

## TEXTOS Y DOCUMENTOS

---



**apuntes  
filosóficos**

Vol. 29 No. 56

# Imágenes entre eidos y pathos de Bernhard Waldenfels

---

Bernardo Ávalos

---

# Imágenes entre *eidos* y *pathos*<sup>1</sup>

Bernhard Waldenfels

Había tiempos en los que como fenomenólogo uno era visto de forma muy crítica y también compasiva cuando le atribuía a imágenes y signos algo así como una presencia encarnada. Ahora nos encontramos más bien con un exceso de oferta de presencia, inmediatez, contacto y cercanía. Sin embargo, algo de esto parece ser una reversión con la que se intenta sobrecompensar deficiencias anteriores. También en la filosofía, de cuando en cuando, se da un afán excesivo, como se encuentra en los recién convertidos. Pero dejemos hablar a las cosas mismas. Con este fin me limito a señalar en forma de resumen algunos puntos tanto relevantes como controvertidos que conciernen en su conjunto al lugar de las imágenes en la experiencia y que adquieren un tono particular a través del contraste entre *eidos* y *pathos*<sup>2</sup>.

## 1. Imagen como medio

Para una fenomenología de la imagen que parte del acontecimiento del ‘volverse-visible’ se presenta la siguiente fórmula básica: *algo aparece a alguien como algo en imagen*. Significado e imagen pertenecen al ‘cómo’ de la aparición que debe diferenciarse bien del ‘qué’ y del ‘a-quié’n’ de la aparición. La imagen funge como *medium quo* antes de ser tematizada como *medium quid*. Dicho de un modo más simple, vemos en imágenes antes de ver imágenes. Toda ontologización o personalización que trate la imagen como mero objeto o como meros agentes queda por lo tanto proscrita. En efecto, la imagen ejerce su función en la medida en que se duplica en *figurante* (*Bilden*) y *figurado* (*Gebilde*)<sup>3</sup>. Esta diferencia figurativa, que se encuentra ya en Husserl, puede

---

<sup>1</sup> Traducción del alemán de Bernardo Ávalos. Título original: *Bilder zwischen Eidos und Pathos*. Publicado originalmente en KLIE, T.; STÖLLEGER, P. (eds.), *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2011.

<sup>2</sup> Una versión más detallada se encuentra en el capítulo de mi libro *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010. Sobre el planteamiento específico de una fenomenología páthico-responsiva *cfr.*, WALDENFELS, B., *Antwortregister*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994; *Bruchlinien der Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002; y por último, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006. (N.d.T. Algunos de los estudios que componen esta última obra se encuentran traducidos al español en: WALDENFELS, B., *Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño*, Leya, G. (ed.), Barcelona: Anthropos, 2015.).

<sup>3</sup> N.d.T. Para la traducción de las palabras derivadas tanto del verbo *bilden* como del adjetivo *bildlich*, que corresponden a su vez al sustantivo *Bild* (imagen), utilizaremos como raíz la palabra *figura* ya que en español no

denominarse como *diferencia icónica* o, en un sentido específico, *pictórica*. Esta significa que algo solo es una imagen cuando aparece y es tomado *como imagen*. En tanto medio la imagen presenta cierta opacidad, incluso cuando nuestra atención no esté puesta, en primer lugar, en la medialidad. Sin la diferencia entre el ‘qué’ y el ‘desde-dónde’ (*das Wovon*) de la imagen no habría imágenes; así como una palabra que en tanto *λόγος τινός* no hable de algo, sería un sonido pero no el sonido *de una palabra*. El discurso sobre un “objeto” o “expuesto” puro que encontramos reiteradamente en el ámbito del arte no debería desconcertarnos y llevarnos a asumir que las obras de arte no son más que cosas visuales. Bien entendido, el ‘como’ (*das Als*) icónico o pictórico, con el que estamos tratando acá, concierne a la constitución de la imagen; no debe ser confundido con el ‘como’ fenomenológico o hermenéutico en el cual se articula e interpreta la experiencia.

## 2. Materia de imagen y fundamento de imagen

Si seguimos la definición aristotélica de *hyle*, esta se determina como el ‘a-partir-de’ (*das Woraus*) de los procesos de producción artística o de generaciones naturales, que por su lado tienen una *morphe* y un *telos*. Considerada en sí misma la materia es amorfa, sin figura; ella toma forma y figura solo como *material* para algo, como materia específica o correspondiente (*ὄλη οἰκεία*). Para teorías funcionales u ontológicas de la imagen que se contentan con esta estructura teleológica, la forma general de la imagen se puede desprender hasta un cierto punto de la materia específica. Es diferente con una teoría genética que retrocede del ‘estar-dado-ya’ de la imagen al proceso de ‘llegar-a-ser-imagen’. Aquí se convierte el ‘de-dónde’ (*das Woher*) en un *fundamento* desde el cual emergen las formas de las imágenes. Esto significa que la forma no se deja desprender de la materia específica sin convertirse en otra forma. El pintor no solo crea cosas artísticas, al hacer esto él crea desde un fondo que es inagotable. Lo que es figurativo está conformado, como acentúa Merleau-Ponty, por significados concretos, encarnados; dicho de manera más específica, por figuras y estructuras transponibles en el sentido que se le da en la teoría de la Gestalt. Precisamente ahí se diferencia el verde del semáforo, que aparece como una imagen simbólica codificada convencionalmente, del verde de una pradera de Monet. De esto no se sigue que semiótica de la imagen y fenomenología de la imagen estén separadas la una de la

