



DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN

Si pudiera alterar la naturaleza de mi ser y convertirme en un ojo viviente, haría voluntariamente ese intercambio.

Wolmar en *La nueva Eloísa*, de Jean-Jacques Rousseau¹

El sistema general de las ciencias y las artes es una especie de laberinto [...] La ordenación enciclopédica de nuestro conocimiento [...] consiste en [...] colocar al filósofo en un punto privilegiado, por así decir, muy por encima de este vasto laberinto, donde pueda percibir simultáneamente los principios de las ciencias y las artes. Desde ahí puede ver de una ojeada los objetos de sus especulaciones y las operaciones que pueden hacerse sobre esos objetos [...] Es una especie de mapa del mundo donde se muestran los principales países, su ubicación y su mutua dependencia, el camino que conduce directamente de uno a otro.

Jean Le Rond D'Alembert²

Si se permite que la fotografía asuma el papel del arte en alguna de las actividades de éste, no pasará mucho tiempo antes de que lo haya suplantado o corrompido por completo, gracias a la estupidez de las masas, su aliado natural [...] ¡Si alguna vez se le permite inmiscuirse en la esfera de lo intangible y de lo imaginario, en cualquier cosa cuyo valor reside únicamente en que el hombre toma para su alma algo de ello, que la vergüenza caiga sobre nosotros!

Charles Baudelaire³

«¿Qué es una idea?», preguntaba Voltaire en su *Diccionario Filosófico*. «Es una imagen», replicaba inmediatamente, «que se plasma a sí misma en mi cerebro [...]».

Las ideas más abstractas son consecuencia de todos los objetos que he percibido [...]. Tengo ideas sólo porque tengo imágenes en mi cabeza»⁴. En estas sencillas proposiciones, expresadas con la seguridad característica de Voltaire, queda de manifiesto tanto la deuda de la Ilustración con la teoría del conocimiento ocularcéntrica de Descartes, como la distancia que la separa de ella.

Como Descartes, Voltaire emplea la palabra «idea» para referirse a una representación interna a la conciencia humana, una imagen en el ojo de la mente. Las ideas ya no son realidades objetivas externas a la mente subjetiva, como el *Eidos* platónico. Por lo tanto, Voltaire comparte con Descartes el dualismo de la conciencia y la materia. También se muestra de acuerdo en que la fuente última de la verdad de nuestras ideas es Dios, pero admite que no tiene forma de conocer con precisión el modo en que Dios actúa para asegurar ese resultado. Voltaire comparte además con Descartes la creencia (aunque este pasaje específico no lo diga explícitamente) de que las ideas, si en la mente son claras y distintas, pueden expresarse en una prosa lúcida, especialmente en la lengua que los *philosophes* juzgaban como la más clara de todas: el francés⁵.

Sin embargo, a diferencia de Descartes, Voltaire siguió a Francis Bacon, John Locke, Isaac Newton y lo que se ha dado en llamar la tradición sensualista al afirmar que sólo la percepción de los objetos externos, nunca las intuiciones o deducciones innatas, son la fuente de nuestras ideas. Ian Hacking resume bien la diferencia: «La percepción cartesiana es la traducción activa del objeto para que resulte transparente a la mente. La visión positivista es el pasivo amortiguamiento de los rayos luminosos en "objetos físicos" impermeables y opacos que, a su vez, son pasivos e indiferentes en relación con el observador»⁶. Lo que hemos denominado la tradición visual de la observación reemplazó a la de la especulación, toda vez que las funciones activas residuales de la mente asignadas por Locke a la reflexión quedaron diezmadas por obra de David Hume, Étienne Bonnet de Condillac y otros *philosophes*. Aunque en la Francia del siglo XVIII no se abandonaron todos los elementos de la actitud cartesiana hacia la visión —hay residuos evidentes en figuras tan diversas como Charles de Secondat, el Barón de Montesquieu y Denis Diderot—, estaban enfrascados en una ba-

⁴ Voltaire, *Philosophical Dictionary*, ed. y trad. de T. Besterman, Nueva York, 1972, p. 236 [ed. cast.: *Diccionario filosófico*, trad. de L. Martínez Drake, Madrid, Akal, 1987].

⁵ «Lo que no es claro no es francés», según el famoso tratado *De l'universalité de la langue française*, escrito por Antoine Rivarol en 1784. Un célebre proverbio francés dice: «ce qui se conçoit bien s'exprime bien clairement». Para estudios sobre la obsesión del siglo XVIII con la prosa clara, véanse P. Parkhurst Clark, *Literary France: The Making of a Culture*, Berkeley, 1987, cap. 5 y D. Mornet, *Histoire de la clarté française: Ses origines, son évolution, sa valeur*, París, 1929. Para un tratamiento de la constante importancia en el siglo XX de la lengua francesa como un «lenguaje universal» por su presunta claridad, véase D. C. Gordon, *The French Language and National Identity (1930-1975)*, La Haya, 1978. El fetiche moderno de la claridad y de la distinción ha sido rastreado por Walter J. Ong en la orientación visual de la lógica ramista. Véase su *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*, cit., p. 280.

⁶ Hacking, *Why Does Language Matter to Philosophy?*, cit., p. 33. Aquí «positivista» es otra forma de decir sensualista. Hacking se basa en el estudio realizado por Foucault del alejamiento del cartesianismo en *El nacimiento de la clínica*.

¹ J. J. Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, parte 4, carta 12, en *Oeuvres complètes*, París, 1959, vol. 2, p. 491.

² J. le R. D'Alembert, *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*, trad. de R. N. Schwab y W. E. Rex, Nueva York, 1963, pp. 46-47.

³ C. Baudelaire, «The Modern Public and Photography», en A. Trachtenberg (ed.), *Classic Essays in Photography*, New Haven, 1980, p. 88.

talla perdida con el sensualismo más intransigente que adquirió la primacía a finales de la Ilustración.

No obstante, lo que interesa subrayar es la tácita continuación del sesgo ocularcéntrico durante *le siècle des lumières*. Tanto Descartes como los *philosophes* influidos por Locke permanecieron fieles a la concepción de la mente como una cámara oscura⁷. Ambos podían afirmar, con el filósofo escocés Thomas Reid: «De todas las facultades que reciben el nombre de los cinco sentidos, la vista es sin ninguna duda la más noble»⁸. Ambos tenían fe en el vínculo entre lucidez y racionalidad, que dio a la Ilustración su nombre. Y ambos desconfiaban de las pruebas proporcionadas por el otro gran órgano sensorial competidor, el oído, el cual absorbía únicamente «habladurías» poco fiables. Como bien ha concluido uno de sus más ilustres intérpretes: «Así fue el siglo de la Ilustración, que miraba las cosas con la luz clara y aguda de la mente que razona, cuyos procesos al parecer resultaban comparables con los del ojo que ve»⁹.

Estas son las palabras finales de una sección, llamada «El Arte de Ver», incluida en una obra titulada *La invención de la libertad*. Su autor es Jean Starobinski, cuyas exploraciones del tema de la visión no puede ignorar ninguna persona interesada en el siglo XVIII. Con una vida pródiga en libros influyentes, sobre todo *Montesquieu por sí mismo*, *El ojo vivo*, 1789: *los emblemas de la razón*, *Jean-Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo* y *La invención de la libertad*¹⁰, Starobinski ha explorado con perspicacia todos los matices de la temática visual en la literatura, la pintura, la arquitectura y la política de la época. De hecho, Starobinski ha sido un cicerón tan informativo que su propia e inevitable ubicación en el discurso del siglo XX sobre la visión en ocasiones se olvida. Recordarlo aquí no sólo servirá para situar sus análisis, sino también para proporcionar un contraejemplo preventivo de cualquier argumentación excesivamente totalizadora a propósito de las inclinaciones visuales de gran parte del pensamiento francés reciente.

Starobinski fue uno de los miembros más prominentes de la llamada Escuela de Ginebra de crítica literaria, cuyas otras luminarias incluyen a Marcel Raymond, Albert

⁷ Para el uso dado por Locke a la metáfora, véase su *Essay Concerning Human Understanding*, A. C. Fraser (ed.), Oxford, 1894, pp. 211-212 [ed. cast.: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad. de S. Rábade y E. García, Madrid, Editora Nacional, 1980].

⁸ T. Reid, *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*, Edimburgo, 1801, p. 152 [ed. cast.: *Investigación sobre la mente humana según los principios del sentido común*, trad. de E. Duthie, Madrid, Trotta, 2004].

⁹ J. Starobinski, *The Invention of Liberty: 1700-1789*, trad. de B. C. Swift, Ginebra, 1964, p. 210 [ed. cast.: *La invención de la libertad*, trad. de F. Olmos García, Barcelona, Carrogujo].

¹⁰ J. Starobinski, *Montesquieu par lui-même*, Paris, 1953; *The Living Eye*, trad. de A. Goldhammer, Cambridge, Mass., 1989 [ed. cast.: *El ojo vivo*, trad. de J. Mateo Ballorca, Valladolid, Cuatro, 2002]; *1789: The Emblems of Reason*, trad. de B. Bray, Charlottesville, Va., 1982 [ed. cast.: *Mil setecientos ochenta y nueve, los emblemas de la razón*, trad. de J. L. Checa Cremades, Madrid, Taurus, 1988]; *Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*, trad. de A. Goldhammer, Chicago, 1988 [ed. cast.: *Jean-Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo*, trad. de S. González Noriega, Madrid, Taurus, 1983]. Para una bibliografía completa de sus obras, véase J. Bonnet (ed.), *Pour un Temps/Jean Starobinski*, Paris, 1985. Para un estudio sobre su importancia, véanse los ensayos reunidos allí y el artículo de P. Carrard, «Hybrid Hermeneutics: The Metacriticism of Jean Starobinski», *Stanford Literature Review* 1, 3 (otoño de 1984).

Béguin, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard y Jean Rousset¹¹. A veces conocidos como críticos genéticos o fenomenológicos, consideraban la conciencia del autor como el objeto primordial de la investigación, y entendían la literatura como una forma de conciencia. Según J. Hillis Miller, antaño asociado con la Escuela, la búsqueda de transparencia es un aspecto fundamental de su labor crítica. «La transparencia se alcanza viendo a través de un autor, sacando a la luz la razón íntima de cada característica de la conciencia expresada en su obra»¹². Starobinski, señala, «ha estado obsesionado desde sus primeros textos por el sueño de una intelectualización perfecta del cuerpo y de la densidad del mundo. Mediante esta transformación, la mente se convierte en transparencia límpida, abierta a un mundo vuelto transparente»¹³.

Que un objetivo como ese colocaba a Starobinski aparte de los principales exponentes del antiocularcentrismo es un hecho que no ha pasado desapercibido¹⁴. Aunque en absoluto ignorante de la dialéctica de la complejidad visual en la Ilustración, Starobinski nunca ha exhibido la profunda suspicacia ante la mirada [*gaze*] a menudo tan evidente en sus contemporáneos. Así, en el ensayo introductorio a *El ojo vivo*, señala que *le regard* denotaba originariamente «expectación, inquietud, vigilancia, consideración y salvaguarda», y concluye que «no es fácil mantener los ojos abiertos, recibir la mirada que nos busca. Pero en el caso de la crítica, como en el de toda empresa de conocimiento, debemos decir: "Mira para ser mirado"»¹⁵. El hecho de que Starobinski haya estado más pródigamente inclinado hacia las dimensiones visuales de la Ilustración que otros muchos pensadores franceses contemporáneos, vuelve necesario acudir a otras fuentes para equilibrar nuestro análisis, pese a que éstas se encuentren en deuda con su esfuerzo pionero.

