emoción cuando es debida» (Pseudo-Longino, 2007, p. 34). Sin embargo, no se habla de una emoción desbordada, sino de una expresión genuina acorde al contexto en el que se presenta: «en la monotonía se expresa la tranquilidad, mientras que en el desorden la pasión, ya que esta es un movimiento y una convulsión del alma» (Pseudo-Longino, 2007, p. 64).

Las siguientes dos fuentes de lo sublime se originan a partir del arte o la técnica empleada:

⁶ Este grupo está conformado por Apolonio, Teócrito y Homero (Pseudo-Longino, 2007, p. 80)

El uso de figuras (de pensamiento o de lenguaje): Las figuras retóricas, empleadas de manera natural, representan la elevación del texto. Para ello es indispensable el uso de imágenes y tópicos que se repiten a lo largo del texto y buscan la participación afectiva de su audiencia y conmoverle. Un juramento, símbolo, alegoría o imagen en el lugar adecuado pueden convencer a la audiencia sobre lo que se presente y enriquecer la interpretación de una obra. Longino anota que «las figuras refuerzan por naturaleza lo sublime y este, a su vez, las respalda maravillosamente» (Pseudo-Longino, 2007, p. 60). Este uso figurativo del lenguaje para la presentación de imágenes o pensamientos incrementa la «grandeza» de ideas y el alcance de la respuesta de la audiencia.

Expresión noble⁷: Longino afirma que «contribuye al éxito de los escritos: la belleza de la expresión, los giros sublimes y, agreguémoslo, las formas agradables [...] lo mismo sucede con las variaciones, las hipérboles y el uso del plural» (Pseudo-Longino, 2007, p. 30). La dicción, elección y arreglo de palabras, el lenguaje ornamental, escoger los nombres y la evolución elaborada a través del uso de tropos instituye el estilo del autor y potencia las ideas presentadas en un texto. Para ello también se puede recurrir a imitar y emular el estilo de «grandes escritores» y utilizar los recursos lingüísticos con intencionalidades claras. El lenguaje es la herramienta que amplía y permite lo sublime a través de la profundidad que puede alcanzar una obra artística mediante el estilo del autor.

Composición digna y elevada: esta última fuente de lo sublime encierra todas las anteriores, puesto que unifica el producto final y concreta su poder natural de persuasión y placer, a su vez que exalta el alma y mueve los corazones del hombre. Se requiere de

⁷ Existe una gran laguna en este apartado, puesto que esta sección del documento original se perdió.

armonía entre el genio y la técnica, entre las ideas y la ejecución de estas mediante el lenguaje para que cada elemento contribuya y se alcance lo sublime, tal como expone Longino (2007): «se consigue la grandeza sobre todo por la composición de los miembros: cada uno separado de los otros no tiene de suyo ningún valor, pero reunidos en un conjunto forman una estructura perfecta» (p. 91). Todos los elementos presentes en una obra deben ser relevantes, guardar relación entre sí y mostrarse como partes íntegras de un todo. Desde la elección de temas y la presentación sucesiva de cada imagen, hasta el lenguaje empleado, cada acción y emoción que permite la continuidad del discurso y la progresión de expresiones.

c. El falso sublime. Ya se expuso que lo sublime puede surgir a partir de la naturaleza del pensamiento o de la técnica aprendida en algún arte —sobre todo en el arte de la literatura—, y la combinación de ambos es lo que presenta algo verdaderamente sublime; sin embargo, es posible que algo se presente en un estilo sublime sin generar las aflicciones ni el asombro que se espera (Saint Girons, 2015), así como es posible que un autor mantenga ideas sublimes pero falle en la ejecución de las mismas. Pseudo-Longino describe algunas prácticas como las que disminuyen o mutilan lo sublime; estos errores contribuyen a la creación de un «falso sublime», un abuso de los métodos o las ideas que impiden y nublan la lectura e interpretación de un texto.

Uno de los ejemplos a los cuales hace referencia es a los errores en las «parodias» de una tragedia: imágenes que en lugar de intensificar las emociones y contribuir a la trama, la ridiculizan; Longino (2007) está de acuerdo con Aristóteles (s/f) sobre la majestuosidad de la tragedia, puesto que permite la grandeza de la expresión, pero reprocha la ampulosidad exagerada. Afirma que la ostentación del lenguaje es una de las faltas más difíciles de evitar, pero la puerilidad también es vista como un defecto: «¿No es, manifiestamente, un pensamiento

académico que, llevado al excesivo rebuscamiento, desemboca en la frialdad?» (Pseudo-Longino, 2007, p. 26). Todos estos fallos son la causa del falso sublime: lo rebuscado y artificioso, la puerilidad del lenguaje, y el falso entusiasmo.

Lenguaje rebuscado y turgente: este fallo, lo describe el autor, es un deseo de ir «más allá» de lo sublime a través de una abundancia innecesaria para la obra. En este error, se le otorga más peso al estilo de escritura que a las ideas representadas, por lo que se cae fácilmente en la superficialidad o en el descuido del fondo de la obra. Un texto con demasiadas palabras rebuscadas lo hace inaccesible para la audiencia, una cadencia o ritmo excesivamente adornado se vuelve monótono, las imágenes complejas y con poca contribución de significado al texto opacan la pasión oportuna y vehemente que persiguen una sublimidad genuina. En ciertos casos, reconoce Longino, lo vulgar y los lugares comunes pueden ser más reconocibles y convincentes, «por su potencia expresiva» (Pseudo-Longino, 2007, p. 75).

Puerilidad o pedantería: contrario al primero, aspirar a menos en el uso del lenguaje también repercute de forma negativa en la búsqueda de lo sublime. Como ejemplo, Longino menciona el uso de voz leve, grosera y abusiva, así como los ritmos entrecortados que irrumpen la continuidad del relato.

Sentimentalidad y emociones falsas: Longino ya había afirmado que una pasión en el momento adecuado generaba arrebató en la audiencia, lo que acercaba a lo sublime; sin embargo, en esta búsqueda por las pasiones y traducción de la magnitud de estas al lenguaje, es posible que se caiga en una ampliación innecesaria de la emoción o la fabricación de una pasión falsa que derrumba el constructo de lo sublime. Las

lamentaciones, los dolores y los miedos en donde no se requieren o sin argumentación alguna alejan de lo sublime en lugar de hacerlo tangible.

La solución que propone Longino a cómo evitar que los errores se mezclen con la sublimidad e interfieran en la obra es adquirir un conocimiento y juicio puro respecto de lo verdaderamente sublime, imitar a los artistas que han logrado alcanzar la sublimidad en sus obras y perfeccionar la interrelación entre genio y técnica. Estos aportes serán fundamentales para las nuevas reinterpretaciones de lo sublime y la construcción de la retórica y la estética en los textos posteriores en Francia durante el siglo XVII e Inglaterra y Alemania en el siglo XVIII.

3. Edmund Burke

Filósofo, político y escritor británico, Edmund Burke tomó el concepto del sublime Longiano perteneciente a la retórica y lo introdujo a la estética⁸ mediante la integración de dos distintos modelos de análisis: el empirista y el crítico-literario (Doran, 2017). Burke tomó influencia del empirismo de John Locke y varios textos críticos publicados por Addison, Shaftesbury, Baillie y Hutcheson para crear su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), uno de los textos más relevantes en cuanto al estudio de lo sublime, así como para la estética moderna en un sentido más amplio, pues recoge principios aplicables a la crítica literaria y al estudio del arte. Dentro de esta visión más amplia sobre lo sublime que marcó la diferencia entre las teorizaciones anteriores y la *Indagación* de Burke cabe mencionar los aportes de dos autores previos a que instauraron un cambio en lo referente al concepto de lo sublime: John Dennis y Joseph Addison, quienes se alejaron de la

⁸ Es importante anotar que, en el siglo XVIII, la estética no era lo que conocemos en la actualidad, pues esta rama de la filosofía se popularizó en el mundo anglosajón hasta la primera mitad del siglo XIX después de la traducción de la tercera *Crítica* de Kant (Doran, 2017). La *Indagación* de Burke fue, entonces, una «protoestética», lo que explica el tipo de análisis y las limitaciones dentro del tratado, así como los acercamientos a una crítica del arte y las categorías de lo bello y lo sublime a través de la experiencia de los sentidos.

tradicón retórica y, en su lugar, le otorgaron un espacio a la poesía al hablar de lo sublime (Fitzgerald, 2021). El primero, aparte del lenguaje, incluyó los fenómenos naturales y sobrenaturales dentro de la categoría de lo sublime, así como al sentimiento de terror generado por estos mismos; mientras que el segundo inició un esbozo en cuanto a la diferencia entre lo hermoso y lo sublime e incluyó el concepto de lo infinito; estas ideas son fundamentales para el tratado de Burke en 1757 sobre la teorización del dolor y los placeres que junto a las descripciones de las experiencias sensoriales desencadenan y conforman lo sublime. Estos principios repercutieron en la estética del terror, permeando la literatura gótica y el género del horror (Doran, 2017).

*a. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (1757).*⁹ Burke teoriza lo sublime como el instante en el que la mente toma conciencia de su propio poder, esto recuerda a Longino y la grandeza interior o de pensamiento de la que hablaba en Peri Hypsos, pero Burke le da otro giro al incluir los placeres y el dolor dentro del concepto de lo sublime. De esta manera, presenta dos perspectivas distintas: la primera, que parte desde el sujeto, quien recibe la impresión causada por las propiedades o cualidades de un objeto (sea este objeto una obra de arte, una construcción del lenguaje o de una experiencia percibida por los sentidos) y, la segunda, que describe estas propiedades que hacen que un objeto sea bello o sublime. Parte de lo relevante del tratado surge a través de la explicación de los efectos que los objetos tienen en el «alma» gracias a las sensaciones y cómo esto repercute en que el origen de todas las ideas y placeres provienen de los sentidos y tienen un efecto reflexivo en el sujeto que recibe estos estímulos. Este efecto reflexivo parte de la dicotomía de dolor y placer, así como de la diferencia entre lo bello y lo sublime.

⁹ Para este ensayo se citará la edición de 2005, traducida por Menene Gras Balaguer.

Sin embargo, después de publicada la primera edición de su indagación filosófica, Burke reconoce las críticas que se habían hecho a su trabajo y decide agregar un apartado para discutir algunas ideas sobre el gusto en su segunda edición, publicada en 1759. En esta nueva introducción aclara que su intención no fue crear una obra exhaustiva sobre lo bello y lo sublime, sino que reconoce que su trabajo únicamente indaga sobre el «origen de estas ideas» (Burke & Balaguer, 2001, p. 4). A pesar de que la obra fuera una colección de reflexiones iniciales, marcó un antes y un después en cuanto a un sublime moderno que adoptó métodos de análisis crítico-literarios.

b. Discurso preliminar sobre el gusto. Burke defiende que el gusto y la razón son normas establecidas por la cultura, que remiten al uso de la razón para juzgar productos u obras de la imaginación; la teorización del gusto no es más que una búsqueda por un consenso de la especie humana mediante criterios que son inherentes al ser humano. Estos son «los sentidos, la imaginación y el juicio» (Burke & Balaguer, 2001, p. 9). En el caso de los sentidos, si bien la percepción de cada persona es distinta y la recepción de sus sentidos varía, el principio se mantiene: varios pueden concluir que un objeto es brillante u opaco, aunque el grado en el que lo perciban difiera. En cuanto al gusto, el consenso juega un papel primordial en categorizar cualidades en, por ejemplo, agradables o desagradables; eso y las costumbres o influencias culturales también se ven reflejadas en adquirir y «refinar» el gusto. Aun así, existen principios referentes a lo que es y no agradable a los sentidos, e.g. el azúcar será siempre dulce y agradable al gusto, aunque alguien prefiriera lo amargo sobre lo dulce. Este gusto adquirido es consciente y distinto al gusto natural, el cual es instintivo.

Seguido a ello, Burke defiende que la imaginación o invención creativa surge gracias a lo que captan los sentidos. Aquí hay una relación con la mimesis de la que hablaba Aristóteles (s/f),

puesto que los placeres de la imaginación derivan de la imitación de la naturaleza y el mundo real. El ingenio en cuanto a la creación surge a partir de las similitudes y conexiones que se generan entre cosas distintas; estas relaciones permiten que se generen nuevas imágenes y asociaciones entre ideas, lo que culmina en una ampliación del conocimiento resultante de la experiencia y observación. Esto dialoga muy de cerca con el tratado de Longino, puesto que mientras el teórico griego defendía el genio natural, el británico apela por la adquisición de «pensamientos grandes» a partir de experiencias y el aprendizaje del juicio o buen gusto. Allí en donde hay una mayor sensibilidad o una atención más prolongada y entregada al objeto está el gusto crítico, he allí que Burke dedique sus páginas a la observación detallada de lo sublime, sus causas y efectos en el hombre.

c. Lo sublime. Para entender el sublime burkeano es importante comprender las nociones de placer y dolor y cómo se relacionan entre sí: la mente en su estado natural está en estado de indiferencia, por otro lado, el dolor y el placer existen por sí mismos, no se contrastan como se pensaría en primera instancia. El placer se concibe como una experiencia de exaltación positiva de sensaciones agradables; cuando cesa el placer, la mente vuelve a un estado de indiferencia, no de dolor. Si el placer se corta bruscamente, se genera una decepción; si no hay posibilidad de gozar del placer de nuevo, se siente pesar; ninguno de estos se asemeja al verdadero dolor. Burke asocia el dolor como una de las emociones más fuertes a las que puede suscribirse el ser humano, sea físico o emocional y es superior a cualquier tipo de placer en cuanto a los efectos en la mente. El dolor se encuentra ligado a ideas de ansiedad, peligro y terror. Existe un placer relativo de la remoción de este dolor, el *delight* que popularizó Burke. Este deleite es una emoción más intensa que el placer, ya que representa un choque de ideas y sensaciones dentro de la mente y el

cuerpo que parten del dolor y culminan en la contemplación; en otras palabras, el dolor permite profundizar en los objetos a través del deleite (Saint Girons, 2015).

Lo sublime se origina en el deleite; es decir, está intrínsecamente ligado al dolor desde la autoconservación: «Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos» (Burke & Balaguer, 2007, p. 29). La respuesta instintiva ante los peligros de la naturaleza y el dolor es el miedo; un acantilado, una tormenta en medio del océano, esos paisajes que Burke describe como fuentes de terror recuerdan la fragilidad del ser humano y su mortalidad, pero el reconocer que se está libre de peligro genera un alivio que sobrepasa la sensación inicial de terror y esa es la experiencia sublime, la consciencia de la supervivencia del peligro (Mambrol, 2021).

Si bien el dolor físico afecta el alma, Lyotard (1985) anota que también las representaciones de lo que se asocia a una situación dolorosa pueden afectar al cuerpo; Burke desglosa distintas privaciones que originan las ideas de terror: la privación de luz ocasiona el terror de la oscuridad; la privación de otros, el terror de soledad; la privación de lenguaje, el terror de silencio; la privación de objetos, el terror del vacío; la privación de vida, el terror de muerte. Estas no necesariamente deben ser experimentadas por los sentidos, sino que las meras representaciones y asociaciones también generan efectos en el cuerpo —he allí un análisis estético de las obras pictóricas y literarias, pues la imitación de escenarios y la descripción de imágenes también acerca a la experiencia de lo sublime—. Burke reconoce que la imitación nunca será una representación perfecta del objeto ni suscitará los mismos efectos que el objeto en sí, pero el poder que contiene para afectar la mente es equivalente a la precisión con la cual imita la realidad y hace olvidar la idea de ficción.

d. Lo sublime en contraposición a lo bello. Burke dedica una buena parte de su Indagación filosófica a explicar la distinción entre lo sublime y lo bello, este apartado dilucida con más claridad los principios de «grandeza» a los que aludía Longino, pero que fácilmente podían confundirse con lo bello. Ya se explicó la forma en la que la visión de Burke parte del placer y el dolor para instaurar la conceptualización del deleite y lo sublime, pero en esta sección profundiza en las características intrínsecas de los objetos y cómo estos afectan al sujeto que los experimenta a través de los sentidos. De esta manera, lo bello, para Burke, genera y se origina en un placer puro a través de la percepción de armonías, suavidad, proporción y transiciones graduales (Mambrol, 2021). La belleza se entiende como una cualidad social en donde el placer y la alegría surgen de la contemplación e inspira sentimientos de ternura y afecto. Su apariencia es de delicadeza y fragilidad que genera satisfacción a través de la tranquilidad (Saint Girons, 2015). Por otro lado, lo sublime se relaciona con la turbación del espíritu, con lo grande, lo que inspira admiración y lo que recuerda a las ideas de la infinitud.

Burke recurre a la descripción detallada de lo sublime para contraponer lo bello. Allí donde lo sublime es desproporcionado —demasiado grande o pequeño—, lo bello representa armonía; los colores tristes y opacos, la oscuridad y la luz extrema son sublimes puesto que ciegan, mientras que la claridad de imagen es bella; la aglomeración de objetos e ideas valiosas de por sí son sublimes, mientras que la calma es bella. En resumidas cuentas: «Una se funda en el dolor, y la otra en el placer» (Burke & Balaguer, 2007, p. 94). Pero las representaciones de lo bello y lo sublime no siempre se presentan aisladas; Burke señala que no ha de sorprender que combinaciones de cada categoría se encuentren en un mismo objeto, así como las asociaciones que suscitan estas cualidades u objetos en la mente con respecto a otras ideas, en palabras de

Burke: «todas estas conclusiones probablemente se extraen de la experiencia» (Burke & Balaguer, 2007, p. 96).

La teorización de Burke permitió no solo redefinir lo sublime y ampliar su uso a la estética y la crítica del arte, sino que también la distinción entre lo bello y lo sublime sentó las bases para otros teóricos relevantes —entre ellos Immanuel Kant— que llevarían los conceptos más allá de la estética y sus reinterpretaciones serían aportes aplicables en otras disciplinas, desde la literatura, el arte y la arquitectura hasta la filosofía, psicología y teología (Doran, 2017; Saint Girons, 2015; Shaw 2017).