---

existe ningún verbo o adjetivo relativo al sustantivo imagen. En este sentido, tomamos figura en su significado general de *forma aparente*, tal y como la define el filósofo francés Étienne Souriau en su *Diccionario de estética*, trad. Grasa, I., Madrid: Ediciones Akal, 2010, p. 580.

otra por una zanja. Naturalmente uno puede utilizar imágenes conmemorativas e imágenes artísticas como imágenes simbólicas, por ejemplo, como estampilla, como foto publicitaria o como logo, sin embargo, esto no significa que las imágenes sean meras imágenes simbólicas. Algo similar es válido para el uso predicativo y comunicativo de imágenes que Klaus Sachs-Hombach convierte en el centro de interés de su teoría de la imagen, con la consecuencia de que las particularidades específicas de las imágenes son evaluadas como “anomalías semánticas”. El paralelismo, en efecto posible, entre imagen y proposición no puede significar que las presentaciones figurativas no sean más que predicados con medios visuales. La diferencia entre imágenes normales que permiten el uso e imágenes artísticas que rompen nuestros hábitos visuales solo puede comprenderse de manera insuficiente por esta vía.

### 3. Figurante y figurado

En la teoría del lenguaje suele diferenciarse entre enunciación (*énonciation*) y enunciado (*énoncé*). El lenguaje se divide de esta manera en acontecimientos de habla y contenidos de habla. De manera similar podemos distinguir entre acontecimiento de imagen y contenido de imagen. El acontecimiento *páthico*<sup>4</sup> de imagen consiste en *que* (*dass*) algo se vuelve visible, el contenido eidético de imagen se encarga de que *algo* (*etwas*) se vuelva visible. Ningún *eidos* sin *pathos*, ningún *pathos* sin *eidos*, y entre ambos una grieta que no se cierra. Para el ‘hacer-visible’ en las artes plásticas rige lo mismo. El acontecer de imagen que aquí se perfila no solo está sujeto a una duplicación, sino que presenta además una peculiar autoreferencialidad que en analogía con el decirse y el mostrarse podemos designar como un figurarse<sup>5</sup>. Una imagen que no se lleve a sí misma a imagen, sería un simple objeto para un observador; sería como mucho una ‘cosa-imagen’<sup>6</sup> residual, pero no una imagen medial que abre un espacio visual. El intervalo entre

---

<sup>4</sup> N.d.T. En la fenomenología *páthico*-responsiva de Waldenfels el término *pathos* señala un acontecimiento afectivo-corporal que se dirige *hacia nosotros* antes de que *nos dirijamos a él* y que de este modo precede y sobrepasa simultáneamente cualquier plan, elección, juicio, acto intencional y sentido. Lo *páthico* no es por lo tanto ni un acto subjetivo ni un suceso objetivo observable desde la perspectiva de la tercera persona. Se trata más bien de un acontecimiento que *me* acaece y concierne, del que, en efecto, formo parte pero no como centro o autor, sino literalmente como *paciente*. Desde un punto de vista gramatical nos encontramos frente a una concepción genética de la experiencia en donde el yo que aparece en dativo o acusativo precede al yo en nominativo. Es importante señalar, finalmente, que para Waldenfels el *pathos* no es de ningún modo un tipo particular de experiencia, sino precisamente el momento inapropiable *desde* (*wovon*) el que surge en cada caso toda experiencia entendida como un responder a algo que nos afecta, es decir, que no hemos iniciado nosotros mismos.

<sup>5</sup> Cfr., WALDENFELS, B., *Antwortregister*, op. cit. pp. 221-223.

<sup>6</sup> N.d.T. Waldenfels se está refiriendo de forma indirecta a la noción husserliana de *Bildding*. En sus análisis fenomenológicos sobre la conciencia de imagen Husserl distingue entre la “cosa-imagen”, entendida como la

acontecimiento de imagen y contenido de imagen se mantiene a través de un tipo específico de *diferencia performativa*<sup>7</sup>. Parecería fructífero equiparar la performación del acontecer de imagen con la performación del acontecer de habla y entrelazar ambas formas de performación la una con la otra. Sin embargo, así como los acontecimientos de habla no se reducen de ningún modo a *actos* de habla llevados a cabo subjetivamente, los acontecimientos de imagen tampoco se reducen a *actos* de imagen llevados a cabo subjetivamente<sup>8</sup>. Para acontecimientos de imagen que encontramos del lado tanto del ver figurativo como de la representación figurativa se presenta el término *mirada* (*Blick*), que en el ámbito acústico corresponde al ‘volverse-sonido’ de la voz. Ahora solo tenemos que cuidarnos de no introducir de inmediato el ‘volverse-visible’ o ‘-audible’ en el marco comunicativo de transmisor y receptor. Cuando algo se vuelve visible o audible están en juego el ‘qué’ y el ‘quién’. La pregunta lacaniana *qui parle* corresponde a la pregunta *qui regarde*. Si se reprime esta pregunta terminamos en la normalidad de imágenes utilizables que solo sirven para otra cosa. Que las imágenes también hacen esto, no queda descartado con esto.

