



Sostener el abismo. Notas sobre lo sublime lúdico

Victoria Mateos de Manuel¹

Recibido: 12 de julio de 2018 / Aceptado: 26 de febrero de 2019

Resumen. Este artículo propone y desarrolla el concepto de sublimidad lúdica, trazando una genealogía diferenciada entre lo sublime en la modernidad y en el mundo contemporáneo, y aportando una serie de matices preposicionales o tonos estéticos propios en la experiencia de lo sublime: ante, sobre o en el abismo. Se sostendrá que la cultura contemporánea de la sublimidad lúdica es heredera de la estética nietzscheana, la cual aporta un carácter de juego y diversión a la experiencia de lo ilimitado frente a la presuposición de seriedad y solemnidad de la estética moderna que proponían Burke y Kant. Asimismo, se pensará el concepto de lo sublime lúdico a través del análisis de tres iconografías de la experiencia del abismo en la estética contemporánea: el deporte de riesgo del *puenting*, las gafas de sol con cristales espejados a modo de reinterpretación de *El caminante sobre un mar de nubes* de Caspar David Friedrich, y el *selfie* extremo.

Palabras clave: Sublime lúdico; sublimidad; juego; abismo; Nietzsche; Burke; Kant.

[en] Hold the abyss. Notes on the sublime ludic

Abstract. In this article I am going to propose and develop some notes on the concept of the ludic sublime. I defend that contemporary culture inherits Nietzsche's Aesthetics, which provided a sense of game and fun to the experience of the unlimited and stood against the presupposition of seriousness and solemnity of Burke's and Kant's modern Aesthetics on the sublime. In order to illustrate and achieve this purpose I am going to present and analyse three images of the abyss in contemporary Aesthetics: the dangerous sport of bungee jumping, the mirrored sunglasses as a reinterpretation of Friedrich's *Wanderer above the Sea of Fog* and the extreme selfie.

Keywords: Ludic sublime; sublimity; game; abyss; Nietzsche; Burke; Kant.

Sumario: 1. Solemnidad en la estética moderna de lo sublime; 2. Risa trágica y juego en la estética contemporánea de lo sublime; 3. El *puenting*: una farsa abisal; 4. Extenuante pliegue barroco: las gafas de sol con cristales espejados; 5. Sumisión escópica y *selfie* extremo; 6. Conclusiones.

Cómo citar: Mateos de Manuel, V. (2019) "Sostener el abismo. Notas sobre lo sublime lúdico", en *Escritura e Imagen* 15, 61-81.

¹ Facultad de Filosofía, UCM

«Quiero hacerle ver ahí dentro un abismo nuevo.»
Blaise Pascal (1670), *Pensamientos* (L199/B72)

«Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti.»
Friedrich Nietzsche (1886), aforismo 146 de *Más allá del bien y del mal*

1. Solemnidad en la estética moderna de lo sublime

Históricamente, lo lúdico y lo sublime han aparecido como categorías estéticas reñidas. La seriedad, la expresión digna y la profundidad han sido rasgos históricos característicos de lo sublime². A la experiencia de lo ilimitado y grandioso se le ha presupuesto, de antemano, una actitud de solemnidad: en la vivencia de lo sublime no se trataría de divertirse, entretenerse o pasarlo bien, sino de vernos confrontados con la majestuosidad de lo grandioso, el terror de lo ilimitado e, inclusive, de participar de la experiencia mística o metafísica que nos aporta la contemplación de lo abismático. La risa, por el contrario, devaluaría el sesgo teológico de lo pelágico, profanando la hondura propia de la experiencia de lo Absoluto. Lo sublime no ha tenido que ver, pues, con el régimen de lo lúdico sino, principalmente, con el sobrecogimiento, la majestad y la admiración. La irreverencia, la mofa, lo risible o lo ridículo han sido deslindados de la experiencia de lo sublime en la modernidad. Ante el infinito no es de recibo que se entusiasme y travesee el sujeto retozón; solo ha de acontecer el reverente gesto adusto.

A nivel textual, este matiz circunscripto en la experiencia de lo sublime queda recogido en diferentes momentos de la historia de la estética, pero es principalmente con Burke en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), a través de su herencia de las ideas del miedo en la experiencia de lo sublime introducidas por John Baillie en el siglo XVIII con *An Essay on the Sublime*, con quien se consolida.³ Para Burke, sublimes son todas aquellas entidades dotadas de grandiosidad que provocan en nosotros una sensación de terror, amenaza y límite. Sublimes son, por aportar algunos ejemplos, los paisajes desbordantes, las arquitecturas colosales o la fuerza incontrolable que desprenden los animales salvajes, la divinidad, la naturaleza o el poder de las instituciones. Fuente de lo sublime es, por lo tanto, «cualquier cosa capaz de producir una tensión semejante [...] una pasión similar al terror».⁴

[...] todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y 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.⁵

Asimismo, tanto en *Observaciones del sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) como *Crítica del juicio* (1790), Kant presupone un tono de seriedad, decoro y

² Hartmann, N., *Estética*, México, UNAM, 1977, pp. 434-435.

³ Aullón de Haro, P., *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Ed. Verbum, 2006, p. 79.

⁴ Burke, E., *Indagación filosófica del origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, estudio preliminar de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 2001, p. 99.

⁵ *Ibidem*, p. 29.

gravedad a la experiencia de lo sublime. Por el contrario, los rasgos de la «broma», «la lisonja» o «el ingenio» pertenecían a la categoría de lo bello, una suerte de hermana menor devaluada respecto al hijo pródigo de la estética moderna: lo sublime.⁶ La solemnidad era un rasgo idiosincrático que atravesaba la categoría de lo sublime, experiencia que quedaba tamizada por un cierto carácter formal, severo y sentencioso. La confrontación con la omnipotencia de la naturaleza relativa a la experiencia de lo sublime dinámico o, incluso, la «inadecuación de la imaginación» para dar cuenta de lo «absolutamente grande», rasgos privativos de lo sublime matemático, tenían un marcado carácter ceremonial que colindaba con el sentimiento religioso.⁷ Tratar de sostener el infinito y quedar enfrentado al vacío no eran asuntos nimios propios de una experiencia profana, de la mundanidad y el cotidiano. Por ello, no habían de ser tratados con liviandad. La experiencia de lo sublime era, en consecuencia, un asunto sobrio, serio, ritual, formal, circunspecto. Sin gracia alguna.

[...]; esto [lo sublime] no es, por tanto, sólo la emoción de un juego, sino algo más serio, producido por la ocupación de la imaginación. También el sentimiento de lo sublime es incompatible con toda especie de encanto; y como el espíritu en esto no se siente solamente atraído por el objeto, sino también repelido, esta satisfacción es menos un placer positivo que un sentimiento de admiración o de respeto, es decir, y para darle el nombre propio, un placer negativo.⁸

Nada es más contrario a lo bello que lo repugnante, así como nada cae más por debajo de lo sublime que lo ridículo.⁹

La experiencia del abismo en la estética romántica, surgida algunos años más tarde a los textos canónicos sobre lo sublime de Burke, Kant y también Schiller, es heredera de esta concepción moderna de la sublimidad en el primer idealismo.¹⁰ Nos encontramos aquí ante un cuadro icónico: *Caminante sobre el mar de nubes*, de Caspar David Friedrich. Pintado hacia 1825, en él se observa al «espíritu romántico [que] se ve a sí mismo elevándose, soberano, por encima de la naturaleza, que aun con toda su sublimidad, sólo vale en cuanto reflejo y resonancia del alma».¹¹ Un hombre, de

⁶ Kant, I., *Lo bello y lo sublime*, traducción de A. Sánchez Rivero y F. Rivera, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946, p. 18.

⁷ *Ibidem*, p. 27.

⁸ Kant, I., *Crítica del juicio*, traducción de Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 183.

