

Una mirada estética a lo invisible

Debemos aceptar nuestra existencia tan completamente como sea posible. Todo, hasta lo inconcebible debe devenir posible. En el fondo la única valentía que nos es exigida es la de enfrentar lo extraño, lo maravilloso, lo inexplicable que encontremos. Que los hombres allí hayan sido apáticos, le ha costado infinitamente a la vida. Esa vida que llaman imaginaria, ese mundo pretendidamente "sobrenatural", la muerte, nos son en el fondo consubstanciales, pero han sido expulsados de la vida por una defensa cotidiana, al punto que los sentidos que habrían podido aprehenderlos se han atrofiado. ...

Solamente quien espera todo, que no excluye nada, ni aún el enigma, vivirá las relaciones humanas como relaciones de la vida, y al mismo tiempo irá al extremo de su propia vida.¹

Rainer-Maria Rilke

Abstract: *This article is a reflection on the peculiarity of the aesthetic gaze as a gateway to the invisible, as a convergence of being and world, of uniqueness and otherness, of divine and human. It explores the power of the aesthetic gaze to go beyond the visible world and into the invisible, unfolding a broad spectrum that includes the one-eyed gaze and the mystic double gaze, the clairvoyance of blindness or the artist's gaze. It deals with the realms of the outer supersensible invisible as well as the inner sensible invisible, constituting a clear and thorough conceptualization of the perception of the aesthetic phenomenon.*

Resumen: *Este artículo constituye una reflexión sobre la peculiaridad de la mirada estética en cuanto vía de acceso a lo invisible, punto de confluencia entre el ser y el mundo, entre la unicidad y la otredad, entre lo divino y lo humano. Explora la mirada estética en su poder de transgresión del mundo visible para penetrar lo invisible, desplegando un amplio espectro que abarca desde la mirada con un solo ojo, a la doble mirada mística, la clarividencia de la ciega o la mirada del artista. Aborda tanto los ámbitos de lo invisible exterior suprasensible, como lo invisible interior sensible, para conformar una*

clara y rigurosa conceptualización de la percepción del fenómeno estético.

En rigor toda mirada —en cuanto *esthesis*— no puede ser sino mirada *estética*. En rigor, toda mirada, se sepa o no, conlleva una "toma de posición" estética, aunque no sea más que de manera elíptica, precrítica. En este sentido, el título no se deja agotar en un pleonasma.

Esta especie, la humana, se vincula, se expresa y se oculta, desde el amor al odio, desde la autenticidad a la mala fe, de la verdad al error, en una gama inabarcable de miradas. La constelación de las miradas constituye un ámbito inmenso, con límites difusos: ¿con qué clase de mirada empieza, con cuál termina?

En el señorío de la mirada, las miradas estéticas, es decir aquellas que expresan la vivencia de un *placer desinteresado*, acompañado de un juicio estético virtual o explícito, son esporádicas, escasas. Sobre todo, han quedado más bien arrumbadas en el olvido, por las culturas y la educación actuales, precisamente, por ser "inútiles y desinteresadas"; con lo cual —dicho sea de paso— la historia del mundo ofrece la prueba, *a posteriori*, a la mayor de las estéticas *a priori*, la estética de Kant.

En consecuencia, el título sería aún un pleonismo si no fuera porque las culturas y la educación actuales propician la vida en un estado de *an-esthesia*.

En nuestra proposición la palabra estética nombra un registro inherente a la especie humana, o dicho con Montesquieu, son “placeres de nuestra alma”, inherentes a su naturaleza, donde se unen el *placer* sensible, la *curiosidad* y un “*charme* invisible fundado sobre la *sorpresa*”.² En tal sentido, Montesquieu antes que Kant propone que no hay objetos o fenómenos estéticos o antiestéticos, sino referentes que provocan vivencias estéticas.

Estético alude pues a un estado de espíritu, pautado por el goce que en él producen las resonancias de un objeto o fenómeno independientemente de su presencia o ausencia, su carácter pasado, presente, futuro o utópico, su status de real, imaginario, fantástico, onírico, etc.

Es decir, lo estético es la palabra que nombra la manera como se vive una relación entre la subjetividad y su correlato: manera desinteresada, placentera, erótica (entendida como una fuerza de unión). Esa relación no pretende sino *gozar el placer* y retardarse en él; eternizar el instante fáustico.

En ese registro de lo estético, el título enuncia un tipo de *enlace de la mirada y lo visto*.

Mi propósito es pues el de reflexionar sobre esa peculiaridad excepcional de lo estético cuando deviene señal de un *tránsito por el que el vidente accede a lo invisible*.

Nos las habemos aquí con una *mirada* que, osada, se alarga para escudriñar lo invisible. Es éste un ámbito privilegiado para experimentar hoy las ideas de Montesquieu, en cuanto es el no-lugar que despierta el aguijón de la curiosidad humana, propicia el *charme* de la sorpresa y, así, invita a la aventura de placeres extraordinarios.