#### 4. Vista y ‘mirada-retrospectiva’

Nuestro ver no comienza con un acto de ‘ver-hacia’ o de observación, sino con una *vista* (*An-blick*<sup>9</sup>) que presenta una naturaleza similar a la del llamado. Algo nos llama la atención, como solemos decir. Algo salta a los ojos como un *pathos*, como un *Widerfahrnis* de un tipo específico<sup>10</sup>. Se trata de un incentivo visual que nos da algo que ver, y precisamente ahí reside el efecto que proviene de las imágenes. En correspondencia con la determinación medial de la imagen esto no significa un mero efecto *de* la imagen, sino un efecto *a través de la imagen*. Lo extravagante y aterrador que nos sale al encuentro desde los *Caprichos* de Goya, o el estar absorbido en uno mismo que emerge desde los *Interieurs* de Vermeers, tiene en sí mismo un carácter figurativo. Se efectúa en imágenes, los colores y las líneas desempeñan un papel en ello.

---

materia específica portadora de una imagen, el “objeto-imagen” (*Bildobjekt*), es decir, la imagen apareciente, y la “imagen-sujeto” (*Bildsujet*) o el objeto representado en la imagen. Cfr., Hua XXIII, p. 19.

<sup>7</sup> Sobre la diferencia entre acontecimientos visuales performativos y sistemas de reglas cfr. mis reflexiones sobre los ordenes de lo visible en: *Sinnesswellen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, p. 116.

<sup>8</sup> Klaus Sach-Hombach llama la atención sobre el hecho de que el intento de utilizar la teoría de los actos de habla para la teoría de la imagen tiene una larga historia. Estos intentos deberían tomar en cuenta la múltiple problematización de la teoría de los actos de habla que se ha llevado a cabo entre tanto. En lo que a mi respecta refiero a las discusiones correspondientes en: *Antwortregister*, op. cit., parte I.

<sup>9</sup> N.d.T. La palabra vista debe ser entendida aquí en el sentido de lo que se ofrece a la mirada y no como la facultad de ver.

<sup>10</sup> N.d.T. *Widerfahrnis* es la palabra alemana que Waldenfels utiliza como sinónimo de *pathos*. Decidimos no traducirla en tanto no existe ninguna palabra en español que rescate su significado adecuadamente.

La vista que se nos ofrece corresponde a un ver responsivo que toma la forma de una ‘mirada-retrospectiva’ (*Rückblick*) y que implica una forma elemental de consideración<sup>11</sup>, de respeto. La duplicación de la mirada que de ahí resulta, en la que el ‘desde-dónde’ de la vista se aparta del ‘a-qué’ (*das Worauf*) de la ‘mirada-retrospectiva’, la denomino *diferencia responsiva*. La mirada desde la imagen precede a la mirada en la imagen y por consiguiente también a la famosa mirada a través de la ventana<sup>12</sup>, si no hay ya de antemano algo que ver que simplemente volvemos a ver. El ‘desde-dónde’ de la vista equivale en este contexto al ‘ante-qué’ (*das Wovor*) de la angustia que Heidegger diferencia bien del ‘qué’ del miedo. El ‘ser-afectados’ por una vista extraña<sup>13</sup> que viene de otro lugar puede tomar por completo la forma de una co-afección y propagarse en un campo efectual como la peste en Tebas en el drama de Edipo o el atentado del 11 de septiembre de Manhattan. Hablamos entonces de una situación común o un campo social dentro del cual acontece algo que se destaca, que nos asusta, que desafía nuestras fuerzas o que nos atrae y anima como una alegre noticia. Pero co-afección no significa que la afección se transforma de manera inmediata en una respuesta común. El carácter común o bien no común de la respuesta surge él mismo, en primer lugar, en la respuesta, así como el acontecimiento de Pentecostés, que se encuentra estrechamente relacionado con la confusión babilónica de lenguas, no consistió en que todos escucharon el mismo idioma, sino en que *cada uno* escuchó hablar al otro en *su* idioma<sup>14</sup>. Nos aproximamos al contraste entre presencia y sustracción cuando tomamos en cuenta el *desplazamiento espacio-temporal* que ocurre entre vista y ‘mirada-retrospectiva’ o, tomado de

---

<sup>11</sup> N.d.T. *Ansicht*. Waldenfels está jugando aquí con la relación entre el significado y la raíz de la palabra *Ansicht*, derivada de *Sicht* (vista). Es interesante señalar que la palabra consideración, tomada de *considerare* (lat.), con la que traducimos *Ansicht*, remite originariamente también a un fenómeno visual: examinar los astros en busca de agüeros. Como es conocido, el entrelazamiento íntimo entre mirada y ética, al que Waldenfels está apuntando aquí, es uno de los temas fundamentales de la fenomenología de Levinas, en donde el rostro humano (*visage*) aparece como una expresión que hace estallar el esquema intencional de forma y contenido basado en la coincidencia y sincronización entre lo expresado y lo expresante. Cfr., LEVINAS, E., *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. García-Baró, M., Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002, pp. 74-76.

<sup>12</sup> N.d.T. Waldenfels se está refiriendo a la concepción renacentista del cuadro como una ventana a través de la que miramos, a partir de la cual el arquitecto y humanista Leon Battista Alberti desarrolló su influyente teoría de la perspectiva en la pintura.

