

Georges Didi-Huberman\*

## Pensar inclinado

Ningún dispositivo visual significa por sí mismo. Las vistas desde arriba (por ejemplo, panoramas, mapas, fotografías aéreas, tomas verticales de cine) no se podrían reunir en ningún caso bajo el encabezamiento o la unidad de una sola rúbrica de diccionario iconográfico. Aprender una forma de visión depende enteramente de *sobre qué* se la focaliza, de *por qué* se la convoca, de *cómo* se la utiliza y de *hacia qué* se la orienta. Hay muchas maneras de ver las cosas desde arriba, a veces contradictorias y que se tensan unas contra otras, y el mismo razonamiento, sin duda abusivo, vale para toda forma de visión que se designe bajo la categoría demasiado uniforme y general de *perspectiva*. Puedo ver desde arriba porque sobrevuelo o porque planeo y, en ese momento, lo que veo –el paisaje allá abajo– desfila a lo lejos, tranquilo; de esa manera la mirada desde lo alto termina por darme esa especie de satisfacción ora estéticamente flotante, ora moralmente todopoderosa, por la impresión de *dominar el campo* como una gaviota sobrevuela las olas o, a veces, como un general domina su mapa de estado mayor. Pero puedo, también, darme cuenta de que si estuviera cayendo de un avión y con mi pa-

raciadas rehusando abrirse, lo que vería desde arriba tomaría un sentido muy diferente: el de un *campo de peligro* por excelencia. Lo que se ve desde arriba puede desplegarse beatíficamente o, por el contrario, comprimirse hasta el terror mortal. Sobrevuelo maníaco para vigilar, conquistar o bombardear: como el aviador que destruyó Hiroshima sin ver nada exactamente –quiero decir, nada *a la altura de un hombre*, de aquello y aquellos a quienes destruía–. Hasta tal punto estaba alto en el cielo. Deslizamiento simétrico que induce el sentimiento depresivo de caer, de desplomarse, como Ícaro debió experimentarlo cuando el sentimiento maníaco del sobrevuelo pasó y la cera comenzó a derretirse. Entonces, ¿esta prueba no configura acaso algunas de nuestras experiencias del mundo real, como las del mundo de nuestras imágenes, las del sueño o las del arte, por ejemplo?

Ver desde arriba: ¡qué placer! Bien cómodo en mi acantilado, mi promontorio, mi planicie, mi terraza, mi balcón, mi belvedere, dispongo en efecto de un *bel vedere* por excelencia: el mar es todo mío hasta el horizonte y experimento lo sublime de la naturaleza sin ningún riesgo de ahogarme, ya que todas esas

---

\* Filósofo, historiador, crítico de arte y profesor de la *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, en París.



experiencias del mundo real, el mundo de nuestras imágenes, no son para mí más que marcos formales o poderes para contemplar.

¡Pero qué angustia, también, si me encontrara arrinconado en una grieta del acantilado, entre el cielo y el mar, con la espuma tronando debajo, las rocas negras y amenazantes, y yo, presa del vértigo y del pánico, ante la posibilidad abierta –expectante– de que lo que veo desde arriba venga, por accidente o afloramiento, a tragarme y a destruirme en sus terribles *potencias materiales*! Cuando estaba en la cumbre, *dominaba*. Y ahora heme aquí, cruelmente colgado: sigue siendo ver desde arriba pero no es de ninguna manera la misma experiencia.

Ver desde arriba se disocia, entonces, no solamente en placer y angustia, sino también en poder e impotencia, abandono, derelicto. Los amos absolutos se muestran bien arriba y abarcan, abrazan al mundo de abajo, los pobres, la pobre gente, y cuando están asomados, colgados o arrinconados en las alturas tienen vértigo o los asalta la vergüenza. Mussolini da su perorata y goza en lo alto de su balcón, Harry Langdon tiembla cómicamente de miedo y querría huir desde lo alto de su cadalso. Ver desde lo alto es estar en *la cumbre*. Pero quizá es también reencontrarse *sobre la cresta*: en la “cumbre de un desastre”, como lo dice tan bien Georges Bataille (1939-1944/1973a, p. 241) en un texto crucificado entre lo soberano y lo frágil. Es tomar impulso o arriesgarse a caer. Es elevarse hacia el pináculo o estar colgado (en el cadalso) y, por lo tanto, estar ya perdido.

Teniendo en cuenta que la palabra *teoría* viene de un verbo griego que denota el ejercicio de la mirada (asistir a un espectáculo, contemplar, observar, examinar atentamente), nos podemos preguntar qué implica la vista desde lo alto, con su dialéctica de cumbres y crestas, de dominaciones y desastres, para el ejercicio del pensamiento mismo en tanto *mirada sobre* el mundo. Y ahí se divide el mundo filosófico en dos poblaciones bien diferentes (y no es imposible que tenga que cargar un poco las tintas).

