

Eidola: Paráfrasis sobre la luz y la aparición

Eidola: Paraphrase about light and appearance

RAYIV DAVID TORRES SÁNCHEZ

rd.torres42@uniandes.edu.co ; RTorres@museonacional.gov.co
Museo Nacional de Colombia

Recibido: 22 de enero de 2019 · Revisado: 26 de mayo de 2020 · Aceptado: 5 de junio de 2020

Resumen

¿Cómo ocurre la aparición de las imágenes? ¿Cómo ha sido concebido el ojo con relación a la luz a lo largo de los siglos? ¿Cuál ha sido el papel de la contemplación en la producción de las imágenes y qué relación ha tenido con el pensamiento filosófico? El ojo humano ha sido crucial en la historia de la fenomenología en Occidente y representa la evolución de los más significativos problemas de la metafísica occidental desde la antigüedad hasta nuestros días, casi como una condición de “evidencia” y “demostración”. Como un hilo conductor de este ensayo, se verá que la pregunta por las imágenes y por la naturaleza de las “fuerzas plásticas” de la creación artística, han sido el telón sobre el que la mirada y su interacción con el imaginario proyectan un vínculo central para la interrogación filosófica. Esta exposición se propone examinar de la mano con Martin Jay y Georges Didi-Huberman, algunos casos en los que la relación entre la imagen, el arte y la mirada, conforman un foco de reflexión necesario para el diálogo entre la teoría estética, la teoría de la imagen y la historia del arte.

Identificadores: Imagen; Mirada; Fenomenología; Teoría estética; Filosofía del arte; Georges Didi-Huberman; Martin Jay.

Topónimos: Francia; Estados Unidos

Periodo: Siglo XXI

Abstract

How does the appearance of the images? What is the point of contact between the imaginary and the real? How the eye is designed in respect to light, but also regarding the magic, art, or dreams? The eye has played a decisive role in the history of the phenomenology in Western history and the evolution of the most significant problems of metaphysics since ancient times. As a common thread, images, icons, amulets or plastic forces of artistic creation have been the backdrop on which look and its interaction with the imagination have been projected for millennia. This exhibition proposes to examine some cases in which the relationship between the image and the eye make up a focus of reflection for contemporary thought and aesthetic theory and the philosophy of art.

Identifiers: Image; Gaze; Phenomenology; Aesthetic theory; Philosophy of art; Georges Didi-Huberman; Martin Jay.

Place Names: France; United States of America

Period: 21th Century

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

TORRES SÁNCHEZ, R. D. (2020). Eidola: Paráfrasis sobre la luz y la aparición. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 51: 277–291.



1. Santiago Páramo Ortiz S.J. (1841-1915). "Sueños del faraón". Ca. 1880. Dibujo (Lápiz/Papel). 34 cm x 33 cm. Museo Nacional de Colombia

Eidola: Paráfrasis sobre la luz y la aparición

Hay una apariencia propia de este mundo. A menudo hay sueños... A veces hay que mostrar los puentes y los caseríos, las torres y los miradores, los barcos... A veces basta la bruma, o la montaña. A veces basta un árbol que se inclina empujado por las ráfagas de viento. A veces incluso basta la noche, más que el sueño que devuelve al alma la presencia de lo que le falta o de lo que ha perdido. (Pascal Quignard. *Terraza en Roma*).

Ágalma

Con ágalma (ἄγαλμα) se dice estatua, pero también, la imagen de un dios como objeto de culto¹. Ágalma se traduce como “objeto precioso”, “motivo de orgullo”, “ornato”, “ornamento”. En ese sentido, Louis Gernet en *La notion mythique de la valeur en Grèce*, encuentra el étimo del vocablo griego en el verbo *agálllein*, que significa adornar, engalanar y honrar (Gernet 1948; 128). De esa manera, con ágalma se dice todo tipo de objetos preciosos que, para los antiguos, constituían ofrendas a los dioses y en ocasiones cumplían las veces de las imágenes de los dioses mismos.

Son objetos de intercambios y de transmisiones míticas, como el trípode de los Siete Sabios; objetos mágicos de poder benéfico o maléfico, como el collar de Erifila, el vellocino de oro o el anillo de Polícrates; insignias del poder o de su pérdida posible, objetos codiciados por hombres cuyo destino de héroes rigen (Cf. *Diccionario de Psicología*).

El origen arcaico y misterioso de esos objetos les procuraba “un resplandor divino; una copa de oro surgida del mar, un anillo en el dedo de un cadáver desconocido, un trípode que fue regalo de bodas divinas” (Cf. *Dic.*). El ágalma es, por lo tanto, no sólo un objeto precioso, sino un objeto oculto en el “interior”, que, en últimas, cumple las veces de objeto votivo o de ofrenda mediante el cual se capta y se atrae la atención divina (Gernet 1948; 135).

