



La mirada infinita

(Consideraciones sobre el espectáculo del mar
en la Ilustración y el Romanticismo)

Miguel Ángel Rodríguez López

Universidad de Salamanca

marlovigo@hotmail.com

Resumen: La cultura europea del siglo XVIII asiste al nacimiento de la Estética como disciplina filosófica. La observación de la naturaleza y las posibilidades cognitivas que ofrece espolean numerosas investigaciones que servirán de inspiración tanto para el terreno del arte como para el desarrollo de un pensamiento capaz de convertir la exploración estética del mundo en testimonio cultural de una época. La metáfora del viaje, y en particular la percepción de riberas, mares y océanos, nos permite ilustrar mejor ciertas estéticas de lo bello y lo sublime capaces de impulsar una escritura del yo embarcado en los elixires de su propia historia hasta su progresiva disolución.

Palabras clave: Estética, Bello, Sublime, Mar, Metáfora, Viaje, Yo, Historia.

Abstract: The European culture in the XVIII century witnesses the arrival of Aesthetics as a Philosophical subject. The observation of the nature and the cognitive possibilities that it provides, boost considerable research offering a source of inspiration not only for the Art but also in the development of a thought capable of turn the Aesthetics exploration in the world into a cultural testimony of a period. The metaphor of the journey and, in particular the perception of river banks, seas and oceans, allows us to show better some Aesthetics of the Beauty and Sublime which spur a writing of the I shipped in the elixir of its own History until its progressive dissolution.

Keywords: Aesthetics, Beauty, Sublime, Sea, Metaphor, Journey, I, History.

“Tal vez piense usted que me jacto, pero lo que le digo es la verdad: empecé a reflexionar sobre lo magnífico que era morir de esa manera y lo insensato de preocuparme por algo tan insignificante como mi propia vida frente a una manifestación tan maravillosa del poder de Dios. Creo que enrojecí de vergüenza cuando la idea cruzó por mi mente. Y al cabo de un momento se apoderó de mí la más viva curiosidad acerca del remolino. Sentí el deseo de explorar sus profundidades, aun al precio del sacrificio que iba a costarme, y la pena más grande que sentí fue que nunca podría contar a mis viejos camaradas de la costa todos los misterios que vería. No hay duda de que eran estas extrañas fantasías en un hombre colocado en semejante situación, y con frecuencia he pensado que la rotación del barco alrededor del vórtice pudo trastornarme un tanto la cabeza”.

(E. A. Poe, *Un descenso al Maelström*)



Introducción

Uno de los acontecimientos más significativos de la cultura europea del siglo XVIII es, sin duda, la emergencia de la estética como disciplina filosófica. Lo es, entre otras cosas, porque gracias a ella podemos penetrar en la complejidad y riqueza de un periodo histórico cuya voluntad de conocimiento tiende a construir nuevos horizontes para el saber y nos permite confrontar distintas visiones del mundo ligadas a las más diversas experiencias. La confirmación de lo que en filosofía se ha dado en llamar modernidad tiene en la estética uno de sus momentos más reveladores. Nace, en cierto sentido, con el impulso y redefinición del concepto de *análisis* que revolucionó la ciencia precedente, cuya metodología experimental espolea ahora la idea de progreso y enfatiza las capacidades cognitivas del sujeto; pero nace también -no hay que olvidarlo- de la exigencia cada vez más necesaria de forjar una autonomía del juicio crítico. Un siglo antes, la *Querelle entre anciens et modernes* había servido ya de caldo de cultivo para el despliegue de numerosas teorías y discursos en torno al arte y sus obras. Desde entonces, pero tal vez mucho antes y en lo sucesivo, arte y naturaleza conforman un escenario ideal para la creación innovadora, la contemplación activa y reflexión profunda acerca del ser humano.

Si entendemos la filosofía de la Ilustración como un auténtico *Iluminismo* (*Aufklärung, Enlightenment*), esto es, como un verdadero esfuerzo por elucidar el maravilloso ‘proceso gradual’ de la vida a través de su prodigiosa variedad de percepciones y formas, la necesidad de unificar esta diversidad pasa también por indagar en las oscuras zonas de nuestra identidad, que se expone y se propone descubrir de manera cada vez más arriesgada dónde están los límites de su conocimiento. Se impone así la tarea sistemática de ‘clarificar y distinguir’ todo

aquello que resulta desconocido, extraño u oscuro a los sentidos. Esto explicaría por qué el sentimiento, la pasión, el genio, el gusto o la fantasía se convertirán en referentes directos de las investigaciones que se llevarán a cabo durante esta época. No es casual que sea precisamente ahora cuando la sensibilidad y la imaginación pasen a ser facultades humanas de gran calado. Gracias a ellas el entendimiento humano podrá organizar y clasificar la profusión de datos procedentes del mundo fenoménico. Con ello se pretende, al mismo tiempo que explicar su funcionamiento, ejercer un control sobre nuestras capacidades y encontrar en esa multiplicidad de experiencias un *sentido común* y una *fuerza formadora* capaz de ensanchar los límites y posibilidades de nuestra mirada. En definitiva, el argumento esencial que caracteriza este siglo será el de dilucidar las complejas relaciones entre experiencia y razón, cuyos cimientos fueron ya ideados por ilustres como Descartes, Locke o Leibniz.

