

## **El déficit del ojo como la producción de la mirada.**

Mauricio Rojas Peña<sup>71</sup>

### Resumen

El artículo busca explorar las conexiones entre visión y relato, tacto y mirada, como búsqueda de aquello que origina y produce la visión. En este sentido, el ver se presentará como escenificación del proceso de la obra de arte, en el que el encuentro con lo abierto y las fracturas de la unidad. Esto permitirá llevarnos a la reflexión en torno a la producción de la mirada como recorrido que se encuentra con lo abierto, con la distancia, con aquello que no podemos ver —que es su déficit— pero la toca ineludiblemente. De este modo, el relato, la mirada, y el tacto entran en una relación que nos lleva hacia aquello que en la búsqueda aparece como ineluctable escisión del ver y se presenta en distintos momentos de la cultura referidos a la búsqueda del origen y a la construcción de una mirada que se despliega en el relato. Desde el texto *La ineluctable escisión del ver* de Didi-Hubermann y su vínculo con el Ulises de Joyce, establecemos las conexiones que nos llevan por los caminos que abre el encuentro con lo táctil y la visión.

Palabras clave: visión, relato, tacto, escisión, producción, escenificación, origen.

### Abstract

This article seeks to explore the connections between vision and tale, touch and look, as a search of what originates and produces vision. In this regard, the act of seeing will be presented as the staging of the artwork process, where there is an encounter with the openness, and with the fracture of the unit. This will allow us to reflect about the production of the look, as a course that meets with the openness, with the distance, with what can't be seen, which is the distance's deficit, but also, what touches it inescapably. In this way, tale, look and touch form a relationship that leads us to what appears, in the process of searching, as the ineluctable cleavage of the act of seeing, which is present in different moments of our culture, that are referred to the search of the origin, and to the construction of a look that unfolds in the tale. From Didi-Hubermann's *The ineluctable scission of seeing* and its relation with Joyce's Ulysses, we can establish the connections that lead us to the paths that open when there's an encounter with what can be touched, and with the vision.

Key words: vision, tale, touch, scission, production, staging, origin.

---

<sup>71</sup> Candidato a Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile ([rojasmauricio2@gmail.com](mailto:rojasmauricio2@gmail.com)).

Los signos distintivos que han sido asignados al “ser verdadero” de las cosas son los signos distintivos del no-ser, de la *nada*, - a base de ponerlo en contradicción con el mundo real es como se ha construido el “mundo verdadero”: un mundo aparente de hecho, en cuanto es, meramente una ilusión *óptico-moral*. (Nietzsche, 1994: 50)

¿Cómo es posible la visión? ¿Cómo se produce lo visible? ¿Podemos llegar a su origen? ¿Qué encontramos en ese camino?

Lo que se disimula en el ver es el déficit del ojo.

La producción sería el momento de desplazamiento en el que se produce la obra. Lo visible, su escena, es la escenificación de la obra. Aquello que nos permite verla. El despliegue mismo es la escena de la obra que aparece en su proceso y ese proceso disimula el déficit del ojo. La obra, por su parte, produciría el encuentro con la producción de su escena. La escisión de lo visible, el intervalo que la despliega.

Lo que quiero abrir es el problema de la producción en el arte, el arte desde una perspectiva visual. Esto no implica la especificidad de la pintura o la fotografía. La imagen en el fondo que se vincula con la escritura, al relato, pero desde la perspectiva de la visión, que envuelve esta implicancia del ojo, de la mirada, un déficit que pasa inadvertido. Lo que nos afecta como signo, como fenómeno. Y lo que ahí se nos ofrece. Es decir, la forma en que se produce un cierto modo de ver en el que la obra de arte se vuelve sobre sí. Abre paso hasta el momento en que la visión se produce. Lo que implica que la obra misma produce un encuentro con la escena de su origen. Es decir que reconoce una distancia en la que se produce la visión. Por ello hay varios ejes que recorren esta condición de lo sensible, desde Platón, Aristóteles, hasta Derrida y Blanchot.

La idea surge de un texto de Didi-Huberman titulado *Lo que vemos, lo que nos mira*, y sobre todo en el primer capítulo, *La ineluctable escisión del ver*, que hace referencia a *Ulises* de Joyce.