Por un lado están los que pretenden *ver todo de arriba* (no digo “desde arriba”). Como uno se inclina delante de los potentados murmurando “Alteza” o “Grandeza”, quieren que se los considere eminencias (aunque sean

“grises”, por supuesto). A instancia de aquellos que tienen poder sobre los asuntos humanos, ellos tienen (o querrían tener) el “pensamiento dominante” sobre las ideas humanas. Tendrán tener el orgullo del *concepto*. Tendrán pues el concepto *altivo*. Agitan a menudo la palabra *trascendencia*. Están persuadidos de que lo inteligible es algorítmico, puro, elevado, y que sólo se formula desprendiéndose de todas las impurezas que arrastra con él nuestro pobre mundo sensible. Esos profesores de pureza, discurrendo desde su cátedra, sólo piensan para mirar mejor desde lo alto aquello de lo que hablan (y a aquellos a quienes hablan): como modo de humillar –en el sentido etimológico del *humus*– todo lo que ellos piensan desde su superior o aéreo lenguaje. Se instalan desde siempre por encima de lo que piensan, como el fotógrafo militarista Eugene O. Goldberg, que se ubicaba sobre una grúa, muy por encima de la pequeña tropa, para captar mejor el “cuerpo del ejército” como un conjunto heráldico, impersonal e ideal.

Por otro lado están los que aceptan inclinarse para ver y pensar mejor. Al inclinarse, abandonan su alto puesto de observación. Tienen un concepto más humilde y más arriesgado. Su mirada desde lo alto se vuelve movimiento de acercamiento y de tacto. Sólo escalan las pendientes del Etna para zambullirse mejor en su lava hirviente, como Bataille en la “cumbre del desastre” lo recordaba siguiendo a Nietzsche, y como Nietzsche lo había recordado a partir del ejemplo de Empédocles (1939-1944/1973a, pp. 286-287). Estos pensadores aceptan, pues, descender hacia lo que Gilles Deleuze llamó “planos de immanencia”. Apuestan a volver inteligible la experiencia sensible misma. Sólo piensan en acercarse mejor (cualesquiera sean los riesgos para la pureza del concepto) a lo que quieren pensar, para devolver su dignidad a las cosas más bajas, las más humildes y las más materiales. Apenas se mantienen un instante por encima de lo que piensan, como Francisco de Goya cuando se doblaba sobre las planchas de trabajo para grabar *Los caprichos*, hasta casi hundirse sobre su mesa y dejar resurgir, detrás de su propia cabeza atestada de inquietudes, los famosos “monstruos de la razón” de la plancha 43.

\*

La *vista desde arriba* se realiza, se desprende para ver mejor: fija el alejamiento necesario a toda visión en una postura de retroceso constante que le confiere su propio dominio. Así, deja lo mirado abajo, desprendido del ojo que mira. La vista abarcadora –como podríamos nombrarla– se inclina, al contrario, para ver mejor: dialectiza y abisma el alejamiento mismo. Y así deja que lo mirado ascienda *hacia* el ojo, cualesquiera sean los riesgos o los contragolpes correspondientes. En la vista dominante el mundo aparece en la distancia de *lo inalcanzable* definitivo, lo que tiene como virtud posible la explicitación de las cosas, que es un *saber* puro, un saber no contaminado. En la visión abarcadora el mundo aparece, por el contrario, según una *distancia invertida*, una distancia en movimiento de vaivén capaz de volvernos sensibles a todo lo que la vista del abajo pueda *alcanzar* a la vista de arriba: aquí nada es definitivo, el *no-saber* participa desde entonces en ese otro banquete de la mirada. Si hubiera un debate entre los dos tipos de visiones, sería para saber si, para saber mejor, es necesario alejarse siempre o si, por el contrario, es deseable acercarse al riesgo, en ese momento, de tocar el objeto del saber; es decir, dejarse atrapar en las seducciones, las ilusiones, los meandros o los miasmas del “abajo sensible” (expresión imaginada sobre el modelo del “bajo materialismo”, según Bataille). Pero, ¿qué pasa exactamente cuando se deja que *lo que está abajo* (y que podríamos contentarnos con mirar desde arriba sin cambiar de posición) *suba hacia nosotros*, hacia nuestra mirada y nuestro pensamiento?

\*

En una página célebre de *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust ha dado la descripción extraordinaria (por su simplicidad y fineza) de una experiencia así del *ascenso de las cosas* en el corazón mismo de una visión desde arriba. Es un momento de simple malestar; no una caída verdaderamente, sino un cristal de tiempo en que su  *cuerpo se inclina* y, muy pronto, también su pensamiento, bajo el efecto de una emoción imprevista. El instante descripto co-

rresponde, según lo que él dice, a una “comoción de toda su persona”. Es de noche. Se siente atacado por una “crisis de fatiga” (extraño concepto si pensamos en él, pero muy pertinente si lo referimos a su dimensión psíquica). Es el momento en que él se inclina, simplemente, para sacarse los zapatos:

Tratando de dominar el sufrimiento, me incliné despacio y con prudencia para descalzarme. Pero apenas toqué el primer botón de la bota, se me llenó el pecho de una presencia desconocida, divina, me sacudieron los sollozos, me brotaron lágrimas de los ojos. (Proust, 1921/2001, pp. 194-195).