4. Immanuel Kant

Gracias a su producción de textos filosóficos durante el siglo XVIII, Immanuel Kant es considerado una de las voces más importantes de la Europa moderna y la filosofía universal. Su tríada de críticas, compuesta por la *Crítica de la razón pura* (1781), *Crítica de la razón práctica* (1788) y *Crítica del juicio* (1790), ha sido esencial para comprender el idealismo trascendental: qué debería conocer el hombre, cómo debería actuar y qué puede esperar. No es de sorprender, entonces, que las ideas de lo bello y lo sublime hayan interesado a Kant en distintas etapas de su producción filosófica. En 1764 publicó su ensayo titulado *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, en donde expuso algunas descripciones y diferencias entre el concepto de lo bello y el de lo sublime —lo que recuerda mucho al tratado de Burke—. Años después, en un periodo más maduro de su carrera, el segundo libro de *Crítica del juicio* (1790) albergaría la aclamada *Analítica de lo sublime*, un apartado que teoriza sobre lo sublime en cuanto a su categorización y su relación con la razón y trascendencia; este último texto es conocido como el primer tratado filosófico de lo sublime (Shaw, 2017).

a. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime (1764). Las ideas iniciales de Kant sobre lo sublime expuestas en este ensayo han sido comúnmente rechazadas por la crítica debido a la falta de rigor intelectual y la complejidad del pensamiento filosófico tardío de las demás obras del autor (Doran, 2017; Shaw, 2017). Sin embargo, este texto presenta una interpretación interesante en cuanto a la estética, arte y la visión de lo sublime, por lo que es relevante para el desarrollo de la teorización del concepto, y el diálogo entre las obras de los autores previos.

Kant hace una reinterpretación de la indagación de Burke, pues toma como punto de partida la sensación compleja que relaciona el placer y el dolor, así como la distinción entre lo sublime y lo bello, pero Kant se detiene en la subjetividad de la percepción de cada uno de estos puesto que hace énfasis en el «sentimiento» de cada uno. Para Kant, lo bello y lo sublime no se muestran como meros opuestos, sino que son diferenciados entre sí. Lo bello se mantiene como lo armonioso y que genera placer, lo que obliga a la mente a adaptarse sin ningún problema; lo sublime, por otro lado, representa un conflicto para el entendimiento. Mientras que lo bello encanta, lo sublime conmueve (Kant, 2003b, p. 4):

Lo sublime ha de ser siempre grande; lo bello puede ser también pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo; lo bello puede estar engalanado. Una gran altura es tan sublime como una profundidad; pero a ésta acompaña una sensación de estremecimiento, y a aquélla una de asombro; la primera sensación es sublime, terrorífica, y la segunda, noble. (Kant, 2003b, p. 4)

El sublime kantiano prematuro toma en consideración la magnificencia de la naturaleza y una fuerza o potencia que altera el entendimiento; se habla de un efecto abrumador y terrible. Sin embargo, Kant apertura la fuente de lo sublime a la arquitectura y otras obras creadas por el

hombre al afirmar que lo sublime no se encuentra en los objetos en sí, sino en la relación de estos objetos con otros conceptos como la razón, libertad, mortalidad y totalidad. Estas ideas son las que permanecen en la filosofía kantiana para desembocar, con un mayor desarrollo, en la *Analítica de lo sublime*. Las observaciones sobre lo sublime también ligan este concepto con la moral, lo que se desarrollará en el «sublime dinámico», pero en este texto se limita a describirse como el sublime terrible, un sentimiento acompañado de desierto, horror o melancolía; lo noble, la admiración sosegada; y lo magnífico, la belleza que se extiende sobre un plano sublime.

Estas nuevas interpretaciones del concepto incluyen al poder de la mente y ahondan un poco en la habilidad de razonar aquello que es «indescriptible», lo que genera cierta satisfacción; hay una confrontación de ideas en la mente que despierta un sentido de impotencia en el plano físico, pero al mismo tiempo el contraste se mezcla con una sensación de poder que va más allá de la naturaleza. Lo sublime tiene una trascendencia dual, de manera simultánea humilla por la fuerza y eleva por la altura de pensamiento (Doran, 2017), lo que dialoga con ambos Burke y Longino.

b. Crítica del juicio (1790). Después de la publicación de sus primeras dos críticas, Kant ya había sentado las bases de cómo el ser humano concibe y entiende ciertas universalidades del pensamiento, así como de la práctica del conocimiento en el mundo tangible; en su *Crítica del juicio*, profundiza en cuanto a los límites del entendimiento y la razón. La *Analítica de lo sublime* —dentro de esta última obra— establece que el juicio de lo sublime es un juicio reflexivo estético, lo que significa que el énfasis, tal como avecinaba Burke, está en el sujeto que experimenta el objeto y en cómo se modifica algo dentro del sujeto al crear conexiones entre las características de lo que observa.

En el mundo kantiano, se juzga un objeto sublime cuando se experimentan los límites de las capacidades cognitivas y se reconoce que no es posible conocer el mundo como una totalidad infinita (Castro, 2021); como sujeto, el hombre toma conciencia de las dimensiones trascendentales de la experiencia y las ideas exceden la aplicación de un concepto; esto marcó una diferencia sustancial en la teorización de lo sublime, pues permitió que más contemporáneos afirmen que lo sublime es el efecto del poder transformacional o combinatorio del lenguaje.

Lo sublime es un «placer negativo» que, a diferencia de lo bello — que es compatible con el encanto y la armonía—, atrae y repele al sujeto, lo que suscita una satisfacción mayor cercana al respeto o a la admiración. Esta combinación de sensaciones surge a partir de las operaciones que intervienen en la imaginación: la aprehensión y comprensión. La primera hace referencia a «conocer» el objeto por su apariencia, mientras que la segunda involucra el razonamiento para entender a profundidad el objeto; en cuanto a la relación entre ambos conceptos con lo sublime, Kant anota que surge:

cuando la aprehensión es llevada tan lejos que las primeras representaciones parciales de la intuición sensible comienzan ya a extenderse en la imaginación, mientras que esta continúa siempre su aprehensión, ella pierde de un lado lo que gana del otro, y la comprensión recae siempre sobre un máximo que no puede nunca exceder. (Kant, 2003a, p. 60)

Es decir, la aprehensión por medio de los sentidos puede extenderse a través de la imaginación, lo que expande las ideas relacionadas al objeto, pero esta ampliación de pensamiento encuentra limitaciones en la razón, pues es allí donde la capacidad de comprensión no logra extenderse hacia el infinito, sino que toma consciencia de sus restricciones y del

sentimiento de la incapacidad de nuestra imaginación para formarse una manifestación de las ideas de un todo; tiene fijo su máximo, y esforzándose en extenderlo, recae sobre sí misma, y es lo que nos produce la satisfacción que nos conmueve. (Kant, 2003a, p. 61)

Mientras más grande sea la confrontación que ocasione el objeto, mayor será el grado de sublimidad, lo que despierta en el sujeto sentimientos de una «facultad suprasensible» (Kant, 2003a, p. 59) que incluye la moral y trascendencia.

Para ejemplificar más a profundidad lo sublime, Kant toma como punto de partida la naturaleza. Esta despierta ideas de lo sublime por ser una potencia que alberga confusión, desorden y devastación; no obstante, el arte también puede despertar las ideas de lo sublime ya que parte de la naturaleza y las ideas relacionadas a ella. He allí que el juicio estético de lo sublime haya permeado distintas disciplinas y se encuentre como un concepto clave de la crítica desde dos corrientes desarrolladas por Kant: el sublime matemático y el sublime dinámico.

El sublime matemático remite a cantidades y magnitudes (medidas), la infinitud, lo grande (no lo grande objetivo, sino subjetivo), lo *absolutamente* grande, lo que no tiene comparación y es inconmensurable (CRÍTICA SIN CORTES, 2022). Por ejemplo, un abismo y el océano son absolutamente grandes y permiten reconocer la pluralidad de los elementos que los componen y se integran en una unidad. Pero, a su vez, Kant establece que lo sublime no se encuentra en el objeto de la naturaleza, sino en la mente, en las ideas de magnitud y el choque de aprehensión y comprensión que accionan la imaginación.

Por otro lado, el sublime dinámico considera a la naturaleza como potencia y fuente de deleite ya que el poder se contempla desde la distancia. La habilidad de poner en perspectiva las debilidades del humano en el rostro de la naturaleza genera que se transfiera ese poder del objeto a la mente de quien lo recibe (Shaw, 2017):

La imposibilidad de resistir a un poder nos hace reconocer nuestra debilidad como seres de la naturaleza, aunque al mismo tiempo nos descubre una facultad, por la cual nos juzgamos independientes de ella, y nos revela de este modo una nueva superioridad sobre la misma: esta superioridad es el principio de una especie de conservación de sí mismo, muy diferente de la que puede ser atacada y puesta en peligro por la naturaleza exterior; porque la humanidad en nuestra persona queda firme, aunque el hombre ceda a esta potencia. Así en nuestros juicios estéticos, la naturaleza no es considerada como sublime en tanto que es terrible, sino porque obliga la fuerza que somos (que no es la naturaleza) a mirar como nada las cosas, por las cuales nos inquietamos (los bienes, la salud y la vida) y a considerar esta potencia de la naturaleza (a la cual ciertamente nos hallamos sometidos relativamente a estas cosas) como no teniendo ningún imperio sobre nosotros mismos, sobre nuestra personalidad, desde el momento en que se trata de nuestros principios supremos, del cumplimiento o la violación de estos principios. La naturaleza no es, pues, aquí llamada sublime más que, por la imaginación que la eleva hasta hacer de ella una exhibición de estos casos en que el espíritu puede hacerse sensible su propia sublimidad, o la superioridad de su propio destino sobre la naturaleza. (Kant, 2003a, p. 67)

Cuando el humano reconoce su pérdida de poder *dentro* del mundo, adquiere poder en *su relación con* el mundo y gana una mayor perspectiva (Inizian, 2022). Esta es la satisfacción que genera el juicio de lo sublime en palabras de Kant: la conmoción del espíritu, como un sacudimiento que atrae y repele la mente por igual; un sentimiento de desagrado que se incorpora a la facultad de juzgar un objeto desde el plano estético y, a su vez, verse representado en la impotencia de las facultades limitadas de la comprensión. Es un temor que no atemoriza del

todo, puesto que la razón se sobrepone, así como la distancia que otorga perspectiva sobre la condición humana y su fragilidad, vulnerabilidad e insignificancia en contraste a ideas vastas.

El mayor aporte de lo sublime en cuanto a la interpretación filosófica kantiana es ese instante en el que, a partir del sentimiento de agobio, la mente recurre a las aspiraciones trascendentales que se encuentran en la imaginación. Solo de esa forma lo sublime cobra sentido en la mente, aunque no se capte del todo la profundidad del concepto y la sensación perdure como un placer negativo. El mundo se presenta como finito, pero la imaginación y la capacidad de ligar conceptos como la moral y libertad perciben las ideas de lo infinito (Mambrol, 2021)

5. Desde el siglo XIX a la actualidad

La teorización de lo sublime sigue siendo un camino multidisciplinario y con contribuciones en diversas ramas: desde el arte, crítica, filosofía, psicología, arquitectura, hasta, más recientemente, los *film studies*. Sin embargo, la mayor parte de las reinterpretaciones del concepto surgen a través de los tres autores expuestos anteriormente y sus aportes desde tres perspectivas distintas: la retórica-estilística, la empirista y la estética-filosófica, cuyas lecturas respondieron a su época. Para el siglo XVIII y el Romanticismo, lo sublime surge a partir de las experiencias de admiración u horror originadas en la naturaleza; para el siglo XX estas experiencias se relacionan con el desarrollo industrial; y para el siglo XXI el concepto de lo sublime se enlaza a las experiencias relacionadas a la tecnología digital, el *new media* y producciones artísticas similares (Ziegler, 2016).

Estas nuevas lecturas son relevantes para trazar los cambios en el concepto y la percepción de lo sublime, puesto que «el equivalente del *momento sublime* en el siglo XX es, a la vez que más corto, más intenso» (Wallis, 2003, p. 25). Los objetos relacionados a lo sublime se han trasladado a medios de comunicación masiva, nuevos temas que recuerdan sobre la

insignificancia del hombre frente a la magnitud de la realidad, pero también al arte que representa muchas de estas ideas a través de sus diferentes ramas. En la actualidad, se asocia lo sublime con cualquier obra que sea un desafío emocional e intelectual (Castro, 2021), desde una pieza musical, hasta un *performance*, sin olvidar los paisajes naturales y las composiciones literarias. Pero también existen otras formas de entender el sublime contemporáneo.

Nathan Carroll en *The Cinematic Sublime* (2020) liga lo sublime a condiciones culturales, obsesiones personales, experiencias acordadas entre sujetos, crisis ontológicas de significación, el deseo del Otro, una fractura en el proceso de crear juicios, eventos extremos, espacios negativos en imágenes, entre muchas otras experiencias e ideas. Y si se analiza con detenimiento, lo sublime puede encontrarse en cualquier parte, pues como principio estético parte de la provocación. Lo sublime no es sino el reto de comprender el proceso interpretativo de la mente sobre conceptos filosóficos complejos, los límites de la razón, la generación de significados, el juicio crítico y las experiencias humanas. En otras palabras, lo sublime, simplemente, *pasa*, así como afirma Saint Girons (2015), desde tres significados y sentidos del verbo «pasar»; *pasa*, porque se hace presente por un instante; *pasa*, porque atraviesa el pensamiento y sus limitaciones; y *pasa*, porque se hace admitir.

III. En defensa del cine adolescente

Es algo inaudito: resulta que es en nuestro interior donde tenemos que mirar lo que está fuera. El tenebroso y profundo espejo está en el fondo del hombre. (Víctor Hugo en Saint Girons, 2015, sección VII, párr. 11)

A. La búsqueda de una crítica literaria aplicada al cine

¿Por qué considerar un *film* como texto? Bob Bassett sostiene que el cine es la literatura del siglo XXI, puesto que es una de las formas en las que se cuentan historias y permite hacer preguntas relacionadas a la identidad, un rol que se le ha adjudicado a la literatura a lo largo de la historia (Chapman University, 2016). El cine no es un reemplazo para las narrativas en papel, sino que es otra disciplina y arte que representa las palabras del siglo XXI y ha demostrado ser un medio popular y aceptado por la juventud. En su *Literary Theory: An Introduction* (1983), Terry Eagleton escribió: “Anything can be literature”¹⁰ (p. 9), lo que resume la postura de la crítica literaria moderna: cualquier producto puede ser considerado un texto valioso de acuerdo con un criterio particular, por ciertas personas en situaciones específicas (Eagleton, 2008). En el caso del cine y la televisión, la crítica requiere de la aplicación de teorías pertenecientes a otras disciplinas —i. e las humanidades, metodologías y teorías sociales, el psicoanálisis...— para comprender las directrices universales y guiar la práctica académica de la creación cinematográfica (Li, 2018), entre ellas, las teorías y conceptos provenientes de la crítica literaria.

Entre las funciones de la crítica literaria aplicada al cine resaltan: guiar al espectador en la interpretación y apreciación de obras, así como valorar el trabajo cinematográfico —dar retroalimentación y resaltar los hallazgos, con el objetivo de promover la popularización de la

¹⁰ «Cualquier cosa puede ser literatura»

cultura cinematográfica — (Li, 2018). Entender los elementos del cine, así como se entienden algunos de la literatura, brinda un panorama más claro de la aplicación de la teoría crítica: la figura del director o guionista como los autores, el estilo narrativo, la iluminación, edición y actuaciones como representaciones visuales de las relaciones de poder entre personajes y la diferenciación del género cinematográfico... Todo equivale a la escritura y manipulación de un texto —lo que pareciera un eco de las puestas en escena de obras teatrales—.

Otra de las razones por las cuales vale la pena analizar el cine desde conceptos literarios es que muchos directores cinematográficos han tomado inspiración de las novelas literarias para adaptaciones y obras originales. Sin embargo, también es importante rescatar que, si bien ambos medios contienen elementos en común, el cine cuenta con «rasgos inconfundiblemente cinematográficos» (Berg, 2002, p. 127), lo que involucra otros niveles de análisis e interpretación del texto. Pere Portabella en su artículo *Una poética del cine* (2009) argumenta que la poética del cine es deductiva, puesto que las directrices y convenciones de los elementos audiovisuales son fáciles de deducir y abren paso al análisis de los elementos pensados y ejecutados con precisión para guiar al espectador durante cada uno de los largometrajes:

La historia [en el cine] es siempre una representación desde la ficción, una construcción imaginaria que surge de la lógica según la cual las acciones, en un espacio y tiempo determinados, quedan ligadas al principio de causa-efecto y clausura del relato. La historia que se desprende de ello es el resultado interpretativo del espectador guiado por una serie de pautas deductivas: sencillamente descifrando las claves para que la historia vaya surgiendo como por arte de magia. (Portabella, 2009, p. 177)

De otra manera, el cine, como medio, cuenta con elementos específicos e inmersivos que producen experiencias estéticas capaces de impresionar a las audiencias con su verosimilitud.

Los argumentos, las elecciones audiovisuales, la selección del elenco, la construcción de significados y símbolos dentro de la pantalla, el conjunto y corte final, a través de sus convenciones y lenguaje metafórico, permite reflexionar y revelar verdades sobre la condición humana, comúnmente imperceptibles por las convenciones del día a día (Pence, 2004). El cine, desde sus inicios se ha pensado como un medio destinado al consumo masivo (Berg, 2002) y es literatura al ser el lenguaje de las imágenes un lenguaje universal (Lebrija Rassvetaieff, 2020) que sigue sistemas de convenciones y es capaz de analizarse bajo distintos lentes críticos.

