

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Maíllo Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	

LOCOONTE

MISCELÁNEA



De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite

The vision and the horror: suspended touch and experience at the limit

Rayiv David Torres Sánchez*

Resumen

En la pintura del pintor bogotano Epifanio Garay (1849-1903), “La mujer del Levita”, la fascinación y el espanto entran en escena. El acto representado da pie para formular un diálogo con lo que sugería Pascal Quignard cuando decía que para los romanos “el sexo estaba ligado al espanto”. A partir de esta premisa, las próximas páginas se proponen dialogar con todo aquello que para los antiguos prefiguraba la interdicción ante todo cadáver: “no tocar”. Sin embargo, se verá que todo se juega en el momento en que, en la escena de la pintura, el tacto se suspende y la prohibición es puesta en suspenso. La mirada del horror, la mirada tautológica, los ojos del éxtasis, son algunos de los canales de entrada de este artículo para descubrir lo que yace detrás de una escena donde las posiciones no son estables y la mirada es discontinua. El gusto romano por “la bella muerte”, o bien, lo que Georges Bataille llamó la “nostalgia por la muerte”, dibuja para nosotros un paradigma con respecto a la sospecha de un lazo, no sólo entre la fascinación, la belleza, la muerte y el erotismo, sino también la prescripción de las imágenes que preservan para sí lo irrepresentable.

Palabras clave: Fascinación, Lenguaje, Sacralidad, Imagen, Visión

Abstract

In the painting of bogotan painter Epifanio Garay (1849-1903), “The woman of the Levite”, fascination and horror come into scene. The act helps developing a dialogue with the suggesting argument of Pascal Quignard when he said that for Romans “sex was linked to the terror”. From this premise, the following pages are proposed dialogue with all what the ancient foreshadowed the ban primarily corpse: “do not touch”. However, will be that everything is played at the time, on the stage of the painting, touch is suspended and the ban is put on hold. The look of horror, the tautological look, the eyes of ecstasy, are some of the channels of entry of this article to discover what lies behind a scene where the positions are not stable and the eyes is discontinuous. The Roman taste for “beautiful death”, or, what Georges Bataille called “nostalgia for death”, draws for us a paradigm with respect to the suspicion of a loop, not just among the fascination, beauty, death and eroticism, but also prescription of the images that preserve for himself the unrepresentable.

Keywords: Fascination, Language, Sacredness, Image, Vision

* Pontificia Universidad Javeriana, Universidad de Los Andes / Museo Nacional de Colombia.
rd.torres42@uniandes.edu.co / Rtorres@museonacional.gov.co
Artículo recibido: 12 de enero de 2017; aceptado: 25 de septiembre de 2017



La mujer del Levita de los montes de Efraím. Epifanio Julián Garay Caicedo (1849-1903). Museo Nacional de Colombia – Bogotá D.C.

Joven, bella, tus risas, tu voz, tu brillo atraen a un hombre, que no espera sino la hora en que el placer, imitando en ti la agonía, te llevará al límite de la locura. Tu desnudez, bella, ofrecida –silencio y presentimiento de un cielo sin fondo–, es semejante al horror de la noche, cuyo infinito designa: lo que no puede definirse –y que, sobre nuestras cabezas, levanta un espejo de la muerte definitiva.

Georges Bataille, *El alehuya y otros textos*

La fascinación es la percepción del ángulo muerto del lenguaje. Y ese es el motivo de que esa mirada sea siempre lateral.

Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*

Exordio

Un levita que se dirigía con su concubina desde Belén a la parte más lejana de los montes de Efraím, se vio en la necesidad de pedir hospedaje en casa de un anciano labriego para poder continuar su camino al día siguiente. El labrador les dio posada, y allí bebieron y comieron con holgura. A media noche, y en el momento menos esperado, unos “hombres pervertidos” de la ciudad golpearon la puerta con frenesí exigiendo tomar el cuerpo de alguno de los comensales.

Los hombres forzaron a la concubina del levita a ir con ellos. Entonces se llevaron y la violaron. Abusaron de ella hasta el amanecer. Después la dejaron.