¿Qué pasa entonces? El narrador tiene una vista de arriba de sus zapatos. Nada más trivial, más neutro y objetivo, sin duda. Pero en el momento en que tiende sus dedos hacia ellos, en *el momento en que toca su propio gesto de inclinarse*, éste le devuelve brutalmente, contragolpe inesperado, algo que llama entonces (a falta de un nombre mejor) “presencia desconocida”, que viene a *tocar su mirada* hasta nublar sus ojos (y, por lo tanto, su visión) de lágrimas.

Es así que una visión abarcadora (una visión cargada de emociones, de lágrimas y de sensaciones táctiles) emerge, a partir de la banal visión desde arriba que el narrador tenía de sus botas, en una noche de gran fatiga. Es entonces el *gesto de inclinarse* el que desencadena ese acontecimiento, y es una *memoria* la que este gesto va a hacer elevar, de alguna manera. El recuerdo –involuntario– que surgió entonces es el de su abuela, muerta algunos meses antes. Recuerdo cuya agudeza, en ese preciso momento, hace escribir a Proust algunas líneas magníficas sobre el deseo incluido en toda memoria y sobre el *anacronismo* de ese fenómeno:

Acababa de ver, en mi memoria, inclinado sobre mi fatiga, el rostro tierno, preocupado y deprimido de mi abuela, como aquella primera noche de la llegada; (...) mi verdadera abuela, cuya realidad viva encontraba ahora por primera vez desde los Campos Elíseos, donde sufrió el ataque. Esta realidad no existe para nosotros mientras no ha sido recreada por nuestro pensamiento (sin esto, los hombres que han intervenido en un combate gigantesco serían todos grandes poetas épicos); y así, en un deseo loco de arrojarme en sus brazos, sólo en aquel momento –más de un año después de su entierro, por ese anacronismo que con tanta frecuencia impide la

coincidencia del calendario de los hechos con el de los sentimientos– acababa de enterarme de que había muerto. (Proust, 1921/2001, p. 195).

Esta única experiencia, aun tan breve y pasajera, aparece de golpe, como la trenza o el encuentro de tres movimientos fundamentales incluidos, por decir así, en el único gesto de inclinarse.

Como todo síntoma (palabra que denota, etimológicamente, el movimiento de *caer con*), este acontecimiento es a la vez fulgurante (cristalino como una mónada) y complejo o, mejor, “implejo”, “implexe” (estratificado como un montaje). Al inclinarse sobre sus botas, el narrador las ve, sin duda tal como son exactamente, simple prenda de vestir en cuero para una parte del cuerpo. Pero, al esbozar el gesto de desvestirse, hace *aparecer* algo mucho mayor que su desnudez corporal. Al inclinarse, él se desnuda psíquicamente. Y, primero, se inclina para *saber más*, saber algo que, hasta ese momento, permaneció oscuro para él. Se trata de un saber paradójico, sin duda, porque está tejido de “comoción” y de lágrimas en los ojos: “Acababa de enterarme de que había muerto”. Saber radical, también, pues es un saber de una desaparición: «Sintiéndola por primera vez viva, verdadera, dilatando mi corazón hasta casi romperlo, reencontrándola al fin, acababa de saber que la había perdido para siempre» (Proust, 1921/2001, p. 195).

¿Por qué ese saber es paradójico? Porque él articula las paradojas mismas del segundo elemento de esta experiencia: quiero señalar el hecho crucial de que el narrador se inclina aquí sin habérselo propuesto, o sin quererlo, “para” *rememorar mejor*. Y Proust consigna, con una terrible agudeza, la dialéctica de un acto así, reminiscente en donde cohabitan *destrucción* (“la nada”, escribe) y sobrevivencia:

Perdida para siempre; no podía comprender y me esforzaba por sentir el dolor de esta contradicción: por una parte, una existencia, una ternura que sobrevivían en mí tales como las había vivido, es decir, hechas para mí, un amor donde todo encontraba de tal modo en mí su complemento, su meta, su constante dirección (...); y por otra parte, tan pronto como reviví, como presente, aquella felicidad, sentí transida, como certidumbre, lanzándose como un dolor físico de repetición, de un no ser que había borrado mi imagen de aquella ternura, que había destruido aquella existencia. (Proust, 1921/2001, p. 197).