Y es que en el corazón del ágalma (la estatua, el ornamento) yace el deseo. El *Diccionario de psicología* nos dice, de manera más abstracta, que el ágalma representa el pivote conceptual preciso para hablar del objeto de deseo. En el seminario de los años 1960 y 1961, *La transferencia*, Jacques Lacan abrió la entrada en el “gran enigma de transferencia” para introducir el concepto de ágalma en el plano de la relación del sujeto inconsciente con el objeto del deseo, es decir, “objeto a”². Según Lacan, si el ágalma apasiona, es porque dentro, oculto, está el objeto de deseo. El ágalma es el peso, la cosa por la que resulta interesante escrutar dónde reside, cuál es su función, dónde opera:

- 1 Me remito a la etimología que ofrece Louis Gernet, en las que se refiere a las implicaciones al vínculo de la noción de ágalma con el valor de distintos objetos, particularmente, “preciosos”.
- 2 No se tratará en este estudio la noción psicoanalítica de “objeto pequeño a” (“a” de *absent* o *autrui* en francés); pero sí será importante tener en cuenta el diálogo que se establecerá a continuación con Georges Bataille a propósito de “La historia del ojo” a propósito de la noción de ágalma.

[t]anto en la intersubjetividad como en la intrasubjetividad, y en cuanto que este objeto privilegiado del deseo es algo que, para cada uno, culmina en esta frontera, en ese punto límite que les he enseñado a considerar como la metonimia del discurso inconsciente, [es ahí] donde juega un rol que he tratado de formalizar en el fantasma (*Ibid.*).

Con ello se puso el lente clínico sobre la observación psicoanalítica del “amor de transferencia” y las derivaciones que fracturan el hábito de pensar el objeto del deseo como ese objeto redondo y total que lo colmaría como un Bien, incluso como un Bien soberano, que, en principio, podemos leer como “el ojo”. Adicionalmente, el “objeto a” no cumple las cualidades que satisfacen el deseo, y, más bien lo suspenden con su falta, de ahí que la “a” del “objeto a” sea la “a” de *absent* o *autrui* en francés. Por lo demás, su naturaleza consiste en coordinar simultáneamente la causa y el motivo del deseo. Ya Freud hablaba acerca de esa mezcla y la posibilidad de una satisfacción que ocurre cuando se considera el principio de placer y su correlato: la imagen del “principio de realidad”.

Si echáramos un vistazo al pasado, el historiador Martin Jay nos diría que términos como paranoia, narcisismo y exhibicionismo apuntan a la poderosa experiencia visual –tanto la que dirigimos, como la que recibimos– y que se vincula de lleno a nuestros procesos psicológicos (Jay: 2007, 18). El “poder de las imágenes”, originalmente concebidas como representaciones miméticas u ornamentos estéticos, radica en la capacidad para transformarse en objetos totémicos de adoración (ágalma, talismanes, estatuas, amuletos) y de captación de la atención divina, pero también da testimonio del poder de la visión para despertar una “fascinación hipnótica” que nos devuelve a la experiencia de estar “impotentes” ante lo que vemos, por tanto, ¿cómo ha sido concebido el ojo con relación a la luz a lo largo de los siglos? ¿Cuál ha sido el papel de la contemplación en la producción de las imágenes y qué relación ha tenido con el pensamiento filosófico?

En principio, como nos lo ha hecho notar Martin Jay, el fenómeno de la visión puede ser un ejemplo apropiado para dar cuenta de su poder en un fenómeno humano central: la religión. “Desde la importancia del fuego sagrado hasta la frecuencia de los cultos solares en religiones más desarrolladas como la caldea y la egipcia” (Jay, 18). La constante ocular en la variedad de prácticas religiosas, han hecho que su conjunto pueda denominarse, incluso, “religiones de la luz”. Este es el caso de la religión griega que ha asignado templos a dioses del sol o en otras circunstancias ha habido cultos sobrenaturales, por ejemplo, la luz astral que rodea la cabeza de las divinidades o las recurrencias a la iluminación divina, la omnisciencia del dios que siempre vela por su rebaño o la primacía simbólica de la luz de la vela, han sido una constante en innumerales sistemas religiosos.

Se puede decir que el poder de lo óptico en la religión forma parte de la tradición visionaria encargada de “postular en el vidente una visión superior capaz de discernir

una verdad denegada a la visión normal” (Jay, 19). El llamado “tercer ojo del alma”, por ejemplo, se invocaba como compensación de las imperfecciones de los dos ojos físicos. Por eso se suele conceder un significado sagrado a la ceguera física, en ocasiones como represalia por las profanaciones cometidas contra los dioses, como le sucedió a Tiresias o a Pablo de Tarso en Damasco.

Pero la presencia ocular en la religión también ha levantado reacciones hostiles, recuerda Martin Jay. El papel privilegiado de la visión también se ha puesto en entredicho, particularmente, cuando la escansión entre la óptica espiritual y la fenoménica se excluyen. Platón, en el *Timeo*, por ejemplo, menciona que ciertamente la vista

es causa de nuestro provecho más importante, porque ninguno de los discursos actuales acerca del universo hubiera sido hecho nunca si no viéramos los cuerpos celestes ni el sol ni el cielo [...] Al género humano nunca llegó ni llegará un don divino mejor que éste. Por tal afirmo que éste es el mayor bien de los ojos [...] dios descubrió la mirada y nos hizo un presente con ella para que la observación de las revoluciones de la inteligencia en el cielo nos permitiera aplicarlas a las de nuestro entendimiento [...] (*Tim.* 47 a - c).

