

Más allá de lo sublime. Arte, turismo, y tecnología en Estados Unidos

Alberto SANTAMARÍA
Universidad de Salamanca¹
albertosantamaria@usal.es

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la recepción del concepto de lo sublime en los Estados Unidos durante el siglo XIX. En primer lugar, vamos a estudiar la relación entre lo sublime y la tecnología, y el nuevo concepto americano: sublime tecnológico. En segundo lugar, vamos a abordar los diferentes aspectos de lo sublime en los Estados Unidos durante el siglo XIX. Por ejemplo: el turismo, la electricidad, y lo sublime nuclear. Por último, el objetivo principal de este trabajo es mostrar la posibilidad de otra lectura de lo sublime más allá de la versión normal de esta categoría.

Palabras clave: sublime tecnológico, estética, arte, poesía.

Abstract: The aim of this article is to analyze the reception of the concept of the sublime in the United States during the nineteenth century. Firstly, we

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación denominado *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas*. Concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. Referencia del proyecto: HAR2017-85392-P

will study the relationship between the sublime and the technology, and the new American concept: technological sublime. Secondly, we will tackle different aspects of the sublime in United States during 19th century. For example: tourism, electricity, and nuclear sublime. Finally, the main objective of this paper is to show the possibility of another read of the sublime beyond the normal version of this category.

Keywords: technological sublime, aesthetic, art, poetry.

1. INTRODUCCIÓN: LO SUBLIME Y LO TECNOLÓGICO

1.1. *Un planteamiento terminológico*

Durante los últimos treinta años la categoría estética de lo sublime ha sufrido una serie constante de reinterpretaciones y lecturas que han hecho de este concepto algo abierto y en continuada discusión. Así, es comprensible que uno de los teóricos que más se ha preocupado y que más ha participado en esta reapropiación de lo sublime, Jean Luc Nancy, afirmase a mediados de la década de los ochenta –en un artículo titulado «L’offrande sublime» (2002)– que lo sublime constituía esencialmente una moda. Desde los aspectos de corte filosófico desarrollados por Jean François Lyotard o Baldine Saint Girone hasta los situados en el marco de las prácticas artísticas como las apuestas de Jeremy Gilbert Rolfe y otros, lo sublime ha pasado por lugares y espacios de reinterpretación constantes. Entre ellos uno de los más complejos ha sido el que ha planteado la conexión entre la estética de lo sublime y las nuevas formulaciones tecnológicas. Ahí encontramos trabajos clásicos como los de Mario Costa (1998), Joseph Tabbi (1995) o Jack G. Voller (1993). En todos ellos parece nacer un modo de entender lo sublime y lo tecnológico que llega hasta nuestros días, como una apuesta de cambio de registro de un concepto que creíamos más o menos ya imposible de desbordar. Dicho esto, lo que nos proponemos en este trabajo es algo así como un proceso arqueológico y para ello trataremos de mostrar la siguiente hipótesis: lo sublime tecnológico nace de un modo de entender las relaciones cultura y tecnología dentro de las transformaciones sufridas en la cultura estadounidense a lo largo del siglo XIX. Asimismo, consideramos que para poder entender las mutaciones contemporáneas de esta categoría

estética es necesario desarrollar un estudio pormenorizado de los modos a través de los cuales se define la relación *tecnología y paisaje* en Estados Unidos.

Para empezar, ¿de dónde nace la expresión *sublime tecnológico*? Lo sublime tecnológico fue discutido por vez primera en el libro de Perry Miller *The Life of the Mind in America* (1965). Sin embargo el término aparecerá ya profusamente elaborado por Leo Marx en *The Machine in the Garden* (1980), quizá el texto central desde el cual es posible comprender las mutaciones sensible sufridas alrededor de lo tecnológico en Estados Unidos. En el mismo contexto hallamos otro trabajo de gran interés e importancia, el libro de John Kasson *Civilizing the Machine* (1977); un análisis de la política y la estética a la mecanización de Norteamérica en el siglo XIX. Todo ello queda más profusamente analizado y estudiado, gracias a nuevas aportaciones documentales e historiográficas, en el trabajo de David E. Nye *American Technological Sublime*, publicado en 1996. Junto a estos trabajos, también destaca, aunque desde una perspectiva literaria diferente, la obra de Joseph Tabbi *Post-modern Sublime. Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Hecho este planteamiento meramente bibliográfico nos damos cuenta de que, en definitiva, no se trata de un término ‘recién nacido’ de la mano de Lyotard, Mario Costa, Fredric Jameson u otros teóricos actuales, sino que, al contrario, existe ya una precisa *retórica de lo sublime tecnológico* estrechamente vinculada a los procesos intelectuales y culturales del siglo XIX en Estados Unidos. En este sentido, lo que se impone no es tanto un análisis de los modos actuales de entender esta sublimidad tecnológica, sino, más bien, llevar a cabo una labor arqueológica que nos permita entender los orígenes y formulaciones de esta forma de entender lo sublime en Estados Unidos.

Así pues, el objetivo de las secciones siguientes es indagar en estos modos originarios de entender los espacios de interconexión entre lo sublime y las transformaciones tecnológicas y sociales.

1.2. La retórica de lo sublime tecnológico

El tránsito hacia el siglo XX supuso, como es de sobra conocido, diferentes variaciones tanto culturales como sociales con un fuerte sentido global. El desarrollo tecnológico y la primera Guerra Mundial generaron necesariamente un nuevo sentido histórico, es decir, una manera diferente de interpretar los propios hechos del presente. Un antes y un después. En este espacio de transformaciones jugaron un papel fundamental las formas en las que la tecnología fue recibida culturalmente. Como bien estudió Leo Marx (1980), en Estados Unidos (que será

nuestro marco de reflexión) la tecnología se observa desde el principio no como una fractura o como una ruptura sino, al contrario, como una posibilidad real de crecimiento material y espiritual. Esta variación (muy diferente de lo que sucedía en Europa) se observa claramente en la forma en la que culturalmente la tecnología penetra en las vidas y formas sociales de Estados Unidos. Una variación que tal vez se basa en su sentido ‘ante-histórico’, es decir, en el hecho de que en ese siglo XIX Estados Unidos comenzaba a verse a sí misma como lugar de un nuevo principio. Así, durante las últimas décadas del siglo XIX

las nuevas instituciones de la industria basada en la ciencia, la educación científico-técnica y la ingeniería profesional se habían aliado gradualmente para formar una matriz social integrada (constituida por las compañías, las escuelas, las sociedades profesionales) dentro de la cual ese proceso pudiera llegar a ser visible para los primeros que participaron en él. Y fue dentro de este reducido mundo donde surgió la primera versión general coherente de la tecnología moderna (Noble 1987: 89).