El tercer elemento de esta experiencia emerge en el agujero, en el vacío mismo de la contradicción entre “nada” y “sobrevivencias”. Como esta contradicción forma parte también del gesto que se efectúa, el narrador comprende muy pronto que él se inclinó *para dolerse más* del recuerdo de la muerta amada: “Me esforzaba en padecer el sufrimiento de esa contradicción”, escribe. Y algunas líneas más adelante:

Pero ya nunca podría borrar aquella contracción de su rostro y aquel dolor de su corazón, o más bien del mío; pues como los muertos ya no existen sino en nosotros, es a nosotros mismos a quienes herimos sin tregua cuando queremos recordar los golpes que en vida les asestamos. Me aferraba con todas mis fuerzas a estos dolores, por crueles que fuesen, pues me daba perfecta cuenta de que eran consecuencia del recuerdo que tenía de mi abuela, prueba de que este recuerdo estaba bien presente en mí. Sentía que sólo por el dolor la recordaba vivamente, y hubiera querido que se hundiesen en mí más fuertemente aún aquellos clavos que en mí fijaban su memoria. No intentaba mitigar el dolor, embellecerlo, fingir que mi abuela estaba sólo ausente y momentáneamente invisible, dirigiendo a su fotografía (la que le había hecho Saint-Loup y que llevaba conmigo) palabras y plegarias como a un ser separado de nosotros pero que, conservando su individualización, nos conoce y sigue unido a nosotros por una indisoluble armonía. No, nunca lo intenté, porque no sólo quería sufrir, sino respetar el origen de mi sufrimiento tal como lo había sufrido súbitamente sin quererlo y quería seguir sufriendolo, con arreglo a sus leyes, cada vez que volvía a presentarse esa contradicción tan extraña de la supervivencia y del no ser que en mí se entrecruzaban. De esta impresión tan dolorosa y actualmente incomprensible, yo sabía, no precisamente si algún día sacaría de ella un poco de verdad, pero sí que, si alguna vez llegaba a sacar ese poco de verdad, sólo la podía encontrar en esa impresión, tan especial, tan espontánea, que no había sido ni trazada por mi inteligencia, ni atenuada por mi pusilanimidad, sino que la muerte misma, la brusca revelación de la muerte, había *abierto* en mí como el rayo, siguiendo un gráfico sobrenatural, inhumano, como un doble y misterioso surco. (Proust, 1921/2001, pp. 198-199).

\*

Inclinarse, entonces; para saber mejor, para rememorar mejor, para dolerse más. ¿Por qué dolerse? Porque el dolor es el fiel de una balanza donde se responden, en la memoria de

los seres perdidos, la nada y la sobrevivencia. Proust forja una imagen aún más cruda: es el clavo que atraviesa nuestra alma y que remacha sobre el gran plano de la nada las napas erráticas de la sobrevivencia. Es por eso que, hablando de sus sufrimientos, el narrador puede afirmar que “se aferra a ellos con todas sus fuerzas”, porque sin dolor no habría para él memoria viva. ¿Pero por qué *dolerse más*? Para “respetar la originalidad del sufrimiento” sin comprometerse a “embellecerlo” o a “dulcificarlo”, y para “extraer de él un poco de verdad” por el sesgo de una sismografía de sus “dobles y misteriosos surcos”, como manera de situar la escritura misma como un acto de respeto hacia el juego cruel de la memoria, ese juego incesante de la destrucción (“nada”) y de lo indestructible (“sobrevivencias”).

Pero no es todo. En los pliegues de esta construcción admirable y rigurosa, Proust inserta, aquí y allá, la indicación de un motivo, una imagen donde todo viene a converger, de modo tal que, de *motivo*, parece pasar desde el comienzo a elemento *motor* de la experiencia misma y de todo el relato. Inclinar se convierte en pensar, pero el pensamiento mismo se vuelve gesto de inclinarse, como si, de línea en línea, el gesto hubiera buscado, obstinadamente, volver al gesto. Tal es la fuerza poética del texto proustiano: se construye entero sobre una *rima de gestos* donde toda visión y todo pensamiento son dependientes entre sí. Retomando, pues: el primer verso de este poema sería el acto de inclinarse trivialmente hacia sus botas para descalzarse: “Me bajaba con lentitud” (Proust, 1921/2001, p. 199), y es entonces –segundo verso– que la “presencia desconocida” se eleva y que las lágrimas resbalan hacia el suelo desde los ojos que miraban de arriba, con todo el cuerpo del narrador todavía “inclinado sobre su fatiga” (Proust, 1921/2001, p. 198). En el tercer verso surgió una sensación de “desesperación” en la que el narrador comprende de inmediato que recoge, a través de los arcanos de su memoria involuntaria, algo antiguo y fundamental. Desesperación: otra forma de sentirse caer. Peor: una manera de sentirse abandonado, arrojado solo en el mun-

do. En el cuarto verso luchan la “nada” y “la sobrevivencia” en un dolor que se configura a través, dice Proust, de “un deseo loco” de precipitarse en los brazos de su abuela.