Al alba, la mujer regresó al lugar donde estaba su marido. En ese momento cayó en la entrada de la casa. Cuando el levita se despertó y abrió la puerta, se encontró con

su concubina tendida ante el umbral, justo con las manos contra el tranco.

Entonces el levita le dijo: “levántate y vámonos”.

Ella no respondió.

El levita cargó el cadáver hasta su asno, y emprendió la marcha. Cuando hubo llegado a Efraín, tomó un cuchillo, descuartizó el cadáver en doce partes y las distribuyó para que todos vieran sus restos. Desde los montes de Efraín, donde transcurrió el episodio, fueron repartidas las doce tribus de Israel.

Esta escena, una de las únicas en su serie, fue representada en 1899 por el pintor bogotano Epifanio Garay, quien quiso retratar el acto preciso en que tuvo lugar el encuentro del levita con el cadáver desnudo de su concubina, según la escena descrita en las Escrituras, cuya enigmática pintura, dará lugar a las siguientes páginas consagradas a establecer un vínculo esencial entre la fascinación, la visión y la muerte.

Fascinación

Epifanio Garay nació en Bogotá en 1849; fue hijo de un ebanista y pintor también bogotano, de quien recibió las primeras lecciones. Tras recibir una beca para llevar a cabo sus estudios en bellas artes en París, se hizo alumno de Adolphe William Bouguereau en la Academia Julien Uno. Una vez allí, además de incursionar en la fotografía como fuente para la pintura, Garay recibió la influencia de aquello que el crítico Ian Chivers sugería a propósito de la obra de Bouguereau, en términos de una *pintura sentimental con desnudos tímidamente eróticos*. El ascendente de Bouguereau sobre el estilo de Garay no solamente se hizo evidente en el virtuosismo realista de los paisajes y las figuras humanas, sino por el aspecto fotográfico de los cuerpos protagonistas de escenas tanto de religión como mitología. En el caso de la pintura de los montes de Efraín, el pintor bogotano, haciendo acopio de la naturaleza romántica y la estética neoclásica, organizó una rigurosa perspectiva para componer el escenario y sus personajes. Los pliegues de las vestiduras del levita se doblan uno a uno para formar cuatro tramas de tela que penden sobre un brazo, de manera que desnudan parte del torso esculpido del hombre ante el cadáver.

El pintor dispuso la escena en el instante en que el levita observa el cuerpo. Lo que descubre, lo aterra. Los ojos se abren con horror y con ellos devora el acto. La mano se extiende de frente en dirección al umbral del lienzo.

Ambas manos se contraen para *no tocar* el cuerpo que yace desnudo, pálido, profanado, pero aun así, el cadáver ostenta un hálito sacro, *intocable*.

Las manos del levita se inmovilizan y se devuelven con fuerza en el instante; se retiran justo antes de llegar hasta el cuerpo. El tacto se suspende ante el límite que prescribe la mujer muerta y se dibuja entre ambos un intersticio infranqueable.

El arrebatado del gesto del levita da a lugar a presentir un asocio entre la muerte y la belleza, por ello, la pintura levanta una sospecha: el cadáver es objeto del deseo. Sin embargo, *la carne no puede profanarse*. El cadáver es *intocable*.

Más allá del lienzo, es preciso anotar que el hombre lo asiste la angustia y el recuerdo de una prohibición. No es el pudor, sino más bien una doble atracción. Así como lo ha anticipado Georges Bataille, el erotismo se vive como la transgresión de un

interdicto que nos viene de la conciencia de muerte¹. La transgresión implica un cierto caos que pone en entredicho la ley y la racionalidad humana.

La relación entre muerte y erotismo tiene que ver con que para nosotros, como lo sugería Bataille, seres finitos y discontinuos, la muerte, anudada al Absoluto y la nostalgia de la continuidad perdida (parcialmente suspendida en el éxtasis con otro), tiene todo el sentido de la continuidad del ser².