B. Género *coming-of-age*

Durante el siglo XIX en Alemania se acuñó el término *bildungsroman* —*bildung*, formación y *roman*, novela (novela de formación)— para referirse a las obras centradas en el desarrollo emocional temprano y la educación moral de su protagonista. Kenneth Millard en *Coming of Age in Contemporary American Fiction* (2007) recoge el término para explicar el origen del *coming-of-age* como género literario, el cual parte de las novelas que centran su trama en el crecimiento de su protagonista i.e. transicionar de la niñez a la adolescencia y reconocer las convenciones sociales, así como los deseos individuales (Hardcastle & Morosini, 2009). Sin embargo, Millard (2007) plantea una pregunta que dificulta la categorización de las obras de este género, pues ¿cuándo realmente se alcanza este *coming-of-age* y qué experiencias forman parte integral de este desarrollo? (p. 4). Si se parte de la edad de los protagonistas, el género literario hace referencia de forma más precisa al periodo de la adolescencia. Sin embargo, esto reduciría la ventana de tiempo de los personajes y podría malinterpretarse en cuanto a pensar que las novelas infantiles o adolescentes son las únicas que forman parte del género, y también genera otra pregunta: ¿cuál es el rango de edad de la adolescencia que debe tomarse en cuenta?

Millard (2007), Maher (2022) y Nand (2022) proponen otro enfoque para el género: la conceptualización de la pérdida de inocencia que puede —pero no se limita a— presentarse a lo largo de la niñez, la adolescencia e incluso la primera parte de la edad adulta. De esta manera, el enfoque crítico de estas obras se centra en la madurez y la experiencia social que el protagonista se espera que alcance, independientemente de su edad; lo que permite entender las obras *coming-of-age* contemporáneas como aquellas que presentan a sus personajes durante la transición entre la inocencia a la consciencia de sí mismos —sea en un aspecto psicológico, social, moral o de alguna otra índole—.

En el caso del cine *coming-of-age*, las primeras películas pertenecientes a este género fueron adaptaciones de novelas relevantes a la literatura: *Mujercitas* (1933) y *El mago de Oz* (1939); sin embargo, en la década de los 80, gracias a las películas escritas por John Hughes¹¹, las convenciones básicas del género se consolidaron: la introducción de una *storyline* para cada uno de los personajes del reparto, un evento relevante que marca un antes y un después —e.g. graduación de la escuela— y la representación de las distintas maneras de navegar la asimilación de la nueva vida adulta, así como la inclusión de temas más profundos —la muerte, problemas intrafamiliares, asuntos sociopolíticos, entre otros— sin perder el tono cómico o divertido dentro del filme (Maher, 2022). Estas convenciones se han ido adaptando a las realidades sociales en cambios constantes y la estética del género se ha establecido como una de las más emblemáticas del cine en el siglo XXI.

¹¹ Algunas de las películas más aclamadas escritas por John Hughes incluyen: *Sixteen Candles* (1984), *Breakfast Club* (1985), *Weird Science* (1985), *Pretty in Pink* (1985), *Ferris Bueller's Day Off* (1985), *Home Alone* (1990), entre otras.

1. La poética del coming-of-age

La poética recoge el sistema de significación dentro de un producto artístico, los elementos que lo conforman y la técnica que se emplea para la categorización de estos mismos productos, así como los principios para su análisis. Aristóteles (s/f) en su *Poética* recogió todas las directrices de la tragedia griega clásica y describió cada uno de sus elementos de manera exhaustiva; desde su función, la importancia de la mimesis y la unidad de acción, tiempo y espacio hasta el argumento, los temas a tratar y la forma de hacerlo. Este amplio análisis es, hasta cierto punto, metaliterario, puesto que surge a partir del modelo común de las obras de este género, pero a su vez establece ese mismo modelo para la generación e interpretación de nuevas obras pertenecientes a la tragedia griega. Es de esta forma que parte de la crítica se basa en la identificación de distintas poéticas, sean pertenecientes a una disciplina artística, un género en concreto o, incluso, a los mismos artistas, pues cada uno de ellos requiere de un sistema distinto para comunicar *algo de cierta manera* y ese mismo sistema orienta a quienes lo contemplan con los principios para su crítica.

En el cine, todos los elementos audiovisuales convergen en un instante para generar significados en la pantalla grande, pero, a su vez, el tema y argumento rigen la elección de técnicas y componentes dentro de un filme para categorizarse dentro de un género cinematográfico. Cada uno de estos géneros —e. g. drama, comedia, romance, terror— tiene su propia poética dado que son estas convenciones las que categorizan los productos cinematográficos y refuerzan los modelos que se aprecian en el cine.

En las películas contemporáneas del género *coming-of-age*, las convenciones básicas se mantienen, aunque han tomado influencias de otros géneros como el romance, la comedia, el drama y la tragedia, puesto que la representación de la madurez o esa «pérdida de inocencia»

cada vez requiere de diferentes perspectivas y nuevas narrativas. La construcción del guion, la iluminación de las escenas, el tipo de encuadre y la elección de planos, la banda sonora y, sobre todo, la edición del corte final establecen la poética del filme y la lectura e interpretación de sus elementos en conjunto. En el caso del género *coming-of-age*, tres características engloban su poética según Masterclass (2023):

Desarrollo o crecimiento del protagonista: los largometrajes de este género siguen al protagonista desde un momento en su vida previo, durante y después de algún tipo de conflicto físico, mental, psicológico o emocional. El argumento del filme es motivado por la búsqueda de un cambio o conciencia para los personajes, así como de quienes rodean las narrativas principales. Por ejemplo, un adolescente descubre su autonomía como ser humano o reconoce que sus acciones tienen consecuencias para los que están a su alrededor.

El diálogo vs. la acción: dado que la atención está puesta en la manera en que el protagonista navega los conflictos y cómo estos le afectan emocionalmente, los diálogos son más abundantes en comparación a acciones dramáticas. El género se caracteriza por ser centrado en los personajes y los diálogos, pues es una de las formas más directas para mover la trama y guardar cierto espacio para una apertura de interpretación. Los instantes de quietud sobresalen, así como los diálogos memorables por la naturaleza de los momentos de introspección o reflexión.

Crítica social y representación de conflictos juveniles: el cine adolescente también es un vehículo para representar comentarios sobre las problemáticas actuales que interseccionan la identidad de las juventudes actuales. Estas narrativas incluyen la inclusión de identidades LGBTIQ+, la representación del despertar sexual y de los

sistemas complejos del mundo real —roles y expectativas de género—, la migración o generaciones fruto de la misma, el cuestionamiento de creencias fundacionales, los estereotipos, los dilemas morales, discursos y realidades políticas y socioculturales, conversaciones y representaciones de conflictos relacionados a la salud mental, los traumas generacionales y la aceptación de quiénes son (Maher, 2022; Nand, 2022).

En cuanto a la técnica cinematográfica del *coming-of-age*, Nand (2022) enumera los elementos básicos para comprender lo que sucede en pantalla: la audiencia intuye y analiza, a través del ángulo de la cámara¹² (nadir, contrapicado, central, picado o cenital), el tipo de encuadre y planos (gran plano general, general, entero, americano, medio largo, medio, medio corto, primer plano, primerísimo primer plano o plano detalle) las relaciones entre personajes y su representación dentro del filme. La iluminación es otro código en el cine para entender las escenas puesto que las sombras o luces excesivas ambientan las acciones dentro del encuadre y representan el estado emocional de los personajes; e.g. la luz tenue comunica sensaciones de calma, mientras que un ambiente con alto contraste puede transmitir inquietud, o bien, la potencia de la iluminación también puede manipular la impresión de la audiencia sobre los personajes, las escenas o los lugares. Usualmente, los elementos en escena son relevantes para entender el contexto de los personajes, sus ambiciones, miedos y personalidades; cada elemento en pantalla revela algo de alguien o moldea la percepción de la audiencia. En el caso de la banda sonora, al igual que la iluminación, ambienta las escenas e incluso funciona como *leitmotiv* para guiar a la audiencia en la interpretación de temas recurrentes. Este último, el tema, es la convención central del filme. Se entiende como «la idea principal, premisa, mensaje, significado, propósito [o] experiencia humana profunda o moral del filme» (Nand, 2022, p. 3) y regula los

¹² Ver *Apéndice: Glosario (conceptos de cine)* para las descripciones a detalle de cada elemento cinematográfico.

códigos, argumento y elecciones técnicas. En el caso del *coming-of-age*, los temas se encuentran ligados al crecimiento y madurez al mismo tiempo que se interseccionan con cuestiones socioculturales, por lo que la técnica cinematográfica persigue la intimidad y vulnerabilidad al momento de contar una historia con mucha atención al detalle, lo que la hace atractiva para un público —mayor pero no exclusivamente— joven.

IV. Reverberaciones sublimes de la adolescencia en el cine

In order to understand today's world, we need cinema, literally. It's only in cinema that we get that crucial dimension which we are not ready to confront in our reality. If you are looking for what is in reality more real than reality itself, look into the cinematic fiction¹³.

—Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*, 2007

¿Cómo se puede hablar del efecto que tiene el cine en la audiencia y de la sensación de transformación que experimenta la mente después de ver una película que resuena con las experiencias humanas? Lo sublime ofrece todo un mundo de interpretaciones para aquello que reta al entendimiento, pero hace eco en las sensaciones, la memoria y la vida de quienes se acercan a cualquier objeto que suscita ideas de grandeza o trascendencia. Hoy en día, obras críticas como *The Cinematic Sublime* (2020) exploran distintos conceptos de lo sublime con respecto a varios filmes y temas dentro del cine, puesto que se entiende tanto como un concepto estético para juzgar las técnicas cinematográficas, pero también como un elemento literario y filosófico para la trama de los largometrajes. En sí, lo sublime es un principio de metamorfosis (García Pérez, 2014), una contracción y expansión del razonamiento de lo que supera las capacidades de la mente, al mismo tiempo que se presenta de manera atractiva para los sentidos. Lo sublime atrae y repele, aterroriza y apacigua... lo sublime es esencial para las obras artísticas que persiguen la réplica de las experiencias humanas, pues estas en la realidad también se consideran sublimes.

¹³ Traducción libre: Para entender el mundo actual, necesitamos el cine, literalmente. Solo en el cine obtenemos esa dimensión crucial a la cual no estamos dispuestos a enfrentar en nuestra realidad. Si buscas lo que en realidad es más real que la realidad misma, adéntrate en la ficción cinematográfica.

Ya se estableció una línea temporal del desarrollo del concepto de lo sublime por la retórica, la estética y la filosofía (*Capítulo I*) y se encuentran varias similitudes a través del rango amplio de las teorías sobre lo sublime, una de ellas, como anota Nathan Carroll (2020) es que desde Longino hasta el siglo XX se concuerda en que el sentimiento de sublimidad es la experiencia estética más *intensa* asequible a la conciencia, aún más que el encuentro con lo bello o hermoso. Conceptos como la composición, verosimilitud y el cuidado de la elección de los elementos dependientes del contexto también son aspectos que se mantienen de la teorización de Longino. Por otro lado, la distinción entre lo bello y sublime de Burke aún se mantiene en las distintas aproximaciones a lo sublime, así como varias de las cualidades del objeto con relación a la luz, tamaño y distancia; otro de los aportes que marcaron lo sublime fue la introducción del placer negativo o *delight*. Sumado a ello, la sensación abrumadora de asombro también acompaña, típicamente, lo teorizado por Kant y hace reflexionar sobre el límite entre lo infinito de la imaginación y lo limitado de la comprensión.

En el *Capítulo II* se hizo un acercamiento a la crítica literaria aplicada al cine y al género *coming-of-age*, el cual se basa en el crecimiento y la pérdida de inocencia de los personajes con respecto a su realidad. De esta forma, el arte cinematográfico es un medio perfecto para encontrar y replicar lo sublime: imágenes gigantes proyectadas en pantallas inmensas, diseñadas para generar impresiones relevantes en la audiencia (Qi, 2017). Estas secuencias de material audiovisual permiten conectar con narrativas y temas que se acercan a lo sublime por lo efímero del entendimiento total de la condición humana, pero a una distancia segura, lo que asegura el *delight* del que Burke hablaba al mismo tiempo que el alma regresa al estado de agitación y busca respuestas en la imaginación y deseo de trascendencia como afirmaba Kant. La composición de un filme hace recordar el énfasis de Longino, así como la elección de temas e

historias narrativas dentro de la pantalla. Una trama cercana a la realidad de la juventud, pero al mismo tiempo más elevada gracias a la aplicación de la imaginación en sus representaciones es lo que ofrece teorizar sobre un sublime cinematográfico con respecto al *coming-of-age*.

A. Una propuesta del «sublime *coming-of-age*» para el cine

Sergiu Inizian (2022) utiliza el término *sublime cinematográfico* para describir un estilo particular de la producción cinematográfica que se caracteriza por la exploración de lo «extraordinario» en sus temas a través de la sensibilidad visual y el cumplimiento meticuloso de la composición formal. Es una estética descrita como una reflexión de la grandeza y la lucha del espíritu humano (Inizian, 2022), lo que recuerda al género cinematográfico *coming-of-age*. Esto permite ligar ambos, género y concepto de lo sublime, para establecer una relación intrínseca entre ambos —a pesar de que no se ha teorizado previo a este ensayo con mayor profundidad en el tema— y argumentar que lo sublime es *esencial* en las obras de este género por la naturaleza de ambos.

A continuación, se presenta una propuesta para interpretar el sublime cinematográfico adolescente, el cual parte del *delight* que genera al presentar problemáticas desde una estética curada: la realidad causa dolor, pero su representación genera deleite, en palabras de Burke: «Nos complace ver cosas, que, lejos de hacer, desearíamos ardientemente ver corregidas» (Burke & Balaguer, 2001, p. 36). El cine *coming-of-age*, gracias a su poética, permite representar narrativas cercanas a la universalidad de crecer, al mismo tiempo que incluye una mimesis o imitación de la realidad que genera sensaciones similares a las que se replicarían si la audiencia *viviera* los hechos presentados en la pantalla grande. Estas sensaciones no son alcanzables en las experiencias cotidianas, la mente no está en un constante estado de agitación, ni las ideas relacionadas con la mortalidad, vulnerabilidad o libertad se hacen un hueco en cada instante del

día, pero las películas pueden suscitar estas ideas a través de lo sublime y exponer la mente y los sentidos a una experiencia impactante que alberga introspección existencial (Carroll, 2020).

Para ello, se retoman algunas condiciones de las teorizaciones previas de lo sublime y se adaptan al cine y el *coming-of-age*; estos lineamientos hacen referencia tanto a la estética de los filmes, como a las ideas y conceptos interrelacionados con las líneas narrativas y elecciones del *storytelling*. Lo sublime, entonces, recuerda a la «grandeza de pensamiento» presentada por Longino, a cierta universalidad en los sentimientos y la cercanía a las experiencias humanas que generan asombro y arrebató; las pasiones y su autenticidad se replican en pantalla de manera convincente para generar un impacto en la audiencia y ser considerado como un producto: «que da mucho que pensar, a cuya fascinación es difícil, más bien imposible sustraerse, y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable» (Pseudo-Longino, 2007, p. 31). En cuanto al estilo y composición, sobresale el uso de imágenes y metáforas que generan el efecto deseado en la audiencia, así como la elección de elementos y el uso de yuxtaposición para intensificar las respuestas e impresiones. Este sublime en el *coming-of-age* también surge del dolor, peligro y ansiedad como afirmaba Burke, terrores que culminan en alivio dentro del argumento de los largometrajes y exigen de la simpatía: «Experimentamos cierto placer, y no pequeño, en las verdaderas desgracias y pesares de los demás» (Burke & Balaguer, 2001, p.34) pues atraen al humano y se hacen contemplativos en una pantalla al mismo tiempo que brindan perspectiva; se crean escenas que demuestran o buscan la exaltación del alma y crean asociaciones de ideas entre sí, lo que se experimenta como una «desorientación del yo». Estos elementos, junto a la distancia en la contemplación —y conciencia de esta—, hacen que la experiencia sensorial, emocional y mental pase del terror a la catarsis gracias al reconocimiento del sentimiento *a través* del arte y no un peligro real. En cuanto a una reinterpretación del sublime kantiano, en el

caso de lo sublime para la poética del *coming-of-age* se destaca que es lo que conmueve y genera melancolía; lo que pone a prueba la aprehensión y comprensión de las experiencias en las realidades ficticias y en donde la imaginación interviene en la interpretación de los significados para los personajes y, de alguna manera, muestra ecos de las experiencias de la audiencia con respecto a su identidad, mortalidad, vulnerabilidad, totalidad y libertad entre otras cuestiones emocionales y filosóficas. Este tipo de sublimidad acciona la búsqueda por respuestas en ideas sobre la trascendencia a través de las contradicciones y lo caótico. El *coming-of-age* requiere de lo sublime porque la interpretación de los productos adquiere valor gracias a los juicios estéticos reflexivos de la audiencia.

El sublime *coming-of-age* demanda temas sublimes en su naturaleza: la construcción de la identidad, la pérdida y el reconocimiento de la inocencia, la conciencia del «yo» en contraposición al Otro, el despertar sexual durante la adolescencia, la soledad y otras situaciones que representen dolor y angustia para los personajes, la representación —usualmente fragmentada— de la memoria, el poder del pasado en el presente y futuro, la confusión de crecer, la aspiración por la trascendencia, el entendimiento de la infinitud, la evocación de distintos tipos de experiencias de incertidumbre —trauma, eventos socioculturales y políticos, etc.— y la metamorfosis en cuanto al conocimiento —la modificación del yo—.

Todos estos temas son reforzados mediante el sublime cinematográfico y las técnicas ejecutadas con una sensibilidad artística que impactan y alteran los sentidos de la audiencia: las figuras, metáforas y símbolos para evocar sentimientos intensificados, así como los diálogos provocativos, el papel de la composición que guía la lectura de las imágenes en pantalla, los colores y la iluminación para representar las relaciones de poder y la ambientación de los sitios mentales de los personajes, el contraste y yuxtaposición, la oscuridad, el espacio negativo en

pantalla, el uso de los reflejos para crear distancia entre el personaje y la audiencia, el silencio para dar paso a la reflexión, los sonidos leves que reiteran significados dentro del filme, el uso de retrospectivas o analepsis en instantes estratégicos y, tal vez lo más relevante, la intencionalidad de todos los recursos y la edición de todos los componentes para crear una unidad de significado a través de todo el largometraje.