Los auténticos filósofos no son meros “espectadores superficiales”, como Demócrito, de quien se cuenta que se arrancó los ojos para “ver” con su intelecto (Jay; 19). Y a pesar de que hubo criterios más favorables para honrar el lugar de la visión, la cultura griega no celebraba la visión. Incluso, como lo sugiere Martin Jay, muchos mitos griegos expresan ansiedad sobre el poder maléfico de la visión, en especial, como se verá más adelante, los de Narciso, Orfeo y Medusa. A Argos, por ejemplo, todo ojo recibía el sobrenombre de Panoptes, y fue destruido en última instancia por Pan, cuya música le sumergía en el sueño. La propia aparición de los dioses en imágenes antropomórficas fue cuestionada por Jenófanes. Así mismo, la existencia de numerosos amuletos apotropáicos (mecanismo de defensa mágico) como el ágalmá, el fascinus, y otros instrumentos como los talismanes, sirvieron para desactivar el mal de ojo, lo que también da cuenta de hasta qué punto estaba extendido el temor de ser visto.

Martin Jay observó que una vez demostrado que la celebración griega de la vista era más equívoca de lo que a veces se afirma, es preciso reconocer que el pensamiento helénico privilegió la visión sobre los demás sentidos. Incluso el platonismo elevó el estatus de lo visual en Occidente, debido a que, si la visión podía comprenderse, ora como la supuestamente pura contemplación de las formas e inmóviles con el “ojo de la mente”, ora como la vista impura pero inmediatamente experimentada de los ojos reales, “cuando una de las dos alternativas era atacada, la otra podía afirmarse en su lugar” (Jay, 30). Y es justamente esa ambigüedad la que reside en los orígenes del ocularcentrismo moderno.

Esta ambigüedad se reflejó en la conceptualización de la luz que ocupó sobremanera al pensamiento metafísico occidental.

La luz podía comprenderse de acuerdo con el modelo de los rayos geométricos que la óptica griega había privilegiado³. Aquí la forma lineal perfecta se veía como la esencia de la iluminación, y existía tanto si era percibida por el ojo humano como si no. La luz, en este sentido, adquirió el nombre de *lumen*. Una visión alternativa de la luz, determinada *lux*, subrayaba en su lugar la experiencia real de la visión humana (Jay, 31).

El concepto dual de luz complementaba el concepto dual de visión, aun cuando no eran congruentes. Lo que podría denominarse las tradiciones alternativas de la *especulación* con el ojo de la mente. La especulación podía considerarse como la percepción racional de formas claras y distintas con el ojo despejado de la mente, “o como el deslumbramiento extático e irracional causado por la cegadora luz de Dios, ‘la visión’ del visionario. Aquí una metafísica de la luz podía convertirse en un intenso misticismo de la luz” (Jay, 31).

Si las ambigüedades griegas sobre la especulación y la observación y los dos tipos de luz propiciaron la configuración del ocularcentrismo moderno, como aseguró Martin Jay, ocurrió lo mismo con la compleja relación entre el ojo y su objeto, implícita en la idea de *teoría* (contemplación). El historiador norteamericano sugiere que hay quienes han subrayado que la función distanciadora de la vista en la creación del dualismo sujeto/objeto pone en evidencia una matriz originada en la metafísica griega y luego de la Occidental. “Un examen más detenido de lo que los griegos entendían por teoría apunta una segunda inferencia posible que debería extraerse” (Jay, 31). Cabe recordar que Platón, también en el *Timeo*, argumentó que el ojo y el sol se componen de sustancias similares, y los griegos creían que el ojo recibía y transmitía rayos luminosos, por lo tanto, existía una dimensión participativa en el proceso visual un entrelazamiento potencial entre lo que se ve y lo que es visto.

Así las cosas, teniendo en cuenta la retrospectiva de Jay, y si fuera preciso resumir la contribución de la lucha medieval y de los inicios de la era moderna sobre el papel de lo visual en la preparación de la cultura ocularcéntrica moderna, habría que destacar tres puntos. Primero, hubo en la metafísica medieval de la luz, una adaptación religiosa de residuos platónicos que preservó el principio en el que la visión era el más noble de los sentidos, “pese a su potencial para el engaño y para el surgimiento de pensamientos lascivos” (Jay, 32). Segundo, las largas disputas sobre las implicaciones idólatras de esa metafísica y las prácticas visuales de la Iglesia condujeron a una nueva conciencia de la diferencia entre presentación y fetichismo. Y, por último, “si la visión se vio aliviada de su función sagrada y pudo seguir su propio desarrollo, las lecciones aprendidas sobre sus capacidades de persuasión nunca se olvidaron” (Jay, 32).

Ahora bien, si hubiera que elegir un caso ilustrativo para examinar la contestación al ocularcentrismo moderno del siglo XX, podría considerarse el papel que el ojo des-

3 Cuando Platón menciona que la mirada fue descubierta para que con ella la observación de las revoluciones de la inteligencia en el cielo nos permitiera aplicarlas a las de nuestro entendimiento, agrega que esto permitió que ordenáramos nuestras revoluciones errantes por medio del aprendizaje profundo de aquéllas, de la participación en la corrección natural de su aritmética (*logismoi*).

empeñó en la obra de Georges Bataille, particularmente, la novela *La historia del ojo*. Podría decirse que el ojo es el ágalma que desata una pasión en el sentido de una “intensidad desnuda y empobrecedora” (Mariaca: 2016, 127). Esto ocurre a partir de la matriz del ojo, el objeto-ojo, redondo, ágalma. En cada una de sus presentaciones, cada forma, cada revestimiento circular-ocular, el corazón del objeto cobra un lugar fundamental en la medida que se despliega como deseo.