Esta idea de *tecnología moderna* es la que permanece en la base del cambio. La tecnología pasa de un sentido rudimentario (vapor) a un segundo momento capitalista, la electricidad. Así mismo, el barco de vapor, el telégrafo o el ferrocarril son ejemplos de esa conquista norteamericana y decimonónica del espacio y del tiempo que viene a condensar un modelo dinámico que se plasmará posteriormente en esa sublimidad tecnológica. Igualmente irá surgiendo una versión matemática de lo sublime ejemplificada en el desarrollo constante de puentes y rascacielos. Como destaca David E. Nye, el puente paradigmático será el *Brooklyn Bridge*, inaugurado en 1883. «Este nuevo puente –se dijo en la época– parece probar la superioridad de la civilización americana sobre toda civilización anterior». Y otro orador declaró que «el puente suponía el triunfo sobre un obstáculo de la naturaleza» (Nye 1996: 84). Y en este sentido germinal en torno a lo tecnológico se puede situar una de las diferencias esenciales con respecto a Europa. Nye estudia las formas en las que los procesos de recepción cultural de la tecnología afectan a las visiones epocales de un espacio geográfico determinado. ¿Cómo vivir con lo tecnológico en el momento de su nacimiento? ¿Qué hay en ello de cultural y de vital? En cierta medida, como veremos, la cultura estadounidense lleva a cabo un interesante desplazamiento o, mejor, una fuerte ampliación del concepto de sublimidad desarrollado en Europa. Como señala acertadamente Rob Wilson «lo sublime americano tan sólo necesitaba ser *recolocado*, y la tecnología prometía mejorar su situación» (1991: 203). Si bien en Europa este concepto quedaba encerrado en las formas de la naturaleza y en la tradición

kantiana, Estados Unidos se apropia de ese mismo concepto para desbordarlo (Santamaría 2005). La cultura europea, desde una visión más trágica de su tradición,

ni inventó ni abrazó la ciudad vertical de los rascacielos. Los europeos prohibieron o restringieron los signos eléctricos, y contemplaron el paisaje de Times Square como una peculiaridad americana. [...] Los europeos rara vez han acudido a contemplar el lanzamiento de un cohete al espacio, los americanos acuden en masa. Hay una persistente atracción americana por lo sublime tecnológico (Nye 1996: 282).

David E. Nye, se refiere a una cierta *versión europea* de lo sublime, la cual centraba sus intereses en las formas de la naturaleza. Sin duda, la versión estadounidense es notablemente diferente, más trágica y asentada en su historia. En Estados Unidos la estética de lo sublime aparece de la mano de Thomas Jefferson, quien a su regreso de Europa, trata de aplicar o ajustar este concepto, tan en boga en la Europa del siglo XVIII, al nuevo paisaje americano. Fundamentalmente la referencia serán las cataratas del Niágara. Hacia este espacio se destinan fundamentalmente las ideas de lo sublime, aunque en igual medida hacia otros lugares (Cañón del Colorado, Natural Bridge, etc.), pero también –y he aquí la originalidad de la versión estadounidense de lo sublime– al matrimonio entre ese paisaje idílico y la tecnología. En cualquier caso, el primer acercamiento o transposición de una categoría estética como la de lo sublime al paisaje americano puede quedar explicada por estas palabras de Elisabeth Mckinsey:

La variación en las imágenes de las cataratas del Niágara revela cambios en la historia de la estética en América, en concreto en la idea de lo sublime. Dicha idea fue discutida inicialmente en el siglo XVIII en Inglaterra e importada posteriormente a la joven nación americana junto a otras ideas europeas. Lo sublime obtuvo especial significado en el momento en el que fue llevado al paisaje americano, adquiriendo así un especial y renovado sentido. En las décadas iniciales del siglo XIX el concepto fue introduciéndose en todas las áreas del pensamiento americano, desde la literatura y la estética hasta la religión y la ciencia natural (1985: 3)¹.

¹ A modo de ejemplo, estas palabras de Thomas Jefferson en sus *Notas sobre Virginia*: «No debe omitirse el *Natural Bridge*, la más *sublime* de las obras de la

Detengámonos un instante en este punto.

Fue Leo Marx, como ya señalamos, quizá el primero en acuñar esta idea de *sublimidad tecnológica* que recoge el rastro dejado por los diferentes modelos anteriores y les otorga una forma definida. Sirviéndose de esta categoría estética traza el sentido acumulativo y retórico final de una tradición decimonónica que siente una atracción profunda por la amplitud de mundos que abre el desarrollo tecnológico. La poesía de Whitman, o la pintura de la escuela del Río Hudson es sólo una parte de la conmoción general, del sentimiento unánime de una generación. Como ejemplo del sentir de una época, como paradigma de esa *retórica de lo sublime tecnológico* cita Marx un texto de Charles Caldwell sobre la influencia del ferrocarril en el paisaje y en la vida. En este texto de Caldwell vemos la presencia de esta nueva formación de lo sublime.

