

LO MÁS GRANDE, LO MÁS ALTO. RETÓRICA DE LO SUBLIME Y LA GRANDEZA

Armando Villegas Contreras

Siempre trato de pensar en términos de distribuciones horizontales, combinaciones entre sistemas de posibilidades, no en términos de superficie y sustrato. Cuando uno busca lo oculto sobre lo aparente, una posición de dominio es establecida. He tratado de concebir una topografía que no presuponga esta posición de dominio.

Jacques Rancière¹

LAS ENSEÑANZAS DE “EL GRAN DICTADOR” DE CHAPLIN

Conocemos la famosa escena de “El gran dictador” de Chaplin en la que Hynkel (Chaplin) tiene un encuentro con su homólogo Napoleoni. Se trata de discutir algunas acciones bélicas en Austerlich, país al cual ambos desean invadir. Toda la escena transcurre entre la “competencia” y la “importancia”. A la llegada de Napoleoni los asesores de Hynkel indican no tomarlo de espaldas a la cámara. A su vez, Napoleoni no baja del tren que lo transporta hasta no ver la alfombra por la que caminará. Y el tren debe moverse hacia atrás y hacia adelante para que coincida con la puerta por la que descenderá. Una vez que se ha concretado la llegada, en la que la mujer de Napoleoni es excluida y tomada por una “ciudadana más” a grado tal que casi la llevan presa por tal razón, se procede a la celebración de varias reuniones. No sin antes recibir al dictador Napoleoni en medio de un ejército ordenado que lo espera encaminándolo por avenidas y edificios emblema de la ciudad, edificios, grandes, grandiosos que Hynkel muestra de manera orgullosa. Por la tarde, en la primera reunión agendada los asesores de Hynkel, hacen que Napoleoni entre por la puerta de atrás y recortan una silla para hacer aparecer al invitado más abajo

1 “I always try to think in terms of horizontal distributions, combinations between system of possibilities, not in terms of surface and substratum. When one searches for the hidden beneath the apparent, a position of mastery is established. I have try to conceive of a topography that does not presuppose this position of mastery.” La traducción es mía.

del anfitrión. Al final Napoleoni opta mejor por sentarse en el escritorio viendo hacia abajo a Hynkel. Más adelante, por la tarde ambos acuden a la barbería y Hynkel se adelanta a subir la palanca de la silla para estar más alto que su colega. Napoleoni hace lo mismo y empieza una divertida escena entre ambos compitiendo por la altura, por ver quién mira hacia abajo al otro.



Fotograma de *El gran dictador* de Chaplin. Hynkel más arriba que Napoleoni.

Esta escena muestra un problema que requiere aun hoy de análisis sobre la necesidad que tiene el poder político de apelar a la grandeza, a lo más alto, a lo más glorioso, a lo majestuoso y tendría que ver con la representación visual, por un lado, pero también con la retórica de lo sublime, de lo más alto, de lo más grande.

Desde Longino, el primer retórico que problematizó este tema, lo sublime quedó comprometido con un vocabulario que apelaba al exceso de la imaginación. Una retórica del exceso y la sobre dimensión. Así, durante mucho tiempo, a través de la textualidad, de la transmisión de significantes y significados, de los estereotipos y de los procedimientos de argumentación, se fue formando una “retórica de la grandeza”. Los grandes imperios, los grandes hombres, los grandes pensadores, las grandes épocas, la gloria de los gobernantes, lo sublime de lo político, lo majestuoso. Esta retórica tuvo, además, su envés a través de figuras del pensamiento y la imaginación sobre lo que es pequeño, sobre el mundo al revés, sobre lo infinitesimal y lo más mínimo y modesto. ¿Cómo ha llegado a producirse esta retórica y cuáles son sus consecuencias? ¿Qué implica el exceso, la imaginación sobre el exceso en términos culturales y políticos?