Tal vez la metáfora del viaje sea una de las expresiones más vivas y fecundas para entender la nueva dimensión que el arte y el pensamiento espolean a partir de estas inquietudes. Sin duda, el viaje testimonia una verdadera filosofía de la experiencia. No solo sirve para extraer importantes observaciones antropológicas y culturales, sino que promueve actitudes teóricas de carácter estético basadas en la experimentación y en el juego de las pasiones. El viaje, como búsqueda filosófica y como auténtico reto vital, suscita una verdadera ‘pedagogía de la visión’, una instrucción de sensaciones. En buena medida sirve para *reanimar* a través de la evocación descriptiva los paisajes reflejados por los textos antiguos de Horacio o Virgilio, pero también para profundizar en la delectación cada vez más intensa del espectáculo de una naturaleza dinámica a partir del análisis visual y la impresión emocionada en el campo de las prácticas cenestésicas. La excursión y el circuito por espacios naturales cada vez menos transitados se presentan como una auténtica



aventura y un periplo que irá del paraje reconocible al territorio de lo desconocido.

El sentimiento despertado por esta naturaleza ignota y a veces indómita responde, sin duda alguna, a las sospechas vertidas hacia la metafísica, a la discordia permanente entre naturaleza y razón, al reclamo de una religión y de una moral natural, a la lucha contra el dogmatismo, el absolutismo, la superstición y el derecho a una felicidad y dignidad propias. A través del viaje se abre la posibilidad de un nuevo modo de sentir, un horizonte personal en el que se aprende a conocer y se vive de modo directo con la propia mirada en acción. Por eso, durante el siglo XVIII la exploración estética del mundo será, para Diderot y tantos otros ilustrados, expresión del 'buen gusto' y de una belleza entendida como 'haz de relaciones', esto es, un intento por encontrar la variedad en la unidad a través de un *sensus communis* susceptible de convertirse en canon universal. Pero la estrategia del viaje pronto se convertirá en un terreno huidizo y difícil, porque este implica principalmente al propio yo, que ya no puede contentarse con imitar un único modelo de identidad ni ceñirse a una hoja de ruta marcada por la tradición como único marco de referencia sin expresar –a la vez- el hallazgo de las *diferencias* que forman parte de su itinerario personal.

Lo dicho anteriormente quizá sirva para comprender por qué la atención estética por lo pintoresco y variopinto –cuya contemplación se mueve siempre en un cuadro bien delineado y en un gusto por los límites, suscitando con ello una *sorpresa agradable* o un placer positivo similar al producido por la belleza clásica-, se desplaza en poco tiempo hacia una reflexión en torno a la emoción sublime, en la que se hacen inmediatamente presentes lo desmedido y terrorífico como excesos de una naturaleza que tiende a franquear los límites de toda representación y desestabilizar nuestros usos y códigos habituales. El viaje por lo extraño y diferente

no solo revela los contrastes entre pueblos, climas y lenguas distintas, sino también los riesgos implicados en una sensibilidad que actúa movida por su poder de inmediatez. Lo animal, lo salvaje, los arrebatos de las pasiones en movimiento, la irregularidad, el cambio –en un periplo hacia el interior de la propia conciencia, que el romanticismo tratará de llevar hasta sus últimas consecuencias- responden a una tendencia natural por sobrepasar los límites de un pensamiento y de una acción que han terminado por convertir el hábito en hastío, y donde el pensamiento mismo queda *expuesto* a su propio deseo de conocimiento y la acción *arrojada* a una rebelión sin tregua.

Así, junto a la disposición hacia el orden, la proporcionalidad y la regla de la *bella razón*, convive “el triunfo de lo excedente, de lo no regulado, de un sublime que ya no es solo inquietud, sino más bien una verdadera manifestación de inefable dolor o de escisión ética o de una felicidad que, en su sensualidad, ya no tiene nada del armónico carácter mental”¹ atribuido a lo bello, lo gracioso o lo pintoresco. Las licenciosas novelas que proliferan durante el siglo XVIII en el anonimato o con nombre propio –desde la *Histoire de Marguerite* hasta *Las amistades peligrosas*, de Chardel de Laclos, pasando por *Los dijes indiscretos* de Diderot o *La filosofía en el tocador*, de Sade- prueban en qué medida existe un lado oscuro donde incluso lo sublime parece asomarse a expresiones más bien ligadas a lo feo, lo monstruoso o lo siniestro. El romanticismo dará rienda suelta a este gusto por lo terrorífico a través de sus ‘novelas góticas’, plagadas de pesadillas e infiernos, donde la exploración del mundo onírico convertirá el viaje ilustrado en una manifestación extrema de la conciencia abismada sobre sus propias incapacidades y temores. Pero,

¹ Fronzini, E., *La estética del siglo XVIII*, Visor, Madrid, 2000, trad. de F. Campillo, p. 79.



al mismo tiempo, este viaje *mayestático* al fondo inescrutable de los deseos prohibidos y los paisajes desiertos e infinitos revitalizará el campo de tensiones entre pasiones y razones que la naturaleza humana pone siempre al descubierto cuando afronta una aventura estética.