¿Qué aparece?: Lo que emerge es el hilo que teje la mirada. La visión sería el que la obra de arte se vuelve sobre el tejido que la produce. La visión es producida por ella como un supuesto. Se vuelve sobre la mirada y produce el encuentro con su fabricación. Empuja por medio de su discurrir narrativo, de su configuración de la imagen, un encuentro con aquello que nos mira. La mirada ineluctable, la escisión o el déficit del ojo. Ineluctable escisión del ver.

Aquí podemos pensar como el momento en que no hay sujeto de la mirada, como otro radical que nos interpela. El punto en que éste se ve deficitario, y de ese modo una visión que se desplaza. Lo que nos mira, como escisión ineluctable, pura distancia. El momento en que se desplaza, el paso que se borra, que queda ciego. Que genera el ver como posibilidad. Esto nos expone a la obra como el movimiento que se vuelve, por lo tanto, sobre sus condiciones de producción. Pero que queda en el tránsito; en el cruce hace aparecer el *cruce mismo* del déficit del ojo.

Hay un gesto, una anécdota biográfica en *La historia de El Capital* de Marx que relata Francis Wheen. En ese relato —que es ya un relato— dispone de una cierta forma, de un cierto estilo de Marx para abordar su obra, que ve reflejada a su vez en *La obra maestra desconocida* de Balzac.

Francis Wheen, en su historia de *El Capital* de Marx, hace referencia a la relación entusiasta que Marx adoptó en torno al relato *La obra maestra desconocida* de Balzac. Lo que allí ocurre pone a Marx en torno a la obra y la visión, la producción de la mirada misma. ¿Qué vio Marx en esa obra que le insistió a Engels que la leyera, en 1867, un poco antes de mandar *El Capital* a la imprenta? La pregunta es entonces ¿qué vio en ella, qué aparece ahí? Por un lado aparece la obra como una mirada de la realidad, como totalidad o la exigencia por mostrar esa totalidad. Dar cuenta del modo en que la realidad se produce y cómo opera su estructura: la necesidad del Maestro Frenhofer, personaje del relato de Balzac, de mostrar a sus discípulos una pintura que captara el movimiento de la realidad, que diera cuenta de cada instante, que tuviese vida. Y sin embargo, lo que allí aparece es lo ineluctable de la mirada, de lo otro inaccesible. Los discípulos solo ven manchas y una pierna que se asoma en la tela; pero que muestra, de un modo oblicuo, la mirada, el gesto vacío de la construcción de la realidad. Es decir de las delimitaciones de lo universal ahí donde se derrama, donde es impotente. El relato que ahí se expone es, para Marx, una obra maestra “repleta de la más deliciosa ironía”, comenta Wheen. Según el yerno de Marx, Lafargue, este relato se relacionaba con lo que Marx sentía en torno a su obra.

Lo que Francis Wheen hace es acercar la construcción de la obra de Marx a un problema que estalla con plena conciencia en el siglo XX y cita lo siguiente: “En lo tocante a mi obra, seré sincero contigo —le escribió a Engels en julio 1865—. Cualesquiera que sean los defectos que puedan tener, mis escritos tienen la ventaja de que conforman un todo artístico” (2007:15). Hay una fuerza en el problema, esa fuerza lo orienta hacia una escritura que lo disloca. Aquello que quiere retratar, de lo que se quiere dar cuenta, lo mantiene a distancia sin poder cerrarlo. Vuelve el problema sobre sí como escritura. Lo hace exterior, no puede apoderarse por completo de aquello que lo articula. Lo que Wheen ilustra es el modo en que Marx se relaciona con la construcción de su libro *El Capital*. Lo que aparece en ese texto es el vínculo de un modo, de una hechura, que entra en la misma dinámica de la construcción de obras de arte del siglo XX, como el collage, el poema, la novela. De las distintas capas que constituyen la estructura. Y el modo en que Marx entiende la historia, su origen dispone aquí del elemento que la producción ha desplazado.