V. Análisis de lo sublime en las películas *coming-of-age*

¿Por qué el placer se parece con tanta frecuencia a una aflicción? ¿Cuál es la razón por la que concedemos nuestro más sincero aplauso a aquella poesía o a aquellas artes que, finalmente, «consiguen afligirnos»?

—Jean-Baptiste Dubos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, 1719

¿Cómo se incluye lo sublime en las películas *coming-of-age*? ¿Cómo afectan estas decisiones cinematográficas la interpretación de estas obras? ¿De qué manera repercuten en las impresiones de su audiencia? Para responder a estas preguntas y ejemplificar lo esencial de lo sublime en este género se tomaron tres filmes de la última década para analizar el papel de este concepto dentro de las narrativas, las elecciones técnicas y la representación de temas en el *coming-of-age*. Cada uno de estos análisis incluye el argumento central —del protagonista—, así como un análisis de los elementos ligados al concepto de lo sublime desde la reinterpretación desarrollada en el *Capítulo III*, y referencias relevantes a los autores primordiales citados en el *Capítulo I*. El objetivo de cada análisis es metaliterario, puesto que, así como se critican las decisiones estéticas y narrativas, a su vez se establece una guía de convenciones para la interpretación de los largometrajes y las representaciones de lo sublime como elemento esencial para cada uno de los productos y, de manera más amplia, del género en sí.

A. *The Perks of Being a Wallflower* (2012): La soledad, el trauma y «sentirse infinito»

Esta adaptación de la novela homónima escrita por Stephen Chbosky y publicada en 1999 cuenta la historia de Charlie Kelmeckis (Logan Lerman), un adolescente introvertido de 15 años, durante su transición a la secundaria. A través de cartas, la audiencia es partícipe de la vida del joven, el reconocimiento de sus traumas de la infancia, la soledad y la búsqueda del significado verdadero del amor y la amistad, al mismo tiempo que profundiza en sus nuevas experiencias y

cómo percibe a los demás a su alrededor después de haber pasado un tiempo en el hospital. En la escuela, pasa de estar solo a conocer a un par de hermanastros, Sam (Emma Watson) y Patrick (Ezra Miller) quienes lo incluyen en un grupo más grande de amigos y comparten momentos de conexión genuina. Sin embargo, Charlie mantiene en secreto recuerdos que lo invaden en varias ocasiones: fragmentos de su tía Helen —quien murió años atrás y, después, se descubre que había abusado sexualmente de él— así como ser testigo de muchos otros secretos que involucran el sufrimiento emocional de las personas a quienes más quiere —su hermana, quien está en una relación violenta; Sam, de quien se enamora y quien también tiene una historia de abuso y Patrick, quien mantiene una relación homosexual y es víctima de violencia a causa de ello—. Toda esta carga personal culmina en una crisis emocional y, finalmente, Charlie recibe el acompañamiento psicológico que necesita, así como el apoyo de su familia y amigos para seguir adelante (Chbosky, 2012).

Los fundamentos de lo sublime se reflejan en este *coming-of-age* a través de la estética cinematográfica, los temas y la exposición de Charlie a experiencias que ponen a prueba su inocencia. La soledad, el trauma y su recuerdo latente, el amor y el sentimiento de sentirse «infinito» son algunas de las formas en las que se conceptualiza la introspección y el reconocimiento de la complejidad de la realidad ante Charlie y la audiencia. A partir de ello, el largometraje utiliza lo sublime como vehículo para profundizar en la condición humana, las relaciones interpersonales y la búsqueda de sentido en un mundo que puede ser tanto hermoso como cruel.

1. La soledad

El filme inicia con un montaje de las carreteras y túneles de Pittsburgh, Pennsylvania mientras se muestran los nombres de los actores. La cámara pareciera seguir el camino de un

automóvil, pero las imágenes muestran el camino que se deja atrás; por lo que el movimiento a alta velocidad en una ciudad desolada en el medio de la noche se percibe como sublime (Burke & Balaguer, 2001). Esta escena de apertura avvicina la dinámica del filme, un camino recorrido entre túneles y luces, tristeza y felicidad.

Figura 1: Escena de apertura *The Perks Of Being a Wallflower* (2012)



00:00:45 la cámara viaja «en reversa» a través de un túnel y una autopista; se percibe soledad, vastedad de la ciudad y una sensación de «dejar algo atrás». (Chbosky, 2012)

Sumado a ello, la escena de apertura también presenta la paleta de colores que predominará a lo largo de la cinta —colores cálidos y, en su mayoría, una iluminación tenue y variante— que, junto a una diversidad de planos —generales, medios y primeros—, sientan las bases para un producto que da la sensación de cercanía, inquietud y vulnerabilidad.

La soledad del protagonista es perceptible mediante la narración epistolar que el filme conserva de la novela homónima. Charlie escribe cartas a mano destinadas a un «querido amigo» del que nunca se sabe el nombre; esto permite la interpretación de la audiencia como el destinatario, pues es quien está al tanto de todos los sucesos que le ocurren a Charlie y su reacción ante los mismos. Esta decisión estilística disminuye la distancia entre el espectador y el personaje principal; el primero se convierte en el confidente del segundo y facilita la inmersión en la narrativa al mismo tiempo que aumenta el sentimiento de simpatía hacia el joven en pantalla. Charlie, en su primera carta, describe sus planes y preocupaciones al iniciar la

secundaria; le advierte a su «amigo» que espera que no trate de descubrir quién es, que él solo necesita saber que existen personas que no lo juzgarán por haber pasado un tiempo en el hospital. Este deseo de no «ser descubierto» se presenta visualmente a través de su *reflejo* en la ventana, la primera toma que presenta a Charlie. Esta elección permite a la audiencia, desde el inicio, la posibilidad de verse reflejada en el protagonista, pues es un joven como cualquier otro.

Figura 2: Charlie escribe cartas dirigidas a un «querido amigo»



00:02:08, Charlie, quien se muestra de espaldas, escribe una carta; apenas se ve su rostro a través del reflejo de su ventana (Chbosky, 2012).

Charlie se enfrenta a la ruptura entre sus expectativas y la realidad al entrar a secundaria. Él relata que en casa son muy protectores con él después de haber estado en el hospital, mientras que en la escuela las cosas son distintas. Por un lado, tiene la esperanza de pasar el tiempo junto a su hermana y su novio, pero esto no ocurre porque ellos están en último año; menciona a una amiga del pasado, Susan, pero ella es ahora considerada «popular» por lo que tampoco es una opción de compañía, así como Brad, quien jugó fútbol americano en el pasado con su hermano mayor, pero tampoco decide acompañarlo. Edmund Burke, en su *Indagación filosófica...* (2001) cataloga a la soledad como «el mayor dolor que puede llegar a concebirse» (p. 33). Charlie se aísla porque no quiere parecer que tiene algún problema o está teniendo un mal momento en la escuela y, por lo mismo, no se lo comenta a sus padres; solo en sus cartas expresa que la única

persona que lo entendería sería su tía Helen. Este personaje también es una representación de lo sublime, pues a lo largo de la trama se revelará cómo ella es causante de sentimientos de alegría y dolor para Charlie. Sin embargo, durante el inicio, Charlie se limita a mantener conversaciones con su profesor de inglés y a leer mientras come solo en la cafetería.

Figura 3: La soledad de la secundaria



Charlie está sentado en la cafetería de la escuela mientras describe qué es de la vida de los demás y cómo se ha alejado de personas que antes eran cercanas a él (Chbosky, 2012).

La banda sonora, por su parte, es otra forma en la cual la estética también traduce lo sublime de la soledad a una experiencia capaz de ser percibida por los sentidos, puesto que las letras y los instrumentos reflejan, en momentos clave, lo que sienten los personajes sin necesidad de ellos decirlo de manera explícita. En el minuto 00:09:39, la hermana de Charlie, Candace (Nina Dobrev), le obsequia un *cassette* con una lista de reproducción curada por su novio, en la cual está incluida la canción *Asleep* de The Smiths (1985). Esta se convierte en la canción favorita de Charlie y se escucha mientras se muestra un montaje de lo difícil que le resulta la escuela: es acosado por sus compañeros de clase, toma medicamentos psiquiátricos y pasa la mayor parte de su tiempo leyendo en casa. La letra de la canción reza:

Sing me to sleep, I'm tired and I want to go to bed/sing me to sleep/ sing me to sleep/ and then leave me alone/ don't try to wake me in the morning 'cause I will

be gone/ don't feel bad for me/ I want you to know/ deep in the cell of my heart I
will feel so glad to go (The Smiths, 1985)¹⁴.

Esta canción —y la música en general— se vuelve un símbolo para Charlie a lo largo del filme, pues los momentos más relevantes de su vida están siempre acompañados de alguna canción y refuerzan lo sublime de sus experiencias.

Sin embargo, su vida da un giro, pues Charlie logra hacerse amigo de dos hermanastros: Sam y Patrick. Ellos lo invitan a una fiesta en casa de un amigo, en la cual la iluminación de las escenas es tenue y más oscura, lo que genera intimidad en el ambiente al mismo tiempo que juega con la ansiedad sobre lo que pueda pasar (Burke & Balaguer, 2001; Kant, 2003a). En esta fiesta, todos son de último año a excepción de Charlie, lo que también tensa la relación de poder desde una perspectiva social. Charlie come un postre que le hace alucinar y todos se reúnen frente a él a hacerle preguntas y reírse de sus respuestas.

Figura 4: La vulnerabilidad ante un grupo y la influencia de las drogas



00:21:50 le hacen preguntas a Charlie, quien claramente está drogado y en una posición vulnerable; sin embargo, está rodeado de todas las personas presentes en la fiesta (Chbosky, 2012).

Durante esa misma fiesta, mientras Sam le prepara a Charlie un batido, ella le dice que intuye que él nunca ha estado drogado y él le responde que no, que su mejor amigo Michael

¹⁴ Traducción libre: cántame para dormir, estoy cansado y quiero ir a la cama/ cántame para dormir/ cántame para dormir/ y después déjame solo/ no trates de despertarme en la mañana porque ya me habré ido/ no te sientas mal por mi/ quiero que sepas/ en lo más profundo de la célula de mi corazón me sentiré muy bien deirme

odiaba las fiestas y las drogas porque su padre era alcohólico. Sam después le pregunta en dónde está Michael esa noche, Charlie responde que se suicidó y no dejó ninguna nota. Esta revelación tan efímera de información relevante sobre lo difícil que es la situación actual de Charlie hace que la audiencia también emplee la imaginación en términos kantianos (Kant, 2003a) para simpatizar con el protagonista y, a pesar de sentir pena por Charlie, de alguna manera alegrarse porque ahora cuenta con un grupo de amigos que lo apoyan.

Este sentimiento se intensifica en la siguiente escena: Sam le cuenta a Patrick lo que pasó con Michael y que ella cree que Charlie no tiene amigos. La respuesta de su hermanastro es pedirles a todos que brinden por Charlie, porque él «ve cosas y comprende». Charlie le responde que no pensó que alguien *lo notara*. Es así como lo aceptan dentro del grupo y se vuelven su compañía en la escuela, pero todo se complica después por las decisiones de Charlie. Este acepta estar en una relación amorosa que no quiere realmente, consume drogas y vuelve a caer en depresión después de que sus amigos se alejan de él por haberles confesado que en realidad gusta de Sam mientras su novia está en la misma habitación. Los errores y las decisiones del protagonista son realistas y crudas, la inocencia de Charlie ante la vida le impide reconocer la profundidad de todo lo que le rodea, aunque pareciera que por instantes toma consciencia de sí mismo; en otras palabras, es una representación clara del sublime kantiano —Charlie no logra razonar todo lo que está ocurriendo a su alrededor, lo que supera sus límites de comprensión de las relaciones interpersonales— (Kant, 2003a). De acuerdo con lo argumentado por Burke, la remoción de un placer —en este caso, el de un grupo de amigos y volver a experimentar la soledad— equivale al dolor (Burke & Balaguer, 2001). Charlie, entonces, hace todo lo posible por enmendar las cosas con todos, lo que, si bien logra, no llega a convertirse en un placer total porque otros elementos entran en juego.

2. El amor

Otro de los temas complejos que representan lo sublime en *The Perks Of Being a Wallflower* (2012) es el amor y todo lo que engloba las relaciones interpersonales. Desde el primer instante en el que Charlie ve a Sam, se enamora de ella. Esto se infiere a través de las técnicas cinematográficas empleadas durante la primera interacción de estos dos personajes: se muestra un primer plano de Charlie, quien alza la mirada hacia la persona que se acerca a él— Sam— seguido de un primer plano contrapicado de la chica frente a uno de los reflectores del estadio; esto no solo replica la naturaleza de la situación, sino también presenta, de manera simbólica el lugar que Sam tendrá en la vida de Charlie de ahora en adelante.

Figura 5: Primer amor adolescente



00:12:00 en un partido de fútbol colegial, Charlie se anima a hablarle a Patrick y conoce a Sam gracias a él (Chbosky, 2012).

La representación del amor entre Charlie y Sam también refleja cómo una relación se tambalea entre instantes agradables y dolorosos, una de las características instauradas por Burke (2001) sobre lo sublime. La joven está en una relación con alguien mayor, mientras que Charlie trata de expresarle de maneras sutiles que se siente atraído por ella. Más adelante, los sentimientos de ambos son recíprocos. Es Sam quien le da su primer beso a Charlie porque quiere que «la primera persona que lo haga lo ame». Aun así, durante una larga parte de la trama, él está en una relación con otra chica de su nuevo grupo de amigos. Sam le confiesa,

implícitamente que ella ha sido víctima de abusos a lo largo de su vida y varias de sus interacciones le hacen a Charlie recordar a su tía Helen mediante *flashbacks* que interrumpen las escenas. En términos burkeanos, la relación entre Charlie y Sam se mantiene dentro de lo sublime porque no llega a ser un placer, sino que permanece en la categorización de *delight* puesto que las interacciones entre ambos son más un «alivio» de ansiedad que un placer en sí: Sam reconoce los sentimientos de Charlie, pero ella está con alguien más; los instantes de vulnerabilidad se originan en la simpatía del uno por el otro a causa de sus traumas lo que no erradica la sensación de pesar y, finalmente, los recuerdos de Charlie impiden a la audiencia centrarse en lo agradable de las experiencias, pues se muestra una asociación de ideas entre la intimidad con el abuso sexual.

Por otro lado, Charlie es consciente de que su hermana mayor está en una relación tormentosa y ha sido testigo de violencia entre ambos adolescentes, lo que le trae recuerdos de su tía Helen. Charlie le pregunta a su hermana si lo que ocurre con su novio es similar a la dinámica de los novios de tía Helen, pero ella lo niega. Esta interacción refleja lo que menciona Kant (2003a) sobre el papel de la *imaginación* cuando la comprensión de algo se ve limitada y se experimenta lo sublime. Charlie trata de razonar el comportamiento de su hermana ante el maltrato de su novio y su imaginación requiere de los recuerdos de tía Helen para darle sentido a la situación; sin embargo, parte de él sabe que su hermana no debería soportar ese maltrato; aun así, Charlie «guarda su secreto» —esto acciona los recuerdos de Charlie de cuando era más joven y tía Helen utilizaba la misma frase y le pedía que no despertara a su hermana—.

Otra representación del «amor» a la que Charlie se enfrenta es a la relación que mantienen en secreto Patrick y Brad. El joven los ve besarse en la fiesta y Patrick le pide que no le diga a nadie, que eso que vio será su «pequeño secreto». Una vez más, los ecos del recuerdo

de tía Helen permean la vida de Charlie, pero ningún *flashback* se hace presente en la pantalla, probablemente porque el joven estaba en un estado alterado debido a las drogas. Cuando los jóvenes son descubiertos, Brad insulta a Patrick frente a todos en la escuela y Charlie recurre a la violencia para defender a su amigo, pero se desmaya automáticamente después del incidente. Es así como Charlie recupera su grupo de amigos y relata que muchos de sus asuntos y problemas se han solucionado.

Estos momentos están ligados a uno de los diálogos más populares de la película que alberga un sentimiento de lo sublime: la respuesta que su maestro de inglés le da a Charlie después de que este le pregunta por qué las personas amables escogen a las personas equivocadas con relación al amor: «Aceptamos el amor que creemos merecer» (Chbosky, 2012, 00:37:13). Esta frase es poderosa en cuanto a la potencia que tiene de generar reflexión en la audiencia. En el contexto de la película, los personajes aceptan el trato que creen merecer, aunque Charlie, como alguien externo a ellos, piense que merecen más. La dualidad del pensamiento presente en la frase y la dicotomía entre aceptar amor y creer merecerlo no solo profundiza en la situación, sino que la simplicidad de la respuesta también recuerda a Pseudo-Longino (2007) en cuanto a la sencillez, pero grandeza de pensamientos que conforman lo sublime.

3. El trauma junto a su recuerdo

Los recuerdos son bucles de experiencias a distancia. Allí donde alguna vez se experimentó alegría, el recuerdo causa nostalgia; allí donde alguna vez se experimentó dolor, el recuerdo trae alivio. La distancia de las experiencias a través de la memoria también es vehículo del *delight* de lo sublime (Burke & Balaguer, 2001). Este es un ejemplo más de cómo el *film* juega con las líneas entre el placer por la nueva realidad del protagonista y el pesar que genera

tomar consciencia de su pasado y las cosas que aún siguen afectándole emocionalmente, lo que se representa a través de tía Helen.

El personaje de la tía Helen es la personificación más clara de lo sublime para el protagonista y la audiencia. Por un lado, es descrita como la persona favorita de Charlie, pero, mediante *flashbacks* recurrentes, se infiere que los recuerdos que guarda el joven no son del todo positivos, sino que están interrelacionados con dolor y pena. Ya se describió que estas memorias permean la visión que Charlie tiene del amor, pues su tía afirmaba que lo amaba, pero en realidad abusaba de él. Otro ejemplo de ello es el cumpleaños de Charlie, el cual se asocia con un día de celebración y duelo por la muerte de su tía Helen. En vísperas de Navidad, la mujer salió en busca del regalo de cumpleaños de Charlie —un vinilo de la banda británica The Beatles—, pero sufrió un accidente en auto. Charlie, durante esas fechas, recuerda lo ocurrido y lo embargan sentimientos de culpa por la muerte de su tía. En sus intentos de olvidar sus recuerdos, Charlie recurre a las drogas alucinógenas, acciones que se presentan con una sensibilidad artística y estética en las que se incluyen imágenes yuxtapuestas y la vastedad de la naturaleza, elementos que aluden a lo sublime.