⁹ Kant, I., *Lo bello y lo sublime*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰ Aullón de Haro, P., *La sublimidad y lo sublime*, *op. cit.*, p. 119.

¹¹ Riquer de, M./ Valverde, J. M., *Historia de la literatura universal. Volumen 7. Romanticismo y realismo*, Barcelona, Planeta, 1994, p. 5.

Resultado de gran interés esta primera entronización de lo sublime a través de la imagen con el cuadro de Friedrich, pues da cuenta de la pertinencia de este artículo en el marco de la revista *Escritura e imagen*. Nos muestra cómo los conceptos filosóficos no sólo se construyen a través de la escritura, sino también mediante imágenes. Es decir, la imagen es también un archivo o forma textual capaz de vehicular, representar y transmitir ideas de manera equiparable a la escritura.

Principalmente ha sido el filósofo berlinés Walter Benjamin quien, a principios del siglo XX, ha dado cuenta de la importancia de las imágenes no a modo de simples soportes gráficos, sino como «argumentos» o modos expresivos de pleno derecho: imágenes-pensamiento (*Denkbild*) e imágenes dialécticas (*dialektisches Bild*). Véase Weigel, S., *Gramatologie der Bilder*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2015, p. 72-94.

«Se trata de la posibilidad de generar y transmitir pensamiento a través del espacio icónico. Al respecto, propondríamos la siguiente metáfora contemporánea para comprender qué puede significar la legibilidad de una fotografía: las imágenes funcionan como archivos ZIP (archivos comprimidos), es decir, contienen toda

espaldas a los espectadores del cuadro, contempla el abismo. No podemos apreciar su expresión facial, mas su gesto corporal erguido indica una inclinación heroica, majestuosa y solemne ante lo ilimitado. Todo en el anónimo caminante es grave y respetable. Asimismo, la pierna adelantada y su posición al límite del precipicio nos indican un antagonismo sobre el que se vehicula la experiencia del abismo: la seducción irreprimible que experimenta el ser humano hacia lo ilimitado, así como, paralelamente, la imposibilidad de la completitud de la experiencia de infinito. El abismo es una paradoja para la vida: se yergue como una llamada insoslayable pero infranqueable. Por ello, el ser humano ante el abismo, si bien se enseñorea como anhelo de lo infinito, queda obligado también a inclinarse, siempre insatisfecho, ante lo absoluto.

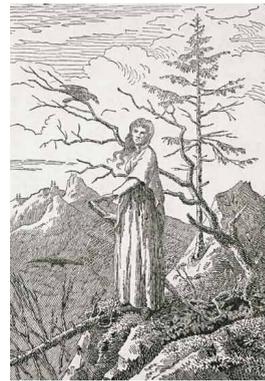


Figura 1. Caspar David Friedrich (1818), *Caminante sobre un mar de nubes*,
Kunsthalle, Hamburgo.

Figura 2. Caspar David Friedrich (h. 1803), *Mujer con un cuervo, junto a un precipicio*,
Kunsthalle Hamburgo.¹²

la información en sí mismas (fáctica, potencial y efectual), mas necesitan herramientas (historia cultural, metaforología, sutileza estética, tacto, etc.) para poder ser descomprimidas y hacer legible su densidad.» Mateos de Manuel, V., «Estética filosófica y alfabetización fotográfica», *Prisma social*, 25 (2019), pp. 41-65.

A través, principalmente, de la tradición libresco medieval, la imagen ha sido considerada una suerte de texto infantilizado o hermana menor de la palabra: una herramienta pedagógica o un modo de expresión destinado a un público iletrado o inculto que tenía un acceso restringido a la escritura. En este sentido, la imagen aparecía como un formato argumental desprestigiado. Es curiosamente un autor procedente de la tradición judía, contexto cultural muy centrado en la conservación y cuidado de la palabra, quien por primera vez plantea la posibilidad de un analfabetismo iconográfico y la gravedad que ello implica para la facultad estética y epistémica del sujeto. Se trata nuevamente de Walter Benjamin, en su ensayo de 1931 *Breve historia de la fotografía*:

«"El analfabeto del futuro no será quien desconozca la escritura, sino quien desconozca la fotografía", se ha dicho. ¿Pero no es más analfabeto el fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes?» Benjamin, W., *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Casimiro, 2011, p. 15.

En este sentido, siguiendo las tesis de Benjamin, nos posicionamos en línea con la postura defendida por la cineasta y reconocida investigadora en ensayo audiovisual Susana Barriga quien, frente a la posición de Phillip Lopate sobre la primacía del texto sobre la imagen, reniega de la sumisión icónica respecto al texto. La imagen es un espacio estético adulto, emancipado del régimen textual, que no adolece de una peligrosa minoría de edad epistémica sino que, por el contrario, tiene mayoría de edad expresiva, existiendo *a priori* una «potencia reflexiva de las imágenes» capaz de dar cuenta de conceptos y argumentos. Barriga Rodríguez, S., *Poéticas de lo incumplido: el sujeto del ensayo audiovisual* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018, p. 21. Véase también Lopate, P., «A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo», en Weinrichter, A. (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Gobierno de Navarra/ Museo Reina Sofía, pp. 66-89.

¹² Este segundo cuadro acompaña iconográficamente la pulsión suicida de la experiencia de lo sublime en *Safo*

Se observa, pues, en el sujeto icónico una actitud metafísica y reverencial ante los elementos, así como una polaridad ante lo abisal e informe, cualidades que Kant presuponía a la experiencia de lo sublime. Contradicción, asimismo, o carácter liminal de lo abismático, que ya en el siglo XVII Blaise Pascal enunciaba en su búsqueda de Dios:

Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada ilimitación y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma, [...].¹³

¿Qué es lo que nos grita entonces esta avidez y esta impotencia, si no es que hubo antaño en el hombre una verdadera felicidad, de la cual no le queda ahora sino la marca y la huella por completo vacía y que él trata inútilmente de colmar con todo cuanto lo rodea, buscando en las cosas ausentes el socorro que no obtiene de las presentes, pero del cual son incapaces unas como otras porque ese abismo infinito no puede ser colmado más que por un objeto infinito e inmutable, es decir, por Dios mismo? (L146/B350)¹⁴

La experiencia de lo sublime se alza sobre una dualidad irreconciliable. Por un lado, el sujeto ante el abismo experimenta el gozo de un infinito que se presenta a las condiciones de la razón; es decir, un infinito que puede ser pensado y que, por ello, muestra, en esa tendencia hacia lo absoluto, una superioridad del espíritu en su modo de ser respecto al resto de habitantes telúricos. El hombre no queda volcado o encerrado sobre sí mismo, sino que se abre a un orden de existencia que excede la contingencia del ser humano: el infinito. Ante el abismo el sujeto toma conciencia de que hay algo más grande que su propio modo de estar en el mundo o, incluso, algo mayestático en un sentido absoluto, para cuya delimitación o comprensión no existe criterio cuantitativo alguno. Ante la experiencia de la totalidad, si bien esta puede darse bajo el aspecto de lo matemático (el concepto kantiano de lo sublime matemático), no hay posibilidad de *metrónomo* alguno.

en Lefcada de Gros (1801, Museo Baron Gérard, Bayeux). Frente al carácter heroico de elevación de la razón y participación en lo absoluto en la representación del caminante masculino de Friedrich, resulta destacable el carácter trágico que cobra la representación femenina ante el abismo, en consonancia con el mórbido ideal decimonónico de la *fallen woman* (la mujer caída social y físicamente por haber tratado de ejercer una vida discolá al margen del ideal del ángel del hogar).