<sup>13</sup> N.d.T. *fremden Anblick*. La noción de lo extraño (*das Fremde*) juega un rol protagónico en la fenomenología de Waldenfels entendida como una fenomenología de lo extraño. De modo muy general podría decirse que para Waldenfels lo extraño es aquello que se sustrae a todo tipo de apropiación pero que, sin embargo, constituye precisamente el punto ciego alrededor del cual surge una experiencia o un sentido determinado. De esta manera lo extraño refiere a un afuera o un más allá que se aleja en la medida en que sustrae de lo que podríamos entender con Husserl como mi “esfera de propiedad” (*Eigenheitsphäre*), que no es otra cosa que aquello que me es presente en cada caso. Para una aproximación general a la noción waldenfelsiana de lo extraño cfr., WALDENFELS, B., “Pensar lo extraño”, trad. Storand, P., *Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño, op. cit.*, pp. 9-18.

<sup>14</sup> N.d.T. El *su* refiere al idioma del que escucha.

manera general, entre *pathos* y *respuesta*. Por un lado tenemos la *anterioridad* del *An-*, que como *Anreiz* (incentivo), *Anblick* (vista), *Anspruch* (exigencia) se anticipa a nuestras iniciativas, por el otro lado, la *posterioridad* (*Nachträglichkeit*) del re- de la ‘mirada-retrospectiva’. Esto no significa que uno sucede antes y el otro después, como cuando estímulos ópticos conllevan un comportamiento visual que ellos provocan, sino más bien que el respondiente se precede a sí mismo en aquello que lo aprehende. Su mirada toma rasgos específicos de una ‘mirada-extraña’. Se trata de una posterioridad originaria que en el shock o el trauma se incrementa al extremo. La grieta que une a la vez que separa el doble acontecimiento de *pathos* y respuesta la denomino *Diastase*, esto es, una distensión que tampoco se detiene en el acontecimiento de la mirada y la mirada de imágenes.

## 5. Sustracción y presencia

Dicho doble evento se deja determinar de dos maneras, a saber, tanto como *hiperplenificación* como *falta*, tanto como ‘demasiado’ como ‘demasiado-poco’<sup>15</sup>. Tomando como referencia los órdenes icónicos nos encontramos frente tanto a una dimensión hiper-icónica como pro-icónica. La última precede los órdenes de imágenes, la primera los excede<sup>16</sup>. Ambos puntos de vista no son separables el uno del otro. Un ‘demasiado-poco’ sin excesos se convertiría en la pura negatividad de una privación, un ‘demasiado’ sin momentos de sustracción daría sitio a una forma más elevada de positividad. Terminaríamos nuevamente en una dialéctica del sí y el no que avanza hacia una totalidad mediadora. Sustracción y presencia ganan su especificidad propia desde una teoría que crece de la experiencia, y no desde una teoría que se impone sobre esta. De este modo se muestra, por un lado, que aquello ‘desde-dónde’ somos afectados excede nuestras posibilidades individuales y colectivas; por el otro lado, que este ‘más’ se sustrae a la captura ordenadora y a la apropiación. Nos encontramos, en lenguaje fenomenológico, frente a la figura reversible de una ausencia encarnada. Ya en Platón el sol es el que lumina y ciega a la vez, el que vuelve visible lo visible y se repliega en lo invisible. Platón evitó superar dialécticamente el contraste entre claro y oscuro: él escoge la vía indirecta del lenguaje parabólico, un lenguaje de imágenes. A nosotros se nos plantea la pregunta de cómo ha de ser pensada la relación entre

---

<sup>15</sup> N.d.T. No se trata de demasiado o demasiado poco *de algo particular* en relación a *algo determinado*, sino más bien de un ‘demasiado’ (*ein Zuviel*) y un ‘demasiado-poco’ (*ein Zuwenig*) sustantivados que remiten correspondientemente a un exceso y una sustracción inherentes a la fenomenalidad de todo fenómeno en cuanto tal.

<sup>16</sup> Sobre este punto en un sentido más general *cfr.*, WALDENFELS, B., *Ordnung im Zwielficht*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987, p. 74; asimismo cap. F7.

ausencia y presencia, entre vacío y plenificación, entre la ‘no-figuratividad’ y la figuratividad. El retroceder hacia la experiencia corporal nos enseña que en este caso se trata de una polaridad y no de una contraposición. Comencemos con la *sustracción*. ¿Qué hay que entender por esta? La sustracción, que en palabras de otros idiomas como *se dérober*, *échapper*, *withdraw* o *evade* lleva consigo distintas connotaciones, adquiere formas ambiguas en determinaciones que a primera vista parecieran negativas como inmediatez, imposibilidad, invisibilidad, indescriptibilidad, irepresentabilidad e inolvidabilidad. Análisis más exactos muestran que en estos casos el prefijo in- no denota una mera negación por medio de la cual se priva a una cosa o a alguien de una propiedad. Lo que en un sentido radical vale como invisible o infigurable no pertenece a otro mundo de lo invisible, pertenece él mismo más bien al mundo de lo visible y de lo figurable – como su otra cara<sup>17</sup>. Lo que *se vuelve* visible y *salta* a los ojos, no *es* visible. Aparece más bien *en tanto* se sustrae, se repliega en una lejanía. En relación con esto es decisivo que lejanía y cercanía representan modos de experiencia, que en forma de una cercanía en la lejanía y de una lejanía en la cercanía se entrelazan, antes de que pasemos a convertir cercanía y lejanía en distancias medibles. Cuando algo nos queda cerca o lejos, cuando alguien nos es cercano o lejano, esto remite así a un aquí y ahora que solo varía pero que no se deja medir de forma generalizada.