Escenarios del medio marino

Para ilustrar mejor el recorrido que la sensibilidad y la imaginación llevan a cabo a través de esta naturaleza abierta y dinámica, haré uso de la conocida metáfora del naufragio con espectador. Trataré de mostrar con ello -de manera analógica- cómo el sujeto ilustrado, y enseguida el individuo romántico, pierde paulatina y sustancialmente su posición de espectador (frente al espectáculo de la naturaleza y de la historia) para convertirse en actor y protagonista de su propio viaje existencial.

Para ello sería necesario resaltar hasta qué punto y en qué medida el mar fue entendido siempre como lugar primordial y límite negativo de las empresas humanas. En distintos pasajes de la Biblia (el Génesis, los Salmos, el Libro de Job) el piélago simboliza el ‘Gran Abismo’, lugar de insondables misterios, masa líquida e informe sin puntos de referencia, imagen de lo infinito, lo inasible, manifestación absoluta del mal, materia que todo lo engulle y reabsorbe. Al mismo tiempo que espacio de donde ha surgido la vida, por sus cóleras y catástrofes el mar es el territorio de lo inconcluso, una vibrante y vaga prolongación del caos que concita el desorden anterior a la civilización.

Antes del Diluvio -que será objeto de múltiples representaciones a lo largo del Renacimiento y objeto de muchos debates en la historia de la formación del planeta-, “la faz de la tierra era suave, regular y uniforme, sin montañas y sin mar...

tenía la belleza de la Juventud y la naturaleza llena de flores, fresca y fecunda, sin una sola arruga, cicatriz ni fractura en todo el cuerpo; no había rocas ni montañas, ni cavernosos agujeros, ni hendiduras... El aire era sosegado y sereno”². Esta cita, extraída de la *Teoría de la tierra* de Thomas Burnet (libro de referencia entre los seguidores de la teología natural del siglo XVII) revela en qué medida, con el Diluvio, el mundo asistió al “pavoroso espectáculo ofrecido por la naturaleza”. El actual mar, según Burnet, es ese gran abismo de nuevo abierto por Dios, cuyas profundidades -“si algún día se descubriera este horrible y monstruoso suelo... estimularía sin duda nuestra imaginación. Un espectáculo que nos obligaría a preguntarnos, con pasmo, cómo un fenómeno tal pudo ocurrir en la naturaleza”. La permanente agitación de las aguas del mar sugiere la posibilidad de un nuevo diluvio, y comparte así la vaga amenaza que se cierne sobre los refugios de la felicidad, cuyas moradas se ubican en el jardín, la fortaleza urbana o el puerto atrincherado³.

Son incontables las imágenes en torno al mar como territorio prohibido, “germen de la vida y espejo de la muerte”. Gran parte de la cultura antigua testimonia esta convicción. Ya en *Los trabajos y los días* Hesíodo cuenta cómo Perses, en su *insensatez de corazón*, se ha apartado del trabajo en el campo para probar suerte en el mar, “impulsado por la búsqueda de una vida mejor... De ahí el consejo al hermano: que vuelva a casa tan pronto como pueda y no traspase los límites de la estación favorable. Las reglas del tiempo parecen ser lo que de Kosmos ha quedado

² Corbin, A., *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa*, Mondadori, Barcelona, 1993, trad. de D. Lacasdate, p. 15.

³ La playa, la ribera, aparecerán retratada como *limes* donde se pueden “contemplar los vestigios del diluvio, meditar sobre el antiguo castigo, experimentar los signos de la cólera divina. Solo el puerto, teatro del deseo, la nostalgia y el júbilo colectivo, se libra de este esquema negativo” (ibíd., p. 21).



para el mar”⁴. Horacio, por su parte, detesta la navegación, que considera un desafío a la divinidad. Para él, su mar es escenario de sangrientos combates, un hervidero de bestias y acechanzas, ávido de naufragios.

¿Qué motivó entonces la transgresión de ese límite natural? Cuenta Hans Blumenberg que el hastío por el escaso abastecimiento de la tierra y el tedio por el trabajo del campo, la ávida ilusión de ganancias al alcance de la mano, “la visión de la opulencia y el lujo más allá de lo racionalmente necesario, provocaron no ya la caída en el pecado, sino el paso al error de la inmoderación y la desmesura”⁵.