Figura 6: La interacción de la naturaleza con imágenes sublimes



00:53:20 después de un montaje de año nuevo y los recuerdos de tía Helen, Charlie se queda dormido sobre la nieve después de haber consumido drogas. El plano general desde un ángulo cenital denota vulnerabilidad y desorientación. La oscuridad del ambiente, el frío y la soledad contribuyen a la sensación de impotencia del protagonista (Chbosky, 2012).

El montaje cercano al final del *film* es uno de los momentos más sublimes por el conjunto de escenas y temas que se venían gestando desde el inicio y terminan en una crisis psicológica. Charlie tiene recuerdos de su tía Helen, su cercanía a él y cómo ella le decía que mantuviera el «secreto» de su abuso; seguido a ello Charlie recuerda que tía Helen murió en un accidente automovilístico al ir por su regalo de cumpleaños, él piensa que todo es su culpa y las escenas cambian rápidamente, lo que demuestra su estado alterado sobre la realidad y toda la ansiedad a la que se ha sometido. En este caso, lo sublime a través de los recuerdos se presenta mediante imágenes que en el pasado eran agradables, pero debido a la gran carga emocional y dolor psicológico, Charlie los percibe como instantes en los que fue juzgado y era «un joven enfermo».

Figura 7: Representación visual de la crisis psicológica de Charlie



1:29:00 representación de una crisis psicológica a través de la multiplicación del sujeto en escena para demostrar la desorientación del estado mental de Charlie y su ansiedad al tomar consciencia sobre sus traumas del pasado (Chbosky, 2012).

«La causa de lo sublime sería la capacidad de elegir siempre los elementos más importantes y, reuniéndolos sucesivamente, formar un solo cuerpo. Pues uno cautiva con la elección de los temas, y con la acumulación de los elementos seleccionados» (Pseudo-Longino, 2007, pp. 42-43). El uso de múltiples copias de él en escena mientras camina hacia su casa, saltos en los fotogramas, acercamientos a fotos familiares interrumpidos por los recuerdos de tía Helen, y la repetición de escenas puntuales sobre lo que le ocurre a sus seres queridos —el golpe que recibió Candace de su novio, interacciones con su familia y amigos en donde estuvo bajo

ansiedad—, el reconocimiento de que su tía Helen era suicida y abusaba sexualmente de él, todos esos elementos seguidos unos de otros representan a la perfección una crisis emocional sin abandonar la sensibilidad estética; es un momento sublime que retoma lo más importante que ha ocurrido en todo el largometraje y lo condensa en el contexto perfecto para impactar a la audiencia y que esta experimente la mayor carga emocional ligada a la catarsis por lo ocurrido en pantalla (Burke & Balaguer, 2001; Kant, 2003a; Pseudo-Longino, 2007).

Charlie es ingresado al hospital psiquiátrico y admite —siempre refiriéndose a su «querido amigo» (la audiencia)— que le tomó tiempo aceptar lo que había pasado en su vida y recibir el apoyo que necesitaba. No obstante, el *delight* (Burke & Balaguer, 2001) se presenta cuando se observa que cuenta con el amor y la compañía de su familia y amigos. Lo sublime también es perceptible a través de la consciencia que tiene Charlie sobre el dolor al que se han visto sometidos sus amigos y familia; esto apela a la simpatía (Burke & Balaguer, 2001) que persigue lo sublime y juega con la distancia que hay entre la audiencia y los personajes, pues es fácil coincidir con Charlie después, de alguna manera, haber presenciado y sentido a través de la cinta ese dolor al cual se refiere.

4. «Sentirse infinito»

Finalmente, el largometraje dialoga con las ideas sobre la infinitud, ideas que por su naturaleza son consideradas sublimes (Burke & Balaguer, 2001; Kant, 2003a). En dos ocasiones específicas, Charlie hace referencia a «sentirse infinito»: una, después de conocer a los hermanastros y otra, tiempo después de su tratamiento en el hospital —al final del filme—. Estos instantes son fundamentales dentro de la poética del *coming-of-age* ya que son los momentos exactos en los que el protagonista da ese salto en su percepción sobre las cosas y se acerca a la madurez. La «infinitud» dentro del filme responde, de manera efímera, a la comprensión de todo

lo que los sentidos han aprehendido con relación a la condición humana (Kant, 2003a), se trata de, por un momento, aceptar las complejidades de la vida y la búsqueda de trascendencia en experiencias simples asociadas a placeres relativos.

Figura 8: «Me siento infinito»



00:27:36 Sam ve a Charlie mientras viajan a través de un túnel; una vez más, desde un ángulo contrapicado, lo que realza su papel e importancia para el joven (Chbosky, 2012). La combinación de la luz tenue, el ambiente dentro del túnel y la velocidad del auto recuerdan a lo sublime descrito por Burke (2001) y Kant (2003).

La «escena del túnel» es tal vez una de las más emblemáticas de toda la película: mientras suena una canción que desconocen, Charlie exterioriza que se siente «infinito». Este sentimiento recuerda al *delight* que popularizó Burke (2001), puesto que minutos atrás Charlie se estaba debatiendo entre experiencias que le generaron dolor y que mostraron su vulnerabilidad: confesarle a Sam la muerte de Michael, reconocer que estaba en un lugar en el que antes no hubiera estado por su mejor amigo y también admitir frente a varias personas que no creía que los demás lo *notaran*. La escena del túnel y el sentirse «infinito» representan un momento sublime en tanto que el placer es relativo, es «la sensación que acompaña la remoción de dolor o peligro» (Burke & Balaguer, 2001, p. 27). Asimismo, «la infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime» (Burke & Balaguer, 2001, p. 54).

Figura 9: Ideas de trascendencia e infinitud en la escena final



1:37:20, escena final del túnel. Nuevamente la escena utiliza el movimiento, la iluminación y la banda sonora para ejemplificar lo sublime —acompañado del diálogo—. A su vez, esta escena se conecta con la escena de apertura, lo que genera la sensación de cierre completo (Chbosky, 2012).

Durante los últimos minutos del filme, Charlie comenta que hay personas que «olvidan lo que es tener dieciséis cuando cumplen diecisiete años» y que «ahora, estos momentos no son historias». Se ha cumplido el *coming-of-age*; Charlie perdió su inocencia en cuanto a sus experiencias de vida y, en su lugar, reconoce la complejidad de crecer y acepta lo agradable y doloroso del momento de su vida en el que se encuentra. Después de haber superado cada uno de esos instantes, puede apreciarlos desde una distancia segura (Burke & Balaguer, 2001) al mismo tiempo que abraza la sensación de trascendencia (Kant, 2003a): «Este momento donde sabes que no eres una historia triste, estás vivo [...] y en este momento juro que somos infinitos» (Chbosky, 2012). Esta sensación se ata a todos los acontecimientos de los personajes, así como a la escena inicial, pero a diferencia de esta otra, el final de la cinta junto al diálogo genera satisfacción a partir del placer relativo después de simpatizar y ver sufrir a los personajes, al mismo tiempo que suscita confort al finalizar con un diálogo simple pero inspirador.

The Perks Of Being a Wallflower (2012) logra retratar temáticas fuertes a través de lo sublime. Su estética y composición es tanto atractiva y reconfortante como lo es dolorosa y llena de simpatía por sus personajes. Desde los principios de unidad de Pseudo-Longino (2007), hasta el sublime burkeano (2001) y kantiano (2003a), este *coming-of-age* se presenta como la carta

íntima de un amigo y los recuerdos distantes de las experiencias complejas de crecer. Los recursos, la banda sonora y el color contribuyen a lo sublime cinematográfico, mientras que la superación de sí hace a la audiencia comprender, por un instante al menos, lo que es «sentirse infinito».

B. *Lady Bird* (2017): Identidad, aspiraciones, sexualidad y el complejo amor de madre

El debut como directora de Greta Gerwig, *Lady Bird* (2017), presenta el último año de escuela de Lady Bird —Christine (Saoirse Ronan)—, una joven de Sacramento, California que sueña con estudiar en Nueva York y dejar su pequeña ciudad atrás; pero no todo es tan sencillo como parece. Su personalidad fuerte choca con la de su madre y esta relación es uno de los pilares en la trama del filme, así como una representación latente de lo sublime para ambas. La dinámica madre-hija se explora a través del diálogo y las decisiones creativas relacionadas a la repetición y el simbolismo. Lady Bird, como alter-ego, representa aspiraciones que contrastan con la realidad de Christine en cuanto a su estatus económico y la vida que desearía tener. Este estudio sobre la construcción de la identidad refleja lo sublime kantiano en tanto que la ruptura de lo que se es y lo que se desea ser supera a quien lo experimenta. Y esto también es evidente en las relaciones amorosas de la joven a lo largo del filme. Lady Bird conoce a Danny (Lucas Hedges) en un curso de teatro y tiene su primera relación, pero esta culmina al ella descubrir que en realidad Danny es gay. Por otro lado, Kyle (Timothée Chalamet) es un joven atractivo e «intelectual», miembro de una banda, que actúa como catalizador de la madurez y desencanto de Lady Bird con respecto al amor (Gerwig, 2017). Después de un año de experiencias nuevas, Lady Bird logra entrar a una universidad en Nueva York y se despide de su familia; en esta nueva realidad, la joven renuncia a su identidad artificiosa y acepta la transformación de lo sublime.

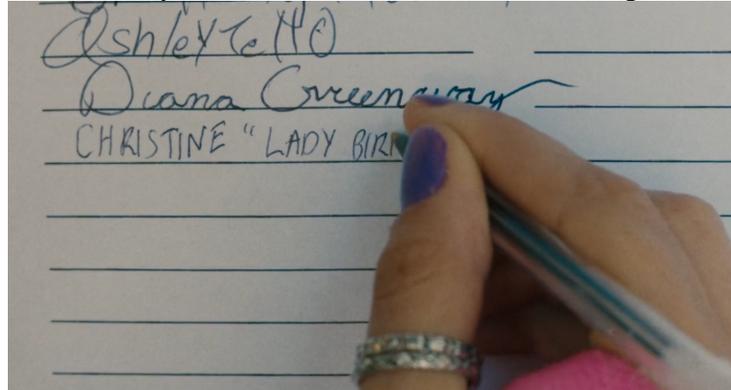
1. Construcción de identidad a través de aspiraciones

El primer diálogo del filme es una pregunta que Lady Bird le hace a su madre: «¿Crees que me veo como alguien de Sacramento?» a lo que su madre responde «Eres de Sacramento» (Gerwig, 2017, 00:01:13). Esta pregunta refleja la inconformidad de la joven sobre su ciudad natal y el origen de su búsqueda y construcción de una nueva identidad. Durante su viaje en auto, Lady Bird le expresa a su madre su deseo de «vivir algo», de estar presente en algún lugar rico culturalmente como Nueva York, Connecticut o Nuevo Hampshire. Su madre se ríe y la llama una esnob; seguido a ello, le dice que no espere ser admitida en alguna de esas universidades si ni siquiera ha aprobado el examen de conducción. Estas pláticas sobre el futuro son constantes en el filme y responden a lo sublime según Burke, quien afirma que «cuando los hombres han soportado que sus imaginaciones fueran dominadas por una idea durante largo tiempo, esta se apodera de ellos a tal punto, que hace desaparecer gradualmente cualquier otra, y elimina toda división de la mente que pudiera limitarla». Para Lady Bird, no existe otra alternativa en la cual ella acepte quedarse en Sacramento, ella le dice a su madre que existen becas y préstamos. Pero su madre le expresa, en repetidas ocasiones, sus miedos con respecto a la violencia en otros estados y a la incertidumbre sobre una carrera, para ello le da el ejemplo de Miguel, el hermano de Lady Bird quien trabaja en un supermercado a pesar de que estudió en Berkley.

Estas conversaciones son también la oportunidad de la joven para recordarle a su madre que la llame Lady Bird en lugar de Christine, a lo que su madre se opone en repetidas ocasiones. Para Christine, Lady Bird es una especie de alter-ego que busca «algo más» dentro de la realidad en la que se encuentra. Este compromiso con su identidad fabricada es sublime, pues representa el uso de la imaginación (Kant, 2003a) para sobrellevar el conflicto entre lo real y la vida que Christine desea tener: vivir en un sitio culturalmente rico, tener riquezas materiales, ser percibida

como popular e intelectual y, más importante, ser aceptada por el resto de las personas a su alrededor sin importar nada.

Figura 10: «Lady Bird» como identidad fabricada por Christine



Durante las audiciones para el grupo de teatro, Christine se inscribe como «Lady Bird». Este nuevo nombre representa la vida que desearía tener y cómo le gustaría ser percibida por todos (Gerwig, 2017).

Lady Bird es la personificación de la inocencia y rebeldía de Christine, es el nombre que reúne todas sus aspiraciones y busca la aceptación externa. Después de su audición para el club de teatro, ve a Danny en el supermercado y este le pregunta si vive en el vecindario, Lady Bird responde que no, que ella vive en el «lado incorrecto de las vías del tren» (Gerwig, 2017, 00:14:53). Cuando conoce a Jenna (Odeya Rush), miente al decirle que vive en la casa de la abuela de Danny, deja de asistir al grupo de teatro y, en su lugar, se preocupa por encajar con aquellos a quienes considera más «populares». Sin embargo, Jenna descubre que en realidad no vive en una casa grande, y le dice que no entiende por qué alguien mentiría sobre eso, después, Lady Bird también se desencanta de Kyle y busca de nuevo a sus amigos anteriores. La audiencia es capaz de experimentar lo sublime en pantalla a través de las decisiones de la joven y las expectativas que no logra alcanzar, pues en palabras de Burke (2001): «La imaginación se distrae con la promesa de algo más» (p. 57). Estos deseos de ser otra persona impiden que Lady Bird acepte y crezca dentro de su entorno; al contrario, refuerza su sentimiento de impertinencia y la experiencia de lo sublime.

Desde la perspectiva de Lady Bird, lo sublime se encuentra en el placer y la inconformidad que obtiene de pensar en su futuro fuera de Sacramento. Por un lado, fantasea y trabaja por estudiar fuera, pero siente que aquellos a su alrededor se enfocan en «mantenerse realistas» —su madre, su mejor amiga Julie (Beanie Feldstein) y la directora de la escuela—. Sin embargo, su padre (Tracy Letts) es quien alimenta sus ilusiones y la apoya con sus aplicaciones para obtener ayuda financiera y estudiar en Nueva York. Estas escenas refuerzan el sentimiento de lo sublime a través de los colores y los diálogos, así como de la posición en escena de Lady Bird. A pesar de estar en la misma habitación que los demás, su cuerpo apunta hacia otras direcciones y sus expresiones y lenguaje corporal denotan su desacuerdo con todo lo que escucha.

Figura 11: Lady Bird es aceptada en la Universidad de Davis, California



Un plano general (00:46:51) muestra a toda la familia de Lady Bird reunida junto a ella cuando ve que la aceptaron en Davis, una universidad en el estado de California, a menos de media hora de Sacramento. A pesar de que todos están expectantes a su reacción y conversan con ella, la joven se muestra apartada de todos (Gerwig, 2017).

Lo sublime también es todo aquello que se contradice en la mente y el sentir. Lady Bird expresa que debe salir de Sacramento porque es un sitio que «mata su alma» (Gerwig, 2017, 00:51:48), pero su ensayo para aplicar a la universidad representa todo lo contrario, o eso es lo que dice la directora de la escuela: «escribes sobre Sacramento con tanto afecto y cuidado» (Gerwig, 2017, 1:06:44) que se entiende como amor por el lugar. Para la joven, su ciudad natal es un concepto sublime, pues por más que preste atención a todo lo que la rodea y logre plasmarlo en palabras, el sentimiento ligado a ese sitio no es del todo agradable. La directora

prosigue a preguntarle: «¿No crees que tal vez sean la misma cosa, el amor y la atención?». Y, a pesar de que los sentidos de Lady Bird perciben lo que ven y perciben en Sacramento, su mente no comprende qué significa para ella, lo que suscita el sublime kantiano (Kant, 2003a). Para ella, el lugar solo es comprendido en medida que es lo que la motiva a huir a otra parte.

Y lo logra. La joven, con ayuda de su padre, viaja a Nueva York e, irónicamente, es allí cuando comprende que en realidad ella es Christine de Sacramento. Durante una fiesta, un chico le pregunta su nombre y ella abandona a Lady Bird y, en su lugar, se presenta como Christine. A causa del alcohol, es llevada a urgencias y despierta sola en el hospital.

Figura 12: Momento sublime y reconocimiento de la identidad



(1:25:10) Christine despierta en el hospital. Se aprecia el contraste de una escena a otra, un cambio repentino de iluminación y primerísimo primer plano (Gerwig, 2017).