En lo que por el contrario respecta a la *presencia*, esta muestra también distintos matices. En tanto *presente temporal* forma un contraste con lo pasado y lo futuro. El cuestionamiento por parte de Jaques Derrida de una presencia pura y un presente viviente no debe entenderse de ninguna manera como si solo hubiera posterioridades, puras huellas de lo pasado, puras diferencias. Nos encontramos más bien, como ya mencionamos, frente a un desplazamiento espacio-temporal que tiene como consecuencia que lo presente, lo pasado y lo futuro se solapen el uno con el otro. Yo *he* pasado o *estoy* por venir y no solo *tengo* un pasado o un por-venir. La resonancia con ser cuerpo (*Leib*) y tener un cuerpo (*Körper*) no es ninguna coincidencia, porque el tiempo también despliega un medio en el cual el sentido se encarna, así como en el que el sí-mismo propio y el sí-mismo extraño toman forma. *Respuesta* significa entonces que yo mismo, en efecto, comienzo aquí y ahora, pero desde otra parte, impulsado por impulsos extraños. Nuestra mirada que es impulsada por un deseo de ver, un *libido videndi*, está siendo aprehendida siempre ya por lo que hay *para ver*, así como también *para figurar*. Detrás de todo indicativo y

---

<sup>17</sup> Cfr., WALDENFELS, B., “Das Unsichtbare dieser Welt oder: Was sich dem Blick entzieht”, BERNET, R.; KAPUST, A. (eds.), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, München: Fink, 2009, pp. 11-29.

todo optativo o imperativo se encuentra un gerundio. En este sentido no existe una mirada no cautivada.

Presencia significa entonces *presencia de sí encarnada* en contraposición a todas las formas de re-presentación, de la pura presentificación (*Ver-gegenwärtigung*). Pero tampoco se trata aquí de una pura oposición. Es recomendable partir con autores como Husserl, Heidegger, Bergson o Cassirer de un presentacionismo moderado que significa que en cualquier tipo de representación se encuentran momentos presentativos<sup>18</sup>. Con esto no hay que entender una realidad libre de significado, con la cual caeríamos en el mito de lo dado, sino efectualidades que sobrepasan interpretaciones de sentido y reglamentaciones de sentido. De esta manera se puede justificar que incluso el rojo y el azul, de apariencias tan simples, puedan efectuarse en un ‘comportamiento-corporal-azul’ y ‘-rojo’<sup>19</sup>. Afectos y efecto están relacionados. Lo que nos afecta, literalmente: lo que nos es hecho<sup>20</sup>, no son ni materiales neutrales de construcción ni meros datos a ser registrados<sup>21</sup>. Esto significa que las representaciones no substituyen o reemplazan presencias simplemente, sino que en el modo de una des-presentación (*Entgegenwärtigung*) permanecen referidas a la presencia<sup>22</sup>. Lo que aparece en el lugar de un otro, deja libre este lugar sin borrarlo. Con esto la fenomenología va en contra de todos los deseos imperiales del análisis del lenguaje, la hermenéutica y la semiótica que se revelan tan pronto enunciados universales como “todo es lenguaje”, “todo es signo”, “todo es imagen”

<sup>18</sup> Cfr., WALDENFELS, B., *Bruchlinien der Erfahrung*, op. cit., p. 29.

<sup>19</sup> N.d.T. *leiblichen Rot- und Blauverhalten*. Con el fin de esclarecer la idea de Waldenfels, mencionada aquí solo de paso, de un comportamiento corporal *literalmente* rojo o azul, o de cualquier otro color, vale la pena citar el siguiente pasaje de su escrito *El sitio corporal de los sentimientos*: “Al rojo o azul que brilla al encuentro de nosotros o nos asalta, le corresponde un ‘comportamiento-rojo’ o ‘-azul’ que se caracteriza por formas cambiantes de acercamiento y alejamiento, por movimientos de deslizamiento o estancamiento, por ritmos más acelerados o más lentos. Kurt Goldstein muestra en sus estudios neuropatológicos, remitiéndose al mismo tiempo a Goethe y Kandinsky, que la fisiología de los colores es afín a la simbólica de los colores. Cuando distinguimos entre colores cálidos y fríos, cuando alguien se pone rojo de ira o amarillo de envidia, no se trata de meras metáforas, como si cubriéramos datos brutos con una laca afectiva.” (WALDENFELS, B., “El sitio corporal de los sentimientos”, trad. Storandt, P., *Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño*, op. cit., pp. 219-238. Traducción ligeramente modificada.)

<sup>20</sup> N.d.T. Waldenfels se está refiriendo de modo implícito a la palabra latina *afficere* que significa literalmente *hacer algo a alguien*, con el fin de acentuar precisamente la pasividad, extrañeza y exposición corporal radical intrínsecas al momento mismo del ‘ser-afectados’.

<sup>21</sup> Cfr., GOLDSTEIN, K., *Der Aufbau des Organismus*, Den Haag: Nijdhof, 1934, pp. 167-174, acerca de este punto el capítulo sobre el sentir de la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty. Investigaciones neurológicas más recientes, que se encuentran tras la pista de una conexión íntima de procesos sensoriales y motores, apuntan en la dirección señalada.