RETÓRICA DE LA GRANDEZA. INICIAMOS CON LONGINO

Escuchemos a Saint Girons para contextualizar cómo desde un principio de esta historia, lo sublime, la retórica (el discurso) y lo grande:

Longino se concentra en la revelación de lo sublime a través del logos, en el discurso, en el estilo del decir. Es propio del logos hacerse permeable a lo sublime, lo sublime se constituye en sujeto de logos. Hay que admitir enseguida los tres axiomas siguientes: 1) lo sublime es en cierto modo, la cima y el punto más alto de los discursos (*akrótes kai exoché tis lógon*); 2) solo a partir de aquí, de lo sublime, los más grandes de entre los poetas y prosistas pueden deducir que lo son y 3) desde lo sublime han rodeado la eternidad (*aión*) con su gloria. Lo sublime es la cima del discurso, y su cima por los siglos futuros. (2008: 33)

Tenemos aquí varias consideraciones, lo sublime es sujeto del logos, de la razón y esa cima es una medida. En principio esas consideraciones se refieren solo a la forma retórica de enunciación de los discursos, aplicable únicamente al estilo que es criterio para reconocer los buenos de los malos poetas. Para que en ningún modo, en el futuro ellos dejen de ser reconocidos. Esta es una forma de establecer un canon para reconocer la grandeza y cuyos fines vuelven a introducir una medida entre lo alto y lo bajo:

La naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e inoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo hacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y en relación con nosotros sobre natural. (Longino, 2002: 23)

Desde un inicio lo sublime quedó así comprometido, con la representación de lo alto y lo grande para que seamos, los demás fuera de esa medida, simples “espectadores” de la grandeza. Lo sublime requirió las técnicas de la retórica para su identificación en la elección de figuras que fueran nobles, como noble es quien las pronuncia, el hombre, y también en la invención de metáforas que debían dar fuerza (*Hadros*) al discurso que separara a unos de otros a los grandes de los pequeños y a los altos de los bajos. Dicho discurso aspiró a la inmortalidad, a la sobrevivencia, una especie de heroicidad parecida a la que buscaban los guerreros, solo que mediante la palabra:

Si un autor, desde un principio teme decir algo que dure más allá de su propia vida y época, entonces, las cosas producidas por un espíritu tal serán necesariamente imperfectas y ciegas como abortos, pues no serán

capaces de llegar a la perfección para asegurarse renombre en la posteridad. (Longino, 2002: 173-4)

Con Longino, comienza en retórica lo que había comenzado en la imaginación griega sobre los guerreros, como esas batallas que narra la Ilíada en las que Aquiles no lucha por su nación sino por la gloria. Una virilidad ligada a la palabra para la posteridad, a través del un orden del discurso sublime. Podríamos decir, también bello, perfecto casi sagrado. Inicia ahí, también lo que podríamos decir es la competencia viril entendida como el buen uso de la palabra, la retórica no como argumentación sino como embellecimiento del discurso. Pero quizá lo que se esta gestando, por otro lado, es la idea de la separación aurática del artista y que ya Benjamin analizó en las estrellas de cine. Si el cine, a principios del siglo XX era una técnica que podría pensarse como democratizadora de la imagen, la separación de la vida de los artistas introducía nuevamente las jerarquías entre aquellos que están en la pantalla y los que solo son espectadores.² Si nuestro argumento es cierto, al menos en algún modo, estamos con la construcción de una “retórica de larga duración” en la que la grandeza produce metáforas de separación y de jerarquías canónicas. Longino inició al menos en el discurso, una idea de espectacularidad en la que unos hablan y los demás miran o escuchan.

Esa lógica es la misma que la del acontecer político, mediático en nuestros días, vemos de manera aurática cómo la vida de los grandes personajes de la historia, los grandes individuos (Hegel) nos sorprenden desde lo alto de su espectacular existencia. La competencia occidental encuentra ahí su condición de posibilidad. Ahora bien, el hecho de que por otro lado, el poder político se involucró en esta lógica muestra que la fuerza de esta argumentación, debió quedar comprometida con otra palabra: “poder”. También el poder político y su construcción fue alcanzado por la gloria y la separación, por la grandeza y la bajeza. Estos mecanismos se formularon como un sistema de tropos. Por ejemplo, si bien se describe el poder político como lo más alto, por inversión irónica, también se lo puede describir por su opuesto, es lo más bajo. En la escena de Chaplin, los más grandes son en verdad los más bajos. Este sistema irónico estableció por ejemplo, de manera dialéctica el gusto por “pequeño”. En el apartado de “El libro de la naturaleza” de Literatura europea y Edad Media Latina Ernst Robert Curtius curioseó con la imaginación de los poetas que asignan a los más pequeños, la sabiduría de Dios. Ahí Curtius cita los proverbios de Salomón.