Los objetos de gran poder y grandeza elevan los pensamientos de quienes los contemplan, impartiendoles más alcance y vigor. El paisaje alpino o la vista del mar ahondan la contemplación y dan su propia sublimidad a las ideas de quienes los miran. Lo mismo ocurrirá con nuestro sistema de ferrocarriles. Su amplitud y magnificencia serán transmisibles y ampliarán las ideas sobre nuestro país (Cit. en Marx 1980: 195).

naturaleza [...]. Se encuentra ascendiendo por una colina que parece hendida por alguna gran convulsión. [...] Tiene una anchura aproximada de sesenta pies en la parte central, pero más en los extremos; y en la cumbre del arco la masa posee un espesor de unos cuarenta pies. [...] Aunque los costados de este puente están provistos en algunas partes de un parapeto de rocas fijas, hasta ahora muy pocos hombres se han atrevido a andar por él y echar una ojeada al abismo. Uno se pone a reptar involuntariamente, se arrastra hasta el parapeto y se asoma. Mirar hacia abajo desde esta altura, aproximadamente un minuto, me produjo un violento dolor de cabeza. Si la visión desde arriba es dolorosa e intolerable, desde abajo resulta encantadora. No es posible sentir las emociones aparejadas a lo *sublime* con más intensidad que aquí; ¡un arco tan maravilloso, tan elevado, tan leve, tensándose por así decirlo hacia el cielo! El éxtasis del espectador es realmente indescriptible. La fisura continúa en línea recta, angosta y profunda, durante una distancia considerable, por encima y por debajo del puente, abriendo una corta pero muy placentera perspectiva de los montes North a un lado, y del Blue Ridge en el otro, cada uno a una distancia de cinco millas aproximadamente.» (1987: 197-8)

A lo largo de este siglo XIX, hay una constante búsqueda de elementos vinculantes, capaces de armonizar arte, naturaleza y técnica en Estados Unidos. En este sentido se va desarrollando paulatinamente este nuevo estado espiritual causado por un nuevo paisaje mecanizado. El hombre establece o desarrolla —a diferencia de la tecnofobia que abundaba en el pensamiento europeo— nuevos vínculos con el mundo. De este modo hallamos numerosas referencias a la pluralidad de sentimientos y emociones que causaba ese nuevo paisaje. Un tren será inspiración de generaciones futuras, se llega a decir. De este modo, el progreso crea sus propios modelos retóricos, reescritura de viejos tropos anteriormente vinculados con la naturaleza. Nace así esta llamada *retórica de lo sublime tecnológico*.

Fue realmente asombrosa la proliferación de textos, referencias, proclamas, etc., que tendían a converger bajo este modelo de idea de *sublimidad* que se basaba en lo común y tecnológico, tal y como había propuesto desde su mirada vernácula Ralph Waldo Emerson. Emerson fue el autor bisagra dentro de la tradición proyectiva norteamericana. Frente a la tradición clásica europea, Estados Unidos desarrolla su propia tradición, cuyo modelo no es una mirada hacia atrás, hacia Grecia, hacia el origen, hacia un determinado y utópico origen, sino, al contrario, una tradición que tiende hacia el futuro. Es así que

durante el siglo XIX, por lo tanto, nadie tenía que explicar la idea del progreso a los norteamericanos. Ellos podían verla, oír-la y, por así decir, sentirla, como la idea de la historia más análoga al ritmo creciente de su vida (Marx 1980: 193).

Thomas Ewbank, por ejemplo, en un ensayo titulado «Knowledge, Inventors and Inventions», publicado en *Scientific American* en 1850 afirmaba de este modo dicha idea de supremacía (espiritual) de la tecnología que nos permite con nuestros ojos contemporáneos comprender el modelo norteamericano actual:

Sus obras proclaman [las de los ingenieros norteamericanos] su preferencia por lo útil, en vez de lo meramente imaginativo, y realmente es en ello donde se encuentra lo verdaderamente bello o sublime. Un barco de vapor puede ser más épico que la Iliada, y Whitney, Jacquard y Blanchard dejan chicos, incluso, a Virgilio, Milton y Tasso (1850).

Y recordemos cómo incluso se había llegado a afirmar de un modo plenamente whitmaniano que «contemplar un barco de vapor es *ver* el sublime progreso de la humanidad». Esta era la modalidad clave en

cierto pensamiento que tenderá hacia una visión realista que busca leer Europa para revisarla y desviarse.

En una senda retórica similar un autor llamado George Ripley, en 1846, recreaba estos nuevos modelos de espiritualidad tecnológica que quizá hoy día puedan verse reescritos en las versiones de ciencia ficción. Así, Ripley daba forma a las ideas que vagaban de boca en boca y que Whitman había convertido en canto:

La época que será testigo de un ferrocarril entre el Atlántico y el Pacífico —escribe Ripley—, como un gran tipo material de la unidad de las naciones, contemplará también una organización social que tendrá resultados morales y espirituales, cuyo carácter sublime y benéfico eclipsará incluso la gloria de esos adelantos colosales que han enviado mensajeros de fuego a la cima de los montes y conectado a los océanos con bandas de hierro y granito (Cit. en Marx 1980: 125).

Lo sublime era inseparable de una peculiar doble acción de la imaginación por la que la tierra era apropiada como un símbolo natural, mientras, al mismo tiempo, estaba siendo transformado en busca de un paisaje intervenido técnicamente. El sublime tecnológico americano implicaba tanto la preservación como la transformación del mundo natural.

Y resumiendo todo el latir de una época, Timothy Walker, a mediados del siglo XIX, tratando de responder al modelo romántico europeo de Thomas Carlyle, con unas palabras que resuenan en toda una tradición y que conforman la arquitectura básica del modelo del *idilio interrumpido*, expone en esencia el hilo común de la naturaleza y la máquina:

Allí donde ella [la naturaleza] nos negó ríos, la Máquina los ha proporcionado. Allí donde dejó a nuestro planeta incómodamente escabroso, el mecanicismo aportó la aplanadora. Allí donde las montañas se han interpuesto, él se ha atrevido a nivelarlas o a horadarlas. Incluso el océano, que la naturaleza pensó que podría separar a sus pendencieros hijos, la mecánica los ha alentado a atravesarlo. Y como si la tierra no fuese apropiada para las ruedas, gracias a la mecánica es recorrida ahora en ferrocarriles (Cit. en Marx 1980: 209).