¿Por qué esta fijación en el ámbito del arte y la producción? ¿Qué sobrevive ahí? ¿Qué nos queda? Lo que veíamos al principio tiene que ver con el proceso de producción que una cierta época y ciertos problemas abordan para tratarla. Transformar la estructura, o mostrar la búsqueda de su acabamiento, para efectuar el cierre total, pero éste fracasa. La realización del relato de occidente, y la emergencia del modo en que se produce. Lo que aparece, desde la novela heroica en la épica a la novela de horror. Y en ese encuentro aparece otra cosa, la construcción del ver como aquello que se produce, y cómo se produce. Lo que sobrevive es la resonancia de una producción del ver en el relato, la delimitación del sentido. Ahí es donde Derrida se inmiscuye en el relato. Abre un recorrido por el relato y la narración. Lo que sobrevive, el resto, ese resto que el relato re-cita, vuelve a traer. ¿Pero, qué trae de vuelta?

Ahí Derrida expone desde *El triunfo de la vida* de Schelley y la *Sentencia/suspensión de muerte* de Blanchot, una relación con el relato y la narración en donde emerge la visión. El modo en que la visión se produce. Lo que aparece como fondo es el relato: siempre está a distancia, retrasado, diferido en relación con aquello que se relata. El *récit*, o las palabras con que se relata algo, un cuento una historia.

Para ello Derrida establece lo siguiente en torno a las implicancias del relato:

- 1- Recitación como unión, como aquello que enlaza, el *si/sí* del matrimonio. Eslabón. Repetición que enlaza
- 2- Narración dual, el *presente pasado* de la narración que pone en cuestión el topos del yo citado. Tiempo y estructura del yo como presencia que se ficciona.
- 3- La recitación de la contraparte que suspende la ejecución de un determinado género. O lo otro, el triunfo de la vida, hace resonar el triunfo del muerte como aquello no dicho que se pega al poema.

En la narración lo que se expone está presente, y esa sería la sutil diferencia que rescata Derrida de “el Littré” —aquel diccionario de la lengua francesa—. El testigo de la acción narra el hecho. Y en este sentido, dice Derrida, es como en el retrato: la narración implica que el retratado esté presente, y el relato es como un retrato por descripción. No obstante, luego establece que la “narratividad” de la narración, es el relato; y el relato, *récit*, es la recitación de lo sucedido en condición diferida. Por ello en los relatos de Blanchot ve una suspensión, o una vuelta hacia la *Locura de la luz*. Mientras que en el triunfo de la vida, lo que se relata a su vez, y en la ironía que los separa, es el triunfo de la muerte, según Derrida. Entonces el relato se presenta como una demanda, ir al origen del relato mismo. Lo que implicaría la pregunta por aquello que aparece como origen ¿no es ya un relato? En este camino hacia donde nos lleva Derrida es justamente a la producción del relato y del ver que implica ir al origen. El relato cuya demanda, exigencia implícita mueve la narratividad de ese movimiento. El relato, la recitación, relación, serie (desde la traducción del relato, *La locura del día*, de Blanchot) moviliza a los agentes, a los *sujetos*. El relato como exigencia tuvo que haber empezado con la necesidad de contar la verdad, el “dinos exactamente lo que pasó”, remisión policial y de confesión. Pero el relato de esa exigencia, la puesta en escena de ese origen implica ya los ojos, el ver, el nacimiento del dar a luz. Cuando el presente se convierte en presencia. Es decir toda esta remisión de Derrida a la luz, a los ojos, implica el querer ver “el origen del origen”. Se pregunta si es una

presentación o una representación. Lo que sucede ahí en la exigencia, en ese momento en que el relato tiene que ir a la fuente de su nacimiento. Ver el momento en el que nace el relato, el mismo relato construye ese ver, por este motivo se difiere. Está separado de sí mismo, porque lo que constituye un relato es su separación. El relato construye una escena que nos mantiene a resguardo del origen de la visión. De la locura del día. Aquello que no entra en el relato, lo produce. Desplazamiento que lleva la visión a la ceguera. Desde Platón, se establece esta “sobre visión” que mira y ve el origen. Aquello que nos permite ver debiese permanecer invisible: pero es cegador. *La locura del día* es un relato que consiste en ver la luz, la visión o la visibilidad desde la ceguera. Podemos hablar de sobrevivir, de aquello que sobre-ve más allá de la vida. Esto implica ver la visión misma, su origen sobre lo que se sostiene, ponerse por sobre, trascender la visión.