No solo se trata, sin embargo, del ojo en su representación como órgano central de visión que viene desde Platón, sino que, como lo ha sugerido Rose-Marie Mariaca en su *Erótica de la transgresión*, hay una red de equivalencias establecidas (*transferencias*) a partir del ojo. “Si alguien pide algo a alguien es porque algo desea”; si bien esta premisa puede parecer expedita a simple vista, en ella se pone en juego un valor absoluto, tal y como lo reconoció Lacan, para quien, el “objeto a”, origina y desencadena la trama del deseo. Lo que el ojo recorre es aquello que desea. El ojo solicita y se encuentra simultáneamente en lo que busca.

El ojo, en la novela de Bataille, *La historia del ojo*, es precisamente el ágalma, en el sentido griego de “glorificar, adornar, deleitarse en una cosa” (Mariaca, 127). No obstante, como se mencionó al comienzo de este ensayo, el objeto nada se satisface. “El deseo es metonímico, puede moverse, puede ser desplazado de un objeto a otro y ningún elemento puede tener la función de objeto ‘a’ si no es asociable a otros objetos en lo que llamamos una estructura de grupo” (Mariaca, 128).

La historia del ojo dibuja la trayectoria de un objeto y el recorrido de una imagen que reaparece en lugares distintos a modo de un objeto que en todo momento constituye la obsesiva fijación fascinadora de Bataille por la violenta abolición de la visión, la ceguera (el ojo que se vuelve tanto en el éxtasis como en la muerte). El ojo nucleado es una versión de la vista respecto del cuerpo, característica de la tradición cartesiana; incapaz de ver, y por eso el ojo es devuelto al cuerpo por todos los orificios para mofarse de la “benigna reencarnación del ojo en la ‘carne del mundo’ operada por Merleau-Ponty” (Jay, 169).

Bataille trata de buscar ojos en todas partes. Todo se vuelve ojo cuando los ojos no están cumpliendo su función: mirar. Quien no puede mirar, tener al órgano sin mirada, al estar impedido de su función principal el ojo se convierte en un objeto suelto, erotizado, multifacético, metonímico, significativo. Otra cadena que se relaciona con el ojo es el líquido, el líquido de las lágrimas, la leche, la sangre reticular, etc. De esta manera estos objetos que aparentemente están distanciados del ojo se encuentran relacionados, atrapados en una cadena, hasta llegar al sol, cuya luz, se derrama como un líquido conectado a la idea luminosa de una “licuefacción urinaria del cielo” (Mariaca, 128).

La seducción extrema probablemente está en el límite del horror, incluso, el ojo podría ser comparado en la película *Un perro andaluz* con un filo. Allí el ojo ocupa un lugar elevado en el horror, el ojo según la expresión de Stevenson, *manjar caníbal*, produce tal inquietud que nunca lo morderíamos. Un ejemplo de ello es el poema de Víctor Hugo, ahí el ojo es obsesivo, el ojo vivo y lúgubre, el ojo:

[h]orriblemente soñado por Grandville en el que aparece un ojo enorme que se abre en el cielo negro persigue a un criminal a través del espacio, hasta el fondo de los mares y que finalmente lo devora tomando forma de un pez. Y en el que hay innumerables ojos que se multiplican sobre las olas (Bataille: 1969, 150).

En un ensayo para la revista *Documents* de 1929, titulado “Ojo”, Bataille escrutó los diversos ejemplos de los terrores angustiosos (a veces placenteros o perversos) generados por la experiencia de la vigilancia ocular (Jay, 173). Citando ejemplos del “ojo de la conciencia” como la litografía de Grandville, *Primer sueño: Crimen y expiación*, el poema de Hugo *La Conscience* y el semanario ilustrado *El ojo de la policía*, Bataille subrayaba las implicaciones sádicas de ser el objeto de la mirada punitiva (Jay, 173). La rajadura del ojo en *Un perro andaluz*, mostraba que el ojo podía asociarse con el corte, “en tanto víctima y en tanto perpetrador”. Pero esa violencia contrae numerosas implicaciones, teniendo en cuenta que el propio Buñuel, tras filmar la rajadura del ojo abierto, estuvo enfermo durante una semana. Pero es en esa dirección que se abre un interrogante primordial: ¿cómo no ver hasta qué punto el horror resulta fascinante, y cómo sólo él es lo bastante brutal para romper todo lo que reprime?⁴.

Para Bataille, la sumisión al poder agresivo de la “mirada cortante”, como la sumisión al cegador poder del sol, podía ser una fuente de subversión liberadora, contrario a la idea platónica del orden a que da lugar la contemplación de la luz. El ojo es sin duda el símbolo del sol deslumbrante, incandescente, al que Bataille imaginaba en la punta del cráneo (“el ojo pineal”) que estaba abrasado, consagrado a la contemplación del sol en el punto máximo de su brillo. Bataille recordaba que la imaginación de los antiguos atribuía al águila, en cuanto animal solar, la facultad de contemplar al sol cara a cara. Por ese motivo el interés sobre la representación del ojo pineal es forzosamente interpretado como un irresistible deseo de devenir imagen lúcida o convertirse uno mismo en sol, sol enceguecido, o sol cegador. En el caso del águila, según la simbología surrealista, el acto de mirar de frente equivale a la identificación.