La comparación iconográfica de los dos cuadros de Friedrich resulta destacable a nivel sexo-político. Se representa a una mujer al borde del abismo y, si bien en esta imagen la protagonista cuenta con una posición más estable que la Safo de Gros, también se prelude su muerte recurriendo a un elemento simbólico mortuorio: un cuervo negro posado tras ella. Además, la protagonista se encuentra apoyada sobre el extremo de una rama que desemboca en el precipicio, aludiendo iconográficamente a la rama del árbol de la trama de *Hamlet* que, al romperse, provoca la caída de Ofelia y su ahogamiento. Asimismo, Friedrich sitúa a los espectadores bajo la misma perspectiva que se da en el cuadro de Safo: a vista de pájaro, en el quicio entre la montaña y el abismo, haciéndonos compartir el vértigo del límite y preludiando, con ello, la caída de la protagonista. Frente a la épica del héroe romántico, que se eleva sobre la sociedad y participa del infinito, la mujer romántica que disiente de las normas sociales no puede más que caer: el suicidio aparece como el único destino que le vaticina la sociedad decimonónica. Sobre el papel de la mujer caída en el siglo XIX véase Nead, L., «The Fallen woman», *The Foundling Museum*, 2015. Recuperado de: <http://foundlingmuseum.org.uk/events/fallen-woman/> (última consulta el 1/5/2019); Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 1990.

¹³ Kant, I., *Crítica del juicio*, op. cit., p. 183.

¹⁴ Pascal, B. (2018), *Pensamientos*, estudio preliminar, edición, traducción y notas de Gabriel Albiac, Madrid, Tecnos, pp. 146.

Por otro lado, más allá de este sobrecogimiento y fascinación ante lo absoluto que nos rodea, sin embargo, la experiencia de lo sublime es también –como si se tratase de una persecución erótica o de un insatisfecho, pero insaciable, amor platónico– un desconuelo o una querencia fallida, precisamente por ser la conciencia de una imposibilidad: carece de plenitud o satisfacción alguna, pues la experiencia de la totalidad nunca queda colmada, cerrada o clausurada. Excepto con la muerte. La apertura a lo absoluto es un encuentro que germina en el espacio fantasmagórico del deseo, mas nunca llega a poder actualizarse, completarse o llegar a término en la facticidad de la realidad. Nuestro modo de existencia humana roza o acaricia lo absoluto pero, como esas relaciones masoquistas que crean amados y amantes esquivos, no lo consigue nunca contener o retener. Lo absoluto se yergue sobre una tiranía erótica: se muestra, con el fin de incentivar nuestra persecución, mas siempre acaba por desaparecer, se nos diluye o escapa, con el fin de mantener, abrasadora, la llama que aviva el deseo de la caza.

Esto se debe a que la experiencia de lo sublime es una experiencia del infinito que, si bien está al alcance de la razón –resulta pensable, puede ser expresada en conceptos como determinaba la noción de lo sublime matemático– no llega, por el contrario, a poder ser imaginada o asida plenamente de manera sensible, ya que existe una «inadecuación de la imaginación» para expresar lo absoluto.¹⁵ La experiencia de lo sublime choca con los límites e impotencia de la imaginación, y muestra la insignificancia física a la que quedamos expuestos cuando nos hallamos confrontados con lo absoluto. Es decir, lo que exhibe esta contradicción en el seno de la experiencia de lo absoluto, es la alternancia de placer y dolor propia del acontecimiento polarizado de lo sublime. Esta experiencia nos subyuga porque podemos pensar lo absoluto sin serlo en sí nosotros mismos; porque podemos participar de lo infinito, mas haciéndolo desde una limitada finitud, desde una razón posibilitada y encarnada, pero también encarcelada en la contingencia y finitud de los sentidos. En la experiencia de lo sublime el sujeto se ve confrontado con los límites de la experiencia sensible: una existencia contingente, una fisicidad nimia y una imaginación limitada en comparación con el carácter imponente que se le ofrece a la razón en lo contemplado. No obstante, paralelamente, en la experiencia de lo sublime el sujeto asume también su omnipotencia, «la superioridad del espíritu sobre la naturaleza»¹⁶, alimentando con ello una vanidad temeraria. De repente, el ser humano se sabe continente de una razón que es capaz de pensar lo absoluto, de hacerse partícipe de lo infinito y tender hacia ello. Comienza entonces, constante e inútilmente, a tratar de rebasar sus propios límites físicos, los cuales no le dejan franquear lo abismático a pesar de poder participar del mismo en la contemplación. La experiencia de lo absoluto es una férrea prueba de humildad para el ser humano: le permite reconocerse por instantes en la experiencia de ser Dios, al mismo tiempo que le recuerda que no es ningún arcano. Tan solo, un hombre.

Se sabe que lo bello expresa la formación de lo informe, el ordenamiento del caos, la limitación de lo ilimitado, mientras que lo sublime aspira –desesperadamente– a representar lo ilimitado. Desesperadamente, porque esa presentación es suspendida, retenida, interrumpida en el borde externo del límite, por la misma ley que le impone

¹⁵ Soriau, É., *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998, p. 1008.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1008.

atravesarlo: lo sublime nace de la sensación de inadecuación con respecto al deber de la imaginación de adecuarse a la Idea.¹⁷

Hay, por lo tanto, un fondo de horror y melancolía en la también esperanzadora y altiva experiencia de lo sublime: la insatisfacción de lo absoluto, que nos deja siempre, en vida, con la miel en los labios. A las puertas del infinito: *desquiciados*. Lo sublime se nos revela, usando el concepto que propone Esposito, como la conciencia de una inadecuación: un «quiero y no puedo», como una tentación que, si bien se nos aparece, no se debe ni se puede sucumbir a ella, pues conlleva el fin del sujeto: su consecuencia es la muerte. La experiencia del abismo en la estética moderna es la imagen de la desesperación, de una inclinación por el infinito que permanentemente se ve frustrada por la realidad, la cual nos obliga a retroceder y a retenernos, como Ulises en el encuentro con las sirenas, ante el límite, pues hay tentaciones cuyo placer no se puede disfrutar sin sucumbir a la catástrofe, tal y como muestra la pintura *Au bord du gouffre* de Jean-Baptiste Augustin Nemoz (1890). Hay abismos cuya hondura requiere de la profilaxis tántrica: la detención al borde de, junto a o antes de, para poner un obstáculo o traba milimétrica que frene la potencial y suicida entrega absoluta a lo insondable. Se trata de experimentar el éxtasis evitando la rendición incondicional. Cuando el placer es extremo y el ímpetu, galopante, se requiere rechazar el pleno arrojamiento y mantener a mano una brida que permita disfrutar del vértigo sin quedar sometidos irremediablemente a lo insondable.



Figura 3. Jean-Baptiste Augustin Nemoz (1890), *Au bord du gouffre*, catálogo de exposición Beaux-Arts, Salón de 1890, París

¹⁷ Esposito, R., *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2003, p. 143.

2. Risa trágica y juego en la estética contemporánea de lo sublime

Esta experiencia frustrante, solemne en exceso y, por ello, apesadumbrada de lo sublime moderno comienza a reescribirse en la estética contemporánea con Friedrich Nietzsche, un autor en el que, a través de su concepción de lo dionisiaco y lo trágico, encontramos «un sublime sin el término “sublime” (es decir, lo que en cierto modo aquí denominamos sublimidad)».¹⁸ Con Nietzsche se inaugura la heterodoxia de lo abismático, la herejía en la expresión del Absoluto: el nacimiento de, apropiándonos del título de un maravilloso ensayo de Peter L. Berger, una «risa redentora» en el seno del fenómeno trágico.

En Nietzsche hallamos un punto de inflexión en la estética de la sublimidad, entendida ésta como sentimiento de elevación, experiencia de lo abisal o de una fuerza extraordinaria. Esto se debe a que hay en su obra una polaridad entre un inicial sentimiento de horror ante lo sublime, el cual coincide con la estética moderna, y una posterior experiencia jovial de la sublimidad, de la cual va a ser heredera la iconografía contemporánea de lo abismático.