Incluso desde Sade ya se decía que el impulso erótico, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte. Y es que, en el fondo, deseamos lo que nos horroriza, lo que pone en juego nuestra propia vida. Ese vínculo no debería parecer paradójico, decía Bataille, por cuanto el exceso del que procede erotismo (en cuanto pulsión) y el exceso que también es la muerte, no podrían comprenderse sino en la mutua implicación. Desde el comienzo se hace evidente que los interdictos iniciales, los límites y las prohibiciones afectan a la muerte y al erotismo por igual, en consecuencia, y como lo puede sugerir la imagen del levita, se implican en el momento en que el instinto inicial de tocar se aplaza y el regusto fascinante de la prohibición se mezclan.

En el epígrafe que inauguraba estas páginas, se lee:

[t]u brillo atraen a un hombre, que no espera sino la hora en que el placer, imitando en ti la agonía, te llevará al límite de la locura. Tu desnudez, bella, ofrecida –silencio y presentimiento de un cielo sin fondo–, es semejante al horror de la noche, cuyo infinito designa: lo que no puede definirse –y que, sobre nuestras cabezas, levanta un espejo de la muerte definitiva.

El *brillo que atrae a un hombre* se traduce en la pintura de Garay en lo que expide el cadáver desnudo con su “belleza ofrecida”, aquella que, en el instante de la unión prometida de la que habla Bataille, se anuncia como una *hora del placer* que, por su parentesco con la finitud, “levanta un espejo de la muerte definitiva”. Esto mismo es lo que hace retroceder pero fascinar. El “silencio” y el “presentimiento de un cielo sin fondo” alcanzan el horror nocturno de la escena en la cual la muerte y la “belleza, desnuda, ofrecida” intervienen en lo que no podrá jamás definirse pero que confirma lo sagrado.

En la pintura, el momento en que el levita halla el cadáver, se origina un suspenso entre la continencia del tacto y un regusto aterrador combinado entre la prohibición y el deseo. Por esta razón, el espanto y la fascinación toman parte en la escena, de manera que el tacto y la prohibición se solicitan.

Ya en *Tótem y tabú* Freud decía que el tacto juega un papel fundamental en cuanto estructura constitutiva de la sacralidad, a lo que Jean-Luc Nancy agregaba en su ensayo titulado *Noli me tangere*, que si bien lo *intocable* está presente en todas partes donde existe lo sagrado, su condición es el retiro, la distancia: “la distinción y lo inconmensurable,

1 Quisiera destacar que no solamente hay una concordancia entre el erotismo y la muerte, sino también un vínculo asociado directamente al pensamiento que deviene de la muerte de Dios para Bataille, en el que el límite y la transgresión, hacen posible pensar la muerte definitiva y el límite en el que “goza” la transgresión del interdicto, por eso es un límite que de algún modo, *se echa de menos*. “La muerte de Dios no nos restituye a un mundo limitado y positivo sino a un mundo que se desata en la experiencia del límite, se hace y deshace en el exceso que lo transgrede”. Georges Bataille, *El erotismo*, p.14.

2 Complementando la cita anterior: el vacío y la muerte significan un más allá del límite, es decir, la nada, por eso son coincidentes el erotismo y la muerte, tanto uno y otro, son una experiencia-límite; una superación del límite (la ley, Dios, el Afuera) que es, en principio, el movimiento inicial de una *nostalgia de la muerte*, la *nostalgia de nuestra discontinuidad y nuestro ser uno* (aislado, individual, incompleto, carente, y por ende, deseante).

con la emoción que los acompaña o que los constituye”³.

La *fascinación* se funda en el desconcierto por la “belleza ofrecida”, la cual excluye, sin embargo, la voluntad inmediata de aprehender. Aquello que nos es prohibido es por eso mismo lo inmediatamente deseado.

Pascal Quignard indicaba que el *fascinus* es una palabra romana que significa el falo. Los romanos estaban obsesionados por la fascinación, por la fortuna, la suerte, el mal de ojo, los coitos, y por todo aquello que tiene un resultado aterrador y espantoso (*dira cupido*) de la *fascinatio*. Los romanos sabían muy bien que “el sexo está ligado al espanto”⁴.

Pascal Quignard mencionaba que el ideal de los romanos oscilaba entre el heroísmo y la gloria. En ambos casos se jugaba el instante de la muerte.