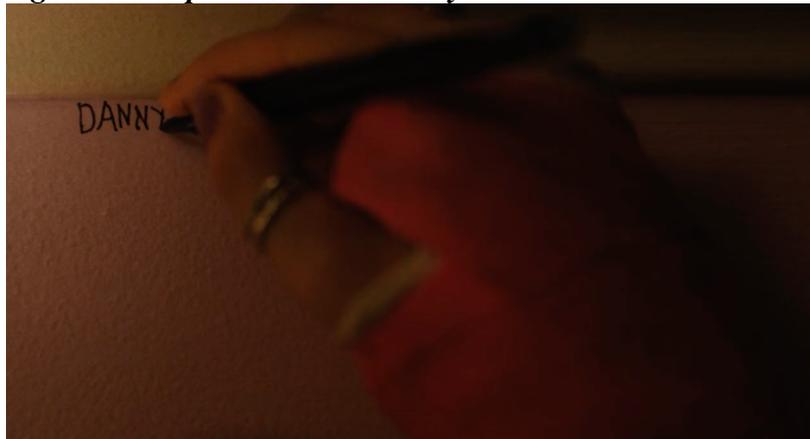
Christine no puede escapar de su vida en Sacramento y los ecos de las personas a quienes conoció allí. En el hospital ve a un niño herido junto a su madre y recuerda las preocupaciones que exteriorizaba su propia madre. Mientras camina sola por las calles de Nueva York, le pregunta a un señor qué día es. Después de escuchar que es domingo, se dirige a la iglesia. Este cambio en su perspectiva ante su crianza católica y aceptarse como Christine completa el *coming-of-age*. A pesar de haber dejado su vida anterior atrás, mantiene parte de ella y retoma la identidad que tanto había tratado modificar. Esto último se evidencia cuando llama a casa, escucha la contestadora y deja un mensaje a sus padres: «soy Christine, es el nombre que ustedes

me dieron, es uno bueno» (Gerwig, 2017, 1:27:45) seguido a ello, le pregunta a su madre si se emocionó la primera vez que manejó en las calles de Sacramento, le cuenta que ella sí —pues antes de mudarse a Nueva York aprobó su examen de conducción—. La experiencia de lo sublime a raíz de los sentimientos contradictorios sobre Sacramento y su vida se modifican a una experiencia sublime fundada en la nostalgia del sitio en el que creció tanto física y emocionalmente.

2. El desencanto de las relaciones amorosas

De acuerdo con Burke (2001), las pasiones relacionadas con el amor suscitan sentimientos cercanos a lo sublime. En el caso de *Lady Bird* (2017), el filme presenta las vicisitudes de enamorarse y desencantarse a través de la estética y el desarrollo de personaje de su protagonista. Durante la audición de Lady Bird para el grupo de teatro, ve a Danny. La iluminación de la escena se centra en los sujetos mientras todo lo demás a su alrededor está cubierto por la oscuridad; la expresión del rostro de Lady Bird evidencia la atracción inmediata que siente por el chico y el sonido refuerza la importancia de la escena. Cuando llega a casa, la joven escribe el nombre de Danny en la pared de su cuarto.

Figura 13: Representación visual y simbólica de las relaciones



(00:13:59) Lady Bird immortaliza su atracción por Danny al escribir su nombre en la pared. Más adelante, cuando ya no estén juntos, tachará su nombre y añadirá el de Kyle, su nuevo interés amoroso (Gerwig, 2017).

A pesar de que la relación entre Danny y Lady Bird se concreta y se presenta un montaje de ambos juntos y felices, la joven se siente atraída por Kyle, el bajista de una banda, desde la primera vez que lo ve. Después de la puesta en escena de la obra de teatro, todos los jóvenes van a un restaurante y Lady Bird ve a Danny besarse con otro chico. Esto no solo representa un desencanto sobre el amor para la joven, sino que agrega otro nivel de sublimidad al Lady Bird redireccionar su afecto y simpatía por Danny en una amistad genuina y mantener el secreto de su orientación sexual por miedo a no ser aceptado por sus padres. En contraposición, la joven empieza a conocer cada vez más a Kyle y lo percibe como un joven con pensamientos profundos sobre la vida; a medida que Lady Bird interactúa con este chico, su imaginación (Kant, 2003a) llena los vacíos e, ingenuamente, lo idealiza demasiado, lo que termina en una desilusión enorme para la chica. Mientras ella creía que ambos habían perdido la virginidad juntos, Kyle le confiesa que él ni siquiera recuerda con cuántas personas ha tenido experiencias similares. La joven no solo se molesta con él, sino que le expresa que sus principios son muy distintos. En esta ocasión, el sublime kantiano se evidencia en el límite de razonamiento de Lady Bird ante la situación; ella le dice que acaba de vivir toda una experiencia que «está mal», pero Kyle no comprende la importancia que esto tiene para la chica. El sublime adolescente, entonces, se presenta como incompreensión entre ambos mientras la audiencia percibe cierto alivio cómico en los diálogos, pero simpatiza con la protagonista quien le explica que ella deseaba que su experiencia fuera especial. Kyle, por otro lado, le responde que tendrá muchas experiencias que no serán especiales, pero Lady Bird le responde que ella tiene derecho a sentirse triste por lo que ella quiera; aun así, le pregunta si irán juntos al baile de graduación y él responde que sí.

Lo sublime del desencanto por el amor romántico se entiende como la remoción del dolor que generan las experiencias negativas y el no alcanzar las expectativas previstas (Burke &

Balaguer, 2001). Sumado a ello, en el caso de *Lady Bird*, lo sublime se consolida al reconocer que ni el lugar ni la compañía actual la satisfacen. Por ello, cuando Kyle pasa a recogerla para ir al baile y sugiere mejor ir a una fiesta en casa de un amigo, Lady Bird decide ir a casa de su amiga Julie para ir juntas al evento. En este caso, la audiencia es capaz de reconocer el alivio que surge a partir de la renuncia de Lady Bird a personas y situaciones que colisionan con sus ideales y principios. Una vez más, estas representaciones de lo sublime contribuyen a que la protagonista alcance la madurez —en distintos aspectos— a lo largo de la trama.

Figura 14: Representación sublime del desencanto amoroso



(1:11:01) Primer plano de Lady Bird en el auto de Kyle antes de rechazar su plan e ir al baile de graduación junto a su mejor amiga. La iluminación de la escena acentúa el gesto severo de la joven y alude a los sentimientos de insatisfacción y la consciencia de su desencanto (Gerwig, 2017) y recuerda a los principios de lo sublime según Burke (2001).

3. La complejidad de la relación madre-hija

A pesar de que Christine es la protagonista y a quien la audiencia sigue a lo largo del filme, su madre también es sujeto de lo sublime. Las complejidades de su relación madre e hija instan al espectador a ver todos los sucesos desde dos perspectivas distintas, pero los problemas de comunicación entre ambos personajes impiden la comprensión de ambas posturas al mismo tiempo que los elementos cinematográficos refuerzan la necesidad de los juicios estéticos reflexivos para la interpretación de la dinámica familiar.

Figura 15: Escena de apertura de Lady Bird (2017)



Se ve —en un primer plano desde un ángulo cenital— a Lady Bird junto a su madre, ambas acostadas y en dirección a la otra, pero sus ojos están cerrados (Gerwig, 2017).

La primera escena simboliza la dinámica entre Lady Bird y su madre, a pesar de estar físicamente en un mismo sitio, ninguna de ellas se ve, es decir, no se reconocen y se mantienen ajenas a la otra. Esta decisión defiende el sublime cinematográfico (Inizian, 2022) al presentar, mediante la alegoría de la cercanía física, una distancia simbólica a nivel emocional. Sumado a ello, las intervenciones en los diálogos dilucidan las visiones distintas que ambas tienen del mundo y las expectativas sobre Lady Bird.

Figura 16: Contraposición de la cercanía física y la lejanía emocional



Plano medio de Lady Bird junto a su madre en el auto. La escena progresa gracias a los diálogos entre ellas; lo que inicia como una conversación amistosa se torna en una discusión. (Gerwig, 2017, 00:02:43).

Para Longino (2007), la elección de palabras es clave para suscitar ideas de conceptos *elevados* o más grandes que el ser humano. Cuando Lady Bird se disculpa por no ser «perfecta»

evoca una sensación de abatimiento y dolor por no cumplir las expectativas de su madre; sin embargo, ella le responde que no necesita ser perfecta, sino «considerada». Para Lady Bird, reconocer las dificultades económicas de su familia entra en conflicto con su alter-ego. Cuando su madre la reprime por ser descuidada y no poder darse el lujo de descuidar su imagen porque alguien más puede juzgarlos y no darle empleo a su padre, lo sublime se refuerza a través del deseo por el Otro.

Lady Bird logra colmar este anhelo al celebrar Acción de Gracias en su casa de ensueño junto con la familia de Danny, pero esto hierde los sentimientos de su madre y, a pesar de que acepta su decisión, se lo recrimina. El filme logra captar la atención de la audiencia y apenas simpatizar con el personaje de la madre debido a los cortes repentinos entre las emociones de los diálogos. Esto no solo permite el progreso de la trama, pero también tensa y relaja la dinámica entre ambos personajes. Es así como el largometraje no se percibe como un drama con una relación totalmente dolorosa, sino instantes a distancia que permiten lo sublime en sus interacciones (Burke & Balaguer, 2001).

Otra manera en la que se evidencia lo sublime es a través de la visión que tiene Lady Bird sobre su madre y cómo esta contrasta con los comentarios de otros personajes. Durante una de sus conversaciones con Danny, este le afirma que su madre es demasiado dura con ella, pero la joven lo ve como una demostración del amor que siente por ella. Este reconocimiento demuestra que la joven es consciente del afecto de su madre, pero no comprende del todo su forma de expresarlo. Los intentos de su madre son sutiles, pero adquieren valor al recordar el poder de la asociación de ideas del que hablaba Burke en su *Indagación filosófica...* (2001). Después de Acción de Gracias, su madre le dice que todos en casa la extrañaron y la llama «Lady Bird». Este

reconocimiento de su identidad es una muestra más de su disposición por aceptarla, pero en momentos se escapa de toda comprensión racional (Kant, 2003a) para ambas.

La madre de Lady Bird también representa lo sublime a través de los diálogos que requieren de la expansión del razonamiento de la joven. En casa, Christine encuentra unas píldoras antidepresivas y le pregunta a su madre si su padre está deprimido. Ella responde que hace ya un tiempo él ha lidiado con varios sentimientos y le recuerda que el dinero no es una manera de valorar qué tan buena vida se tiene. Lady Bird no asimila del todo la conexión entre ambos conceptos, por lo que le pregunta si su padre está deprimido a raíz del dinero, pero su madre se limita a decirle que ser «exitoso» no significa nada en sí. La joven le responde que ser exitoso significa *ser exitoso*. Una vez más, las ideas de grandeza (Longino, 2007) permean las conversaciones, pero su madre sentencia que alguien puede alcanzar el éxito y no ser completamente feliz. Esta contraposición de ideas es la representación del sublime kantiano (Kant, 2003a) en el filme.

Para Burke (2001), «[las palabras] tienen una oportunidad de producir una profunda impresión y de arraigarse en la mente, mientras la idea de la realidad era transitoria» (p. 130). Después de que Lady Bird es suspendida en la escuela, su madre se enfada con ella y le hace saber que sus acciones repercuten en el resto de la familia. Le dice que todo lo que hacen es por ella y que no es considerada. Esta escena, en su composición, es sublime porque recoge todos los detalles dispersos a lo largo del filme y se unen en una secuencia que obliga a Lady Bird a reconocer sus fallos. Su madre le dice que, al pedirle a su padre que la deje a cuerdas de la escuela, saben que se siente avergonzada de ellos; que Danny le dijo que ella afirma que vive en el «lado incorrecto de las vías del tren» y, finalmente, admite que los planes del matrimonio en el pasado eran totalmente distintos a su realidad: ellos no pensaron que vivirían en la misma casa

durante 25 años, sino que iban a mudarse a un lugar mejor; pero que no importa todo lo que hagan, para Christine nunca es suficiente. Este enfrentamiento le da perspectiva a la joven y por un momento afirma que sí ha sido suficiente, pero su madre agrega que ella no tiene idea de lo mucho que les ha costado criarla y es allí donde la joven recurre a la imaginación como método de escape y mantener la distancia de su madre. «Dame la cifra de cuánto ha costado criarme. Me haré mayor, haré muchísimo dinero y te escribiré un cheque por todo lo que te debo para no tener que hablarte nunca más» (Gerwig, 2017, 00:55:59). Su madre finaliza la conversación haciéndole saber que no cree que exista un trabajo que pague esa cantidad de dinero. ¿Por qué esta interacción recuerda a lo sublime? La audiencia reconoce que ambas sienten amor por la otra, pues es evidente en todo el largometraje, pero la verosimilitud de la incompreensión por ambas partes apela a la simpatía y la identificación del espectador. Sumado a ello, la consciencia de que lo que se presenta en pantalla es una ficción hace contemplable (Burke & Balaguer, 2001) los conflictos emocionales entre madre e hija.

La incompreensividad de las nociones que atañen a ambos personajes es la misma a la cual se encuentra expuesta la audiencia. Para lady Bird, todos los sucesos son relevantes y efímeros en su vida, pues esta avanza de manera acelerada durante su último año en la escuela. Pero su madre requiere más tiempo para comprender las preocupaciones de su hija y tratar, a su manera, de reconfortarla. Después de que la joven se siente engañada por Kyle, su madre la ve y reconoce que es una joven vulnerable, al igual que todos los demás. A partir de esa revelación, su trato hacia ella cambia y trata de complacerla un poco más. Mientras ambas buscan un vestido para el baile de graduación, su madre le menciona a Christine que la Universidad de Davis tiene un buen departamento de teatro al que podría aplicar; pero Lady Bird ya ha dejado eso atrás. Cuando Christine sale del probador, le dice a su madre que le encanta el vestido, pero ella le pregunta si

no será «demasiado rosa». La joven se molesta y le recrimina por qué no puede simplemente decirle que se ve bien, pero su madre le responde que no pensó que le importara lo que ella piense. Lo irónico y sublime de la interacción y los diálogos es que ambas se preocupan por la otra, pero debido a la aprehensión de sus sentidos, esto impide que lo reconozcan. Su madre le dice que ella solo estaba siendo sincera y Christine la interrumpe al decir que ella desearía agradecerle. La respuesta que obtiene resume grandes sentimientos en una frase sencilla: «Claro que te amo», pero la joven no se refiere a eso. Su madre, entonces, cambia el enfoque y le dice que lo único que ella desea es que Christine sea la mejor versión de sí misma a lo que ella responde «¿Qué pasaría si esta es mi mejor versión?» (Gerwig, 2017, 1:08:19). El sublime kantiano refiere a la trascendencia del ser humano y el reconocimiento de sus alcances y limitaciones; en el caso de Christine, este intercambio provoca dolor, pues desde su punto de vista no puede hacer más por llenar las expectativas de su madre.

Figura 17: Representación de la privación



Plano medio de Christine y su madre en casa. Después de enterarse de que su hija había aplicado a universidades en Nueva York sin decírselo, la madre corta la comunicación con su hija. Esta privación de la compañía y el diálogo se representa a través del silencio, lo que genera angustia y dolor a Christine (Gerwig, 2017, 1:15:36).

La fachada fuerte y orgullosa de su madre crea una barrera simbólica que las divide. Christine trata de hablarle y reconoce todos sus errores, pero su madre no le responde. Esta actitud resulta en la privación de su madre. De acuerdo con Burke (2001): «Todas las privaciones generales son grandes, porque todas son terribles» (p. 52). Lady Bird se acerca cada vez más al

coming-of-age: consigue dos empleos para ganar dinero, obtiene su licencia para conducir, cumple dieciocho años, pero todos estos placeres están opacados por la privación de su madre que se extiende hasta que Christine viaja a Nueva York. Durante su despedida, Christine le agradece por llevarla al aeropuerto, pero su madre se rehúsa a acompañarla. Ella permanece en el auto mientras su hija entra junto con su padre al aeropuerto; maneja por la ciudad y rompe en llanto antes de volver y tratar de despedirse de su hija, pero cuando llega ya es demasiado tarde. Sin embargo, lo sublime se concreta cuando Christine lee múltiples intentos de cartas escritas por su madre, las cuales fueron recuperadas por su padre. Él es el responsable de que Christine finalmente comprenda el amor que siente su madre por ella, pero que no podía expresarle como ella deseaba. Es así como, después de cumplir el *coming-of-age* en cuanto a su identidad, Christine también reconoce las complejidades de la relación con su madre, la cual trasciende el plano físico y las privaciones. Las últimas palabras de la joven en el filme son para agradecerle a su madre y decirle que la ama. La escena termina con una toma que recuerda a la primera escena de la cinta: una Christine vulnerable que, ahora, ve y percibe sus alrededores.

En conclusión, *Lady Bird* (2017) ofrece una exploración conmovedora de lo sublime a través de la vida cotidiana y las relaciones interpersonales de su personaje principal. A través del *coming-of-age*, lo sublime se manifiesta en las complejidades de la vida adolescente, las relaciones familiares y las aspiraciones personales. La trama y la estética revela una profundidad y significado subyacentes en cuanto a las experiencias de Christine, su imperfección y su posibilidad de trascendencia.

C. *Aftersun* (2022): La fragmentación de la memoria y la sutileza de la nostalgia

¿Cómo se expresa, en la gran pantalla, la fragmentación de la memoria y la nostalgia por el pasado? ¿Hasta dónde es capaz la interpretación de llenar los vacíos que crea lo sublime? En

Aftersun (2022), debut como directora de Charlotte Wells, Sophie (Frankie Corio) es una niña de once años que viaja con su padre, Calum (Paul Mescal), a Turquía durante las vacaciones. A través de grabaciones en VHS, una Sophie adulta (Celia Rowson-Hall) revive este último viaje con su padre y reconoce las complejidades de su relación. Calum es un joven de treinta años, recientemente separado de la madre de Sophie; en la víspera de su cumpleaños número treinta y uno, ambos viajan a un *resort* en Turquía y disfrutan su tiempo juntos. Sin embargo, a medida que avanza el filme, la audiencia es consciente de que Calum se está enfrentando a algo indescriptible que le impide disfrutar en su totalidad las vacaciones junto a su hija. Mientras Sophie explora el sitio y pasa tiempo con otros jóvenes británicos, Calum se mantiene alejado de las demás personas y, constantemente, es invadido por preocupaciones económicas y personales; sin embargo, el joven mantiene una fachada frente a su hija, aunque por algunos instantes la niña intuye que algo está mal. El filme presenta una perspectiva dual de una misma experiencia, una visión inocente y entusiasta —representada por Sophie— y, en contraste, una visión teñida de tristeza y desilusión —representada por Calum—. Ambas perspectivas recuerdan a la amalgama entre placer y dolor que funda lo sublime (Burke & Balaguer, 2001), al mismo tiempo que la composición cinematográfica representa de manera audiovisual el sublime cinematográfico a la perfección. Estos elementos son fundamentales para el desarrollo de la relación padre e hija en la cinta, la representación exitosa de la fragmentación de la memoria y el retrato de la depresión a una distancia perfecta para la contemplación de lo sublime.