La visión negativa del mar continuará siendo un lugar común entre los modernos de los siglos XVII y XVIII. La ribera portuaria –donde se levanta un doble cinturón de piedra- sirve de sistema defensivo contra las fechorías de piratas, contrabandistas y bandidos, pero se convierte en el espacio de numerosas plagas traídas por mar ya desde la alta Edad Media. El barco aparece como un nicho maléfico de epidemias, y la cala una fuente de miasmas y putrefacciones infecciosas. Todos los que se deciden a viajar parecen sucumbir a tales males.

Por otra parte, la evolución de la *acedia* medieval –entendida entonces como diabólica podredumbre del alma que incita a perder toda suerte de salvación- y convertida ahora en el *spleen* o la melancolía que aqueja a las clases dominantes europeas, condiciona el comportamiento de la aristocracia británica y la nobleza francesa. La influyente obra de Robert Burton desaconseja a los ingleses que construyan su vivienda al borde de sus húmedas riberas marinas. Para paliar esta enfermedad temperamental, Burton insiste en los beneficios de la diversidad,

⁴ Blumenberg, H., *Naufragio con espectador*, Visor, Madrid, 1995, trad. de J. Vigil, pp. 15-16.

⁵ *Ibíd.*, p.15.

aconseja el viaje, estancias alternativas en la ciudad y el campo, y ejercicios equilibrados que inciten al movimiento comedido. Aunque favorece la difusión del baño terapéutico, este se reserva a los beneficios de las aguas termales y los *spas*. Entre los *pleasant places* recomendados, Burton omite la playa y desprecia el influjo excesivo del mar.

Solo cuando el imperativo terapéutico y el deseo del espectáculo sublime de la naturaleza –en consonancia con el rechazo progresivo de la ciudad y de un estado civilizatorio opresor- planteen la necesidad de superar el *spleen* a través de la dinámica del viaje y la conmoción generada por sus estimulantes experiencias, el mar y sus riberas revitalizarán el espíritu de aventura capaz de superar aquellas languideces y neurosis propias de las clases dominantes.

De modo que, cuando no por prescripción terapéutica, el viajero que con la intención de recorrer el Gran Circuito escrupulosamente inventariado por los textos clásicos se arriesga a semejante empresa, lo hará movido por una curiosidad natural y un deseo estratégico de reconversión positiva. “Del mar se espera que remedie los males de la civilización urbana, que corrija los efectos perniciosos del confort, sin dejar por ello de respetar los imperativos de la *privacy*. A partir de ahora, los médicos preferirán la prescripción fortificante (...) La mar indomable, infinitamente fecunda..., puede asegurar la energía vital siempre y cuando el hombre sepa disfrutar del terror que inspira”⁶.

...*E il naufragar m'è dolce in questo mare.*

⁶ Corbin, ob. cit., p. 94: “El océano representa la irrefutable naturaleza, que se escapa del cuadro y rechaza la mentira... El mar se hace recurso, alimenta la esperanza porque da miedo. Disfrutar de él, experimentar el terror que inspira desarmando al mismo tiempo sus peligros: tal será la estrategia de la estancia marítima”.



En la metáfora del naufragio con espectador resulta indispensable prestar atención a la paridad de sus términos: de un lado, el naufragio es una consecuencia legítima de la navegación y representa el poder indomable de una naturaleza caótica y salvaje que ha absorbido al viajero, mientras que el puerto felizmente alcanzado o la apacible bonanza sugieren el engañoso estado de un espectador no implicado o bien favorecido provisionalmente por un territorio de seguridad. Si queremos analizar con detalle esta profunda convergencia hemos de considerar las estrategias de la mirada y las tácticas emocionales derivadas de este hecho. La tensión implícita que plantea esta imagen genera múltiples paradojas: entre el espectador y el actor, entre teoría y praxis, entre seguridad y riesgo, entre posiciones y marcos de referencia, entre facultades en discordia permanente.

Un texto revelador de Lucrecio nos introducirá directamente en esta problemática. La escena comienza con alguien que observa, desde tierra firme, el rumbo a la deriva de otro en medio de la tormenta: “Es dulce, cuando sobre el vasto mar los vientos revuelven las olas, contemplar desde tierra el penoso trabajo de otro; no porque ver sufrir nos dé placer y contento, sino porque es dulce considerar de qué males te eximes”⁷.

Blumenberg analiza esta situación para destacar que la relevancia de esta experiencia viene determinada por la *distancia de seguridad* que el espectador mantiene respecto a los males que se avecinan. De igual manera que cuando se contempla un naufragio desde el puerto, la vinculación entre el hundimiento del barco que se presencia y la seguridad que se siente solo puede hacerse en la *comparación* que este espectador realiza, en su fuero interno, entre dos formas de vida. Para los epicúreos y los estoicos valía la distinción entre lo propio y lo extraño: se podía estar afectado

⁷ Lucrecio, *De rerum natura*, Alma Mater, Barcelona, 1961, trad. de E. Valentí, p. 64.

en lo extraño, perderlo o ganarlo, pero nunca en lo propio. Dos náufragos agarrados a una misma tabla que no puede llevar a ambos han perdido esta distancia.