Bataille llegó a considerar la posibilidad de que este ojo extraordinario terminara por emerger realmente a través de la pared ósea de la cabeza. Su intención era la de ofrecer la idea de las expulsiones de la energía en la cima del cráneo, tan violentas y tan crudas a la vista. El ojo pineal solo aparecía ante los ojos de Bataille como un órgano sexual de una sensibilidad extraordinaria que habría vibrado entre lo grandioso pero insoportable (Bataille: 2012, 58). El ojo además de un del valor simbólico normal de una representación fulgurante, le permitió a Bataille caracterizar la fantasía del ojo pineal como una fantasía que revocó el régimen de la lucidez heliocéntrica.

En otro ensayo de 1930, Bataille hablaba del “sol putrefacto” como un antídoto contra el elevado sol de la tradición occidental dominante. El último se basaba en el prudente rechazo a clavar la mirada en él, el primero en la voluntad destructiva de hacerlo

4 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.

(Jay, 171). La tradición platónica del heliocentrismo racional puede invertirse a través de una alternativa mítica que Bataille asoció con el culto mitraico al sol.

Si describimos la noción de sol que habita en la mente de uno de esos cuyos débiles ojos le fuerzan a emascararlo, cabe decir que ese sol tiene el poético significado de la serenidad matemática y de la elevación espiritual. Si, por otra parte, uno se centra obstinadamente en él, tal cosa implica una cierta locura, y la noción cambia de significado, porque en la luz ya no aparece producción, sino rechazo o combustión, expresados adecuadamente por el horror que emana de una brillante lámpara de arco (Bataille: 2012, 67).

Esta manera de concebir el sol como lo *hermoso devorador*, rememora el mito de Ícaro, quien ascendía batiendo vigorosamente las alas hasta el sol de la elevada belleza, “pero es destruido por el sol vengativo de la combustión” (Jay, 171). De esta manera el mito se invierte en el momento en que, en lugar de caer de caer al mar, el hijo de Dédalo, *cae en el sol*. Bataille, por otra parte, asociaba la capacidad de mirar al “sol putrefacto” con la capacidad artística. “El sol putrefacto”, recuerda Martin Jay, fue escrito como pequeño tributo a Picasso, “cuya descomposición de las formas desafió la búsqueda de la belleza elevada a la que aspiraba la pintura académica. Más adelante, en una celebración de Blake” (Jay, 172). Pero fue en dos ensayos de 1930 y 1937 sobre Víncent van Gogh en los que Bataille estableció de forma más explícita la conexión entre mirar al sol, la autodestrucción y la creatividad estética.

[s]i el sol puede escindirse en una fuente de luz racional, ennoblecedora, elevadora, a la que no se debe mirar directamente, y en una fuente de destrucción agresiva, desmembradora y sacrificial, gozosamente enceguecedora de aquellos que osan clavar en él de manera resuelta su mirada, también el ojo tenía para Bataille diversos significados que entraban en conflicto (Jay, 174).

Martin Jay sugirió que la radical devaluación operada por Bataille de la experiencia visual convencional y de su apropiación metafórica condujo a un materialismo muy diferente al de las vanguardias filosóficas de comienzos del siglo XX, debido a que el materialismo de Bataille estuvo asociado esencialmente al principio gnóstico de oscuridad, contrario al culto helénico de la claridad y la solicitud de la luz.

El sol que Bataille procuraba, es un ojo solar en el que la función distanciadora de la vista normal y la tradición elevadora del heliocentrismo racional, se cancelan toda vez que el ojo y el sol se mezclan indiscriminadamente en una economía general de heterogeneidad extática. La ceguera y la castración del sol devorador afirman la voluntad como un medio para “liberar el yo mundano de su sometimiento a una economía restrictiva, basada en las melindrosas discriminaciones de la vista servil” (Jay, 174). La mirada del ojo pineal toma forma del deseo insaciable. Ágalma. En todo hay ojo sin que la mirada sea necesaria, desplazando así al heliocentrismo de la clarificación objetivada de la vista.

* * * * *

Interroguemos de nuevo, ¿cómo no ver hasta qué punto el horror resulta fascinante, y cómo sólo el horror podría ser lo bastante brutal para romper todo lo que reprime? Para los antiguos romanos les aterraba lo que significaba una mirada de frente. Pero la mezcla entre la fascinación y el espanto era indisociable. La palabra que para nosotros se dice fascinación y que para los romanos significaba *fascinus* o *fascinum* servía para nombrar el *phallos*. El *fascinus* era la caracterización del falo divino en la magia y la religión, pero también fue concebido para atraer, en cuanto ágalma, (adorno y objeto divino de deseo), la atención divina mediante una relación intrínseca con el ojo.