Comprendemos ahora que *dolor* y *deseo*, *desesperación* y *ternura*, eran por adelantado indisolubles en el único gesto de inclinarse. ¿Y por qué? El último verso de este pequeño poema virtual nos lo explica: en el gesto de inclinarse, el narrador “adhiera al minuto en el que la abuela se inclinó sobre él” (Proust, 1921/2001, p.198). Y dice: “Yo sólo era ese ser que buscaba refugiarse en sus brazos”, y es hacia el *rostro inclinado* del ser amado –del ser perdido– que Proust acabará por dirigirse en pensamiento, mientras que, siempre inclinado él mismo hacia el suelo, invoca en el recuerdo “los planos de ese rostro modelados e inclinados por la ternura”. Tal será entonces el *poema de gestos* escrito entre líneas en este breve relato reminiscente. Seguimos allí el destino de una imagen capaz de cristalizar alrededor de ella un saber y una memoria, un dolor y un deseo. Descubrimos el montaje anacrónico de situaciones separadas en el tiempo pero que reiteran, con variantes conmovedoras e inversiones de polos, la misma *Pathosformel* del cuerpo inclinado o de lo que llamaría un “pensar inclinado”.

\*

Ya no me sorprende que en *La experiencia interior*, Georges Bataille (1943/1973b) haya consagrado un largo pasaje sobre la *poesía* en tanto que “búsqueda de lo conocido en lo desconocido”, y sobre la *búsqueda* proustiana en tanto que “suplicio”, “sacrificio” y transgresión de la moral por el deseo (Bataille, 1943/1973b, pp. 156-175<sup>1</sup>). Modo de retomar por su cuenta la antigua lección de Esquilo en su *Agamemnon* (trad. en 2010), la lección del “saber por el sufrir” (*pathei mathos*) de la que cada uno de nuestros gestos, cada una de nuestras “fórmulas de *pathos*”, reconfigura cada vez la experiencia y la memoria. Todo esto convocado sin orden con el único fin de replantear la pregunta: ¿cómo la vista desde lo alto o de arriba, que es una *experiencia de la distancia*, arrastra,

a pesar de todo, algo que debemos nombrar: *experiencia interior*?

Erwin Straus, en su libro capital de 1935, *Del sentido de los sentidos*, partía de una constatación fenomenológica elemental pero decisiva: “La distancia no es una determinación atributiva de lugares singulares en el espacio; es una relación comprensiva a la vez *universal* y personal. El *allá lejos* está referido a mi aquí” (Straus, 1935/1989, p. 275). Esto significa que no se hace la experiencia de la distancia midiendo, sino penetrando en ella en cuerpo y alma. He aquí por qué el campesino español, en una escena famosa del film *La esperanza* de André Malraux (Corniglion-Molinier & Tual, 1945), tiene dificultad para reconocer, desde el avión de combate de los republicanos, la Sierra de Teruel, que le era sin embargo tan familiar, o la ruta de Zaragoza que había recorrido mil veces: pero, en ese momento, hacia la experiencia del hiato (que analiza por otra parte Erwin Straus) entre el espacio del paisaje y el espacio geográfico cuyos horizontes fenomenológicos son por principio contradictorios (Straus, 1935/1989, pp. 513-523).

Entonces, los horizontes contradictorios están hechos para ser agitados juntos, es decir, puestos cada uno sin orden. En el fenómeno del *deslizamiento*, por ejemplo, Erwin Straus veía una posibilidad de movimiento táctil y visual que valía como “proceso de explicación con el mundo” en algún punto entre la posibilidad de *saber* (pasar de un objeto al otro), la posibilidad de *crear* una forma (por ejemplo, en la coreografía del patinador sobre hielo), pero también la posibilidad de *caer* (si me deslizo y de golpe caigo y me lastimo el rostro) (Straus, 1935/1989, pp. 583-590). Así, la distancia definida por Straus como “la más fundamental de las formas espacio-temporales del sentir” (Straus, 1935/1989, pp. 609-619), aparece como un verdadero *devenir*, es decir, una producción del tiempo, como lo dirá también, diez años más tarde, Maurice Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción*:

Cuando digo que veo un objeto a distancia, quiero decir que ya lo tengo o que lo tengo todavía, está en el porvenir o en el pasado al mismo tiem-

po que en el espacio. (...) Y de igual modo en que no se puede comprender la memoria más que como una posesión directa del pasado sin contenidos interpuestos, sólo se puede comprender la percepción de la distancia como un *ser a lo lejos* que la alcanza allí donde aparece. La memoria está fundada de acercamientos, paso a paso, sobre el pasaje continuo de un instante al otro y sobre el encajonamiento de cada uno con todo su horizonte en el espesor del siguiente. La misma transición continua implica al objeto tal como está allá lejos, con su grandeza “real”, tal en fin como lo vería si estuviera al lado de él, en la percepción que tengo de él desde aquí. (Merleau-Ponty, 1945/1976, pp. 306-307).