Cualquier examen de *le siècle des lumières* debe comenzar con el reinado de Luis XIV, el apolíneo Rey Sol. Su corte, al mismo tiempo teatro y espectáculo, era una cegadora exhibición de brillantez superficial, desconcertante para los forasteros pero legible para quienes sabían cómo leer su significado. Aquí los cortesanos aprendían a descifrar los signos del poder, de la distinción y de la jerarquía en los gestos y accesorios de

¹¹ Para un estudio sobre la Escuela, véase S. Lawall, *Critics of Consciousness: The Existential Structures of Literature*, Cambridge, Mass., 1968.

¹² J. Hillis Miller, «The Geneva School», en J. K. Simon (ed.), *Modern French Criticism: From Proust and Valéry to Structuralism*, Chicago, 1972, p. 294.

¹³ *Ibid.*, p. 300.

¹⁴ J. Molino, «La relation clinique ou Jean Starobinski dans la critique», en Bonnet, cit., pp. 64-65. Contrasta la límpidez apolínea de sus obras con la filosofía más oscura de Sartre. No obstante, cabe señalar que, en algunos aspectos, Starobinski sigue a Sartre. En este sentido, Lawall observa que «el análisis de la visión realizado por Starobinski puede abarcar diversas actitudes literarias, pero resulta típicamente existencialista en cuanto se concentra en el ser y el parecer, en la elección y la acción, más que en las obras o en las estructuras formales» (p. 184). Starobinski se ha mantenido a distancia de otras figuras del discurso dominante estudiadas en este libro. Nunca se ha ocupado de Foucault, Derrida y ni siquiera de Lacan, lo que resulta sorprendente en alguien cuya propia obra está profundamente influida por el psicoanálisis.

¹⁵ Starobinski, *The Living Eye*, cit., pp. 2, 13.

los cuerpos que estaban a la vista¹⁶. Cuanto más elaborado era el traje, más alta la peluca empolvada y más artificial el rostro pintado, mayor al parecer era el prestigio. Aquí, como Louis Marin ha demostrado, el rey —o más bien su «segundo cuerpo»— era el punto focal de un campo de representaciones en perspectiva que explotaba la tradición cristiana de la Eucaristía para conferir una presencia sacramental a la imagen real¹⁷.

En un siglo que fue también testigo de rápidos avances materiales en la manufactura del vidrio, de los anteojos y de los instrumentos para la iluminación de interiores, la propia capacidad de mirar y de ser visto en un entorno social mejoró considerablemente¹⁸. Cuando Jean Baptiste Colbert rompió el monopolio veneciano de los espejos, el camino quedó abierto para la Galería de los Glaces, ordenada por Luis XIV en Versalles, una obra sin precedentes, así como para los llamados *glaces à répétition* o espejos de repetición, con sus reflejos infinitos, que se convirtieron en un elemento imprescindible de la decoración de interiores de la aristocracia¹⁹. Resulta elocuente que los grandes jardines geométricos de la época del clasicismo francés se diseñaran para agradar al ojo y no a la nariz, un sentido que todavía no se apreciaba²⁰. De noche, los jardines de Versalles se iluminaban con 24.000 velas de cera²¹, un espectáculo únicamente superado por el uso festivo de la pirotecnia, que lograba efectos aún más deslumbrantes.

Además del espectáculo, el Estado absolutista también sabía cómo desarrollar técnicas de vigilancia visual²². Los millares de linternas nuevas instaladas por decreto público en París estaban, según Wolfgang Schivelbusch, «adheridas a cables que pendían a lo largo de la calle, de manera que colgaban exactamente en medio de la vía, como pequeños soles, representando al Rey Sol»²³. Lo que ese autor llama la «iluminación del orden» acompañaba a «la iluminación de la fiesta».

¹⁶ Durante el Renacimiento italiano, Baldassare Castiglione ya había animado al cortesano a exhibirse. En *The Book of the Courtier*, trad. de C. Singleton, Garden City, N. Y., 1957 [ed. cast.: *El Cortesano*, trad. de J. Boscán, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997], le aconsejaba utilizar «recursos adecuados, poses apropiadas e invenciones ingeniosas que atrajeran la mirada de los espectadores como el imán atrae al hierro» (p. 72).

¹⁷ L. Marin, *Portrait of the King*, trad. de M. M. Houle, prefacio de Tom Conley, Minneapolis, 1988. El autor muestra que el absolutismo real se basaba en la producción visual de un «efecto-rey» a través de todo tipo de recursos, desde los retratos de los medallones hasta los mapas de París de los geómetras. Incluso los relatos históricos del reinado de Luis XIV culminaban en representaciones icónicas. La expresión «segundo cuerpo» remite al estudio clásico de E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theory*, Princeton, 1957 [ed. cast.: *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, trad. de S. Aikin Araluce y R. Blázquez Godoy, Madrid, Alianza, 1985].

¹⁸ Para un estudio sobre los cambios materiales, véase P. Perrot, *Le travail des apparences: Ou les transformations du corps féminin XVIII-XIX^e siècle*, París, 1984, p. 63.

¹⁹ B. Goldberg, *The Mirror and Man*, cit., p. 173.

²⁰ A. Corbin, *Le miasme et la jonquille*, cit., p. 95.

²¹ W. Schivelbusch, *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, trad. de A. Davies, Berkeley, 1988, p. 7.

²² Los estados absolutistas alemanes, con su énfasis en la vigilancia de la población, también desarrollaron métodos de control visual, reforzados por el dominio de la vista en la filosofía racionalista reinante de Christian Wolff. Véase el estudio de H. Caygill, *Art of Judgement*, Cambridge, Mass., 1989, p. 182.

²³ Schivelbusch, *Disenchanted Night*, cit., p. 86.

El notario literario más perfecto del *éclat* de la vida cortesana fue Pierre Corneille, cuyas obras capturaban con brillantez lo que Starobinski ha llamado su «puissance de voir»²⁴. Los héroes de Corneille alcanzan su identidad cumpliendo gloriosamente las imágenes que han creado para ellos mismos, y lo hacen con todo el mundo como testigo aprobatorio. En el centro del fulgurante espectáculo versallesco estaba el propio rey, al que Corneille describió, con palabras que se han vuelto célebres, como la fuente de toda luz y como el ojo que todo lo ve, semejante a Dios, una figura de identidad especular *par excellence*.

Menos triunfalmente afirmativo que el teatro de Corneille era el de Jean Baptiste Racine. Su angustia jansenista sobre el hecho de ser objeto de la mirada de los otros propiciaba un teatro del resentimiento en el que ser visto era menos una señal de gloria que de vergüenza. Los personajes de Racine vivían en las sombras que les impedían alcanzar una identidad estable y transparente. Su uso del verbo *voir* traicionaba una conciencia del deseo insaciable y del miedo irresoluble que acompaña a la experiencia visual. Para Racine, el brillo de la luz del día señalaba algo más que la mera visibilidad; implicaba además lo que Starobinski ha denominado —en un frase aplicada posteriormente a Sartre²⁵— *le regard absolu* (la mirada [gaze] absoluta), el ojo juzgador de Dios o el sol.

Si el teatro del *ancien régime* traicionaba una oscilación entre serenidad y angustia visual, lo mismo sucedió con la teorización de los *philosophes* durante el siglo XVIII. Montesquieu, apunta Starobinski, se asemeja a Corneille en su actitud positiva hacia la experiencia visual, en especial aquella que percibe su objeto desde la distancia. Montesquieu, que irónicamente murió ciego, buscaba placer desde una vista panorámica, similar a la del ojo de Dios, de una escena tan vasta como fuese posible. Para él, «la evidencia es un goce de la mirada. La racionalidad y la claridad —virtudes clásicas *par excellence*— no sólo se definen como un tipo de conocimiento, sino también como un tipo de felicidad; aseguran el despliegue de la vista en la distancia y el acceso a las formas hasta que se vuelven indistintas... Cuando se trata de la mirada, Montesquieu deja de predicar la moderación: la felicidad consiste en que nuestra alma «escape a los límites», en que «extienda la esfera de su presencia»²⁶. Su método de conocimiento se basaba en una captación instantánea del mundo, lo que le acercaba más a Descartes, el cual creía erróneamente que la luz se transmitía de golpe, que a Newton. Por lo tanto, no resulta sorprendente que Montesquieu llegara a ser ampliamente admirado como el padre de una ciencia social desinteresada, en busca de las formas eternas de la vida política y social. Desde otra perspectiva, la vista panorámica carente de obstáculos por la que abogaba Montesquieu, puede vincularse con las cultivadas perspectivas de las casas de campo aristocráticas, con su llamada *claire-voie*, fosos en vez de cercas para mantener alejado de la casa al ganado sin obstruir la vista²⁷. Pese a toda la felicidad

²⁴ Starobinski, *L'oeil vivant: Essai*, cit., p. 43. Los ensayos sobre Corneille y Racine no se incluyen en la traducción inglesa.

²⁵ F. George, *Deux études sur Sartre*, París, 1976, pp. 303 ss.

²⁶ Starobinski, *Montesquieu par lui-même*, cit., p. 35.

²⁷ D. G. Charlton, *New Images of the Natural in France: A Study in European Cultural History 1790-1800*, Cambridge, 1984, p. 34.

que extraña de su soberana visión de conjunto del paisaje social y natural, Montesquieu no dejaba de ser un espectador afectado sólo de una manera distante por los objetos de su mirada [gaze].

O al menos eso parecía en comparación con esa otra figura, tan distinta a él, que en cierto sentido le dio mayor hondura y complejidad a la tradición raciniana: Jean-Jacques Rousseau. En mayor medida incluso que en Montesquieu, sus preocupaciones oculares ponían en evidencia una dimensión apasionadamente personal. Su búsqueda de transparencia no sólo trataba de revelar la verdad del mundo, sino también volver manifiesta su propia verdad interna, su propio yo auténtico. En la célebre descripción fenomenológica de la conciencia de Rousseau realizada por Starobinski, se muestra que esta lucha en pos de la limpidez cristalina asume muchas formas y se enfrenta a muchos obstáculos. El impulso inicial de Rousseau, quizá derivado de la tradición calvinista ginebrina de la «vigilancia sagrada», se dirigía a restaurar la transparencia del hombre ante Dios. Aunque la caída en la opacidad era considerada por Rousseau como afortunada²⁸, pues volvía posible el goce del retorno, su inversión resultaba complicada en una era secular; más que visibles ante el ojo de Dios, los hombres deben convertirse ahora en completamente transparentes ante sus semejantes, como cada individuo ante sí mismo. El deseo de Rousseau de levantar el velo de las apariencias y revelar una verdad esencial oculta tras él era tan intenso que Starobinski no duda en compararlo con el de Platón²⁹.