Se trata de una posición estética -cuando no ética- similar a la autarquía moral descrita por Montaigne en su ensayo *De la solitude*: “Ciertamente es que nada habrá perdido el hombre de juicio si se tiene a sí mismo”⁸. Blumenberg aclara: “Quien puede salvarse en el naufragio de la existencia revela estar no (ya) en una posición retirada a la interioridad, sino en una posesión de sí que se alcanza en el proceso de autodesvelamiento y la apropiación de sí mismo (...) A lo externo, que no puede alcanzarse desde el interior –y aquí Montaigne está ya muy próximo a Descartes– corresponde la interioridad, inasequible desde el exterior”⁹. Lo que permite este distanciamiento que hace posible ‘el placer y contento’ de Lucrecio, Montaigne y Descartes –aunque de modo bien distinto– es la conciencia. Gracias a la conciencia podemos ser capaces de poseer algo “sin estar obligados a serlo. La conciencia – escribe Blumenberg– es el órgano que permite no devorar el mundo sin rehusar a su posesión y disfrute”¹⁰.

Pero cuando el propio Montaigne cita estos mismos versos de Lucrecio lo hace no tanto para destacar el placer que el antiguo experimenta en su vida contemplativa como camino hacia la *eudaimonía*, sino para resaltar que esa satisfacción es, en los tumultuosos tiempos del ocaso del Estado que le ha tocado vivir, una astucia de la naturaleza y de la razón, que garantiza la autoconservación y

⁸ “De la soledad”, en Montaigne, Michel De, *Ensayos Completos*, Cátedra, Madrid, 2003, trad. de M^a Dolores Picazo, p. 266. “*Certes, l'homme d'entendement n'a rien perdu, s'il a soy mesme*”, en Blumenberg, ob. cit., p. 23.

⁹ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰ Blumenberg, *La inquietud que atraviesa el río*, Península, Barcelona, 1992, trad. de J. Vigil, p. 32.



premia a quien menos arriesga, remunerando la distancia con el placer.

En cierto modo, la posición del espectador lucreciano ha cambiado. La compasión –incluso catártica- que podría derivarse del espectáculo del naufragio es para Montaigne una sensación agridulce, un *maligno bienestar*. El filósofo de los *Ensayos* sabe bien que “incluso en el puerto han naufragado miles de embarcaciones”. Ciertamente, no le es extraño el *giro copernicano* que, durante el barroco, ha convertido al espectador en actor. Ha tomado conciencia de que no hay lugar absolutamente seguro en un universo que ha perdido su centro, que no existen puntos de vista privilegiados y definitivos para espectadores impertérritos, que las diferencias entre tierra y mar han caído. Pascal, contemporáneo suyo, ya lo había asegurado: *Vous êtes embarqué*. El mar en movimiento y el naufragio no vienen representados exclusivamente por la fuerza de la naturaleza, sino por el poder de la historia.

Sin embargo, durante los próximos siglos se seguirá buscando una tierra firme e inamovible desde la que contemplar el mundo. Para el viajero del siglo dieciocho –transido por una curiosidad pintoresca y un gusto por la experiencia sublime- lo esencial seguirá siendo el anhelo constantemente renovado de encontrar un observatorio privilegiado, un promontorio *privado* desde el cual captar el instante revelador.

Alain Corbin, en un exquisito libro sobre Occidente y la invención de la playa, reconoce que la figura del *invalid*, que está o se cree afectado por una enfermedad crónica –antes hablamos del *spleen*- prueba, siquiera modestamente, la influencia de un creciente narcisismo: “La codificación de usos colectivos, el despliegue de las estrategias de distanciamiento y distinción que rigen el espectáculo social se produce ahora simultáneamente con la elaboración de prácticas personales

derivadas de nuevos esquemas de apreciación (de la naturaleza) que crean modelos inéditos de comportamiento”¹¹. Sin duda, la profundización de la observación clínica, la actitud científica en el análisis de los caracteres de la tierra, el cultivo de una sensibilidad estética y la actitud filosófica de un pensamiento experimental, impone una autoatención más afinada en la escucha de la propia persona. En este sentido, las preocupaciones cenestésicas estimulan en el viajero una escritura de sí mismo que sustituye al examen de conciencia o al diario espiritual de épocas anteriores.