En *El nacimiento de la tragedia* (1872), la tesis nietzscheana en la cual se apoyaba la dialéctica Apolo-Dioniso era que, a la base «del deseo de belleza» del mundo griego, de la plasticidad, la imagen, lo figurativo y el sueño –por tanto, lo apolíneo–, se hallan, por el contrario, «la carencia, la privación, la melancolía, el dolor»¹⁹, los cuales son eco, presentimiento, «fuerzas apenas sentidas y no condensadas en una imagen»²⁰ de un sustrato metafísico de horror y escasez que configura el polo dionisiaco. La consecuencia de esta tesis Apolo-Dioniso es que pesimismo e impulso revolucionario surgen como comportamientos estéticos, que no morales, de la manera «genuinamente metafísica»²¹ de estar en el mundo. Este sustrato metafísico de horror y escasez, el cual desemboca en el consuelo artístico de la belleza y de la tragedia como máxima estética de vida, fue aderezado por el Nietzsche de 1872 con una esperanza ciega en el romanticismo y un impulso nacionalista del renacimiento del espíritu trágico de los griegos en el «ser alemán».

Las redirecciones hacia un dionisismo más jovial y epicúreo tendrán lugar tardíamente, a través del prólogo añadido en 1886 *Ensayo de autocrítica* al inicial *El nacimiento de la tragedia*, y los cuatro libros de *Así habló Zaratustra*, en cuya redacción trabajó entre 1883 y 1885. Las iniciales heroicidad y sufrimiento del espíritu trágico, que exaltaban el lamento, la gravedad y la hondura de lo sublime-dionisiaco, serán releídos ahora con la figura bufonesca de Zaratustra, quien en clave crítica se ríe del demonio de «lo serio, grave, profundo, solemne: era el espíritu de la pesadez».²² Lo risible hace del espíritu de la pesadez algo insignificante, rebajando su circunspección mayestática y provocando una incipiente democratización del fenómeno trágico, pero también corrosión y banalización, a través de la irreverencia zaratustriana.

¹⁸ Aullón de Haro, P., *La sublimidad y lo sublime*, op. cit., p. 75.

¹⁹ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia. O helenismo y pesimismo*, edición de Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 87.

²⁰ *Ibidem*, op. cit., p. 150.

²¹ *Ibidem*, op. cit., p. 90.

²² Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1981, pp. 70-71.



Figura 4. Geometría funámbula. Izis o Israëlís Bidermanas (1959), Lagny.²³

Nada, ni siquiera el oscuro fondo de la existencia, ha de ser tomado demasiado en serio. Todo ha de *ponerse en juego*. En la propuesta nietzscheana, rareza heterodoxa frente la tramposa «filosofía de catedráticos» o «filosofía de universidad»²⁴, el sibarita existencial, es decir, aquel que realmente sabe disfrutar de la vida, no es el snob académico suspendido en la filigrana retórica y pedantería de un mundo de corte. Por el contrario, el hedonista es un artesano o geómetra del goce: aquel que sabe mantenerse en perfecto equilibrio en la tensión liminal de la cuerda floja, una horquilla que escinde placer y dolor, dos modos abismáticos para una misma elevación en la caída.

Con ello, Nietzsche invoca una risa trágica que, frente al boato y los fuegos fatuos del contexto académico-cultural y las luchas de poder del drama comunitario, revitaliza la simplicidad existencial propugnada por Epicuro. La risa y el disfrute refrenan el potencial delirio narcisista o megalomanía del abismamiento dionisiaco, pues cortocircuitan toda posible institucionalización teológica del espíritu trágico. Como señala Marín, «proceda o no del diablo, lo cierto es que la risa satírica y, muy especialmente, la irónica es esencialmente irreligiosa. “La ironía no reza nunca”, afirma E. M. Cioran.»²⁵ La inicial pose melancólica y solemne del romántico en *El nacimiento de la tragedia* es sustituida ahora por la del grotesco bailarín Zaratustra, quien se nos presenta cual *pharmakon* existencial del genuino espíritu trágico:

¡Alzad vuestros corazones, hermanos míos, arriba, más arriba! ¡Pero tampoco olvidéis vuestras piernas! ¡Alzad también vuestras piernas, avezados bailarines, y, más aún, ¡sosteneos también con la cabeza! Esta corona de reidor, esta corona de rosas, yo mismo me la he colocado en la cabeza; yo mismo he santificado mi risa. Hoy no he encontrado a nadie lo suficientemente fuerte para ello. Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que, presto al vuelo, listo y dispuesto, hace guiños a todos los pájaros, el divinamente ligero.

²³ Fotografía recuperada de <https://www.pinterest.ca/cathyscavia/izis-bidermanas/> (última consulta el 3/5/2019).

²⁴ Nietzsche, F., *Schopenhauer como educador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 40-41.

²⁵ Marín, J. M., «La risa proteica, el humor y los pesimistas», *Escritura e imagen*, 14 (2018), pp. 233-245.

Zaratustra el que dice la verdad, Zaratustra el que ríe verdad, ni el impaciente ni el intolerante; alguien que ama los saltos y las evasivas; ¡yo mismo me he ceñido esta corona! Esta corona de reidor, esta corona de rosas. ¡A vosotros, hermanos míos, os lanzo esta corona! He santificado la risa. Vosotros, hombres superiores... ¡aprendedme a reír!²⁶

Asimismo, esta nueva actitud ante lo trágico no es solo plasmada en la escritura, sino imaginada (traída a imagen), a modo de *Denkbild*. Hay tanto en *La gaya ciencia* como en *Así habló Zaratustra* dos apariciones de la metáfora del abismo, las cuales reescriben la actitud del ser humano ante el fondo ilimitado de la existencia desde la jovialidad:

[...], cabe pensar un placer y una fuerza de autodeterminación, una *libertad* de la voluntad, en los que un espíritu se despida de toda fe, de todo deseo de certeza, experimentado como está en mantenerse sobre ligeras cuerdas y posibilidades y en seguir bailando incluso al lado de abismos. Un espíritu como ese sería el *espíritu libre par excellence*.²⁷

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, –una cuerda sobre un abismo.²⁸

Zaratustra no es un romántico enamorado del límite pero apegado a la horizontalidad tranquilizadora de lo terráqueo. Zaratustra es un acróbata, término que en alemán es expresado bajo el nombre de *Seiltänzer*. «Bailarín de cuerda» sería la traducción en sentido literal de este concepto, a pesar de que en español se haga uso de la acepción más técnica de «funambulista». No obstante, a nivel etimológico, esta segunda traducción hace hincapié sobre el verbo *ambular* (andar, vagar) y no sobre la noción de baile, acción que expresa originariamente un carácter geométrico, no errático o falto de dirección, en la actitud trágico-epicúrea ante el abismo.²⁹

Frente al ideal romántico, en la prestancia zaratustriana no se trata ya de contemplar apesadumbrados y serios el fondo inagotable y eterno de la existencia, sino de disfrutar de esa experiencia, convertirla en un juego y así hacer del *homo sapiens* un *homo ludens*³⁰: un niño que se lanza con un sí asertivo y jovial a la existencia.³¹ Con ello, se produce una identificación y confusión entre los límites de la vida y las reglas del juego. Se trata, pues, de reapropiarse alegremente del abismo: esa experiencia que nos tienta hacia lo infinito pero de la que solo podemos participar en el límite.

Frente al arquetipo del afligido romántico se alza ahora la mentalidad del espíritu libre, quien es capaz de disfrutar y convertir en razón lúdica aquello que inicialmente había sido exclusivamente fuente de reverencia, temor y solemnidad. Se trata de un cambio de actitud en el paso hacia el superhombre: lo sublime deja de ser fuente de horror metafísico para convertirse en motivo de recreo, disfrute y divertimento. «No hay que vivir con la cabeza abatida por el espanto sino alzada orgullosamente a pesar de todo».³² No se trata, por lo tanto, de vivir aterrados ante lo abisal que nos rodea,

²⁶ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 96.

²⁷ Nietzsche, F., *La Gaya Ciencia*, traducción de José Carlos Mardomingo, prólogo de Agustín Izquierdo, Madrid, Biblioteca EDAF, 2013, pp. 302-303.