“Ver más allá de la visión, ver más allá de la vista: esta locura abisal de una escena absolutamente primitiva, la escena de escenas, de los escenarios, de las representaciones, es simulada y disimulada dentro del relato en la forma reconfortante de espectáculos limitados, enmarcados, de determinadas «visiones» o «escenas» que en cierta manera sirven para alegorizar<sup>72</sup> el abismo y contener la locura.” (2003:94)

Aquello que contiene la narración nos mantiene a salvo de la locura, pero no obstante en el relato se hace referencia a ese límite en el que emerge la ceguera, el triunfo de la muerte, del intervalo. La producción del relato, aquello que cae de la gruta<sup>73</sup>. No podemos entrar en relación con aquello que produce la relación, el origen del relato. Lo que nos separa.

Entonces si tenemos esta relación de la visión con la luz, con la ceguera y el relato, de qué modo la ineluctable escisión del ver nos aborda, qué es aquella mirada escindida, ineluctable a la que hace referencia Didi-Huberman —a partir de *Ulises* de Joyce— que abre y lleva a su límite la novela, cuya condición es que no tiene una estructura determinada. Por ello ¿Podríamos pensar el *Ulises* como un collage de relatos que conforman Dublín, el día, Dedalus, Bloom y Molly como hilos conductores, agujas, sujetos, agentes del relato? ¿Voces que se cruzan? ¿La ciudad como escena del encuentro? ¿Cómo emerge ahí la cuestión del relato, de la visión y de la mirada, si es que existe una diferencia? ¿Qué se muestra según, Didi-Huberman, en el fragmento que elige del *Ulises*? ¿Por qué ese fragmento?

---

<sup>72</sup> Para pensar en la modulación de la alegoría podemos ir al modo de entenderla en Hegel, leída desde Paul de Man, como separación, momento de la distancia “...la alegoría fracasa totalmente en su propósito si se es incapaz de reconocer la abstracción que está siendo alegorizada [...] Lo que la alegoría narra es, en consecuencia, según las propias palabras de Hegel, —cita Paul De Man— “la separación o desarticulación del sujeto del predicado”[...] La alegoría funciona categórica y lógicamente, como la piedra angular defectuosa de todo el sistema” (Paul de Man, “Signo y símbolo en la estética de Hegel”, en *La ideología estética*, 148-149)

<sup>73</sup> Lo grotesco viene de la palabra gruta, en una de sus acepciones, asociada al vientre a la fertilidad, pero también a la muerte y la tumba. Lo grotesco es terreno y material, es una boca abierta, una cueva según, Connelly. Me interesa lo grotesco que se presenta en una de sus acepciones como aquello abierto que nos invita al deseo y la repulsión, al humor y al horror. Es decir como un fértil motor de la imaginación, desde aquello que no hace sino permanecer separado por el relato del arte que de ello se desprende.

Lo que aparece en el ámbito del gesto es lo ineluctable. Aquello desde lo cual la visión emerge y se limita como un espacio del aparecer de un campo. Pero qué es lo ineluctable, como entender aquí lo ineluctable. La obra de arte se produce en la torsión que se vuelve sobre aquello que permanece en silencio y que nos mira ineluctable, la ineludible apertura, como una espera que no puede ser sino puesta en forma. Donde se articula el ojo para ver sin ver, donde emerge la mirada. El quiebre. El arte produce la mirada. Pero esa producción implica a la mirada en cuanto vuelta sobre aquello que no puede ver, la visión escindida, y sobre lo que se desplaza sin poder agotarlo, sin poder atravesarlo sino por la superficie, como el agujero donde no se puede entrar. La mirada escindida, ineluctable que nos produce como visión aparece en el arte. La hace visible, pero como aquello que no puede ser delimitado como sentido, significado, que capte la sensación en alguna categoría del pensamiento, sino como aquello que nos mira y nos inquieta, sin decir, sin ver. Lo inquietante, lo extraño del ojo que no puede ver.