En la experiencia proustiana sobre la cual nos inclinamos brevemente, la visión inicial de las botas, a causa sin duda de la “fatiga” y de la “lentitud” para encontrarlas, era ya una experiencia de la distancia. Y así será plenamente temporalizada a partir del fenómeno de encajonamiento que Merleau-Ponty evoca en ese pasaje, como si el recuerdo involuntario de la abuela muerta estuviera “encajonado” en el espacio mismo que separa al ojo del narrador de las botas abajo. Como si la imagen reminiscente “se desencajara” de repente del espacio creado y, ya desencajada, volviera hacia el sujeto por el intermedio del gesto mismo de inclinarse. ¿No encontramos este proceso de encajonamiento y desencajamiento (espacializado de otro modo, sin duda, y de otro modo relatado) en la famosa combinación técnica con la que Alfred Hitchcock, en *Vértigo*<sup>2</sup> (Coleman, 1958), filmaba los cuadros en movimiento de la escalera fatal, asociando un *travelling* hacia atrás (creador de distancia) con un efecto de *zoom* hacia adelante (donde el piso distante se “levanta” violentamente hacia el ojo)? ¿Y no era acaso *tiempo*, memoria y miedo mezclados lo que se levantaba, dolorosamente, hacia el personaje actuado por James Stewart?

\*

Mejor que cualquier acercamiento, “la fenomenología del sentir” desarrollada por Erwin Straus, y luego por Merleau-Ponty, permite precisar la distinción entre una *vista desde arriba*, que supone un sujeto establecido en la

1. Ver también Bataille (1957/1979, pp. 259-270).

2. Nota de la editora: Sugerimos al lector ver la escena mencionada en <https://youtu.be/GnpZ2Hq3OQ> (recuperado en 21/04/2016)

postura de dominar lo que está considerando, y una *vista abarcadora*, que implica un sujeto en movimiento, tomado en el gesto de inclinarse, de acercarse. La *vista desde arriba* fija el mundo y lo objetiva en coordenadas mensurables, explicitables (geográficas y geométricas, por ejemplo), que transforman al objeto visto en algo “mejor visto”, pero para eso esa mirada debe mantener las cosas bajo vigilancia de acuerdo a una distancia estable o, por lo menos, previsible en sus variantes (es lo que deben dominar, por ejemplo, los pilotos de los aviones bombarderos). La *vista abarcadora*, en cambio, se somete a un mundo en movimiento y se subjetiviza en experiencias interiores: para eso debe abrirse a los imprevistos con una distancia *variable* (es la que deben adoptar, imagino, los practicantes de lo que se llama el vuelo libre, librados a vientos diversos, o los planeadores de ala delta).

Esto es, sin duda, lo que Merleau-Ponty quería significar al escribir que el cuerpo perceptivo no estaba “en el espacio” sino más bien “al espacio” (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 173). Se trata de un llamado a volver a pensar una espacialidad que sea distinta a un simple *extensum* de medidas objetivables pero que se revele más bien como el *spatium* del cuerpo mismo, “el despliegue de su ser de cuerpo, la manera en que se realiza como cuerpo” (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 174). De allí la distinción necesaria entre lo que Merleau-Ponty llamaba “movimiento concreto” y “movimiento abstracto”; el primero *adherente* y el segundo *centrífugo*:

El movimiento concreto es centrípeto mientras que el movimiento abstracto es centrífugo, el primero tiene lugar en el ser o en lo actual, el segundo en lo posible y en el no-ser, el primero adhiere a un fondo dado, el segundo despliega el mismo su fondo. (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 129).

Y es así que el espacio es mucho más para nuestras miradas sensibles que un simple medio en el que tienen lugar las cosas del mundo: sería más bien un proceso necesario de lo viviente, creador de acontecimientos actuales o posibles:

El espacio no es el lugar (real o lógico) en el que se disponen las cosas, sino el medio mediante el cual la posición de las cosas se vuelve posible. Es decir, que en lugar de imaginarlo como una suerte de éter en el que se bañan todas las cosas o de

concebirlo abstractamente como un carácter que les sea común, debemos pensarlo como la potencia universal de sus conexiones. (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 281).

Cuando nos inclinamos el horizonte tabilla. Merleau-Ponty hizo admirables análisis de esos desequilibrios: por ejemplo, la situación en la que uno se inclina sobre el rostro de un ser tendido en su cama:

Si alguien está tendido en su cama y lo miro ubicándome en la cabecera, por un momento ese rostro es normal. Hay cierto desorden en sus rastros y me cuesta comprender la sonrisa como sonrisa pero siento que podría dar vuelta a la cama y ver con los ojos de un espectador ubicado a los pies de la cama. Si el espectáculo se prolonga, de pronto cambia de aspecto: el rostro se vuelve monstruoso, sus expresiones espantosas, las pestañas, las cejas adoptan un aire de materialidad que nunca les había visto. Por primera vez veo verdaderamente ese rostro dado vuelta como si fuera ésta su postura natural: tengo ante mí una cabeza puntiaguda y sin pelo, que lleva en la frente un orificio sangrante y lleno de dientes con dos globos móviles rodeados de crines brillantes en lugar de la boca y subrayados por dos protuberancias duras. (...) Dar vuelta un objeto es quitarle su significación. (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 292).