En definitiva, hemos visto a través de estas páginas que, a pesar de las derivas y modelos, se trataba de hallar, tal como lo había pretendido Thomas Jefferson, un estado intermedio, donde se armonizasen vida rural y progreso tecnológico. En efecto, en los Estados Unidos lo sublime ha de entenderse en estrecha relación con la naturaleza y la tec-

nología, lo cual, a su vez, posee un carácter abierto, transversal, popular. Se sitúa en la vida común, como apuntase Emerson. Un caso paradigmático es el de un escritor anónimo que ya en el año 1847, en la revista *Scientific American* escribía lo siguiente:

En la búsqueda de invenciones mecánicas parece haber algo que aspira a realizar nuestro título divino de amos de la creación... Es realmente un espectáculo sublime ver una máquina realizar casi todas las tareas de un ser racional (Cit. en Marx 1980: 178).

Expuestas brevemente estas ideas introductorias, analizaremos a continuación tres modelos esenciales en el proceso de caracterización de lo sublime. De esta forma este artículo se ofrece como forma de arqueología de las ideas. Esos tres momentos/modelos serán los siguientes: a) el desarrollo del turismo que hilvana un nuevo sentido de sublime consumible y espectacular que llega hasta nuestros días; b) una noción de espectacularidad que a su vez se hace aún más evidente con el desarrollo de la electricidad y la aparición de los ingenieros lumino-técnicos; y c) en tercer lugar, el espacio ficcional de la eclosión nuclear, visto como espacio de proyección poética desde los modelos románticos.

2. MÁS ALLÁ DE LO SUBLIME

2.1. *Lo sublime y lo turístico*

Un elemento sin duda importante y de interés en la cultura norteamericana decimonónica, y que afectará directamente –así lo ha estudiado David E. Nye– a las versiones contemporáneas de lo sublime, es el desarrollo de una pujante industria turístico/paisajista. Una industria que se apropia de iconos buscando alcanzar una profunda identificación nacional. No sólo se trata de monumentos naturales como Niágara, o el Gran Cañón, sino también de productos tecnológicos como canales, trenes o puentes. En este sentido, como nos recuerda Christophe Den Tandt (1998: 5-6), es pareja al desarrollo natural de lo sublime una tendencia hacia el progreso tecnológico. Así, al mismo tiempo que los turistas sienten atracción hacia las maravillas propias de las cataratas del Niágara, son también directamente seducidos por la fuerza que emana del poder tecnológico del propio entorno. Son ejemplos evidentes el canal Erie, los puentes, los grandes monumentos, las grandes manifestaciones culturales nacionales, el ferrocarril, etc.

El *Erie Canal* es un claro ejemplo de esa admiración nacional hacia su propio progreso. Hacia 1830 los objetos propios del llamado sublime tecnológico eran asumidos como fuerzas activas trabajando por la democracia. Una muestra evidente de este entusiasmo es ese *Erie Canal*, construido tan sólo en ocho años sobre trescientas millas, desde Albany hasta Buffalo. Este canal, al unir en gran medida el este y el oeste, supuso un fuerte impulso tanto económico como social, logrando, por ejemplo, que los productos agrícolas del oeste llegaran hasta el este. Además, el canal fue inmediatamente percibido como un poderoso elemento político dado que lograba crear un interesante arco que vinculaba la región de los Grandes Lagos al Este. Del mismo modo, con profundo afán nacionalista, «el canal se convirtió en lugar de visita turística, [...] y uno de los primeros iconos del llamado sublime tecnológico» (Nye 1996: 33-4)¹.

Con todo, es evidente que el estadounidense es un turista en su propio país, y su interés por el paisaje sublime tiene el carácter no de simple ocio y diversión, sino de verdadero acto de definición personal, y por extensión, de la identidad nacional. El turismo, como es de suponer, en tanto que acto de descubrimiento jugó un papel fundamental en la invención de ese ‘yo estadounidense’. Entre los años 1820 y 1830 hubo una llamada ‘fuga interior’ (centrípeta) hacia el paisaje americano como base de su identidad, estableciendo así una cultura nacional a partir una serie de iconos naturales (y tecnológicos). Hallaron en el paisaje una fuente de su carácter nacional. Una evidencia de esta tendencia fue la construcción de una serie de monumentos que fueron levantados antes de la guerra civil. Durante el espacio prebélico los monumentos naturales tales como Niágara se habían vuelto lugares de representación del espíritu nacional (Sears 1989).

Los viajes por las maravillas naturales comenzaron a tomar un carácter de peregrinación en el periodo Jacksoniano. Yosemite, Yellowstone y el Gran Cañón fueron añadidos al itinerario ideal. Alfred Runte (1990) afirma que con la Guerra Civil Americana se abrazaron las maravillas de las tierras del oeste (el mítico *far-west*) con el objetivo de sustituir o, en cierto sentido, superar los logros y los artificios celebrados en las culturas europeas. «Tal como los peregrinos europeos viajan a Santiago de Compostela o a Jerusalén –escribe Nye–, los americanos

¹ El *Erie Canal*, tal y como nos lo describe Nye, fue oficialmente inaugurado en octubre de 1825, siendo el primer evento de toda la nación celebrado como proyecto tecnológico. Las ceremonias del *Erie Canal* sirvieron de oportunidad para celebrar algo más que la inauguración del canal. Supuso la unión de militares, líderes políticos, empresarios, técnicos, y el público en general.

viajan a las Cataratas del Niágara, Yosemite o el Gran Cañón» (Nye 1996: 25). La mayoría de los visitantes de los parques nacionales americanos no dudan, ante la experiencia de la visión, en renovar su *identidad-pasión* por la tierra y el país, donde la visión de una gran montaña, o un desierto, implica un sentimiento casi idéntico a la visión de un gran canal, o un rascacielos. Estos lugares preservan una original relación con la deidad, ofreciendo el salto, el paso, de un tiempo ordinario al tiempo sagrado de un eterno presente. Por ello, como expone David E. Nye, «buscar lo sublime es, en efecto, pasar del tiempo histórico al eterno ahora» (1996: 25). En este sentido, vienen a confirmarse los modelos expuestos de una *visión natural* del país, más allá de una modelización histórica cerrada. Tal y como vimos en secciones precedentes, su sublimidad tiene un carácter puramente natural, presente, una naturaleza (unida a lo tecnológico sin tragedia) ajena a la historia, y propia de un tiempo ahora.