La mirada es la acción en la que el cuerpo emerge por el ojo para comunicar o expresar la subjetividad encarnada

En el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier y Gheerbrant leemos:

La mirada está cargada de todas las pasiones; ...es el instrumento de las órdenes interiores: mata, fascina, es un rayo que seduce en tanto que expresa.³

Por su parte Gilbert Durand recupera ciertas tesis que sostienen que la mirada representa la “trascendencia psicológica que Freud llama *super-yo*”, pero la perspectiva de Durand —que yo misma comparto— es más radical en cuanto afirma:

Sea como sea, ojo o mirada están siempre ligados a la trascendencia, es lo que constata la mitología universal, tanto como el psicoanálisis.⁴

En fin, abreviando el infinito universo de la mirada diremos que la mirada envuelve, abraza, enlaza o separa; ama, desea, desprecia, condena, sospecha, invita, ríe o llora. Expresa o esconde, vela y devela. Contiene historias y secretos. Sus matices infinitos sugieren las metamorfosis instantáneas del espíritu.

La mirada escucha, toca, huele, saborea, como lo saben desde Paul Claudel o Merleau-Ponty, pasando por Pedro Salinas, o Sor Juana, hasta cada anónimo espíritu atento a las resonancias estéticas que nuestra especie puede sentir.

Es una vía para salir al mundo o para regresar a sí mismo, es un espejo móvil en que se refleja el otro, lo visto, la alteridad; pero también lo uno, lo vivido, la mismidad. Entre la mirada recibida y la mirada lanzada se juegan decisivas apuestas de la vida. Entre la mirada del Creador y la mirada de la criatura se plantea la jugada de la creación. La mirada del artista creador y la mirada de quien mira se encuentran en el cuadro, escenario para el juego de las miradas. Símbolo de la revelación, del saber, de la verdad; y asimismo de la ocultación, la ignorancia y el error.

En la mínima existencia de la mirada se contiene el espectro máximo del cosmos

La mirada no es sin su fuente, *el ojo*. Entonces, la mirada que contiene el cosmos ha de provenir de un “*ojo cósmico*”. En el siglo XII, el espíritu exquisito de Hildegarda de Bingen lo expresa en una bellísima imagen astronómica. Dice Hildegarda:

Los ojos del hombre han sido hechos a semejanza del firmamento. En efecto, la pupila del ojo ofrece una semejanza con el sol; el color negro o gris que rodea la pupila, ofrece una semejanza con la luna y el blanco que está en el exterior, con las nubes.⁵

El neoplatonismo de Leonardo da Vinci le canta su elogio apasionado de pintor, ingeniero y constructor, cuando dice:

[el ojo] abarca la belleza del mundo todo. Es el señor de la astrología; crea la cosmografía; guía y endereza todas las artes; empuja al hombre hacia las distintas partes del mundo; es el príncipe de las matemáticas; ...mide las distancias y las magnitudes de las estrellas; ha descubierto los elementos y sus posiciones; ha predicho las cosas futuras por el curso de las estrellas; ha engendrado la arquitectura, la perspectiva y la divina pintura... Es la ventana del cuerpo humano, que a su través refleja la belleza del mundo y en ella se goza; por él, el alma se contenta de su humana prisión, que sin él sería tormento; por él, la industria descubrió el fuego, gracias al cual el ojo recupera lo que antes le arrebataron las tinieblas. Ha ornado a naturaleza con la agricultura y los jardines deleitosos... y sobrepasa a la naturaleza, pues los simples cuerpos naturales son finitos, en tanto que las obras que el ojo ordena a las manos son infinitas...⁶

El ojo emite miradas y segrega lágrimas. Es el cuerpo todo volcado a la exterioridad desde su ventana

Es, para decirlo con Merleau-Ponty, "la emergencia de la carne":

...este estallido de la masa del cuerpo hacia las cosas, que hace que una vibración de la piel deviene lo liso y lo rugoso, que hace que yo soy ojos... esta relación mágica, este pacto entre las cosas y yo, según el cual yo les presto mi cuerpo para que ellas allí se inscriban y me den su semejanza, este pliegue, esta cavidad central de lo visible que es mi visión... forman un sistema bien ligado...⁷

El cuerpo deviene así el umbral activo de los intercambios con el mundo. Él es a la vez vidente y visible. Continúo con Merleau-Ponty:

Él, que mira todas las cosas, puede también mirarse, y reconocer entonces en lo que él ve, 'el otro lado' de su potencia vidente. Él se ve viendo, el se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo...

Un cuerpo humano está ahí cuando, entre vidente y visible, entre tocante y tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una suerte de entrecruzamiento, cuando se enciende la chispa de lo sintiente-sensible, cuando se prende este fuego que no cesará de quemar, hasta que este accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiera logrado hacer...⁸

El espíritu hecho cuerpo emerge por los poros de los sentidos. A través de ellos se vuelca hacia la exterioridad y se proyecta hacia más allá de sí, por ejemplo en la mirada.