²⁸ Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 36.

²⁹ *Ibidem*, p. 34.

³⁰ Huizinga, J., *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

³¹ Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 49.

³² Salgado Fernández, E., *Cumbre y abismo en la filosofía de Nietzsche*, Madrid, Plaza y Valdés, 2009, pp. 24.

sino fascinados, con pleno disfrute ante el suspense existencial al que hemos sido invitados a participar.

3. El puenting: una farsa abisal

Lo que en Nietzsche, en las postrimerías del siglo XIX, era una mera imagen o metáfora —la idea de comportarse cual «cuerda sobre el abismo»—, se consolida en la iconografía contemporánea como un gesto estético que ejemplifica una determinada actitud lúdica ante el fondo abisal de la existencia.

En 1970 nacen en Inglaterra, en el Oxford Dangerous Sports Club, los deportes de riesgo como el puenting o *bungee jumping*, actividad que comienza a reescribir el tono pretendidamente serio de lo sublime, pues convierte esta categoría estética en espacio lúdico o razón de juego.

Inspirándose en noticias sobre los clavadistas de la Isla Pentecostés de la República de Vanuatu en el Pacífico, los miembros del Oxford Dangerous Sports Club realizaron los primeros *puentings* occidentales, disciplina que se comercializó al público por primera vez en Nueva Zelanda en 1988.³³

Nace con ello una suerte de sublimidad lúdica que ofrece la posibilidad de convertir la anterior experiencia solemne del precipicio en frívolo coqueteo con lo abismático, confirmándose la irreverente tesis estética nietzscheana sobre la profundidad del fondo dionisiaco que sustenta el mundo de las apariencias apolíneas. El puenting es la materialización del ensueño zaratustriano. Con esta actividad, la pulsión (auto) tanática, es decir, el inquietante impulso suicida, la tendencia hacia la autodestrucción, la rendición a la existencia o esa sofocante llamada hacia la participación y cesión al fondo oculto de la vida, se transforma en un simulacro lúdico, en un juego sin consecuencias, en una actividad pop, pudiéndose experimentar el vértigo mientras se cancela la caída. El puenting culmina la idea de sublimidad lúdica que introduce Nietzsche, quien buscaba experimentar «el otro estado, el éxtasis, ya que ama el abismo más que el fondo».³⁴ Se trata de poder participar del vértigo cancelando la caída, de tantear el abismamiento negando su verdad o fondo incontestable: la muerte. Pulcritud en la caída. Despeñamiento de guante blanco. Entretenimiento extremo para poder hiperventilar y desfogarse en el derrumbe evitando consecuencias aciagas. Un ocaso de doble dirección, de ida y vuelta.

En la estética moderna se trataba de mantener la polaridad placer-dolor en la experiencia pelágica. Queremos participar de la fosa, pero hay una imposibilidad física de llevarlo a cabo, pues arrojarse más allá de la contemplación en la experiencia de lo sublime implicaba un riesgo demasiado costoso: perder la vida. Había, por ello, que permanecer ante, al borde, en la comisura del abismo. Por el contrario, con el puenting nos encontramos con la efectuación de la expresión nietzscheana de «ser cuerda sobre el abismo», de atarse a un límite apolíneo para poder así adentrarse en

³³ The Editors of Enciclopedia Britannica, «Bungee jumping» [entrada de enciclopedia online], 2019. Recuperado de <https://www.britannica.com/sports/bungee-jumping#ref1040559> (última consulta el 3/5/2019)

³⁴ Safranski, R., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, traducción del alemán por Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 176.

el vértigo de lo abismático sin tener que asumir las consecuencias del precipicio. De este modo, con higiénico y milimétrico cuidado, se puede experimentar durante unos instantes el riesgo más trepidante sin tener que sufrir sus resultados derivados: la muerte del sujeto. Nace la geometría de lo extático: el cálculo racional para permitirse ensayar la rendición y abandono a lo Absoluto.

La técnica ha ampliado el abanico estético del abismamiento, desplazando ligeramente la experiencia de lo trágico al producir una ligera pero enfática avanzadilla que ha reestructurado la arquitectura de lo abismático. Se ha transitado de la experiencia limítrofe del abismo, aquella que se producía en la antesala de la caída –el romántico sumido en la contemplación al borde del quicio–, al disfrute del vértigo sobre el abismo. Primero fue la posibilidad horizontal de cruzar el vacío, tal y como lo hallábamos en la metáfora nietzscheana del funambulista; posteriormente, con el puenting, se produce la experiencia vertical de una caída, en la cual se experimenta el vértigo del descenso anulando el irrefragable fondo.



Figura 5. Leonardo Alenza (1839), *El suicida o el romántico*, Museo Nacional del Prado.



Figura 6. Anónimo (ca. 1970), Bunge jumping del Oxford University Dangerous Sports Club.³⁵

El puenting es una suerte de experiencia del abismo con profilaxis que, además, no requiere de entrenamiento previo, como puede ser el caso de la experiencia del abismo en la modalidad olímpica del salto deportivo, restándole, con ello, circunspección a la actividad, pues esta nueva experiencia abisal no requiere del cultivo de una habilidad ritual o inteligencia práctica. El saltador olímpico es un deportista y, por ende, un sujeto épico; por el contrario, el practicante de puenting es un jugador: jocosos, farsantes y temerarios. De este modo, el abismo deja de ser una experiencia metafísica al modo planteado por la estética moderna, y se convierte en un mero entretenimiento: un espacio lúdico, un lugar de ocio y recreo en el que pasar

³⁵ Imagen recuperada de <https://babysharkminorityreport.wordpress.com/tag/oxford-dangerous-sports-club/> (última consulta el 3/5/2019).

el rato y gestionar la necesidad de adrenalina y emociones agudas. El abismo deja de ser un punto de inflexión en la ontología de lo humano para quedar considerado como una mera ocurrencia, un espacio divertido y ocioso: se abre paso el parque de atracciones metafísico del mundo contemporáneo. Todo es carnaval. Hasta el mismo Absoluto, que es denigrado a través de la risa satírica. La decadencia es el lema por antonomasia contemporáneo. Todo es caída, nada tiene altura: nada es ejemplar, todo es farsa.

Con el puenting se produce una pérdida de rigor y heroicidad en la estética de lo sublime y el abismo pasa de ser un espacio de ejecución de una cierta soberbia y grandeza del espíritu a convertirse en un pasatiempo de la razón sin mayor trascendencia. Nos adentramos, con ello, en la desquiciante polaridad del mundo contemporáneo: sociedades obsesionadas por la seguridad y control que, al mismo tiempo, desean seguir experimentando la sensación de peligro o riesgo, mas sin tener que asumir las consecuencias, convirtiéndose el mundo en un consuelo pop en el que la fatalidad pierde su destino. Se puede coquetear con el límite sin «jugarse el pellejo», pues toda experiencia es edulcorada, quedando convertida en simulacro. El puenting es la posibilidad de ensayar el suicidio, de fingir la tragedia de lo sublime y, en consecuencia, de trasladar esta categoría estética desde el espacio de lo heroico al de la farsa. Del abismo altilocuente al abismo descafeinado.