En sus esfuerzos para alcanzar ese objetivo, Rousseau consideró numerosos expedientes. A veces, se identificaba con el ojo divino y omnisciente, ese *oeil vivant* con el que Wolmar soñaba en convertirse en *La nueva Eloísa*. Aquí, verlo todo acompañaba a una fantasía de absoluta invisibilidad (similar al papel transfigurado de Luis XIV al final de su reinado, descrito por Jean-Marie Apostolides)³⁰. En otras ocasiones, Rousseau anhelaba ser el centro de atracción de todos los ojos, con su yo interior completamente visible a la enjuiciadora mirada [gaze] de los otros. Pero esta oscilación entre las tendencias complementarias del voyeurismo y del exhibicionismo no dieron verdadero alivio a Rousseau, que se asemejaba a los personajes de Racine en su angustia ante *le regard absolu*³¹.

Asqueado por lo que consideraba la mendaz superficialidad de la sociedad de los salones parisinos dominados por mujeres y frecuentados por otros *philosophes*, Rousseau a menudo buscaba solaz en la exploración solitaria de su «auténtico» yo o en la contemplación solitaria –mejor dicho, en la proyección visionaria– de la belleza natu-

²⁸ Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau*, cit., p. 135. Sobre la ubicuidad del motivo de la caída afortunada en el pensamiento de finales del siglo XVIII y principios del XIX, véase M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Nueva York, 1971.

²⁹ Starobinski, *ibid.*, cit., p. 76.

³⁰ J.-M. Apostolides, *Le roi-machine*, cit., p. 128. El autor argumenta que las fiestas de 1674 marcaron la transición entre la exhibición visible del rey y su reubicación como centro ausente de una red de vigilancia.

³¹ En *Jean-Jacques Rousseau*, cit., p. 251, emplea esa expresión, vinculándola a la esperanza de la absolución divina.

ral arcadia³². Poniendo cabeza abajo la metáfora de la cámara oscura utilizada por Descartes y Locke en referencia al mundo externo, la aplicó al conocimiento de su propia alma, cuyos rincones oscuros exhibía compulsivamente al mundo. Jamás satisfecho con un retiro demasiado largo de la sociedad, soñaba no menos fervientemente con un nuevo orden social en el que los humanos estarían absolutamente abiertos a la mirada [gaze] de los otros, una utopía de vigilancia mutuamente beneficiosa sin represión ni represión.

Rousseau reconocía que la humanidad carecía de todos los medios necesarios para alcanzar esa utopía. Siguiendo a san Agustín y a Malebranche, pensaba que el hombre no puede ser la fuente de su propia luz. Esa incapacidad implicaba para Rousseau la necesidad de la mediación lingüística, la necesidad de signos que interrumpieran la pura reciprocidad de las miradas [gazes]. Pero también aquí soñaba con la restauración de un lenguaje natural y primitivo, en el que los obstáculos convencionales del discurso moderno, con la impersonalidad de sus conceptos generales, pudieran ser vencidos. Otro medio para alcanzar la inmediatez, afirmaba, era la música, cuyas melodías, en particular, podían alcanzar directamente el corazón de los oyentes. Así, otros sentidos podían acudir en ayuda de la vista para vencer los obstáculos que impedían la transparencia.

Esa música era un componente intrínseco del acontecimiento que Rousseau contraponía al teatro superficial e ilusorio que tanto le desagradaba: la fiesta. Como dice Starobinski: «El teatro es a la fiesta lo que la opacidad es a la transparencia»³³. A diferencia del teatro, con su división entre actores y espectadores, la fiesta proporcionaba un modelo de participación absoluta. Mientras que el teatro traficaba con las ilusiones y alchahueteaba con los sentidos, la fiesta proporcionaba una experiencia moral saludable al aire libre. Más que una mera representación –Rousseau era platónico en su hostilidad a la representación tanto política como estética–, la fiesta era una pura presencia, un fin en sí mismo, una comunión de las almas sin nada que mediara entre ellas. Por lo tanto, la fiesta, tal como se presenta en la cosecha del vino que aparece en *La nueva Eloísa*, tenía su contrapunto en la comunidad patriótica que expresa la Voluntad General, desarrollada en *El contrato social*.

La apología de la absoluta transparencia de la fiesta entonada por Rousseau iba tan lejos que Jacques Derrida amplió el argumento de Starobinski para afirmar que la visión ya no gozaba aquí de privilegio alguno.

Es el lugar donde el espectador, presentándose a sí mismo como espectáculo, ni ve (*voyeur*) ni es visto (*voyant*), borrando en sí mismo la diferencia entre actor y espectador, entre lo representado y el representante, entre objeto observado y objeto obser-

³² Como señala D. G. Charlton, para Rousseau «la "visión" no es sólo (o primordialmente) un "mirar": su "visión pastoral" implica el resto de los significados de la palabra, relacionados con la imaginación, la dilucidación e incluso el sueño de cariz profético. Su interés no se dirige hacia un "retorno a la naturaleza", hacia un pasado situado en "la Edad de Oro", sino hacia un mundo pastoral considerado como "imagen" de un futuro posible y anhelado» (p. 40).

³³ Starobinski, *ibid.*, p. 95. Para un estudio sobre la crítica de Rousseau al teatro, véase J. Barish, *The Anti-Theatrical Prejudice*, Berkeley, 1981, cap. 9.

vador [...]. El aire libre es el elemento de la voz, la libertad de un aliento que nada hace pedazos³⁴.

Esto es, a menos que haya un hiato entre sujeto observador y objeto visible, a menos que la diferencia socave la unidad especular, a menos que haya algo que ver en los infinitos *glaces à répétition* de la fiesta, no hay experiencia visual real, sino sólo un modelo problemático de transparencia pura, que Derrida afirma basarse tácitamente en la supuesta presencia de la palabra hablada. En Rousseau, la apoteosis de la vista propia de la Ilustración se torna paradójicamente en su opuesto.

Tanto si la identificación de la perfecta transparencia con una forma encubierta de privilegiar la voz resulta plenamente convincente como si no, ayuda a explicar la ambivalencia de Rousseau ante la vista (como ante casi todos los elementos de la corriente dominante de la Ilustración). Por otra parte, es útil para dar sentido a lo que vino a continuación. Pues el culto ofertado por Rousseau a la presencia pura inspiró lo que Starobinski ha denominado «la fiesta de la iconoclastia»³⁵, donde los militantes de la Revolución francesa representaron sus propios sentimientos contradictorios sobre las imágenes y sobre su poder de seducción. Los jacobinos, como los puritanos antes que ellos, estaban ansiosos por destruir el culto idólatra de los símbolos desacreditados de la autoridad, tanto religiosos como políticos³⁶. También ellos deploraban ascéticamente las distracciones del espectáculo, en especial del que rodeaba el trono y el altar del Antiguo Régimen. No les seducía el brillo superficial de los salones dominados por mujeres que existían en el París prerrevolucionario³⁷. Sólo cuando la descontextualización de las obras de arte religiosas y aristocráticas fue posible, merced a la transformación del Louvre en museo público en agosto de 1793, el patrimonio artístico nacional tuvo una oportunidad de sobrevivir al fervor de los jacobinos.

Inevitablemente, la fiesta iconoclasta, la comunión de las almas puras, era mucho más difícil de llevar a cabo de lo que los revolucionarios pensaban al principio. En lugar de acabar con el espectáculo, de abolir el teatro³⁸, de restaurar la presencia pura de la voz, lo que hicieron fue crear un nuevo imaginario revolucionario que no era menos ocularcéntrico del que trataban de subvertir. El apolíneo Rey Sol fue reemplazado por «el mito solar de la revolución»³⁹. De hecho, el propio monarca era aho-

³⁴ J. Derrida, *Of Grammatology*, trad. de G. Chakravorty Spivak, Baltimore, 1976, pp. 306 y 308 [ed. cast.: *De la gramatología*, trad. de O. del Barco y C. Ceretti, México, Siglo XXI, 1998].

³⁵ Starobinski, *The Invention of Liberty*, cit., p. 100.

³⁶ S. J. Idzerde, «Iconoclasm During the French Revolution», *American Historical Review* 60, 1 (octubre de 1954), pp. 13-16.

³⁷ Para un examen del rechazo de los salones aristocráticos, con su esplendor visual, en beneficio de una esfera pública burguesa más orientada hacia lo verbal, véase J. B. Landes, *Women and the Public Sphere*, Ithaca, 1988. La autora muestra que la reacción jacobina a la «especialidad icónica» del *ancien régime* estaba vinculada con su hostilidad hacia la presencia de mujeres en el ámbito público. Para un argumento similar, véase M.-H. Huet, *Rebearing the Revolution: The Staging of Marat's Death*, trad. de R. Hurley, Berkeley, 1982.

³⁸ De hecho, el teatro prosperó durante la Revolución. Véase B. F. Hyslop, «The Theater during a Crisis: The Parisian Theater during the Reign of Terror», *Journal of Modern History* 17 (1945), pp. 332-355.

³⁹ Starobinski, 1789: *The Emblems of Reason*, cit., pp. 40 ss.

ra víctima de la vigilancia, un desenlace brillantemente ilustrado por el hecho de que Luis XVI fuera reconocido en su huida hacia Varennes por un patriota que había visto su retrato grabado en un billete. Las linternas destrozadas del *ancien régime* que todo lo veía, pronto se reemplazaron por sus equivalentes revolucionarios⁴⁰. Diógenes, que ilumina su búsqueda de la verdad con la luz de una linterna, se convirtió en símbolo predilecto del nuevo orden⁴¹. El resultado fue lo que un observador reciente ha denominado la revolución como «*theatrum mundi*», un escenario en el que las acciones heroicas se realizaban «*sous les yeux*» del pueblo⁴².

Pero lo que debía presentarse en ese escenario no resultó inmediatamente obvio. Según Apostolides, la imagen del príncipe se reemplazó por «abstracciones puras, Justicia, Fraternidad, Libertad, Igualdad, que los revolucionarios exhibieron a su vez»⁴³. ¿Pero cómo podían las abstracciones volverse visibles? Un ascético estudioso de Locke y Condillac, J. B. Salaville, denunció cualquier intento de crear una imagería simbólica como pura idolatría⁴⁴. Pero la impracticabilidad de su argumento no persuadió a nadie, y la Revolución buscó rápidamente su propio estilo visual. Lo encontró primordialmente en la restauración de los modelos de la Grecia y de la Roma clásicas, magistralmente manipulados por el gran pintor y militante jacobino Jacques Louis David⁴⁵. En cuanto empresario de la Fiesta del Ser Supremo de Robespierre, ayudó a establecer una nueva iconografía para un nuevo ídolo: la Razón⁴⁶. Hasta a momentos orales como el de prometer fidelidad a la revolución les dio David forma visual en sus cuadros de juramentos fundacionales, tanto romanos (*El juramento de los Horacios*) como modernos (*El juramento del juego de pelota*)⁴⁷. Otros símbolos visuales, como el

⁴⁰ Schivelbusch, *Disenchanted Night*, cit., p. 113. El mismo ciclo de destrucción de linternas y de restauración revolucionaria de su propia iluminación tuvo lugar en la revolución de 1830.