<sup>22</sup> Cfr., WALDENFELS, B., *Bruchlinien der Erfahrung*, op. cit., p. 37s; el término “des-presentación”, que también utiliza Merleau-Ponty refiriéndose a Husserl (*Fenomenología de la percepción*, Planeta-Deagostini: Barcelona, 1993, p. 374), lo he tomado prestado de *Krisis* de Husserl (Husserliana VI, 189.).

marcan el tono. En qué extensión se da esta generalización inadmisibles, tendría que examinarse en detalle. En este sentido, como es conocido, el semiólogo Peirce no se conforma con la mediación representativa como una forma de “terceridad” sino que la vuelve dependiente de una “segundidad” energético-reactiva y una “pimariedad” cualitativo-emocional<sup>23</sup>. Interpretación y significado no están así pues desde el comienzo ni libres de afección ni de reacción. De manera evidente pertenece aquello que Jörg Huber ha designado como nuevas formas de “culto a la presencia” y de “obsesión con el presente” a las sobreacciones de las que hablamos al comienzo. Finalmente se plantea la pregunta, en qué sentido la presencia, al contrario de la alternativa de existencia y no-existencia, permite gradaciones. Ya Platón tiene en mente grados de ser que terminan en un “exceso de ser”, y al puro ser (ὄν) le contraponen la forma intensificada de un “ser siendo” (ὄντως ὄν). Pero la organización vertical no debería terminar en un afán extremo que meta a la fuerza el exceso en una unidad de medida. Un *summum ens* desplegado onto-teológicamente sería inconciliable con una ‘experiencia-extraña’<sup>24</sup> radical que comienza fuera de sí. En lugar de esto habría que pensar en una escala de intensidades, en una intensificación plural de la experiencia, particularmente también la de la experiencia de imágenes. Ya la concepción de la imagen como espejo, huella y mirada apunta a una intensificación de la figurabilidad que culmina y se interrumpe en la mirada<sup>25</sup>. Ejemplos de una tal pluralización de intensidad los arroja la heterogeneidad de los sentidos y de las artes y además la variedad paradigmática de distintas maneras de ver y de representación a las que no se puede hacer entrar en razón por medio de determinaciones formales de lo bello o de lo sublime. Una intensificación de la figurabilidad se puede alcanzar además por procesos limítrofes que llevan al

---

<sup>23</sup> N.d.T. Seguimos la traducción de los términos “*oness*”, “*secondness*” y “*thirdness*” de la edición crítica de la *Obra filosófica reunida* de Peirce (Fondo de Cultura Económica) realizada por Darin McNabb.

<sup>24</sup> N.d.T. *Fremderfahrung*. Se trata de una de las nociones fundamentales de la fenomenología de Waldenfels. La ‘experiencia-extraña’ no es una experiencia de lo extraño si por ello entendemos un objeto o una región fenoménica específica. La ‘experiencia-extraña’ es más bien una experiencia que no solo se topa con lo extraño, sino que *ella misma deviene extraña*. La idea detrás de la noción de ‘experiencia-extraña’ de Waldenfels es la de una experiencia primaria, fuerte o radicalizada que no parte ni de datos dados ya de antemano ni se deja reducir a condiciones trascendentales de posibilidad. De este modo podría decirse que la ‘experiencia-extraña’ no es más que la experiencia *en cuanto tal*, es decir, la experiencia tomada no teleológicamente a partir de aquello que ya ha surgido de ella, sino genéticamente como el acontecimiento abierto en el que *en primer lugar surge*, y en este sentido *no ha terminado* de surgir o hacerse presente, un ‘quién’ y un ‘qué’. Para una aproximación general a la concepción waldenfelsiana de la experiencia *cfr.*, WALDENFELS, B., “Experiencia radicalizada”, trad. Niel, L., Rocha, A. (ed.), *La responsabilidad del pensar. Homenaje a Guillermo Hoyos Vásquez*, Baranquilla: Ediciones Uninorte, 2008, pp. 136-161.

<sup>25</sup> *Cfr.*, WALDENFELS, B., *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes*, Köln: Salon Verlag, 2003; asimismo en *Sinne und Künste im Wechselspiel*, *op. cit.*, pp. 84-104. Existe una versión en español: “Espejo, Huella, Mirada. Sobre la génesis de la imagen”, trad. Palomino, C., García Varas, A. (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pp. 155-178.

límite de la figurabilidad y someten al carácter figurativo a pruebas extremas. A esto pertenece, por ejemplo, la contraposición entre un hiperrealismo que en un alto grado hace *algo* visible, y una abstracción que *casi solo hace visible*. A esto pertenece además la cambiante preferencia de la dimensión expresiva, de la función apelativa o de la función representativa, como encontramos también en procesos lingüísticos. En la presentación de Munch del gesto del grito, en las figuras de máquinas de Léger o en los relieves de colores próximos a la tierra de Tapiés no se personifica una simple diferencia de estilos, sino diferentes dimensiones, como las conocemos también a partir de los géneros literarios como la lírica, la épica y el drama.