Figura 7. Anónimo (1979), la supuesta primera acción de *puenting*, realizada por David Kirke en el Clifton Suspension Bridge de Bristol.³⁶

Con el puenting el abismo deja de ser tomado en serio, se le pierde el miedo y lo sublime, si bien sobrevive como categoría estética, queda deslegitimado como espacio físico en el que anclar el terror a la omnipotencia de la naturaleza o el espíritu. El humor sostiene a la par que desacredita el infinito y, con ello, se alza una nueva grandilocuencia de la razón: ya no es la soberbia de un espíritu que se eleva por encima de la naturaleza, sino la supremacía de una razón jocosa

³⁶ Imagen recuperada de <https://alchetron.com/Dangerous-Sports-Club-2347645-W>. (última consulta el 3/5/2019). Obsérvese la vestimenta del saltador: con una pipa en la boca, Kirke porta un traje de chaqué, etiqueta de gala que utilizaban los caballeros ingleses para montar a caballo. A través del atuendo se escenifica el carácter irónico y jocoso del salto, el cual se ríe de los convencionalismos sociales y del porte solemne y aristocrático que se les presuponia a las clases acomodadas de la sociedad.

y con tintes de cinismo que se ríe hasta del mismísimo vacío, restándole cualquier atisbo de solemnidad u omnipotencia que se le pudiese otorgar a lo Absoluto. El puenting, frente al imperativo pesimista de los románticos, hace ahora del abismo un espacio reversible, en el cual no se claudica si se cede a la tentación sino del que, por el contrario, es posible retornar sin mayores consecuencias. Se ha producido una secularización de la experiencia de lo sublime a través de su conversión en entretenimiento, en el cual el miedo y la solemnidad han dejado de jugar un papel relevante. Todo es ficción: fingimiento sin secuelas.

En esta pérdida del terror a lo abisal donde toda experiencia limítrofe pareciese posible y deseable, donde el sujeto vive plétórico y superabundante deslizándose por la existencia con la sensación de vivir en una plena seguridad, se encuentran los rasgos del alma contemporánea como modo de vida vulgar frente a la anterior vida noble, cuestión que tematizaba Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* de 1930:

Mientras en el pretérito vivir significaba para el hombre medio encontrar en derredor dificultades, peligros, escaseces, limitaciones de destino y dependencia, el mundo nuevo aparece como un ámbito de posibilidades prácticamente ilimitadas, seguro, donde no se depende de nadie. [...] Y si la impresión tradicional decía: “Vivir es sentirse limitado y, por lo mismo, tener que contar con lo que nos limita”, la voz novísima grita: “Vivir es no encontrar limitación alguna; por tanto, abandonarse tranquilamente a sí mismo. Prácticamente nada es imposible, nada es peligroso.”³⁷

4. Extenuante pliegue barroco: las gafas de sol con cristales espejados

Esta decreciente gravedad en el tratamiento del abismo nos lleva del puenting a un segundo fenómeno iconográfico a tener en cuenta, el cual denota el triunfo de la categoría de lo sublime-lúdico en el mundo contemporáneo: las gafas de sol con cristales espejados, moda en aumento desde su aparición en la película *Matrix* en 1999, pero aparecidas inicialmente en la década de 1960-70 en el contexto del esquí con Vuarnet, unas de las marcas pioneras en este tipo de objetos. Estas gafas, en su carácter de espejo, son en sí un motivo iconográfico y no un mero adorno, precisamente por su capacidad para representar y reflejar la realidad como si fuesen una pantalla o lienzo efímero. Específicamente, este objeto reescribe la estética romántica de *Caminante sobre un mar de nubes* en una dimensión lúdica que queda a la mano y hace de la realidad ese espacio que ansiaban los románticos, en el cual el paisaje se convierte en contemplación de la contemplación, pues no es sólo que el paisaje sea admirable, sino que, principalmente, a nosotros nos queda bien el paisaje cuando lo contemplamos. El paisaje es la excusa o contexto decorativo para enseñorear al sujeto en la imagen.

³⁷ Ortega y Gasset, J., *La rebelión de las masas*, Barcelona, Altaya, 1993, p. 88.



Figura 8. Caspar David Friedrich (1818), *Caminante sobre un mar de nubes*,
Kunsthalle Hamburgo

Figura 9. Anónimo (2017), sin título [fotografía publicitaria].³⁸

En el romanticismo, el paisaje se convertía en el escenario donde se proyectaba la subjetividad: el paisaje era «la representación artística de una determinada comprensión».³⁹ Es decir, no se trataba tanto de representar la grandiosidad de la naturaleza, como de dar cuenta de la experiencia de grandiosidad del hombre en la misma. El paisaje romántico no expresaba una otredad escindida y alejada al mundo humano, sino que era la voz del caminante, reflejaba su subjetividad. No vemos el rostro del ignoto paseante de Friedrich, pero intuimos su interioridad a través de la naturaleza plasmada, que funciona como proyección del alma tendente al infinito del sujeto romántico.

Las gafas de sol con cristales-espejo, tal y como observamos en la figura 9, funcionan como el reverso de esta pintura. Consiguen girar el cuadro de Friedrich y aportarnos un reflejo de lo observado por el caminante, del mundo circundante que lo rodea sin, por ello, llegar a ver en ningún momento la expresión de su rostro. El portador de las gafas mantiene su anonimato, al mismo tiempo que desvela ante el mundo la dirección de la mirada y objeto de su deseo. Este elemento es, en este sentido, una continuidad o prolongación de la estética romántica, en la cual, a través del paisaje exterior, el sujeto no tocaba la realidad sino que alcanzaba a expresar su propio paisaje interior o subjetividad, produciéndose una mixtificación entre mundo exterior e interior: el Absoluto solo se revela a través del sujeto y, al mismo tiempo, el sujeto se adueña, en la medida que invagina o hacia propio lo Absoluto.

Estas gafas de sol nos permiten ver lo que el sujeto está mirando, pero, si bien se muestra el objeto de la mirada, se mantiene también la opacidad del sujeto que está observando, generando con ello un juego irresoluble entre mostración y ocultación que deja en estado de perennidad erótica la identidad del caminante: lo identificamos a la perfección, porque podemos discernir su objeto de deseo y, al mismo tiempo, el sujeto nos resulta absolutamente recóndito, porque su desear permanece siempre en la referencia objetual sin llegar a mostrar nunca al sujeto, que carece de un núcleo

³⁸ Imagen recuperado de <https://es.dreamstime.com>. (última consulta el 14/2/2017)

³⁹ Argullol, R., *La abstracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991, p. 11.

duro de subjetividad más allá de sus objetos de deseo. El sujeto en cuestión parece un irresoluble pliegue barroco: su exterioridad (el paisaje) es su interioridad (su alma), produciendo un yo esquizo, de síntoma agorafóbico: omnipresente y, al mismo tiempo, inasible. El sujeto protege y oculta su mirada a través de la exhibición de la misma: paradójicamente, mostrando lo que él ve también es como no se deja ver, permanece oculto. Es un juego irresoluble de espejos entre exterioridad e interioridad cuyo barroquismo, si bien es inicialmente seductor, acaba por resultar extenuante y tedioso.

En este juego de espejos, el reflejo del paisaje se convierte paradójicamente tanto en una máscara como un desnudo del yo. Pero, asimismo, las gafas de sol con cristales espejados consiguen reducir el tamaño omnipotente del paisaje, cuestión que habilitaba o creaba las condiciones de posibilidad para la experiencia de lo sublime, mermando el Absoluto a una dimensión reducida y portable que adorna el rostro. El paisaje, contexto para la experiencia de lo sublime dinámico, se convierte ahora en razón de juego o coqueteo, adquiriendo esta categoría estética tintes propios de lo bello en Kant y mostrando una mezcla de las dicotómicas categorías estéticas del primer idealismo: lo sublime acontece ahora y es posibilitado a través de un carácter menguante, que permite configurarlo dentro de la categoría de adorno, la cual pertenecía originariamente a lo bello. Ahora el abismo se sostiene no experimentándolo con el cuerpo, sino portándolo en el rostro a través de la mirada. Estas gafas de sol convierten el terror de lo sublime, su carácter abismático, en dócil, apaciguador y bello adorno. Estas gafas domestican la experiencia del paisaje, dominándolo a través de la mirada. Se produce la sumisión del Absoluto no ya a través de su imposible conquista, sino por medio de una apaciguadora representación. De la experiencia omnipresente pero inabarcable del Absoluto se pasa a la mercancía de la infinitud: un transportable fetiche abisal sobre una luna espejada.