⁴¹ Véase K. Herding, «Diogenes als Bürgerheld», en *Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne*, Frankfurt, 1989. Para una lectura diferente de Diógenes, que lo convierte en el fundador de una tradición de afirmación del cuerpo y de «kinicismo» antiteórico, véase P. Sloterdijk, *Critique of the Cynical Reason*, cit. Este Diógenes bien puede ser el precursor del antioocularcentrismo transgresor de Georges Bataille, que se estudiará en el capítulo 4.

⁴² J. Burwin, «The French Revolution as *Theatrum Mundi*», *Research Studies* 43, 3 (septiembre de 1975), pp. 141-152. Para una lectura más benévola del ascenso de lo que él llama política visual «estativa», en contraposición con la «celebratoria», en la esfera pública democrática que surgió en los albores de la Revolución, véase Y. Ezrahi, *The Descent of Icarus: Science and the Transformation of Contemporary Democracy*, Cambridge, Mass., 1990, cap. 3.

⁴³ Apostolides, *Le roi-machine*, cit., p. 159.

⁴⁴ Para una explicación de su protesta, véase E. H. Gombrich, «The Dream of Reason: Symbolism in the French Revolution», *The British Journal for Eighteenth-Century Studies* 2, 3 (otoño de 1979), p. 190.

⁴⁵ La obra de referencia sobre su papel en la revolución es D. L. Dowd, *Pageant Master of the Republic: Jacques Louis David and the French Revolution*, Lincoln, Neb., 1948. Véase también J. Duvignaud, «La fête civique», *Histoire des spectacles*, Paris, 1965, y M. Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, 1976.

⁴⁶ Además de la deificación de la Razón, en el imaginario revolucionario hubo lugar para poderosas expresiones de pasión, que a veces adoptaron formas decididamente transgresoras. Como ha mostrado Claude Gandelman, en panfletos y pliegos sueltos se utilizó una imagería procaz e incluso escatológica para humillar a las desacreditadas autoridades del *ancien régime*. Véase su «The Scatological Homunculus», en *Reading Pictures. Viewing Texts*, Bloomington, Ind., 1991.

⁴⁷ Para un estudio, véase Starobinski, 1789: *The Emblems of Reason*, cit., pp. 101 ss.

llamado ojo de la providencia —el ojo que todo lo ve encerrado en un triángulo y rodeado de rayos, que también se había introducido en el Gran Sello de los EEUU y todavía figura en el reverso de los billetes de un dólar— provenían de la tradición masonónica, que a su vez lo había tomado de fuentes tan antiguas como los jeroglíficos egipcios⁴⁸. En 1789, un medallón revolucionario se acuñó con la siguiente leyenda: «La publicidad es la salvaguardia del pueblo»; otro decía: «Libertad, tu sol es el ojo de la montaña» (donde montaña hacía referencia a la facción jacobina más radical, que se sentaba en los asientos superiores de la asamblea).

No menos significativos fueron los intentos de imprimir una huella visual de ardor revolucionario en la vestimenta, promovidos por los gobiernos que se sucedieron en la década siguiente a 1789⁴⁹, y la adopción de una nueva bandera tricolor para reemplazar a la desacreditada flor de lis⁵⁰. La representación visual de símbolos revolucionarios como Marianne y Hércules fue como una fuente de vigorosa y prolongada contestación⁵¹. Hasta la dimensión más aterradora de la Revolución se expresó a sí misma en términos visuales con el llamado ojo o *lunette* de la guillotina que dominó el Terror, período que un historiador ha llegado al punto de describir como de «paranoia visual generalizada»⁵².

Por lo tanto, puede decirse que la Ilustración, y la Revolución que ayudó a desovar, concedieron a la vista esa preeminencia que a menudo sirve para caracterizar a la era moderna en general. Pero como en el caso de la filosofía cartesiana y del perspectivismo albertiano, cuyas ambivalencias exploramos en el capítulo anterior, de ningún modo la primacía de lo visual careció de complicaciones. Algunas ya se han puesto de manifiesto en nuestra recapitulación de los análisis de Starobinski, en especial los concernientes a Rousseau. Otras quedarán en evidencia si nos detenemos a examinar desde más cerca a dos de las figuras más destacables de la época, Denis Diderot y Jacques Louis David.

Las inquietudes visuales de Diderot tuvieron suma importancia a lo largo de su extraordinaria carrera. Fue uno de los primeros críticos de arte modernos de relieve, y a partir de 1759 escribió una serie de *Salons* que ayudaron a establecer la reputación de Jean Baptiste Greuze, de Jean Baptiste Siméon Chardin y de Horace Vernet como pintores de la vida burguesa⁵³. Dramaturgo de modesto talento, Diderot estaba más

⁴⁸ Sobre el «ojo de la providencia», véase A. M. Potts, *The World's Eye*, Lexington, Ky., 1982, cap. 8. Sobre su papel en la iconografía revolucionaria, véase Gombrich, «The Dream of Reason: Symbolism in the French Revolution», cit., p. 200. Los vástagos políticamente militantes de los masones recibían el significativo nombre de «Illuminati». Para una reciente defensa de su papel, véase M. C. Jacob, *Living the Enlightenment. Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe*, Nueva York, 1991.

⁴⁹ Véase Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley, 1984, pp. 75 ss.

⁵⁰ Para una historia de su adopción, véase R. Girardet, «Les trois couleurs», en P. Nora (ed.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, *La République*, París, 1984.

⁵¹ M. Agulhon, *Marianne au combat: L'imaginaire et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, París, 1979; Hunt, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, cit., cap. 3.

⁵² N. Bryson, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge, 1984, p. 96 [ed. cast.: *Tradición y deseo*, trad. de A. Brotons, Madrid, Akal, 2002].

⁵³ Para un examen de sus actividades como crítico de arte, véase A. Brookner, *The Genius of the Future: Essays in French Art Criticism*, Ithaca, 1988, cap. 2.

próximo a Jean le Rond d'Alembert que a Rousseau en lo que concierne al teatro, aunque compartía la nostalgia de este último por las fiestas. Su teorización sobre el teatro, además, subrayó su dimensión visual, definiendo las escenas efectivas como cuadros pictóricos realistas donde la esencia de una acción resultaba inteligible de una ojeada. Su creencia en la representación visual del carácter en la fisonomía humana era lo suficientemente seria como para que lo comparasen con Johann Kasper Lavater y Franz Joseph Gall⁵⁴. Y la *Enciclopedia* que ayudó a organizar y a editar fue aclamada por su uso sin precedentes de las láminas, unas tres mil en total, lo que resultaba coherente con su reflexión sobre el hecho de que «echar una ojeada al objeto o a su representación dice más que una página de discurso»⁵⁵.

Sin embargo, también fue Diderot quien escribió en 1765, anticipando la destrucción de imágenes jacobina: «Amigo mío, si amamos la verdad más que las bellas artes, roguemos a Dios por algunos iconoclastas»⁵⁶. Aquí expresaba una hostilidad rousseauiana ante el poder seductor de las imágenes ilusorias. En el transcurso de su obra, pueden detectarse otras ambivalencias en torno al ocularcentrismo. Resulta sumamente interesante que éstas aparezcan en su contribución al debate sobre el llamado Problema de Molyneux y en su defensa de lo que el historiador del arte Michael Fried denomina pintura absorbente, por oposición con la pintura teatral⁵⁷. Si examinamos tales ambivalencias, podremos apreciar algunas de las corrientes opuestas al ocularcentrismo ilustrado en su forma dominante.

En una famosa carta de 1693 dirigida a Locke, el abogado dublinés William Molyneux había planteado esta pregunta: si un ciego de nacimiento, que ha adquirido conocimiento del mundo mediante el resto de sentidos, como el tacto, recobrarla la capacidad de ver por algún milagro u operación exitosa, ¿sería inmediatamente capaz de distinguir los objetos? ¿Sería capaz de explicar únicamente por medio de la vista la diferencia entre una esfera y un cubo, cuyas formas conoce únicamente por sus dedos? Dicho de una manera más general, ¿la mente conoce antes de la experiencia sensorial, y, en caso de que no sea así, cada sentido aporta un conocimiento separado, que luego es coordinado de alguna manera en un sentido del mundo unificado? O quizás, a un nivel todavía más profundo, ¿existe un conocimiento intuitivo anterior a los conceptos construidos discursivamente, los cuales son actos sintéticos del entendimiento basados en la experiencia?⁵⁸.

⁵⁴ Starobinski, *The Invention of Liberty*, cit., p. 136.

⁵⁵ Citado en D. Brewer, «The Work of the Image: The Plates of the *Encyclopédie*», *Stanford French Review* 8, 2-3 (otoño de 1984), p. 235.

⁵⁶ Diderot, *Magazin encyclopédique* 3 (1795), pp. 2-53, originalmente en su *Salon* de 1765. Citado en Idzerde, cit., p. 13.

⁵⁷ Para una historia sobre el debate desatado por Molyneux, véase M. J. Morgan, *Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception*, cit. El estudio de Michael Fried sobre Diderot se encuentra en *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, cit.

⁵⁸ En estos términos, el debate reproducía la famosa disputa entre el newtoniano Samuel Clarke y Leibniz a propósito de las características del tiempo y del espacio. Así como Leibniz afirmaba que toda percepción era también conceptualización, así Clarke argumentaba que aquella contenía un momento intuitivo previo al acto discursivo de conceptualización. Para un estudio breve, véase A. Funkenstein, *Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Scientific Revolution*, cit., pp. 107-108.

Más que una mera curiosidad, el problema de Molyneux fue, según Foucault, «una de las dos grandes experiencias míticas en las que la filosofía del siglo XVIII desea asentar sus cimientos»⁵⁹. Muchos filósofos antes de Diderot habían abordado el problema: Locke en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Berkeley en su *Ensayo para una nueva teoría de la visión*, Condillac en su *Ensayo sobre el origen del conocimiento humano* y Voltaire en su *Elementos de la filosofía de Newton*, por mencionar sólo los más prominentes. Aunque diferían en determinadas cuestiones –Condillac, por ejemplo, criticaba la aseveración de Locke de que primero sentimos algo y luego reflexionamos sobre ello, en lugar de hacer ambas cosas a la vez– prácticamente todos coincidían en que el nuevo vidente no vería inmediatamente las diferencias entre objetos de los que tenía conocimiento previo por otros sentidos, porque no existían ideas innatas anteriores a las impresiones sensoriales ni espacio ideal en el ojo de la mente. En 1728, un doctor llamado William Cheselden operó de cataratas a un muchacho ciego de nacimiento, que tuvo dificultades de orientación tras la curación de la vista. Diez años después, Voltaire dio amplia publicidad a esos resultados en su libro sobre Newton, y los *philosophes* pensaron que tenían una confirmación de sus creencias antiinnatistas⁶⁰.