Una mirada hacia lo exterior visible

Walt Whitman se sienta y mira a su alrededor:

Me siento y miro todos los dolores del mundo, y toda la opresión y la vergüenza,
Oigo los secretos sollozos convulsivos de jóvenes angustiados, arrepentidos de hechos que cometieron,
Veo en la vida miserable a la madre maltratada por sus hijos, moribunda, abandonada, desvaída, desesperada,
Veo a la esposa maltratada por su marido, veo al traicionero seductor de las jóvenes,
Advierto el encono de los celos y del amor no correspondido que se trata de ocultar, veo todo eso en la tierra,
Veo las consecuencias de las batallas, la pestilencia, la tiranía, veo a los mártires y a los prisioneros,
Veo hambre en el mar, observo a los marineros echando a suertes quién ha de morir para preservar la vida de los demás,
Veo los insultos y degradaciones de las personas arrogantes a los trabajadores, a los pobres, a los negros y semejantes,
Todo eso –toda la vileza y agonía sin fin me siento a contemplar,
Veo, oigo y callo.⁹

Pero si la *mirada* ejercita su poder de *transgresión* emanado de la especie humana en tanto tal, entonces como una acción prometeica, haciendo alardes de la sed humana de absolutos e infinitos, ella se lanza a la aventura de alcanzar lo invisible. Y lo más asombroso es que sí lo alcanza. Pero no alcanza sólo uno, sino muchos invisibles.

Así, a través de la mirada entre otras vías posibles, la especie humana ensancha su *hábitat* de lo visible, transgrediéndolo. Proyectándose hacia los invisibles se abre hacia el horizonte de los posibles.

El hombre, en tanto transgresor de todo límite, transgrede el mundo de lo visible para descubrir, crear, gozar o padecer lo invisible.¹⁰

La plurivocidad es inherente a la palabra *invisible*.

Merleau-Ponty sostiene:

El 'mundo invisible': está dado originariamente como no-Urpräsenierbar, como otro está en su cuerpo dado originariamente como ausente, como separado, como trascendencia.¹¹

La palabra invisible contiene una contrastación. Ella surge de la diferencia, de la contraposición respecto de lo visible. He aquí que la negación no es unívoca, sino que más bien sus matices son determinantes, pues implican lo no visible en tanto velado, escondido, oculto. Pero alude también lo que se quita, se hurta o se retira de algo.

Lo invisible exterior sensible

Malos testigos son los ojos
y los oídos para los que tienen alma
de bárbaros.

Heráclito¹²

En el umbral exterior-interior del cuerpo, la propia *espalda* queda fuera del alcance de la mirada. La mirada cotidiana interpone la mediación del espejo. El sarcasmo de Picabia sentencia: "a quienes maldicen detrás de mi espalda, mi trasero los mira."

La mirada genial de Vermeer crea un atelier de pintura donde la imagen de un pintor (¿autorretrato?) da la espalda a él. Vermeer se observa y se descubre pintando, de espaldas a sí mismo. El universo de lo excesivamente pequeño, o excesivamente grande o demasiado lejano, puebla el reino de *lo invisible físico*. La mirada, encerrada en los límites fisiológicos de la visión, determinada a transgredir los límites de la prisión, inventa las miradas transgresoras de los telescopios, los microscopios y sus variedades. Así, transgrede los límites fisiológicos. En la exte-

rioridad sensible permanece invisible, en general, *lo insignificante*. Pero ¿qué es lo insignificante?

En sentido estricto nada es insignificante, sino más precisamente, como afirma Meister Eckhart en una de sus tesis condenadas cuyas consecuencias temía la Inquisición: el ser por insignificante que parezca, vale por el hecho de ser.¹³

Fuera de Dios, todas las criaturas son una pura nada. En Dios todas las criaturas son un solo ser, luego, una mosca en Dios tiene tanta jerarquía ontológica como cualquier otro ser creado. Sígase este pensamiento hasta las últimas consecuencias y se verá el riesgo que conlleva. Lo cierto es que aquí no hay ser insignificante.

La mirada sin vida de un espíritu insensible se desliza por la superficie, para ella, insignificante de las cosas. Lo insignificante no es lo visto, sino la mirada que lo aprehende. Los relieves de lo existente, su potencial de significación surge de la mirada imaginativa que produce vínculos (tomo la expresión de Giordano Bruno), y analogías: la mirada que no se contenta con ejercer su función de registro, pasivo, contingente, circunstancial, sino que se erige en una configuradora de sentidos, llegando al bello extremo de la mentalidad medieval en Occidente y las mentalidades de los pueblos antiguos o contemporáneos de otras tradiciones, para quienes el mundo es un gran ser poblado de signos y de símbolos. En esos mundos todo lo visible es significativo.

La distracción indiferente de nuestra mirada a lo cotidiano, es censurada por Rilke cuando le dice al joven poeta:

si su vida cotidiana le parece pobre, no la acuse; acútese usted de no ser lo bastante poeta para suscitar sus riquezas.¹⁴

Un espíritu rico abraza lo "insignificante", lo contagia de grandeza: una hoja, un pájaro, una piedra, y entonces, deviene visible. La metamorfosis de una invisible oruga insignificante, transmutada en el esplendor multicolor de la mariposa es la metáfora que mil veces ejercita la pintura clásica holandesa y flamenca: sus *vanitas*, un huevito, una cuchara, una jarra, una escoba, unos zuecos, una fruta, una copa, cobran significación en el pincel de Vermeer, Steen, Hoogstraaten, van

Ostade. Unos zuecos, una pipa, una silla en van Gogh. En la pintura, una mirada de amor a lo creado recoge lo invisible por insignificante y lo devuelve al mundo significativo, eterno y perfecto.¹⁵

Lo invisible sensible a veces se ofrece deliberadamente oculto por un arte pictórico desafiante de la imaginación espectadora. Ella debe despertar de su letargo y construir la obra desde la perspectiva adecuada, idónea.