Didi-Huberman cita de la novela *Ulises* de Joyce lo siguiente:

“ineluctable modalidad de lo visible: por lo menos eso, si no más pensando a través de mis ojos. Señales de todas las cosas que aquí estoy para leer, huevas y fucos de mar, la marea que viene, esa bota herrumbrosa. Verde moco, azul plateado, herrumbre: signos coloreados. Límites de lo diáfano. Pero él agrega: en los cuerpos. Entonces él los había advertido cuerpos antes que coloreados. ¿Cómo? Golpeando su sesera contra ellos caramba. Despacio. Calvo era y millonario, *maestro di color che sanno*. Límite de los diáfano en. ¿Por qué en? Diáfano no adiófano. Si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja, si no, una puerta. Cierra los ojos y mira.”<sup>74</sup> (2014: 13).

Lo ineluctable y paradójico ocupa el espacio de la producción del ver. Joyce nos alimenta de pensamiento, pero de un pensamiento que es atravesado por cosas que tocan la mirada, signos para leer. Pero que aparecen en el desplazamiento paradójico como materias sórdidas ligadas a la procreación animal. Los restos o ruinas que emergen en la visión que los signos nos dan a leer como aquello que emerge. ¿Qué queda, qué sobrevive? Todo aquello sometido a lo diáfano, a la transparencia a la que hace referencia Aristóteles, y que Joyce tiene en cuenta desde la mirada del infierno de Dante<sup>75</sup> como el maestro de los que saben. Lo que se nos expone es la condición de lo visible que Aristóteles, en *Acerca del alma*, refiere cuando explica el encuentro con aquello que permite la visión y que es lo transparente —que se describe a su vez como lo que permite que los colores nos afecten—. Por ello, aquí emerge también la relación de lo visible con la luz. La luz es el acto de lo transparente en cuanto que transparente. En ella el objeto nos afecta, por ello se hace visible; y a la vez, paradójicamente —paradoja ineluctable—, aquello que le permite aparecer no se ve, por su transparencia.

<sup>74</sup> James Joyce, *Ulyses* (1992), trad A. Morel, revisada por V. Larbaud, S. Gilbert y J. Joyce, París, Gallimard, 1948, pág 39 [trad cast.: *Ulises*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1978, 7º edición.] en *Lo que vemos lo que nos mira* Georges Didi-Huberman.

<sup>75</sup> La referencia a Dante implica el encuentro con los sabios condenados sin pecado, porque son anteriores al cristianismo y no tienen bautismo ni adoraron a Dios; pero se los condenan a estar perdidos, por el defecto antes mencionado, desear sin esperanza, “...vivir sin esperanza en el deseo”. Ellos son parte del primer círculo que implica un limbo... lo inacabado.

Lo que emerge en la reflexión de Didi-Huberman, es la visión táctil de aquello que nos toca al ver que se impone. Pasaje citado, cerrar los ojos para ver. Hay que dejar de ver para ver, pero qué debe dejar de ver Dedalus, quien es el sujeto del pasaje, para ver. ¿Por qué cerrar los ojos, por qué táctil? ¿Cómo comprender esa relación? Aquello que aparece táctil en las cosas y los cuerpos, aperturas en bolsillos, ojos, sexo. El cuerpo femenino, en Joyce, por el pasar o no pasar para ver (2014: 14). En este sentido, ver, no puede sino pensarse y sentirse como *tacto*. ¿Por qué el ver se vuelve tacto según Didi-Huberman, para Joyce? Este ver “se vuelve”: invierte, irónicamente, las categorías del ver de la metafísica antigua e incluso mística. Ver es el encuentro con lo escisión que lo produce. Ver con el tacto, es tocar la apertura, la escisión ineluctable del ver. Pero ahí lo que vemos es la visión disuelta. Para Blanchot lo táctil de la visión se relaciona con la imagen y la escritura, el resto cadavérico. Cuando emerge como la suspensión del sentido, en tanto fascinación que mira. Mirada que ya no da cuenta del asunto de lo que ve, sino como gesto que es fisurado en la permanencia de aquello que lo ha tocado, interdicción, que se ha tomado la mirada, sin poder, desposeída por aquello que mira. El ver ha perdido su sentido, y es pura sensación:

“Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. [...] cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un *contacto* a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, puesta en contacto con la apariencia. No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad.” (1992: 25-26).