1. Fragmentación de la memoria

Parte del éxito de *Aftersun* (2022) como pieza cinematográfica es una trama sencilla — las vacaciones de un padre y su hija— contada a través de una técnica narrativa que une todos los elementos en pantalla: el *mise en abîme*. De acuerdo con Susan Hayward (2017), esta técnica

comprende la duplicación de imágenes o conceptos dentro de un texto que se refieren al conjunto textual, muy similar a las muñecas rusas —dentro de una muñeca se encuentran múltiples copias a menor escala—. En el caso de este filme, el *mise en abîme* se presenta a través de las grabaciones en VHS que Sophie graba junto a su padre en el viaje, las cuales ve a lo largo de la trama. Esta duplicación de narrativas no solo es vehículo del *coming-of-age* al presentar a una Sophie adulta que analiza las imágenes desde la madurez, sino que también es una representación de la distancia entre el personaje y sus vivencias, así como una barrera más entre el espectador-pantalla-trama. La escena de apertura del filme es una grabación de Calum, la cual se atasca y da paso a la visualización del pasado como presente. Según Longino (2007), esta decisión representa lo sublime: «si introduces hechos pasados como si estuvieran ocurriendo ante nosotros, haces que el pasaje ya no sea una narración, sino una acción vívida» (p. 69). El espectador es, de esta manera, transportado a esas últimas vacaciones de ambos personajes como si estuvieran pasando en el presente.

Figura 18: *Mise en abîme* como recurso de lo sublime



En pantalla se observa una imagen distorsionada de la grabación en VHS de Calum. Apenas perceptible, se ve la silueta de una Sophie adulta viendo la cinta en su apartamento (Wells, 2022). Este detalle revela el *mise en abîme* y los distintos «niveles» de distancia en el filme.

Los detalles y la intencionalidad de estos a lo largo de la cinta dan verosimilitud y vulnerabilidad a sus personajes. Varios de los planos están vistos desde la altura de Sophie, por

lo que se excluye, en ocasiones, el rostro de su padre. Esto sitúa al espectador en la perspectiva de la niña y logra simpatizar con ella; a su vez, alude a muchos detalles que han quedado fuera de la comprensión de Sophie por su corta edad y a aquellos que se pierden en los recuerdos. Por ejemplo, Calum practica tai chi, lee textos de autoayuda y se presenta sonriente frente a Sophie, esto es lo que ella recuerda; pero, en otras escenas —con una iluminación sombría y una paleta de colores fría— la audiencia es testigo de una parte de él que siempre se mantiene oculta. Todas estas decisiones estilísticas hacen que el filme tenga un aura de desconcierto y contraste en las emociones que presenta y que genera.

Figura 19: Representación visual de la memoria



(00:51:17) varios planos dentro de la composición: Sophie graba a su padre y estas imágenes se reproducen en la televisión, a su vez, se observa el reflejo de Calum en el aparato. Los libros que se observan son: *Tai Chi*, *Poems, Stories and Writings* de Margaret Tait, *Being aware of being aware* y *How to Meditate* (Wells, 2022).

Dos días antes del cumpleaños número treinta y uno de Calum, Sophie graba una «entrevista» y le pregunta a Calum qué imaginó a los once años que estaría haciendo ahora. El rostro de su padre se tensa y le pide que apague la cámara. La siguiente interacción se presenta únicamente a través del reflejo en el televisor (00:53:11). Sophie le pregunta qué hizo durante su cumpleaños número once y Calum le responde que nadie recordó su cumpleaños; su madre se molestó cuando él le dijo y junto con su padre lo llevaron a una juguetería por un regalo que él escogió. Sophie le responde que eso es un «poco profundo». Este uso del reflejo es constante a lo

largo del filme y pareciera que tiene dos funciones: la primera, crea distancia entre los hechos y el espectador —lo que recuerda a la distancia que permite la contemplación de lo sublime que estableció Burke (2007)— y la segunda, es la representación visual de los recuerdos de Sophie, imágenes distorsionadas del momento real.

Figura 20: El reflejo como símbolo de los recuerdos



(00:55:05) La escena recuerda a lo sublime por la luz tenue. Se observa el reflejo en la ventana de Sophie abrazando a su padre (Wells, 2022).

Una de las secuencias más relevantes en cuanto a lo sublime y la memoria en el filme se crea mediante la iluminación tenue y la elección musical en el fondo, así como el diálogo que apela a los sentimientos de la audiencia y refiere a la incertidumbre de vivir. Calum le confiesa a Sophie que existe un sentimiento indescriptible al abandonar el lugar en donde creció y no pertenecer más allí, añade que le gustaría encontrar un lugar al cual llamarle «hogar». Sophie le responde que, para ella, ese lugar es Edimburgo. Calum le sonríe y agrega que nunca se sabe en dónde terminará, que puede vivir en dónde ella quiera, ser quien ella desee y que tiene tiempo para ello. Mientras tanto, en el fondo se escucha la canción *Tender* del grupo Blur que reza:

Tender is the night/ Lying by your side/ Tender is the touch/ Of someone that you love too much/ Tender is the day/ The demons go away/ Lord I need to find/ Someone who can heal my mind/ Come on, come on, come on/ Get through it/ Come on, come on, come on/ Love's the greatest thing/ Come on, come on, come on/ Get through it/ Come on,

come on, come on/ Love's the greatest thing/ That we have/ I'm waiting for that feeling/
I'm waiting for that feeling/ Waiting for that feeling to come.¹⁵ (Blur, 2009)

Esta es otra forma sutil de comunicar la depresión a la cual se enfrenta Calum y su búsqueda por salir de ella. La canción se distorsiona y se intercalan imágenes de él en una *rave* en la playa, lo que hace que el tono de la narración sea lo tenebroso (Burke & Balaguer, 2001).

El largometraje profundiza en las experiencias de Sophie en el viaje, lo que permite interpretar la película como un *coming-of-age* (Millard, 2007). Ella conoce a un chico de su edad, con quien comparte su primer beso y también es testigo de una pareja homosexual besarse. Esto es relevante para la narrativa, puesto que la Sophie del futuro mantiene una relación con una mujer y ahora es madre. Mientras el filme presenta estampas de cómo su pasado se relaciona con su presente, no es posible afirmar lo mismo sobre su padre; por lo que se intuye que algo pasó. Si se toman en cuenta todos los detalles y la composición de las escenas en donde Calum está solo, es posible concluir que el joven falleció de alguna manera —posiblemente a causa de suicidio—. Esta interpretación es respaldada por la escena en la que Calum camina hacia el océano en el medio de la noche y que Sophie —adulta— tiene la alfombra que su padre compró en ese viaje a Turquía, así como una postal que lee «Sophie, te amo muchísimo. Nunca lo olvides. Papá». Estos detalles generan una experiencia sublime para la audiencia, pues pareciera que la historia está completamente ligada a la nostalgia y la pérdida (Burke & Balaguer, 2001; Kant, 2003a).

Otra manera de representar la fragmentación de la memoria es el uso de la quietud o la fijación de un objeto mientras la conversación continúa. Un ejemplo de ello es la fotografía que

¹⁵ Traducción libre: Tierna es la noche/ Acostado a tu lado/ Ternura es el roce/ De alguien a quien amas demasiado/ Ternura es el día/ Los demonios se van/ Señor, necesito encontrar/ A alguien que pueda sanar mi mente/ Vamos, vamos, vamos/ Supéralo/ Vamos, vamos, vamos/ El amor es la mejor cosa/ Vamos, vamos, vamos/ Supéralo/ Vamos, vamos, vamos/ El amor es la mejor cosa/ Que tenemos/ Estoy esperando ese sentimiento/ Estoy esperando ese sentimiento/ Esperando que ese sentimiento llegue.

compran durante su última cena en Turquía. Mientras se revela, Calum y Sophie hablan sobre sus vacaciones y la menor comenta que le hubiera gustado quedarse más tiempo. A pesar de que en pantalla solo se observa la aparición de la imagen en papel, la escena genera una sensación de pesadez y nostalgia por el viaje de ambos.

Figura 21: La quietud del recuerdo



(1:28:58) Plano detalle, el diálogo se escucha en *voice-off* mientras la fotografía tipo polaroid termina de revelarse sobre la mesa (Wells, 2022).

Este enfoque de los objetos y la conversación en *voice-off* emula la manera en la que funciona la memoria y cómo, en ocasiones, se recuerda la conversación, pero no los elementos visuales que estaban alrededor durante la experiencia. La sensibilidad que se comunica a través de estas elecciones cinematográficas se considera sublime al provocar sentimientos ligados a la nostalgia y tristeza mediante imágenes que, a simple vista, podrían ser consideradas bellas o agradables. En este caso, el contexto dentro del filme modifica los significados de estas escenas y detalles para conmover a la audiencia, esa intencionalidad y consciencia ante la reacción humana que se logra a lo largo de la cinta es, también, sublime.

Charlotte Wells (2022) dominan la representación de una memoria incompleta y sus decisiones narrativas y cinemáticas conmueven al espectador. Esta impresión en su audiencia desemboca en el sentimiento de lo sublime y ofrece la oportunidad de reflexionar sobre el concepto del ahora desde una perspectiva de anticipación y recuerdo (Ziegler, 2016). Por otro

lado, el uso de grabaciones dentro del filme y saltos en el tiempo juega con la distancia entre los personajes y la audiencia, lo que recuerda al sublime burkeano y permite la contemplación del último viaje de Sophie junto a Calum y cómo ella trata de comprender la ausencia de su padre.

2. Lo sublime como herramienta para la interpretación

Aftersun (2022) es un ejemplo audiovisual de una composición sublime (Longino, 2007) que fija los parámetros para su interpretación. El filme utiliza la belleza de las escenas como contraposición de lo desgarrador de su narrativa, lo que permite interpretaciones profundas de todos los elementos en pantalla. Este contraste desorienta al espectador y lo hace partícipe de los recuerdos de Sophie y el dolor silencioso de su padre. A lo largo de la cinta, hay interrupciones de una fiesta estilo *rave* en las que se ve a Calum sufriendo. Estas imágenes son acompañadas de luces intermitentes y sonidos distorsionados. ¿Qué representan estas secuencias aisladas dentro de la narrativa?

Figura 22: El lado oculto de Calum



(00:29:06) Yuxtaposición de planos: a la izquierda, Sophie lee un libro mientras le pregunta a su Calum por qué cada vez que habla con su madre le dice que la ama; la luz es cálida y genera comodidad. A la derecha, Calum se corta el yeso en el baño y sangra; la luz es fría y denota dolor y soledad (Wells, 2022).

En múltiples escenas se observa a Calum solo y con un semblante distinto a cuando está junto a Sophie. Cuando llegan al hotel, sale al balcón por un cigarro y baila en completo silencio. Su semblante se mantiene pensativo o cercano al dolor a lo largo del filme. En el minuto 33:37,

mientras habla con el instructor de buceo comenta que no se imagina a los cuarenta años y agrega que le sorprende haber llegado a los treinta. Esto evidencia que tiene dificultades en cuanto a su salud mental. Otro hecho que respalda esta interpretación es su caminata hacia el océano en el medio de la noche.

Es posible hacer una lectura de la estética del filme a través del sublime kantiano (2003a), puesto que tanto el sublime matemático como el dinámico se presentan como escenas aparentemente aleatorias. Por ejemplo, se muestran tomas del océano y el cielo, las cuales responden a las grandes magnitudes del sublime matemático (Kant, 2003a). Estas imágenes atraen por sus objetos y colores, pero también brindan un espacio para que la audiencia reflexione sobre su tamaño en comparación al ser humano. Sophie hace un comentario sobre el cielo: le dice a su padre que es «lindo» que ambos compartan el mismo cielo, que pueden ver el sol y, aunque no estén en el mismo lugar o no estén juntos, de cierta manera sí lo están. A pesar de que este pensamiento puede considerarse bello, la música se vuelve lúgubre y el rostro de Calum al escuchar esas palabras refleja dolor. Otra escena similar ocurre cuando Sophie le pregunta si pueden hacer parapente y Calum le dice que es demasiado pequeña. Ella está justo en ese periodo en el que se despide de la niñez y entra a la adolescencia —el *coming-of-age*—, es grande como para presentarse con niñas más pequeñas (como cuando llegan al hotel), pero es demasiado pequeña para hacer otras cosas (e.g. parapente o salir con muchachos). Similar a ello, en contraposición, Calum está en sus treinta y pareciera que es muy joven para ser padre, pero muy grande como para ser adolescente. Esta lectura más profunda solo se logra a través de la aplicación de lo sublime como experiencia intencional dentro del filme, de no ser así, la narrativa sería demasiado vaga para mantener el interés de la audiencia.

Lo sublime recae en que ninguno de los dos comprende en sí los sentimientos del otro ni las experiencias a las que se enfrentan. Sophie, por su edad, está descubriendo el mundo y las relaciones interpersonales, pero hay muchos detalles que se escapan de su entendimiento. Calum, por otro lado, lucha por mantenerse a flote en medio de sensaciones desagradables y dificultades emocionales; su personaje apela a la autoconservación, puesto que afirma que están allí para pasarla bien. Ambos representan dos interpretaciones del sublime dinámico (Kant, 2003a). En el minuto 41:12, Sophie le dice que se siente un poco decaída y le pregunta si alguna vez ha experimentado llegar a casa cansado después de tener un buen día y sentir que todo se «hunde» a su alrededor. Calum entiende el sentimiento, pero de una forma distinta, lo que refleja el declive de su estado mental. Otra muestra de ello es cuando Sophie los inscribe para el karaoke, pero Calum se rehúsa a participar. La niña sube sola al escenario e interpreta *Losing My Religion* de la banda R.E.M:

The distance in your eyes/Oh no I've said too much/I set it up/That's me in the corner/That's me in the spot-light/Losing my religion/Trying to keep up with you/And I don't know if I can do it/Oh no I've said too much/I haven't said enough.../I haven't said enough/I thought that I heard you laughing/I thought that I heard you sing/I think I thought I saw you try/But that was just a dream¹⁶ (remhq, 2011)

¹⁶ Traducción libre: La distancia en tus ojos/ Oh no, he dicho demasiado/ Lo preparé/ Ese soy yo en la esquina/ Ese soy yo en el punto de mira/ Perdiendo mi religión/ Tratando de seguirte el ritmo/ Y no sé si puedo hacerlo/ Oh no, he dicho demasiado/ No he dicho lo suficiente [...] No he dicho lo suficiente/ Pensé que te oí reír/ Pensé que te oí cantar/ Creo que pensé que te vi intentarlo/ Pero eso solo fue un sueño

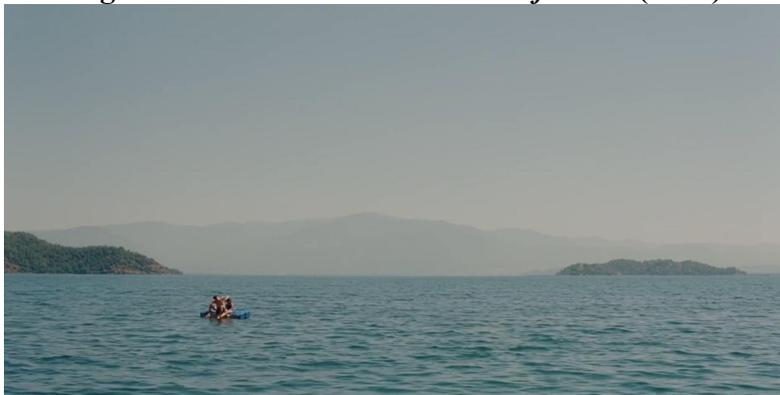
Figura 23: Oscuridad y soledad



(1:02:17) Plano medio de Sophie en el escenario. Su posición en el centro del encuadre y la iluminación lateral producen una imagen que transmite vulnerabilidad y soledad (Wells, 2022).

En ese momento Sophie no solo se identifica con la letra, sino que toma consciencia de la distancia que existe entre su padre y ella y cómo las cosas van cambiando. Seguido a ello, cuando Calum le ofrece pagar por lecciones de canto si es lo que ella quiere aprender a hacer, ella le responde que deje de ofrecerle pagar por cosas cuando él sabe que no tiene dinero. Esta sentencia motiva a Calum a comprar la alfombra que habían visto antes y la cual se ve después en el cuarto de Sophie adulta. A su vez, es otra manera en la que el filme unifica momentos importantes en la vida de ambos y cómo los sentimientos predominan el ambiente. Los diálogos y las experiencias entre ambos suscitan emociones complejas en el espectador, emociones sublimes.

Figura 24: Sublime dinámico en *Aftersun* (2022)



(1:24:32) Gran plano general, Calum y Sophie están en una balsa mientras hablan sobre sus experiencias y crecer (Wells, 2022). La imagen alude a lo pequeño que es el ser humano en comparación al resto del mundo.

El espacio negativo en el filme se utiliza para mostrar la vasta expansión de un área; psicológicamente crea aprehensión mientras se espera que algo ocurra en el vacío que se observa. En términos de caracterización, se puede utilizar para crear instancias de personajes que no tienen esperanza, mostrado por el vacío que se encuentra detrás o frente a ellos o la gran distancia que deben soportar para alcanzar sus metas. Sophie le cuenta a su padre que besó a un chico la noche anterior y Calum le responde que puede hablar con él acerca de lo que sea a medida que crezca. Sin importar lo que sea: fiestas, chicos, drogas. Le comenta que él también ha experimentado a lo largo de su vida y le pide que prometa que hablará con él. Ella le contesta que está bien, aunque no hará nada de lo que mencionó. Calum le dice que no hay problema si no quiere hacer nada de eso, pero le pide que hable con él en caso de que pase. Esta conversación ocurre mientras se muestra un gran plano general y ambos apenas son perceptibles en pantalla. Esta es una representación visual de lo grande que es el mundo a comparación del ser humano, tanto en el plano físico como en relación con las experiencias humanas. Esta decisión cinematográfica se une con el sublime dinámico en búsqueda de la trascendencia y la comprensión de la libertad y mortalidad. En palabras de Burke (2001), la impresión que deja la imagen se debe a la limitación del ojo, el cual «no llega completamente a sus límites en objetos grandes y uniformes; no tiene descanso mientras lo contempla; la imagen es la misma por todas partes» (p. 103).