Hay otro invisible sensible que es la *presencia ausente, o ausencia presente*. Se trata de una ausencia sugerida. Así, está presente de manera indirecta, a través de todo aquello que hace referencia a ella, por alusión.

En este sentido sólo menciono que los *anamorfismos* exigen miradas hábiles, deliberadas, precisas, exactas para volver visibles las formas presentes aunque invisibles.

El célebre cuadro los *Embajadores*, de Holbein, incluye en su escenario rico en objetos significativos, un objeto extraño, en que se oculta un cráneo sólo visible cuando la mirada del espectador sabe traerlo a la luz. Hasta tanto permanece invisible en el seno de lo visible.

Lo invisible interior sensible

El ojo puede cerrar los párpados refugiándose hacia sí, acurrucado en un rincón recóndito de su ser. Así la mirada puede conquistar lo invisible interior sensible en su *retorno a la interioridad vivida*. La mirada obra este prodigio.

Desde nuestro mundo, exterior, sensible, un anónimo peregrino ruso vuelve la mirada a su interioridad. Inicia así su peregrinar interior. En su intimidad despojada, vacía de todo, un desierto le espera, y en él, su corazón.

Mirada concéntrica, mística visión, en que la forma invisible del corazón se vuelve visible, para sumergirse en la mirada sonora como vehículo a la trascendencia. El peregrino cuenta en sus *Narraciones* esta experiencia corporal del ojo que escucha, como vía para la trascendencia en lo inmanente sensible. Y dice:

Habiendo cerrado los ojos, dirigí mi mirada hacia el corazón, intentando representármelo tal como está en

la parte izquierda de mi pecho y escuchando cuidadosamente su latir... al comienzo, no veía más que tinieblas; pronto, mi corazón apareció y sentí su movimiento profundo; después llegué a introducir en mi corazón la plegaria de Jesús, y a hacerla salir al ritmo de la respiración... Así pasó cinco meses solitario en esos trabajos y esa felicidad.¹⁶

En consecuencia, estas miradas estéticas hacia los invisibles sensibles, integran —para decirlo en el lenguaje de Kant— *una estética de lo bello*. ¿Por qué?

Porque estas miradas describen vivencias estéticas en el sentido que tomamos de Montesquieu: regidas por el placer, la curiosidad y el encanto de la sorpresa; en miradas hacia *formas sensibles invisibles*.

En suma, una estética de la armonía, que me place resumir en un pensamiento de Heráclito: “La armonía invisible es mejor que la visible”.¹⁷

Lo invisible exterior suprasensible

Lo invisible suprasensible es el suelo propio para la imaginación y la fantasía.

En el extremo puede afirmarse que es el no-lugar privilegiado para la emergencia de la ficción. Este ámbito se puebla de todo tipo de seres sobrenaturales, desde los dioses, a demonios, muertos, espíritus diversos, benéficos o maléficos para el hombre, porque ellos actúan sobre la vida cotidiana.

En esta concepción *la mirada* busca afianzarse estableciendo la comunicación con estos seres, fuerzas constituyentes de un invisible muy diverso y extenso. Ciertos mitos, ritos, y el arte juegan cada uno a su modo una función articuladora de estos invisibles suprasensibles, integrándolos en lo visible sensible.

En tal sentido y a modo de ejemplos pueden considerarse ciertas *estatuas* hindúes, por las que se representan sus dioses, no sólo volviendo visibles sus características, de manera simbólica, sino que además se considera que la estatua revisite una verdadera “eficacia ritual”.

Un cometido similar cumplen ciertos *amuletos*, cuya eficacia lucha contra fuerzas maléficas invisibles; y ciertas *máscaras*, a las que se

les reconoce un papel benéfico ante potencias de lo invisible. Finalmente, el universo de los *iconos* en los cuales se concentra la cualidad que evocan. Las fuerzas invisibles de estos objetos sagrados se contraponen a poderosas fuerzas de lo invisible suprasensible.¹⁸

En este nivel, *el arte* juega un papel fundamental. Kant lo plantea de manera rotunda y explícita en su *Crítica de la facultad de juzgar*, cuando sostiene que la *poiesis* es la única vía legítima para asomarse a la trascendencia y dar ese salto en el vacío que implica en su filosofía salir de los límites de la experiencia posible, esto es, transgredir el mundo sensible. Kant dice:

El poeta se atreve a sensibilizar ideas racionales de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc... saltando por encima de la experiencia por una imaginación que quiere rivalizar con el preluir de la razón en la obtención de un máximo... y ello de un modo tan completo como no se encuentra en ningún ejemplo de la naturaleza... [Esto] da a la imaginación la ocasión de extenderse sobre una serie de representaciones afines que hacen pensar más que lo que podría expresarse en un concepto determinado por palabras... abriéndole la perspectiva de un campo inmenso de representaciones afines...¹⁹

El poeta en su salto a lo invisible da forma visible a lo suprasensible, mediante la fuerza de la imaginación humana. La imaginación saca de sí las representaciones sensibles, esto es, imágenes con las que se dota de figura, de un estatuto visible a lo invisible.