Diderot estuvo profundamente interesado en el problema de Molyneux, y en 1748 trató (en vano) de presenciar la operación de cataratas de una niña ciega, realizada por Antoine de Ferchault, Señor de Réaumur. En su lugar, reflexionó sobre los informes resultantes de operaciones similares y sobre las experiencias de personas que habían sufrido de ceguera, en especial de un conocido matemático de Cambridge, Nicholas Saunderson. El famoso y controvertido fruto de esas cavilaciones fue su *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* de 1749⁶¹. Tristemente célebre por su atrevido desprecio de la afirmación de la existencia de Dios basada en el diseño aparente del universo, que envió a Diderot a prisión durante un tiempo, también contenía una extensa especulación sobre el problema de Molyneux. La innovación de Diderot no consistió en argumentar que los nuevos videntes podían distinguir inmediatamente las formas⁶², sino más bien en su implícito desafío a la primacía de la visión, asumida por los anteriores estudiosos del problema. Impresionado por lo que el artículo de la *Enciclopedia* sobre el tema llamaría posteriormente «los milagros de la ceguera»⁶³, ofrecía dos razones para destronar a la vista del cénit de la jerarquía sensual.

⁵⁹ M. Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*, trad. de A. M. Sheridan, Londres, 1973, p. 65 [ed. cast.: *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, trad. de F. Perujo, Madrid, Siglo XXI, 1999]. El otro era el espectador extranjero en un país desconocido. Ambos, afirma Foucault, representaban la frescura de la mirada [gaze] inocente, que estaba vinculada a la creencia en la bondad de la infancia. Para un examen pormenorizado de la fascinación general de la época por la ceguera, que se ocupa por extenso del debate en torno al problema de Molyneux, véase W. R. Paulson, *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, Princeton, 1987.

⁶⁰ Los científicos de hoy no están tan seguros. Véase el estudio ofrecido por Morgan, *Molyneux's Question*, cit., p. 180.

⁶¹ Existe traducción inglesa en M. Jourdain (ed.), *Diderot's Early Philosophical Works*, Chicago, 1916.

⁶² Esta es la errónea interpretación de Jeffrey Mehlman en *Cataract: A Study of Diderot*, Middletown, Conn., 1979, p. 13. Diderot acepta explícitamente los resultados del experimento de Cheselden (p. 125).

⁶³ Jourdain, *Diderot's Early Philosophical Works*, cit., p. 227.

El primer argumento de Diderot concernía al valor de tacto, que según él era una fuente tan potente de conocimiento como la visión. Una comentarista francesa, Elizabeth de Fontenay, ha llegado recientemente al punto de afirmar que en la *Carta* «el gran vencedor en este carnaval de los sentidos desplegado sobre las ruinas del castillo del ojo y de la conciencia es el tacto»⁶⁴. Otros, como Geoffrey Bremner, son más cautelosos, y señalan al énfasis puesto por Diderot en la interdependencia de los sentidos⁶⁵. Pero lo que sin duda alienta en su estudio es el profundo respeto de Diderot por los poderes del tacto, el cual, como ilustra el ejemplo de Saunderson, puede llegar a producir las formas más abstractas de conocimiento (en gran parte porque el ciego desconoce los colores). Para un materialista como Diderot, el destronamiento de la visión resultaba especialmente atractivo, pues aunque habla con sarcasmo del idealismo, afirmando que se trata de «un sistema extravagante que, según mi parecer, debe ser fruto de la propia ceguera»⁶⁶, reconoce el vínculo hipotético entre el acto de privilegiar las ideas en la mente y la supuesta superioridad de la visión. «Si un filósofo, ciego y sordo de nacimiento, tuviera que construir un hombre a la manera de Descartes», escribe, «colocaría el asiento del alma al final de los dedos, pues de ahí procede la mayor parte de las sensaciones y todo su conocimiento»⁶⁷. La rehabilitación llevada a cabo por Diderot del resto de sentidos, en especial del tacto, anticipaba así uno de los argumentos cardinales contra el ocularcentrismo cartesiano planteado por críticos del siglo XX como Merleau-Ponty, que también insistió en la imbricación de los sentidos.

Sucede otro tanto con su segundo gran reto a la sabiduría convencional, incluido en su *Carta sobre los ciegos*, tentativa exploración de las relaciones entre la percepción en general y el lenguaje. Si no había un espacio innato y uniforme subyacente a las diversas experiencias perceptivas del mundo, ¿cómo podían compararse tales experiencias entre sí? Diderot no dudaba del hecho de que se producían traducciones entre unas y otras, como ilustra su interés en el famoso intento del jesuita Pierre Louis Bertrand Castel de construir un clavecín ocular⁶⁸. Para conceptualizar cómo tenían lugar tales traducciones, tomó prestado una dilucidación de Condillac, el cual pensaba que el problema de Molyneux podía dividirse en dos partes: la pregunta por lo que ve el nuevo vidente, y la pregunta sobre si su mente será inmediatamente capaz de nombrar lo que ve. Tanto Condillac como Diderot pusieron el acento en la segunda cuestión, a la que dieron una respuesta negativa, crucial contra la doctrina de las ideas innatas. La traducción acontecía lingüísticamente mediante signos convencionales, aprendidos y no connaturales: «Nuestros sentidos nos remiten a símbolos más apropiados a nuestra comprensión y a la conformación de nuestros órganos. Hemos

⁶⁴ E. de Fontenay, *Diderot: Reason and Resonance*, trad. de J. Mehlman, Nueva York, 1983, p. 166.

⁶⁵ G. Bremner, *Order and Chance: The Patterns of Diderot's Thought*, Cambridge, 1983, p. 37.

⁶⁶ Jourdain, *Diderot's Early Philosophical Works*, cit., p. 104.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 171. Tanto Voltaire como Rousseau se mostraron muchos más escépticos ante tal instrumento. Resulta interesante señalar que Rousseau lo atacó por confundir el orden natural de los sonidos, de carácter sucesivo, con el de la visión, de carácter estático, distinción central en la estética de otros pensadores dieciochescos como Lessing. Véase el estudio de Rousseau en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*.

dispuesto que estos signos deben ser de propiedad común y servir, por así decirlo, como artículo de primera necesidad en el intercambio de nuestras ideas»⁶⁹. Aunque a veces Diderot soñaba con signos perfectamente transparentes, a los que llamó jeroglíficos, generalmente reconoció una disparidad inevitable entre nuestra experiencia sensorial y su mediación lingüística⁷⁰.

Una de las implicaciones que extrajo Diderot de la interpenetración de lo visual y de lo lingüístico fue desarrollada en el estudio sobre la inversión lingüística incluido en la *Carta sobre los sordos y los mudos* de 1751. Aunque defendía chauvinistamente el francés como la lengua menos enturbiada por inversiones inapropiadas de la actividad mental, también admitía una inevitable tensión entre la temporalidad de todas las lenguas y la espacialidad de las imágenes mentales. «En el desarrollo de la lengua», escribió, «la descomposición era una necesidad; pero *ver* un objeto, *admirarlo*, *experimentar* una agradable sensación y *desear poseerlo*, no es sino una emoción instantánea»⁷¹. En consecuencia, una epistemología basada únicamente en el modelo de la visión instantánea resultaba inadecuada, porque no registraba la dimensión inevitablemente temporal de su mediación lingüística. Por más ocularcéntrica que fuera la Ilustración en general, al menos un *philosophe* expresó sus dudas sobre el privilegio de la vista.

En la crítica de arte de Diderot, cabe detectar un desafío similar a la tradición pictórica de raíz escenográfica y perspectiva. Comentando la exhortación de Diderot a colocar al espectador en el teatro como si estuviera frente a un cuadro pictórico, Fried argumenta que la interpretación habitual de ese gesto como una «exaltación de la visión» resulta errónea: «La función primordial del *tableau* tal como Diderot lo concebía no era explotar o apelar a las capacidades visuales del público teatral, sino neutralizarlas, apartarlas de la acción que se desarrollaba en el escenario, substraerlas de la mente de los espectadores y de los personajes»⁷². En relación con la propia pintura, Diderot abogaba por lo que Fried denomina la «ficción suprema» de un espectador inexistente, al que el sujeto del cuadro le pasa inadvertido, un sujeto completamente absorto en sus propios pensamientos, acciones y emociones. Esta desdramatización de la relación entre cuadro y espectador implica asimismo la desaparición de la distancia entre ojo observador y escena externa, similar en cierto modo a la versión rousseauiana de la fiesta⁷³. La hostilidad de Diderot al dualismo cartesiano llevó a una anticipación estética de esa imbricación corporal entre el que mira y lo mirado en la carne del mundo, defendida posteriormente por Merleau-Ponty. Aunque la tradición dramática se reafirmó a partir de mediados del siglo XVIII y continuó en el siglo XIX con

⁶⁹ Jourdain, *ibid.*, p. 89. En otro lugar, concretamente en su *Carta sobre los sordos y los mudos*, Diderot especula con que el único conocimiento compartido que antecede a la mediación lingüística es la geometría (Jourdain, *ibid.*, p. 165).

⁷⁰ Para un estudio provechoso sobre los oscilantes pensamientos de Diderot respecto de este asunto, véase N. Bryson, *Word and Image*, cit., cap. 6. El autor señala un cambio en la actitud de Diderot hacia 1765, cuando disminuyen sus anteriores esperanzas en la transparencia.

⁷¹ Jourdain, *ibid.*, p. 191.

⁷² Fried, *Absorption and Theatricality*, cit., p. 96.

⁷³ Fried hace explícitamente la comparación en p. 221.

pintores como Thomas Couture, Fried señala que la tradición absorta se reafirma con Gustave Courbet⁷⁴. El sutil análisis que el autor hace de sus implicaciones no puede reproducirse aquí, pero baste decir que, al rastrear sus orígenes teóricos en los escritos de Diderot, proporciona una poderosa confirmación del carácter heterodoxo de la actitud de este *philosophe* hacia el régimen escópico dominante de la Ilustración.

En su reciente *Tradición y deseo: de David a Delacroix*, Bryson reconoce el poder de la interpretación de Fried, pero introduce una advertencia: el espectador de Fried puede estar dentro o fuera del cuadro, distante o absorto, pero «en cualquiera de los casos continúa siendo un agente que se limita a mirar, un sujeto dotado de visión a quien se invita a la esfera de la percepción. El sujeto de Fried es el mismo sujeto que se postula en la reducción fenomenológica: monádico y encerrado en sí mismo, el sujeto ve el mundo desde el centro del mundo y en perspectiva unitaria [...] Esto deja (como mínimo) dos cosas fuera: en primer lugar, la presencia del otro en la visión, que hace de la capacidad visual humana (por oposición con la visión de la cámara) una capacidad dividida, en cuanto el sujeto no está sólo en su horizonte perceptivo, sino rodeado por la capacidad visual de otros sujetos, con los que interactúa; y, en segundo lugar (y como corolario de lo anterior), la permanente división de la subjetividad visual en *signo visual*»⁷⁵.