El desarrollo de las cataratas del Niágara, así como del *Natural Bridge* como espacios turísticos, sugiere un elemento a añadir acerca de los modos en que los americanos adaptaron lo sublime a su propia sociedad. Aunque en las discusiones filosóficas lo sublime ha sido normalmente tratado como una emoción disfrutada en soledad, en Norteamérica, parece que se trata de una experiencia vinculada siempre a un grupo. Las maravillas naturales están normalmente rodeadas por turistas, y prácticamente todas las demostraciones tecnológicas, así como el mundo de la moda o el lanzamiento de un cohete, tiene el carácter de *espectáculo para una multitud*. Ya en 1844 la imagen de la multitud viajera era afirmada por Tuckerman, quien señalaba entusiasmado: «los viajes han pasado de ser un peregrinaje solitario a una especie de procesión triunfal [...] Ahora verdaderas caravanas de viajeros van, como quien dice, en las del viento, recorriendo todo el mundo habitable» (Cit. en Marx 1980: 175). En cualquier caso, añade Nye, un grupo requiere algunas facilidades –baños, primeros auxilios, comida, transporte público, supervisión y acomodo– que parecen vulgares en la búsqueda de la clásica experiencia de lo sublime como solitaria meditación. Hay una constante discusión acerca de la presencia «molesta» de turistas que visitan multitudinariamente las cataratas, Yosemite o el Gran Cañón. Tales discusiones pueden fallar en un punto, según sostiene David E. Nye: la presencia de un grupo puede realzar el interés en el objeto, confirmando su importancia. La psicología del grupo creará, así, significados adicionales.

Es en un contexto de estas características donde se hablará, evidentemente, de la llamada ‘venta de lo sublime’. «Lo sublime –escribe Nye– pronto deviene no como el resultado de una descubrimiento

inesperado, asombroso (*serendipity*) sino más bien como parte programada del viaje» (1996: 27). Lo sublime era garantizado durante el viaje turístico a las Cataratas del Niágara, al Gran Cañón, Yosemite o al río Hudson. En la guía ilustrada sobre este río Hudson de Rand McNally (1903) se nos habla de un *sentido de reverencia* y se nos ofrece una *sublime escapada*, e igualmente se experimenta una *valiente grandeza* ante los *aspectos sublimes* de la montaña Hook¹. Se trata, pues, de una cuestión de promoción y relaciones públicas. De este modo, irán surgiendo especialistas, quienes podían proveer el mejor acceso a la experiencia sublime, o quienes descubrieron caminos para realzarlo o hacerlo más previsible. En el caso de las cataratas el modo de realzar las experiencias, de profundizar en lo sublime, vino caracterizado por el hecho de proponer nuevas perspectivas y posicionamientos. Por ejemplo, un grupo de personas era llevado en un bote hasta la base misma de las cataratas. Posteriormente el grupo era situado literalmente *dentro* de ellas; haciendo que el sujeto forme parte de la acción, del espectáculo. Una serie de puentes, pasos y laderas permiten contemplar Niágara de nuevo. En el Gran Cañón los promotores introdujeron todoterrenos, mulas, guías, *rafting*, camping, y hoteles. Así, ya en 1993 el número anual de visitantes era superior a 5 millones; 13.000 personas al día, lo cual implica parking, servicios de comida y toda una serie de elementos que dan fe del carácter ferial de estos espectáculos. Como señala Nye, «santuarios nacionales atraen a una audiencia nacional».

Un claro sentido de ‘mercancía’ y ‘espectáculo’ se deja observar tras este modelo de sublimidad *fácilmente consumible*. Es posible, pues, señalar el carácter de espectáculo *sublime* multitudinario de los iconos americanos, en tanto que experiencia común. Sin embargo, este sentido ‘mercantil’ está en la base de una parte de esa versión contemporánea de lo sublime, y en un modelo concreto de arte. Desde mediados del siglo XIX, tal y como hemos visto a lo largo de este trabajo, es Norteamérica la que toma las riendas intelectuales en lo que se refiere a la comprensión e interrelación entre arte, naturaleza y tecnología. Su concepto de paisaje inmenso, espectacular, le sirve para apropiarse de una categoría como es la de lo sublime, donde naturaleza y tecnología conforman un único ciclo vital. Esta idea es la que está en la base de la secularización

¹ El tema, señala Raymond J. O’Brien tiene múltiples ejemplos. Escribe: «The guidebooks of the Hudson River Dayline Company held that this region, even stripped of its historical associations, guaranteed and unrivalled sublimity because here «Nature outdoes art» and the imperfect artifices of man», (1981: 276).

de lo sublime que se vive a inicios del siglo XX, un tránsito hacia ese concepto apuntado de espectacularidad, propio del mundo americano. Un sublime americano que, tomando palabras de Guy Debord, podría leerse desde los siguientes parámetros: «La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes» (2000: 49). Éste podría ser su lema. Y ésta es, en cierto sentido, la imagen ‘edénica’ que la cultura norteamericana, desde la literatura hasta la arquitectura, se da a sí misma. Lo espectacular «actúa sobre el deseo imponiendo su imaginario (por ejemplo, turístico). [...] Lo espectacular pretende que el sujeto fascinado no se salga de la imagen que se da para ser contemplada como un fin en sí mismo» (Puelles Romero 2002: 96).

En definitiva, lo *sublime popularizado* forma parte del emergente nacionalismo cultural de los Estados Unidos ya desde el siglo XIX: «los lugares naturales y las grandes obras públicas se tronaron iconos evidentes de la grandeza de América» (Nye 1996: 27). Por ello, durante los dos últimos siglos ha habido una constante fiebre conmemorativa en la que se homenajean puentes, ferrocarriles, fábricas, rascacielos, vehículos espaciales, etc. Un carácter propio de lo sublime bajo el que subyace un concreto entusiasmo por lo tecnológico.