En este sentido estamos ante la posibilidad de iniciar una *estética de lo sublime* en la medida en que se trata de un camino abierto hacia lo infinito trascendente, inconmensurable, y cuya forma surge *de y en* la imaginación del artista. El artista en su obra hace ver lo invisible suprasensible de manera original y única.

Llegados a este punto la imaginación libre del creador no tiene nada que la coercione, nada a lo cual deba adecuarse, ninguna verdad o valor heterónomo al cual someterse. Se trata de la más rigurosa autonomía de la imaginación, cuyo vuelo estético no presenta absolutamente ninguna ley. Ni siquiera como presenta Kant en su ética una ley moral; esto es, la ley que la razón le "impone" a la voluntad; la ley de su au-

tonomía por la que la razón le ordena a la voluntad: "sé libre".

En el ámbito de lo estético la imaginación del artista —según Kant— queda en un estado de libertad pura; entonces sus imágenes, configuraciones visibles de lo invisible, inauguran un camino libre, abierto, original, único, siempre nuevo, hacia la trascendencia.

En suma, podría decirse que los ritos *convocan o neutralizan* lo invisible sobrenatural, la *magia maneja* las fuerzas invisibles; el arte *configura* lo sobrenatural invisible en objetos sagrados correspondientes a su religión, o en el extremo *crea* lo sobrenatural en su configuración sensible.

Ante las realidades suprasensibles, el vidente que emite la mirada deviene un clarividente

El universo de la mirada clarividente es diverso y complejo.

En una tajante simplificación, sólo aludo a unos pocos ejemplos. Un caso es el de *la ceguera clarividente*, desde Tiresias a Borges, pasando por Homero, Milton y otros grandes *visionarios de lo invisible*. Borges, quien tantas bellas páginas dedicara al estado de la ceguera, dedica un breve pasaje al *devenir ciego*. Sólo a ese me voy a referir, citándolo:

Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo; una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche se despojó de estrellas, la tierra era insegura bajo sus pies. Todo se alejaba y se confundía...

Días y noches pasaron sobre esa desesperación de su carne, pero una mañana se despertó, miró (ya sin asombro) las borrosas cosas que lo rodeaban e inexplicablemente sintió, como quien reconoce una música o una voz, que ya le había ocurrido todo eso y que lo había encarado con temor, pero también con júbilo, esperanza y curiosidad.²⁰

Miradas con un solo ojo

Para la humanidad, los dos ojos concertados en una mirada corresponden a la normalidad de la especie. La presencia del *tercer ojo* habla de una clarividencia sobrehumana. El ojo único en el medio de la frente, cito a Chevalier y Gheerbrant:

traiciona un receso de la inteligencia, o su comienzo, o la pérdida del sentido de ciertas dimensiones o de ciertas relaciones.²¹

Este universo fascinante, el de la mirada con un solo ojo, está poblado de mitos y ciencia

Los cíclopes son seres mitológicos con una fuerza sobrehumana, representados como los amos del trueno, el relámpago y el rayo, violentos como las erupciones volcánicas, temibles por su fuerza brutal al servicio de Zeus y, sin embargo, con la debilidad subhumana de su mirada con su único ojo, simbolizando un ser dominado por las fuerzas desenfrenadas, instintivas y pasionales, fuerzas oscuras y primitivas.

En la *Odisea*, Homero pone en manos de Ulises la tarea de cegar al cíclope Polifemo. Ovidio narra la *fábula* del amor de Galatea y Acis sorprendidos por Polifemo, quien enloquecido por los celos, aplasta al amante con una roca. Góngora vuelve inmortales en nuestra lengua los amantes y los celos bestiales del cíclope. En los mitos de diversas culturas, la figura del cíclope encarna las fuerzas tenebrosas. La brutal debilidad del cíclope, sobre y sub-humano a la vez, vive una peculiar ceguera que es la imposibilidad de la mirada clara, pues sus instintos bestiales la enturbian.

Pero la historia registra otra mirada con un solo ojo que es —por así decir— la opuesta. No es la mirada de la pasión desenfrenada, sino la mirada lúcida del espíritu ecuánime, timonel de una observación paciente, rigurosa, metódica, en que se unen ciencia, arte y filosofía. La ciencia se apoya en la mirada de un solo ojo en el microscopio, el telescopio, ciertas lupas, etc.

Pero además, la mirada de un solo ojo: preciso, técnico y científico, se erige en el modelo de la mirada exacta en la ciencia renacentista de la perspectiva geométrica.

El pintor pone en práctica la ciencia de la perspectiva, observando con un solo ojo, con el que alcanzan (¿o pretenden?) una mirada objetiva, despojada de todo subjetivismo. Así la pintura deviene ciencia universal.