Si Merleau-Ponty es el espíritu que subyace como guía del trabajo de Fried, otro participante en el discurso francés del siglo XX sobre la visión acecha en el de Bryson: Jacques Lacan, el cual subrayó el fracaso de la reciprocidad en el entrecruzamiento quíasmico entre lo que llamó el ojo y la mirada [*gaze*]⁷⁶. Bryson afirma que en las pinturas de David, a menudo consideradas como la suma de la tradición escenográfica y dramatizada de la visualidad ilustrada, puede encontrarse una tensión quíasmica, no recíproca, de ese tipo. A propósito del *Antíoco y Estratónice* de David, por ejemplo, Bryson escribe lo siguiente: «Los sujetos, representados como si estuvieran atrapados en el mundo de lo visible, aparecen divididos y diseminados en sus habitaciones: ven y son vistos, y el modo en el que ven queda distorsionado, quebrantado, por el modo en el que son vistos»⁷⁷. En *El juramento de los Horacios*, detecta una tensión irreconciliable entre el espacio tridimensional de la *veduta* albertiana y el plano sin relieve,

⁷⁴ M. Fried, «Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th-Century French Paintings», *Artforum* 8, 10 (1970); «The Beholder in Courbet: His Early Self-Portraits and Their Place in His Art», *Glyph* 4 (1978).

⁷⁵ Bryson, *Tradition and Desire*, cit., p. 46.

⁷⁶ La contribución de Lacan a la crítica del ocularcentrismo se estudia en el capítulo 6. Para un ejemplo del tipo de creencia en una reciprocidad visual benévola que Lacan y Bryson desalían, véase la descripción que Starobinski hace de Chardin en *The Invention of Liberty*: «Para colocar el acento en el sentido de la vista y en el acto de ver, Chardin no necesita representar seres humanos. Con él, las cosas no se limitan a ser vistas, sino que también ven: contestan a nuestra propia mirada» (p. 127).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 49. El propio Fried analiza otro cuadro de David, el *Belisario*, en términos similares: «David le dio la vuelta a aquellas convenciones [las de la pintura neoclásica] y las dirigió contra el dominio absoluto del plano pictórico a las que normalmente se sometían [...] Las esgrimió y, en cierto sentido, las reinterpretó, para abrir la pintura a una multiplicidad de puntos de vista distintos al del espectador inmóvil ante el lienzo» (p. 159).

similar a un friso, en el que se colocan los personajes⁷⁸. El resultado recuerda a la complejidad visual característica del barroco, tal como lo describen comentaristas como Buci-Glucksmann, más que a la tradición perspectiva cartesiana dominante. Asimismo, introduce un retorno al cuerpo del espectador, a su ojeada encarnada más que a su mirada incorpórea [*gaze*] en el acto de ver, pues «así como la *veduta* promete la inteligibilidad completa de la escena para un espectador situado en el centro de la visión monocular, el friso promete su propia inteligibilidad para un espectador que se mueva con visión binocular a lo largo de una línea»⁷⁹. Aunque concede que los cuadros posteriores del David políticamente contrito, como *Las sabinas se interponen entre romanos y sabinos*, pierden algo de la complejidad visual de las pinturas históricas de la década de 1780, Bryson muestra que, si se las mira desde el prisma de las meditaciones sobre la visión realizadas en el siglo XX, hasta las obras maestras del *siècle des lumières* empiezan a oscilar ante nuestros ojos.

Por controvertidos que resulten los análisis de Bryson —y en absoluto ha logrado convencer a todos los historiadores de su plausibilidad—, es necesario reconocer la complejidad del régimen escópico moderno, tanto en términos teóricos como prácticos, incluso en el momento de su aparente triunfo en la Ilustración⁸⁰. No obstante, el consenso general —ejemplificado por la obra de Starobinski— de que, en comparación con otras épocas, el siglo XVIII fue una era que ratificó la nobleza putativa de la vista, resulta difícil de negar. Sin duda la Contrailustración, cuyos inicios caben localizarse a finales del periodo en pensadores alemanes como Johann Georg Hamann, a menudo

⁷⁸ Compárese su análisis con el de Starobinski en 1789: *The Emblems of Reason*, cit., que sólo detecta una tensión temática entre los heroicos hombres que prestan juramento y las afligidas mujeres, donde los primeros representan la fidelidad al Estado y las segundas la «sensibilidad femenina» (p. 110). Bryson vincula de una manera más sutil la cuestión de género con la heterogeneidad visual de la pintura:

«Para los varones, la visualidad está dominada y cegada por los signos, tanto por los de fuerza y posesión viril que deben proyectar hacia fuera, con un esfuerzo continuo, hacia la mirada del adversario, como por los que deben proyectar hacia dentro, corrosión de la vista donde nada se presenta de manera inocente o tal como es, pues todo se ha convertido en signo de otro signo (en la *différance*, la postergación de la visión). La suya es una visión esencialmente paranoide, si entendemos «paranoia» en su sentido técnico, referido a una crisis representacional en la subjetividad; una crisis donde la vida material es invadida, devorada por los signos, transformada por doquier en signo. Para las mujeres, la visualidad consiste en ser el objeto cegado de la vista del otro: son lo observado por todos los observadores, y están para ser vistas, no para ver; también para ellas la visualidad es la experiencia del Ser convertido en Representación. En el cuadro de David, ambos géneros se retratan sumidos en la aflicción, y es este desapego crítico respecto del género lo que torna al propio cuadro problemático» (pp. 74-75).

Aquí no sólo se plantea el vínculo de la cuestión de género con la crisis de la visión, sino también el problema del entrelazamiento de lenguaje y percepción, asimismo evidente en los textos de Diderot.

⁷⁹ Bryson, *Tradition and Desire*, cit., p. 78.

⁸⁰ Para otro ejemplo del carácter complejo del asunto, véase M. R. Breitweiser, «Jefferson's Prospect», *Prospect: An Annual Journal of American Cultural Studies* 10 (1985). Breitweiser explora las implicaciones de las vistas que se extienden desde la cima de la colina donde se alza la casa de Jefferson en Monticello, que a menudo se ha comparado con la Ilustración. «esa mirada [*gaze*] mental a un mundo despejado de las mistificaciones fomentadas por las tinieblas interesadas de los sacerdotes, los pastores y los déspotas» (p. 316).

optó por privilegiar el oído por encima del ojo, poniendo su fe en la palabra hablada por encima de la imagen⁸¹. O, como en el caso de Johann Gottfried von Herder, sus portavoces subordinaron la vista, con su capacidad de ver únicamente las superficies, tanto al tacto como al oído⁸². En Francia, antilockeanos conservadores como Louis de Bonald subrayaron los orígenes divinos del lenguaje. La tradición de la hermenéutica, reanimada a principios del siglo XIX por obra de Friedrich Schleiermacher, también estaba resueltamente vinculada con la experiencia sonora. Uno de sus principales cultivadores en el siglo XX, Hans-Georg Gadamer, ha reconocido que «la primacía del oído es la base del fenómeno hermenéutico»⁸³.

Según Starobinski, a finales del siglo XVIII se dieron dos tendencias que contribuyeron al declive de la fe ilustrada en el sentido de la vista. La primera fue un resurgimiento del anhelo neoplatónico de una belleza ideal que no podía percibirse con los ojos normales de la observación mundana: «La sed de una Belleza inteligible, la reflexión sobre la unidad de la Belleza, emergió con fuerza por doquier, como reacción... contra la corruptora seducción del placer sensual. La gente aspiraba a un arte que ya no se dirigiera únicamente a los ojos, sino que lo hiciera, a través de la inevitable mediación de la vista, al alma»⁸⁴. La segunda fue una nueva valoración de la oscuridad como el complemento necesario, cuando no la fuente, de la luz. En este sentido, los escritos de Johann Wolfgang von Goethe sobre el color, que subrayaban la polaridad de la luz y de la sombra, y las pinturas paulatinamente negras realizadas por Francisco de Goya a partir de 1800, son sus pruebas principales⁸⁵. El motivo de esta inversión, propone Starobinski, fue el cambio de curso de la Revolución francesa.

El mito solar de la Revolución se complacía en la insubstantialidad de la oscuridad: a la Razón le bastaba con aparecer, sustentada por la voluntad, y la oscuridad desaparecía

⁸¹ Para un estudio clásico, véase I. Berlin, «The Counter-Enlightenment», en H. Hardy (ed.), *Against the Current: Essays in the History of Ideas*, Nueva York, 1980. Para un análisis de las bases religiosas del retorno a una noción sacramental del discurso, véase H. Stahmet, «Speak That I May See Thee: The Religious Significance of Language», Nueva York, 1968.

⁸² Véase, en particular, su estudio de la escultura en *Plastik Werke*, 8, Berlin, 1878. Sobre Herder y sus reflexiones en relación con el oído, véase M. Rosen, *Hegel's Dialectic and Its Criticism*, Cambridge, 1982, p. 95. Sobre Herder y sus reflexiones en relación con el tacto, véase el estudio de M. Brown, *The Shape of German Romanticism*, Ithaca, 1979, p. 31. Para un examen general de su crítica a la primacía de lo visual en la Ilustración alemana, véase Caygill, *Art of Judgement*, cit., pp. 179 ss. Goethe también subrayó la importancia del tacto, en particular sus implicaciones eróticas, en sus *Elegías romanas* de finales de la década de 1780. Véase S. L. Gilman, *Goethe's Touch: Touching, Seeing and Sexuality*, Nueva Orleans, 1988.

⁸³ Gadamer, *Truth and Method*, cit., p. 420. Para un estudio al respecto, véase Jay, «The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism», en *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, Nueva York, 1993.

⁸⁴ Starobinski, 1789: *The Emblems of Reason*, cit., p. 145.

⁸⁵ Cuando en las pinturas de Goya aparece una poderosa fuente de luz, como en el célebre «Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808», sólo ilumina el horror de los rostros de las víctimas españolas, mientras que los ejecutores franceses —los agentes de una revolución supuestamente iluminadora— permanecen sumidos en la sombra.

[...] el mito era una ilusión. Francia vivió los momentos más intensos de su Revolución en un simbolismo donde la luz primordial se fundió con la opacidad del mundo físico y se perdió. Goya, a mayor distancia de la fuente de la luz revolucionaria, estaba en mejor posición para describir el rostro desfigurado de lo que se oponía por completo a la luz⁸⁶.

Una señal de ese cambio fue la sustitución de la sensación pasiva por una voluntad más activa como marca de la subjetividad en las filosofías dominantes a comienzos del siglo XIX. Otra fue el renovado interés en la estética de lo sublime, en lugar de en la estética de lo bello, inaugurado por Edmund Burke e Immanuel Kant (siendo lo sublime aquello que «pone en evidencia una facultad de la mente que trasciende cualquier medida de los sentidos»⁸⁷). A estos elementos hay que añadir la autoconsciente temática romántica de la noche por oposición al día, siendo los *Himnos a la noche* de Novalis sólo uno de los múltiples ejemplos que nos resultan familiares⁸⁸. De hecho, una vez que los románticos rechazaron la epistemología de Locke y la metáfora de la mente como el espejo de la naturaleza, una vez que su entusiasmo inicial por la «aurora» revolucionaria se apagó, pudieron hablar, como hizo William Wordsworth en *El Preludio*, de «el ojo corpóreo, el más despótico de los sentidos en todos los estadios de la vida»⁸⁹.