## 6. El giro hacia la imagen y la vuelta desde la imagen

El *iconic* o *pictorial turn*, que puso en el centro de atención la fuerza polifacética de las imágenes de forma enérgica, no está libre de ambigüedades que también conciernen a la relación entre sustracción y presencia. Este giro consiste, en primer lugar, en *un giro hacia la imagen* que se contrapone a la suposición de una experiencia libre de imágenes. Las imágenes no podrían ser consideradas así, de la misma forma que las palabras, como accesorios secundarios. Sin embargo, este giro hacia la imagen, que representa una corrección legítima, a veces se transforma parcialmente en un *giro en 'u' desde la imagen*. Como aquel que ve, uno deja aparecer lo visto mismo, sin embargo, la mayoría de las veces esto sucede de forma poco decidida. En su libro *Ce que nous voyons ce qui nous regarde* Georges Didi-Huberman rodea la grieta que separa el acontecimiento visual de lo visto, la vista del ojo<sup>26</sup>. Esta es una aproximación fructífera que le debe impulsos decisivos a Merleau-Ponty y Lacan. Pero el asunto se vuelve cuestionable cuando el autor llega incluso a atribuirle a objetos visuales un rol de “cuasi-sujetos” y tratar grupos de esculturas “como personas”. W. J. T Mitchell, quien se (y nos) plantea la pregunta *What Do Pictures Want?*, se compromete con una “*double consciousness*” que oscila “*between magical beliefs and skeptical doubts, naive animism and hardheaded materialism, mystical and critical attitudes*”<sup>27</sup>. Finalmente se encuentran también en Gottfried Boehm, quien desde hace tiempo se esfuerza en una genuina hermenéutica de la imagen, frases como esta: La “imagen mira de vuelta,

---

<sup>26</sup> Cfr., DIDI-HUBERMAN, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. Pons, H., Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997, p. 96; y en conexión con el concepto de aura de Benjamin, *Ibid.*, p. 138.

<sup>27</sup> Cfr., MITCHELL, W. J. T., *What Do Pictures Want?*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 24.

responde a aquel que la contempla”<sup>28</sup>; o bien: La imagen exhibe “una vista que se encuentra organizada hacia el ojo y que en cierto modo nos mira de vuelta”<sup>29</sup>. Una cosa así se dice más fácil de lo que se piensa. Cuando la situación se vuelve crítica, el “cuasi” funge de una especie de *reservatio mentalis*. Yo llamo a esto un animismo ilustrado. Un autor como Dieter Mensch es más osado, en tanto no solo acaricia la idea de la reversión, sino que la lleva a cabo decididamente. La investigación *Lo que se muestra* lleva el subtítulo programático *Materia, presencia, acontecimiento*. El punto de ataque lo constituye un “olvido del acontecimiento” que debe ser superado mediante la reducción a un puro acontecimiento del mostrarse. “Primario es lo *aconteciente mismo*, mientras que los signos y su codificación, los sistemas de clasificación y diferenciación son apartados a un estatus secundario.”<sup>30</sup> Lo que queda es el “*acontecimiento de una alteridad* que en la imagen, en la obra de arte *sale al encuentro* sin que de antemano sea desplegada y borrada a través de su recepción, la mirada y la interpretación”<sup>31</sup>. Si nos quedamos aquí, no se piensa de un modo nuevo la relación entre antes y después, tan solo se cambia el puesto que ocupa lo primario y lo secundario, como si hubiera un acontecimiento sin alguien al que le acontece. Si tomamos al pie de la letra lo “aconteciente mismo”, existe entonces la amenaza de una nueva versión temporalizada del *ipsum esse* con su autoreferencialidad regida por el silencio. Para mis reflexiones críticas he escogido autores que se aproximan a lo que yo mismo tengo en mente pero de una manera capciosa que exige vigilancia. La afirmación de que las cosas me miran se encuentra ya, como es conocido, en Merleau-Ponty, quien con esto se remite a declaraciones equivalentes de pintores<sup>32</sup>. Yo mismo me opongo a ver en esto una carta blanca para intentar suprimir la diferencia entre exigencias de mirada que están dirigidas a mí por alguien y aquellas que permanecen no dirigidas<sup>33</sup>. Yo entiendo la frase más bien como una pequeña fórmula sobre el hecho de que nuestra mirada es arrastrada, movilizada y también fascinada al campo visual y justamente también al campo de imagen por una inquietud, es decir, que en este sentido algo viene hacia nosotros desde la imagen. Esta diferencia de dirección que escinde el acontecer de la mirada en un ‘venir-hacia’ y un ‘ir-hacia’ no debe confundirse con una

---

<sup>28</sup> Cfr., BOEHM, G., “Repräsentation – Präsentation – Präsenz”, Boehm, G. (ed.), *Homo Pictor*, München: De Gruyter, 2001, p. 10.

<sup>29</sup> Cfr., BOEHM, G., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press, 2008, p. 49.

<sup>30</sup> MERSCH, D., *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink, 2002, p. 407.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>32</sup> MERLEAU-PONTY, M., *El ojo y el espíritu*, trad. Romero, J., Barcelona: Paidós, 1986, p. 26.

<sup>33</sup> En consecuencia con esto yo distingo de manera precisa entre afecto y apelación. Cfr., *Bruchlinien der Erfahrung*, *op. cit.*, pp. 109-122.

vuelta de la mirada<sup>34</sup>. Lo que no ayuda ulteriormente es ninguna personalización de las imágenes a cuasi-sujetos ni ninguna huida a acontecimientos puros, sino un prestar atención a la extrañeza en medio del ver figurativo que le imprime a toda imagen rasgos de una ‘imagen-extraña’ (*Fremdbild*). El *eidos* no se deja reducir a un *pathos*, pero nace de una respuesta a un *pathos*.