2.2. *Lo sublime en la era eléctrica*

En el diseño histórico que va conformando lo que llamamos *sublime tecnológico* se impone un hecho apenas estudiado y sobre el que es necesario apuntar algunas líneas. Se trata de la expansión del modelo de espectacularidad de lo sublime, que no sólo atañe a los grandes eventos (turísticos) naturales y maquínicos, sino también a la nueva imagen del mundo que proyecta la electricidad. Así lo describe David E. Nye:

Hoover Dam formaba parte de un paisaje electrificado, construido después de 1880, y cuyo fin era albergar exposiciones y eventos especiales dentro del área pública. La electricidad se invocaba como la panacea para toda clase social así como la llave para todo tipo de transformación personal que prometía iluminar el esfuerzo de obreros y amas de casa, proporcionar una forma de transporte más rápida y limpia, y revolucionar la vida en el campo. Más allá de la obvia utilidad de la electricidad en casi todos los sectores de la economía y la vida familiar, las nuevas formas de iluminación transformaron la apariencia del mundo. Las demostraciones de arcos de luz comenzaron a finales de la década de 1870 y ofrecieron ya visibles pruebas del cambio que se aproximaba. [...] La electrificación del paisaje urbano emergió como otro modelo de lo sublime (1996: 143).

La *apariencia* implicada en la re-iluminación parece reseñarse como *otro momento de las luces*. La ilustración *iluminista* del setecientos fundada en la razón y en un rechazo a lo *aparente*, se rediseña en estas líneas en una iluminación que *transforma la apariencia del mundo*. Si antes lo sublime (ilustrado y post-ilustrado) se ceñía a una tensión hacia el interior, ahora se ofrece como pura apariencia. Y este será el criterio. La nueva *iluminación* va a la superficie. La electricidad es, como espacio intermedio, entre el primer y el tercer estadio, punto esencial en ese proceso de transformación de lo sublime, en ese proceso de secularización, tal como lo describe Abrams (1992). Un ejemplo interesante lo hallamos de nuevo en Whitman, quien hacía del cuerpo *zona electrificada* al afirmar: «Yo canto al cuerpo eléctrico». Otro punto de interés es el surgimiento del ‘ingeniero artista’, que ya presagiaban Emerson y Whitman, y que en cierto sentido puede verse como preludio del artista contemporáneo, como por ejemplo Dan Flavin.

Desde el año del centenario de la independencia en 1876 celebrado en Filadelfia, que marca el punto esencial en el desarrollo de este sublime tecnológico, la iluminación ha sido elemento indispensable en toda celebración. Entre 1880 y 1920 los ingenieros y electricistas encontraron formas diversas para poder representar virtualmente casi cualquier objeto mediante la luz. En este periodo, donde se formaron la primera y la segunda generación de hombres que crearon y dirigieron la industria eléctrica moderna, se constituyó

la vanguardia del desarrollo industrial basado en la ciencia en Estados Unidos. Fueron las primeras personas que consiguieron combinar los descubrimientos de la ciencia física con el know-how mecánico de la fábrica para producir la tan anunciada revolución eléctrica en la generación de la electricidad, alumbrado, transportes y comunicaciones; que forjaron las grandes empresas que fabricaron esta revolución y las innumerables compañías eléctricas, de ferrocarriles eléctricos y de teléfonos que la difundieron por toda la nación (Noble 1987, 35)¹.

¹ El texto de Noble ofrece una rica versión histórica del desarrollo de la industria eléctrica en Estados Unidos. «La fuente –escribe– de la revolución de la electricidad fue la industria manufacturera eléctrica, fabricante de la compleja maquinaria y equipo que la hizo posible. A la vuelta del siglo, tres compañías dominaban esta industria: por una parte, General Electric y Westinghouse se habían expandido gracias al desarrollo interrelacionado del

En este contexto, en paralelo, surgen los *ingenieros iluminadores*, auténticos ‘creadores’ desde la luz como soporte. E incluso, como apunta Nye, estos *illuminating engineers* crearon su propia red de *iluminadores* para eventos públicos. Luther Stieringer, que había trabajado con Thomas Edison diseñando el sistema de distribución de la luz eléctrica, desde 1883 hasta su muerte en 1903, se había especializado en la *exhibición lumínica*, trabajando en las más importantes exposiciones y eventos de Norteamérica. Por su parte, otro alumno de Edison, William Hammer, inventó las señales eléctricas para comercios y anuncios publicitarios, creando varias de las novedades tecnológicas que conseguirían el deslumbrante efecto del ‘*Great White Way*’. Y ya en 1907 la profesión tenía su propia asociación y una publicación periódica de título, *The Illuminating Engineer*. Estos ‘artistas tecnológicos’, auténticos predecesores de los autores de efectos especiales cinematográficos, manipulaban la luz, las sombras y el color enfatizando de este modo, mediante este juego, el símbolo o comercio que se anunciaba, o el evento que se conmemoraba. Estos artistas de la luz lograron una nueva *sintaxis* de lo habitable, reescribiendo la ciudad al caer la noche, iluminando u oscureciendo a su antojo distintos monumentos o edificios como si fueran pintores paisajistas. Los ingenieros luminotécnicos que *crearon* estos espectáculos eléctricos se percataron pronto de que el uso de la lámpara incandescente era superior al anterior uso del gas para la iluminación. Con este paso o tránsito definitivo (y definitorio) del fuego a la luz, se ofrecía no solo mayor seguridad, sino también un mayor control, una variedad de colores y la seguridad de su funcionamiento en días con viento y lluvia. Casi todas las innovaciones de la tecnología eléctrica, incluyendo la señal eléctrica, la fuente iluminada, los cañones de luz y los *spots* dirigibles aparecieron por primera vez en las exposiciones de carácter internacional.

Ejemplo sin duda explicativo es el despliegue iluminístico llevado a cabo en la Exposición Pan-Americana de Buffalo, en 1901. Es importante, igualmente, por el hecho de que el motivo central que sirvió de hilo conductor para la iluminación de esta exposición fue el celebrar la

alumbrado eléctrico, la energía y la tracción; por otra, la American Telephone and Telegraph Company había surgido como producto y como productor del teléfono», (Noble 1987: 35)

primera estación hidroeléctrica en las Cataratas del Niágara. Se buscaba, a través del juego de luces, la intersección simbólica de lo natural y tecnológico. El modelo para la visión electrificada fueron las cataratas¹. En estas deslumbrantes demostraciones luminotécnicas había repentinos contrastes de intensidad, de la luz cegadora a una total oscuridad, junto con veloces movimientos que imitaban el relámpago. Se buscaba el *efecto sublime* mediante la *intensidad* de la imagen. El 'hágase la luz y la luz se hizo' como ejemplo longiniano de máxima sublimidad aquí se transforma en la acción humana unida a la electricidad y a la maquinaria iluminística. Así pues, lo sublime tecnológico toma, en este segundo momento de la máquina, «una nueva dirección, desplazando la atención desde las máquinas o artificios humanos hacia una espectacularidad fundada en los efectos visuales» (Nye 1996: 145).