De hecho, la palabra se convirtió en la deidad, Fascino, divinidad que abría su ojo mediante la eyaculación y expulsaba una suerte de *licuefacción solar*. Pero además de aludir a las efigies y los amuletos para hacer el *mal de ojo* (*invidia*) o invocar la protección divina mediante lo que Plinio el Viejo llamó *medicus invidiae*, o “doctor” (sabedor) que pone remedio a la envidia (*invidia*) del mal de ojo. Pero el misterio, como lo ha sugerido Pascal Quignard, surge cuando al espanto se añade a la fascinación. Para que exista fascinación, se requiere la presencia de un *fascinus*. “El *fascinus* está en el centro, cubierto con un lienzo oscuro en su cesta sagrada de junco” (Quignard; 2006, 82). El sentimiento de espanto religioso y terrible, decía Pascal Quignard, une la sensación de ser desbordado con la de ser dominado.

Este es el caso de Psique cuando baja a los infiernos. Allí los dragones mantienen los ojos obligados a vigilar, por lo tanto, nunca se cierran. Mantienen las pupilas al acecho, perpetuamente abiertas a la luz. Súbitamente vuelven la mirada hacia Psique, pero ella se transforma en piedra (*mutata in lapidem*). Estos son también los ojos perpetuamente abiertos de los cadáveres. La máscara de la muerte es la cabeza del cadáver que en la agonía se superpone al rostro vivo. Esta es la raíz común del mal de ojo, del ojo muerto y también del ojo único del arquero que apunta. Este ojo único está relacionado con la mirada apotropaica del ojo único de la vulva o con el ojo ciclópeo del falo (*Fascinus*).

Cuando Psique mira, cae presa cautiva de la belleza insoportable del hombre al que abraza cada noche en la oscuridad. Y es que la presencia real es invisible, salvo para la mirada única y ciclópea del *fascinus* erecto. “El deseo insulta la realidad. Ojo único de las Grayas, del Cíclope, de Fascino, es lo real que penetra en lo que la realidad no quiere” (Quignard; 2006, 83).

El pintor Caravaggio, en los primeros años del siglo XVII, decía que un cuadro es una cabeza de Medusa. Podemos vencer el terror mediante la imagen del terror. La fascinación significa lo siguiente: *aquel que ve ya no puede apartar la vista*. En el cara a cara frontal, tanto en el mundo humano como en el mundo animal, la muerte petrifica.

En el bajo relieve del dintel de la ciudad romana de Leptis Magna, en Libia, un falo con patas eyacula un ojo maligno en donde se asienta un escorpión. Para las vírgenes vestales, quienes guardaban un culto popular (*populi Romani*) al *fascinus* tenían la imagen sagrada del falo como medio de protección mediante el ojo que no baja los párpados. El ojo es espejo de aquello en lo que nos convierte.

Y es así como la mirada está ligada tanto al espanto como al deseo. Pascal Quignard decía que mediante el deseo (*póthos*) se quiebra los miembros (*lysimelés*), y la mujer posee una mirada que derrite aún más (*takerós*) que Hipnos y Tanátos. Esa mirada erótica, hipnotizadora y “tanática” es la mirada gorgónea que cuando se vio reflejada en el escudo de Perseo, y que asistió al instante de su propia muerte. Esa mirada revela, en general, el secreto de las pinturas romanas.

Diana, sorprendida por Acteón mientras se baña en el bosque, transforma en ciervo al espía mediante la mirada de vuelta. La medusa en su gruta, en el otro extremo del mundo, mata abriendo sus parpados. En el Éxodo, el dios hebreo profesa: “Tú no podrás ver mi rostro, pues el hombre no podría verme y seguir con vida”. Mirar a la cara está prohibido. Mirar el sol equivale a quemarse los ojos. Mirar el fuego equivale a consumirse.

En la novela *Terraza en Roma* de Pascal Quignard, Claude Gelée, llamado el Lorenés, decía: “si no hay apariencias de este mundo, no se pueden pintar imágenes de él. Sólo se puede pintar la luz que quema sus formas”.

- ¿De qué luz habláis?
- Hablo de la luz que lo ilumina
- ¿Y creéis que el sol quema la tierra que ilumina?
- Quizás tengáis razón.
- Creo que la luz del sol es lo único bello, porque permite descubrir todas las cosas.

El Lorenés respondió:

Hay una apariencia propia de este mundo. A menudo hay sueños... A veces hay que mostrar los puentes y los caseríos, las torres y los miradores, los barcos... A veces basta la bruma, o la montaña. A veces basta un árbol que se inclina empujado por las ráfagas de viento. A veces incluso basta la noche, más que el sueño que devuelve al alma la presencia de lo que le falta o de lo que ha perdido (Quignard; 2002, 120).

Ello recuerda a Plutarco cuando decía que “los astros son ojos portadores de luz engarzados en el rostro del Todo. El sol, con la fuerza de un corazón, envía la luz a todos los lugares a guisa de sangre. La mar es la vesícula de la naturaleza. La luna es el hígado melancólico del mundo” (Quignard; 2006, 67).

Para los antiguos, el ojo que ve, arroja su luz sobre lo visible. “Ver y ser visto se encuentran a medio camino –como los átomos de la mirada” (Quignard; 2006, 77). La visión activa, impetuosa, es violenta, sexual, maléfica. La respuesta a la mirada que inspira espanto, a la mirada gorgónea, a la mirada, *médusant*, le responde la noche súbita. “Los mitos registran estas miradas maléficas, aterradoras, catastróficas” (Quignard; 2006, 77).