2 “En estas condiciones, la industria cinematográfica tiene interés en acicatear la participación de las masas mediante especulaciones y representaciones dudosas. Para lograr este efecto ha a su servicio la carrera y la vida amorosa de las estrellas, ha organizado consultas populares y concursos de belleza” (Benjamin, 2003: 78)

Cuatro cosas son las más pequeñas de la tierra, y las mismas son más sabias que los sabios: las hormigas, pueblo no fuerte, y en el verano preparan su comida; los conejos, pueblo nada esforzado, y ponen su casa en la piedra; las langostas, no tienen rey, y salen todas a cuadrillas; la araña, ase con las manos y está en palacios de rey. (Curtius: 2017 I: 453)

Esta retórica, aislable y analizable como tal tiene muchas consecuencias de imaginarios sociales y culturales en lo que se denomina, algo confusamente cultura occidental y de la cual, las humanidades dan cuenta. No es baladí estudiarla y cómo ella misma se ha ido disgregando y metamorfoseando por las textualidades contemporáneas. En el mismo texto Curtius ubica la tópica del mundo al revés como una parte axial de las construcciones discursivas. Volveremos sobre esto más adelante. Basta mencionar que por muchos lados esta retórica se refuncionaliza en la historia.

Giorgio Agamben describió esta retórica como una cuestión de gloria en la que intervienen las medidas, pero también los pesos. Lo grande y los límites del pensamiento humano. En primer lugar Giorgio Agamben se pregunta ¿Por qué el poder político necesita la gloria? Y esa elevada gloria contiene a su vez la noción de orden humano, pero suscita dudas sobre si Dios tiene medida. Esta cita es de San Agustín.

Tu has dispuesto cada una de las cosas con medida, número y peso, en la medida en que puede ser entendido por el corazón y la lengua de los hombres, no significa entonces más que: Tú has dispuesto todo en ti. A muy pocos es concedido sobrepasar todo aquello que puede ser medido, para contemplar la medida sin medida, sobrepasar todo aquello que puede ser numerado, para contemplar el número sin número, y todo lo que puede ser pesado para contemplar el peso sin peso. (Cit. Por. Agamben, 103: 2008)

Lo que llamamos aquí una retórica de larga duración o retórica de la grandeza fue construyéndose en distintos ámbitos como una cadena de equivalencias significantes en el sentido de Laclau, un conjunto de palabras que por contigüidad metonímica o asociación metafórica quedaron yuxtapuestos, lo más grande, lo más alto, lo más pesado, lo excesivo, lo que no tiene límites. Pero también fue creando su envés. Freud primero y Derrida después, sugirieron que casi todas las palabras del vocabulario de la filosofía (metafísica) podían ser siniestras, esto es, que en su significación contenían aquello de lo que se separaban. *Unmhemlich*, lo llamo Freud, “exterior constitutivo”, lo llamo Derrida. Para Freud algo indescriptible que movía un sentimiento misterioso y que “aterra y encanta” era una relación entre significantes que suscitaban ese sentimiento en el que lo familiar se vuelve extraño.

Ahora bien el problema de “lo sublime” y de la grandeza implicó también una especie de vértigo referencial puesto que lo más alto, lo más grande, lo que sobre pasa la medida inquieta a la razón (y al corazón) pues es irrepresentable. En efecto, como representar, pensar lo infinitamente grande. Y es entonces cuando la filosofía y la estética en particular toparon con la búsqueda de lo sublime en algunas representaciones.

LA DECONSTRUCCIÓN DE ESTE PROBLEMA MODERNO



El coloso de Francisco Goya

Porque ¿Qué ejemplos podemos ver, humanamente de lo sublime? Así se pensó, por ejemplo en “lo colosal” a cuenta de la pintura de Goya “El coloso”. Sabemos que esa pintura representa a un gigante que se yergue sobre una ciudad y la desborda hacia el horizonte, mientras la gente atemorizada corre en distintas direcciones. En el cuadro el gigante está a punto de desbordarlo y ni siquiera él sabe que hacer con su grandeza,

pues la grandeza implica a su vez, cierto tipo de torpeza. Pero este coloso nos gusta y existe otra representación en donde, taciturno y melancólico, el coloso descansa mirando la luna. Un excepcional tamaño que parece pedir ayuda por la tristeza de ser quién es. En todo caso casi alcanza a la luna en amable. Una posición ventajosa respecto al hombre que, en el romanticismo, lucía empequeñecido frente a las fuerzas desbordantes de la naturaleza. El coloso es un envés de la primera edición de Leviatán que Hobbes mismo revisó y en el que aparece una metáfora visual del Estado, el gigante estatal se yergue para pacificar la ciudad también desde una colina. El estado es más grande que todos, incluso que la naturaleza misma.