Los *efectos visuales* fueron ya estudiados por Burke, y en cierto sentido son los retomados en el marco *eléctrico* decimonónico. Burke, al igual que los ingenieros (ya *showmen*) americanos que interactuaban con la luz y la electricidad, subraya la necesidad de una luz *contagiada* para que sea posible el efecto sublime. Así señalaba: «En lo concerniente a la luz, para hacer de ella una causa capaz de producir lo sublime, se tiene que acompañar de ciertas circunstancias, además de su mera facultad de mostrar otros objetos» (1997: 59-60). Es decir, la luz, a excepción de la luz del sol que «ejercida sobre el ojo, por cuanto subyuga este sentido, es una gran idea» (1997, 60), necesita de *aditivos* de diverso tipo que sean capaces de empujar hacia una *afección sublime*. Y en este sentido apunta:

Una luz de fuerza inferior a ésta [la del sol], si se mueve aceleradamente, tiene el mismo poder; ya que la iluminación es ciertamente una causa de grandeza, lo que aquélla debe fundamentalmente a la extrema velocidad de su movimiento. Una rápida transición de la luz a la oscuridad, o de la oscuridad a la luz, tiene, sin embargo, un efecto mayor (Burke 1997: 60).

¹ «At the center of the fairgrounds they built a 400-foot electric tower, covered with 40.000 small bulbs, with a 60-foot model of Niagara Falls gushing from its side. Rather than blind visitors with powerful lighting, Buffalo's engineers decided to use 200.000 small incandescent lights in the fair's Grand Court, bathing it in an even diffusion of light so that it seemed a huge impressionist painting. The exclusive use of incandescents instead of arc lights permitted precise control over highlighting, contrast, and colour, making the exhibition grounds into a subtle work of art» (Nye 1996: 149).

Estos extremos contrastes fueron los adoptados por los ingenieros y electricistas de la época en las diversas conmemoraciones del momento. Estamos ante esos modelos de *espectacularidad* propios de la cultura norteamericana. Es el germen que posteriormente abarcará más espacios, y que proviene de los modelos pretéritos de la cultura americana donde se imbricaba lo natural y lo tecnológico. Así, llegamos a cierto sentido de lo espectacular-contemporáneo, cuyo «extremo de alteridad no es la naturaleza, sino un mundo completamente culturizado (o sea, fotografiado) al que pertenecemos pero que no nos pertenece (en este aspecto pervive lo sublime)» (Puelles Romero 2002: 97).

El desarrollo, en definitiva, en los usos de la *electricidad* y la *iluminación*, junto a la fuerte «intromisión» en el *mirar* de la fotografía y el cine, provocó un paso más en la progresiva secularización de lo sublime en el tránsito entre el siglo XIX y el siglo XX. Son importantes, igualmente, estos elementos primigenios propios de una cultura de lo ‘espectacular’ para comprender el posterior desarrollo y amplitud de lo sublime en los estadios tecnológicos posteriores, donde lo sublime va proyectándose en espacios y territorios distantes, que van desde la literatura a la electrónica, de la arquitectura del paisaje posmoderno a la introspección /integración ciberpunk.

2.3.- Acotación: poética ‘nuclear’ de lo sublime

Rob Wilson, ciñéndose a elementos poéticos, sitúa la sublimidad contemporánea en una secularización destructora, esto es, en una llamada a su propio cataclismo; y se pregunta:

Si lo sublime romántico tras la teorización de Kant y Hegel viene a representar una tensión dialéctica entre alguna ‘magnitud cuantitativa’ de la naturaleza y la resistencia de la mente para tal prepotencia a través de una estrategia verbal y cognitiva de auto-trascendencia, ¿cómo puede un ‘sublime poético’ superar o sobrevivir al sublime nuclear? (1991: 230).

Con esta fórmula de *sublime nuclear* trata Wilson de ponernos sobre la pista de una de las posibles (y efectivas) derivas/mutaciones de lo sublime (en el pórtico de las llamadas nuevas tecnologías). Es decir, cuando la *destrucción total* es posible, está ahí (como nos demuestra la ciencia ficción), lo sublime no puede experimentarse del mismo modo *natural* que acontecía en el mundo romántico e ilustrado. El concepto de *distancia* que tanto Burke como Kant esgrimieron como esencial para lo sublime, se rompe. No es posible la distancia con respecto a la destrucción dado que ésta puede acontecer en cualquier momento, en

cualquier espacio; somos nosotros. El carácter destructivo de lo sublime no es un aparte, sino que *puede ser*. Y el *estar inmerso* en un sublime rebajado/destructivo es la noción esencial que podemos manejar.

La posibilidad de la destrucción recorrerá entonces las líneas de una sublimidad que tiende las redes hacia la ficción. Y, como bien señala Frank Kermode, «las ficciones, y en particular la ficción del Apocalipsis, se convierten fácilmente en mitos» (2000: 111). William Carlos Williams, hacia 1950, hablaba ya de ese final: «La bomba pone fin a todo esto». Mito y sublimidad, engendran igualmente la posibilidad de una ficción en la era tecnológica. En el terreno de la literatura –como veremos a continuación– lo sublime recoge el peso de toda la tradición norteamericana. Un poeta como Allen Ginsberg (curiosamente paisano tanto de William Carlos Williams como de Robert Smithson) en *Oda Plutonia* reescribe este modelo de sublimidad (ironizando también con el romanticismo optimista de Whitman (Wilson 1991: 87)). Escribe:

¡Padre Whitman celebros una sustancia que convierte al Ser en olvido! / Gran Sujeto que aniquila manos entintadas creaciones de páginas, inspiradas Inmortalidades de viejos Oradores. / Inicio vuestro cántico, boquiabierto exhalando al espacioso cielo sobre silenciosas fábricas en Hanford, Savannah River, Rocky Flats, Pantex, Burlington, Albuquerque. / Aúllo a través de Washington, Carlónina del Sur, Colorado, Texas, Iowa, Nuevo Méjico, / donde los reactores nucleares crean una Cosa nueva bajo el Sol, donde las fábricas de guerra de Rockwell construyen ese gatillo de materia letal en baños de nitrógeno / Hanger-Silas Mason compone el aterrorizado secreto del arma por docenas de millares, & donde el Monte Manzano presume de almacenar / su temible podredumbre a través de doscientos cuarenta milenios mientras nuestra Galaxia se distiende en espiral en torno a su nebuloso núcleo (1984: 12-3).