La “bella muerte”, por su parte, fue una obsesión que los pintores romanos buscaban captar o recoger (*carpere*) como un instante fatal, no obstante, el instante de la muerte no sólo obsesionaba a los pintores, sino que este se llevó incluso al anfiteatro en escenas de sacrificios humanos, torturas, decapitaciones y escenas carnívoras.

Por esto mismo podría decirse que la escena del levita pintada por Epifanio Garay, –más allá de la evidente deuda con las escenas de cuerpos al descubierto como *Júpiter y Antiope* de Watteau o Céfalos llorando a Procris en la pintura de Kennington– se emparenta con los frescos de los pintores romanos con uno de los motivos que alimentaron copiosamente los “espectáculos” de los anfiteatros: el cadáver al descubierto; estas escenas se remontan incluso a las *visiones nocturnae* de Parrhasios, el *pornógrafo* ateniense (*pictor atheniensis*) que fascinaba al emperador Tiberio, y que, según una pequeña novela de Séneca Padre, “vinculaba la mirada [voluptuosa] y la muerte que llega”⁵.

Séneca contaba en *Controversias* X, 5, que Parrhasios compró un anciano esclavo de Olintio para retratarlo como modelo para un “Prometeo clavado” destinado al templo de Atenea. El pintor ateniense necesitaba que el protagonista agonizara con una verosimilitud extrema. Para ese propósito, el viejo de Olintio fue torturado sin piedad.

Durante la agonía exclamó: “*Parrhasi, morior!*”. (¡Parrhasios, me muero!).

A lo que el pintor respondió: “*Sic tene*”. (Mantente así).

El pintor le pidió quedarse en el éxtasis (*salida de sí*). En la “bella muerte”.

Ver, ser visto

Podemos decir que tanto en la “bella muerte” como en el éxtasis, los ojos se vuelven hacia atrás. Los ojos ex-orbitantes del éxtasis son los ojos del espanto, del horror, pero también los del placer extremo, aquel que, como lo describió Bataille en la *Historia del ojo*⁶, interviene tanto en la agonía como el placer.

Los ojos devoradores del levita, por su parte, rememoran la mirada que aprehende el instante de la muerte, en consecuencia, podría sugerirse que su similitud con la

3 Nancy, J-L. *Noli me tangere*. Madrid: Editorial Trotta, 2006, p. 25.

4 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 47.

5 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 26.

6 Para Bataille el “ojo” se dice en el conjunto de significantes: el huevo, el ano solar y el ojo pineal.

mirada de la Gorgona es ineludible. Pero es la Gorgona, la Medusa, quien ve la mirada del otro a través de la propia. La aterra tanto verse morir como también paralizarse en el instante fatal de saberse ella en la muerte.

La mirada de la medusa en-cara su propia muerte. Visión del espanto y “salida de sí” (éxtasis).

La Gorgona es la única que, a diferencia de *la muerte alienada en el otro*, tiene acceso a la muerte de sí en el otro-sí mismo que mira. Ella encara su misma muerte, mediante el escudo de Perseo, como otra, y en el acto de mirar, se petrifica.

Los ojos de la Gorgona fueron retratados en numerosas ocasiones por los romanos, teniendo en cuenta su obsesión por el instante de la muerte y su ascendiente en numerosas escenas de la pintura romana antigua.

En un pasaje del fragmento III de Alcman se lee: “Por el deseo (*pathos*) que rompe los miembros (*lusiméles*) la mujer posee una mirada más disolvente (*takeros*) que Hypnos y Thanatos”. A lo que agrega Quignard: “[e]sa mirada erótica, hipnótica y ‘thanática’ es la mirada gorgoneana”. La mirada que se aterra por lo que, al mismo tiempo, la *fascina*.

Todo aquel que mire a la Gorgona Medusa sacando la lengua en la boca hendida por el *rictus terribilis*, y todo aquel que ve el sexo femenino (*turpitundo*) de frente, aquel que lo ve lo “Pasmante”, en francés se diría *Médusant*, se sume de inmediato en la petrificación-erección que es “la primera forma de la estatuaria”⁷. La petrificación es la forma en que el espanto y el sexo convergen en el instante en que lo prohibido, *lo intocable* es expuesto a la vista.

“El hombre es aquel a quien le falta una imagen [...] el hombre es una mirada deseante que busca otra imagen detrás de todo lo que ve”⁸.