Derrida estudio un aspecto de la filosofía de Kant que no se decidía si lo sublime podría ser tomado como ejemplo de la naturaleza o de las obras de arte. El Coloso en primera instancia podría ser buen ejemplo, gran pintura, las distintas versiones de la misma parecen por fin ayudarnos a representar lo sublime. Pero es humano y no hay juicio comprensivo, pues si se comprende, no sería entonces lo sublime Nos dice Derrida

Debe ser distinto entonces, el juicio teológico en tanto que juicio racional. Este ejemplo de sublime no será tomado de las producciones del arte. En efecto, estas son, podría decirse, a la talla del hombre. La habilidad del artista humano actúa en ellas con vistas a un fin, determina, define, informa. Mide y domina al decidir contornos, al bordear la forma y la talla. Pero lo sublime si existe, no lo hace sino desbordando, excede la talla y la buena medida, deja de ser proporcionado respecto al hombre y sus determinaciones. (Derrida, 2005: 130)

Es entonces cuando Kant se vuelca hacia la naturaleza para concluir casi lo mismo. Los ejemplos buscados son ahora ligados a la naturaleza, las tormentas, el océano infinito, las montañas, la luna, el sol, los volcanes. Pero no es suficiente

Ni el objeto natural que tiene una destinación determinable, ni el objeto del arte (la columna) pueden dar una idea de la sobre elevación sublime, la sobre elevación no puede enunciarse, solo puede provocar su idea, motivarla, suscitarla, en el espectáculo de una naturaleza, por cierto, pero de una naturaleza que no habrá sido informada por el concepto de algún fin natural. (Derrida, 2005: 130)

Lo colosal y la naturaleza no pueden reducirse a una representación. Uno en efecto, puede aprender y comprender lo que pasa con una tormenta o la representación artística, pero no puede en sí mismo comprender eso colosal. “¿Cómo asir lo colosal? ¿Por qué es casi demasiado

grande para nuestra *Aufffasung*, nuestra aprehensión. Y decididamente demasiado grande para nuestra *Zusammenfassung*, nuestra comprensión (Derrida, 2005: 135)".

Parece entonces un conflicto epistemológico ¿Qué puedo conocer de lo sublime? ¿la naturaleza o la sensibilidad estética a través del arte? Un asunto de contemplación, de sentimientos, se torna así en un imbricado problema sobre el conocimiento y la lectura debe trasladarse a una palabra muy apreciada por los filósofos que han estudiado la violencia: "Macht, pronto seguida de violencia (*Gewalt*) y de la afirmación de que la violencia es el único medio a través del cual se supera la resistencia de una fuerza a otra" (De Man, 1998: 114). El juicio estético supone un goce indescriptible no menor que el goce de la naturaleza. Recordemos que Kant utilizaba ejemplos de ambos sectores de la percepción, la naturaleza (independiente de la mente humana) y la estética (producida por las medidas del hombre), el mundo circundante y el mundo producido por el arte. Es por ello que recurre a la noción de "poder" para "resolver". "La relación entre lo sublime natural y lo sublime estético es tratada como una escena de combate en la que las facultades de la mente tienen que vencer de alguna manera a las fuerzas de la naturaleza" (De Man, 1998: 115). Es como si la estética, el juicio estético tuviera que luchar para comprender y para aprender lo que de otro modo sería inexplicable. Y en ese sentido, la palabra "poder" justificada como lo que supera la resistencia de una fuerza a otra, es utilizada como violencia ciega sin rasgos de explicación. Esa violencia ciega es la que describió Walter Benjamin en su famoso texto sobre el tema. Violencia divina o violencia revolucionaria en oposición a la formulación de la violencia del derecho o la violencia que Benjamin llamó conservadora. En el primer caso tenemos una violencia que borra todo y produce nuevas relaciones, en el segundo es la violencia estatal la que actúa operando un orden que normaliza las relaciones sociales. La primera es provocada por la ira de los dioses, la segunda cuando éstos castigan a capricho a los hombres y les imponen su ley y su derecho. La segunda es purificadora. "De la misma forma en que Dios y mito se enfrentan en todos los ámbitos, se opone también la violencia divina a la mítica. En tanto que la violencia mítica es fundadora de derecho, la divina es destructora de derecho" (Benjamin, 1999: 41)