Podríamos decir que el espectador de Lucrecio abandona la posición segura y *fuerte* que lo mantenía totalmente al margen del espectáculo marino para convertirse en parte integrante –cuando no en protagonista- de su propia contemplación. A través del viaje, descubre la importancia de la idiosincrasia y la influencia del medio que lo rodea; “cree, siente que el país que visita implica para él beneficios o peligros, que pueden suponer su curación o su muerte”; presta atención a las veleidades e irritaciones de su propio cuerpo en contacto con nuevos paisajes, que resultarán beneficiosos o nocivos, pero que nunca serán neutros. El paisaje marino, en este sentido, provocará en él un poder de seducción y un arrebatado entusiasmo. Sin duda, abrirá el camino para la exploración de un sentimiento de lo sublime, donde la visión de lo infinito y desmesurado suscitará a la par admiración y temor, atracción y rechazo, y el sujeto se sentirá cada vez más implicado en la grandeza de los fenómenos que contempla. No solo el inmenso océano, sino las gredosas costas, los arrecifes, grutas, rocas y acantilados que bordean el litoral: tales imágenes verticales, unidas a los horizontes oceánicos y los espacios de la bajamar generadores de una poética del vacío –tan caros al

¹¹ Corbin, ob. cit., p. 119.



romanticismo-, acentuarán el vértigo de lo desconocido. Se producirá una “revolución de la mirada” y una nueva estrategia emocional que dejará atrás el ideal clásico lucreciano. Pese a todo, para vivir las delicias de este nuevo territorio seguirá siendo necesaria una *debida distancia* que permita a la conciencia padecer los escalofríos del medio marino sin dejar por ello de testimoniar los efectos de su experiencia.

Conmoción y distancia de seguridad

Cuando Edmund Burke publica en 1757 sus *Indagaciones*, describe la experiencia estética de lo sublime en los siguientes términos: “todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y de peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir; 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, como experimentamos todos los días”¹².

Sin duda, Burke introduce el terror como elemento sustancial en la consideración de ciertos espectáculos que van más allá de la agradable sorpresa y el gusto por el límite característico de lo bello pintoresco. Por encima de la curiosidad y la novedad, lo admirable y grandioso impacta, dejando *suspendidos con cierto grado de horror* todos los movimientos del alma. Sometidos a un poder y una energía irresistibles, asistimos a una experiencia *excesiva* donde nuestros sentidos sufren una

¹² Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987, trad. de M. Gras Balaguer, p. 29.

conmoción y un desbordamiento insólitos, y nuestra mente zozobra a la deriva en busca de una expresión adecuada para tales efectos. No obstante, el *placer negativo* al que arroja la emoción sublime es delicioso porque nos permite subrayar nuestra ‘grandeza interior’, ya que “la mente reclama para sí parte de la dignidad e importancia de las cosas que contempla”¹³.

Por eso este “exquisito horror” precisa del necesario distanciamiento que hace posible, al menos, dos cosas: eludir la amenaza que conmociona nuestra sensibilidad y afrontar el peligro como si fuera real. Todo riesgo, sea o no voluntariamente aceptado, sea simplemente representado, es en cualquier caso un riesgo afrontado, y solicita la intervención del sujeto, que se resitúa conscientemente frente a sí mismo y frente al espectáculo que lo conmueve. La contemplación de aquella grandeza divina de la naturaleza a la que Burnet, John Dennis o Addison se referían al hablar de los “insólitos transportes” de la emoción sublime –y no solo frente a los Alpes, sino ante el mar- da por hecha la primacía de la visión y plantean como decisiva la actitud activa del espectador. “La admiración nace de la interpretación del objeto; la sensación, las operaciones espirituales se han convertido en lo esencial”¹⁴.

En la misma medida que va cediendo la idea –transmitida por la teología

¹³ "y siendo el espíritu, no solo atraído por el objeto, sino sucesivamente también rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece llamarse, no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, placer negativo (*negative lust*)" (Kant, I., *Crítica del Juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, trad. de M. García Morente, p. 184). También en Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza, Madrid, 1990, trad. de Luis Jiménez Moreno, se dice que “lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta* (...) Lo sublime, a su vez, es de diferentes especies. Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo *sublime-terrible*, a lo segundo lo *noble* y a lo tercero lo *magnífico*” (p. 32).

¹⁴ Corbin, ob. cit., p. 170.



natural- de que el mar representa el espacio prohibido impuesto por Dios al ímpetu presuntuoso de los hombres, para convertirse en el “impenetrable movimiento de lo desconocido”, la posición del espectador experimenta una profunda transformación. Lucrecio consideraba que la transgresión de los límites marcados por el océano procedía del mismo estímulo que “animaba también al estallido de las guerras. El sacrilegio de la navegación se castiga así mismo con el temor a las potencias superiores a las que se entrega el hombre”. Pero ahora, en plena Ilustración, el sentido es otro: “los naufragios serán el precio a pagar para que la absoluta bonanza no haga imposible a los hombres toda comunicación con el mundo. En esta figura se refleja la justificación de las *passiones*, discriminadas por la filosofía: la razón pura sería la bonanza, la inmovilidad del hombre en plena posesión de toda su sensatez”¹⁵. Comienza a ser habitual en el catálogo de las grandezas humanas el que podamos irnos a pique y fracasar en el naufragio, pero también el rechazo al estatismo conformista de una razón ahistórica. Se dice que lo que más temen los navegantes es la bonanza, y que desean viento aun a riesgo de enfrentarse a una borrasca.