La premisa kantiana que configuraba lo sublime —«Lo sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña»— es contradicha a través de estas dos expresiones contemporáneas de lo sublime lúdico. En primer lugar, el puenting convierte el abismo en un lugar revocable —del que se puede retornar— y, en segundo lugar, las gafas de sol espejadas hacen del anhelo de infinito algo nimio, resumible y geometrizable: el Absoluto se puede portar en el rostro, se puede acotar en un espacio conmensurable y definido. Con ello, ahora no somos nosotros los expuestos a una insignificancia física respecto al Absoluto, sino que es la propia noción de absoluto, infinito o vacío la que se convierte en objeto de diversión, juego o burla, siendo empequeñecida hasta quedar contenido en un espacio cerrado, delimitado y, por tanto, dominable. Asimismo, si la grandiosidad de la naturaleza servía para reflejar aquella del alma, ¿qué nos expresa esta mengua de lo sublime una vez desaparecida su holgura inabarcable?, ¿qué expresa la cómoda portabilidad del infinito en el rostro? Ha tenido lugar una fetichización o conversión en pose de la inicial experiencia liminal de lo sublime. Ya no se trata tanto de experimentar lo abismático, sino de mostrarnos experimentando lo abismático, pasándose de un régimen ontológico de la experiencia a uno de la representación, de la acción a la imagen.

Además, el paisaje, en su nuevo carácter de adorno portable en el rostro, es convertido en una posesión de la que nos adueñamos a través de la mirada. El paisaje en la mirada nos da la idea de una sublimidad de bolsillo, portable, hecha a medida del sujeto, produciéndose una pérdida de magnanimidad en esta experiencia

estética. El paisaje se transforma en una cantidad dada, en una cosa, un mero reflejo o fotografía instantánea. Lo abismático deja de ser algo ilimitado e intangible para mudar en decorado del que nos adueñamos a través de la pulsión escópica. Frente al fracaso de la conquista, la formalización e imaginación son modos de dominación de lo abismático. No obstante, ha de señalarse que este fenómeno de posesión del paisaje en el que la naturaleza aparece como una propiedad, no es específicamente contemporáneo, sino que comienza con el cuadro de 1750 *Mr. y Mrs. Andrews* de Gainsborough.⁴⁰ Hasta entonces

los diversos aspectos de la naturaleza eran objetos de estudio científico, pero la naturaleza como un todo desafiaba la posesión. [...] no se pensaba en la naturaleza como en el objeto de las actividades del capitalismo.⁴¹

5. Sumisión escópica y *selfie* extremo

Hay aún que considerar un tercer fenómeno iconográfico contemporáneo que continúa la estela marcada por las gafas de sol espejadas: el *selfie* extremo. En este tipo de fotografías se combina la experiencia del sujeto en lo liminal con la primacía de una ontología de la mirada: ya no se trata tanto de experimentar el abismo como de exhibirnos como sujetos de esa experiencia. Si inicialmente, en la estética moderna, el actor de la sublimidad quedaba «absorto en un objeto sublime, se sentía elevado a un rango superior»⁴², ahora el sujeto, dando la espalda al vacío, hace de lo abismático el contexto que ignora, desplazando su atención y quedando absorto en cómo la sociedad lo contempla a él como referencia central de la imagen. El foco de atención ya no está en el paisaje, en lo ilimitado que nos circunda, sino en el reconocimiento social.



Figura 10. Autorretrato de Xenia Ignatyeva en un puente de San Petersburgo (2018).⁴³

Figura 11. Autorretrato de Angela Nikolau en Tianjin (2019).⁴⁴

⁴⁰ Clark, K., *Landscape into art*, Londres, Joh Murray, 1949, p. 73.

⁴¹ Berger, J., *Modos de ver*, Barcelona, Kairós, 2012, p. 117.

⁴² *Ibidem*, p. 109.

⁴³ Imagen recuperada de <http://www.lavanguardia.com/sucesos/20150705/54433730328/selfies-muerte.html> (última consulta el 20/3/2018).

⁴⁴ Imagen recuperada de https://www.instagram.com/angela_nikolau/ (última consulta el 20/1/2019).

Frente al caminante de Friedrich, el autor del selfie extremo no centra su interés en lo abismático, sino que mira directamente a la cámara, plenamente consciente de estar siendo grabado. Es dependiente no de la experiencia de lo innombrable, sino de la mirada de la comunidad. No busca la experiencia de lo sublime, sino la aprobación de su carácter intrépido. El foco de atención principal ya no está puesto en la naturaleza como Absoluto, sino en los problemas que provienen del desarrollo técnico de la sociedad. A través del riesgo, el protagonista del selfie extremo no forja su carácter sino, tan solo, su imagen pública. La amenaza ya no proviene de la naturaleza, sino de la sociedad misma: el único límite al sueño de autodeterminación del sujeto –quien ya no teme nada y siempre se siente seguro, como si la vida se tratase de un inocente juego sin desenlace– es el reconocimiento social, la fama. El sujeto del selfie extremo pretende dominar el abismo para, a su vez, dejarse dominar por la pulsión escópica comunitaria.

En esta preocupación por el público, el selfie extremo es heredero, además, de la imagería frontal que nace con el Renacimiento europeo, en la que el cuadro está pensado y organizado para un «espectador-propietario que lo mira [...] en un instante de develación total».⁴⁵ El protagonista del selfie extremo hace del abismo un objeto que posee y, asimismo, muestra su deseo de dejarse poseer él mismo como objeto de contemplación. Con ello, frente al predominio de la experiencia, se ha producido un desplazamiento hacia el predominio de la mirada, generándose un imperio en el mundo actual de lo que la teórica del cine Laura Mulvey denomina «mirada masculina»⁴⁶: la interiorización de un panóptico falocéntrico en que uno construye su subjetividad a través de su objetualidad, contemplándose a sí mismo como si otro nos estuviera mirando. El sujeto del selfie se reconoce a sí mismo sólo en tanto que objeto de deseo de un anónimo espectador (masculino en un sentido simbólico) que somete al sujeto fotografiado a través de dos recursos visuales que, el mismo sujeto fotografiado, propone: la primacía del plano picado, que no solo refrenda el vértigo sino también la doblegación ante el espectador anónimo, y la mirada directa a cámara, la cual busca la aprobación o guiño del público.

En este sentido, la cultura del selfie supone una «feminización» en los modos de autopercepción del sujeto, pues no se trata tanto de compartir una experiencia liminal como de «expresar su propia actitud hacia uno mismo»: «su propio sentido de ser ella misma es suplantado por el sentido de ser apreciada como tal por otro».⁴⁷ El autor del selfie extremo no desea tanto sentir el vértigo del abismo, como ser reconocido como sujeto vertiginoso que no cede ante el «desbordamiento» que se produce en lo sublime, sino que, por el contrario, está en un estado de control sin transmitir inquietud alguna, «manteniendo el espíritu en contemplación reposada», como si el abismo se tratase de una experiencia de lo bello.⁴⁸ Hay tensión, incertidumbre, azar y osadía en el juego con el abismo, más también ritmo y armonía: el sujeto responde al ideal clásico de control de las emociones, siendo capaz de mantener el equilibrio y actuar con frialdad, dominando el miedo por medio de la convicción.⁴⁹ El selfie

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 66-68.

⁴⁶ Mulvey, L., «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en Brady, L./ Cohen, M. (ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory readings*, Nueva York, Oxford UP, 1999, pp. 833-844.

⁴⁷ Berger, J., *Modos de ver*, op. cit., p. 54.

⁴⁸ Kant, I., *Crítica del juicio*, op. cit., pp. 145-149.

⁴⁹ Lessing, G. E., *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, traducción y notas de Enrique Palau, Barcelona, Orbis, 1985, p. 44.

extremo es, además, un síntoma del anhelo de abismamiento en el secular mundo contemporáneo, de tratar de encontrar una vía de regreso hacia el espíritu trágico. Mas se trata de un intento infructuoso, pues, huidos los dioses, hemos quedado condenados a un mundo encapsulado en la retórica del drama social: desaparece la conciencia vertical de la existencia, solo hay experiencia y autopercepción del sujeto en el engranaje de poder comunitario.