Como querría aquí Didi-Huberman, por aquello que nos mira: “Lo neutro, la dulce interdicción del morir, allí donde, de umbral en umbral, ojo sin mirada, el silencio nos lleva al proximidad de lo lejano. Habla todavía por decir más allá de los vivos y de los muertos, *que testifica por la ausencia de atestación*” (1994: 107).

La visibilidad se da en un espacio táctil, nos dice Didi-Huberman, apuntando a la fenomenología de Merleau-Ponty. “Lo que se llama un visible es, decíamos, una cualidad susceptible de tener una textura, la superficie de una profundidad, un corte en un ser macizo, un grano o un corpúsculo transportado por una onda del ser” (Merleau-Ponty, 2010:124).

El cerrar los ojos del texto de Joyce indicaría, para este autor, que el vacío sería un modo de constitución de lo visible. Lo que nos mira es ese vacío. Lo ineluctable de la paradoja es que lo que nos mira, constituye el ver desde la disposición de la delimitación de un campo. Esa delimitación del campo, del cuerpo, se proyecta sobre su borde como un espejo, que implica una mirada que lo interpela, que no es más que el ímpetu ineludible del ojo sin mirada, del agujero sobre el que se proyecta una escena que quiere constituir la “escena primigenia”.

Este vacío toma la forma de una pérdida, desde donde se articula. Pensamos en los fragmentos de *Ulises* en los que la madre de Stephen Dedalus se presenta como muerta, y

en el fragmento en que ella está muriendo frente a él: es la relación de la pérdida con la muerte como agujero, interdicción que no puede asumirse. Esa pérdida es la relación con la madre, como el espectro que autoriza y exige un modo de ver cuando cierra los ojos. Pero qué ha visto desde ellos, desde su deuda: nada más que una ilusión *óptico-moral*. La exigencia de la genuflexión de la madre de Dedalus a la que él se negará. A partir de la descripción del relato de la madre agonizante, torturada por el dolor, mirándolo para que sucumba. Desde que ella cierra los ojos se vuelve una presencia coactiva, “ontologizante” de la mirada que pretende fijarse. Lo que emerge es entonces la exigencia del espectro de la madre que vuelve en sueños, destrozada, a establecer la exigencia que llene ese vacío; la pérdida exige una mirada que encubra la escisión. Podríamos establecer entonces este ver desde la pérdida de la madre que lo mira antes de morir como el momento en que delimita, y se vuelve la exigencia del ver que se da desde esa pérdida. Pérdida que emerge en la resistencia de los restos a los que Dedalus está mirando para ver cómo se produce la mirada. Una escena primigenia que se acuesta en la apertura, delimita el ser de la visión. Cierra la mirada. La modalidad insistente y soberana dice Didi-Huberman, “la llaga viva de su corazón” (2014: 16) escribe Joyce. En el espejo lo mira la pérdida, de la madre, el rostro que recibe, en las brechas que se disponen frente a él. El espejo partido en el que se pregunta quién eligió ese rostro para él. El movimiento del “en”, como un dentro de la delimitación del campo de visión. El tacto implica una superficie, la exterioridad de la pregunta que se hace Dedalus ¿Por qué “en”? La verja o la puerta descrita es la tactilidad de los ojos cerrados que ven. Lo que ve desde aquello que no se deja ver, la escisión. El intervalo, la ineluctable paradoja.

En este sentido, Stephen ve en sus sueños el mar que devuelve esos trozos viscosos, como una madre grande y querida. Lo que ocurre es el encuentro con aquello perdido que asoma sus restos, su ruina, que erra, que transita sin poder reconstituir aquello que ha quedado en los bordes de ese encuentro con la madre muerta, que no vuelve sino en la imagen de efluvios verdes, de una boca por la que fluyen los restos verdosos —que Didi-Huberman cita en su texto— extraídos del Ulises:

“Al lado de su lecho de muerte había una taza de porcelana blanca, conteniendo la espesa bilis que ella había arrancado de su hígado putrefacto entre estertores, vómitos y gemidos —Porque antes de cerrar los ojos [comenta Didi-Huberman] su madre había abierto la boca a causa de un acceso de humores verdes. Así, Stephen ya no veía los ojos en general sino como manchas de mar glauco y el mar mismo como «un tazón lleno de aguas amargas» yendo y viniendo “sombria marea” latiendo en el espacio y, para terminar, «latiendo en sus ojos enturbiando su visión»” (2014: 16).