Voltaire trata de liberar al espectador de aquella autocomplacencia reflexiva de Lucrecio: lo que anima al regocijo de la contemplación de un naufragio es la curiosidad ardiente, que define como “un sentimiento natural al hombre”. La energía que impulsa a salir del estado natural y a no contentarse con los escasos recursos de ese estado es parte de la quintaesencia humana. Pero se ha de tener en cuenta -como resaltó el abad Galiani, contraviniendo las palabras de Voltaire- que la curiosidad necesita de la premisa de una incontestable seguridad frente al riesgo: el más mínimo peligro real nos obligaría a ocuparnos de nosotros mismos. Sin

¹⁵ Blumenberg, *Naufugio*..., ob. cit., p. 40.

embargo, la nueva posición del espectador y su distanciamiento ha generado una situación insólita: esta tensión, esta distancia –cito a Blumenberg- no puede ser nunca demasiado grande porque “cuanto más seguro está el espectador y más grande es el peligro que contempla, más se interesa por el espectáculo. Esta es la clave de todos los secretos de la tragedia, la comedia y la epopeya”¹⁶.

La emoción necesaria para el sublime espectáculo de la vida excluye el reposo y, en primer lugar, el de la mirada. El espacio infinito del mar concentra oleadas en devenir que es preciso observar de cerca, promueve esa escritura de sí mismo, difunden la atmósfera de sus propios paisajes interiores. De ahí el anhelo de las riberas y la bajamar, perfectos emplazamientos para ilustrados y románticos. Del mismo modo que el espectador de la historia pierde su posición privilegiada en los albores de la Revolución Francesa, por encima de la melancolía y del *spleen* -que había aparecido como deficiencia de una razón alejada de sus instintos-, se impone la tarea terapéutica, estética y moral de marchar al borde del abismo sobre la sólida roca del acantilado, afrontar allí, sin peligro real, el empuje del viento y el vértigo, correr el riesgo, en la imaginación, de una invasión bárbara.

Las nuevas sensaciones del espectador se dejan intensificar hasta el duelo más profundo y errático: el viajero decide abandonarse y elevarse hasta el cuadro más espantoso, para finalmente, de vuelta del tedio que puede procurarnos aquella reflexión, aclimatarse a las exigencias de la efectividad. El goce egoísta de quien “considera la historia como un matadero en el que se sacrifica la felicidad de los pueblos, la prudencia de los Estados y la virtud de los individuos es –por muy disimuladamente que puede decirse al final de todas las sabidurías de la filosofía de

¹⁶ Ibid., pp. 50-51.



la historia- la verdadera posición del espectador en la posición de la razón”¹⁷.

De la expectación estética al espectáculo turístico

¿Cómo no entender que en la propia metáfora del naufragio con espectador se esconde una inequívoca relación entre navegación y teatro? Schopenhauer, que también citó el *Proemio* de Lucrecio en su obra *El mundo como voluntad y representación* y acudió a la metáfora náutica para expresar la condición existencial del ser humano, trazó una clara analogía entre el sentimiento de lo sublime y la doble vida de la que todos participamos. De manera análoga al ideal del sabio lucreciano, vivimos una vida concreta y otra abstracta¹⁸. El genio, encarnado en esa figura capaz de sobreponerse a los bandazos de una voluntad que va hasta el infinito, lo acerca a ese ideal. Él goza de los bienes presentes por el recuerdo de las aflicciones pasadas. “Pero aquello que ve está frente a él, en el futuro, como lo inevitable mismo que surge de la vida, la cual es un mar lleno de escollos y remolinos. Él los evita con prudencia y circunspección... Sabe precisamente que así se aproxima, con casa paso, al naufragio más grande, al naufragio total, inevitable e irreparable que lleva rumbo a la muerte”. Igual que aquel actor que ha recitado su papel y, hasta volver a aparecer, toma asiento entre los espectadores, contempla con indiferencia el drama aún cuando este prepare su propio fin, “para luego volver a escena y actuar y sufrir

¹⁷ Ibíd., p. 66.

¹⁸ “En la primera de ellas (el viajero) está abandonado a todas las tempestades de la realidad, a la influencia del presente: tiene que luchar, sufrir, morir como el animal. Pero en la otra está al lado de, si no sobre sí mismo, ante el diseño reducido de su trayectoria vital. Desde esta distancia le parece extraño al momento presente todo lo que allí le posee y le agita: aquí él es un mero espectador y observador” (Blumenberg, *Naufugio...*, ob. cit., p. 74).

como debe”¹⁹.