Asimismo, el selfie extremo se relaciona con el uso publicitario de la imagen propia. En ésta, el yo se convierte en su propio producto. Todo ello acorde con la mentalidad del emprendedor, quien es capaz de tomar riesgos para progresar y diferenciarse de la masa y, asimismo, cuida de su propia imagen como si toda la calidad de su existencia dependiese únicamente de su prestigio público. De nada sirve abismarse si el mundo no participa de ello como público. Se trata de crear fascinación sobre la propia persona, pero se trata también de hallar reconocimiento: el sujeto del selfie extremo no mira al público anónimo por encima del hombro, sino que trata de llamar su atención, de interpelarlo y, para ello, sitúa la cámara en perspectiva vertical sobre su persona, en un plano picado, colocándose en una posición que revela su valentía –se percibe el vértigo– pero también su sometimiento al público –el espectador queda por encima del insensato sujeto del abismo–. ¡Reconóceme! ¡Hazme caso! ¡Hazme existir con tu mirada! –pareciese gritar, como un amante desposeído e inseguro, el temerario narcisismo del sujeto del selfie extremo–. Este se vanagloria de haber conquistado el abismo, cuando es la masa anónima quien le está realmente dominando a él a través de la pulsión escópica: el sujeto del selfie necesita de un público insaciable y voyeur, culpable de lo que San Agustín denominaba «concupiscencia de lo ojos». Su exposición fotográfica revela, por lo tanto, no solo un modo de sustento económico, una irreflexiva mentalidad emprendedora, sino también una exigencia enfermiza de reconocimiento, un deseo más que de abrir mundo, de ser poseído a través de la mirada.

En esta creciente «vulgarización» y «objetualización» de la experiencia de lo sublime –los sujetos compiten por obtener una imagen cada vez más desorbitada y llamativa y, así, poder convertirse en objeto de la mirada–, ha también de hablarse del nuevo sujeto de lo sublime en un sentido orteguiano. La proliferación de técnicas para afrontar el abismo ha producido una democratización de la experiencia de lo sublime o cultura de masas que se articula en torno a la generalización de la subjetividad romántica: el sujeto romántico ya no es un individuo aislado frente a los convencionalismos sociales, sino el hombre medio u hombre-masa, pues lo sublime-lúdico puede ser experimentado por cualquiera. El acceso al fetiche del abismo está al alcance de la mano, bien sea probando el puenting, conteniendo lo absoluto en unas gafas o posando en una página de Instagram. Se ha producido, pues, una progresiva conversión o fijación de la naturaleza en obra de arte mediante la fotografía, a través de la cual “se expresa de modo finito algo infinito”.⁵⁰

Con ello, se ha hecho de lo sublime una experiencia mundana que puede quedar contenida en su esencia positiva o fáctica. Esto democratiza pero también vulgariza la experiencia de lo sublime: ya no hay en el vacío «poder irresistible o su grandeza inconmensurable, haciéndole [al hombre] parecer un átomo», no hay ya «hostilidad» en el abismo.⁵¹ Nos encontramos, por el contrario, ante una hipérbole y masificación

⁵⁰ Schelling, F., *Sistema del Idealismo trascendental*, Barcelona, Anthropos, p. 417.

⁵¹ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1987, p. 164.

de la experiencia de lo sublime que conlleva una centralidad absoluta del ego – el sujeto se enseñorea en su risa ante lo abismático– y una desacreditación de la omnipotencia de la naturaleza, la cual acaba convertida en objeto de consumo a modo de paisaje que sirve simplemente para adornar, acompañar y aportar un entorno a la ipseidad. Lo fundamental no es el vértigo que produce un plano picado de los tejados de Tianjin, sino la firma o marca: el hecho de que fue Angela Nikolau quien sostuvo ese abismo para que la masa anónima pudiese disfrutarlo (figura 11).

6. Conclusiones

La técnica ha producido una superación del concepto de límite abismal, transitándose del disfrute ante el abismo a la experiencia sobre o en el abismo. Sin embargo, este acercamiento, esta progresión o imprudencia hacia lo inabismable ha producido una tensión insospechada: hay una intensidad mayor en la experiencia de la sublimidad, pero también una devaluación de la misma. El sujeto de la sublimidad ya no se conforma con quedar ante lo abismático sino que, siguiendo la estela marcada por la estética nietzscheana, quiere «ser cuerda sobre el abismo» y participar de lo abismático por algunos instantes.

En una sociedad marcada por la sensación de seguridad y certidumbre, ante la sensación de anestesia generalizada, los deseos de transgresión y ampliación del límite son cada vez mayores, incrementándose el placer por burlarse y ensanchar lo fronterizo, produciéndose una exaltación a la vez que banalización de las conductas de riesgo gratuito. En ello se observa un cierto «síndrome de Telémaco»⁵² propio del nihilismo contemporáneo: la búsqueda de una autoridad extrínseca que restrinja y ponga orden desde fuera a los anhelos del sujeto. Y, ante la ausencia de Dios, sólo la muerte puede ocupar ese lugar de potestad y arbitraje. Los límites del juego se acaban entonces identificando con los límites de la vida: la experiencia de lo sublime lúdico no finaliza con el cese del entretenimiento, sino tan solo con la muerte. Eso sí, la ganancia del juego con el abismo ya no se mide en términos de victoria sino de éxito: conservar la vida es sólo un prerequisite para obtener la fama y aprobación sociales, cuestiones que garantizarán la supervivencia cotidiana del sujeto y que son, en sentido propio, el premio o recompensa por la imprudencia ejercida. En este sentido, la popularidad de fenómenos como el selfie extremo en la juventud funcionan como el síntoma o el reverso estetizado y admirado del acallado mal del mundo actual: las altas tasas de suicidio entre la población más joven. El selfie extremo es una forma de reescritura estética de un mal social inabismable, maquillando de frivolidad y apetecible riesgo aquello que en la vida cotidiana no representa más que el desasosiego y carencia de expectativas vitales de toda una generación.

Asimismo, se ha desarrollado un concepto de lo sublime sin pretensiones espirituales, alejado de toda noción trágica de la existencia, perdiéndose todo sentido de elevación del alma o carácter espiritual que pudiese darse en la experiencia de lo Absoluto. La sublimidad comienza a ser dominada por sentimientos mixtos que no

⁵² Massimo Recalcatti, *El complejo de Telémaco*, Madrid, Anagrama, 2014. Para madurar, Telémaco ha de ponerse en riesgo, superar el miedo a perderlo a todo en esa búsqueda alocada por la autoridad del padre. Con ello, contradice el consejo de Euriclea, ama de Telémaco, quien le recomienda no partir pues «estos [los usurpadores del trono de Ulises] maquinarán cosas inicuas para matarte con algún engaño, y repartirse después todo lo tuyo. Quédate aquí, cerca de tus bienes.» Homero, *Odisea*, Barcelona, Editorial Juventud, 1971, p. 35.

tienen necesariamente que ver con el terror o la circunspección. En esa pérdida del miedo a lo sublime la creciente racionalidad práctica ha producido una domesticación de esta categoría estética: prima sobre la transgresión en sí, la representación de lo indómito.

En definitiva, la experiencia moderna de lo sublime en que primaba la seriedad y la solemnidad ha sido reescrita, democratizada y devaluada a través de lo lúdico. Todo ello en el contexto de la actual cultura capitalista de búsqueda de individualidad y diferenciación en una cultura de masas anónimas: se trata de captar la atención en una sociedad de la imagen en la que impera el predominio de la mirada y el consumo, no ya tanto de objetos, sino de experiencias. El «abismamiento *low cost*» nos puede salir muy caro.