En ese sentido, los antiguos romanos, recuerda Quignard, estaban aterrorizados por la operación misma de ver, por la potencia (la *invidia*) que podía lanzar la mirada a la cara. Para los antiguos, el ojo arroja luz sobre lo visible. Lo visible tiene como condición el ojo que arroja la luz sobre lo que ve. Así mismo, la presencia se presenta según y mediante la luz, y este sería el fundamento de la “vuelta a presentar”, representar, la técnica de hacer presente lo presente, esto consiste, podríamos sugerirlo desde ya, en el artificio del *arte mediante la luz*.

La evidencia del ser, según los preceptos de la fenomenología más antigua, es decir, todo *discurso de la aparición*, solicita la *claridad*. Lo mismo sucede con lo *descubierto*, cuya relación con lo “inmediato”, el “aparecer” y el “(de)mostrar” nos remite a la separación arcaica entre luz y oscuridad.

Fue Pascal Quignard quien decía que “ver y ser visto se encuentran en la mitad del camino”⁹. Así como los romanos antiguos dividían las actitudes amorosas en actividad y pasividad, del mismo modo la visión activa, proyectada, es violenta, sexual, gorgoneana o maléfica.

Hay dos tipos de visión: la mirada que se prohíbe y se vuelve (Orfeo) y la

7 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 63.

8 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 9.

9 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 62.

mirada directa que paraliza (Medusa).

La mirada órfica tiene como condición el Afuera, es decir, como lo manifestara Maurice Blanchot, lo impenetrable, la atracción, lo inasible y postergado. La mirada de Orfeo es la pura disimetría. La interrupción, la ruina. El umbral. La discontinuidad. La soledad. La muerte, por eso la mirada órfica excluye lo inmediato y al procurarlo lo devuelve a la sombra (*non flexit oculos*). Volverse significa, para Orfeo, aplazar la presencia.

Por su parte, a la mirada que horroriza, o provoca espanto, de cara al aspecto sobrecogedor del levita, “le responde la noche repentina”. La oscuridad se cierne sobre la muerte que anticipa la propia. “Los mitos enumeran esas miradas malélicas, aterrorizantes, catastróficas, petrificadoras”¹⁰.

*

Una glosa

En una novela de Apuleyo, el narrador es forzado por unos magistrados a descubrir tres cadáveres del lienzo que los mantiene cubiertos. El narrador se rehúsa. Los magistrados le ordenan a los lictores que obliguen al narrador y sea forzado a ver. El narrador dice estar *obstupefactus*, –expresión que delimita la expresión de las actitudes y los rostros de los frescos romanos–.

El narrador es preso entonces de la inmovilidad y el estupor.

El narrador dice: “Fijado (*fixus*) en la actitud con que había tomado la mortaja, me quedé frío como una piedra y totalmente semejante a las estatuas o a las columnas del teatro. Estaba en los infiernos”¹¹.

El narrador descubre lo mismo que el levita encuentra la mujer en el tranco de la casa. En el caso del levita es él quien está paralizado en el instante en que su concubina no responde al llamado.

Esta escena recuerda, por similitud, las pinturas de Júpiter descubriendo a Antiope o, incluso, del lado de la mirada que descubre, remite al pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio en el que Diana sorprende al fisgón durante su baño: en ambas partes hay una mirada (de ida y vuelta) que aterra y fascina; sin embargo, como lo ha demostrado Pierre Klossowski, ni las posiciones ni las circunstancias son estables.

Todo signo contrae su contrario. El signo per-vierte, desvía, (di)simula.

La escena del mal en la antigüedad es equívoca.

“Medusa en su gruta del fin del mundo mata levantando sus párpados”¹².

En el Éxodo (XXXIII, 20) el dios de Moisés le dice: *Non poteris videre faciem meam, non enim videbit me homo et vivet*. “No puedes ver mi rostro, porque el hombre no podría verme y vivir”. Para ver al “Padre” hay que morir. Él es quien no está.

Ver el sol (la luz) de mediodía, es decir, la mayor claridad posible, con su máximo

10 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 62.

11 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 62.