Pero si el ojo corpóreo de la observación y la inducción ya no parecía digno de elogio, como lo había sido durante la Ilustración, el resurgimiento neoplatónico implicaba que el «tercer ojo» de la revelación inspirada todavía podía despertar entusiasmo. Si los románticos abandonaron el espejo, lo hicieron —empleando la metáfora que M. H. Abrams tomó de William Butler Yeats— para encender la lámpara de la inspiración interior⁹⁰. Siguiendo a Plotino, veían la creación como una emanación, a partir

⁸⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁸⁷ Kant, *Critique of Aesthetic Judgment*, trad. de J. C. Meredith, Oxford, 1911, p. 98 [ed. cast.: *Critica del juicio*, Pozuelo de Alarcón, Espasa-Calpe, 2005]. En el caso de Burke, lo sublime se asociaba específicamente con las palabras, y la belleza con las imágenes. Véase el estudio de W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, cit., cap. 5.

⁸⁸ Una provechosa selección de apologías románticas alemanas de la noche puede localizarse en H. Glaser (ed.), *The German Mind of the 19th Century: A Literary and Historical Anthology*, Nueva York, 1981.

⁸⁹ Wordsworth, *The Prelude*, E. de Selincourt y H. Darbishire (eds.), Oxford, 1959, libro 2, p. 127 [ed. cast.: *El preludio*, trad. de Taller de traducción literaria, La Laguna, Canarias, 1998]. La metáfora política del despotismo, que Coleridge también utilizó para describir el dominio del ojo en la filosofía mecanicista, no era accidental, pues Wordsworth vincula su supeditación personal a ese sentido con su desafortunado apoyo a la Revolución francesa.

⁹⁰ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, 1953. Véase también J. Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, 1981, cap. 8, para una reflexión posterior sobre estas metáforas. El autor concluye que, aunque existe una diferencia entre el espejo y la lámpara, «ambos ponen a nuestra disposición un sistema basado en la visibilidad, la presencia y la representación, donde la mente o el autor arroja luz sobre lo que percibe y representa [...] La economía de la mimesis presupone la luz: la lámpara encaja en esa economía» (p. 163). No obstante, cabe señalar que la imagen de la lámpara era más inglesa que francesa. Según Marguerite Iknayan, los románticos franceses utilizaban el prisma o el espejo cóncavo antes que la lámpara para simbolizar la expresividad. Véase *The Concave Mirror: From Imitation to Expression in French Esthetic Theory 1800-1830*, Saratoga, Calif., 1983, p. 151.

del modelo de los rayos de luz que despide el sol; la mente no era tanto el receptor de la iluminación como su proyector expresivo. Otra manera de conceptualizar su búsqueda vendría dada por la expresión de Geoffrey Hartman, «visión inmediata», una «pura representación, una visión incondicionada por la particularidad de la experiencia»⁹¹.

En el romanticismo británico, las metáforas de la visión inspirada resultaron especialmente evidentes. William Blake desdeñó «la simple visión y el sueño de Newton» en nombre de la «visión cuádruple», mientras Thomas Carlyle invocaba una nueva «óptica espiritual»⁹² que recargara la agotada vista de la existencia mundana. El mismo impulso visionario puede detectarse en los cuadros radiantes e incandescentes de Joseph Mallord William Turner, el cual, como señaló John Ruskin, devolvió el misterio a las artes visuales⁹³. No es de extrañar que sus milagrosas exploraciones de la luz con frecuencia hayan invitado a la comparación con el neoplatonismo de Percy Bysshe Shelley⁹⁴.

El romanticismo alemán, pese a todas sus preocupaciones nocturnas y a su fascinación por la musicalización de la poesía, no careció de un momento visual similar⁹⁵. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy han apuntado a lo que denominan «eidoestética» en la teoría de los románticos de Jena, el anhelo de una representación plástica de la Idea⁹⁶. La defensa realizada por Georg Wilhelm Friedrich Hegel de la «verdad sin imagen»⁹⁷, su reconocimiento de que la reflexión filosófica no necesitaba basarse en su contrapartida visual, en parte era una crítica a esta esperanza romántica. Y aunque no hubo un Turner alemán, el poder visionario de los paisajes fascinantes de Caspar David Friedrich debe ser tenido en cuenta⁹⁸.

⁹¹ G. H. Hartman, *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry*, New Haven, 1954, p. 155.

⁹² La referencia de Blake a Newton se encuentra en su poema «Of Happiness Stretched across the Hills» del 2 de noviembre de 1802. Para un análisis de la crítica romántica a la óptica de Newton, en particular a su análisis científico del arcoíris, véase Abrams, *The Mirror and the Lamp*, cit., pp. 303 ss. La frase de Carlyle corresponde al título de un ensayo incluido en J. A. Froude (ed.), *Thomas Carlyle 1795-1835*, 2 vols., Nueva York, 1882, vol. 2, pp. 7-12. Para un estudio, véase Abrams, *Natural Supernaturalism*, cit., pp. 356 ss. El perenne poder de las imágenes visuales en la filosofía y la literatura victoriana ha sido tratado por W. D. Shaw, «The Optical Metaphor: Victorian Poetics and the Theory of Knowledge», *Victorian Studies* 23, 3 (primavera de 1980), pp. 293-324.

⁹³ J. Ruskin, *Modern Painters*, A. J. Finberg, (ed.), Londres, 1927, pp. 236 ss.

⁹⁴ Véase, por ejemplo, H. Honour, *Romanticism*, Nueva York, 1979, p. 100 [ed. cast.: *El romanticismo*, trad. de R. Gómez Díaz, Madrid, Alianza, 2004], y W. Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, Nueva York, 1963, p. 120.

⁹⁵ Para un estudio al respecto, véase Brown, *The Shape of German Romanticism*, cit., que se ocupa de las figuras espaciales, en especial el círculo y la elipse, en la poesía del movimiento.

⁹⁶ P. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, trad. de P. Bernard y C. Lester, Albany, N. Y., 1978, p. 53.

⁹⁷ Véase M. Rosen, *Hegel's Dialectic and Its Criticism*, cap. 4. Hegel, sin duda, no aseveraba que la visión *per se* fuera intrínsecamente despótica. Véase el estudio de S. Houlgate, «Vision, Reflection and Openness: The "Hegemony of Vision" from a Hegelian Point of View», en *Modernity and the Hegemony of Vision*, cit. El problema de lo visual en el idealismo alemán considerado en su conjunto queda fuera de nuestro alcance, pero su exploración sin duda contribuye a un entendimiento de las raíces del cuestionamiento del ocularcentrismo en el siglo XX.

⁹⁸ Véase Honour, *Romanticism*, cit., pp. 75-82.

Aunque se ha prestado menos atención a las inquietudes visuales de los románticos franceses, la dialéctica rousseauiana de la transparencia y la opacidad resurge, como algunos autores han señalado, en Victor Hugo, destacando, además, la fascinación por las metáforas de la ceguera⁹⁹. Lo mismo sucede con la oposición entre la fraudulenta superficialidad del teatro urbano y la transparencia auténtica de la fiesta rural, que reaparece en la *Sylvie* de Gérard de Nerval¹⁰⁰. Por otra parte, sin duda es significativo que Charles Baudelaire no hallase mejor elogio para Honoré de Balzac que llamarlo «apasionado visionario», y que Arthur Rimbaud todavía titulase sus famosas cartas de 1871 a Paul Demeny «lettres du voyant»¹⁰¹. Tampoco aquí el declive del sensualismo ilustrado implicó un repudio absoluto de las metáforas oculares. De hecho, mencionar a Balzac es recordar la obstinada persistencia de una cierta fe en el poder de observación en «la literatura de imágenes»¹⁰², que acabó asumiendo el nombre de realismo.

Starobinski habla, a propósito de Stendhal, de un impulso voyeurista a mirar a sus personajes como por el ojo de la cerradura, predilección que parece tener un correlato real en la intensificación de la actividad escópica registrada en las casas de prostitución durante ese periodo¹⁰³. No menos elocuente resulta el frecuente recurso del novelista a la metáfora del espejo dirigido al mundo, que utilizó para caracterizar su

⁹⁹ G. Hartman, «Reflections on Romanticism in France», en D. Thorburn y G. Hartman (eds.), *Romanticism: Vistas, Instances, Continuities*, Ithaca, 1973, p. 50; Paulson, *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, cit., cap. 6. Para un estudio sobre la dimensión visual del romanticismo francés, véase Ikanayan, *The Concave Mirror*, cit. La autora apunta que Saint-Martin y los iluministas estaban mucho más interesados en la poesía y en la música que en las artes visuales (p. 89).

¹⁰⁰ G. de Nerval, *Oeuvres complètes*, París, 1956, vol. 1, p. 268.

¹⁰¹ Baudelaire, *L'art romantique*, París, 1950, p. 169 [ed. cast.: *El arte romántico*, Madrid, Quatro, 1977]. A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, R. de Renéville y J. Moquet (eds.), París, 1963, pp. 272-273 [ed. cast.: *Poesías completas*, trad. de J. del Prado, Madrid, Catedra, 1996].

¹⁰² Balzac utilizó esta frase para describir su propia *oeuvre*. Citado en A. Spiegel, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, Charlottesville, Va., 1976, p. 5. Para un estudio sobre la importancia de la observación en el realismo, véase M. Turnell, *The Art of French Fiction*, Londres, 1959, cap. 1. No obstante, Rosalind Krauss argumenta que la fe de Balzac en la observación, fortalecida por su interés en los estudios fisiológicos de Lavoisier, estaba también marcada por una fascinación espiritualista, en parte derivada del misticismo de la luz de Swedenborg. Véase R. Krauss, «Tracing Nadar», *October* 5 (verano de 1978), pp. 38 ss. La autora detecta la presencia de una mezcla similar en la temprana recepción de la fotografía.

¹⁰³ Starobinski, *L'œil vivant*, cit., p. 227. Para un examen de los *tableaux vivants* escenificados para espectadores ocultos en los prostíbulos parisinos, véase L. Adler, *La vie quotidienne dans les maisons closes, 1830-1930*, París, 1990, p. 130. Según Jann Matlock («Censoring the Realist Gaze», en M. Cohen y C. Prendergast (eds.), *Spectacles of Realism*, Minneapolis, 1995), la aparente afinidad del realismo con el desnudamiento tabú del cuerpo femenino, ayuda a explicar muchas de las resistencias que encontró por parte de los críticos en las décadas de 1830, 1840 y 1850. No sólo las mujeres desnudas, objeto de una mirada [gaze] salaz, representaban una fuente de angustia; también lo eran las mujeres en cuanto sujetos de la mirada [gaze], rol amenazador que resulta evidente en numerosas representaciones que las muestran mirando voyeurísticamente a través de telescopios o de gemelos. En resumen, incluso en la cima de la cultura ocularcentrica, pueden encontrarse pruebas de la incomodidad que provocaban sus implicaciones.

oficio¹⁰⁴. Los novelistas posteriores se mostraron todavía más preocupados, como un crítico ha dicho, «en colocar al lector frente a un espectáculo»¹⁰⁵. Quizás el visualmente más intenso de todos ellos fuese Gustave Flaubert, cuya mirada [gaze] implacable y desapasionada a menudo se ha comparado con la de un fotógrafo o incluso con la de un cineasta, con su montaje de perspectivas sucesivas¹⁰⁶. El Flaubert que confesaba con orgullo: «Extraigo sensaciones casi voluptuosas del mero acto de ver»¹⁰⁷ era vulnerable a los cargos formulados por críticos posteriores como Sartre sobre el hecho de que alcanzó una trascendencia artificial mediante un «*principe de survol*»¹⁰⁸. Aunque las innovaciones lingüísticas de Flaubert —como su célebre uso del estilo indirecto libre y su exploración impenitente de las bases literarias del efecto mimético— vuelven imposible aceptar acriticamente su famosa afirmación, «Soy un ojo»¹⁰⁹, sus novelas, al menos en parte, reflejan la exacerbada sensibilidad visual de su época.