Leonardo y Dürer, entre tantos más inventan sus propios aparatos, con los que contribuyen a perfeccionar la técnica de la perspectiva pictórica.

El ojo del geómetra alimenta la mirada del pintor.

La doble mirada

Por otro lado, la *mística* heterodoxa de Jakob Boehme, en sus *Diálogos Místicos*, recrea a su manera el diálogo platónico entre un discípulo y su Maestro, para mostrar cómo alcanzar la vida suprasensible.

El discípulo pregunta a su Maestro cómo trascender el mundo sensible para poder *ver* y *escuchar* a Dios sin mediaciones.

En la vida humana común, espíritu y materia, Dios y naturaleza, son representados por Boehme por la *doble mirada diversa* de cada ojo: uno, es el ojo del tiempo; el otro, el ojo de la eternidad. Y sus miradas divergen. En el estado de *caído*, el alma escindida se asoma por dos ojos que “miran en direcciones contrarias al mismo tiempo, pues no están unidos en una única visión”. El Maestro advierte al discípulo:

que el ojo de la naturaleza junto con la voluntad de las maravillas no te aparten de ese ojo que está introvertido en la libertad divina... sino que te traiga esas maravillas por unión con ese ojo interno celestial, maravillas que son ejecutadas y manifestadas en la naturaleza visible.²²

El giro de la *mística* de Boehme habla de un *ojo único*, que procede de un *único punto*, como aquel del cual procede la visión trascendente.

Ese ojo único fijado persistentemente sobre un solo punto, que es el centro, alcanzará el fundamento suprasensible de la vida.

Entonces, por otros caminos, el ojo único, que se autoafirma en la mirada hacia el centro, la intimidad recóndita, se vuelve místico, y coincide con la experiencia mística del cuerpo, de ese anónimo peregrino ruso.

Sin embargo, también se ha considerado la *doble mirada clarividente*.

Es el caso de la gran figura de los druidas que es *Merlin*, doble naturaleza a la vez diabólica y

angélica, hijo del mal y del bien, de las tinieblas y la luz tiene el don de *la doble vista*.

Ese estudioso de los druidas y los celtas que es Jean Markale resume así la figura de Merlin:

Él es el 'muy vidente', el 'muy sabio', luego, el druida primordial, mediador entre lo visible y lo invisible.²³

Conclusión

La sinergia sensorial

Finalmente es preciso enfatizar que *la transgresión* es inherente a los sentidos bajo la forma de la *sinergia sensorial* específica.

Los sentidos se traman en una armonía por la cual todos comunican con todos, todos viven en todos. Aquí actúa la ley baudeleriana de las correspondencias.

Si en esta comunicación reflexionamos sobre la mirada, es preciso recordar a Paul Claudel cuando nos recuerda que "el ojo escucha", y a Merleau-Ponty que analiza profundamente el ojo táctil, o el tacto con la mirada; pero también el ojo huele, el ojo gusta, siempre provocando la metamorfosis visible de los invisibles que la mirada alcanza.

Merleau-Ponty afirma que "nadie ha ido más lejos que Proust en la fijación de las relaciones de lo visible con lo invisible."

Sí, la paleta vermeeriana de Marcel Proust invoca el colorido sonoro de lo invisible en el esplendor de la palabra.

En el extremo de la intensidad, los sentidos obran todos en uno, allí el espíritu se ensancha, desbordándose en su cuerpo.

Para Proust la filigrana de la experiencia del mundo visible es —así como la ciencia de Lavoisier o de Ampère— el recorrido minucioso de lo invisible. Proust explora lo invisible encarnado, y lo vuelve mirada tangible, visible en sonidos, colores, perfumes y esencias, aleteando en lo más profundo de la intimidad. Entonces, él recrea en Swann los ecos que una breve frase musical le suscita:

Swann tenía los motivos musicales por verdaderas ideas, de otro mundo, de otro orden, ideas veladas de

tinieblas, desconocidas, impenetrables a la inteligencia, pero perfectamente distintas unas de otras, desiguales en valor y significación.

[en esa breve frase musical, él] había buscado distinguir cómo, a la manera de un perfume, de una caricia, ella lo rodeaba, lo envolvía y, él se había dado cuenta que era, a la tenue separación entre las cinco notas que la componían, y a la repetición constante de dos de ellas, que se debía esta impresión de dulzura retractada... él sabía que razonaba así, no sobre la frase misma sino sobre simples valores, sustituidos por la comodidad de su inteligencia a la misteriosa entidad que había percibido...

Sabía... que el campo abierto al músico no es un teclado mezquino de siete notas, sino un teclado incommensurable, aún casi totalmente desconocido, donde solamente aquí y allá, separados por espesas tinieblas inexploradas, unos millones de toques de ternura, pasión, coraje, serenidad que lo componen, cada uno tan diferente de los otros como un universo de otro, han sido descubiertos por algunos grandes artistas....