## 7. La mirada de reojo: Epílogo con Thomas Mann

En su novela corta *Tristán* Thomas Mann relata un desencuentro en el que desempeñan un papel alternante vista y oído. En el transcurso se encuentra la irónica relación rota entre ciudadano y artista, entre lo ordinario y lo extraordinario. Durante una estadía en el sanatorio “Einfried” el escritor Spinell se encuentra con la enfermiza esposa del gran comerciante Klöterjahn. Él se presenta a ella aludiendo a otro encuentro recién ocurrido. Esto lleva a un particular intercambio de palabras.

—Esta mañana, durante mi paseo, he visto a una hermosa señora... ¡Dios mío, ya lo creo que era hermosa! —decía, con la cabeza ladeada y las manos abiertas.

—¿De veras, señor Spinell? ¿Por qué no me la describe?

—No, es imposible. Si lo hiciera, le daría una imagen falsa. En realidad, apenas he visto a la dama, pues sólo la he rozado a medias con la mirada al pasar. Sin embargo, percibí su borrosa sombra, y eso me ha bastado para estimular mi fantasía y forjarme la ilusión de que es realmente hermosa... ¡Dios mío, qué hermosa es!

Ella se puso a reír.

—¿Es ésta su manera de contemplar a las mujeres hermosas, señor Spinell?

—Sí, señora. Y es mucho mejor que si las mirara a la cara groseramente, ansioso de retenerlas en la memoria, y me llevara la impresión de una realidad defectuosa...<sup>35</sup>

La idealización con la que uno hace desaparecer, tanto como es posible, hechos crudos, como el “orejas bastante grandes” que Frau Klöterjahn señala luego, transforma una vista extraña en una imagen fantasmagórica. La mirada de reojo garantiza que el “registro de la realidad” de la propia mirada sea domesticado. De esta manera uno no ve al otro en imagen sino como imagen. Con la ayuda de esta idealización el amante entusiasmado mantiene apartada *quid pro quo* la vista extraña de sí, sin embargo, no por completo, como vemos.

---

<sup>34</sup> Cfr., el capítulo “Der beunruhigte Blick” en: *Sinnesschwellen*, op. cit.

<sup>35</sup> MANN, T., *Tristán*, trad. Bruck, P., Barcelona: Ediciones Nausica, 1946, pp. 31-32.

El fluir del encuentro continúa en el episodio musical que da el título, y que uno podría entender como una variación medio paródica de los conocidos versos de August von Platen: “Quien ha contemplado la belleza con sus propios ojos está consagrado ya a la muerte.” Frau Klöterjahn, como la pianista que funde, y Herr Spinell, como el oyente que es fundido, se unen en la muerte de amor del *Tristán* de Wagner. Fundidos están tú y yo, tuyo y mío. “¡Suave añoranza, sin engaño ni inquietud! ¡Desvanecer sublime y sin dolor! ¡Crepúsculo bienaventurado en el infinito! Tú Isolda, yo Tristán... no más Tristán, no más Isolda...”<sup>36</sup>

La desilusión aparece inmediatamente a continuación. El desvanecer de Isolda termina en un mareo corporal que despierta los fundamentos del ‘estar-aquí’. El esposo que ha viajado hasta allí, a quien Spinell le reprocha en una carta haber mantenido cautiva a su etérea esposa en la fealdad ordinaria de la vida matrimonial, se venga con un torrente de palabras, en cuyo transcurso se confiesa partidario de un realismo vulgar y poco sofisticado. Al hacer esto él puede remitirse a su esposa, puesta en las nubes por el escritor pero que no teme utilizar las propias declaraciones del devoto contra este mismo.

“Mi esposa me escribió una vez diciendo que usted no suele mirar a la cara a las mujeres que encuentra, sino que sólo las mira de reajo para sacar de ellas una idea vaga pero hermosa; todo por miedo a la realidad.”<sup>37</sup> Y a esto agrega: “Yo no miro de reajo el rostro de las mujeres, las miro bien, y si me gustan y me quieren, las tomo. Tengo el corazón en su debido sí...”<sup>38</sup>

Las cosas siguen su curso. Herr Klöterjahn es interrumpido a mitad de una frase por el llamado a la puerta de un mensajero que le transmite la funesta noticia del ataque crítico de su mujer: Ella estaba “canturreando entre sí una melodía”<sup>39</sup> cuando le empezó una repentina hemorragia pulmonar. El *pathos*, que debe ser entendido ahora en un sentido más específico como sufrimiento, vuelve después de que parecía haber sido desterrado mediante imágenes y tonos. La *novella* termina con que Spinell, siendo perseguido por los gritos de júbilo del niño Klöterjahn, se aleja “con los pasos violentamente vacilantes de alguien que quiere disimular que en el fondo está huyendo de algo.”<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 60. Traducción ligeramente modificada.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 89.

Lo que nos ayuda a comprender la constelación de la *novella* no es ni una facticidad defectuosa ni una idealidad embellecida. Lo que en imágenes y tonos se vuelve visible y audible, es ello mismo más que imagen y tono. Pero en tanto invisible e inaudible no es nada sin lo visible y audible que nos muestran imágenes y tonos, aun cuando intentemos huir de esto. Si hay una estética que no derive en un esteticismo, habría que pensar entonces en una estética que en forma de una anestética e hiperestética remita más allá de sí.