Esta doble percepción de sí incita a una contemplación que se ajusta mejor al nihilismo heroico antes que a la visión lucreciana de la existencia. El encuentro cada vez más próximo con el medio marino, la transgresión de sus límites -en la comparación imaginaria de su conciencia a salvo o en la experiencia real de un movimiento pasional- suscita un nuevo placer: el de la escritura del yo embarcado en los elixires de su propia historia. El viajero romántico se ha constituido en la medida de las riberas, y allí se apresta -igual que en los grandes promontorios sobre un mar de nubes- no ya para admirar los límites impuestos por Dios al poder del océano, sino para encontrarse a sí mismo²⁰.

Dando un paso más, los románticos incluso insisten en poner de relieve la imagen mosaica del océano sin orillas, la eterna integridad del mar ajena al cambio histórico. El poder del vacío expresado en las últimas tormentas de Turner o la sensación de haber rebajado el límite del horizonte en algunos conocidos cuadros de Friedrich -por acudir a lugares muy comunes del arte del momento-, nos deja la impresión de que la figura humana o el barco son solo un pretexto para experimentar mejor la perpetua agitación de la existencia, el impacto visual de su fragilidad. Estas sensaciones sin objeto facilitan la inmersión en lo imaginario y preparan la fusión panteísta; sus nieblas y tinieblas convocan a la muerte, la música de las mareas reconoce el ritmo de la erosión erótica, su monotonía impone la seducción del sueño y la revelación de lo monstruoso: en definitiva, todo aquello que en el inconsciente fuerza nuestra mente a un viaje por las profundidades de lo

¹⁹ Ibíd., pp. 77-78.

²⁰ “Los románticos hacen de la ribera un lugar privilegiado del descubrimiento del yo. Desde la perspectiva de una estética de lo sublime, recientemente propuesta por Kant, la estancia en la playa permite una vibración particular del yo, nacida de la exaltante percepción de su integración con los elementos” (Corbin, ob. cit., p. 220).



originario y lo escondido.

Pero la prueba *mayestática* de este periplo al fondo de lo desconocido avanza hacia su inevitable falsificación. Lo que Ruskin denominaba la *pathetic fallacy* se convierte progresivamente en una propedéutica de las lágrimas y un teatro de la nostalgia. A ello contribuyen la caravana *masiva* del turista, la afición dramatizada y convencional de las pinturas de marinas en los Salones, la creciente influencia de los críticos que estimulan la retórica del cuadro, y los análisis psicológicos que examinan las tácticas emocionales y desmontan las pulsiones erótico-tanáticas escenificadas.

La composición sistemática del horror, representado en la ferocidad de las batallas navales o la tragedia de la balsa de la *Medusa*, permiten al artista y al espectador deleitarse en la compasión patética. Se acrecienta la difusión social del gusto por los horrores del mar, que la prensa sensacionalista se encarga de incrementar a través de sus periódicos, elevándose impudicamente a la categoría de espectáculo. Atractivo que ya no será exclusivo de una *privacy* ni de un héroe contemplativo, sino de un público que apuesta por el *turisteo* y socava la *pasión seria* de la experiencia sublime. El espectador y su naufragio pierden la consistencia de un arte que traducía los grandiosos y terribles momentos de una soledad iniciática, apostando ahora por lo truculento y por la violencia gratuita *puesta en escena*.

Sin embargo, su metáfora no se agota. Contra el vanidoso orgullo de una Ilustración que se amparaba en sus *luces*, contra la teatralidad de las pasiones impuesta por un romanticismo trivial, el hundimiento en la arena o la ausencia de huella generan una angustia irreparable y evocan la radical desaparición de toda presunción. Si el camino iniciado por ilustrados y románticos había permitido abrirse a nuevas experiencias -y tal vez a nuevas expectativas-, el *error* parece

cerrarse sobre sí mismo: seguimos creyendo poder gobernar la naturaleza indómita a través del *control de la representación*. Pero en el mar no se deja huella, porque este se recompone rápidamente detrás de nuestra conciencia. Incapaces para abarcar y comprender procesos globales, debemos reconocer que “tanto los progresos como los naufragios dejan tras de sí la misma superficie intacta”²¹.

²¹ Blumenberg, *Naufugio...*, ob. cit., p. 72. En este sentido son reveladoras las últimas estrofas de Baudelaire sobre el viaje: “¡Oh Muerte! ¡Oh capitán! ¡Tiempo es ya! ¡Alza el ancla! / Nos hastía esta tierra, ¡Oh muerte! ¡Aparejemos! / ¡Si son negros los cielos y la mar cual la tinta / nuestros pechos ya sabes que están llenos de rayos! / Viértenos tu veneno y que él nos reconforte! / ¡Queremos, tanto el fuego los cerebros nos quema, / en el abismo hundirnos, ¡Cielo, Infierno, qué importa?, / al fondo de lo ignoto para encontrar *lo nuevo!*” (Baudelaire, CH., “El viaje”, en *Las flores del mal*, Cátedra, Madrid, 1993, trad. de Luis Martínez de Merlo, p. 495).