El texto de Benjamin da mucho que pensar sobre la ilusión moderna de que una nueva vida aparezca como la purificación o el reordenamiento de total de las relaciones sociales. La idea de una violencia que acaba, por la violencia, con la violencia jurídica no es sino consecuencia de una concepción del tiempo lineal que puede, sin embargo, partirse en dos. El antes y el después de la violencia revolucionaria o divina. El texto de Benjamin es aquí consecuencia de la idea de un tiempo partido en

dos. Si la violencia mítica, aquella “bastarda del mito” puede asociarse a la violencia fundadora o conservadora de derecho, la violencia divina (o revolucionaria) en cambio puede partir el tiempo en dos dando lugar a una nueva época. La violencia purificadora es así, el más grande y sublime poder que puede ocurrir. El hecho de que eso indescriptible sea ahora asumido como poder violento, resuena en las potencias que pueden decir aquello más grande e irrepresentable. Con resonancias religiosas o teológicas. Tenemos así el siguiente esquema: Dios, poder, lo más grande, la naturaleza, lo humano

Así se introduce un modelo de tropos, el hombre batallando con la naturaleza, o intentando ser Dios, a la cual sin embargo no puede acceder plenamente como sí lo hace con el modelo del juicio racional en el que el cálculo de la naturaleza está resuelto mediante la renuncia del sujeto a conocer el mundo en sí mismo, para limitarse a conocer lo que sus facultades espirituales le permiten. Pero la Crítica de la Razón Pura que debía encargarse del conocimiento objetivo no tenía por objeto final el conocimiento sensible que le corresponde a la estética y con la cual se hace un dique para el pensamiento por lo excesivo sublime. O como diríamos, lo más grande, lo más alto, lo excesivo.

Las complicaciones no son menores porque la filosofía se empeño de más en un concepto vertiginoso en términos referenciales, buscándolo por todas partes su representación. Pero que estaba construido con modelos tropológicos en los que el problema de la violencia se empieza a estetizar tal y como Benjamin describió la vanguardia futurista, por su admiración por la guerra que le asignaba características del concepto de lo bello.

Resulta difícil así, hablar de una oposición entre lo bello y lo sublime. La oposición solo podría surgir entre dos objetos determinados, con su contorno, sus bordes, su finitud. Pero si la diferencia entre lo bello y lo sublime no constituye una oposición, se debe a precisamente a que la presencia de un límite es lo que da forma a lo bello. Lo sublime se encuentra en un objeto sin forma y el sin límite se representa en él, o con motivo de él, permitiendo empero pensar la totalidad del sin límite. (Derrida, 2005: 135)

Como la batalla entre el hombre y la naturaleza no es resuelta por la poca referencialidad de lo sublime, no queda otra opción que pensar que lo sublime, lo grande y lo alto suceden en un ámbito inhumano. Y entramos de lleno en el plano de la teología, pero también en el de la política. Pero ¿y qué pasa si existe el más grande horror? Acontecimientos como el holocausto sugieren que las consideraciones filosóficas sobre el asunto siguen haciendo una malla al pensamiento con consecuencias importantes para el análisis. La derrota del pensamiento y el nihilismo de algunos pensadores al acercar el problema de lo sublime a cuestiones

“inexplicables” confirma una tradición filosófica quasi existencialista en la que los argumentos se ven sometidos a la renuncia de pensar en términos históricos. En lugar por ejemplo de hacer una genealogía de la violencia, se piensa en el horror, en la consideración de “excepcional” grandioso y lo difícil que es explicarlo. Ahora bien, ello tiene sus consecuencias a la hora de tratar de comprender y explicar cómo las sociedades lidian con lo traumático de violencias que se realizan con motivos muy precisos, pero que, sin embargo, se las renuncia a elaborarlas como una posibilidad de las sociedades que deben elaborar el trauma: La Capra lo ha analizado en estos términos:

La elaboración contrasta la tendencia a sacralizar el trauma o convertirlo en un acontecimiento fundante o sublime. Un momento traumático sublime o transfigurado de percepción interna y abyección reveladora que provoca una avasallante y hasta incapacitante sensación de traición si nos apartamos de la “fidelidad” que le debemos a quienes fueron destruidos por los acontecimientos relacionados con el trauma (2006:169)