Sabemos hasta qué punto los fotógrafos surrealistas –Man Ray en primer lugar, pero también otros artistas animados de preocupaciones diferentes, como László Moholy-Nagy– han podido experimentar con esos efectos de des-emanización por inversión de la orientación espacial. Marcel Duchamp, quien se ha preocupado (y divertido) tanto por ubicar todas las cosas de arriba abajo o de derecha a izquierda, no dejó de ubicar su *Rueda de bicicleta* como si rodara en el aire, o su *Trébuchet* como si fuese a hacer caer todo lo que se colgara de él. ¿La obra *Élevage de poussière* no es acaso, desde ese punto de vista, una forma inédita de inclinarse sobre la ventana de *Le grand verre* y de ver el tiempo materializado en polvo elevarse hacia nuestra mirada y subir hacia nosotros?

\*

Decir *aquí*, o incluso simplemente decir *yo*, es ubicarse en el espacio pero también en el tiempo. Merleau-Ponty recordaba sin duda el “horizonte de expectativa” husserliano cuando escribía:

La palabra *aquí* aplicada a mi cuerpo no designa una posición determinada en relación con otras posiciones o en relación con coordenadas exteriores, sino la instalación de las primeras coordenadas, el anclaje del cuerpo activo en un objeto, la situación del cuerpo frente a sus tareas. (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 117).

Erwin Straus había ya teorizado sobre la *temporalización de toda orientación espacial*, y Ludwig Binswanger, en un célebre análisis de los sueños de vuelo o de caída, había insistido ya intensamente en la dimensión “existencial” y temporal de todo movimiento en el espacio: “caída o flotación, apretujamiento o extensión” (Binswanger, 1930/1971, pp. 199-225, 1932-1933/1998, pp. 81-122; Straus, 1935/1989, pp. 625-628). Podríamos preguntarnos, por otra parte, si los psicoanalistas, cuando se posicionan arriba con respecto a la cabeza dada vuelta de sus pacientes, no se enfrentan a una elección “existencial” de una vista que *domina* o una vista que *se inclina*.<sup>3</sup>

Está claro, de todos modos, que la visión desde arriba pone al que mira en *posición de tomar posición*, es decir, de hacer una elección que es tanto estética como *estésica* o *tímica*, como decía Binswanger (¿dónde ubicarse para aprehender al otro?), pero también ética, en el sentido más fuerte del término (¿cómo ubicarse para reconocer al otro?), e incluso *política* (¿cómo ubicarse para hacerle justicia al otro?). Es lo que aparece con toda claridad cuando hojeamos las planchas fotográficas –y poéticas, y políticas– de la *Kriegsfilmbel* de Bertolt Brecht, donde la atroz realidad de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial está constantemente dialectizada, puesta en movimiento de reciprocidad: vemos, por ejemplo, a los pilotos en sus *cocpit*, pero también se ve lo que ellos ven en el momento de lanzar sus bombas; vemos las ciudades sobrevoladas, nitidamente, como planos de mapas geográficos, pero también las ciudades destruidas, informes como cultivos de polvo; vemos las miradas ansiosas de las poblaciones civiles espionando la amenaza desde el cielo, pero también los cadáveres de

niños que yacen en la tierra, velados por sus madres inclinadas por el dolor, mientras que los epigramas poéticos de Brecht intentan contradecir la implacable leyenda de los documentos fotográficos “con un gesto de acercamiento imaginativo”<sup>4</sup> (Brecht, 1955/1994; Didi-Huberman, 2009).

\*

Mirar inclinado es pensar e *imaginarse*. Es, entonces, casi siempre, esperar algo, *esperar que ocurra* algo. Se trata de tiempo psíquico configurado en posición espacial, en postura corporal y en sensaciones visuales concomitantes. Hay expectativa en toda vista desde arriba, quizás en toda mirada en general: como si la mirada fuera justamente eso que se espera que “colme nuestra ciega espera” (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 179). Y Merleau-Ponty tenía razón al describir lo que adviene en el cuerpo perceptivo en términos de “modulaciones existenciales”, modulaciones que el poema y la obra de arte volverían perennes, bajo la especie de una *forma dada a esa expectativa misma*: “La modulación existencial, en lugar de disiparse en el instante mismo en que se expresa [en una simple mirada, por ejemplo], encuentra en el aparato poético el medio de eternizarse” (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 176).

Lo que Merleau-Ponty llamaba “percepción estética” en general no se contenta solamente con “abrir una nueva espacialidad” (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 333), sino que hace *coexistir dos espacios* al menos: uno que llama el “espacio claro” –donde domina la realidad–, el otro donde se imponen, dice, “los fantasmas [que se levantan desde los] desechos del mundo claro” (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 334). Fantasmas ilocalizables, salvo que estén en *el cruce de dos temporalidades* al menos. Y es entonces que desde el “presente de las cosas” –por ejemplo, una simple bota en el momento en que quiero desanudarla– surgirá algo diferente que Merleau-Ponty llama “preexistencias” o “sobrevivencias”, y que la concepción husserliana del tiempo como “red de intencionalidades”

3. Se puede decir que una gran parte de los trabajos de Pierre Férida tratan este tipo de problemas (ver especialmente Férida, 1995).