La mirada de postración de la melancolía no puede dissociarse de la mirada oblicua del pudor y del espanto. El placer que del *coitus* (*viaje con otro*) es estremecedor y breve,

y tras el “acto de Venus”, cuando los ojos se vuelven hacia atrás, en el éxtasis sobreviene el hastío. Y es así como la voluptuosidad no es más que una urgencia, como lo sugirió Quignard, a la que deseamos llegar como por arte de magia. Ovidio afirma que se trata de una muerte de la que nos apresuramos a huir durmiéndonos, bajando los párpados, “vencidos, tendidos, sin fuerzas” (Quignard; 2006, 160).

Solamente el sueño puede desvelar al soñador, sólo a él, en forma de imágenes. Uno no puede compartir su propio sueño. No hay lenguaje que baste. Cuando se entra en la villa de los Viticultores, al sur de Pompeya, decía Quignard, el silencio precede al espanto. Por eso para Platón el espanto es la primera forma presentada de la belleza o en la primera Elegía de Rilke se identifica lo bello con lo terrible. El segundo es la hostilidad del lenguaje. El espanto es el signo del *fantasma*. “El fantasma aparece mediante una operación demoníaca” (Cuesta Abad; 2008, 36). Esta unión petrifica al individuo en un modo que los romanos definían unas veces como *tremendun* y el otro como *maiestas*. Y añadida a la fascinación, la sensación de dominio es exactamente la sensación que tiene la criatura ante su creador (Quignard; 2006, 211).

Los antiguos decían que no podemos pensar sin imagen mental, incluso sugerían que no habría memoria sin fantasmas. Por otra parte, en latín, nos lo ha hecho notar Quignard, *simulacra* no solamente es la traducción del griego *eidola*, sino también del griego *phantasmata*. Por eso hay que pensar en los tres sentidos en que Lucrecio define los simulacros: la emanación material de los cuerpos, que no son más que una película de átomos y que forman la totalidad del mundo, las sombras de los muertos y, por último, la apariencia de los dioses. Este último sentido nos recuerda que la imagen ha estado siempre en contacto con lo divino, las revelaciones, las visiones, el fuego cósmico, los sueños y los presagios, de manera que nunca habrá nunca imagen ni pensamiento sin imaginación.

Luz e imagen

Maurice Blanchot decía que la vista, como la luz, es lo primero que nos toca y es alcanzada de vuelta. Ella se realiza en la pausa fascinante que todo lo retiene, toda vez que ocurre en el tiempo infinitamente inaprehensible de la centella. En primera estancia vemos lo que se nos escapa, y por eso la presencia de las cosas no se actualiza nunca. Vemos únicamente lo que se extravía porque no hay detención y está apartada de todo comienzo. Se trata de una privación inicial, *apartada de todo comienzo*, porque no vemos las cosas muy presentes aun cuando nuestra presencia en las cosas es apremiante. La vista tiene lugar en un desplazamiento que nos empeña en un movimiento separador, dice Blanchot: una salida oscilante y vacilante. Ver es aprehender *inmediatamente* a distancia por medio de un instante que todo lo retiene inmediatamente a distancia y por la distancia. “Ver es hacer la experiencia de lo continuo, y celebrar el sol, es decir, más allá del sol: lo Uno” (Blanchot, 65).

Lo que está más allá del sol se celebra en la Unidad, inasible, que no oscurece ni ilumina, aquello que no vela ni desvela. No da lugar a un *aquí* o *allá* localizables en un espacio idéntico a sí mismo que organice las fuentes de la mirada. Desde hace miles de años nuestra aproximación a las cosas, a la verdad misma, venía cifrada bajo la garantía de la luz o bajo la falta de luz, *aléthia* (lo no oculto, *desocultamiento del ser*). El verbo *erscheinen*, en alemán, por ejemplo, sirve para decir “aparecer”, “traslucir”, pero también “brillar”, del mismo modo que la aproximación a la verdad se dice con “descubrir”, “aparecer”, “ilustrar”, “iluminar”, “demostrar”, etc.

Las imágenes tocan algo y luego afectan a alguien. Imágenes para llegar al meollo de las cuestiones: “tocar para ver o, al contrario, tocar para dejar de ver, ver para dejar de tocar o, al contrario, ver para tocar, imágenes capaces de herirnos, de golpearlos, imágenes que penetran, imágenes que devoran” (Didi-Huberman: 2015, 31). La tradición clásica tiene copiosas anécdotas sobre los poderes de la ilusión pictórica en las que el engaño ejercido pone el cuerpo del espectador en movimiento exigiendo que su percepción visual sea relevada por una tactilidad que en la mayoría de las veces se trata de una tactilidad negativa en el sentido que sirve para desempolvar la imagen.

Para que las imágenes nos afecten de verdad, tendrían que dejar de ser esa farmacia tranquilizadora que la belleza promete de manera engañosa. Para que las imágenes nos devoren, tendríamos que mirarlas como si miráramos un enjambre de moscas que viene hacia nosotros (Didi-Huberman: 2015, 31).