Swann no se confundía en creer que la frase de la sonata existiera realmente... sin embargo ella pertenecía a un orden de criaturas sobrenaturales y jamás vistas, pero que a pesar de esto, reconocemos encantados cuando algún explorador de lo invisible llega a captar una, a traerla del mundo divino al que él tiene acceso, a brillar algunos instantes sobre nosotros.²⁴

En fin... en cada sentido obran todos y, juntos, son las ventanas por las que esta especie, llamada *humana* transgrede —imaginación mediante— su propia condición.

Notas

1. Rainer Maria Rilke. *Oeuvres Complètes*. Vol. I. Prose. *Lettres à un jeune poète*. VIII. Paris: Editions du Seuil, 1966, pp. 340-341. La traducción es mía. Cf. R. M. Rilke. *Cartas a un joven poeta*. VIII. México: Premià, 1989.

2. Montesquieu. *Essai sur le goût*. Paris: Armand Colin, 1993. La traducción es mía.

3. J. Chevalier y A. Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Edition R. Laffont et Jupiter, 1997. Cf. *Le regard et l'oeil*. La traducción es mía.

4. Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Editions Dunod,

1992. Cf. *Le régime diurne de l'image*, pp. 169-178. La traducción es mía.

5. Hildegarde de Bingen. *Les causes et les remèdes*. Grenoble: Editions J. Millon, 1997, p. 113. La traducción es mía.

6. Leonardo da Vinci. *Il paragone delle arti*. Milano: Ed. Vita e pensiero, 1993. Cf. *Del occhio*, §24. Y cf. *Tratado de la Pintura*. Madrid: Editora Nacional, 1982, §31, p.65.

7. Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. Paris. Gallimard, 1994. Cf. *L'entrelacs-le chiasme*. La traducción es mía.

8. M.Merleau-Ponty. *L'oeil et l'esprit*. Folio-essais. Paris: Gallimard, 1964, pp. 18 y 21. La traducción es mía.

9. Walt Whitman. *Hojas de Hierba. Al borde del camino*. Tomo II. Barcelona: Teorema, 1994. Cf. Donald May. *A choice of Whitman's verse. I Sit and Look Out*. London & Boston: Faber and Faber, 1968.

10. Maria Noel Lapoujade. *Filosofía de la Imaginación*. México: Siglo XXI, 1988, Capítulo 3.

11. M. Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 23.

12. Heráclito, fragmento 107. En J. Voilquin. *Penseurs Grecs avant Socrate*. Paris: Flammarion, 1964.

13. Meister Eckhart. *Tratados y Sermones*. Barcelona: Editorial EDHASA, 1983. Sermón IV, pp. 293,331.

14. Rainer Maria Rilke. *Oeuvres Complètes*. Vol. I. *Lettres à un jeun poète*. I. Op. cit.

15. En otro contexto, Andy Warhol propuso las latas de sopa Campbell.

16. Anonyme. *Récits dun pèlerin russe. 1870*. Suiza-Francia: Baccinière/Seuil, 1966.

17. Op.Cit. Fragmento 54.

18. Lambros Couloubaritsis. *Le mythe et l'art comme modes d'accès à l'invisible*. En *Montrer l'invisible. Figuration et invention du réel dans la peinture*. Dijon: Editions Universitaires, 1994.

19. Kant, I. *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Buenos Aires: Losada, 1961. § 49. *Kritik der Urteilskraft*. Deutschland: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1974.

20. Jorge Luis Borges. *El hacedor*. Biblioteca Borges. Madrid: Alianza, 1998. *Siete Noches*. La Ceguera. México: FCE, 1980.

21. Op.Cit. Cf. "Cíclope", p. 331.

22. Jakob Böhme. *Diálogos Místicos*. Barcelona: Editorial Teorema, 1983.

23. Jean Markale. *Les trois spirales. Méditation sur la spiritualité celtique*. Paris: La table ronde, 1996.

24. Marcel Proust. *Un amour de Swann*. Paris: Librairie Générale Française, 1987, p. 217-219. La traducción es mía.

Bibliografía

Anonyme. *Récits dun pèlerin russe. 1870*. Suiza-Francia: Baccinière/Seuil, 1966.

Jakob Böhme. *Diálogos místicos*. Barcelona: Teorema, 1983.

Jorge Luis Borges. *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1998.

_____. *Siete noches. La ceguera*. México: FCE, 1980.

J.Chevalier y A.Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Edition R. Laffont et Jupiter, 1997.

Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Editions Dunod, 1992.

Albrecht Dürer. *Géométrie*. Paris: Editions du Seuil, 1995.

M. Eckhart. *Tratados y sermones*. Barcelona: Editorial EDHASA, 1983.

Heráclito. *Penseurs Grecs avant Socrate*. J. Voilquin. Paris: Flammarion, 1964.

Hildegarde de Bingen. *Les causes et les remèdes*. Grenoble: Editions J. Millon, 1997.

I. Kant. *Kritik der Urteilskraft*. Deutschland: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1974.

_____. *Crítica de la facultad de juzgar*. Buenos Aires: Losada, 1961.

M. N. Lapoujade. *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo XXI, 1988.

_____. "El ojo y el oído o una historia estética de la filosofía." En *Revista Plural*, N° 227. México, 1990. Y en *Graffiti*, N° 30. Montevideo, 1993.