Las cosas se vuelven ineluctables cuando se sostienen en una pérdida. Pérdida que implica el desplazamiento, la escisión como de la producción de la visión. La ineluctable paradoja que no puede ser reducida. Y es allí donde emerge aquello que nos mira, que nos asedia sin poder ser reducido. Lo que en su texto Didi-Huberman expone es la producción del ver como aquel entendido como delimitación sostenida, en el supuesto de una matriz de sentido que nos entrega al objeto en su contexto. Éste se expresa olvidando aquello sobre y desde lo cual se produjo, pero que está en cada instancia de su movimiento, no como un sustrato sino como ese movimiento que asedia cuando el objeto se encuentra con su pérdida, una



especie de vacío que emerge en los bordes de lo visible. Y que no puede ser captado por esa visibilidad sino como aquello que allí ya no es. En ese sentido es que la muerte de la madre emerge como el punto desde donde asedia aquello que nos dispone a la visión. Pero que, sin embargo, nos exige el ver de un determinado modo. En la visión de Dedalus, están todos los embarazos y todas las muertes por venir “una muerta para siempre lo mira” (2014: 17). Lo que aparece es entonces el síntoma que se sostiene en una *obra de pérdida*. Lo ineluctable como un cierre definitivo de nuestros parpados. Lo que entonces emerge en relación a este cierre, en relación al ver, es que ese ver es un *tener*, en el ver que se juega lo *propio*, como aquello que en esa visualidad está contenido como en los bordes del marco de la pintura. En este sentido, el ver se relaciona con una cuestión del ser desde el momento en que pensamos lo propio de aquello que se delimita en la visualidad. Pero cuando el ver se vuelve sensible, como algo que se escapa en esa visión, entonces aparece lo ineluctablemente perdido, el inacabamiento de la mirada. Es decir, cuando aparece la pérdida. El déficit del ojo es cuando ver es perder. Lo visual querría decir Didi-Huberman, desde el arte nos entrega entonces “*un objeto visual que muestra la pérdida*, la destrucción, la desaparición de los objetos o de los cuerpos. [...] Es decir volúmenes dotados de vacío.”(2014: 18)

Para cerrar esta propuesta en torno a la producción y el arte, debiésemos decir que, en este contexto, lo que el arte busca es el encuentro con ese momento de la paradoja ineluctable, de la modalidad de lo visible, y donde lo visible se produce por una pérdida. Donde el tener, la propiedad del ver, no es otra cosa que el olvido de esa producción, o la ceguera de ese momento de desapropiación. Lo que la obra hace es producir objetos que afecten la sensibilidad, que provoquen ese encuentro con el momento de la producción de la visión, desde la problemática del origen inabordable como momento originario. Distancia que nos arroja a la desposesión.

Bibliografía

Aristóteles, (2010) *Acerca del alma*. Madrid. Gredos.

Blanchot M., (1992) *El espacio literario*. Barcelona. Paidós.

\_\_\_\_\_ (1994) *El paso (no) más allá*. Barcelona. Paidós.

Connelly F.S., (2015) *Lo grotesco en el arte y en la cultura occidentales*. Madrid. La balsa de la medusa

De Man P., (1998) *La ideología estética*. Madrid. Editorial Catedra.

Derrida J., (2003) Sobrevivir en *Deconstrucción y crítica*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Didi-Huberman G., (2014) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. BordesManantial.

\_\_\_\_\_ (2007) *La pintura encarnada*. Valencia. Pre-textos.

Merleau-Ponty M., (2010) *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires. Ediciones Nueva visión.

Nietzsche F., (1994) *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid. Alianza Editorial.

When F., (2007) *La historia de El capital*. Barcelona. Debate.