Donde se instala la irrecusable intervención de lo sobrenatural, y el principio de la angustia, es cuando vemos, en la materia sutil de la imagen. Algo que irradia, pero que no ilumina nada a su alrededor.

Didi-Huberman propuso el ejemplo de un jirón que aparece en un fragmento de un cuadro de Bonnefoi, en el que el espesor es tenue, “ya lo veo lo cojo en este lugar la tela entre mis manos, noto perfectamente mi dedo debajo de mi dedo, no hay ‘efectos de materia’” (Didi-Huberman: 2015, 31). El fragmento, el jirón desaparece primero igual que ha aparecido, la escarificación supone esa paradoja penosa de una incisión, pero superficial. En todo caso, el acontecimiento de la aparición del fragmento, su *epiphasis*, sería, como lo ha dicho Didi-Huberman, un acontecimiento de indiscernibilidad una especie de equivoco corporal. Por lo tanto, una especie de inquietud de la mirada, entre lo que querría mantener y lo que está cortado, entre lo que querría distinguir y lo que es indiscernible.

Didi-Huberman habló de *fasma* para hablar de la aparición, pero ¿qué es un fasma? Un animal o un insecto ¿De dónde le viene el nombre? La palabra misma, *phasma*, significa aparición, “el signo de los dioses, el fenómeno prodigioso, monstruoso, incluso; el simulacro, también; finalmente, el presagio” (Didi-Huberman: 2015, 21). En ese sentido, podemos concluir que el *fasma* es un íntimo pariente del álgalma en la medida en que se hace signo divino. ¿De qué se alimenta el insecto? Didi-Huberman responde: del bosque de donde él mismo tomó la forma y enseguida la materia.

El fasma no se restringe a imitar, como hacen otros animales. El fasma convierte su propio cuerpo en el decorado en el que se esconde, incorporando ese decorado en el que nace. El fasma es el animal mítico para todo antiplatonismo y todos aquellos que desde Nietzsche y Mallarmé buscaron invertir la identidad fija de las cosas, el origen. El fasma obtiene su poder de una paradoja que Didi-Huberman advirtió. Mediante una especie de perfección imitativa, la imagen rompe la jerarquía que puede exigirse a toda imitación. Aquí no se tiene el modelo y su copia. Y con una íntima resonancia tenemos una copia, un doble que desasemeja a través del espejo... “por una extraña ley de la naturaleza que goza del privilegio de la existencia” (Didi-Huberman: 2015, 22). El modelo imitado se convierte en accidente de su copia, un accidente frágil, en peligro de ser devorado. “Todo lo que se presenta ante ti resulta ser una potencia de lo desemejante, y todo lo que desemeja resulta no ser en el fondo más que una cualidad amenazadora del *lugar* en el que decididamente no tendrías que haber puesto los pies, ese día” (Didi-Huberman: 2015, 22).

Georges Didi-Huberman observa que solamente aparece lo que antes fue capaz de ocultarse. Las cosas ya captadas por su apariencia, las cosas apaciblemente aparecidas, realmente, no aparecen nunca. Si bien es cierto que son aparentes, son tan sólo aparentes, debido a que en ningún momento nos habrán sido dadas como algo que aparece. “¿Qué le hace falta entonces a la aparición, al acontecimiento de lo que aparece? (Didi-Huberman; 2015, 15) ¿Qué hace falta justo antes de que lo que aparece vuelva a cerrarse sobre su aspecto que se supone estable o se esperaba definitivo?

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (1969). “Ojo”. *Documentos*. Caracas: Monte Ávila.
- Bataille, G. (2012). “El ojo pineal”. En Ignacio Díaz y Philippe Ollé- Laprunne. *Para leer a Georges Bataille*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, M. (1970) *Dialogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.
- Blanchot, M. (2002) *La folie du jour*. Paris: Gallimard.
- Caro Valverde, M. (1999). *La escritura del otro*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- Cuesta Abad, J. M. (2008). *Clausuras de Pierre Klossowski*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Diccionario de Psicología. Términos y conceptos sobre palabras utilizadas dentro del psicoanálisis y psicología*. Recuperado de: <http://psicopsi.com/>
- Didi-Huberman, G. (2013). *De semejanza a semejanza*. Buenos Aires: *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, N° 11, p. 295.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Falenas: Ensayos sobre la aparición 2*, Contracampo libros 14, Santander: Shangrila Textos Aparte.

- Didi-Huberman, G. (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila Textos Aparte, p. 54.
- Gamoneda Lanza, A. (2003). “El étimo y la melancolía”. *Revista de Libros*, n° 75, marzo de 2003, pp. 11-80.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos*. Ediciones Akal. Madrid.
- Lévinas, E. (2000). *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Mínima Trotta.
- Mariaca Fellman, R. M. (2016). “El ojo”. *Erótica de la transgresión*. México: Herder.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Platón (1992). *Diálogos. Timeo*. Madrid: Gredos.
- Quignard, P. (2002). *Terraza en Roma*. Bogotá: Espasa Narrativa.
- Quignard, P. (2006). *El sexo y el espanto*. Barcelona: Editorial Minúscula.
- Rilke, R. M. (1981). *Los apuntes de Malte Lauridis Brigge*. Madrid: Alianza editorial.