_____. "Van Gogh: Lo maravilloso cotidiano." En *Utopías*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1991. Y en *Relaciones*, N° 107. Montevideo, 1993.

_____. "Notas sobre filosofía surrealista." En *Relaciones*, N° 68-69. Montevideo, 1990.

_____. "El misterio construido." En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. XXXII (77), 1994, 103-107.

Leonardo da Vinci. *Il paragone delle arti*. Milano: Ed. Vita e pensiero, 1993.

_____. *Tratado de la Pintura*. Madrid: Editora Nacional, 1982.

Jean Markale. *Les trois spirales. Méditation sur la spiritualité celtique*. Paris: La Table ronde, 1996.

Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1994.

_____. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Folio-essais, Gallimard, 1964.

_____. *Montesquieu. Essai sur le goût*. Paris: Armand Colin, 1993.

_____. Marcel Proust. *Un amour de Swann*. Paris: Librairie Générale Française, 1987.

_____. Rainer Maria Rilke. *Oeuvres Complètes*. Vol. I. Prose. Paris: Belfond, 1983.

_____. *1980*. Paris: Belfond, 1980.

_____. *1981*. Paris: Belfond, 1981.

_____. *1982*. Paris: Belfond, 1982.

_____. *1983*. Paris: Belfond, 1983.

_____. *1984*. Paris: Belfond, 1984.

_____. *1985*. Paris: Belfond, 1985.

_____. *1986*. Paris: Belfond, 1986.

_____. *1987*. Paris: Belfond, 1987.

_____. *1988*. Paris: Belfond, 1988.

_____. *1989*. Paris: Belfond, 1989.

_____. *1990*. Paris: Belfond, 1990.

_____. *1991*. Paris: Belfond, 1991.

_____. *1992*. Paris: Belfond, 1992.

_____. *1993*. Paris: Belfond, 1993.

_____. *1994*. Paris: Belfond, 1994.

_____. *1995*. Paris: Belfond, 1995.

_____. *1996*. Paris: Belfond, 1996.

_____. *1997*. Paris: Belfond, 1997.

_____. *1998*. Paris: Belfond, 1998.

_____. *1999*. Paris: Belfond, 1999.

_____. *2000*. Paris: Belfond, 2000.

_____. *2001*. Paris: Belfond, 2001.

_____. *2002*. Paris: Belfond, 2002.

_____. *2003*. Paris: Belfond, 2003.

_____. *2004*. Paris: Belfond, 2004.

_____. *2005*. Paris: Belfond, 2005.

_____. *2006*. Paris: Belfond, 2006.

_____. *2007*. Paris: Belfond, 2007.

_____. *2008*. Paris: Belfond, 2008.

_____. *2009*. Paris: Belfond, 2009.

_____. *2010*. Paris: Belfond, 2010.

_____. *2011*. Paris: Belfond, 2011.

_____. *2012*. Paris: Belfond, 2012.

_____. *2013*. Paris: Belfond, 2013.

_____. *2014*. Paris: Belfond, 2014.

_____. *2015*. Paris: Belfond, 2015.

_____. *2016*. Paris: Belfond, 2016.

_____. *2017*. Paris: Belfond, 2017.

_____. *2018*. Paris: Belfond, 2018.

_____. *2019*. Paris: Belfond, 2019.

_____. *2020*. Paris: Belfond, 2020.

_____. *Lettres à un jeune poète*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. *Cartas a un joven poeta*. VIII. México: Premià, 1989.

_____. Jean-Pierre Silvestre. *Montrer l'invisible. Figuration et invention du réel dans la peinture*. Dijon: Éditions Universitaires, 1994.

_____. *1995*. Paris: Belfond, 1995.

_____. *1996*. Paris: Belfond, 1996.

_____. *1997*. Paris: Belfond, 1997.

_____. *1998*. Paris: Belfond, 1998.

_____. *1999*. Paris: Belfond, 1999.

_____. *2000*. Paris: Belfond, 2000.

_____. *2001*. Paris: Belfond, 2001.

_____. *2002*. Paris: Belfond, 2002.

_____. *2003*. Paris: Belfond, 2003.

_____. *2004*. Paris: Belfond, 2004.

_____. *2005*. Paris: Belfond, 2005.

_____. *2006*. Paris: Belfond, 2006.

_____. *2007*. Paris: Belfond, 2007.

_____. *2008*. Paris: Belfond, 2008.

_____. *2009*. Paris: Belfond, 2009.

_____. *2010*. Paris: Belfond, 2010.

_____. *2011*. Paris: Belfond, 2011.

_____. *2012*. Paris: Belfond, 2012.

_____. *2013*. Paris: Belfond, 2013.

_____. *2014*. Paris: Belfond, 2014.

_____. *2015*. Paris: Belfond, 2015.

_____. *2016*. Paris: Belfond, 2016.

_____. *2017*. Paris: Belfond, 2017.

_____. *2018*. Paris: Belfond, 2018.

_____. *2019*. Paris: Belfond, 2019.

_____. *2020*. Paris: Belfond, 2020.