FIGURAS DE LA GRANDEZA

Ahora bien, el problema de lo grande implica no solo un análisis discursivo, sino pensar en términos de retórica de la imagen. Como el problema deja registro en las representaciones visuales, conviene analizar, para finalizar este trabajo, brevemente cómo ha sido usado para pensar relaciones jerárquicas. Propongo un ejemplo y seguiré con las enseñanzas del gran dictador. En el contexto de las teorías decoloniales, Silvia Rivera ha analizado las imágenes de lo que ella llama tres sociólogos de la imagen. Por un lado, el libro de Guamán Poma de Ayala³ quien como sabemos envío al rey de España una *Crónica* con las imágenes, para denunciar los abusos de la corona española en el mundo andino. Aunque esta crónica nunca llegó a su destino (fue encontrada en la biblioteca nacional de Dinamarca) Rivera la ha usado para ver cómo el problema de la representación es alcanzado por el problema de lo grande y lo pequeño en un contexto de colonización. Al analizar la *Crónica* encuentra una lámina en la que los indios son representados de manera pequeñita en contraposición con un español imaginado de manera “grande”. El problema de la altura y lo grande fue decisivo para algunas acciones teóricas y políticas que implicaban las medidas

³ Los otros dos sociólogos que analiza son el dibujante Melchor Mercado y el cineasta Jorge Sanjinés. Para Rivera, la sociología de la imagen encuentra que las imágenes no solo representan la realidad sino que la interpretan.

con rasgo de inferioridad o superioridad moral.⁴ Aún cuando sabemos que la altura no es homogénea ni en el mundo europeo ni en el mundo americano, por ejemplo los patagones, los araucanos, los indios del norte de América, etc, son de la misma altura que los europeos la imaginación los representaba como más pequeños e inferiores. A nosotros no nos importa la altura, que es heterogénea en todos los lugares, sí que fue preocupación para la filosofía. Hegel dice por ejemplo de los indígenas que “La inferioridad de estos individuos se manifiesta en todo, incluso en la estatura (2001: 172). Esa misma preocupación por lo bajo es transmitida por el cronista del Perú. Rivera Cusicanqui lo analiza de esta forma:

La humillación y el desorden van de la mano: el mundo al revés trastoca las jerarquías, pone a los serviles en condición de mandones, y traza rutas ilegítimas de ascenso social. En el texto, Waman Puma habla de jerarquías naturales, de preservar las distancias entre lo alto y lo bajo, lo superior y lo inferior. Parece haber internalizado el discurso racial español, pero a la vez revela la existencia de un orden jerárquico prehispánico, al que representa como más legítimo. No obstante, la imagen de un indio empequeñecido ante sus iguales traza el itinerario psicológico de la dominación. La condición de pequeñez social, y la actitud de “abajar el lomo”, resumen el trasfondo moral de la penuria colonial. Más que las penas físicas, es el despojo de la dignidad y la internalización de los valores de los opresores lo que, al igual que en Frantz Fanon, hace de Waman un teórico de la condición colonial. (2019: 27)