12 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 63.

fulgor, decía Maurice Blanchot, es no ver nada.

La imagen nos toca

Ver, sugiere Didi-Huberman, no es el acto de “una máquina de percibir lo real en cuanto que compuesto por evidencias tautológicas. *Dar a ver es siempre inquietar el ver*”¹³. Maurice Merleau Ponty decía que no hay nada que mirar salvo una mirada. “El que ve y el que es visto son exactamente intercambiables. Las dos miradas livianas se inmovilizan mutuamente. La visión produce lo que la reflexión nunca comprenderá, un combate que, en ocasiones, no tiene vencedor. El discurso interrumpe esta fascinación”¹⁴.

Georges Didi-Huberman sugería que las imágenes nos devuelven la mirada. Sabemos que, a pesar de disponer de una máquina exegética para interpretar lo que vemos (formular sentidos, codificar, contextualizar, historizar), la imagen preserva un acceso incompleto, inalcanzable, y por tanto, irreductible. Por esta razón, Didi-Huberman sugiere que “[d]ar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta”¹⁵.

Es preciso renunciar al pensamiento dual para captar el conjunto de una economía visual, debido a que conduce a extraviar lo esencial que preservan las imágenes en su oscilación contradictoria, en su punto central, en el intersticio, la inquietud, el suspenso y la suspensión entre-dos. Es entonces cuando lo que vemos espejea en lo que nos mira; se trata, dice Didi-Huberman, de “un momento que no impone ni el exceso de la plenitud de sentido (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido. El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos”¹⁶.

La interpretación estriba en la fricción patológica, afectiva, aquello que *vemos* las imágenes y la mirada que ellas devuelven para *tocarnos*. Didi-Huberman hablaba, en este sentido, de una “heurística imaginaria” que dibuja su perímetro en todo sistema consecuente de “imágenes encadenadas”¹⁷. Algo yace en las imágenes que hace que cobren una potencia, un aura, un recubrimiento fascinante, inquietante:

[a]nte nuestros ojos, fuera de nuestra vista: algo nos habla aquí de la obsesión como lo que volvería a nosotros de lejos, nos incumbiría, nos miraría y se nos escaparía a la vez. Es a partir de una paradoja semejante, sin duda, que hay que comprender el segundo aspecto del aura, que es el de un poder de la mirada prestado a lo mirado mismo por el Morante: Esto me mira¹⁸.

Cercano a lo que sugiere Didi-Huberman, cuando dice que “dar a ver es siempre inquietar el ver”, el historiador norteamericano Martin Jay sugiere que la experiencia visual siempre ha tenido el poder para despertar una “fascinación hipnótica”¹⁹,

13 Georges Didi-Huberman. *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 47.

14 Citado en Martin Jay. *Ojos abatidos*, p. 247

15 Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Madrid: Manantial, 2006, p. 47.

16 Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 47.

17 Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 72.

18 Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 94.

19 Martin Jay. *Ojos abatidos*. Ediciones Akal. Madrid: 2007, p. 18

paralizante. Así pues, en lo relativo al puerto más concluyente de este estudio, es inevitable no invocar a Georges Bataille cuando interrogaba, a propósito de la rajadura del ojo en una escena de la película *Un chien andalou*: “¿cómo no ver hasta qué punto el horror resulta fascinante, y cómo sólo él es lo bastante brutal para romper todo lo que reprime?”²⁰.

Referencias bibliográficas

- Blanchot, M. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.
Bataille, G. *El aleluya y otros textos*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.
——— *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets, 2010.
Didi-Huberman, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Madrid: Manantial, 2006
Jay, M. *Ojos abatidos*. Ediciones Akal. Madrid: 2007
Quignard, P. *El sexo y el espanto*. Barcelona, Editorial Minúscula, 2006.
Nancy, J-L. *Noli me tangere*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

20 El ojo como corte, quizás como un campo para la “imagen dialéctica”, pone de relieve el poder cercenador de la mirada, así como también ver al sol es fuente subversiva y liberadora. Cf. Georges Bataille. *Van Gogh as Prometheus*, October, 36 (primavera de 1986) p. 59. Citado en Martin Jay. *Ojos abatidos*, p. 173.