4. Nota de la editora: Sugerimos al lector visualizar las imágenes del libro mencionado en: [https://youtu.be/\\_HjDUgMmROE](https://youtu.be/_HjDUgMmROE) (recuperado en 21/04/2016).

permite sin duda considerar como posibilidad (Merleau-Ponty, 1945/1976, pp. 471, 476-477), pero sólo la concepción freudiana, me parece, permitiría comprender toda su potencia.

Al narrador proustiano le alcanzó inclinarse sobre sus botas, es decir, efectuar cierto gesto, para que la reminiscencia involuntaria de su abuela muerta volviera hacia él y transformara su pensamiento y sus afectos en ese momento. Es un espesor del tiempo perdido el que se eleva en un *instante*, lo que nombra tan bien la palabra alemana *Augenblick*, que es también –todo está allí– una palabra de la mirada (*Augen*: “ojos”, *Blick*: el golpe de vista, la mirada, el resplandor, el relámpago). Retomando esa palabra en el sentido que le dio Heidegger, Merleau-Ponty lleva a fin de cuentas a una conclusión muy proustiana:

Hay un estilo temporal del mundo y el tiempo permanece igual porque el pasado es un antiguo futuro y un presente reciente, el presente un pasado próximo y un futuro reciente, el futuro, finalmente, un presente e incluso un pasado por venir, es decir que cada dimensión del tiempo está concebida como otra cosa que ella misma, es decir, porque hay en el corazón del tiempo una mirada o, como dice Heidegger, un *Augen-blick*, *alguien* para quien la palabra *como* puede tener un sentido. No decimos que el tiempo es para alguien: eso sería de nuevo fijarlo e inmovilizarlo. Decimos que el tiempo es alguien, es decir que las dimensiones temporales, en tanto ellas se recubren perpetuamente, se confirman unas a otras, no hacen más que explicitar lo que estaba implicado en cada una, expresan todas un solo estallido o un solo empuje que es la subjetividad misma. Hay que comprender el tiempo como sujeto y el sujeto como tiempo. (Merleau-Ponty, 1945/1976, pp. 482-483).

Hay que comprender, entonces, que el acto de mirar desde arriba cuando llama al gesto de inclinarse hace remontar el tiempo hacia nosotros.

## Referencias

- Bataille, G. (1973a). Le coupable. En G. Bataille, *Œuvres complètes* (Vol. 5). París: Gallimard. (Trabajo original publicado en 1939-1944)
- Bataille, G. (1973b). L'Expérience intérieure. En G. Bataille, *Œuvres complètes* (Vol. 5). París: Gallimard. (Trabajo original publicado en 1943)
- Bataille, G. (1979). La littérature et le mal. En G. Bataille, *Œuvres complètes* (Vol. 9). París: Gallimard. (Trabajo original publicado en 1957)
- Binswanger, L. (1971). Le rêve et l'existence. En L. Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle* (Trad. Jacqueline Verdeaux y Roland Kuhn). París: Les Éditions de Minuit. (Trabajo original publicado en 1930)
- Binswanger, L. (1998). *Le problème de l'espace en psychopathologie* (Trad. Caroline Gros-Azorin). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. (Trabajo original publicado en 1932-1933)
- Brecht, B. (1994). *Kriegsfiabel*. Berlín: Eulenspiegel Verlag. (Trabajo original publicado en 1955).
- Coleman, H. (Productor), & Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vertigo* (Película). Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Corniglion-Molinier, E., Tual, R. (Productores), & Malraux, A. (Director). (1945). *La esperanza* (Película). Francia: Les Productions André Malraux.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. Œil de l'histoire, 1*. París: Les Éditions de Minuit.
- Fédida, P. (1995). *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*. París: PUF.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard. (Trabajo original publicado en 1945)
- Proust, M. (2001). *En busca del tiempo perdido: Sodoma y Gomorra*. Madrid: Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1921)
- Straus, E. (1989). *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (Trad. George Thinès y Jean-Pierre Legrand). Grenoble: Éditions Jérôme Millon. (Trabajo original publicado en 1935)

## Ilustraciones mencionadas:

1. Francisco Goya, *Sans titre*, 1797. Pluma y lavis de sépia, 23 x 15,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.  
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/18.64.43/> recuperado en 21/04/2016
2. Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958. Fotogramas (detalles).  
<https://filmhistoryf13.files.wordpress.com/2013/12/screen-shot-2013-12-07-at-1-58-09-pm.png> recuperado en 21/04/2016
3. Marcel Duchamp y Man Ray, *Élevage de poussière*, 1920. Fotografía, 24 x 30,5 cm. París, Museo Nacional de Arte Moderno - Centre Pompidou.  
<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/elevage-poussiere-dust-breeding> recuperado en 16/4/2016
4. Bertolt Brecht, *Kriegsfiabel*, 1940. Plancha 47 de la edición Eulenspiegel Verlag, Berlín, 1955.  
<http://assets.catawiki.nl/assets/2016/2/8/0/9/0/0908ecc-11e5-925b-629cbe86f7f0.jpg> recuperado en 21/04/2016