A través de estos versos Ginsberg ha revelado el sentido mitológico de la nueva realidad a partir de una reescritura consciente de *su* propio *padre romántico*. De las maravillosas praderas de Whitman hemos pasado al hedor del fin en la era nuclear, donde *el ser se convierte en olvido*. Lo que en Whitman era optimismo en Ginsberg es *posibilidad de fin*, pero en esencia posibilidad, de donde habrá de surgir un nuevo ser. Para los *poetas de la era nuclear*, como ha apuntado Carolyn Forché, hay una profunda inadecuación con respecto a su propio lenguaje, en el espacio de su raíz metafórica o incluso representativa. Hay una imposibilidad (sublime) para representar poéticamente ese fin; «no hay metáfora para el

fin del mundo y es horrible estar constantemente en su busca» (Forché 1984: 39).

W. C. Williams en su libro *Paterson* desarrolla una especie de 'psicobiografía' poética cuyo tema central es el átomo, la explosión. Al inicio del libro cuarto escribe:

No tenías más de 12, hijo mío / 14, quizás, la edad de bachiller
/ cuando fuimos, juntos / una primera vez para ambos, / a una
conferencia en el Solarium / en la parte alta del hospital, sobre
fisión / atómica [...] / Aplasta el mundo, ¡a lo ancho! / –si pu-
diera yo hacerlo por ti– / Aplasta el ancho mundo / un fétido
vientre, ¡un sumidero! / ¡Nada de río! nada de río / sino una
ciénaga, un terreno pantanoso / se hunde en la mente o / la
mente en él, un ? (2001: 253).

La imagen de la catástrofe como imagen del aplastamiento se convierte en hito del futuro en la mente del presente. La imagen postnuclear crea un nuevo paisaje sublime, pero sin distancia, donde los seres *se convierten en olvido*.

Tanto W. C. Williams como Allen Ginsberg parecen retomar, con voz generacional, la expresión emersoniana: *¿Dónde nos encontramos?* Una formulación que a la altura de las nuevas tecnologías parece resurgir bajo la sensación de *tránsito y ficción*. Y en este sentido Kermodé ya había señalado: «la ficción de la transición es nuestra manera de registrar el convencimiento de que el final más que inminente, es inmanente» (2000:102), nos acompaña. La inmanencia es la expresión de esas nuevas tecnologías; y el fin, presentado como Apocalipsis, revelará en este contexto su ambigüedad, en tanto que es una palabra dialéctica, pues, significa el fin, pero también un nuevo comienzo, la catástrofe y la salvación, la derrota y el triunfo.

Desde aquí, desde este pórtico, podemos introducirnos en los elementos precisos que conforman la versión de lo sublime (en su tránsito) hacia las nuevas tecnologías. Desde la espectacularidad natural/tecnológica hasta la convivencia inmanente/inminente con la destrucción, lo sublime recorre los diferentes estadios situándose igualmente en el marco de las nuevas tecnologías, donde la espectacularidad y la destrucción están presentes de un modo dialéctico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, Meyer Howard (1992). *El romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor.
- BURKE, Edmund (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos.
- COSTA, Mario (1998). *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*. Milán: Castelvecchi.
- DEBORD, Guy (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- FORCHÉ, Carolyn (1984). «Imagine the Worst». *Mother Jones*, octubre, pp. 34-40.
- GINSBERG, Allen (1984). *Oda Plutoniana y otros poemas*. Madrid: Visor.
- JAMESON, Fredric (2001). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- JEFFERSON, Thomas (1987). «Notas sobre Virginia». En *Autobiografía y otros escritos*. Madrid: Tecnos.
- KASSON, John (1977). *Civilizing the Machine: Technology and Republican Values in America, 1776-1900*. Londres: Penguin.
- KERMODE, Frank (2000). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- MARX, Leo (1980). *The Machine in the Garden*. Nueva York: Oxford University Press.
- MCKINSEY, Elisabeth (1985). *Niagara Falls. Icon of the American Sublime*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MILLER, Perry (1965). *The Life of the Mind in America*. Harcourt: Brace and World.
- NANCY, Jean Luc (2002). «La ofrenda sublime», en *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos.
- NOBLE, David F. (1987). *El diseño de Estados Unidos*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1987.
- NYE, David E. (1996). *American Technological Sublime*. Massachusetts: MIT Press.
- O'BRIEN, Raymond J. (1981). *American Sublime. Landscape and Scenery of the Lower Hudson Valley*. New York: Columbia University Press, 1981.
- PUELLES ROMERO, Luis (2002). *Modos de sensibilidad. Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- RUNTE, Alfred (1990). *National Parks: The American Experience*. Nebraska: University of Nebraska.
- SEARS, John (1989). *Sacred Places: American Tourist Attractions in the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- SANTAMARÍA, Alberto (2005). *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.

- TABBI, Joseph (1995). *Postmodern Sublime. Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Ithaca: Cornell University Press.
- TANDT, Christophe Den (1998). *The Urban Sublime in American Naturalism*. Chicago: University Illinois Press.
- VOILLER, Jack G. (1993). «Neuromanticism: Cyberspace and the Sublime». *Extrapolation*, vol. 34, 1, pp. 57-79.
- WILLIAMS, William Carlos (2001). *Paterson*. Madrid: Cátedra.
- WILSON, Rob (1991). *American Sublime. The Genealogy of a Poetic Genre*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.