⁴ Por ejemplo el tamaño de los cráneos de la frenología

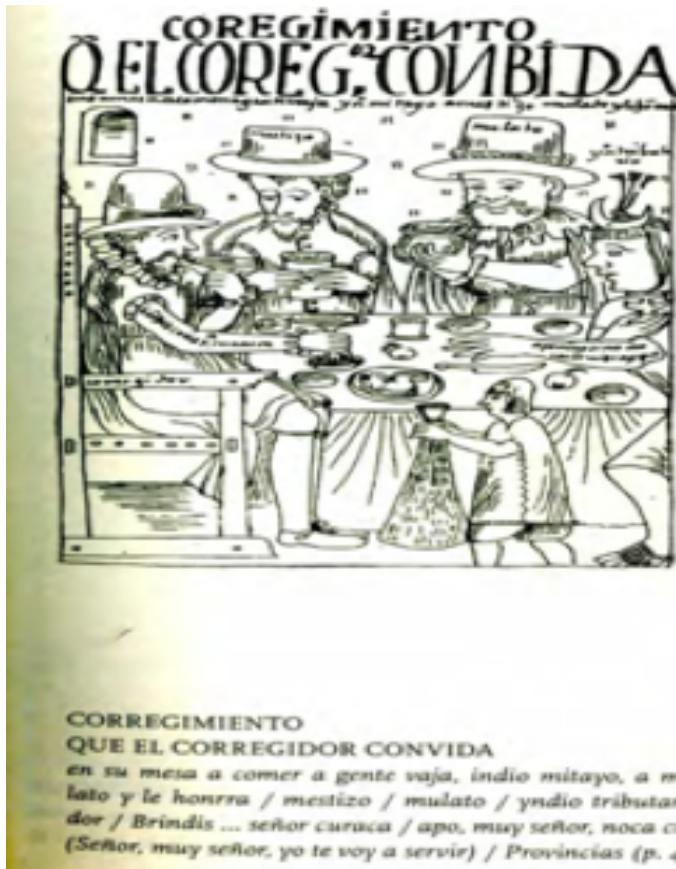


Lámina de Guamán Poma de Ayala. Indio empequeñecido

El asunto de la grandeza es, podríamos decir, estrictamente un asunto de lo sublime y de la lógica del poder político y de posiciones sobre lo alto y lo bajo que implican metáforas jerárquicas. Pero el mundo de la dominación produce también por inversión irónica el imaginario sobre cómo podría ser el mundo al revés. Infinidad de representaciones visuales en las cuales las jerarquías se reproducen a cuenta de una naturalización de las posiciones de lo que aquí denominamos la retórica de la grandeza. “El mundo al revés”, “El mundo a los pies”, “El mundo a cuestas” y “El mundo a los pies son figuras que juegan con la inversión irónica y que también forman parte de esa retórica.

- 1) El mundo al revés como indica Silvia Rivera, trastoca las jerarquías e invierte los papeles. Es una figura que se sitúa en varias

culturas y que forma parte del carnaval en la que los reyes son los pobres y viceversa, pero también en innumerables frases y representaciones como las de la locura. Sabemos que los locos ponen la parte ancha del embudo en la boca de la botella y que así el líquido se derrama. O que los carros se ponen delante de los caballos. O en fin, que los hombres matan a la muerte.

- 2) El mundo a los pies. Sabemos que tener el mundo a los pies es un representación de los poderos, de los reyes.
- 3) El mundo a cuestas. Esta figura ha sido muy problematizada sobre todo por Didi Huberman. Da cuenta de la forma en que, en clave Benjaminiana, los oprimidos han cargado con el sufrimiento. Hay miles de representaciones, pero Didi Huberman la ha referido a Atlas, el Titán que carga el mundo de los sufrimientos, condenado por los dioses a cargar eternamente la esfera celeste.
- 4) El mundo en las manos. Esta figura es interesante. Hynkel en una escena de "El gran dictador" toma el mundo en sus manos y juega con él.



Fotograma de "El gran dictador". Hynkel con el mundo en sus manos.

Cada una de estas figuras son efecto de esas retóricas de la grandeza en cuyo centro y en occidente estuvo la dinámica de la argumentación sobre lo sublime. Proponemos, como indica nuestro epígrafe, buscar otro tipo de pensamiento, horizontal, que resulte de combinaciones de igualdad.

Esta manera de abordar las problemáticas designa no sólo un cambio de método sino, ante todo, un cambio en el uso de los figuritas y que Rancière lo pone en estos términos “Entonces construí, poco a poco, una posición teórica anarquista e igualitaria que no presuponga esta relación vertical de arriba hacia abajo” (2005: 50)⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2008); *El reino y la gloria. Por una genealogía teológica de la economía y el gobierno*. Madrid: Pretextos.
- Curtius, Ernst (2017); *Literatura Latina y edad media latina*. México: FCE.
- Benjamin, Walter (2003); *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*. México: Itaca.
- Benjamin, Walter (1999); *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, 2^a edición. España: Taurus.
- De Man, Paul (1988); *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques (2005); *La verdad en pintura*. Paidós: Barcelona.
- Hegel, Friedrich (2001); *Lecciones de filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza.
- La capra (2006); *Dominique Historia en tránsito*. México: FCE
- Longino (2002); *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos.
- Rancière, Jacques (2005); *The Politics of aesthetics*. New York: Continuum.
- Rivera Cusuicanqui, Silvia (2019); *Ch'ixinakak utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Saint Girons, Baldine (2008); *Lo sublime*. Madrid: Machado Libros.

5 “Then I constructed, little by little an egalitarian or anarchist position that does not presuppose this vertical relationship to top to bottom”. La traducción es mía.