Por último, el montaje final es el más representativo de lo sublime por todos los elementos que se presentan tan poco tiempo y la carga emocional que conllevan. Mientras suena la canción *Under Pressure* interpretada por Queen y David Bowie (1981), Calum invita a Sophie a que baile con él (1:29:47), pero ella siente vergüenza. La música sigue y la letra de la canción complementa de forma sublime la escena junto a las interrupciones de la fiesta en la playa: It's

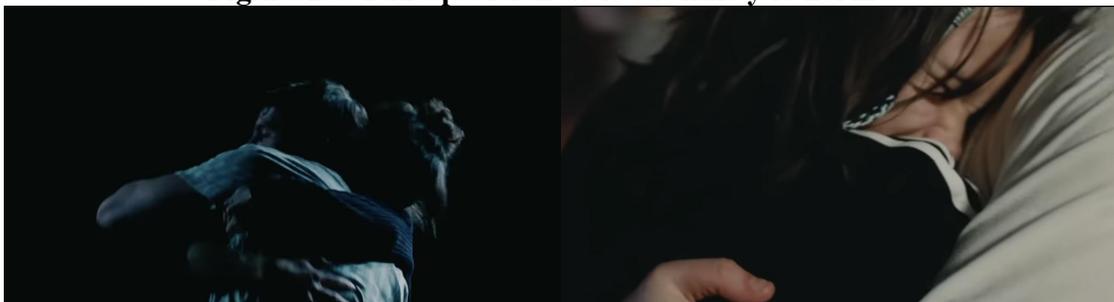
the terror of knowing what this world is about/Watching some good friends screaming, "Let me out!"/Pray tomorrow gets me higher/Pressure on people, people on streets (Bowie & Queen, 1981)¹⁷. En esta especie de pesadilla, se ve a una Sophie mayor encontrarse con su padre en la fiesta en la playa; el rostro Calum se contorsiona de dolor. La imagen se alterna con el pasado y la última noche de vacaciones ellos juntos. Mientras Calum está bailando, Sophie adulta se acerca a su padre —su rostro refleja una mezcla entre enojo y tristeza— le grita, pero no se escucha nada más que la música:

It's the terror of knowing what this world is about/ Watching some good friends
screaming, 'Let me out'/ Pray tomorrow gets me higher, high/ Pressure on people, people
on streets/ Turned away from it all like a blind man/ Sat on a fence but it don't work/
Keep coming up with love but it's so slashed and torn/ Why, why, why?/ Love, love, love,
love, love/ Can't we give ourselves one more chance?/ Why can't we give love that one
more chance?/Why can't we give love, give love, give love, give love?¹⁸ (Bowie &
Queen, 1981)

¹⁷ Traducción libre: Es el terror de saber de qué se trata este mundo/Viendo a algunos buenos amigos gritando "déjame salir"/Rezo para que el mañana me eleve/La presión sobre la gente, la gente en la calle.

¹⁸ Traducción libre: Es el terror de saber de qué se trata este mundo/ Observando a algunos buenos amigos gritando: "¡Déjenme salir!"/ Rezo para que el mañana me eleve más alto, alto/ Presión sobre la gente, gente en las calles/ Alejándose de todo como un ciego/ Sentado en una valla, pero no funciona/ Seguimos buscando amor, pero está tan desgarrado y destrozado/ ¿Por qué, por qué, por qué?/ Amor, amor, amor, amor, amor/ ¿No podemos darnos una última oportunidad?/ ¿Por qué no podemos darle al amor una última oportunidad?/ ¿Por qué no podemos dar amor, dar amor, dar amor, dar amor?

Figura 25: Yuxtaposición de lo sublime y lo hermoso



(1:31:04) A la izquierda, Sophie adulta abraza a su padre en la fiesta, la iluminación alterna entre la oscuridad total y las luces intermitentes. A la derecha, la versión joven de Sophie abraza a su padre durante la última noche del viaje (Wells, 2022).

Burke (2001) afirma que las ideas de dolor son mucho más poderosas que las que provienen del placer, por su efecto en el cuerpo y la mente. He allí que los últimos minutos conmuevan a la audiencia porque culminan el *crescendo* que se venía preparando a lo largo del filme. El cambio repentido de escenas entre el pasado y un enfrentamiento ficticio, así como de las emociones presentes en ambos escenarios desorienta al espectador e interrumpe su proceso de interpretación. «El uso de esta figura resulta útil cuando el momento es tan crítico que no permite al escritor demorarse, sino que le impone pasar inmediatamente de un personaje a otro» (Pseudo-Longino, 2007, p. 71). Sophie reconoce el estado mental de su padre y, simbólicamente, se enfrenta a él y lo acepta. Las escenas son sublimes por el peso de todo lo que conlleva reconocer que su padre ya no está presente y no pudo cumplir las promesas que hizo ni explicarle todo por lo que pasó en su momento. La escena finaliza con una Sophie adulta que ve caer a su padre en la oscuridad y una Sophie pequeña que ríe en medio de la ignorancia e inocencia de su niñez. Se vuelve nuevamente al pasado y Calum está feliz junto a Sophie mientras acaricia su rostro y bailan. La letra de la canción de Bowie y Queen sentencia «este es nuestro último baile». Esta secuencia sublime recuerda lo estipulado por Burke (2001) sobre la multitud de imágenes: «son muchas y confusas. Pues, si las separáis, perdéis mucha de su grandeza» (p. 46).

En última instancia, las estampas narrativas del filme se unen a través de las grabaciones en VHS y los recuerdos de Sophie para representar la fragmentación de la memoria. La atención al detalle para llenar los aparentes vacíos narrativos y la contraposición de elementos en escena permiten experimentar el contraste entre lo bello y lo sublime al mismo tiempo que el *mise-en-abyme* genera la distancia perfecta entre lo devastador de la historia y el espectador, dando por resultado la contemplación de un estilo crudo, vulnerable y sublime. Estas decisiones estéticas son representaciones visuales del equilibrio entre las escenas agradables y angustiantes; lo que crea un juego entre el placer y el dolor, luz y oscuridad, quietud y movimiento que persuade a la audiencia de mantener su atención en todo lo que ocurre en pantalla. El *crescendo* en la tensión de las escenas contribuye a la sensación general de perplejidad y simpatía. Finalmente, *Aftersun* (2022) es el ejemplo perfecto de cómo el cúmulo de emociones y eventos que se representan mediante los recursos audiovisuales desembocan en la máxima expresión de lo sublime.

VI. Conclusiones

El humano ha teorizado sobre lo sublime en distintos momentos de la historia para entender aquello que supera la comprensión racional y genera emociones intensas. Lo sublime no solo hace referencia a lo vasto de la naturaleza o a ciertas características del arte, sino que también puede aplicarse a cuestiones filosóficas de la humanidad. En el caso del cine, este concepto presenta una oportunidad de juzgar la estética y profundidad filosófica de los filmes, así como el impacto que genera en la audiencia al representar ideas desafiantes en cuanto a las experiencias humanas de una manera atractiva a los sentidos.

Las películas del género *coming-of-age* representan la vida cotidiana, el crecimiento personal y el enfrentamiento con el «mundo exterior» de forma más intimidante y sublime puesto que dialogan con el terror de perder la inocencia y adquirir una mayor madurez y entendimiento sobre la condición humana. Estos largometrajes permiten la contemplación y el análisis de la ansiedad del ser humano por las experiencias que lo superan: la pérdida, la soledad, la muerte, el amor y los deseos de escape de su realidad. Este género, por su naturaleza, dialoga con el concepto de lo sublime de acuerdo con Pseudo-Longino (2007), Edmund Burke (2001) e Immanuel Kant (2003a).

El sublime *coming-of-age* se representa a través de técnicas narrativas envolventes y cinematográficas que apelan a la representación de los problemas e incertidumbres de la juventud para crear un impacto en el espectador, así como una identificación con los personajes. Las experiencias sublimes a través del cine pueden ser clave para entender el ser y su presencia como una parte esencial de la memoria en constante cambio y las dificultades humanas relacionadas al crecer (Ziegler, 2016). Es una oportunidad para visitar, recrear e reinterpretar

experiencias cercanas al ser y fuera de los límites del entendimiento. Para ello se requiere de temas que susciten lo sublime y una curaduría sensible del aspecto visual.

En este ensayo se analizaron tres filmes que ilustran el «sublime *coming-of-age*». Cada uno evoca sensaciones de incertidumbre, miedo y dolor interrelacionadas con confort, amor y placer; a su vez, la estética de cada uno de estos largometrajes los hace disfrutables. En *The Perks Of Being a Wallflower* (2012), Charlie experimenta situaciones complejas y sublimes relacionadas al trauma, la soledad y el amor. *Lady Bird* (2017) evoca lo sublime a través de las aspiraciones trascendentales y los retos de la búsqueda de identidad, así como la comprensión de la relación con su madre. Finalmente, *Aftersun* (2022) es un estudio de la estética sublime como recurso que guía la interpretación de un último viaje padre-hija y la nostalgia que representa la pérdida de la inocencia referente a un suceso del pasado.

A través del análisis de estos productos es posible experimentar, como audiencia, una elevación por encima de las inquietudes mundanas, atada a la trascendencia, pues el arte es un medio sublime que expone al espectador a conceptos e ideas abstractas y las representa de una manera más tangible. El arte es sublime y no puede ser más que lo sublime. Indudablemente, el arte no suprime la tristeza ni las emociones que se gestan a partir de los juicios reflexivos, pero proporciona una cierta distancia y modifica la visión que se tiene del mundo. En última instancia, el sublime en el cine *coming-of-age* recuerda que el proceso de crecer es, en sí mismo, una obra maestra de la condición humana.

VII. Referencias

- Afinoguénova, E. (2016). Cognición Audiovisual: Un Lenguaje Para Analizar El Cine. *Hispanófila*, 177, 27–44.
- Aristóteles. (s/f). *Poética*. textos.info; textos.info. Recuperado el 14 de mayo de 2022, de <https://www.textos.info/aristoteles/poetica/ebook>
- ASALE, R.-, & RAE. (s/f). *Fotograma | Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado el 23 de septiembre de 2023, de <https://dle.rae.es/fotograma>
- Bares, J. de D. (2014). La más verdadera tragedia: La crítica de Platón a la poesía. *Laocoonte*. *Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 1, Article 1. <https://doi.org/10.7203/laocoonte.1.1.4407>
- Berg, W. B. (2002). Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad. *IBEROAMERICANA. América Latina - España - Portugal*, 2(6), Article 6. <https://doi.org/10.18441/ibam.2.2002.6.127-141>
- Blur. (2009, abril 15). Blur—Tender (Official Music Video) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SaHrqKKFnSA>
- Bowie, D., & Queen. (1981). *Under Pressure* [Canción]. *Under Pressure: Vol. Hot Space*.
- Burke, E., & Balaguer, M. G. (2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=323294>
- Carroll, N. (Ed.). (2020). *The Cinematic Sublime: Negative Pleasures, Structuring Absences*. Intellect Ltd.
- Castro, s. J. (2021). La sublimación de la belleza. *Alpha (Osorno)*, 53, 89–100. <https://doi.org/10.32735/s0718-2201202100053944>

- Chapman University. (2016). *Film Studies: A Critical Approach to the Literature of this Century*. Dodge College of Film and Media Arts.
<https://blogs.chapman.edu/dodge/2016/01/05/film-studies-a-critical-approach-to-the-literature-of-this-century/>
- Chbosky, S. (Director). (2012, octubre 12). *The Perks of Being a Wallflower* [Película]. Summit Entertainment, Mr. Mudd.
- CRÍTICA SIN CORTES. (2022, septiembre 13). *Lo sublime como categoría estética—Crítica sin Cortes*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Pp0EUvUs7KM>
- Doran, R. (2017). *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge University Press
- Eagleton, T. (2008). *Literary Theory: An Introduction*. Blackwell Publishing.
- Emmanuel, K. (2012). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Fondo de cultura económica.
- Fitzgerald, M. (2021, septiembre 23). *The Sublime: An Aesthetic Concept in Change*. TheCollector. <https://www.thecollector.com/the-sublime-concept-in-change-philosophy/>
- García Pérez, D. (2014). Persuasión, catarsis y lo sublime: Procedimientos retóricos del texto literario. *Nova Tellus*, 31(2), 25–41.
- Gerwig, G. (Director). (2017, diciembre 1). *Lady Bird* [Película]. IAC Films, Scott Rudin Productions, Entertainment 360.
- Hardcastle, A., & Morosini, R. (Eds.). (2009). *Coming of Age on Film: Stories of Transformation in World Cinema*. Cambridge Scholars.
- Hayward, S. (2017). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge.
- Inizian, S. (2022, febrero 20). *Film Esthetics 101: Obscure Echoes of the Sublime*. Arcadia. <https://www.byarcadia.org/post/film-esthetics-101-obscure-echoes-of-the-sublime>

- Kant, I. (2003a). *Crítica del juicio*. Biblioteca virtual universal.
<https://biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>
- Kant, I. (2003b). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Biblioteca virtual universal. <https://biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf>
- Li, X. (2018). *Study on Film and Television Literature Criticism*. In 2nd International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2018) (pp. 411-415). Atlantis Press.
- Maher, M. (2022, septiembre 1). *Coming-of-Age Films: Is the Genre In Decline?* The Beat: A Blog by PremiumBeat. <https://www.premiumbeat.com/blog/coming-of-age-films/>
- Mambrol, N. (2021, febrero 16). *The Sublime*. Literary Theory and Criticism.
<https://literariness.org/2021/02/16/the-sublime/>
- Masterclass. (2023). *Coming-of-Age Movies: What Is the Coming-of-Age Genre? - 2023—MasterClass*. <https://www.masterclass.com/articles/coming-of-age-movies#1BeMnqZUVxzFrYFrkDTWle>
- Millard, K. (2007). *Coming of Age in Contemporary American Fiction*. Edinburgh University Press.
- Nand, L. (2022) *Film Text Analysis—The Coming-of-Age Genre, Baz Luhrmann’s Production of William Shakespeare’s “Romeo and Juliet” (1996) Alias Romeo + Juliet and Kate Wood’s “Looking for Alibrandi” (2000)*. Open Access Library Journal, 9: e8695.
- Pence, J. (2004). Cinema of the Sublime: Theorizing the Ineffable. *Poetics Today*, 25(1), 29–66.
<https://doi.org/10.1215/03335372-25-1-29>
- Platón. (2018). *La República*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Portabella, P. (2009). Una poética del cine. *Mientras Tanto*, 110/111, 173–190.

- Pseudo-Longino. (2007). *De lo sublime*. Ediciones/metales pesados.
- remhq. (2011, julio 1). *R.E.M. - Losing My Religion (Official Music Video)* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=xwtdhWltSIg>
- Saint Girons. (2015). *Lo sublime* (1a ed.). Antonio Machado Libros.
<https://ereader.perlego.com/1/book/1925406/15>
- Shaw, P., & Drakakis, J. (2017). *The Sublime*. Routledge.
- The Cinema Cartography. (2016, enero 22). *Composition In Storytelling*. [Video] YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=CvLQJReDhic>
- The Smiths. (1985). *Asleep* [Canción]. *Asleep: Vol. The Boy with the Thorn in His Side*.
- Wallis, A. (2003). Capítulo Uno: La Urbanización De Lo Sublime O Una Historia General De Los Conceptos Estéticos Relacionados Con La Epifanía Literaria. *Modernidad y Epifanía Literaria en Miró Y Azorín*, 19–44.
- Wells, C. (Director). (2022). *Aftersun* [Película]. BBC Films, British Film Institute.
- Ziegler, D. (2016). *A cinematographic fence and ornamental oars: Experiencing the sublime in structures of urban public space*. The Donner Institute, Åbo Akademi.
<https://www.doria.fi/handle/10024/136541>

VIII. Apéndice: Glosario (conceptos de cine)

Banda sonora: comprende todos los elementos auditivos de un producto audiovisual —diálogos, sonidos ambientales, música original y adaptada para el filme— (Hayward, 2017).

Composición: el conjunto de elementos y la posición de estos dentro del encuadre, este guía la lectura del espectador y determina el propósito y el significado de la escena y de todos los elementos presentes (The Cinema Cartography, 2016).

Escena: «conjuntos de planos que transcurren en el mismo tiempo y espacio y comparten una acción» (Afinoguénova, 2016, p. 30).

Encuadre: el espacio de izquierda a derecha y arriba a abajo que recoge la cámara, este incluye la distancia (escala), ángulo y altura de los planos (Afinoguénova, 2016).

Montaje: el resultado de cortar y reunir secuencias, conocido también como *editing* en inglés (Afinoguénova, 2016).

Plano: se refiere a la distancia entre el lente de la cámara y el objeto en escena; existe una variedad de tipos de planos —plano detalle, primerísimo plano, primer plano, plano medio, plano general, gran plano general— (Hayward, 2017).

Gran plano general: el paisaje toma protagonismo al ser el principal en el encuadre. Los sujetos se presentan diminutos, esto brinda contexto espacial y puede denotar aislamiento o permitir una comparación entre la naturaleza y el hombre (Hayward, 2017).

Plano general: los sujetos se presentan a distancia de la cámara. Esto permite tomar nota del lugar en el que se encuentran (Hayward, 2017).

Plano medio: muestra a uno o dos personajes desde la cadera hacia arriba; denota cercanía, intimidad o solidaridad (Hayward, 2017).

Plano-secuencia: «secuencias largas sin cortes a pesar del cambio de tema, escenario o personajes» (Afinoguénova, 2016, p. 30).

Primer plano: el objeto o sujeto ocupa la mayor parte del encuadre. Puede interpretarse como intimidad o presencia de los procesos mentales del sujeto. También son útiles para enfatizar algún detalle relevante para la narrativa (Hayward, 2017).

Secuencia: conjunto de escenas organizadas, usualmente mantienen relación entre sí (Afinoguénova, 2016).