En los tiempos de los hermanos Goncourt y de Émile Zola, destacar las descripciones «fotográficas» realizadas por los novelistas del mundo observado, se había con-

¹⁰⁴ Stendhal empleó la metáfora en sus prefacios a *Armance*, *Lucien Leuwen* y *Rojo y negro*, donde la atribuye a Saint-Réal. Que quizá la utilizase con cierta ironía es la hipótesis planteada por Raymond Tallis, que cuestiona la lectura literal de las metáforas oculares empleadas por los realistas. Véase su *Nos-Suture: A Critical of Post-Saussurean Literary Theory*, Londres, 1988, p. 101.

¹⁰⁵ Turnell, *The Art of French Fiction*, cit., p. 24.

¹⁰⁶ Spiegel, *Fiction and the Camera Eye*, cit., cap. 2. Flaubert no sentía ninguno de los supersticiosos temores hacia la cámara mostrados por Balzac, quien pensaba que despojaba al sujeto de sus capas de piel seca. Nadar ridiculizó a Balzac por esta creencia en su *Quand j'étais photographe*, París, 1900. Véase el extracto traducido por Thomas Repensek como «My Life as a Photographer», *October* 5 (verano de 1978), p. 9. Nadar señala irónicamente que, en su opinión, Balzac era sincero, pero que «no podía sino ganar con esa pérdida, pues sus amplias proporciones le permitían derrochar sus capas sin pensárselo dos veces».

¹⁰⁷ Carta de Flaubert a Alfred Poittevin (1845), en F. Stegmüller (ed.), *The Selected Letters of Gustave Flaubert*, Nueva York, 1957, p. 35; citado en Spiegel, cit., p. 5. El elemento de voluptuosidad presente en la experiencia visual de Flaubert también se expresaba en la riqueza visionaria de su imaginación. La recurrencia en su obra de la figura de san Antonio da testimonio de las tentaciones de un impulso visual casi alucinatorio. Flaubert se autoimpuso la tarea de ver con frialdad desapasionada, y esa disciplina quizá fuese una compensación (o lo que Freud hubiera llamado una «denegación») de su faceta visionaria.

¹⁰⁸ J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille*, 3 vols., París, 1971-1972, citado en D. LaCapra, «Madame Bovary» on Trial, Ithaca, 1982, p. 99. Pierre Bourdieu, sin embargo, ha argumentado que las novelas de Flaubert muestran una visión menos totalizadora de lo que Sartre sugiere. «Como Manet un poco después», escribe, «Flaubert abandonó la perspectiva unitaria, tomada desde un punto de vista central y fijo, y la reemplazó por lo que podría denominarse, siguiendo a Erwin Panofsky, un "espacio agregado", si tomamos la expresión en referencia a un espacio compuesto por piezas yuxtapuestas, sin un punto de vista preferente». «Flaubert's Point of View», *Critical Inquiry* 14 (primavera de 1988), p. 652.

¹⁰⁹ Citado en C. Graña, *Modernity and Its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*, Nueva York, 1964, p. 131. Para un inquisitivo análisis de la base lingüística, no ocular, de la mimesis en la ficción realista, que apoya la exposición de sus aporías realizada por Flaubert, véase C. Prendergast, *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge, 1986. El autor especula con que el recurso a las metáforas oculares cumplía la función de evitar la censura, en lugar de ser realmente parte de la autocomprensión del oficio de novelista (p. 60).

vertido en un lugar común¹¹⁰. La obsesión fetichista de los naturalistas por el «detallismo escópico», a menudo del cuerpo de la mujer, ha ocupado a los críticos de su obra hasta el presente¹¹¹. Quizá Wylie Sypher tenía razón cuando afirmaba que «el siglo XIX fue uno de los periodos más visuales de la cultura occidental, el más entregado a ideales de observación precisa; un punto de vista del espectador compartido por novelistas, pintores, científicos y, hasta cierto punto, por poetas, que se convirtieron en "visionarios", aunque visión poética no siempre implicara observación»¹¹².

La precisa naturaleza de la experiencia visual y las implicaciones que cabe extraer de ella, no pueden reducirse, insistamos de nuevo, a una simple fórmula. A la altura del siglo XIX, lo que muchos han denominado el régimen escópico hegemónico de la era moderna, el perspectivismo cartesiano, empezó a tambalearse como nunca. La comparación entre la mirada [*gaze*] de Flaubert y la de la cámara mencionada más arriba ayuda a clarificar una conspicua conclusión: las extraordinarias transformaciones propiciadas por la tecnología en nuestra capacidad de ver. Estas innovaciones no sólo se iniciaron a menudo en Francia, sino que su significado cultural no fue debatido en ninguna parte tan profusamente como allí. Si además se tiene en cuenta el extraordinario impacto que la rápida urbanización tuvo en la experiencia visual de la vida cotidiana, las fuentes de la multiplicación de los interrogantes planteados por autores franceses sobre el sentido de la vista, resultan aún más nítidas. Aunque no es fácil calibrar los efectos específicos de estas complejas transformaciones, ningún examen del discurso francés sobre la visión elaborado en el siglo XX puede ignorarlos.

Si empezamos hablando de las transformaciones en el paisaje urbano, debemos reconocer la importancia fundamental de París, la «capital del siglo XIX», por recurrir a la célebre frase de Walter Benjamin¹¹³, para la focalización de la atención de los pensadores franceses en asuntos visuales. Espectáculo de incomparable variedad y capacidad de estimulación, París fue y continúa siendo el trasfondo inevitable de muchas de las especulaciones sobre el sentido de la vista que encontraremos a lo largo de este relato.

¹¹⁰ Las inquietudes visuales de los Goncourt fueron señaladas por P. Bourgart, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, París, 1883, pp. 137-198. Véase el estudio de D. L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*, Berkeley, 1989, pp. 33 ss. El propio Zola era devoto entusiasta de la cámara. Véanse F. E. Zola y Massin, *Zola Photographer*, trad. de L. Emery Tuck, Nueva York, 1988, y J. Adhémar, «Émile Zola, Photographers», en V. D. Coke (ed.), *One Hundred Years of Photographic History: Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque, 1975. Paul Valéry afirmó posteriormente que la fotografía tuvo un efecto beneficioso en la literatura realista y naturalista; véase su ensayo de 1939, «The Centenary of Photography», en *Classic Essays on Photography*, cit., p. 193.

¹¹¹ Véase, por ejemplo, E. Apter, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Ithaca, 1991, p. 33. La autora rastrea la fascinación por el detalle en la literatura decadente y posnaturalista de escritores fin-de-siècle como Joris Karl Huysmans y Octave Mirbeau.

¹¹² W. Sypher, *Literature and Technology: The Alien Vision*, Nueva York, 1971, p. 74.

¹¹³ W. Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. de H. Zohn y Q. Hoare, Londres, 1973, p. 155 [ed. cast.: *Baudelaire: poesía y capitalismo*, trad. de J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1993].

A diferencia de la corte de Versalles, el París del Antiguo Régimen ofrecía una experiencia visual que volvía problemática su inmediata inteligibilidad. Ya en 1783, Louis-Sebastian Mercier se lamentaba de «el continuo humo que despiden las incontables chimeneas [...] Puede verse la bruma que se forma sobre las masas de las casas, como si la transpiración de la ciudad se tornara perceptible»¹¹⁴. No por casualidad las escenas de tranquila transparencia soñadas por Rousseau estaban ambientadas lejos del medio urbano, donde Wolmar le decía a Julie: «Sólo veo fantasmas que sorprenden a mis ojos, pero que desaparecen tan pronto como trato de tocarlos»¹¹⁵. Aunque no faltaron planes para construir «una ciudad geométrica»¹¹⁶, diseñados por arquitectos como Étienne-Louis Boullée, Charles Nicholas Ledoux y Pierre-Jules Delépine, no fue mucho lo que se llevó a término durante el siglo XVIII; incluso la Revolución construyó muy poco, y se limitó a dejar su huella con la conversión de monumentos como la iglesia de Santa Geneviève en el Panteón. Proyectos utópicos, como el de Dondey-Dupré, de construir una torre de alumbrado para iluminar todo París, no fueron llevados a la práctica¹¹⁷.

Cuando el siglo XIX ya estaba bien entrado, París continuaba siendo en muchos aspectos una ciudad medieval, carente de la retícula racionalizada de calles o vistas abiertas de su moderna sucesora. Aunque las galerías comerciales acristaladas construidas durante la monarquía burguesa de Luis Felipe permitían al *flâneur* su ociosa caminata¹¹⁸, casi toda la vida de las calles continuaba sin incitar al placer visual. En 1849, el escritor Charles Henri Lecouturier podía repetir la lamentación entonada por Mercier en el siglo XVIII:

Si se contempla París desde la cima de Montmartre, la congestión de casas apiladas en todos los puntos del vasto horizonte, ¿qué se observa? Arriba, un cielo perpetuamente encapotado, aun en el mejor de los días. Las nubes de humo, como una flotante cortina negra, lo ocultan a la vista [...] Uno es reluctante a aventurarse en ese inmenso laberinto, donde un millón de seres se empujan unos a otros, donde el aire, viciado por efluvios malos, se eleva en una nube venenosa, y prácticamente tapa el sol¹¹⁹.

¹¹⁴ Mercier, *Tableaux de Paris*, París, 1783, citado en L. Chevalier, *Laboring Classes and Dangerous Classes: In Paris During the First Half of the Nineteenth Century*, trad. de F. Jelinek, Princeton, 1973, p. 147.

¹¹⁵ Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, parte 2, carta 17, citado en M. Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Nueva York, 1982, p. 18 [Todo lo sólido se desvanece en el aire: experiencia de la modernidad, trad. de A. Morales Vidal, Siglo XXI, Madrid, 1991].

¹¹⁶ Starobinski, 1789: *The Emblems of Reason*, cit., pp. 67 ss.

¹¹⁷ Schivelbusch, *Disenchanted Night*, cit., p. 121.

¹¹⁸ La identidad específicamente masculina del *flâneur* ha sido remarcada por J. Wolf, «The Invisible Flâneur: Women and the Literature of Modernity», *Theory, Culture and Society* 2, 3 (1985), pp. 37-46. En el ámbito público, a las mujeres respetables se les negó el derecho —o se les ahorró el imperativo— de mirar [*gaze*] codiciosamente hasta la invención de los grandes almacenes en la década de 1850.

¹¹⁹ Citado en Chevalier, cit., p. 374. Corbin añade que «el humo se convirtió ahora en una preocupación no ya por su olor, sino porque, negrozco y opaco, atacaba a los pulmones, ennegrecía las fachadas, oscurecía la atmósfera, mientras crecía un interés por la luminosidad». *Le miasme et la jonquille*, cit., p. 157.